

michele costanzo

spi

go

la

tu

da hortus

re

architettoniche

Indice

4 Introduzione **6** Thomas van den Valentyn *Max Ernst Museum a Brühl* **10** David Chipperfield *Literaturmuseum der Moderne a Marbach am Neckar* **15** David Chipperfield *Neues Museum Gallerie Am Kupfergraben 10* **21** David Chipperfield *Museo Folkwang ad Essen* **27** David Chipperfield *Città della Giustizia a Barcellona* **31** SANAA *School of Management and Design a Zollverein* **35** Sauerbruch / Hutton *Un nuovo museo per una nuova città: M9 a Mestre* **41** Sauerbruch / Hutton *Agenzia Federale per l'Ambiente a Dessau e Uffici Maciachini a Milano* **46** Sauerbruch / Hutton *Museum Brandhorst e Türkentor a Monaco* **51** Max Dudler *Biblioteca centrale della Humboldt Universität a Berlino* **57** Herzog & de Meuron *Il nuovo stadio di Monaco Allianz Arena* **61** Bernard Tschumi *Factory 798 a Beijing* **66** Bernard Tschumi *BLUE Residential Tower a New York* **70** Bernard Tschumi e Hugh Dutton *Ponte pedonale a La Roche-sur-Yon* **74** Bernard Tschumi *Il Parco archeologico di Alésia* **79** Bernard Tschumi *Nuovo centro per le arti di Le Rosey* **83** Gigon e Guyer *Museo Svizzero dei Trasporti a Lucerna* **89** Livio Vacchini *Piazza del Sole a Bellinzona* **93** Peter Märkli *Im Birch, una scuola a Zurigo* **98** Valerio Olgiati *Atelier Bardill a Scharans e Centro visitatori del Parco nazionale a Zernez* **104** Richard Meier *Arp Museum a Rolandseck* **108** Jean Nouvel *Musée du Quai Branly* **112** Jakob+MacFarlane *Docks en Seine, Paris* **115** Claus en Kaan *Office Bureau* **119** Claus en Kaan *Reformed Church a Rijsenhout* **124** Claus en Kaan *Intervento nell'area centrale del Prat de Llobregat* **128** MVRDV *Container City* **132** Nio Architecten *The Aquarians* **135** NL Architects *A8ERNA* **138** Kaija e Heikki Siren. *La Cappella di Otaniemi* **142** JKMM *Sei progetti* **153** Lahdelma & Mahlamäki *Quattro opere* **162** Sverre Fehn *Sede delle Edizioni Gyldendal e il Museo di Architettura* **168** Sverre Fehn *Museo di Hamar* **Lund & Slatto** *Christal Cathedral* **176** Snøhetta *Opera House a Oslo* **181** Wang Shu *Campus di Xiangshan ad Hangzhou* **185** Pei-Zhu *Xixi Wetland Art Museum ad Hangzhou* **188** Shigeru Ban *No madic Museum* **197** Daniel Libeskind *Contemporary Jewish Museum a San Francisco* **201** Diller Scofidio + Renfro *Museu da Imagem e do Som a Rio de Janeiro* **204** MOS Architects *Due progetti* **210** Jose Herrasti e Maria Fernanda Opperman Bento *Museo MuMa a Rio de Janeiro* **214** Eric Owen Moss *Samitaur Tower a Culver City* **218** EMBT

Diagonal Mar a Barcellona **223** **EMBT** *Sede di Gas Natural a Barcellona* **229** **Juan Navarro Baldeweg** *Palazzo della musica e delle arti sceniche a Vitoria-Gasteiz e Palazzo dei congressi e hotel a Mallorca* **237** **Juan Navarro Baldeweg** *Museo della grotta di Altamira* **243** **Juan Navarro Baldeweg** *Nuovo edificio per l'Università Pompeu Fabra a Barcellona* **249** **Antón García-Abril** *Centro di studi musicali e sede della SGA* **255** **Rafael Moneo** *L'ampliamento del Museo del Prado a Madrid* **261** **Rafael Moneo** *Modern Museum e Swedish Museum of Architecture a Stoccolma*, **Renzo Piano** *The Pontus Hultén Study Gallery* **269** **Àbalos & Herreros** *Parco Litorale Nord a Barcellona* **273** **Carlos Ferrater** *Centro Esplai al Prat de Llobregat* **279** **OAB Carlos Ferrater e Jiménez/Brasa** *Ampliación del Parque de las Ciencias a Granada* **285** **Mansilla + Tuñón** *Auditorio e Musac a León* **291** **Guillermo Vázquez Consuegra** *Il Museo dell'Illustrazione a Valencia e il Museo di Archeologia subacquea a Cartagena* **299** **Alberto Campo Baeza** *Quattro opere* **313** **Herzog & de Meuron** *CaixaForum a Madrid* **319** **Herzog e de Meuron/ Richard Rogers** *Due progetti a Barcellona* **325** **Arata Isozaki** *Ingresso del centro culturale CaixaForum a Barcellona* **329** **Jean Nouvel** *Due opere a Barcellona* **335** **Peter Eisenman** *Città della cultura a Santiago de Compostela* **339** **Juan Domingo Santos** *Il Museo del Agua a Lanjarón* **343** **Antonio Jiménez Torrecillas** *Cinque progetti in Andalusia* **354** **Renzo Piano** *"Il vulcano buono"* **359** **Ettore Sottsass** *Galleria del Museo dell'Arredo Contemporaneo* **362** **Michele De Lucchi** *La Nuova Manica Lunga a Venezia* **367** **Matteo Thun** *Tortona* 37 *Milano*.

Spigolature architettoniche

Spigolare, com'è noto, vuol dire raccogliere le spighe di grano rimaste sul campo dopo la mietitura, ma in questo caso spigolare deve essere inteso nel senso di scegliere, riunire articoli - quelli scritti (circa settanta) per «hortus»¹ - che, a loro volta, rappresentano una forma di spigolatura rispetto alla copiosa produzione architettonica nei diversi paesi del mondo globalizzato.

Ma la ragione di questo spigolare è che attraverso la raccolta di scritti, anche se nati con una loro autonoma finalità è possibile rileggere un disegno complessivo - come fossero tessere di un mosaico - costituito da un ristretto insieme di idee e di pensieri non esplicitamente espressi nei singoli articoli, ma che appaiono con una certa evidenza nella costruzione antologica.

Un diverso contesto è in grado di offrire un differente senso alle cose scritte e pensate. Un significato ulteriore che viene rivelato e che va aldilà delle intenzionalità, degli intendimenti espressi nel tessuto di parole di ogni testo. Nel caso specifico, le intenzioni di fondo che emergono con maggiore evidenza e che costituiscono il tema di questa raccolta sono due, apparente diverse tra loro, ma strettamente correlate.

La prima riguarda l'internazionalizzazione del linguaggio architettonico che apre ad una problematica che può essere definita con il titolo: "familiare ed estraneo"². Una questione determinata dal fatto che molti degli architetti qui presentati, appartenenti alla ristretta élite delle archistar, spesso invitati a realizzare i loro lavori in paesi lontani dai loro luoghi d'origine o dalle loro radici culturali. Una prassi che, nel

corso del tempo, ha determinato una sorta di curioso intreccio di civiltà, costumi, tradizioni, ideali e quant'altro. E per quanto riguarda le opere, ha prodotto una forma di internazionalizzazione dei loro linguaggi ed anche dei luoghi destinati ad accoglierle. Anche se tutto questo sembra rispecchiare una realtà largamente diffusa e consolidata, tale aspetto della produzione architettonica a carattere internazionale è ancora un importante tema di riflessione ed, anche, di contrasto. Si tratta di una diversa visione della realtà che ha come base problematica la modificazione del significato dell'oggetto architettonico, del suo modo di porsi rispetto alla società, e della sua stessa essenza. Tema, questo, che ha una diretta relazione con il nuovo assetto del mondo determinato, come si diceva all'inizio, dall'avvento della globalizzazione. Un fenomeno, di tipo politico, economico, produttivo, che nasce con l'internazionalizzazione dei rapporti tra paesi, e che produce forti ricadute in campo sociale e culturale.

La seconda, riguarda le problematiche architettoniche che nascono dalla condizione presente, dal suo essere un'epoca di trapasso: dalla modernità alla postmodernità o new realism o altro ancora da definire. In effetti si tratta di un periodo di 'frattura' la cui più immediata manifestazione sta nel diverso modo di considerare la dimensione e il senso del reale. Numerosi sono gli scritti che in questi recenti anni hanno trattato l'ispido argomento del trapasso dalla modernità al presente; particolarmente interessanti sono alcune considerazioni espresse da Eugenio Scalfari nel suo libro, Per l'alto mare aperto, il quale su tale questione opera una interessante, seppure molto personale, lettura. La modernità, egli afferma, è «[...] un'epoca mai simile a se stessa, sempre in cerca di sperimen-

tare il nuovo, di allargare il respiro delle generazioni, di modificare l'identità senza smarrire la memoria, senza impoverire il lascito che per tanti anni è passato di mano in mano, contestato ma custodito, fino a quando fu rifiutato e l'epoca allora si è chiusa»³.

Il punto cardine della transizione, come l'autore lascia intendere, consiste nella cessazione di tale "continuità", ovvero di quel "rito" secolare della trasmissione del sapere, dell'assunzione del "lascito" dei padri, consistente in un patrimonio d'esperienze, di conoscenze che dovrebbero essere messe a frutto dalla giovane generazione - peraltro, com'è sempre avvenuto nel corso di una secolare tradizione - con l'aggiunta del loro ingegno e della loro sensibilità. «E' durato quasi un secolo il tramonto della modernità», aggiunge l'autore, «nella vecchia Europa dove era nata. Come il sole che lungamente si attarda nei crepuscoli incendiati di rosa e d'oro e poi d'improvviso precipita nell'ombra della notte»⁴.

Questa nuova visione del mondo - che dovrebbe corrispondere ad una maggiormente diffusa consapevolezza - si è andata manifestando nel tempo attraverso numerose e importanti modificazioni nel campo della politica, dell'economia, della scienza, della tecnologia, della comunicazione, dell'arte e dell'architettura. Riguardo a quest'ultimo settore scientifico-disciplinare, bisogna aggiungere che anche il suo più circoscritto ambito di ricerca ha subito un radicale cambiamento dal punto di vista della manipolazione materiale, dell'espressione estetica, nonché delle sua rappresentatività culturale. Per la sua salvezza dalla sua "liquefazione", come afferma Vittorio Gregotti, è necessario un recupero del suo aspetto identitario. Per questo, è importante ridefinire i suoi confini,

sia nell'ambito dell'interdisciplinarietà che ormai caratterizza la metodologia progettuale e attraverso una pratica artistica dotata di senso proprio, che in quello della definizione dell'immagine architettonica che, aldilà della sua essenza, dovrebbe tornare ad essere, com'egli sostiene, «[...] sostanza che produce interpretazione»⁵.

1
«hortus» rivista di architettura on line della Facoltà di Architettura di Roma, Sapienza.

2
E' un tema affrontato nel saggio curato da Sang Lee e Ruth Baumeister, *The Domestic and the Foreign in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2007.

3
Eugenio Scalfari, *Per l'alto mare aperto*, Einaudi, Torino 2010, p. 264.

4
Ibidem, p. 280.

5
Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi,

Thomas van den Valentyn

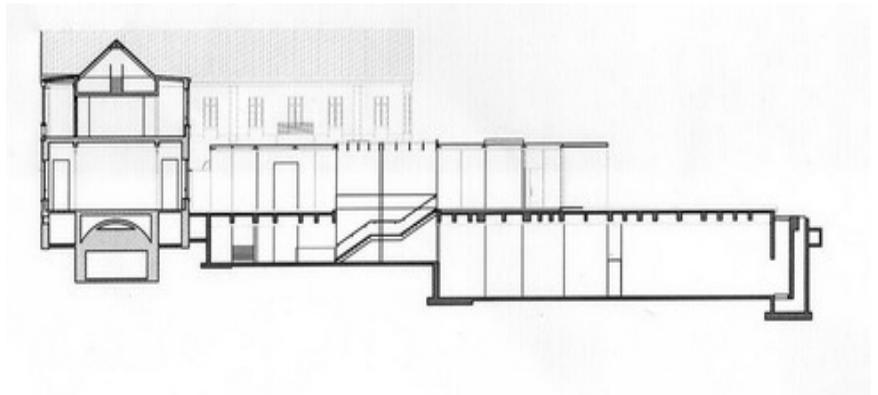
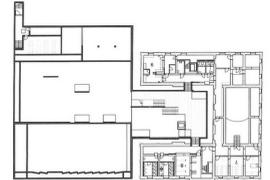
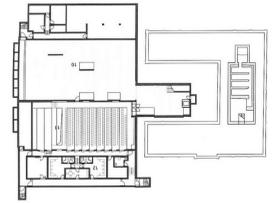
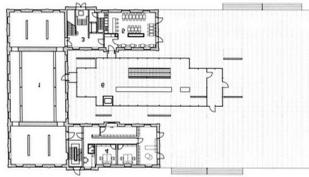
Max Ernst Museum a Brühl



¹
Con la collaborazione di Seyed Mohammad Oreyzi (SM0).

Il Max Ernst Museum, progettato dall'architetto tedesco Thomas van den Valentyn¹ si trova a Brühl, una cittadina industriale tra Colonia e Bonn, dove è nato il famoso artista tedesco, figura chiave del Surrealismo e del Dadaismo, a cui è dedicata la nuova struttura espositiva.

Essendosi arricchita, nel corso degli anni, la collezione del museo cittadino - anche grazie al generoso contributo della locale Sparkasse - nel 2001 è stata realizzata una fondazione che ha programmato, tra le prime cose, l'individuazione di una nuova sede all'interno di un edificio storico: un padiglione tardo-neoclassico con un ampio giardino, situato in una posizione centrale rispetto all'area urbana di Brühl, vicino alla stazione e poco distante da un altro importante e storico edificio, lo Schloss Augustusberg.



Il fabbricato, denominato “Brühl Pavilion”, è a due piani, ed ha un impianto a corte aperta. La sua storia è singolare ed assai movimentata: sorto nel 1844 come sede di scampagnate e d'intrattenimenti, dal 1919 al 1990 sarà destinato a funzioni umanitarie - diventando ora casa per bambini abbandonati, ora casa per bambini e madri, ora ricovero per vecchi - gestite da diverse organizzazioni religiose che si succederanno nel tempo. A seguito di ciò, la sua struttura spaziale sarà, a più riprese, alterata da divisioni interne, da aggiunte esterne ed, anche, da una parziale demolizione nel corso dell'ultima guerra.

Il Comune di Brühl, avendo acquistato, nel 1994, l'immobile, alcuni anni più tardi, nel 2001, bandirà un concorso per la sua trasformazione in museo d'arte moderna e contemporanea, che vedrà come

vincitore l'architetto di Colonia.

Il progetto si compone di due parti distinte: il restauro dello storico edificio, e quindi l'eliminazione delle aggiunte, la ricostruzione delle parti mancanti, compreso il sobrio apparato decorativo dell'involucro esterno e il ripristino del suo originario colore grigio-chiaro; e la costruzione di un volume aggiuntivo interrato in corrispondenza della corte aperta, con un piccolo volume soprastante in acciaio e vetro, contraddistinto da una libera composizione di piani (verticali, orizzontali o piegati ad angolo retto) in struttura metallica, dall'effetto dinamico, tesa a sottolineare la configurazione del prisma di base, la cui duplice funzione è quella di, biglietteria e ingresso all'edificio storico, e accesso tramite scala e ascensore alla nuova sala espositiva sottostante.

La complessa articolazione del suo disegno in parte deriva da una questione assai concreta che è quella di illuminare lo spazio espositivo interrato; e questo, avviene attraverso degli inserti di lastre di vetro nella pavimentazione del cortile d'ingresso, dissimulati proprio dalla disposizione dei pannelli (di colore grigio-chiaro, analogo a quello del padiglione storico).

Tale organismo ospita la collezione Ernst, distribuita su due livelli, mentre a piano terra, nell'ala sud si trova l'amministrazione, e nell'ala nord la caffetteria e i servizi; il volume interrato ha un ampio ambiente per mostre temporanee (di mq. 500), una sala conferenze (con 340 posti) e i servizi.

Il piano di calpestio esterno su cui è posta la leggera e trasparente costruzione dell'ingresso-biglietteria, è in diretta continuità con quello del piano-terra del padiglione; in questo modo esso risulta essere sollevato di circa un metro rispetto alla quota del giardino; e questa sorta di sua apparente "levitazione" lo rende -anche per il rigido disegno geometrico della pavimentazione creato dall'incrocio delle fasce di serpentino e da quello delle lastre di granito grigio-verde di Sondrio - come una superficie astratta, soprattutto per la presenza delle tre sculture di Ernst, *Corps enseignant pour une école de tueurs* (1967)². Tutto questo, si riverbera nella lettura del volume vetrato situato sopra il piano/pedana che, in questo modo, appare come una presenza dalla marcata iconicità e particolarmente definita da un forte contenuto concettuale. Si tratta di un'identità fi-

2

Le tre figure sono denominate:
Big Brother, Séraphine Cherubin e
Séraphin le Néophite.

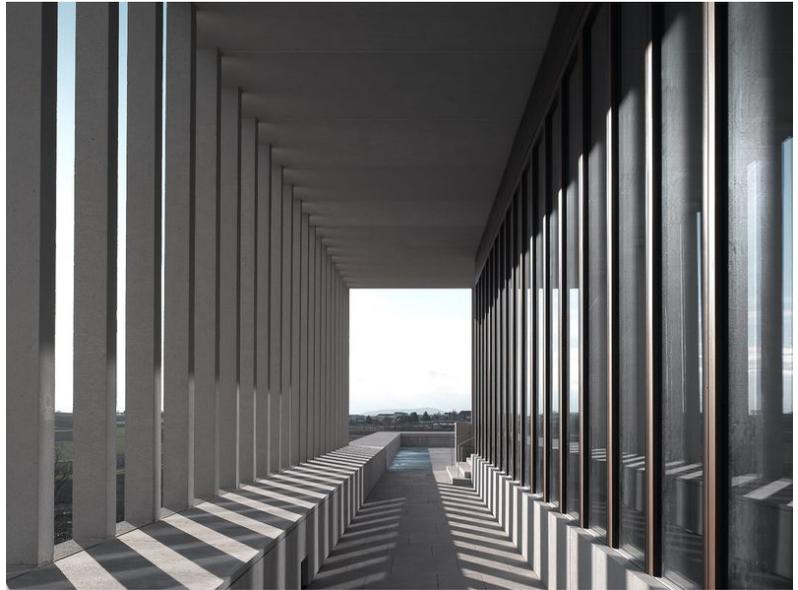
gurativa orientata lungo la linea espressiva minimale che nettamente la distingue, in senso formale, dall'edificio storico. Da qui, parte un gioco di contrapposizioni, di confronti/esclusioni, una dialettica distintiva/associativa che punta a creare interesse, attrazione, unite ad una serie di interrogativi che l'insieme pone, provenienti dall'elaborazione del difficile (se non impossibile) rapporto/convivenza tra memoria del passato e fragranza del presente, nonché tra differenti sensibilità estetiche.

Sulla base di tali considerazioni, l'operazione progettuale di Van den Valentyn, risulta impostata in maniera consapevole, sufficientemente elaborata e approfonditamente critica. L'opportuno distacco che esiste tra il nuovo oggetto e la preesistenza riesce a proporre quella pausa di silenzio necessaria ad instaurare un equilibrato contrasto tra le due differenti figure architettoniche, il che consente ad entrambe di trarre un reciproco vantaggio di leggibilità in senso estetico/formale e di chiarezza rispetto alle problematiche che solleva.



David Chipperfield

Literaturmuseum der Moderne a Marbach am Neckar

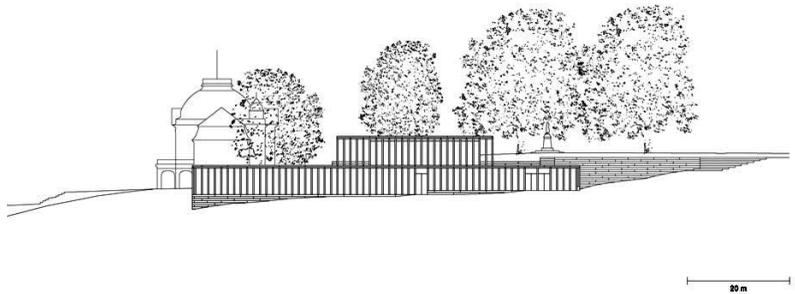


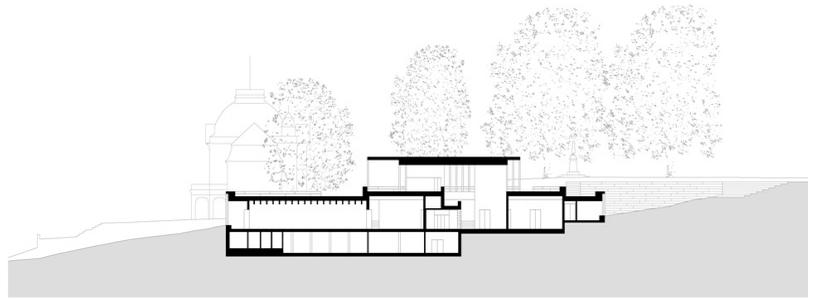
Il Museo della Letteratura Moderna a Marbach am Neckar, progettato da David Chipperfield (2002-2006) è situato sulla cima di un altipiano roccioso che domina una verde vallata.

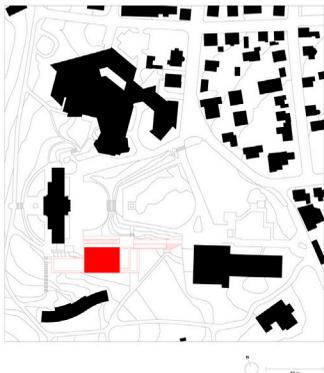
Essendo, il piccolo centro vicino a Stoccarda, il luogo di nascita del poeta e drammaturgo Friedrich Schiller, per celebrarne la memoria nel 1903 verrà costruito il Museo Nazionale Schiller, accanto al quale, nel 1973, sarà realizzato l'Archivio della Letteratura Tedesca.

Dopo la riunificazione delle due Germanie, infine, si renderà necessaria la costruzione di un ulteriore edificio per ospitare ed esporre pubblicazioni e manoscritti degli autori tedeschi del XX secolo: da Thomas Mann a Friedrich Nietzsche, da Hannah Arendt a Bertolt Brecht, da Franz Kafka a Ernst Jünger. Tra le iniziative per la commemorazione del duecentesimo anniversario della morte di Schiller (1759-1805) sarà bandito un concorso internazionale per la realizzazione di un terzo edificio: il Museo della Letteratura Moderna. Competizione che sarà vinta da David Chipperfield Architects.

L'esigenza di costruire archivi e musei letterari in Germania in Francia o altrove, ha un'importante motivazione legata alla tutela delle testimonianze della cultura scritta favorendo, nel contempo, la possibilità di un più diretto contatto con esse da parte del pubblico. Ora, a tale duplice obiettivo si è aggiunto un nuovo stimolo rivolto alla conservazione dei testi cartacei: la presa di coscienza della deperibilità dell'hardware - conseguente all'iper-riproduzione degli scritti con il sistema digitale - e del fatto che in questo vortice moltiplicativo il documento perde l'aura che proviene dalla sua unicità. Nel Museo della Letteratura Moderna la pagina scritta ritrova, dunque, il suo valore ed anche una sua segreta magia.







L'idea progettuale parte dallo sfruttamento del ripido pendio che contraddistingue il sito e dalla volontà di stabilire una connessione, in senso materiale, tra il livello più basso del parco e il piazzale antistante il Museo Schiller; e questo, attraverso una sequenza di terrazze variamente orientate che offrono diversi punti di vista verso la vallata.

Tali terrazze nel loro esorbitante insieme contribuiscono alla definizione di due fondamentali caratteri dell'architettura di quest'opera, tra loro nettamente distinti ed espressi in termini progettuali in forma netta e incisiva; rappresentati, da un lato, da un ingresso/padiglione isolato, austero, geometricamente composto, tagliato dalle ombre, collocato come un classico tempietto sulla sommità della collina di fronte al Museo Nazionale Schiller e, dall'altro, da una serie di spazi aperti a vari livelli, in sé imponenti e affacciati verso il circostante paesaggio.

La rimarcata presenza delle terrazze, bisogna considerare, trasmette all'edificio un carattere mutevole e dinamico che si giustappone all'apparente impostazione 'classica' delle volumetrie, contraddistinte dall'uso di un serrato pattern di esili colonne a base quadrata, realizzate in calcestruzzo precompresso e sabbiato. Questi due rilevanti aspetti dell'opera che tendono a confrontarsi tra loro fino quasi a confliggere, costituiscono la chiave compositiva del progetto, del suo insinuante mistero, del suo fascino, della sua attrattiva.

I due blocchi volumetrici che compongono il museo, posti a differenti quote, sono configurati tramite linee essenziali, la cui fisionomia "minimalista" è affidata alla sequenza di pilastri che, perfettamente allineati li circondano, li avvolgono.

Bisogna considerare, tuttavia, che il rapporto più immediato che il visitatore ha con il museo è dato dal padiglione d'ingresso che manifesta una sua forte allusività nei confronti dell'universo classico, inteso come una sorta di forma arcaica custodita nei recessi della propria memoria, appartenente a quel nucleo di conoscenze pre-storiche di cui fanno parte i miti, definiti da Salustio "storie che non avvennero mai, ma sono sempre", come ricorda Roberto Calasso in, *Le nozze di Cadmo e Armonia*.

L'ingresso del museo come un ideale Partenone si erge, dunque, sulla propria piccola Acropoli che è il basamento sottostante: in questo ricordando, in termini puramente concettuali, la simile impostazione data da Ludvig Mies van der Rohe al progetto per il padiglione

d'ingresso alla Neue Nationalgalerie a Berlino.

Tale richiamo ad un ordine, ad un rigore geometrico che si lascia avvolgere dal senso della storia sarà considerato - come si leggerà sui giornali nazionali, più che sulle riviste specializzate - come una specie di “sfida” (peraltro del tutto involontaria) ad una regola non scritta, relativa agli edifici tedeschi del dopoguerra che è quella di non impiegare mai colonne (escludendo, in questo, il museo berlinese di Mies).

Una polemica che certamente non coglie l'essenza del progetto di Chipperfield, in quanto com'egli afferma in un'intervista, il suo intento progettuale è stato quello di “ridurre l'architettura alla sua forma più semplice, quasi primitiva”, e soprattutto, bisogna aggiungere, di creare un sottile ma decisivo contrasto tra immobilità e dinamismo, tra astrazione e serrato rapporto con la realtà naturale dell'intorno.

Il percorso del museo parte dalla quota più alta, dunque, per poi scendere verso il basso, attraverso gli spazi destinati all'esposizione e all'archivio. Il visitatore, in questo modo, scende un breve tratto di scale per raggiungere il piano destinato alle mostre dove si trovano sale e gallerie di diversa ampiezza e differenti altezze. La maggior parte di questi ambienti - che custodiscono ed espongono manoscritti, trascrizioni, cataloghi - sono rivestiti con pannelli di legno e illuminati con una debole luce artificiale (50 lux) per proteggere le opere in mostra (libri e manoscritti) dalla luce del giorno, a causa della loro fragilità e delicatezza. Al tempo stesso, ognuna di queste sale a luce controllata si affaccia su gallerie illuminate dalla luce naturale, per creare un bilanciamento tra lo sguardo sul mondo interiore composto dai testi e dai manoscritti e lo spettacolo della verde vallata dove scorre il fiume Neckar, visibile dalle vetrate.

Tra i materiali utilizzati, oltre al legno e al vetro, a farla da protagonista è il cemento, in una tonalità di grigio chiaro che contribuisce a creare lo specifico carattere della costruzione estremamente semplice ma deciso. La linearità di quest'architettura che può sembrare ‘asettica’ solo ad un primo sguardo è in realtà una scelta funzionale all'esposizione e al suo armonico inserimento nel contesto. Il progetto di David Chipperfield Architects ha vinto il premio RIBA Stirling 2007 con la seguente motivazione: “Edificio contemporaneamente sobrio e ricco”.

David Chipperfield

Neues Museum

Galerie Am Kupfergraben 10





Il lungo intervento di restauro e parziale ricostruzione del *Neues Museum* da parte di Daniel Chipperfield (1997-2009) è finalmente concluso ed ora l'importante edificio neoclassico torna ad essere una struttura viva nel tessuto urbano di Berlino.

Il Neues Museum, realizzato da Friedrich August Stüler (1841-1859), nasce per decisione dal re prussiano Federico Guglielmo IV, a seguito dell'insufficienza degli spazi dell'Altes Museum di Karl Friedrich Schinkel (1823-1828) dovuta a nuove importanti acquisizioni; ma, aldilà di questo dato storico, il Neues Museum è l'opera architettonica che segna l'inizio della costruzione di quell'Acropoli laica che sarà il Museuminsel, destinata a celebrare Berlino come l'Atene del XIX secolo. Nella stessa area, successivamente, si andranno ad aggiungere: l'Alte National Galerie (1866-876) su progetto di Stüler, il Bode Museum (1897-1904) su progetto di Ernst von Ihne e il Pergamon Museum (1910-1930) progettato da Alfred Messel. Una delle principali finalità del Neues Museum era quella di esprimere la visione archeologica come racconto di una storia vivente e come frutto di una scienza che, non volendo rimanere relegata in un ambito temporalmente circoscritto e lontano, cercava d'introdurre l'antico come presenza quotidiana nella vita del popolo tedesco. L'edificio doveva apparire, dunque, come un prezioso scrigno o un tempio ornato dentro e fuori, con un programma iconografico che faceva ricorso ad un raffinato artigianato artistico. Lungo le pareti degli ambienti interni si succedevano narrazioni figurate riguardanti la storia dell'umanità poste in stretta correlazione con le collezioni archeologiche. Tale impianto verrà in buona parte cancellato con il crollo dell'edificio a seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale. L'intervento di Chipperfield, non volendo perdersi nel labirinto della nostalgia, sarà quello di considerare i resti del tempio-museo come una sorta di palinsesto della storia tedesca, «[...] una trama su cui ritessere fili spezzati, ma ancora autentici, come le colonne, i muri, le tessere musive, le migliaia di frammenti di intonaci e decorazioni, meticolosamente riclassificati e ricollocati in una ragnatela di linee ispirate alla logica moderna del collage»¹. Tale percorso ricostruttivo/restaurativo, sarà condotto dall'architetto inglese in maniera estremamente rigorosa e attenta agli sviluppi del dibattito culturale svoltosi soprattutto negli ultimi decenni sul tema della conservazione degli edifici storici (e del loro

1
Fulvio Irace, *Ora il Neues è più nuovo*, «Il Sole 24 Ore», domenica, 8 marzo 2009.



rispetto nel differente stato di conservazione in cui si trovano), a partire dai dettami dalla Carta di Venezia del 1964 fino a giungere ad alcune significative indicazioni emerse nei più recenti convegni. L'obiettivo principale del progetto sarà quello di riconfigurare il volume primitivo, recuperando le parti della struttura che hanno resistito ai bombardamenti, ricostruendo quelle non più esistenti. In questo modo, come afferma Chipperfield, è stata ricomposta la sequenza originaria delle diverse stanze, con l'annessione di spazi di nuova costruzione sviluppati in continuità con la struttura esistente. Il recupero "archeologico" rispetta i diversi stati di conservazione dell'edificio storico. "La ricostruzione delle parti dell'edificio definitivamente perse è stata realizzata senza pretesa alcuna di competere con le parti superstiti in termini di luminosità e superficie. La riabilitazione dell'esistente è stata guidata dall'idea che la struttura primitiva dovesse essere valorizzata nel suo contesto spaziale e nella sua materialità originale". In definitiva, il nuovo riflette ciò che è andato in rovina senza tuttavia imitarlo. I materiali in esposizione nel Neues Museum riguardano principalmente le collezioni d'arte egizia e d'arte storica e protostorica. L'edificio che le contiene è composto da quattro piani fuori terra più uno seminterrato. Al primo livello si trovano: l'ingresso, il museum shop, la caffetteria, la biglietteria, il guardaroba e i servizi igienici. Al secondo e terzo livello le esposizioni permanenti. Al quarto livello gli uffici direttivi, il deposito delle opere, gli ambienti per lo studio e per piccoli convegni. Il piano seminterrato è occupato dai locali tecnici, dagli spazi per mostre temporanee e, infine, da una Archaeological Promenade che verrà attivata nei prossimi anni (si prevede che i lavori saranno conclusi nel 2015); essa collegherà attraverso itinerari ipogei e a cielo aperto i 4 musei archeologici della Museums Insel.

L'allestimento e il sistema espositivo progettato da Michele De Lucchi, basato sull'integrazione e la valorizzazione d'ogni reperto, è in stretta sintonia con l'indirizzo dato da Chipperfield al suo intervento come, pure, con la filosofia museale di Stüler, espressa nel Neues Museum: caratterizzata dalla simbiosi tra architettura, decorazione, allestimento ed esposizione dei reperti archeologici.

Le collezioni, composte da opere di valore documentario e da oggetti artistici sono presentate al visitatore attraverso un sistema espositivo differenziato, pur nella sua standardizzazione modulare.

I materiali impiegati sono: il vetro extrachiaro, l'ottone bronzato

nero, (utilizzato anche per i serramenti e per alcuni rivestimenti interni), il conglomerato cementizio di marmo e le pietre color sabbia che compongono i piedistalli degli espositori, come ideale continuazione delle lastre parietali e dei pavimenti utilizzati nel restauro di Chipperfield.

La disposizione delle vetrine e dei piedistalli tende a seguire l'andamento longitudinale delle sale; la loro disposizione è a isola, ossia sono distanziate da pareti e finestre, in modo da consentire la visione da tutti i lati.

Anche il sistema illuminotecnico delle sale è strettamente integrato al progetto architettonico con riflettori a luce diffusa al soffitto e spot orientabili, mentre ciascuna delle sale storiche ricostruite presenta una soluzione specifica; a questo, poi, si aggiunge l'illuminazione dei reperti, integrata e nascosta nella base delle vetrine.





La *Galerie Am Kupfergraben 10*, Berlino (2003-2007) è uno spazio espositivo per l'arte contemporanea, progettato da Chipperfield per i galleristi Céline e Heiner Bastian. E' una struttura a quattro piani e ospita al suo interno anche degli uffici e un piede-a-terre utilizzato dalla coppia e sistemato all'ultimo piano.

Nel 2008, al progetto dell'architetto inglese, è stato assegnato il Fritz Höger Prize per la categoria "office and commercial buildings", con il seguente commento da parte della giuria: "L'edificio della galleria a Berlino, tramite l'utilizzo di mattoni di recupero e la realizzazione delle facciate in pietra si lega strettamente agli edifici storici vicini, dimostrando con questo non solo la sostenibilità del mattone ma anche la capacità di tale materiale senza tempo di dialogare con il contesto storico". L'edificio sorge lungo l'Am Kupfergraben, una strada che costeggia il canale Kupfergraben che, insieme al fiume Sprea, costituisce uno dei confini naturali del Museumsinsel. La costruzione s'inserisce nel vuoto lasciato dal crollo di un precedente immobile, avvenuto a seguito dei bombardamenti dell'ultimo conflitto, ponendosi tra due volumi attigui di differente altezza (il primo di 3 piani e il secondo di 4). L'opera si trova in una strategica posizione tra l'Am Kupfergraben e la Bodestraße, di fronte al Neues Museum



restaurato dallo stesso progettista. La soluzione progettuale suscita interesse non solo per la maniera in sé severa ed essenziale con cui Chipperfield configura il nuovo inserto (risolvendo la “lacuna urbana”), ma soprattutto per il fatto che il linguaggio impiegato si fa carico con consapevolezza e sensibilità espressiva della dialettica, sempre aperta, tra la memoria critica di una realtà del passato andata distrutta e le ragioni culturali del presente.

In base a questa impostazione, il progetto istituisce delle sottili relazioni formali con gli edifici adiacenti, tenendo conto delle orizzontalità messe in risalto dai marcapiani, come pure della presenza di una esistente parasta (sistemata in una posizione elevata) che contribuisce a porre in risalto la congiunzione del nuovo edificio con quello sull’Am Kupfergraben. Si tratta, in quest’ultimo caso, di un intervento in sé simbolico, volto a mettere nella maggiore evidenza possibile il tema del rapporto con la preesistenza storica, basato su allusività in senso figurativo, piuttosto che su repliche; ossia, da un lato, tenendo viva nella coscienza, lungo il percorso ideativo, la fondamentale importanza del legame con il tempo passato e, dall’altro, cercando di stabilire regole aderenti alla sensibilità contemporanea. Le facciate sono realizzate in mattoni di recupero (da edifici storici demoliti), stuccati e ricoperti da un leggero strato d’intonaco dato a spruzzo. La compattezza e uniformità delle fronti, interrotta dalla successione del rigido segno dei marcapiani in cemento a vista, è contrastata dalla presenza di grandi aperture vetrate, provviste di ante in legno naturale e posizionate in maniera asimmetrica seguendo il dettato delle necessità funzionali. Alla solidità e pesantezza dei materiali che definiscono il corpo esterno della galleria si contrappone la varietà e dinamicità dei suoi spazi interni definiti soprattutto dal gioco della luce naturale che mette in risalto il variare dell’organizzazione spaziale delle volumetrie. La pianta della galleria muta, infatti, di piano in piano, mentre la configurazione delle sale (alte 5,5 metri) resa diversa dalla presenza delle finestre, permette a ciascuna di esse di essere illuminata in modo differente dalle altre.

L’intento del progetto, in definitiva, è stato quello di creare “una serie di sale ben illuminate e proporzionate, per vivere, lavorare ed esporre in un luogo dedicato alle arti e collocato nel cuore culturale della città”.

David Chipperfield

Museo Folkwang ad Essen





Il Folkwang Museum, realizzato da David Chipperfield (2007-2010) ad Essen, è un importante museo d'arte antica, moderna e contemporanea. Buona parte delle opere provengono dalla eclettica collezione di Karl Erns Osthaus che nel 1902 realizzerà un museo ad Hagen, facendo progettare gli spazi interni ad Henry van de Velde. Nel 1922, dopo la sua morte, una "cordata" di industriali, banchieri e mecenati compreranno dipinti e sculture (per 15 milioni di Papiermark) per trasferirla ad Essen - nel cuore del bacino siderurgico della Ruhr - realizzando un nuovo edificio museale, progettato da Edmund Körner e denominato "Folkwang" [Sala del popolo], in una zona centrale della città. Mantenendo lo stesso spirito che aveva caratterizzato l'azione di Osthaus, con la stessa curiosità, attenzione e lungimiranza nelle acquisizioni delle opere.

Paul Joseph Sachs, uno dei sette membri fondatori del MoMA di New York, in visita ad Essen nel 1932, definirà tale importante struttura culturale come “the most beautiful museum in the world” una frase che resterà impressa nella memoria comune come un segno distintivo dell’intera città, al punto da essere scelta come titolo della mostra d’inaugurazione del recente museo ¹. Tale mostra è stata anche l’occasione per riunire dopo settanta anni, seppure temporaneamente, le opere di Oskar Kokoscha, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Paul Gauguin, Franz Marc, ecc., rimosse nel 1936 dalle pareti del vecchio edificio - in seguito distrutto dai bombardamenti dell’ultima guerra - in quanto considerate dai nazisti arte degenerata e, quindi, disperse in numerosi musei e collezioni private straniere.

Nel dopoguerra il museo verrà ricostruito, su progetto di Erich Hösterey, Werner Kreuzberger, Horst Loy, nel sito del precedente museo.

All’inizio degli anni Ottanta sarà realizzata un’addizione che non troverà il consenso della critica e dei visitatori per l’inappropriata organizzazione dello spazio, l’eccesso di dislivelli, la fastidiosa presenza di pareti poste diagonalmente, la scarsa illuminazione naturale, etc.. Tutto questo porterà alla decisione, sempre rinviata per mancanza di fondi, della sua demolizione e ricostruzione. Fino a che, nel 2006, in vista della nomina di Essen nel 2010 a capitale europea della cultura, la Fondazione Krupp metterà a disposizione la cifra necessaria per il rifacimento dell’addizione (il Neubau) e il restauro della costruzione esistente (ovvero l’Altbau). Nel 2007 verrà bandito un concorso che sarà vinto da David Chipperfield Architects.

Numerosi sono gli edifici espositivi realizzati dall’architetto inglese nel corso della sua carriera, dedicati all’arte, all’archeologia, all’antropologia, alla letteratura e a quant’altro. Da tale esperienza egli avrà modo di analizzare e approfondire, da diverse angolazioni, lo specifico tema progettuale dell’organismo destinato alla conservazione e comunicazione (al pubblico) di opere, manufatti, reperti.

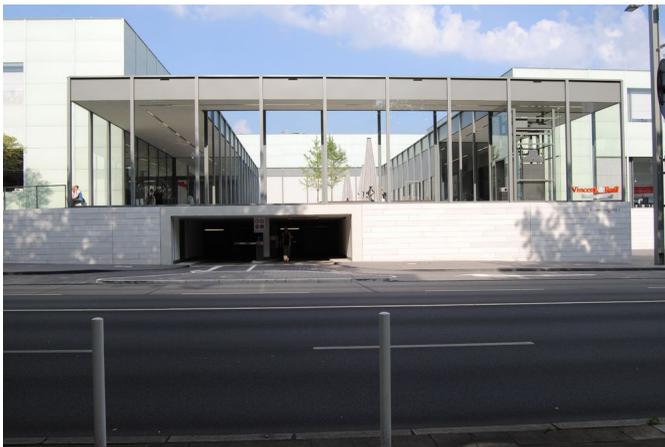
Questo museo, in particolare, rappresenta una sintesi e, a un tempo, un manifesto teorico/concreto del suo modo di concepire lo spazio destinato all’esposizione dell’arte. La linearità e la chiarezza organizzativa dei diversi ambienti che lo compongono esprime, altresì, la volontà di definire un luogo in sé ideale per la presentazione delle testimonianze artistiche del presente e del passato; non privo di un



suo specifico carattere formale, ma non tale da creare disturbo nel dialogo che il fruitore abitualmente intesse nel suo percorso di visita con i capolavori esposti, riducendo al minimo le interferenze di tipo percettivo/ambientale. Un organismo ben composto, dunque, ed invitante, animato al suo interno da una luce artificiale e naturale dosata in maniera appropriata.

«L'autorevolezza costruitasi in questi ultimi vent'anni attorno alla sua opera», osserva Fulvio Irace, «sta nella sua capacità di trovare sempre tra astrazione e fisicità, tra idea e realtà un equilibrio, cui si può attribuire l'appellativo di "ordinario", nella duplice accezione di elemento d'ordine e di elemento della vita di ogni giorno»².

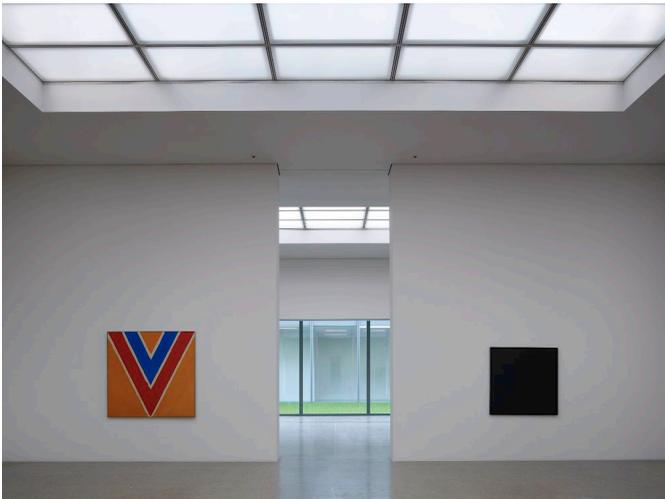
La costruzione - che occupa due terzi dell'isolato urbano di pertinenza del museo - si svolge su un piano orizzontale e, poiché la superficie del lotto è leggermente digradante, nel procedere verso nord si trasforma in una sorta di grande podio che concettualmente e realmente si distacca dalle strade circostanti, dalla loro confusione e dal rumore del traffico; per cui, sopra tale piano orizzontale trova luogo l'edificio museale, mentre lo spazio sottostante è utilizzato come garage e magazzino.



L'impianto progettuale si basa su quattro cortili circondati da una struttura a chiostro, attorno a cui si addossano una serie di padiglioni. Lo spazio interno, tuttavia, non registra tale sommatoria di parti, ma si sviluppa in maniera continua, offrendo vari percorsi attraverso la collezione. "Dall'ingresso si può vedere ogni parte dell'edificio e ci si può orientare immediatamente", afferma Chipperfield in un'intervista. "Al tempo stesso abbiamo voluto creare un edificio in cui ci si può anche perdere". Ed, infatti, perdersi non è difficile in questi vasti spazi, dall'espressività compressa, ma dai percorsi dilatati, conseguenti all'ampia raccolta di opere.

La nuova struttura espositiva, bisogna osservare, tende a recuperare in maniera sottile l'impianto dell'Altbau ed un significativo aspetto del suo carattere che è il senso della permeabilità visiva. Una scelta che se, per un verso, coincide con la visione progettuale dell'architetto, per l'altro, corrisponde all'intento di non creare stridenti contrapposizioni tra la vecchia e la nuova costruzione, cercando di mettere in atto una forma di sfumata consonanza con il contesto. A tale proposito Chipperfield ricorda di essere rimasto colpito, nella sua prima visita al sito, dal fatto che passando con il suo taxi dinanzi all'edificio degli anni Cinquanta, poteva vedere all'interno i dipinti sulle pareti.

L'accesso al cortile d'ingresso avviene tramite un'ampia scala disposta in posizione laterale sulla fronte est, lungo la Bismarkstraße, dove più avanti si trova anche il padiglione degli uffici - che corrisponde al punto in cui la pedana orizzontale raggiunge il massimo distacco dal suolo stradale - con il magazzino sottostante situato in corrispondenza del parcheggio. Percorrendo la scalinata e raggiunto il primo cortile, da un lato si trova il caffè-ristorante e il bookshop e dall'altro l'accesso alla vasta hall dove al centro è situato il bancone della biglietteria. Successivamente, i visitatori incontrano un susseguirsi di spazi espositivi (con altezze fino a sei metri) ed altri ambienti di diversa destinazione: sala video, biblioteca e sala lettura, sala polifunzionale, spazio eventi, laboratori e aule seminariali. Il pavimento interno è in cemento sabbaiato. Il rivestimento delle facciate è realizzato con un materiale traslucido, simile all'alabastro, ma può ricordare anche il marmo o la pietra. Si tratta di un involucro composto da grandi lastre quadrate di vetro riciclato di color verdastro, leggermente ruvido in superficie. Il loro colore cambia con il variare della luce naturale. Le finestre sono integrate con il filo delle fronti esterne.



David Chipperfield.

Città della Giustizia a Barcellona.



La nuova Città della Giustizia a Barcellona (2002-2009), progettata da David Chipperfield Architects e Fermin Vázquez (dello studio b720 Arquitectos) è un vasto complesso composto da otto torri, legate da uno spazio continuo che funge da area pubblica d'ingresso, dotata di portici e giardini.

Gli edifici sono dei prismi a base rettangolare di diversa altezza rivestiti da elementi prefabbricati di calcestruzzo che presentano sei differenti tonalità di colore (dal giallo, al rosso, dal verde pallido fino al marrone). Tale effetto è stato ottenuto inserendo nel materiale di base dei pigmenti di ossido di ferro, eccetto per la tonalità del verde per la quale è stato usato l'ossido di cromo. Il taglio delle aperture ha un disegno fortemente allungato per accentuare la verticalità dei volumi.

L'area dove sorge la Città giudiziaria in precedenza era occupata da una caserma militare, al confine tra due città: Barcellona e L'Hospitalet de Llobregat. Il complesso, adeguatamente servito dai trasporti pubblici, si trova vicino alla Gran Via, la più importante strada d'accesso a Barcellona per chi proviene da sud; un ulteriore importante collegamento è l'Avenida Carrilet che conduce a L'Hospitalet.

La disposizione dei diversi blocchi persegue un'organizzazione apparentemente libera in modo da rompere, dal punto di vista simbolico, la rigida, monolitica immagine dell'edilizia giudiziaria e da quello spaziale creare dei luoghi per il pubblico dal disegno vario, dinamico, invitante, creando in questo modo una relazione equilibrata tra zone di lavoro e di riposo.

Infine, un ulteriore edificio, esterno all'area delle otto torri è destinato a residenza e ad attività commerciali.

L'insieme delle costruzioni che compongono il progetto, nella configurazione libera e razionale dei suoi volumi e nella meditata e trattenuta tensione creatività delle sue forme, è un atto configurativo che rappresenta, in maniera quasi immediata, i caratteri distintivi dell'architettura di Chipperfield, in quanto punta a rimanere circoscritto all'interno delle ragioni programmatiche che lo definiscono. Si tratta di un rigoroso approccio al fare progettuale che, oltre ad essere un dato in sé in distintivo rispetto a tendenze architettoniche che ricercano la spettacolarizzazione, è il segno del suo modo riflessivo, analitico di rapportarsi al progetto per svelarne quasi la sua intima essenza.

Rispetto alla stesura fluida del lavoro al computer, dove i limiti sono cancellati dalle possibilità di una virtualità infinita, Chipperfield concepisce il progetto come una pratica di scrittura tradizionale, consistente nell'incessante operazione di cancellazione e rifacimento. Com'egli nota: «Il nostro metodo di lavoro consiste nel permanere il più a lungo possibile in una modalità concettuale senza forma»¹. E', infatti, sua convinzione che l'architettura debba sapersi fermare in tempo «[...] e l'architetto fare un passo indietro rispetto alla realtà per dare sostanza di forma alle possibilità e riconoscere nel continuum delle idee la sicurezza di un significato. Nostro compito è dunque quello di dare un ordine a questo processo, discriminando i frutti del progresso, incoraggiandone alcuni, scartandone altri»².

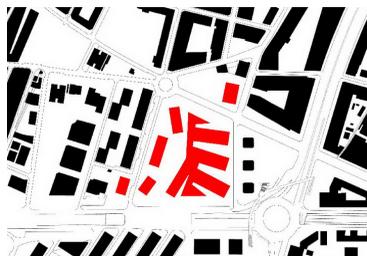
Un ulteriore, importante aspetto della visione architettonica di Chipperfield è l'attenzione alle esigenze, alle aspirazioni degli utenti che vivono l'edificio: una questione centrale del progetto, che rende la struttura organizzativa della forma la ragione del suo essere. Obiettivo del progetto è, dunque, quello di puntare alla definizione di un universo concreto, piuttosto che produrre immagini, spazi finalizzati a suscitare stati emotivi.

1

Great architects: a journey in the mind of David Chipperfield; allegato alla rivista «Interni», n. 586, novembre 2008.

2

Ivi.





3
David Chipperfield, *Theoretical practice*, Artemis, Londra 1994, p. 32.

4
Ibidem, p. 42.

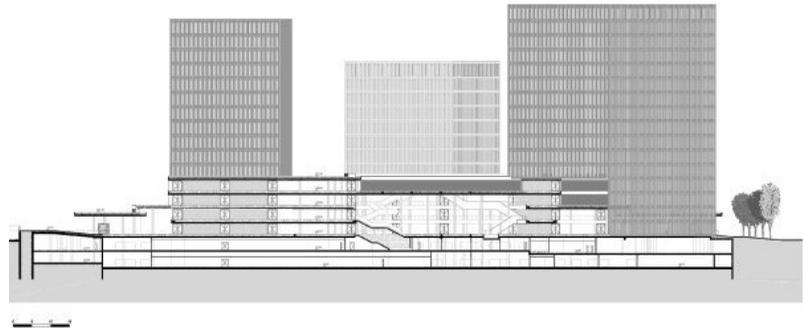
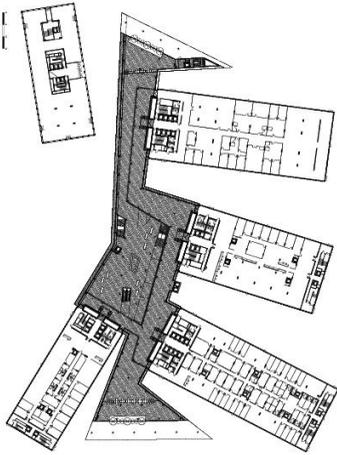
D'altra parte per dare inizio alla fase progettuale è necessario, secondo la visione dell'architetto, fronteggiare il mondo materiale provvisti di un metodo. «E' nostro privilegio, in quanto architetti, operare con il mondo fisico –con materiali quali: mattone, pietra, legno, vetro, metallo, con le forme e con la luce. Noi ci occupiamo della materia in sé»³, E' necessario dunque assumere il controllo della dimensione fisica dell'opera, «[...] ed imparare ad indagare e controllare la materia delle nostre riflessioni. Bisogna alimentare un'architettura che non appaia come un disegno costruito. Materia, volume e luce devono porsi al centro del nostro fare»⁴.

Tutto ha inizio con lo spazio. «Costruire lo spazio è il motivo primo, la prima responsabilità, il primo problema. Lo spazio genera la forma e la pianta. La pianta non è l'entità generatrice del progetto, ma è piuttosto il diagramma di un'idea spaziale. [...] Tale tema organizzativo dell'organismo non può essere disgiunto dalla modellazione della luce naturale. [...] Non esiste valutazione dello spazio in assenza di luce. La luce attribuisce forma. Le qualità cangianti di essa ci richiamano alla relazione tra la struttura dello spazio

costruito e la natura. Quando ci siamo protetti dal mondo esterno, costruendo un involucro e uno spazio intorno a noi che ridefinisce il nostro orizzonte, possiamo, per gradi e con crescente sicurezza, iniziare a erodere la solidità del nostro rifugio. Nel mio operare sono interessato a questa semplice equazione architettonica: la creazione di un involucro, dunque di un luogo, tramite la definizione di limiti da un lato, dall'altro l'erosione del luogo, la sua liberazione verso una condizione di naturalità. [...] La luce naturale è, evidentemente, fondamento di tale processo. Il nostro lavoro riguarda i metodi per comprendere e controllare la qualità della luce. E' nostra intenzione trattare la luce come un materiale, renderla parte della concezione, elemento generatore piuttosto che gradevole conseguenza»⁵.

D'altra parte, come si è detto, non esiste, per Chipperfield, un'architettura al di fuori di un'idea sociale, di una volontà di migliorare le condizioni di vita o di lavoro di chi la fruisce.

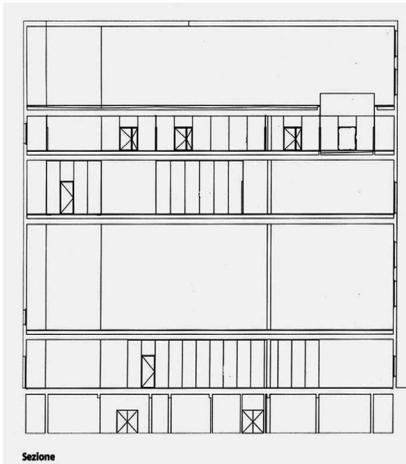
Come esponente di quella tradizione che considera l'architettura una pratica umanistica al servizio della collettività. Egli è altresì lontano da forme di esasperazione comunicativa e riconosce l'autorevolezza del fare progettuale nella capacità di rappresentare un equilibrio tra idea e realtà, tra astrazione e fisicità, tra approccio intellettuale e valorizzazione sensoriale che pone al centro la nozione di ordinario nella sua duplice accezione di elemento d'ordine e di elemento della vita di ogni giorno.



SANAA

School of management and Design a Zolverein





Il progetto di Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa (SANAA), la Zolverein School of Management and Design (2002-2006), oltre ad essere il primo edificio realizzato in Europa dai due architetti giapponesi è anche la prima nuova costruzione edificata all'interno dell'area dell'ex stabilimento per la produzione di carbone di Zeche Zolverein, situato nel distretto della Ruhr a nord di Essen, dismesso negli anni Ottanta e dichiarato nel 2001 dall'UNESCO patrimonio dell'umanità.

Si tratta di un ex centro industriale di vastissima estensione (avente al suo interno impianti di lavaggio del carbone, cokerie e pozzi estrattivi variamente dislocati), che è stato trasformato, insieme alle strutture industriali presenti, in parco, centro per l'arte, l'architettura e il disegno industriale, nonché in spazio attrezzato per il tempo libero (dalla ristorazione allo shopping, dalle attività sportive/ricreative, all'ascolto della musica).

Il masterplan realizzato da Koolhaas/OMA, ha puntato a riconvertire l'intera area in un grande e originale spazio naturale ed espositivo recuperando e restaurando gran parte delle architetture industriali presenti. Ai numerosi interventi hanno partecipato artisti di spicco, quali Ilya ed Emilia Kabakov, Ulrich Rückriem, Thomas Rother, Maria Nordman e noti architetti, tra cui Norman Foster al quale si deve la riabilitazione e la modificazione di un ex impianto industriale per la produzione dell'acqua calda nel Red Dot Design Museum.

In questo nuovo, suggestivo paesaggio naturale/artificiale, è situata la singolare opera di Sejima e Nishizawa, posizionata peraltro in un punto assai strategico, ossia l'accesso principale del parco. Per cui, la severa volumetria della costruzione tende a porsi come un elemento di mediazione visiva tra l'incisiva presenza degli edifici industriali e quella minuta, delicata delle abitazioni della periferia di Essen, ridisegnando lo skyline urbano con la sua mole.

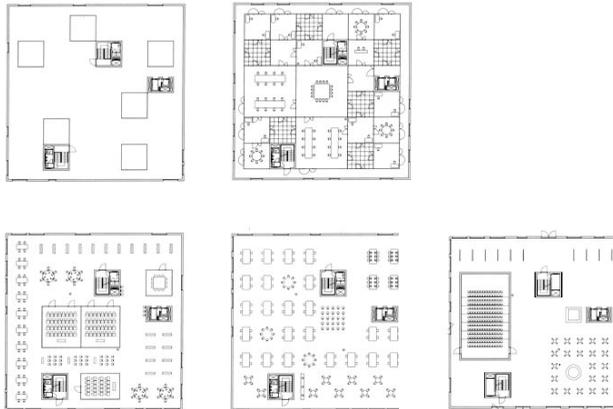
L'edificio di Sejima e Nishizawa si presenta come un cubo di 35x35 metri di cemento armato lasciato a vista. E' scandito internamente da cinque livelli (incluso quello del giardino pensile) con interpiani di diversa altezza; e questo, per rispondere alle varie necessità imposte dalla didattica.

Le attività all'interno sono distribuite nel seguente modo: a piano terra, la reception, la caffetteria, uno spazio espositivo, e l'auditorium (chiuso all'interno di un volume vetrato indipendente); al primo piano, una vasta aula di lavoro, utilizzata anche come ambiente di stu-

dio e di riposo o come spazio espositivo; al secondo piano, la biblioteca e le aule per seminari (dislocate in spazi separati); al terzo piano, una saletta conferenze, l'ufficio e dei piccoli cortili interni; al quarto piano, il tetto giardino (con affacci verso i cortiletti sottostanti).

L'opera è assai rappresentativa del carattere della ricerca di Sejima e Nishizawa che, come afferma Toyo Ito, esprime principalmente il desiderio di libera creatività e di relazione fisica con la realtà spaziale del suo intorno. Questo si riflette anche nel modo di utilizzare i materiali e le strutture, teso ad imprimere nella costruzione un effetto di leggerezza, di levità ariosa ed di ideale distacco dal luogo in cui si pone.

Dalle pareti bucate da grappoli di finestre quadrate di differente dimensione, apparentemente indifferenti alla logica della spazialità interna (ma congruente con il disegno della volumetria esterna), filtra la luce e la vista del paesaggio circostante. E' interessante, altresì, porre in rilievo una particolarità delle pareti esterne, ossia il loro ridotto spessore (cm. 25) dovuto al fatto che non è stato necessario aggiungere una controparete isolante all'interno, in quanto è stato inserito nella struttura di cemento una sottile rete di tubazioni che mettono in circolo l'acqua pompata da una vena sotterranea che è alla temperatura di 28°C.





Sauerbruch / Hutton

Un nuovo museo per una nuova città: M9 a Mestre



Sauerbruch / Hutton Architects è uno studio composto da architetti, urbanisti, designers, ingegneri di diverse nazionalità che punta a far coesistere fin dalla fase iniziale del progetto una doppia componente ideativa-concettuale e tecnologica-costruttiva e ad impostare il proprio lavoro su una realtà operativa di tipo internazionale, ossia appartenente ad un mondo senza più confini nazionali.

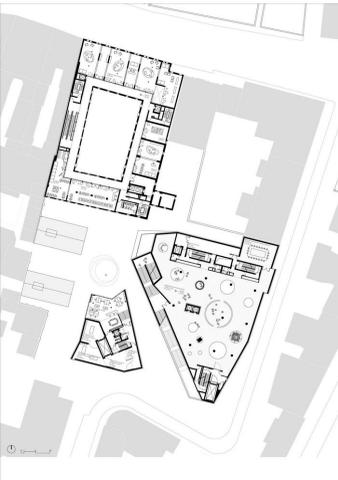
Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton si sono incontrati a Londra presso l'Architectural Association dove hanno svolto i loro studi. L'A.A. è un'istituzione cosmopolita che conta un secolo e mezzo di vita, in cui liberamente convivono tradizione e modernità. L'insegnamento è basato su una sorta di ginnastica temporale che tende a coniugare lo sperimentalismo dell'avanguardia con la "reinvenzione" del passato.

Fondato il primo studio a Londra nel 1989, dal 1993 la sede ufficiale di Sauerbruch / Hutton è a Berlino. Un primo progetto che richiamerà su di sé l'attenzione internazionale sarà il Photonics Centre (1991-1998), composto da due padiglioni ben modellati di diversa grandezza che sinuosamente si snodano su un prato dell'ex-periferia industriale di Berlino; entrambi, rivestiti da una doppia pelle di vetro dotata di tende metalliche multicolori.

Fin dagli esordi, Sauerbruch e Hutton manifesteranno una sensibilità pittorica che nell'elaborazione progettuale li porterà ad attingere alla "tavolozza dei colori" e a vivere un'esperienza di tipo architettonico fortemente improntata da tale interesse. "Matthias ha la pittura nel sangue", racconta Hutton, "Suo padre era pittore ed è cresciuto in una casa dove si respirava il profumo dei colori ad olio. A me piaceva dipingere ad acquerello, ma più che altro ero appassionata alla storia dell'arte".

Certamente l'uso del vocabolario dei colori non è sufficiente a rendere in sé unico e distinguibile il modo di configurare l'oggetto architettonico, ma lo sarà la loro specifica maniera di portare avanti la ricerca degli effetti cromatici. E' chiaro che, osserva Hutton, "non tutti gli edifici devono avere rivestimenti colorati, dipende dalle situazioni. E' indubbio, però, che il colore abbia un potere magico, in quanto può trasformare completamente lo spazio, dare alle superfici il senso della tridimensionalità".

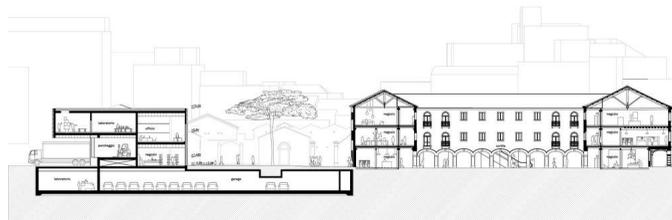
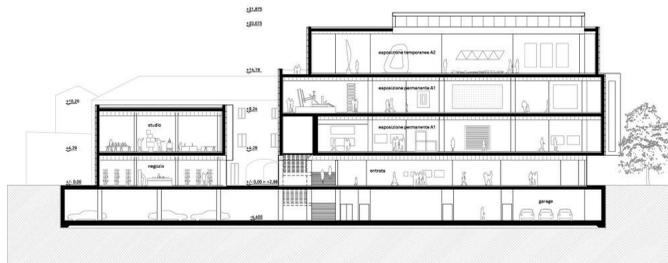
Hutton ritiene altresì che un architetto debba sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda del presente: "Ogni generazione non può fare a meno di cambiare i propri parametri culturali. Del resto, anche le modalità

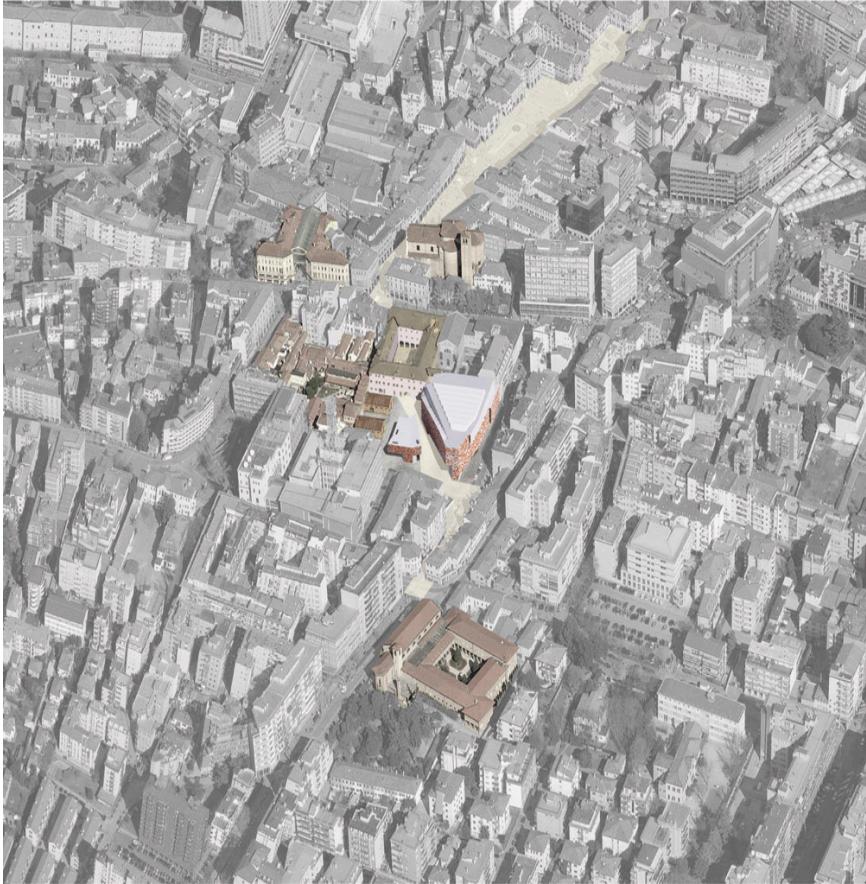


di fruizione cambiano di continuo. Nell'epoca in cui viviamo, molti edifici o parti di città vengono visti prima di tutto come schermi o immagini. Certo, lo spazio fisico offre un'enorme ricchezza, tuttavia, a noi piace rendere vibrante l'immagine dei nostri edifici. E poi, non ha senso sfuggire alle leggi dell'universo mediatico in cui siamo immersi?".

Altri punti che contraddistinguono il loro modo di operare sono: l'interesse a realizzare soluzioni specifiche per i diversi siti, a progettare edifici eco-sostenibili, a utilizzare tecnologie aggiornate, a mantenere costi di realizzazione contenuti, a non tralasciare di considerare le risorse esistenti nel contesto di ciascun progetto.

Le loro opere, oltre a fare ampio uso del colore, per il rivestimento delle superfici esterne, impiegano, in numerosi casi, linee sinuose per rendere la figura architettonica plastica, avvolgente, accattivante come la Federal Environmental Agency a Dessau (1998-2005) o la Municipal Savings Bank a Oberhausen (2004-2008). In altre situazioni, che nascono sempre dalle caratteristiche del luogo, l'edificio risulta, al contrario, squadrato, composto da un insieme di piani rettilinei, come il Museum Brandhorst a Monaco (2002-2008) e gli Edifici per Uffici a Milano (2006-2010).





M9 a Mestre, Venezia (2010) è il progetto vincitore di un concorso internazionale per la realizzazione di un museo d'arte. Alla gara oltre a Sauerbruch / Hutton che hanno vinto il primo premio, hanno partecipato: Massimo Carmassi, David Chipperfield, Mansilla e Tuñon, Eduardo Souto de Moura, Pierre-Louis Faloci.

L'intento della Fondazione di Venezia, che è l'ente banditore della competizione, è stato quello di dotare la terraferma veneziana di uno spazio culturale che superi i confini regionali per diventare patrimonio culturale nazionale e, contemporaneamente, realizzare una struttura che contribuisca a rafforzare il senso identitario del centro di Mestre.

Seguendo tale visione il percorso progettuale di Sauerbruch / Hutton prende le mosse da una proposta di rivitalizzazione del centro storico mestrino puntando a valorizzare, come atto primario, le sue preesistenze. E questo, attraverso la creazione di nuovi spazi di percorrenza e di sosta che stimolano l'incontro e s'inseriscono, senza causare contrasti, nel contesto storico esistente rivitalizzandolo.

L'idea è quella di attuare un collegamento pedonale, dall'andamento diagonale che da via Cappuccina porta a piazza Erminio Ferretto, attraversando due nuovi spazi pubblici resi significativi e attraenti, sia dal punto di vista delle relazioni sociali/culturali, che commerciali. Essi sono: la "piazetta del museo" che è un luogo direttamente collegato all'M9, il nuovo museo e la corte dell'ex caserma Matter (già convento di suore benedettine), dove è previsto che il piano terra del portico del chiostro e quello della fronte su via Poerio siano destinati a negozi e laboratori artigianali.

L'impostazione del progetto si basa, da un lato sulla ricomposizione del sottile equilibrio urbano e, dall'altro sulla frantumazione dell'isolato prodotto dall'apertura del varco obliquo e svasato verso l'ex caserma.

«Da questa prima "decisione urbanistica"» scrivono i progettisti, «dipendono le scelte progettuali successive». Infatti, l'introduzione del percorso diagonale darà origine alla divisione in due del lotto e alla costruzioni di due corpi di fabbrica triangolari di differente configurazione ed entità volumetrica: un edificio di servizio che insiste sull'area che si affaccia su via Pascoli e consente con la sua ridotta dimensione la formazione della piazzetta, ed uno di dimensione maggiore su via Brenta Vecchia, ossia l'edificio museale M9.

L'interno del museo si sviluppa su quattro livelli, più uno sotter-

raneo. A piano terra presenta un ampio atrio, dove sul lato della piazzetta si sviluppa una scala che costituisce l'elemento dinamico dell'organismo, polarizzando su di sé l'attenzione del visitatore che ha modo, salendo, di lasciarsi avvolgere dalla complessa e varia spazialità del museo e dalle viste prospettiche verso l'esterno che percepisce nell'ascesa.

Salendo si raggiungono i due piani dell'esposizione permanente. Al terzo piano si trova, in fine, la sala delle esposizioni temporanee. E' un vasto ambiente illuminato da lucernari posti a soffitto. «Questo spazio, diversamente da quanto accade nei piani destinati ad esposizione permanente, costituisce una "scatola bianca" che può anche essere oscurata, da cui è possibile uscire su una terrazza o godere della vista della città vecchia attraverso delle ampie vetrate».

L'edificio si contraddistingue per il suo rivestimento esterno in ceramica policroma e questo rappresenta il segno di riconoscimento del museo e, naturalmente, dello stesso Sauerbruch / Hutton Architects, le cui opere risultano immediatamente identificabili per questa caratteristica che, tuttavia, non è ripetitiva, ma si rinnova (formalmente e tecnicamente) in ogni occasione progettuale.

Le diverse modulazioni di colore, in questo caso, sono state studiate per entrare in accordo cromatico con quelle dell'area circostante e consentire alla nuova costruzione di entrare in sintonia con l'ambiente storico.

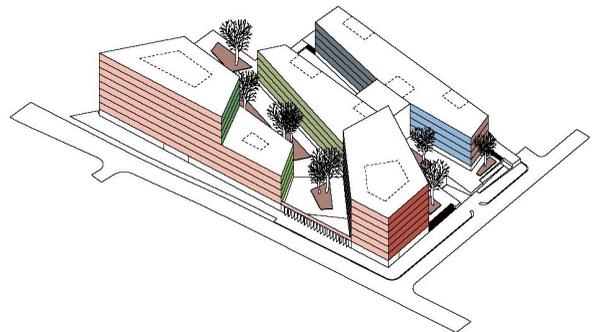
Oltre alla flessibilità degli spazi e alla significativa interpretazione di un ambiente museale adatto alle esigenze espositive dell'arte contemporanea, il progetto si segnala e per le scelte tecnologiche e per l'attenzione esercitata nei confronti delle questioni relative all'eco-compatibilità e all'efficienza energetica, nonché ai costi di gestione valutati intorno ai 4 milioni l'anno.

Sauerbruch / Hutton

Agenzia Federale per l'Ambiente a Dessau e gli Uffici Maciachini a Milano

L'Agenzia Federale per l'Ambiente e gli Uffici Maciachini di Sauerbruch / Hutton Architects sono due progetti tra loro relativamente distanti nello spazio e nel tempo: il primo si trova, infatti, a Dessau il secondo a Milano, ed intercorrono cinque anni dalla loro rispettiva realizzazione. Tale distinzione, che potrebbe essere in sé insignificante, in questo caso torna utile per mettere in rilievo due aspetti che contraddistinguono il fare progettuale dello studio tedesco: la continuità nell'approfondimento tecnologico-costruttivo unitamente nell'affinamento espressivo del linguaggio progettuale, e l'attenzione alla specificità ambientale/culturale di ciascun contesto in cui lo studio opera, ritrovando in questa sensibilità ai luoghi la giusta compensazione ad una impostazione organizzativa tutta rivolta ad una realtà produttiva/costruttiva ormai globalizzata.

Nei diversi progetti è da notare, inoltre, che Sauerbruch Hutton, fa ampio uso del colore per il rivestimento delle superfici esterne, nonché di linee curve impiegate, in numerosi casi, nella definizione formale dell'oggetto architettonico, avendo come fine quello di renderlo avvolgente, accattivante, come nel caso dell'Agenzia Federale per l'Ambiente; in altre situazioni, che rispondono sempre a condizioni specifiche del sito, la costruzione ha un profilo geometrico, rigidamente sagomato, composto da superfici piane, come nel caso degli Uffici Maciachini.



La sede dell'Agenzia Federale per l'Ambiente di Dessau (1998-2005) è un edificio per uffici dalla forma sinuosa e ben modellata che come un lungo nastro (di 460 metri) dinamicamente si snoda chiudendosi in se stesso e dando luogo ad un ampio vuoto centrale, una sorta di corte o “foro” in quanto ha la funzione di luogo pubblico, coperto da una struttura a griglia che sfrutta l'irraggiamento solare.

Tale struttura, oltre all'aspetto iconico tiene conto delle più sofisticate strategie tecnologiche, impiegando fonti energetiche rinnovabili.

La lunga facciata esterna è composta da un'alternanza di fasce continue orizzontali poste all'altezza del parapetto, costituite da pannelli prefabbricati rivestiti di larice e da una serie di finestre arretrate rispetto alla superficie del corpo di fabbrica per far posto alle lamelle del dispositivo d'aerazione, realizzate in acciaio e verniciate utilizzando una gamma di 33 colori.

Questo principio d'integrazione tra ricerca tecnica e formale interessa, sia le ampie superfici vetrate esterne, che quelle rivolte verso il vuoto interno. L'edificio sorge su un terreno contaminato di un ex insediamento industriale, trattato prima d'essere ri-urbanizzato. Il resto dell'area è utilizzata come parco pubblico. Nel sito, si trova l'ex stazione Wörlitzer parzialmente recuperata per ospitare alcuni dei servizi aggiuntivi, quali: un auditorium, una biblioteca pubblica, uno ambiente espositivo, un centro d'informazione e una caffetteria. Sono presenti, inoltre, sotto forma di ruderi, altre costruzioni del trascorso industriale, variamente dislocate nel lotto, che conferiscono all'insieme un aspetto che è stato definito (seppure impropriamente) “pittresco”, con un chiaro riferimento a quell'estetica del pittresco che nasce in Inghilterra all'inizio del XVIII secolo. L'area, ha anche un rapporto di vicinanza con alcuni complessi abitativi, in particolare con uno del XIX secolo ad est, e a sud con un insieme disomogeneo di condomini e di edifici commerciali del XX secolo. L'imponente dimensione dell'intervento e il disegno curvilineo delle superfici, reso viepiù vivace per l'impiego del colore conferiscono, all'eterogeneo e disgregato intorno, un carattere di omogeneità. E questo, a seguito della sua capacità magnetica di polarizzare su di sé l'attenzione del pubblico.





Gli uffici Maciachini a Milano (2006-2010) è un insediamento destinato ad attività lavorativa e parzialmente commerciale e residenziale. Sorge nell'area dello storico complesso Carlo Erba, un'importante industria per la produzione di farmaci, nata alla fine dell'Ottocento; il complesso verrà dismesso nel 1998.

L'area metropolitana milanese, bisogna osservare, ha numerosi vuoti urbani che hanno la stessa origine e che, in qualche modo, scandiscono la storia industriale della città lombarda. In particolare, l'edilizia ottocentesca che contraddistingue con il suo carattere sobrio e vitale il settore nord di piazzale Maciachini, storicamente occupato dalla Carlo Erba, ha indirizzato buona parte del percorso ideativo di Sauerbruch / Hutton Architects.

La proposta progettuale si basa su tre edifici tra loro paralleli ed ortogonali rispetto a via Bracco. Due di questi sono congiunti tra loro mediante un piccolo volume destinato all'ingresso e ai collegamenti verticali che, in questo modo, va a comporre una figura architettonica a forma di "H". Il terzo edificio è posizionato lungo via Imbonati. Lo spazio che separa tale immobile da quello ad "H" è costituito da un ampio passaggio pubblico, reso vivace per la presenza di negozi e caffè, che porta verso un'area verde.

Le tre costruzioni hanno un'altezza di cinque piani per rispettare il carattere del tessuto storico circostante. Tuttavia, all'incrocio tra via

Imbonati e via Bracco e tra via Monte S. Genesio e via Imbonati le volumetrie presentano una maggiore altezza, quasi annunciando il futuro sviluppo a sud e a nord. Le tre costruzioni sorgono su una platea sollevata dal livello stradale di 1,50 metri, sotto la quale si trovano un parcheggio, dei locali tecnici ed un magazzino. Le facciate degli edifici sono realizzate con un doppio strato di vetri, montati su profili d'alluminio, dall'intercapedine ventilata. E questo, sulla base della strategia ambientale su cui sono impostati gli edifici, che punta a ridurre il consumo energetico di oltre metà rispetto ad un normale fabbricato. Le fronti esterne sono realizzate con vetri serigrafati in trenta colorazioni diversi e brise soleil apribili elettronicamente, per rompere l'incidenza diretta dei raggi solari e, allo stesso tempo, per conferire ad esse una forte caratterizzazione formale. In questo progetto, funzione e immagine architettonica trovano la loro sintesi proprio nel linguaggio che opera una convergenza tra le ragioni proprie della figura architettonica e la qualità fisica/spaziale dell'oggetto.

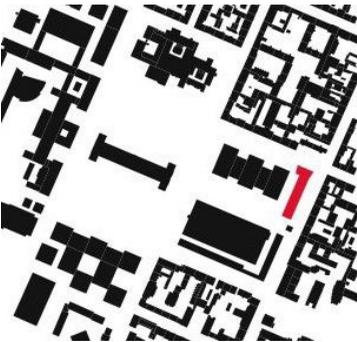


Sauerbruch / Hutton

Museum Brandhorst e Türkentor a Monaco



Il Museum Brandhorst (2002-2008) e il Türkentor (2009-2010) realizzati a Monaco da Sauerbruch / Hutton sono due progetti temporalmente e fisicamente distinti, ma strettamente legati tra loro per una serie di ragioni. La prima, è che entrambi sono spazi espositivi ed ospitano al loro interno opere della cospicua collezione di Udo e Anette Brandhorst. La seconda, è che sono posizionati all'interno dell'area della Türkenkaserne, una caserma costruita nel 1824 e distrutta durante i bombardamenti dell'ultimo conflitto, insieme a tutto il quartiere ottocentesco Maxvorstadt di cui faceva parte, in seguito ricostruito. La terza, è che entrambe le costruzioni fanno parte della Kunstareal - il distretto dei musei - insieme a l'Alte Pinakothek, la Neue Pinakothek, la Pinakothek der Moderne, il Palais Pinakothek, la Glyptothek, la Lenbachhaus, la Staatliche Antikensammlungen. La quarta, è che, seppure in diverso modo, i due progetti dialogano con l'edificio scomparso, riproponendone i dati metrici o un suo frammento materiale, rielaborato e trasformato in un'unità spaziale minima.



Il *Museum Bradhorst* a Monaco è un nuovo e importante organismo espositivo che raccoglie oltre 700 opere d'arte contemporanea di autori che vanno da Gerhard Richter ad Andy Warhol, da Bruce Naumann a Jean-Michel Basquiat, da Georg Baselitz a Jannis Kounellis.

L'edificio si compone di due volumi posti ad angolo tra Türkenstraße e Theresienstraße.

Il primo di questi è un prisma a base trapezoidale alto 23 metri, per mantenere una corrispondenza con il livello del frontistante complesso abitativo progettato, negli anni Cinquanta, da Sep Ruf. Internamente, è suddiviso in due livelli: a piano terra si trovano il foyer, la biglietteria, la caffetteria, il bookshop; al piano superiore si trova, invece, un'unica grande sala dedicata ad un ciclo di opere di Cy Twombly denominato "Lepanto".

L'ingresso del museo è posto ad angolo, tra le due sopra indicate strade. Il lato più corto, rivolto verso Türkenstraße, è inclinato in modo da determinare un arretramento di 8 metri, rispetto al fronte strada, anche del secondo volume congiunto ad esso, per far posto ad un filare di alberi. Quest'ultimo è un prisma a base rettangolare, lungo 98 metri e alto 17 metri, ossia quanto la vecchia caserma e la Pinakothek der Moderne (progettata da Stephan Braunfels) che si trova nello stesso lotto. Esso presenta due livelli fuori terra, più uno interrato. Il primo tratto della volumetria, in prosecuzione con il volume d'ingresso, ospita gli spazi espositivi; il secondo tratto, gli uffici amministrativi. Nel sotterraneo si trovano gli ambienti per il personale della sicurezza, per il deposito-magazzino e per il laboratorio di restauro.

I due distinti corpi di fabbrica ritrovano una loro unità visiva nel forte segno lineare della finestra a nastro posta ad un'altezza mediana e nel rivestimento composto da cannelli di ceramica smaltata multicolori e montati verticalmente.

Delle finestre aggiuntive, isolate, forniscono dei punti di vista mirati verso l'esterno dell'edificio. Una di queste - che corrisponde ad una sala di riposo per i visitatori - nell'aprirsi in direzione della Pinakothek der Moderne e dell'Alte Pinakothek, manifesta l'esplicita volontà d'intessere una trama di relazioni visive che corrisponde, anche, ad un rapporto più profondo di scelte, d'intendimenti culturali e di politica gestionale. La singolarità del museo è quella di apparire, ad un tempo, una figura architettonica semplice, un blocco squadra-

to dalle pareti lisce, e un oggetto metamorfico dal colore cangiante per via del suo originale involucro. A seguito dell'effetto prodotto, ora dal contrasto e ora dalla fusione dei colori, infatti, l'opera, in senso percettivo, sembra dematerializzarsi. "Riflettendo sulla natura rappresentativa dell'edificio", osserva Louisa Hutton, "in quanto museo siamo giunti alla conclusione che doveva avere affinità con certi esperimenti ottici effettuati da alcuni artisti negli anni Sessanta e Settanta. Se, infatti, si mettono uno dietro l'altro dei cannelli di ceramica verde e rosa, guardando da un certa distanza, si percepisce un colore grigio. Via via che ci si avvicina, però, ci si accorge che la facciata, oltre ad una profondità ottica, creata dal gioco dei due colori, ha anche una sua profondità reale".

I due piani dello spazio dedicato all'esposizione delle opere sono collegati da un'imponente scala rivestita di quercia, la cui presenza plastico-dinamica punta ad attenuare l'asciutta semplicità e rigidità spaziale delle sale. E in questa, sottilmente ricercata, contraddizione contribuisce anche l'asimmetrico posizionamento dei passaggi da un ambiente all'altro che rendono il percorso di visita ricco d'interessanti e sollecitanti scorci prospettici e di sorprese visive.

Il marchio distintivo di Sauerbruch / Hutton nasce da un'originale miscela d'eleganza, arditezza, precisione del segno, da un meticoloso studio della luce naturale e da un intenso dialogo con gli elementi naturali, mai disgiunto, come si è accennato all'inizio, da un serrato rapporto con il tessuto urbano e da un interesse per la sostenibilità dell'ambiente; e questo progetto dà la misura di tale impegno, nonché dell'attualità della loro ricerca e dell'attenzione nel recepire le molteplici problematiche dell'architettura contemporanea.





1
Walter De Maria è un'artista statunitense nato ad Albany nel 1935. Nel corso della sua attività di scultore ha sviluppato diverse esperienze dalla Minimal Art alla Land Art di cui è stato uno dei massimi esponenti.

Il Türkentor, come si è detto, nasce da un frammento della facciata della Türkenkaserne che si affaccia sulla Türkenstraße. Un lacerto del vecchio edificio, recuperato da Sauerbruch / Hutton per realizzare un circoscritto spazio espositivo dove ospitare un'opera del settantacinquenne Walter De Maria¹: una grande sfera di granito rosso lucido denominato "Large Red Sphere" (2010).

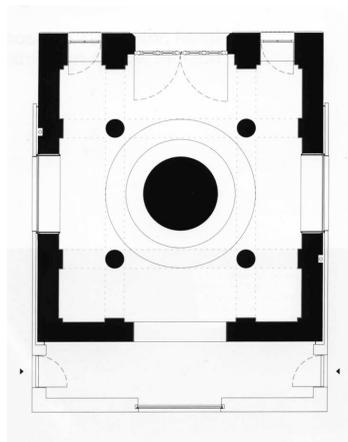
Questo obiettivo è stato raggiunto a seguito del fattivo impegno della Fondazione di Udo e Anette Brandhorst che, peraltro, già possiede un certo numero di opere dell'artista statunitense. La sala è stata aperta al pubblico il 23 ottobre 2010.

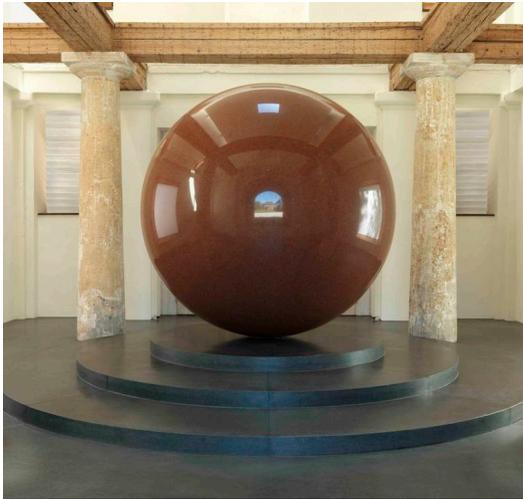
Il Türkentor costituisce, dunque, un'importante cerniera tra il Museum Brandhorst e la Pinakothek der Moderne, per cui gode di una posizione unica all'interno di questa specifica area culturale situata nel cento urbano di Monaco.

Si deve a Reinhold Baumstark, l'ex direttore generale delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen, la decisione di adattare il frammento dell'ex Prinz-Arnulf Kaserne del XIX secolo - lasciata in abbandono per decenni e conosciuta localmente come Türkenkaserne - come spazio per ospitare l'opera di De Maria.

Attraverso la stretta collaborazione tra l'artista e gli architetti, partendo dalla realtà del tessuto storico della città bavarese, l'edificio è stato ristrutturato in modo che la scultura e l'architettura entrassero in relazione tra loro.

Inserendo la "Grande Sfera Rossa" in uno spazio completamente cuboidale che reca ancora molte tracce del passato, è stato creato un luogo che offre, contemporaneamente, un'esperienza estetica e un elemento della memoria storica della città.





Max Dudler

Biblioteca centrale della Humboldt Universität a Berlino



La metodologia compositiva di Max Dudler si distingue per il rigore e il controllo della definizione spaziale e formale delle sue architetture, pur non rinunciando a sottili variazioni ed improvvise aperture alla libera creatività. Tale approccio mentale al progetto, tuttavia, non ha una radice astratta, ma prende le mosse dalle ragioni del sito, le cui interne regole vengono interpretate e trasformate in invenzioni spaziali. Tenendo ben conto che il luogo non è mai solo un'entità fisica, ma un contesto sociale di cui l'architettura si fa espressione. E questo, perché la riconoscibilità e la capacità evocativa di una forma è una ricerca di affermazione del suo senso di appartenenza e un contributo dovuto alla collettività.

Tale sorta di radicamento alla concreta realtà urbana, nonostante l'impiego di un apparato espressivo basato sulla geometria primaria se, da un lato, corrisponde alla sua personalità riflessiva e logica, dall'altro, è da considerarsi la naturale reazione alla percezione dell'attuale condizione del vivere 'elusiva', 'sfuggente', priva di punti di riferimento.

1
Oswald Mathias Ungers, *Architettura come tema*, «Quaderni di Lotus», n. 1 Electa, Milano 1982, p. 15.

2
Max Dudler, *Ricostruire la città*, in: Francesco Saverio Fera, Annalisa Trentin, Simone Boldrin (a cura di), *Max Dudler architetture*, CLUEB, Bologna 2006, p. 14.

3
Ivi.

L'obiettivo del fare progettuale di Dudler è, dunque, quello di ricondurre l'architettura nella sfera della "poetica della ragione" che ha come sfondo la tradizione razionalista, seppure riletta in chiave critica. Lasciando altresì emergere, in questo, un suo profondo rapporto con Oswald Mathias Ungers, il suo maestro, la cui lezione avrà modo di assorbire direttamente attraverso il lavoro progettuale presso lo studio di Colonia negli anni tra il 1981 e il 1986.

Fondamentale sarà per Dudler la concezione di Ungers di città intesa come grande archivio della memoria collettiva - sviluppata, peraltro con particolare incisività, negli anni della sua collaborazione - ed, anche, come manuale da cui poter trarre i principi fondativi della propria visione progettuale. L'architettura, in definitiva, per Ungers, è trasposizione e realizzazione di idee, di pensieri, di concetti; è modificazione della realtà. Essa «[...] si può, quindi, liberare dalla riduzione al puro pensiero funzionale, quando la trasformazione morfologica viene assunta come strumento di progettazione»¹. Tale ambito teorico/operativo in cui si sviluppa la ricerca dell'architetto tedesco troverà una stretta vicinanza, in senso ideale, sia con quello di Josef Paul Kleihues, che di Aldo Rossi, esponente, questi ultimo, di quella cultura architettonica italiana che maggiormente si batterà per l'affermazione dell'importanza della morfologia urbana.

Come Dudler scrive in, *Ricostruire la città*, la sua architettura è il risultato di un processo creativo che cerca di «[...] costruire connessioni spaziali per mezzo di concetti architettonici»², e di confrontarsi con lo «[...] spazio culturale della città, così come si è formato nel corso della storia»³.

Per Dudler, l'architettura è un fenomeno collettivo e non un'occasione per consentire al progettista di esprimere la propria soggettività. In conseguenza a ciò, la sua metodologia progettuale tende a rifuggire dalla "tirannia della creatività" rivolgendosi piuttosto alle leggi fondamentali dell'architettura che sono quelle della proporzione, della misura, nonché del senso tattile e visivo dei materiali impiegati. Un'architettura, affermerà in un'intervista, che "si comporta similmente all'arte concettuale, cercando di costruire un armonioso unicum mediante forme geometriche".





La nuova biblioteca della Humboldt Universität progettata da Duder (2004-2009), sorge nel centro di Berlino a poca distanza dal Museumsinsel. Essa si fa espressione, dunque, di una sensibilità che bene si accorda con il carattere che contraddistingue la Berlino del secondo dopoguerra - soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta, ossia dalla complessa e dibattuta fase ricostruttiva dell'area del Friederichstadt - nonché del periodo più recente, successivo al crollo del Muro. Un articolato e sofferto processo progettuale di tipo architettonico e urbanistico in cui Berlino cercherà di ricomporre una nuova immagine di sé e di indagare, con appropriati criteri e adeguata sensibilità, nuovi possibili sviluppi in consonanza con la sua storia urbana.

Seguendo questa linea, che comporta una capacità immaginativa mista a sensibilità e misura, Dudler realizzerà per la capitale tedesca alcuni interessanti progetti, quali: la Cabina di Trasformazione Elettrica (1986-1989) e il Ministero dei Trasporti e dei Lavori Pubblici (1996-2005), la Max-Taut-Aula (2002-2007). Di questa serie di costruzioni la biblioteca del Jacob und Wilhelm Grimm-Zentrum è la più apprezzata dalla critica, dagli utenti e dalla stessa cittadinanza, in quanto si tratta di un'attrezzatura culturale di grande rilevanza. L'opera, infatti, riunisce al suo interno circa 2,5 milioni di volumi in precedenza ospitati in vari edifici della città, andando a creare la più grande biblioteca "a scaffalature aperte" della Germania. La biblioteca è in grado di ospitare contemporaneamente 750 persone ed offrire più di 500 stazioni informatizzate.

Non si può non osservare che costruire una biblioteca, in questa fase storica in cui la sua futura esistenza è messa in discussione dalla comunicazione in rete e dalle conseguenze dello spostamento della mediazione dell'informazioni su Internet, rappresenti un atto di grande fiducia nella sua capacità di permanenza (nella forma tradizionale) come struttura destinata alla conservazione e alla trasmissione del sapere. Proprio in tal senso, allora, questa biblioteca, per un verso, punta a rielaborare e a riaffermare (nella sua concezione spaziale e nel suo programma) un modello storico consolidato e, per l'altro, a perseguire la massima attenzione all'efficienza organizzativa e all'attualità dell'apparato tecnologico.

L'edificio della biblioteca si trova dinanzi al viadotto della S-Bahn, separato da esso da una piccola piazza che facilita l'accesso quotidiano dei numerosi utenti.

Il nuovo composito volume raccoglie in sé un insieme di corpi a blocco, e con i suoi dieci piani si eleva ben al di sopra della linea di gronda berlinese, tuttavia, adeguandosi con settori di edificio più bassi alle costruzioni vicine. Le fronti che stabiliscono un contatto con i palazzi esistenti sono composte da pilastri sovrapposti, mentre nel blocco principale si trasformano in una sorta di ordine gigante: una diversificazione proporzionale che stabilisce delle gerarchie tra le parti che si adeguano alla misura del costruito e quelle che riguardano il volume principale dove è situato l'ingresso. Il disegno dei prospetti è basato sulla ripetizione di un modulo formale declinato secondo delle varianti geometricamente proporzionali e che

riflettono quanto suggerito dall'organizzazione dello spazio interno. Il volume esterno è rivestito con un marmo giallo venato di Treuchtlingen (simile al travertino) la cui superficie è resa scabra a seguito di un trattamento con un getto d'acqua ad alta pressione. L'uso della pietra giallo-chiara, peraltro si accorda con quella degli edifici del centro storico di Berlino.

L'atrio dell'edificio è di forma allungata e l'altezza è pari a due piani. L'organismo è impostato su una rigida simmetria che facilita l'orientamento di chi percorre gli spazi interni. La sala di lettura, dall'originale disegno a terrazze sfalsate, è situata nella zona centrale; si estende su diversi livelli dal piano terra al fino al quarto piano. Dei lucernari forniscono luce diurna. Le terrazze sono associate alle diverse sezioni della biblioteca a consultazione libera.

L'ambiente di lettura presenta un effetto fortemente scenografico. Il senso del suo spazio dilatato è ulteriormente sottolineato da grandi tavoli di vetro di color verde, disegnati dall'architetto, come tutti gli altrellementid'arredo.

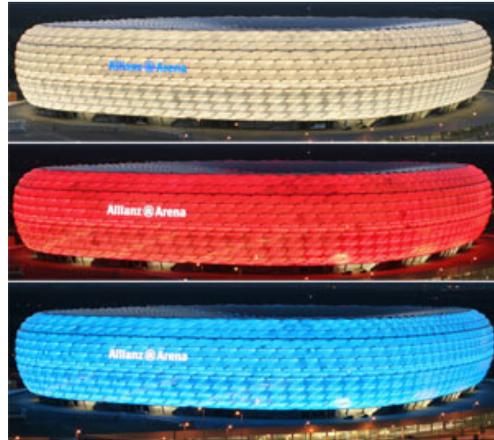
La sua concezione di "stanza dei libri" interamente rivestita di legno di ciliegio americano se, da un lato, trasmette una forte identità, dall'altro, rappresenta una volontà d'istituire un certo legame con le biblioteche del passato. La sala ha 252 postazioni di studio e costituisce il centro funzionale e intellettuale dell'edificio; è protetta dai rumori provenienti dalla strada e dalla ferrovia.

Come complemento al carattere 'introverso' della sala di lettura centrale, lungo la facciata della biblioteca sono situate delle isole di lettura flessibili ed espandibili. Oltre alla sala principale di lettura, che è l'ambiente protagonista della biblioteca della Humboldt Universität, vi sono spazi per il lavoro di gruppo e 54 ambienti molto ampi per lo studio individuale. I rimanenti posti di lavoro (circa mille) sono distribuiti in tutto l'edificio.

Al settimo piano, infine, è allestita un'area per genitori e figli piccoli. In essa si trovano una stanza dei giochi e una biblioteca per bambini che danno ai genitori la possibilità di studiare con tranquillità mentre i bambini sono impegnati.

Herzog & de Meuron

Il nuovo stadio Allianz Arena a Monaco



Lo stadio di calcio, attrezzato il più delle volte per ospitare anche le gare d'atletica, nella sua storia si è sempre rapportato in qualche modo alla città, cercando di non rimanere una presenza estranea ad essa. Così, pur sorgendo in zone non centrali o in fasce dell'immediata periferia non densamente abitate, si è sempre integrato nel disegno del tessuto abitativo, associato magari ad altre strutture sportive, in modo che il suo immediato intorno sia quotidianamente utilizzato dalla collettività come spazio per il tempo libero o per l'incontro o per attività ricreative rivolte alla quotidianità della vita, in attesa dell'evento ricorrente, della grande festa dello sport, questa volta, riferito a decine di migliaia di utenti.

Un interessante esempio di tale concezione è l'Olympiastadion di Monaco progettato da Frei Otto (1967-1972), inserito nella vasta area attrezzata del Parco olimpico ideata da Günter Behnisch. Si tratta di una vera sintesi tra architettura e paesaggio, ed un'eccellente espressione dell'integrazione tra area sportiva e tessuto urbano. L'importanza dell'impianto e il suo valore estetico/culturale è, altresì, sottolineata dal fatto che dal 1997 è sotto tutela - non è stato utilizzato, infatti, in occasione del Campionato mondiale di calcio 2006 - ed è stato bloccato qualunque intervento d'adeguamento funzionale al fine di mantenere inalterata la singolare struttura.

Le strutture e le coperture sono di Otto, Leonardt e Andrä. La progettazione del Parco olimpico è di Günter Behnisch e Günter Grzimeck.

In tempi recenti, la questione delle grandi attrezzature per lo sport-spettacolo ha subito una radicale inversione di tendenza. Sembra, infatti, che nessuna nuova costruzione sportiva di questo genere riesca a mantenere un rapporto armonico con l'ambiente urbano. La politica che tende al loro allontanamento dalle città (per ragioni di sicurezza, di controllo, di facile e diretta raggiungibilità con mezzi pubblici e privati e di deflusso dopo-partita veloce e ben regolato) caratterizza, ormai, la scelta delle localizzazioni dei nuovi stadi, come quella dell'impostazione stessa dei progetti. Così, questo genere di organismo sempre più tende a configurarsi come entità autonoma, distaccata dal contesto abitativo, pur dotata di opportune infrastrutture di collegamento; un po' come accade per certi luoghi del commercio (come è il caso degli outlet villages) o del tempo libero (in particolare, le città del divertimento dedicate all'infanzia).

Un paradigmatico esempio in tal senso è il nuovo stadio Allianz-Arena a Monaco, progettato da Herzog & de Meuron (2002-2005)¹. Le strutture e le coperture sono di Otto, Leonardt e Andrä. La progettazione del Parco olimpico è di Günter Behnisch e Günter Grzimeck.

La costruzione, infatti, in maniera pragmatica nega qualsiasi rapporto con l'ambiente circostante (non a caso sorge a Fröttmaning, un'area eliottianamente "desolata", situata tra il margine della città e l'anello autostradale), proponendosi come oggetto singolare e del tutto autoreferenziale.

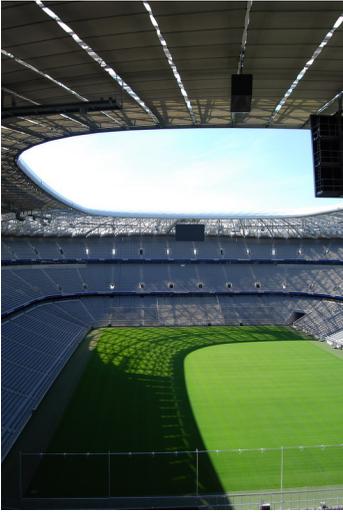
Gli architetti svizzeri, proprio a seguito della condizione "critica" di partenza (la difficile condizione contestuale che non offre nessuna possibilità d'interazione formale, per la lontananza dall'abitato e per l'assoluta mancanza di possibilità di tessere tradizionali rapporti di scambio con la vita sociale urbana), si sono sentiti sollecitati a contrastare tali aspetti denotativi del luogo e a reinventare l'immagine stessa di stadio e il suo modo di fruirlo: estendendone l'utilizzazione in senso temporale, aggiungendo anche altre funzioni, in modo da rendere quel vasto, indefinito spazio, un luogo da esplorare, una meta da raggiungere, un'immagine da cui lasciarsi catturare.

Per conseguire tali obiettivi i progettisti hanno applicato nel loro intervento una tecnica (da loro praticata in precedenti occasioni attraverso una gamma di soluzioni particolarmente interessanti)

che potremmo definire del “packaging”, e che vuol dire creare un involucro-oggetto (Jacques Herzog afferma che “l’involucro coincide con il simbolo”), dalla forma arbitraria, ma funzionale alla comunicazione (soprattutto legata al marketing), che riveste, ingloba, nasconde al suo interno una diversa, complessa realtà. Nella fattispecie, quella di una struttura in cemento armato che ospita, su tre ordini di gradinate, 66.000 spettatori, con un articolato e ulteriore apparato di servizi, di spazi per la stampa, gli atleti e il loro seguito, per gli spettatori, per il commercio, la ristorazione, la sicurezza e quant’altro.

L’intento progettuale è stato, dunque, quello di definire un’immagine dal marcato carattere iconico/percettivo, in grado di esercitare una forte presa sul pubblico. Va considerato, altresì, che in tale processo di configurazione dell’oggetto, anche il contesto riceve un arricchimento, fino ad acquistare un nuovo senso, risultare completamente risignificato.





2

Hans-Jürgen Breuning, *Stadi alieni (e alienati)*, «Il Giornale dell'Architettura» n. 41, giugno 2006

Il singolare volume che avvolge lo stadio, è composto di 2800 cuscini in Etfè, un fluoropolimero sintetico semitrasparente che di sera (quando c'è una partita) possono essere illuminati dall'interno, assumendo i colori (rosso, blu e bianco) delle squadre in campo: trasformandosi, in questo modo, in un performing object, o in una sorta di scultura o gigantesca installazione a scala territoriale.

Diversamente, di giorno appare come un enorme, morbido cuscino trapunto, di forma circolare e di color bianco-latte. La figura architettonica, inoltre, è distaccata circa quattro metri da terra, e questo conferisce ad essa un senso di estrema leggerezza e d'inconsistenza materica.

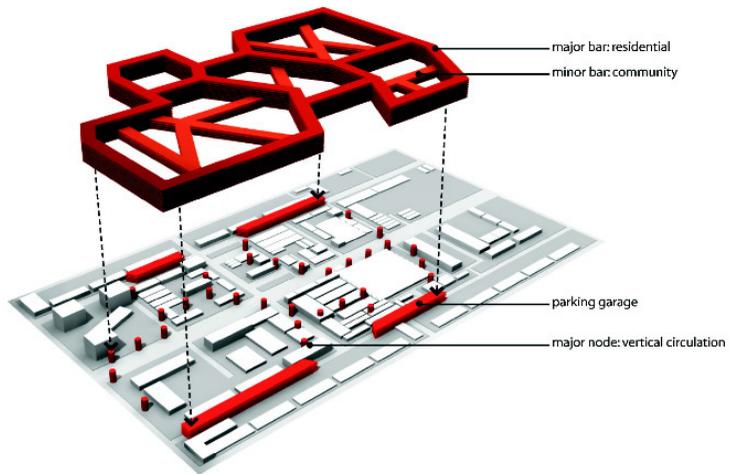
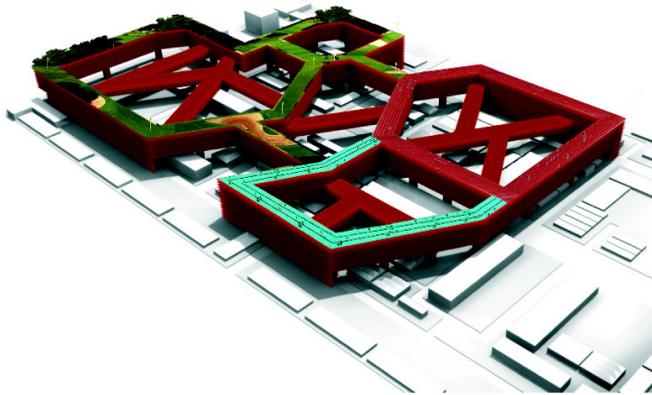
L'attenta ed elaborata immagine/involucro di Herzog & de Meuron, ha come fine quello di rimanere impressa nella memoria collettiva e di proporsi come simbolo comunicativo di grande richiamo sia percorrendo la vicina autostrada, che guardando le partite-spettacolo televisive, arricchite dagli emozionanti effetti delle riprese aeree.

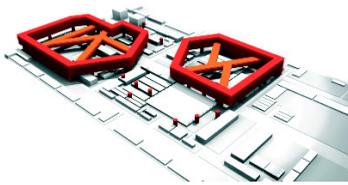
Tale stadio di calcio, oltre a potersi definire un oggetto-immagine è anche un "superluogo": ossia un museo-tempio-dello-sport-supermercato dove il pubblico si reca (nei giorni in cui non ci sono eventi sportivi) e, ad orari stabiliti, può svolgere, con gruppi organizzati, una visita guidata e acquistare, in spazi opportunamente predisposti, souvenir, vestiti, attrezzature sportive ed alte numerose varietà di merci.

Come osserva Hans-Jürgen Breuning, gli stessi nomi degli stadi, nel Campionato mondiale di calcio del 1974 in Germania, ancora «[...] denotavano una prossimità ideale ai concetti di spazio pubblico e di natura: il Waldstadion (stadio della foresta) di Francoforte, il Parkstadion (stadio del parco) di Gelsenkichen, il Volkparkstadion (stadio del parco del popolo) di Amburgo o il Müngersdorfer Stadion (stadio del villaggio di Müngersdorf) di Colonia: si ponevano tutti come luoghi pubblici nelle città in relazione diretta con l'ambiente circostante, luoghi che cercavano un dialogo con il contesto»².

Bernard Tschumi

Factory 798 a Beijing





Da molto tempo ormai Beijing ha messo da parte il suo carattere di città storica per assumere quello di megalopoli in tumultuoso sviluppo per cui ovunque si trovano grattacieli in costruzione e il nebbioso skyline è costantemente popolato di alte gru metalliche.

La Factory 798 è una vasta area rettangolare a nord-est della città dove si concentrano attività culturali e commerciali, oltre a comprendere un insieme di piccole residenze occupate da operatori visuali; essa è divenuta lo spazio in cui si concentra l'avanguardia artistica della capitale cinese. Tra le sue tortuose strade si possono incontrare librerie, ristoranti, bar discoteche e quant'altro.

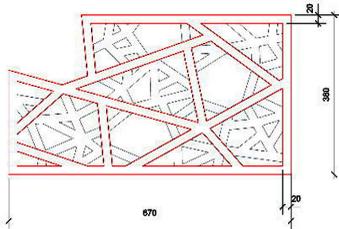
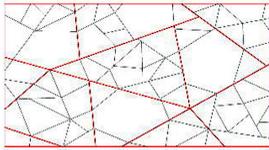
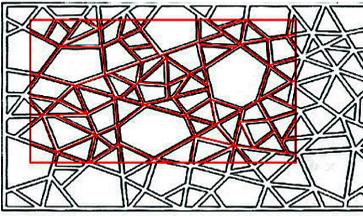
L'area, altrimenti denominata Dashanzi Art Distric, deve il suo interesse e la frequentazione da parte di un pubblico internazionale al fatto che nella città più rappresentativa della Cina, situata nel cuore dell'impero e della propaganda politica, gli spazi ufficiali concedono visibilità solo al passato e alla tradizione, mentre nel resto delle grandi metropoli cinesi non è raro trovare musei pubblici, gallerie private, istituzioni e fondazioni dedicate all'arte contemporanea.

La Factory 798, nasce negli anni Cinquanta come zona industriale, progettata da alcuni ingegneri della Germania Est e costruita sul modello architettonico tardo-Bauhaus, per installare la produzione di componenti per l'elettronica. Abbandonata l'area negli anni Ottanta-Novanta, all'inizio del nuovo millennio sarà riscoperta e riutilizzata dagli artisti, per la centralità della sua posizione e per il basso prezzo degli affitti.

Le strutture fatiscenti saranno in parte demolite o modificate dagli abitanti, adattando l'ambiente ex industriale alle loro necessità e trasformandolo in una sorta di "village". Tale spazio, per il modello di vita che propone può considerarsi, l'epitome del passato, del presente e del futuro della Nuova Cina.

Nonostante sia stato istituito nel centro un annuale festival d'arte per sensibilizzare l'opinione pubblica internazionale, nonché il governo, circa l'importanza del mantenimento di un distretto culturale vitale, su di esso incombe la minaccia, come una spada sospesa, di un progetto di trasformazione dell'area in un centro commerciale.

La proposta di Bernard Tschumi, eseguita su sollecitazione di galleristi e artisti residenti e operanti nell'area della Factory 798 (2003-) e presentat alla Biennale di Architettura di Venezia del 2004, si pone in una condizione di ideale sospensione tra il filone utopico e quello dell'alta tecnologia, perché ciò che lo percorre è un forte afflato



etico, rivolto alla salvaguardia di certe manifestazioni di libertà che la logica generalizzata del profitto tende irrimediabilmente a soffocare. Offrire, in questo modo, una strada alternativa per evitare la demolizione della Factory 789, attraverso l'ipotesi di una struttura a sviluppo orizzontale sollevata rispetto al "village", in grado di consentire uno sviluppo realizzativo di 1 milione di metri quadrati, vuol dire, anche, diffondere la coscienza della necessità di preservare altre realtà con una loro specifica peculiarità, variamente distribuite nel paese, nella loro unità/identità.

La proposta di Tschumi, analogamente a quanto emerso con il progetto di Le Fresnoy, punta all'acquisizione del valore del confronto tra vecchio e nuovo. Dall'esperienza del progetto a Tourcoing egli estrarrà l'idea dell'in-between, riproposto poi in numerosi progetti successivi: uno spazio in sé "anomalo", ma capace di offrire, incentivare positivi sviluppi in senso relazionale. Anche in questo caso, attraverso la superimposizione di una nuova struttura sulle costruzioni esistenti, egli vede la realizzazione di una forma di in-between: «Il progetto presenta una variante della strategia dell'in-between: spazi tra il vecchio e il nuovo, tra il sotto e il sopra, tra l'est e l'ovest»¹.

Ma, in termini più generali, come già detto, è soprattutto un modo per contrastare la demolizione di massa dell'esistente come avviene attualmente in Cina. «All'inizio del XXI secolo», scrive Tschumi, «la Cina è testimone di uno dei più rapidi sviluppi di qualsiasi civiltà nella storia. Disponendo di straordinarie risorse ha simultaneamente generato la sostanziale distruzione delle tradizionali città cinesi con i loro vicoli hutong composti di basse case, pressoché rimpiazzate in maniera improvvisa da alti blocchi residenziali; il prezzo di tutto questo è stato la sparizione dello spazio pubblico e della vita comunitaria.

Numerosi architetti occidentali, entusiasti di partecipare al nuovo boom edilizio, hanno offerto il loro aiuto alla pianificazione di tale sviluppo, ignari delle conseguenze sociali del nuovo cityscape. Il progetto della Factory 798 nella capitale della Cina ha offerto, dunque, la prima opportunità di esplorare delle strategie alternative»²

La struttura elaborata da Tschumi che si sovrappone ai vecchi edifici, corrisponde ad un quartiere ad alta densità, una città orizzontale che si libra 25 metri sopra il livello del terreno sottostante. Il suo disegno riprende lo schema del lattice, che è un pattern di strutture rettilinee che si incrociano, lasciando ampi spazi vuoti al fine di evitare

¹ Bernard Tschumi, *Event Cities 3*, The MIT Press, Cambridge Mass., 2004, p. 588

2

Ibidem, p. 587.

3

Ivi.

4

Il pensiero teorico di Bernard Tschumi, si manifesta attraverso progetti e scritti, tra cui i principali sono, *Manhattan Transcripts* (1978), in cui l'autore individua tre livelli di realtà simultaneamente presenti: lo spazio, l'evento, il movimento, per cui l'esperienza architettonica viene a determinarsi nella stretta relazione tra tali tre livelli; e, *Architecture and Disjunction* (1998) dove, diversamente, prende in esame il disagio, il disconfort, l'imperfezione, per misurare la capacità dell'architettura di produrre figure e modificare la città, operando all'interno di una realtà che è in sé contraddittoria. Nella serie di quattro volumi (pubblicati rispettivamente nel: 1998, 2000, 2004, 2011) intitolata *Event-Cities*, l'architetto raccoglie l'insieme delle proposte e delle opere realizzate, declinando le modalità in cui la fondamentale interrelazione tra teoria e progetto si traduce, dal punto di vista materiale, in organismo architettonico. In particolare, nel volume *Event-Cities 3*, la terna Space, Event, Movement, si trasforma in Concept, Context, Content. Tale modifica, come l'autore afferma, è da considerarsi un'espansione della precedente triade con l'aggiunta dell'inevitabile complessità che la realtà impone.

di sottrarre l'illuminazione naturale e il necessario soleggiamento alle costruzioni sottostanti.

A proposito del disegno del lattice, nota Tschumi, esso è un «[...] noto motivo decorativo impiegato nell'architettura cinese classica. Tuttavia, è un importante concetto utilizzato nel campo della fisica, della matematica, della crittografia e militare. Definito come un insieme di oggetti parzialmente ordinati, il lattice è un sistema simultaneamente ordinato e flessibile»³. Tschumi trae da questo, sia un suggerimento per il disegno della griglia strutturale (con le sue innumerevoli varianti), che il requisito di usufruire di appoggi a terra in punti che non interferiscono con le costruzioni esistenti.

Un secondo riferimento del progetto è quello riguardante le neo-avanguardie degli anni Cinquanta-Sessanta da cui, peraltro, Tschumi prenderà l'avvio nell'elaborazione del suo pensiero teorico⁴ a cui, costantemente, si rivolgerà nel corso della sua carriera di progettista.

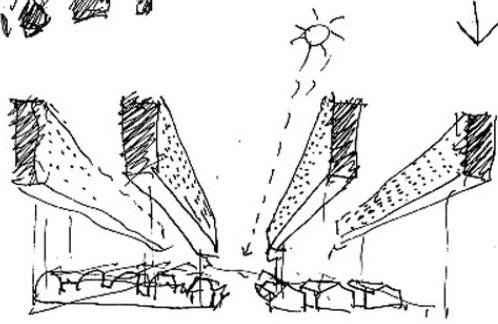
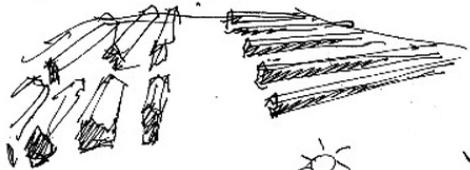
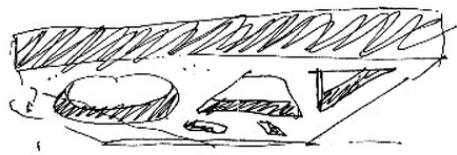
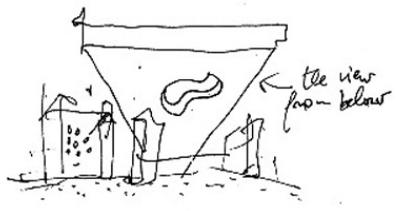
Nel caso del presente progetto un riferimento lontano è quello rivolto alle esperienze megastrutturali che vanno dall'Urbanisme spatial a L'architecture mobile, entrambe, pur nella diversità degli esiti progettuali, con una impostazione di fondo basata sulla transitorietà degli spazi come specchio di una società in continua evoluzione.

La Factory 798, in effetti, manifesta una maggiore assonanza con la Ville spatiale (1958-1959) di Yona Friedman, autore del manifesto L'architecture mobile, basato sui seguenti principi: a) le strutture spaziali devono ancorarsi al suolo occupando la minima superficie possibile; b) devono essere smontabili per essere spostate; c) essere trasformate a discrezione dell'utente. Tra le proposte più interessanti di architetture mobili, realizzate da Friedman attraverso suggestivi disegni e modelli sono le "superstrutture" che coprono parti di città come Parigi o Venezia.

Il progetto di Tschumi, rispetto a tali elaborazioni, se si esclude il concetto comune di supertimpson, in conclusione, segue principi e logiche diverse. Si tratta di una struttura in sé ipertecnologica che punta alla sperimentazione di un nuovo modo di abitare e, nel contempo, a regolare la crescita della città, senza rinunciare al sottile fascino dell'utopia.

22 NOV. 03

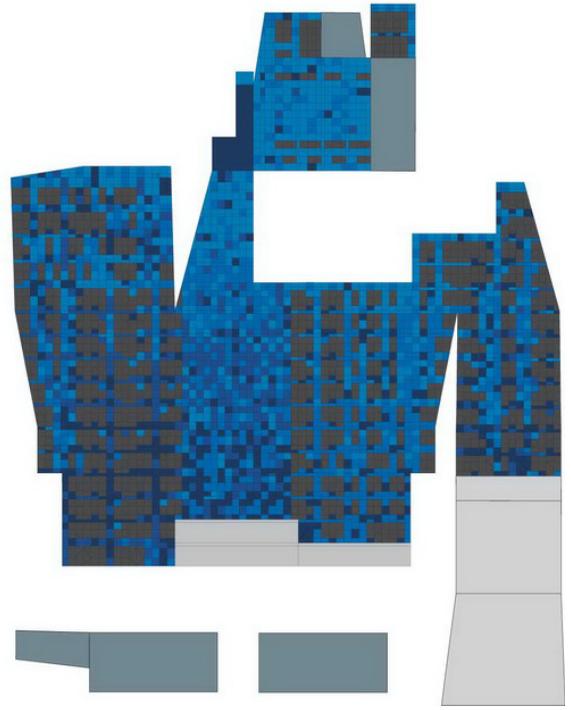
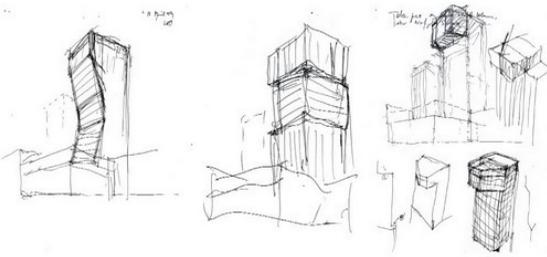
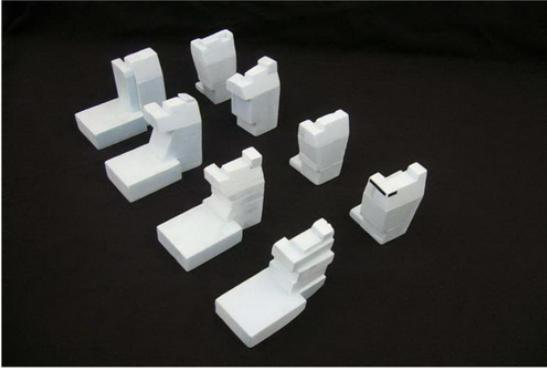
The In-Between
Beijing 718



Bernard Tschumi

BLUE Residential Tower a New York.



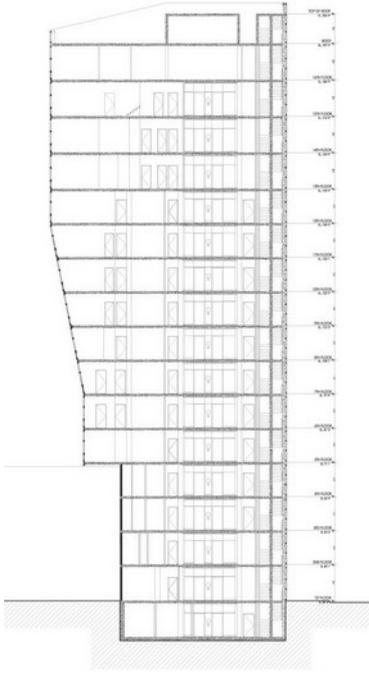


La BLUE Residential Tower (2005-2007), progettata da Bernard Tschumi, è una costruzione a carattere residenziale e commerciale che, per il suo inconsueto profilo e la sua “pixelated appearance”, rappresenta una nuova, singolare presenza del panorama urbano di Manhattan.

L'edificio sorge al centro di un'area del Lower East Side stretta tra due strade parallele: la Grand Street e la Delancey Street (la quale s'innesta nel Williamsburg Bridge, uno dei tre ponti che portano a Brooklyn).

L'ingresso nell'atrio della torre è sulla Norfolk Street che attraversa ortogonalmente le due importanti arterie.

La torre rappresenta la seconda opera realizzata a New York dal-



l'architetto svizzero-francese, la prima è l'Alfred Lerner Hall (1988 - 2003) un edificio della Columbia University progettato nel periodo in cui è stato preside della Graduate School of Architecture, Planning and Preservation.

Nella configurazione di BLUE, contrariamente all'impostazione della precedente opera newyorkese, Tschumi non si rifà al suo tradizionale approccio progettuale, teso a definire un'impalcatura concettuale che si traduce poi in uno specifico, spesso sorprendente, impianto spaziale.

Qui il progettista non tende ad una rinnovata definizione del rapporto tra organismo architettonico ed evento, né ad un coinvolgimento operativo/emotivo dell'utente, ma piuttosto cerca di dare concreta immagine ad una intenzionalità architettonica che porta in sé una valenza più mentale che reale: facendo, così, assumere alla nuova emergenza il ruolo di forma simbolica, rappresentativa di un ambiente urbano che si rinnova; e questo, attraverso l'ideazione di una figura architettonica dalla singolare silhouette, rivestita da un disegno a mosaico fatto di grandi "tessere" blu di diversa gradazione tonale.

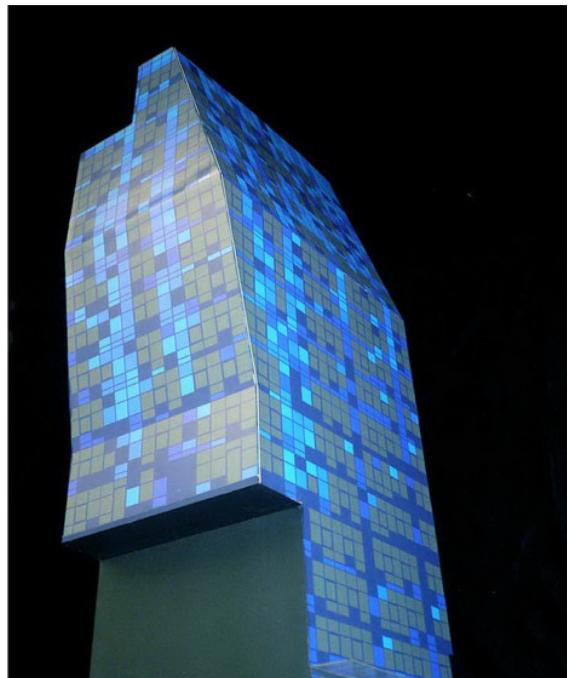
Il quartiere, per tutto lo scorso secolo è rimasto frammentato in un insieme di unità territoriali, di enclaves chiuse nelle loro identità culturali, ciascuna distinta dalla presenza di gruppi d'immigrati di differente provenienza (italiani, irlandesi, russi, polacchi, cinesi, etc.) che si sono succeduti nel tempo. Ora le ragioni di tali distinzioni sono cadute e l'edificio rappresenta il primo segno del cambiamento, l'immagine del nuovo che verrà. E tale aspetto di continua modificazione è una delle caratteristiche di Manhattan, del suo "delirio": un'energia incontenibile prodotta dalle continue trasformazioni che sono alla base del suo mito (enfaticizzato dal continuo effetto della sorpresa).

In questo modo, dato che le costruzioni del Lower East Side non hanno un notevole sviluppo in altezza, BLUE si pone come una presenza iconica dominante che assimila in sé la loro essenza eclettica ridefinendo lo skyline del loro insieme.

La Residential Tower è alta 16 piani ed ospita 32 appartamenti; la sua struttura d'acciaio si erge in aderenza ad un più basso volume (non progettato da Tschumi) destinato ad attività commerciale. Un

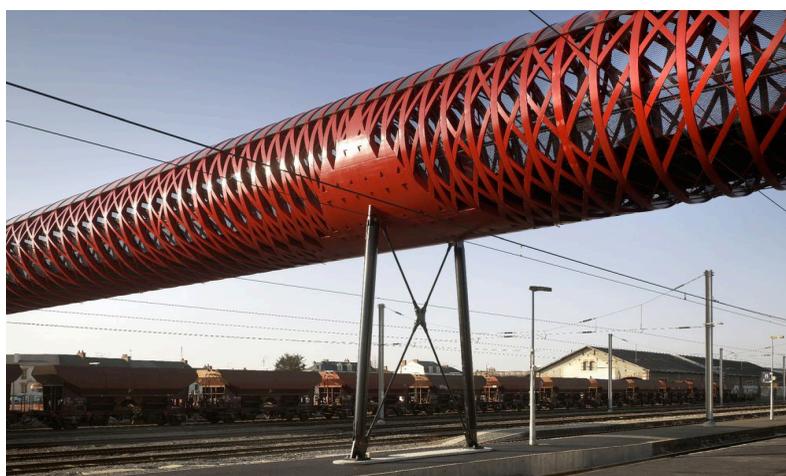
lato della torre si protende in aggetto sopra la terrazza di copertura di tale magazzino per aumentare la superficie degli appartamenti; dalla parte opposta, per analoghe ragioni estetico/utilitaristiche, il piano del prospetto si piega protendendosi aggressivamente in avanti. La copertura, infine, è inclinata per rendere formalmente più morbido il contorno della figura architettonica; e al suo interno è situato un giardino d'inverno, uno spazio comune per i residenti e i loro ospiti con un'incantevole vista verso il fiume e l'imponente costruito urbano circostante.

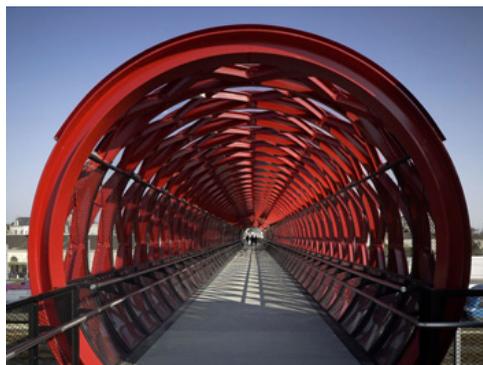
Gli appartamenti sono organizzati in modo da offrire una diversa gamma di soluzioni spaziali; le diverse unità possono avere, in questo modo, un soggiorno con una o due camere da letto e all'ultimo livello dei duplex con terrazza panoramica verso l'Hudson River. Gli ambienti interni sono illuminati da finestre a tutta altezza con parziali aperture scorrevoli. Le pavimentazioni sono in legno di cocco o di palma, come pure il rivestimento di alcune tramezzature; la cucina e i servizi sono pavimentati rispettivamente in marmo e in piastrelle.



Bernard Tschumi e Hugh Dutton

Ponte pedonale a La Roche-sur-Yon.





Il 6 febbraio di quest'anno è stato inaugurato in Francia un ponte pedonale che scavalca la nuova linea dell'alta velocità (TGV) presso la stazione di La Roche-sur-Yon (2008-2010): un comune di 50.000 abitanti, capoluogo del dipartimento della Vandea nella regione della Loira. Il progetto è di Bernard Tschumi Architects (BTA) e Hugh Dutton Associates (HDA); un team, quest'ultimo, composto da architetti e ingegneri strutturali che offre servizi specializzati di progettazione tecnica e architettonica.

I due studi BTA e HDA avevano già collaborato in precedenti progetti, quali: il Lerner Hall Student Center, Columbia University a New York (1994-1999), il Public Transport Interface a Losanna (1994-2001), la Concert Hall a Rouen (1998-2001), il New Acropolis Museum ad Atene (2003-2009). E questo, perché uno degli aspetti che contraddistingue la linea progettuale di Tschumi, l'altra faccia della medaglia della sua ricerca teorica, è proprio l'attenta analisi del processo di definizione formale della figura architettonica, considerata nella sua essenza fisica, attraverso il filtro teorico/pratico dell'indagine tecnologica.

Anche in questo caso, dunque, lo sviluppo del tema progettuale farà emergere l'esigenza di una sua forte caratterizzazione, a un tempo, figurativa e tecnico-costruttiva; cosa che porterà ancora una volta i due studi, BTA e HDA, a collaborare insieme.

L'idea progettuale sarà quella di portare avanti l'integrazione tra un originale sistema strutturale ed un concetto architettonico che nel tradursi in segno iconico punta ad assumere un ruolo rappresentativo rispetto ad un vasto ambito territoriale.

Il duplice intento del progetto ha, quindi, come comune traguardo quello di rendere la struttura di servizio un landmark, una presenza identitaria della nuova realtà urbana che si sta configurando nell'area circostante la stazione, attraverso un'immagine in sé contemporanea marcatamente contraddistinta da un'avanzata ricerca tecnologica.

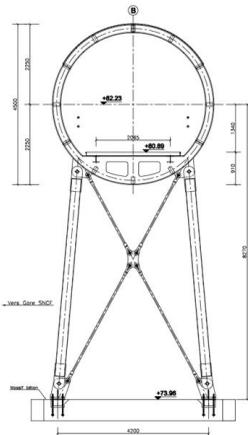
E questo, senza porre in secondo piano la ragione primaria della costruzione del sovrappasso pedonale che è quella di creare un diretto collegamento tra i nuovi quartieri e la città storica, fondata da Napoleone e denominata le Pentagone. La ferrovia, infatti, pur avendo un importante significato per la città, divide la parte storica dal quartiere moderno dove si trovano i più importanti servizi (supermercati, scuole, ospedali, stadio, etc.). Il progetto mira, dunque, a ristabilire un'interrelazione concreta e, a un tempo, simbolica tra le due parti della città.

Per raggiungere la quota della passerella sono state predisposte tre scale e tre ascensori (chiusi all'interno di un prisma di vetro strutturale di color fumé), posti agli estremi del percorso e in un suo punto non esattamente mediano, ma corrispondente ad una banchina nell'area centrale della stazione.

Il prolungamento della linea ferroviaria ad alta velocità (TGV) fino a La Roche-sur-Yon ed altri centri lungo la costa dell'oceano Atlantico, segna un momento importante non solo per l'ammodernamento della rete ferroviaria europea e francese, ma anche un'occasione per avviare miglioramenti degli spazi e delle attrezzature pubbliche.

La passerelle sostituisce una precedente struttura corrispondente ad un progetto standard delle ferrovie ed è ispirata all'opera di Gustave Eiffel. Essa è basata sull'impiego di due doppie di travi in ferro poste ai due lati dell'impalcato del ponte e collegate tra loro da montanti verticali e da un reticolo composto da fasce piatte, anch'esse in ferro, incrociate diagonalmente e imbullonate.

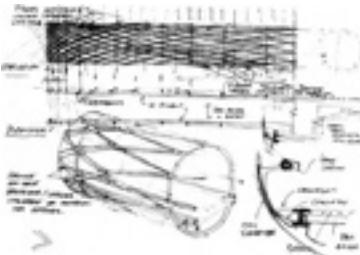
Sulla scia di questo precedente, anche l'opera di Tschumi e Dutton si



rifà ad un'altra importante personalità di studioso di strutture spaziali, l'ingegnere Robert le Ricolais, nato proprio a La Roche-sur-Yon. Il quale, dopo aver lavorato in Francia, alla fine degli anni Cinquanta si trasferirà negli USA per insegnare all'Università della Pennsylvania.

Un filo ideale lega la ricerca di Eiffel a Le Ricolais ed è rappresentato dal modello automorfico che entrambi in varia forma e da diverse prospettive hanno analizzato nel corso dei loro studi; ma uno dei temi che maggiormente contrassegna la ricerca di Le Ricolais è il principio (caro anche a Buckminster Fuller) della continuità dello spazio-materia-energia.

Il progetto del ponte pedonale, nella sua equilibrata espressione di struttura leggera e rigida e nella sua ricerca di ottimizzazione tra esigenze strutturali e sensibilità architettonica, fa dunque diretto riferimento a Le Ricolais e ai suoi studi portati avanti nel periodo statunitense. Esso si basa sulla costruzione di un reticolo di tubi a tutta altezza che fornisce non solo un supporto per la sicurezza delle maglie, come richiesto dalle autorità ferroviarie, ma anche la massima inerzia strutturale.



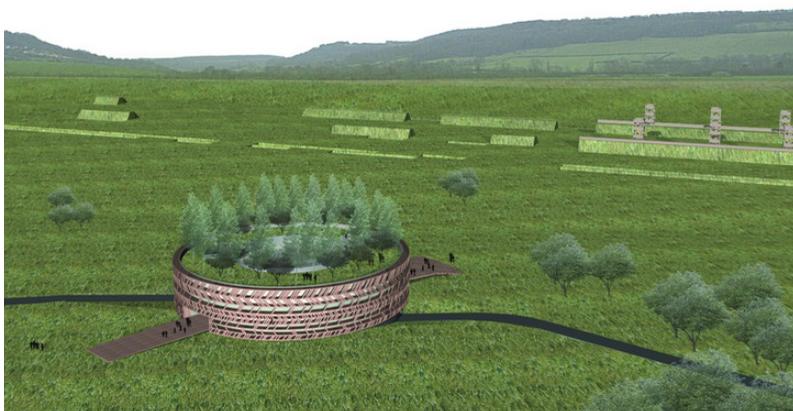
Il tema formale dell'intervento è quello di un cilindro cavo, realizzato con travi a T e ad H, incrociate in senso diagonale. La dimensione della sezione delle diversi componenti strutturali variano in funzione del carico per ottimizzare la conformazione dell'insieme. Il modello di triangolazione della travatura segue il cambiamento di direzione delle forze del sistema e nel contempo lo rappresenta tramite una composizione armonica-geometrica.

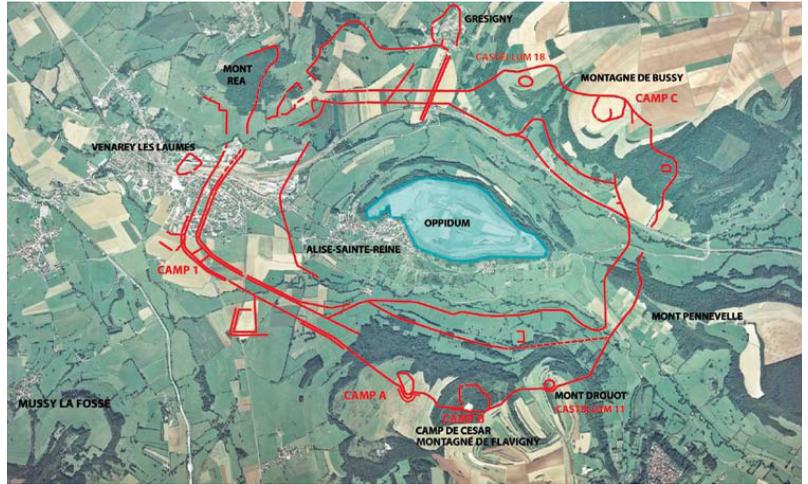
Con questo, i progettisti hanno cercato di rappresentare un vettore pedonale finalizzato all'idea di movimento, simbolo contemporaneo delle relazioni urbane. Il colore rosso-arancio brillante è stato scelto per sottolineare il senso di tale impostazione concettuale. Come Tschumi afferma, "non vi è architettura senza movimento. Un ponte pedonale non è solo un oggetto statico, ma rappresenta un vettore dinamico, sia nel suo utilizzo, che nella percezione urbana".

Il ponte esprime questa caratteristica dinamica, tanto attraverso il sistema strutturale, che tramite le finiture dei materiali. La superficie di polycarbonato protegge gli utenti dagli agenti atmosferici.

Bernard Tschumi

Il Parco archeologico di Alésia





L'esigenza di mantenere uno stretto rapporto di tipo dialettico tra l'ambito teorico della progettazione e quello applicativo è un aspetto distintivo della personalità di Bernard Tschumi. In questo senso, diversi testi teorici, tra i quali *Manhattan Transcripts* (1978) e *Architecture and Disjunction* (1998), si alternano all'attività progettuale, i cui esiti l'autore raccoglierà in quattro volumi, denominati *Event Cities*. Il loro fine è quello di analizzare in maniera critica/analitica il senso, le modalità, gli indirizzi formali in cui l'interrelazione tra teoria e progetto si traduce, nelle diverse occasioni, nell'organismo architettonico. Tale operazione ha come punti di riferimento la terna concettuale di Space, Event, Movement che, in tempi recenti, ha trasformato in Concept, Context, Content. «Introdurre Context e Con-

tent al posto di Event e Movement», egli afferma, «è un modo per metterli a confronto con le realtà di cultura e produzione»¹. In questo senso, i suoi edifici, considerati come parte di città, sono luoghi vitali, aperti, studiati per assolvere ad una molteplicità di attività, d'incontri, di scambi e dove, unitamente al luogo, l'uomo sociale è il soggetto principale.

Il progetto per il Parco archeologico di Alésia, in Francia (2004-2012), pur nella singolarità dell'idea che lo sottende, quella di ricostruire la cruciale battaglia del 52 a. C. tra le tribù galliche guidate da Vercingetorice e l'esercito romano guidato da Caio Giulio Cesare, risponde a questa impostazione teorica. Il concept, che lo caratterizza, afferma Tschumi, è un genere di organizzazione, a un tempo, spaziale e socio-culturale, ossia «[...] simultaneously site-specific and social-programmatic»².

Il progetto consiste nella realizzazione di due edifici simili, di forma circolare: l'Alesia Museum e l'Interpretative Center. Il primo ricoperto di pietra e disposto sull'altura dove erano asserragliate le popolazioni indigene e il secondo di legno posizionato nella pianura. «La configurazione circolare di entrambi è studiata per favorire la presentazioni di sequenze visive; e per uno dei cilindri è data dalla necessità di una visione a 360 dell'ambiente in cui ha avuto luogo la battaglia»³. Inoltre, tale forma cilindrica ha anche il significato di richiamare simbolicamente l'idea dell'accerchiamento del campo dei Galli operato dai soldati Romani.

Il programma dell'intervento si pone l'obiettivo di realizzare un luogo destinato a coinvolgere il pubblico, offrendo spazi pedagogici e ludici, disposti all'interno di una attenta organizzazione del parco realizzata in collaborazione con l'architetto paesaggista Michel Desvigne. «Celebrare, documentare e spiegare un avvenimento importante della storia di Francia: la battaglia di Alésia, la resistenza di Vercingetorice e la vittoria di Cesare; questo è l'obiettivo primario del progetto. Mediante due strutture con funzioni museali differenti e una ricostruzione parziale delle fortificazioni e numerosi percorsi pedonali attraverso un paesaggio quasi intatto dove sono le permanenze archeologiche»⁴.

La ricostruzione si basa prevalentemente sulle descrizioni tratte dal *De Bello Gallico*, in particolare da un passo di Cesare che recita:

1
Cfr., *Twnty Years After (Deconstructivism)* an interview with Bernard Tschumi, «AD» n. 1, gennaio-febbraio 2009.

2
Cfr., *Tschumi on Architecture*, conversation with Enrique Walker, The Monacelli Press, New York 2006, p. 162.

3
Ivi.

4
Dalla relazione di progetto.

«Ipsum erat oppidum Alesia in colle summo admodum edito loco [...]. Cuius collis radices duo duabus ex partibus flumina subleebant. Ante id oppidum planities circiter milia passum III in longitudinem patebat; reliquis ex omnibus partibus collis mediocri interiecto spatio pari altitudinis fastigio oppidum cingebant»⁵.

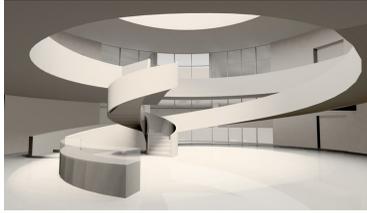


5
Gaio Giulio Cesare, *De Bello Gallico*, VII, 69, Rizzoli, Milano 1974, trad. F. Brindesi. «La città di Alesia si trovava alla sommità di un colle molto elevato [...]. Le radici di questo colle erano bagnate da due parti da due fiumi. Davanti alla città si estendeva una pianura di circa tre miglia, dagli altri lati la città era circondata da colli di uguale altezza posti a non molta distanza».

L'operazione costruttiva/ricostruttiva dell'ambiente della battaglia operata da Tschumi si sforza di mantenere un equilibrio tra la richiesta da parte degli archeologi di evitare gli eccessi scenografici e salvaguardare il contesto naturale, e la necessità di creare delle presenze volumetriche - costruzioni di vario genere con funzioni didattiche/museali, ludiche, commerciali - che possano essere facilmente identificate e utilizzate dai visitatori, finalizzate a far comprendere la dimensione storica del paesaggio.

L'Interpretative Center è una costruzione in legno e vetro situata a nord dell'antico villaggio romano, in una località denominata "Le pré haut"; la nuova costruzione visibile dalla strada dipartimentale, punta ad integrarsi col villaggio che si trova nella località denominata "Curiot".

A piano terra, superato l'atrio d'ingresso, si trovano gli spazi pedago-



gici, ludici, commerciali, il ristorante, i servizi, gli uffici dell'amministrazione. Al centro della costruzione si sviluppa una rampa/scala, attorno ad un vuoto circolare coperto da una vetrata, che porta agli spazi espositivi e alle sale per conferenze e riunioni. Il parcheggio è sistemato nel piano sotterraneo. La copertura è un punto di osservazione panoramico a disposizione dei visitatori.

L'Alésia Museum è un edificio in pietra a due livelli con una scala centrale che, come la precedente costruzione, si sviluppa attorno ad uno spazio circolare illuminato dall'alto e si compone di sale per esposizioni permanenti e temporanee.

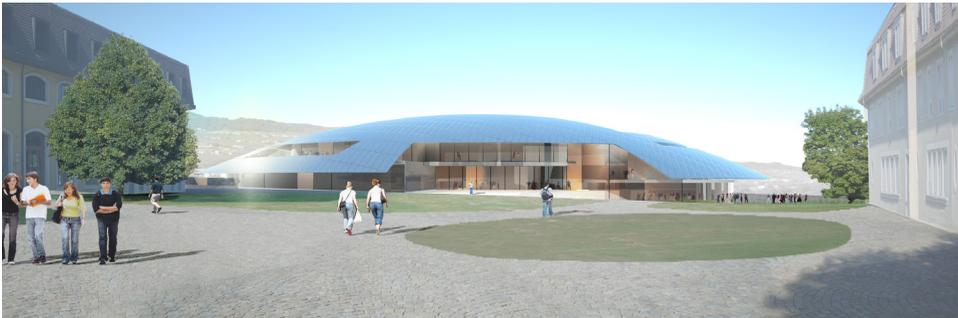
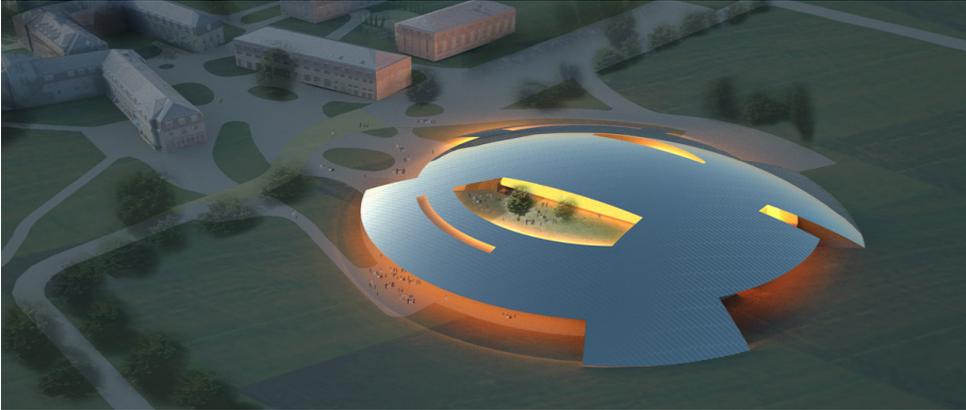
In quelle permanenti è esposta una varietà di documenti storici con l'intento di descrivere un percorso che va dai tempi della preistoria al presente. I visitatori possono vedere, tra i vari reperti in mostra, una serie di oggetti in buona parte risalenti all'occupazione romana (ceramiche, anfore, bracciali, etc.), ma le scoperte archeologiche più importanti sono le sculture provenienti dalla città Gallo-Romana di Alésia.

Nelle sale temporanee sono organizzate mostre tematiche, destinate a succedersi con una cadenza temporale da regolare in base alle disponibilità e all'afflusso dei visitatori.



Bernard Tschumi

New Performing Arts Building Le Rosey



Il New Performing Arts Building dell'Istitut Le Rosay (2010-), un rinomato collegio situato nel Cantone di Vaud, Svizzera, è un interessante e bene configurato organismo, progettato da Bernard Tschumi a seguito di un concorso internazionale ad inviti da lui vinto alla metà del mese di luglio di quest'anno.

L'edificio si distingue per l'ampia copertura a cupola d'acciaio inossidabile che raccoglie al suo interno un insieme di attrezzature e servizi facenti parte di un complesso programma: una sala da concerto per 800 posti, uno spazio teatrale, sale riunioni, sale di lezione unite ad una biblioteca, aule per l'insegnamento di musica e arti, vari spazi relax con ristorante, caffetteria, sala studenti, uno spazio espositivo ed altri servizi.

L'Istitut Le Rosey è situato vicino a Rolle un piccolo centro sulle rive del Lago Lemano. Circondato da vigneti, è rinomato per le sue numerose scuole internazionali. Quella di Le Rosey è tra le più prestigiose ed antiche istituzioni in Europa. La scuola è stata impiantata nel 1880 da Paul Carnal; l'addizione progettata da Tschumi prende il nome dal suo fondatore per onorarne la memoria.

Presso la scuola si sono laureati diplomatici, imprenditori e membri di famiglie reali: dallo Scià dell'Iran a Ranieri di Monaco, da Karim Aga Khan IV al Re Alberto II del Belgio; come pure, discendenti di ricche famiglie quali quelle dei Rothschild, dei Du Pont, Rockefeller, dei Benetton o figli di celebrità come John Lennon, Elizabeth Taylor, Roger Moore e Diana Ross, e così via. Le Rosey è stata per molti anni elencata nel Guinness dei primati come la scuola secondaria più costosa del mondo.

L'attuale campus è caratterizzato da un'architettura di tipo tradizionale con tetti a mansarda. La disposizione delle costruzioni disegna una corte aperta a forma di cuneo, corrispondente all'area del campus. Con l'inserimento del nuovo edificio a cupola - posto nell'area in cui si trova il viale di castagni all'ingresso di Le Rosey - lo spazio comune esterno sarà in parte occluso.

L'idea iniziale del progetto è stata quella dell'espansione del campus e delle problematiche inerenti l'interazione di un edificio contemporaneo con l'insieme delle preesistenze.

Il tema, considerato e sviluppato è stato, dunque, quello del dialogo fra tradizione e modernità; una riflessione risultata utile anche nel merito dell'aggiornamento delle arti, soprattutto rivolto alla nuova generazione di studenti della scuola. Tutto questo, ha trovato un suo

punto conclusivo nella definizione di un oggetto-immagine che ha la capacità di dare unità ed equilibrio ad un insieme, in sé differenziato, di spazi funzionali, di strutture di servizio: lavorative, tecniche, culturali o destinate all'incontro.

La forma compatta della costruzione minimizza la sua superficie esterna di copertura, che agisce come uno scudo termico. Tale disposizione riduce il consumo d'energia e inserisce i grandi spazi all'interno della cupola con un minimo di materiale. L'acciaio riflettente, lucido offre notevoli risparmi d'energia supplementare, oltre ai tradizionali materiali di rivestimento e alle superfici vetrate un riparo dal sole e dalle intemperie.

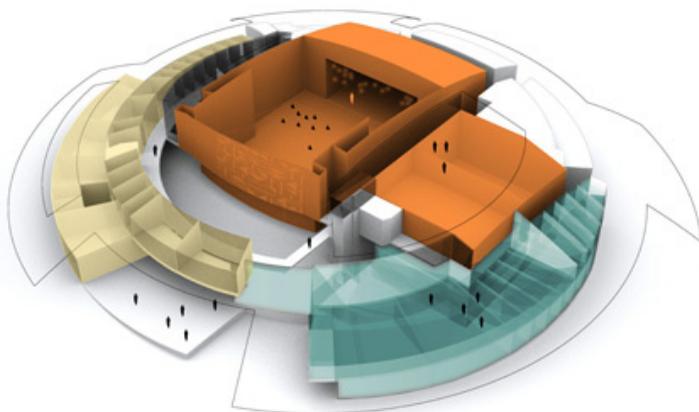
La singolarità di questa proposta architettonica, che si sostanzia non solo nell'invenzione formale, ma anche nell'originalità della ricerca tecnologica, mette in luce un aspetto interessante della linea progettuale di Tschumi a cui la critica, a volte, presta meno attenzione rispetto all'indagine teorica, pur procedendo entrambe in parallelo. Si tratta di una particolare cura per l'aspetto tecnico dell'architettura, rivolta ai nuovi materiali - alle loro potenzialità espressive, ma anche alla loro efficienza energetica, alla loro capacità di riduzione dell'impatto ambientale e di miglioramento della salute, ecc. - e dagli sviluppi del calcolo statico applicati alle strutture in acciaio.

Due polarità concettuali, dunque, che possono essere ben rappresentate, a puro titolo d'esempio: dalla Glass Video Gallery a Groningen (1990), un padiglione interamente realizzato in lastre di vetro strutturale, congiunte tra loro tramite appositi morsetti in acciaio; e dal sovrappasso pedonale a La Roche-sur-Yon (2008-2010), basato sulla costruzione di un reticolo di travi a T e ad H, incrociate in senso diagonale a formare un cilindro cavo; le cui diverse sezioni variano in funzione del carico per ottimizzare la conformazione dell'insieme, e il modello di triangolazione della travatura segue il cambiamento di direzione delle forze del sistema e, nel contempo, lo rappresenta tramite una composizione armonica-geometrica.

Non è un caso che, nello sviluppo di questi due nodi tematici fondamentali per la progettazione, Tschumi si sia appoggiato, molto spesso, allo studio Hugh Dutton Associates, un team che ha sede a Parigi, composto da architetti e ingegneri strutturali specializzati nella progettazione tecnica e architettonica.

Ritornando al progetto per Le Rosey, una serie d'aperture laterali contraddistingue il perimetro esterno della cupola, arricchito ulte-

riormente da una panoramica terrazza con vista del lago Lemano ricavata tagliando una porzione della zona centrale vicino all'apice. La forma cupolata della Carnal Hall è stata interpretata come un richiamo al paesaggio ondulato di Rolle, ma essa è anche un forte segno iconico, volto a segnalare la presenza del nuovo volume alla popolazione locale ed ai molteplici centri dislocati nella regione; mettendo in atto, in questo modo, una politica meno esclusivista, ma aperta, piuttosto, ad un sottile tessuto di relazioni al di fuori del proprio ambito. Le Rosey, infatti, intende aprire le porte del nuovo edificio; e questo, tramite uno spazio espositivo ed una struttura di formazione per tutte le arti: teatro, musica, disegno, ecc.. Creando un centro d'apprendimento dotato di ristorante e di una biblioteca a disposizione di utenti provenienti dall'esterno.



Gigon e Guyer

Museo Svizzero dei Trasporti a Lucerna





Nel campo dell'architettura museale, Annette Gigon e Mike Guyer hanno manifestato, nel corso dei recenti anni, un notevole spirito creativo e innovativo nelle loro opere: in particolare, riguardo alla configurazione dell'immagine architettonica, nonché alla definizione, all'organizzazione e alla caratterizzazione dello spazio interno. E questo, attraverso una ricerca ricca di temi rappresentativi, dotati di una interna freschezza e un approccio immaginativo, unito ad un'attenzione particolarmente rivolta alla determinazione del manufatto nella sua fisica concretezza. Tale risultato altamente qualitativo è stato raggiunto tramite una profonda riflessione sulle ragioni e sul senso del processo creativo/costruttivo che punta a combinare insieme, equilibrio, sensibilità figurativa, discrezione formale, raffinatezza costruttiva e quant'altro. In questo modo, i loro edifici, pur nella rimarcata caratterizzazione iconica risultano sempre bene integrati nel contesto urbano o territoriale a cui fanno riferimento. Il loro approccio al progetto, bisogna altresì aggiungere, non conduce mai a soluzioni autoreferenziali che isolano l'oggetto architettonico dalla realtà circostanterendendolo in sé astratto, ma piuttosto alla definizione di una presenza costruttiva invitante, persuasiva, familiare; com'è il caso di numerosi lavori ormai consolidati nel paesaggio urbano e che si contraddistinguono per il rigore logico/espressivo della configurazione dell'impianto spaziale, quali: il Kirkner Museum a Davos (1989-1992); il Museum Liner ad Appenzell (1996-1998); l'Oskar Reinhart Collection, Römerholz, Winterthur (1993-1998); l'Archaeological Museum und Park Kalkriese a Osnabrück (1998-2002); il Museum Albers-Honegger a Mouans Sartoux (1998-2004). Il Museo dei Trasporti di Lucerna fa parte di questa rosa di lavori. Il suo percorso ideativo e realizzativo disegna un arco temporale che va dal 1999, anno in cui è stato bandito dal governo elvetico il concorso nazionale vinto dagli architetti svizzeri, al 2009, anno della sua conclusione.

La proposta di Gigon e Guyer si sviluppava attorno a due idee che puntano a definire la specificità dell'organismo, il suo modo di essere vissuto, fruito, conferendo ad esso un'impronta caratteristica: la prima riguardava l'equivalenza di superficie tra lo spazio libero esterno e quello occupato dalle costruzioni, la seconda, la presenza di una fermata della linea ferroviaria accanto alla struttura espositiva.

Tutto questo, in base agli intendimenti del bando di concorso, si

pone l'obiettivo di rinnovare il vecchio museo, costruito nel 1959 attraverso una serie d'interventi radicali, al fine di sollecitare l'interesse del pubblico. Si è trattato, dunque, di mettere in risalto la sua felice posizione, appartata rispetto al centro urbano e di fronte al lago dei Quattro Cantoni, ma ben collegata con città e territorio circostante mediante un'efficiente rete dei servizi pubblici e autostradali.

L'ipotesi della fermata ferroviaria in un primo tempo, sarà messa da parte per essere poi ripresa nel 2005, unitamente ad un sostanziale cambio di programma riguardo alla definizione spaziale e organizzativa dei nuovi edifici museali.

La costruzione della fermata ferroviaria sarà ultimata nel 2007.

La realizzazione dell'edificio d'ingresso del Museo dei Trasporti, il FutureCom, lungo la Lidostrasse, avverrà nel 2008.

Il primo segnale distintivo del museo è la fronte d'ingresso, composta da un accumulo di ruote, turbine, eliche, ruote dentate, cerchioni d'auto e d'autocarri, volanti per la guida, timoni per la navigazione e quant'altro, a formare un enorme ready-made, incapsulato, protetto all'interno di una parete/contenitore composta da un vetro profilato industriale trasparente che lo fa assomigliare ad una delle infinite "accumulazioni" realizzate dall'artista francese Arman. Anche se, in questo caso, vige l'estesa varierà dei soggetti piuttosto che la serialità, l'insistita ripetizione dell'unico solitario oggetto. E poi, qui c'è anche l'esplicita celebrazione dell'eccesso attraverso l'impiego simbolico/celebrativo della ruota che è alla base del "movimento", nonché del "cammino" in senso concettuale e reale della civiltà umana.

Superata la parete d'ingresso i diversi spazi contenuti nell'organismo sono: un'ampia entrance hall, un ristorante, un museum shop, un cinema (dedicato al tema ferroviario), una sala espositiva, un foyer, una sala conferenze, una sala riunioni, un locale tecnico.

Aldilà del grande e spettacolare muro si entra in un edificio, organizzato su tre livelli, dalla spazialità complessa, in quanto assomma in sé numerose e differenti funzioni.



Il museo, bisogna considerare, è una struttura espositiva rivolta prevalentemente alle scuole. E' concepito per stimolare l'interesse, la curiosità, la fantasia dei giovani nei riguardi della tematica del trasporto, delle tecnologie che lo riguardano, nonché delle problematiche nei confronti della società che di esso si serve in maniera differenziata e continua. Lo spazio interno è, dunque, disegnato per consentire un movimento fluido e continuo dei visitatori che interagiscono con i sofisticati strumenti tecnici messi a disposizione e dislocati nei diversi ambienti come un unico, grande, coinvolgente gioco, in un incrociarsi di bagliori luci e di suoni; mentre, per altro verso, tale insieme è volto a stimolare l'attenzione e la riflessione.

L'Arena, è un grande cortile interno, che viene utilizzato come spazio per mostrare al pubblico veicoli di vario genere ed, anche, come playground dove i bambini possono divertirsi con macchinari/gioco o reali (pur con le limitazioni imposte dalle necessità di sicurezza).

Il Padiglione del Trasporto Stradale, infine, è stato ultimato a luglio 2009 in coincidenza con le celebrazioni per i 50 anni del museo. Si presenta, a un tempo, come un volume semplice e, a un tempo, originale in quanto è rivestito per tre lati da 344 cartelli segnaletici stradali, provenienti da ogni parte della Svizzera. Le facciate sono suddivise secondo tre tipizzazioni di traffico: lungo percorso, percorso locale e percorso urbano; e contraddistinte rispettivamente dai colori, azzurro, verde e bianco. Alcuni di questi cartelli nascondono un errore; si tratta di un gioco, ma rappresenta anche uno scarto rispetto alla banale riproduzione del reale. Il lato est, corrispondente al retro della costruzione, non ha cartelli.

Internamente la struttura ha due piani espositivi che ospitano: lo Scaffale-mostra, ossia un deposito automatizzato, composto da alti scaffali che raccolgono più di 80 oggetti (dalla carrozza alla bicicletta, all'automobile) che testimoniano il periodo che va dal 1860 al 2005; l'Autoteatro, che è un sistema di parcheggio robotizzato che, attraverso un disco girevole, avvicina al visitatore il veicolo preferito estraendolo dall'assortimento disposto negli scaffali perché possa essere osservato da vicino; e, infine, delle Isole tematiche, che vanno da quelle dedicate alla sicurezza, al traffico utilitario, al mondo professionale dell'automobilismo, fino alle visioni nel corso del tempo.



Livio Vacchini

Piazza del Sole a Bellinzona

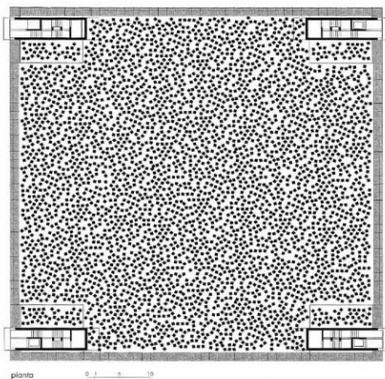




La piazza del Sole di Bellinzona progettata da Livio Vacchini (1991-1998), com'è cosa comune in moltissime piazze, è un vuoto assoluto, senza fontana, né monumento equestre, né pozzo al centro, né tanto meno un ombroso albero. E' un vuoto di forma quadrata (di 60 metri di lato) contrappuntato ai vertici da quattro volumi di cemento a vista - astratti nella loro asciutta, quasi scultorea, definizione geometrica che corrispondono a dei corpi scala per accedere al parcheggio sottostante e, contemporaneamente, a dei canali di aerazione. Al centro, dunque, una pavimentazione in cemento e graniglia rosata con inserti di blocchi squadrati (di 43x43 centimetri) di granito grigio a formare un disegno libero che si avvicina a quello di un grande tappeto moderno. Ed è questo insieme di elementi, pur tra loro distinti - le presenze volumetriche dei quattro blocchi cementizi e il piano decorato al centro e, poi, naturalmente le case, le mura medioevali e il grande roccione sovrastato dal castello - a costituire l'essenza del luogo che avvolge e induce chi passa a rallentare, a sostare, a sedersi lungo i bordi e a lasciarsi prendere da quell'insieme apparentemente scoordinato di presenze che "quel vuoto" ha il potere trattenere magicamente unite, conferendo ad esse un inesplicabile senso.

L'area della piazza del Sole, un tempo, era costantemente acquitrinosa a seguito dei periodici straripamenti del fiume Ticino e del torrente Duro che alimentava il fossato che circondava il tratto a settentrione delle mura di cinta di Bellinzona, dove si trova Porta Ticinese, detta anche Tedesca o Codeborgo. Nel XVIII secolo l'area sarà bonificata e trasformata in piazza di Porta Ticinese, consentendo tuttavia di costruire nella sua area centrale un gruppo di case ed altre, ancora, a ridosso del roccione di Castelgrande e della cinta muraria medioevale.

Intorno alla metà del Novecento la constatazione del cattivo stato di conservazione di tali edifici spingerà l'Amministrazione comunale a demolirli, recuperando alla vista e all'uso pubblico lo spazio centrale della piazza e della cinta muraria. «Bellinzona è una città murata con diversi castelli nel suo territorio, ed ha al suo centro una roccia [...] enorme, con sopra un castello. Ai piedi di questa roccia, c'era una lunga fila di case», ricorda Vacchini, «che seguiva l'andamento della roccia per una lunghezza di circa duecento metri. Le case segnavano la roccia ed in mezzo a loro persisteva un pezzo di murata per la difesa del castello. La piazza, invece si configurava come uno slargo attorniato da case e, sebbene avesse una forma geometrica, la



sua conformazione era dovuta ad eventi accidentali. Il Comune, su indicazione del mio progetto di concorso, con azione straordinaria ha acquistato tutte le vecchie case e le ha demolite. In questo modo la roccia si mostra in tutta la sua interezza ed entra a far parte delle quinte della piazza»¹. L'intervento di Vacchini per la piazza del Sole - il cui nome deriva da quello di un caffè rimasto aperto fino agli anni Cinquanta e che aveva come insegna un grande sole in ferro battuto - consiste nella realizzazione di un garage sotterraneo su tre livelli, di una pavimentazione urbana e di quattro uscite/scultura. La nuova piazza mette, altresì, in più immediata comunicazione l'ingresso al castello realizzato da Aurelio Galfetti. Un percorso che penetra orizzontalmente nell'interno della roccia, fino a giungere in un angusto spazio, areato e illuminato da un cavedio posto superiormente, dove si trovano gli ascensori per raggiungere il colmo del rilievo su cui si erge il castello.

Tutto è cominciato, ricorda ancora l'architetto svizzero, con la donazione fatta al Comune da parte di un ricco uomo d'affari che intendeva far restaurare da Galfetti il castello; un lavoro che durerà anni. La roccia sembrava diventare un'altra cosa. Così, con un'azione di forza Galfetti, toglierà tutti gli alberi che coprivano la roccia, «[...] attirandosi le ire degli ecologisti. Pulita la roccia essa non è più un oggetto naturale, ma un oggetto di cultura, un oggetto artificiale»². A questo punto si poneva il problema del completamento della piazza. Una società offrirà di costruirla a proprie spese, ma chiedendo di poter realizzare un autosilo sotto la piazza. Il Comune accetterà l'offerta, ma con l'impegno, da parte dell'impresa, che il tetto dell'autosilo sia progettato con cura. «Il grosso problema quando si fa un autosilo o più in generale una piazza è capire che espressione dare ai corpi che stanno sopra l'orizzontale», osserva Vacchini, «Non è possibile immaginare di mettere delle casette per uscite oppure mettere dei blocchi, magari in plastica trasparente, come si usa adesso, con in mezzo l'ascensore. Ho cercato di dare una risposta differente al problema delle uscite inventando quattro corpi totalmente astratti, delle sculture che hanno la dimensione minima indispensabile per inserire la funzione e che hanno morfologicamente la forza giusta per dialogare con la roccia e con il castello. Per di più, studiando questi corpi ho capito che in questa piazza stavo facendo qualcosa di veramente importante per la città. Osservando bene mi sono accorto che stavo costruendo la base [...] alla roccia. Non è mica vero

1
Intervista di Salvatore Paternostro
a Livio Vacchini, in: «Area» n. 54,
gennaio-febbraio 2001

2
Ivi.

che le cose si capiscono prima. Le cose si capiscono quando le stai facendo [...]. In questo modo mi sono detto, faccio diventare la roccia veramente un oggetto. Galfetti ne aveva fatto un pezzo e io le do la base [...]. E' così che ho deciso di togliere qualsiasi orizzontale e verticale dai corpi che escono in superficie in modo che non possano essere in nessun modo scambiati per degli edifici dove sta l'uomo»³. A proposito della "base" della roccia, Vacchini afferma: «Quando osservi il pavimento dall'alto del castello o anche da sotto, hai l'impressione di un cielo stellato. Ho riprodotto con un artificio il cielo. Il cemento assorbe la luce e il granito - il materiale più prezioso, quello che costa di più - riflette la luce. A vederli in questo modo si ha una sensazione stranissima. Questa, inoltre, ha dato lo spunto per risolvere la luce artificiale»⁴. E' stato installato un lampione alto sessanta metri simile a quelli in uso negli stadi, ma con un sistema rovesciato: «Le lampade in basso proiettano la luce su uno specchio nero che è orientato sulla piazza e che abbiamo regolato in modo che la luce si diffonda ovunque»⁵.

3
Ivi.
4
Ivi.
5
Ivi.



Peter Märkli

Im Birch, una scuola a Zurigo



1

Com'è delineato nel libro di Mohsen Mostafavi, *Approximations* che si occupa dei lavori di Märkli dal 1982 al 2002. Il volume presenta, inoltre, un'interessante intervista, fatta all'architetto svizzero, da Marcel Meili.

2

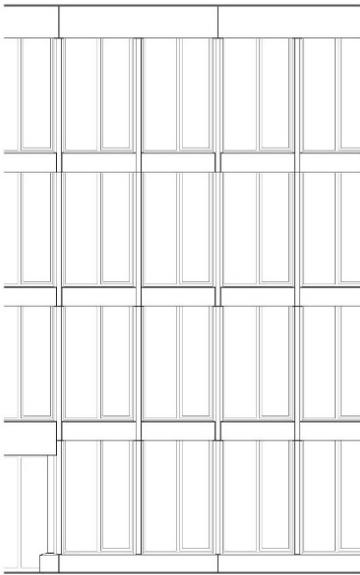
Ha aggiunto al suo piccolo studio-pensatoio situato nel centro di Zurigo, che si affaccia all'interno di un cortile di un antico palazzo, un secondo studio nella periferia della città.

Peter Märkli divide la sua attività tra l'insegnamento presso la Zürich ETH (Eidgenössische Technische Hochschule) e l'attività di progettista che per più di due decenni ha portato avanti in maniera appartata, realizzando edifici di piccole dimensioni, impiegando a volte, per lo scrupolo nella loro costruzione¹, diversi anni. Rispetto alla ridotta volumetria di tali organismi, ideati e disegnati dall'architetto svizzero nella solitudine del suo originale studio zurighese, fanno eccezione diverse opere (realizzate o in via di ultimazione) degli ultimi anni in cui gli interventi hanno subito un incremento di scala; cosa che ha comportato la riorganizzazione dell'approccio progettuale² e un più serrato scambio con collaboratori esterni. Si segnalano, tra tali importanti impegni, la scuola "Im Birch", a Zurigo, presentata in queste pagine. Il tema progettuale più ricorrente a partire dal periodo iniziale della carriera - quasi un referente concettuale/dimensionale nel lavoro di Märkli - sarà quello dell'abitazione (spesso monofamiliare); per cui, si potrebbe osservare che anche una delle opere più note di questo lungo cammino riflessivo/operativo, il piccolo museo a Giornico denominato La Congiunta (1990-1993), nel Canton Ticino, dedicato allo scultore Hans Josephsohn, ha un suo carattere di domesticità. Del resto, è lo stesso Märkli ad affermare che "si tratta di una 'casa' per le sculture di Josephsohn". Rispetto alla definizione dell'identità della figura architettonica, egli ritiene necessario che il progettista debba avere un atteggiamento mentale/organizzativo adeguato alla diversa dimensione che va ad assumere. A tale proposito, egli afferma: "E' molto importante reagire alla scala. Non si può realizzare una piccola costruzione con lo stesso criterio che si riserva per una grande. Oggi, ad esempio, si vedono architetti svizzero-tedeschi che realizzano edifici urbani multipiano in cui le finestre hanno un ordine del tutto libero, per me questo è impossibile. Del resto, non è riscontrabile tale ordine libero a grande scala in nessuna forma d'arte". Quello che può consentire al progettista il controllo formale dell'oggetto architettonico nei diversi passaggi di scala, secondo Märkli, è il costante riferimento ad un sistema proporzionale. "Dio ci ha dato il mare e le montagne e noi, essendo umani, abbiamo creato diversi linguaggi. Per comunicare", egli osserva, "abbiamo bisogno



di conoscere le regole di questi linguaggi; e questo, anche in architettura. Non è possibile lavorare con la forma come si vuole”. L’architettura, secondo Märkli, deve avere in sé la capacità di incorporare i valori della civiltà umana. E tali valori egli vede compromessi dal confuso insieme dei linguaggi individuali che costituiscono il panorama dell’architettura del tempo presente. A seguito di ciò, egli ritiene necessario che l’architettura torni ad essere un linguaggio di tutti e per tutti, facendo sì che possa riconfluire all’interno di un percorso storico, che per Märkli è rappresentato dal lungo tracciato della continuità del fare progettuale che dal passato giunge fino all’oggi, ma deve essere ricercato, ricostruito, continuamente reinterpretato.

La forte tensione interiore che spinge alla sua ricerca, alla sua individuazione corrisponde al viaggio alla scoperta di sé realizzato da Märkli a partire dagli anni dell’università, presso la Zürich ETH, nel corso del quale incontrerà, al di fuori dell’insegnamento universitario che considerava non corrispondente al suo “sentire” (per indicare una posizione di disagio, d’insoddisfazione, espressa più a livello intuitivo, che consapevole e cosciente), due personaggi chiave per la sua formazione: lo scultore Josephsohn che gli trasmetterà



l'amore per la cultura mediterranea, per l'arte pre-moderna, quale quella della Grecia arcaica e, poi, per quella pre-romantica e proto-rinascimentale; e Rudolph Olgiati che gli comunicherà il suo interesse per la plasticità del tardo Le Corbusier, per l'architettura vernacolare degli insediamenti agricoli della Valle del Po, per le architetture delle culture africane e messicane, e per l'arte di Matisse. In effetti, egli ricorda, "ci sono voluti dieci anni prima che potessi occuparmi di Le Corbusier, perchè all'inizio mi sono dovuto rivolgere a cose più elementari".

A seguito di tali sollecitazioni riflessive, Märkli avvertirà l'esigenza di definire una sorta di principio grammaticale che andrà a costituire la base della sua caratteristica maniera espressiva, per buona parte impostata sull'indagine delle proporzioni e delle leggi a cui una costruzione architettonica deve necessariamente rispondere. "Per me definire la proporzione di un edificio e delle sue parti è un fatto cruciale", egli nota, "Attraverso i miei studi su varie regole e proporzioni - la sezione aurea, il triangolo rettangolo, il modulator, e così via - ho sviluppato un mio sistema di proporzioni. E' chiaro che questo non può garantire in sé la buona riuscita di un edificio, ma è uno strumento vitale per raggiungere tale obiettivo".

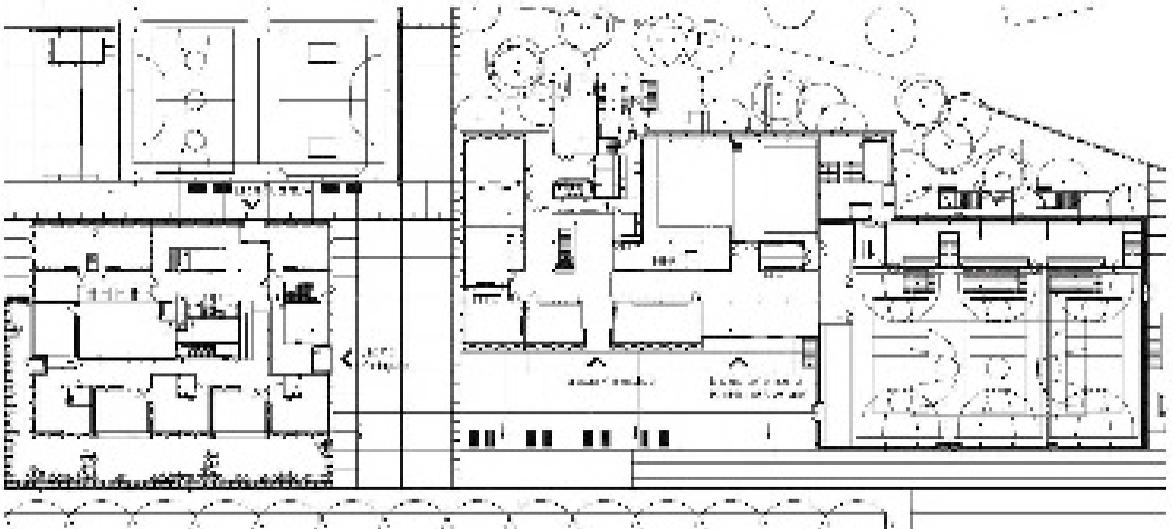
Il progetto per la scuola Im Birch a Zurigo (2002-2004), come tutto il lavoro di Märkli è in accordo con un personale sistema proporzionale basato sulla divisione del numero 8; da questa operazione egli fa derivare alcuni dei sistemi proporzionali che hanno guidato nel passato e guidano nel presente, secondo la sua visione, la progettazione: com'è il caso della sezione aurea $1:5/8$ o del triangolo rettangolo $1:7/8$. "Quello che cerco è l'esatta relazione tra funzione e forma, in contrapposizione alla ricerca della pura espressione dell'edificio", ma anche il giusto equilibrio, egli aggiunge, "tra rappresentazione e contenuto".

L'edificio fa parte del nuovo quartiere Zentrum Zürich Nord che sorge in un'area ex-industriale. Il lotto si affaccia ad est verso un parco e ad ovest verso un insieme di edifici abitativi. L'idea del progettista, diversamente da quella riportata nel masterplan, sarà quella di non porre delle barriere lungo nessun lato dell'organismo scolastico, lasciando alla struttura un'ampia capacità di risultare permeabile per gli abitanti del quartiere; puntando, altresì, ad un diverso grado di

intimità degli spazi, attraverso la differente dislocazione e definizione dei volumi. Sulla base di tale impostazione programmatica, il complesso scolastico Im Birch risulta essere suddiviso in tre volumi, due dei quali a quattro piani, sistemati in successione, ma non allineati. Il primo che s'incontra ospita gli studenti della scuola secondaria e della materna (quest'ultima ha uno sviluppo su due piani). Il secondo, è destinato agli studenti della primaria; in esso si trova anche l'atrio d'ingresso. Il terzo, ha al suo interno la palestra (una della più grandi della città), ed è direttamente collegato al secondo volume.

La struttura del complesso scolastico è prefabbricata; il disegno delle facciate è composto da una tessitura di elementi lineari verticali-orizzontali di cemento armato. In tale sistema strutturale/formale che avvolge le volumetrie, le fasce orizzontali corrispondenti ai piani, sono fortemente rimarcate. Tutte le aperture, quando la scuola non è in funzione, sono protette con chiusure di sicurezza.

All'interno dell'organismo lo spazio didattico è scandito dalle unità formate da gruppi di 3 o 4 aule con uno spazio comune. Gli ambienti piuttosto flessibili sono caratterizzati, nella loro configurazione spaziale, dall'articolazione dei blocchi; e sono, inoltre, pervasi da fresca atmosfera, bene illuminati e contraddistinti dall'impiego di materiali semplici di immediato impatto percettivo, durevoli, e di facile manutenzione.



Valerio Olgiati

Atelier Bardill a Scharans e Centro visitatori del Parco nazionale a Zernez



Valerio Olgiati apre il suo studio nel 1996, a Zurigo e, successivamente, nel 2008 si trasferisce nella casa di famiglia a Flims (cantone Graubünden/Grischun), accanto alla quale costruisce il suo luogo di lavoro, un'opera di architettura pregevole, dalla spazialità suggestiva. Pur da una posizione appartata, quasi isolata, le sue architetture si imporranno all'attenzione dell'ambiente culturale svizzero, come pure saranno apprezzate in ambito internazionale a seguito del loro aspetto formale apparentemente semplice, ma, nel contempo, sottilmente elusive, sfuggenti soprattutto alla logica del banale; in quanto, tali opere risultano essere il prodotto di un fare attento e meditativo che racchiude in sé una complessità nascosta. E' come se l'autore, nell'intento di mantenere saldo un interno tessuto di rapporti tra le parti, abbia sempre cercato di evitare di percorrere compiutamente la strada dell'espressione troppo esplicita o chiaramente manifesta. Fra i suoi lavori più importanti si annoverano: la Scuola a Paspels (1996-1998), la Casa Gialla a Flims (1995-1999), il progetto di concorso per il Perm Museum a Perm, in Russia (2008), nonché la Casa di Linard Bardill a Scharans (2002-2007) e il Centro visitatori del Parco nazionale svizzero a Zernez (2002-2008) qui presentati.



L'interesse che i progetti di Olgiati suscitano deriva dall'attenzione che egli rivolge, sia all'aspetto ideativo, che realizzativo. Alla base del suo lavoro vi è un'intensa riflessione intellettuale che punta a definire le ragioni concettuali del progetto, prima di approdare definitivamente a quelle formali. E questo gerarchico prevalere del livello concettuale su quello dell'esecuzione materiale, produce nell'atto configurativo una sorta di ideale "distacco" che rende il risultato formale ermetico: un po' come (stabilite le dovute differenze) quel soffuso, metafisico "mistero" in cui Giorgio De Chirico lascia avvolgere le immagini dei propri dipinti.

Per altro verso, la realtà istituzionale a cui l'architetto svizzero fa riferimento è la società globalizzata (nonostante la posizione defilata a cui si faceva cenno all'inizio) è, conseguentemente, la sua condizione è quella di cittadino del mondo, come testimonia la sua *Ikonografische Autibiografie*, una selezionata raccolta d'immagini «[...] rappresentativa di un percorso conoscitivo», scrive Laurent Stalder, «intrapreso individualmente e mediante il mezzo visivo. In quanto base per il progetto, essa è perciò orientata al presente e non rimane immobile nel passato»¹. E questa duplicità dello sguardo - ora rivolto verso la quotidianità di un mondo chiuso, circoscritto, materialmente e sentimentalmente legato al rapporto diretto, fisico con le cose e con la natura, ora rivolto al mondo senza più confini, barriere culturali, lontananze incolmabili come le possibilità tecnologiche del presente liberamente consentono - è una realtà non eludibile nel momento in cui l'obiettivo è quello di penetrare il reale al di fuori di un atteggiamento mitico.

Da questa sorta di volontà di ricongiungimento degli infiniti valori (alle varie scale di lettura) deriva uno stato di sospensione della figura architettonica, frutto di una sorta di "contraddizione" permanente che è quella di rappresentare la dimensione contemporanea e, nello stesso tempo, elaborare proiezioni verso l'altre, che è in sé una forma di rinuncia ad agire nel presente e ad operare indagini in terreni eterogenei alla ricerca delle vere valenze semantiche dell'architettura.

La contemporaneità, scrive Giorgio Agamben, è una «[...] singolare relazione col proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce ad esso attraverso una sfasatura e un anacronismo»²

Un tortuoso percorso che non rivela orizzonti aurorali, non oscure

1

Laurent Stalder, curatore della esposizione "Valerio Olgiati", Mendrisio, Galleria dell'Accademia, (27/02/09-13/04/09). Dal depliant della mostra.

2

Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008, p. 9.

epifanie dell'espressione o della costruttività, ma ha il pregio di porsi come atto realistico nei confronti della confusa, oscura situazione del presente.

In definitiva l'indirizzo iconico che contraddistingue l'operazione di Olgiati si può definire di tipo addittivo/riduttivo. In effetti, egli opera per via via di levare e per via di porre; in quanto, nel suo procedere, esiste una correlazione tra momenti analitici e sintetici che tendono a sovrapporsi, nel processo ideativo, più che a fondersi in un unico e chiarificante atto formativo.

Egli interviene nella "riduzione" dei materiali, delle tecnologie e degli elementi costitutivi, realizzando in questo modo un'architettura ricca di sorprese, trattenute emozioni, in cui si coniugano precisione concettuale, abilità artigianale e creatività artistica.

Particolare attenzione egli dedica all'organizzazione della struttura, alla chiarezza della forma, alla scelta rigorosa dei materiali ed alla definizione dei dettagli costruttivi.



3

Dalla relazione di progetto.

4

Ivi.

5

Ivi.

6

Bruno Reichlin, *This is not das Gelbe Haus*, in: catalogo della esposizione "Valerio Olgiati", Walther König, Köln 2008, p. 110.

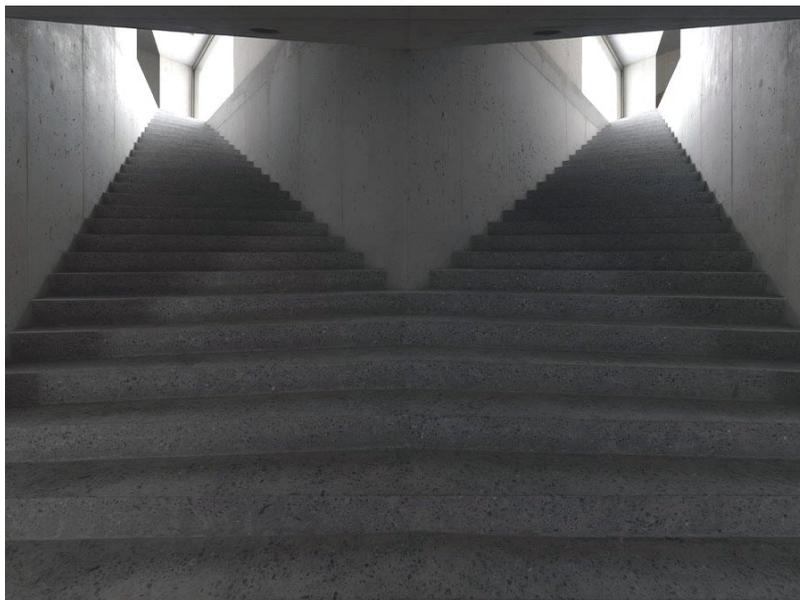


A Scharanz, nel cantone dei Grigioni, Olgiati realizza *l'atelier/teatro per il folksinger e poeta Linard Bardill*, altrimenti denominato *House for a Musician*.

Essendo la nuova costruzione situata nel centro storico del paese, in base alle norme di salvaguardia ambientale sarà necessario mantenere il profilo del vecchio stabile agricolo di legno, di cui nell'intorno ancora rimangono delle interessanti testimonianze.

Nella sua forma l'edificio si presenta come un monolite, chiuso verso l'esterno e in buona parte vuoto all'interno. In effetti, Bardill vive in una casa vicina e nell'atelier lavora occupando solo un vasto ambiente che è pari ad un terzo dell'intero volume della costruzione; il rimanente spazio è un ampio cortile che rende monumentale l'interno, arricchito superiormente da un solaio a sbalzo di forma ellittica e aperto centralmente, da cui proviene la luce naturale. Il composto ordine del vuoto interno crea un primo contrasto con «[...] l'arbitraria geometria della sua immagine esterna e con la piccola scala che è un elemento ambientale del villaggio»³. Un secondo contrasto è dato, osserva Olgiati, «[...] dall'incontro tra architettura rurale e classica»⁴. E questa dualità tra le cose, egli aggiunge, «[...] conferisce un senso poetico alla costruzione»⁵.

Le pareti sono in cemento armato e, sia all'esterno dell'edificio, che all'interno sono di color rosso mattone con decorazioni floreali che ricordano i motivi degli antichi stampi scavati nel legno e usati per confezionare le forme di burro. Questo colore, scrive Bruno Reichlin - ad arricchire i molteplici livelli di significato che si celano nelle scelte di Olgiati, anche quelle apparentemente più semplici e immediate - è stato deciso per attenuare l'effetto di estraneità che avrebbe prodotto il grigio cementizio; ma tale colore rosso «[...] è anche quello che si incontra entrando nella fascinosa capitale reale Fatehpur Sikri, costruita sotto il Gran Mughal Akbar»⁶.



A Zernez, anch'esso nel cantone dei Grigioni, Olgiati realizza il *Centro visitatori del Parco nazionale svizzero*. Lo scopo dell'edificio è quello di offrire al pubblico delle esposizioni rivolte al tema della natura; al suo interno, si trovano: una hall d'ingresso, un foyer, uno spazio per i seminari e gli ambienti per le mostre che si prestano ad essere suddivisi in vario modo, in base alle necessità. Gli uffici amministrativi e un auditorium per 150 persone trovano luogo, invece, nello storico Schloss Planta-Wildenberg.

La nuova costruzione è un volume di tre piani in cemento armato a vista, concepito esternamente come una figura architettonica semplice, «non manifesta emotività nell'espressione»⁷; mentre all'interno la spazialità risulta essere "labirintica". Il principio su cui si basa l'impostazione formale di tale oggetto architettonico è quello dell'accostamento di due prismi a pianta quadrata attraverso uno dei loro rispettivi angoli. Questo singolare innesto costituisce il centro, materiale e concettuale, dell'organismo, da cui nasce una coppia di varicate di scale che si sviluppano lungo due pareti convergenti. La presenza delle scale, che introducono una legge geometrica auto-

7

L'affermazione è di Valerio Olgiati
in: «2 G» n. 37.

noma, sconvolge l'ordine dell'impianto di partenza; la loro "disturbante" presenza crea delle dissonanze spaziali che producono il previsto disorientamento dell'utente, che, in questo modo, è indirizzato a porre l'attenzione nei confronti del luogo, della conformazione degli elementi che lo compongono, dei materiali, dei colori, nonché del rapporto "contraddittorio" tra l'esterno e l'interno che è alla base di tutto: una sorta di gioco di notevole abilità tecnica, che consente al grande illusionista di uscire libero dalla prigione della scatola o dalla logica della geometria elementare.

L'essenza dello spazio interno «[...] è il prodotto di un'antitesi, basata sul celare e il rivelare»⁸ e sull'idea di regolarità e di irregolarità.

Le ampie finestre, dal disegno rettangolare allungato, hanno la chiusura scorrevole; sono poste all'altezza del pavimento e consentono di disperdere lo sguardo verso l'esterno in varie direzioni. Il livello dei diversi piani si riflette sulla superficie esterna dell'involucro parietale⁹ con dei segni orizzontali che spezzano la monoliticità del volume, creando una successione di fasce che sono prodotte dal loro un impercettibile avanzamento scalare: dal basso verso l'alto.

Gli ambienti interni, infine, posso essere totalmente oscurati per assecondare le richieste di esposizioni basate sulla proiezione delle immagini.

8

Ivi.

9

I muri esterni sono realizzati con un cemento alleggerito, realizzato aggiungendo al tradizionale impasto delle palline d'argilla (Liapor); tale presenza consente di ridurre la dispersione termica delle pareti.

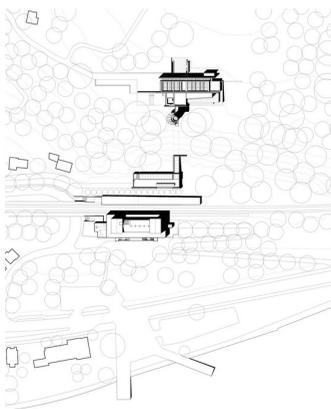


Richard Meier

Arp Museum a Rolandseck

L'Arp Museum a Rolandseck, progettato da Richard Meier (2002-2007) - che raccoglie una ricca collezione di opere di Hans Harp, Sophie Tauber-Arp ed altri artisti sodali del maestro dadaista - sorge nel punto mediano del fianco scosceso di un colle boscoso che si affaccia sul fiume Reno. Approfittando della posizione emergente offerta dal sito, Meier mette in atto - come è già avvenuto in altre precedenti situazioni progettuali - una equilibrata integrazione tra edificio e contesto dando forma ad una costruzione elegante, all'apparenza fragile, leggera, permeabile alla luce e alla vista. La costruzione, in questo modo, per un verso, si pone come un punto distintivo del paesaggio e, per l'altro, si rivela uno strumento privilegiato d'osservazione dell'ambiente naturale circostante.





Alla base del pendio si trova l'edificio dell'ex stazione ferroviaria di Rolandseck (costruita nel 1858) e trasformata negli anni Sessanta (dello scorso secolo) in spazio espositivo.

Tale struttura è collegata all'Arp Museum tramite un singolare percorso a "L" costruito in galleria. Per cui, dopo essere transitati, sotto i binari della vecchia Bonn-Mainz, i visitatori salgono in ascensore fino a giungere all'interno dello spazio espositivo meieriano, in particolare al secondo dei tre livelli di cui si compone. In questo modo, stabilendo una precisa distinzione tra i due piani superiori, destinati all'esposizione permanente e temporanea e quello inferiore occupato dagli uffici amministrativi e da spazi di studio-incontro-relax.

L'insieme delle due costruzioni rappresenta un'insolita combinazione tra una significativa testimonianza dell'architettura renana del XIX secolo ed una brillante rielaborazione/contaminazione del linguaggio razionalista appartenente, in senso concettuale, alla fine dello scorso secolo (anche se di recente realizzazione).

La hall della Kunstler-Bahnhof funziona, dunque, come ingresso dell'Arp Museum. L'ex stazione è costituita da tre piani; l'atrio è al secondo livello, raggiungibile attraverso due scale esterne. Oltre all'ampio vestibolo, si trovano: la biglietteria, il guardaroba, il museumshop, il ristorante, il magazzino-deposito. Lungo il percorso orizzontale che conduce all'ascensore, c'è un padiglione utilizzato come spazio espositivo.

Il percorso della coppia d'ascensori che porta all'edificio di Meier, nell'ultimo tratto non interrato si sviluppa all'interno di una struttura cilindrica in cemento armato, nascosta a sua volta dentro ad un volume tronco-conico rivestito di un materiale traslucido bianco e posto dinanzi al prospetto principale - del medesimo colore - in modo da accentuare la sua profondità prospettica, rendendo più ricca e articolata la sua percezione. La superficie esterna del museo è rivestita con pannelli di metallo smaltato, scandita da aperture vetrate e persiane e da una serie di balconi a sbalzo che offrono una splendida vista. Sul lato sud della costruzione, si trova l'uscita verso il giardino di sculture.

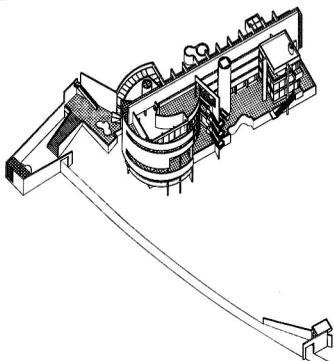
All'interno i livelli espositivi sono attraversati da un corpo scala attorno al quale si apre un vuoto per consentire una comunicazione visiva totale e creare una continuità spaziale rivolta all'intero organismo.

La galleria all'ultimo piano prende luce da un ampio lucernario a



shed, provvisto di una struttura in vetro e acciaio dotata di alette mobili per regolare l'intensità della luce diurna. I due piani inferiori prendono luce dalle aperture laterali. I pavimenti interni, infine, sono in cemento levigato e in legno.





“L’architettura è diversa da molte delle altre arti, in quanto richiede maggior tempo nella sua realizzazione. Non c’è, dunque, una gratificazione immediata. E quello che fai deve necessariamente avere una qualità duratura”. Afferma Meier in un’intervista di Farah Nayeri (19/10/2007) in occasione di una sua mostra di modelli, collage, pastelli a olio e disegni presso la Louise T. Blouin Foundation. Per realizzare l’Arp Museum Meier impiegherà, infatti, circa vent’anni, nel corso dei quali dovrà elaborare due diversi progetti.

La frase qui riportata è, dunque, un pretesto per affiancare al progetto dell’Arp Museum la presentazione della antecedente proposta (risalente al 1990) per lo stesso committente, ma per un sito leggermente diverso. Era, infatti, prevista la demolizione della stazione e la costruzione, al suo posto, del nuovo museo. L’organismo, in questo caso, si sviluppa lungo la stretta spianata derivante dal precedente posizionamento della stazione. L’accesso all’edificio espositivo avviene attraverso una rampa dall’andamento diagonale per ridurre la sua inclinazione.

L’edificio museale è formato da due corpi di fabbrica: un volume circolare con, al suo interno, un volume cubico che contiene gli spazi destinati: all’esposizione permanente, alla sala per concerti di musica cameristica, alla biblioteca, agli uffici amministrativi, al magazzino-deposito; e un secondo volume cubico che ai primi due livelli accoglie gli ambienti per le mostre temporanee e ai piani superiori dei piccoli appartamenti per brevi soggiorni di artisti. Una lunga galleria (formata da una doppia parete), illuminata dall’alto, unisce i due corpi; a cui si accede dalla torre cilindrica contenente un ascensore e dalle scale diversamente dislocate dentro e fuori tale struttura.

Il museo trova anche una sua circoscritta espansione all’esterno nella serra che accoglie al suo interno una collezione di calchi in gesso.

Jean Nouvel

Musée du Quai Branly

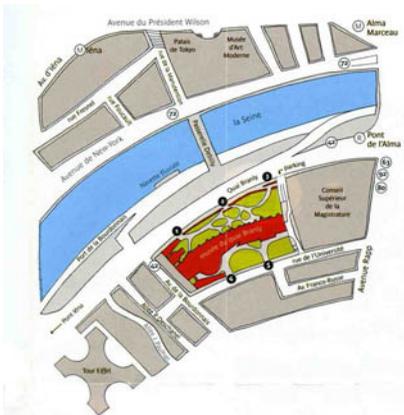


1
Come riporta Francesco Dal Co nel suo scritto, *Soltanto "un bel outil?"*, «Casabella» n. 752 febbraio 2007.

L'obiettivo politico/scientifico alla base dell'iniziativa del nuovo Musée du Quai Branly (1999-2006) - che rientra nel novero dei grandi projects parigini realizzati sotto la presidenza di Jcques Chirac - è stato quello di uscire dalle logiche neocolonialiste e terzomondiste che, a partire dagli anni Trenta, avevano caratterizzato l'impostazione del Musée de l'Homme.

“L'approccio non è quello di un museo di etnologia”, afferma, in un'intervista, Staphan Martin presidente del Quai Branly, “ma di un museo moderno responsabile di una collezione etnologica [...]. Quanto all'allestimento interno, nessun approccio estetizzante perché l'intenzione è quella di rendere leggibile la collezione e accessibile l'informazione”. L'aspetto innovativo della struttura è, dunque, quello di essere “un museo del XXI secolo, decisamente postcoloniale”.

E tale scelta, per risultare evidente a tutti, ha portato alla decisione di non dare all'edificio un nome; alla fine, ha commentato Jean-Loup Amselle su «Le Nouvel Observateur»,¹ “è un toponimo che dà il nome al museo”, Quai Branly appunto, la strada che costeggia la



rive gauche della Senna su cui s'affaccia.

Il terreno dove sorge è quello già appartenuto agli uffici del Ministero delle Finanze: una vasta area vicino alla Tour Eiffel e al Palais de Tokyo raggiungibile attraverso la passerella pedonale Debilly.

Il museo riunisce le due importanti collezioni del Museo delle Arti d'Africa e Oceania e del Museo dell'Uomo con le aggiunte di alcune donazioni e acquisti per colmare delle lacune, riuscendo a raccogliere nell'insieme circa 280.000 pezzi.

E' previsto che una parte della collezione sia esposta a rotazione e che il resto sia custodito nei magazzini (che si trovano negli ambienti sotterranei) accessibili agli studiosi.



L'organismo è composto da quattro corpi distinti, collegati da percorsi e passerelle sospese: 1. l'edificio Branly, dove sono gli uffici del museo e una sala di proiezioni; 2. l'edificio Auvent, provvisto di mediateca, sala lettura, spazio per i bambini, sala consultazione fondi speciali e depositi (con volumi, foto, documentari); 3. l'edificio Università, con biblioteca specializzata, uffici, laboratori di restauro; 4. l'edificio del museo, che ospita gli spazi destinati all'esposizione permanente (dove vengono esposti a rotazione 3.500 pezzi della collezione) racchiusi in un'unica galleria a doppia altezza, sospesa sul giardino tramite una struttura metallica sotto cui trova posto l'atrio d'ingresso e lo spazio per le esposizioni temporanee.

Tutti gli spazi di servizio, compreso l'auditorium di 500 posti e i



magazzini (in grado di accogliere fino a 300.000 opere), sono nel piano interrato.

Nell'ideare la costruzione, Nouvel ha tenuto presente alcuni punti che, pur nella loro intrinseca diversità, tuttavia concorrono in parte a comprendere lo spirito che muove l'architetto francese nella sua ricerca di unicità e di irripetibilità dell'opera come simbolo stesso della contemporaneità.

Il primo punto è rappresentato dall'operazione di "frammentazione" dell'unità dell'edificio. Si tratta di una scomposizione in parti per relazionarle in maniera più equilibrata ai blocchi ottocenteschi la cui presenza ancora caratterizza il quartiere. L'azione di suddivisione investe, altresì, le singole volumetrie, com'è il caso della facciata nord della galleria espositiva, lungo la cui superficie sono incastrati in sequenza dei corpi scatolari, delle *bôîtes* colorate di varia dimensione, la cui funzione è quella di creare all'interno degli ambiti utili a conferire l'adatta atmosfera per percepire alcune particolari opere.

Il secondo punto riguarda una certa impronta "ibrida" che l'autore ha inteso trasmettere alle diverse volumetrie come risultato di un incrocio tra la cultura etnologica a cui la struttura espositiva direttamente si rivolge e una sorta di teatrale adesione priva di remore all'*houte couture*. Il risultato è un composto d'unità formali assai dissimili per colorazioni e materiali impiegati, e fuori degli usuali canoni dell'architettura contemporanea; nonostante ciò, riuscendo a dare un quadro sintetico e rappresentativo della cultura della nostra epoca, nei diversi temi proposti, che sono: l'ecologia e gli spazi verdi, i materiali contrastanti ora grezzi ora high-tech, i giochi di luce, e quant'altro.

Il terzo punto è costituito dalla "dissimulazione" o negazione di sé, in quanto l'edificio è "costruito con una distanza dalla propria identità", per usare una definizione indirizzata alla Fondation Cartier, in occasione di una conversazione di Jean Nouvel con Jean Baudrillard, sul tema dell'effetto percettivo della fronte vetrata d'ingresso. Anche in questo caso la presenza della gigantesca vetrata serigrafata lungo la Quai Branly (alta m. 12 e lunga m. 200), opera con il suo gioco di trasparenze e riflessioni una sorta di "nascondimento"; a cui bisogna aggiungere come ulteriore filtro visivo, la presenza dei filari d'alberi e per rafforzare tale idea di camouflage, il prospetto degli uffici interamente coperto di piante rampicanti, opera del botanico artista Patrik Blanc inventore di numerosi *murs végétales*.



Il quarto punto, infine, è rappresentato dal giardino disegnato da Gilles Clément che sembrerebbe operare un apparente rovesciamento degli intendimenti prima enunciati; infatti, si presenta come l'unico elemento apertamente dialogante con la città: uno spazio attraversabile a disposizione di tutti che punta ad essere un luogo del quartiere, oltre che uno spazio all'aperto a disposizione dei visitatori del museo.

Ma il reale rapporto che Nouvel e Clément intendono istituire tra museo e giardino è quello di una "poetica della situazione", vale a dire la creazione di un luogo concepito come un ideale "bosco sacro" in cui il museo, ancora una volta, punta a dissolversi, a disperdersi nelle sue "profondità", nel suo "mistero". «Ciò che qui m'interessa è poter avvicinare l'attitudine rispettosa delle civiltà animiste verso gli esseri naturali, e l'attitudine moderna dell'ecologia che porta alle stesse necessità: proteggere il nostro ambiente e ogni essere che vi si trova. E' per questo che ho utilizzato alcuni simboli - come la tartaruga, molto presente in tutte le società animiste - in modo tale da far capire chiaramente che questo giardino si lega al contenuto stesso del museo»².

Nel complesso disegno del giardino, sotto il volume sospeso del museo trova luogo un teatro di verdura che fa da sfondo alla caffetteria, mentre una serie di "stanze", di ambiti raccolti funzionali alla sosta sono distribuiti lungo dei percorsi realizzati con molteplici materiali; e nel dedalo del loro disegno si trova un'ulteriore presenza, quella di un'installazione di 1200 canne/giunchi trasparenti che danno luce,³ opera di Yann Kersalé⁴ e di notte appaiono come una piantagione luminosa.

2

Una metafora in forma di giardino, intervista a Gilles Clément di Manuel Orazi, «Domus» n. 859, settembre 2006.

3

Si tratta di led con una tecnologia HQE di 3 watt di potenza a lunga durata.

3

Yann Kersalé è uno scultore della luce che ha realizzato la luce cangiante della Torre Agbar di Jean Nouvel, Barcellona.



Jakob+MacFarlane

Docks en Seine a Parigi

Docks en Seine, l'edificio realizzato da Jakob+MacFarlane (2005-2008), è il nome con cui l'IFM (Institut Francais de la Mode) è maggiormente conosciuto. Il progetto consiste nel recupero e nella trasformazione di una struttura in cemento armato di servizio del porto di Parigi: un magazzino merci realizzato nel 1907, scandito in quattro blocchi organizzati su tre piani. Di forma allungata, situato sulla riva sinistra della Senna, veniva rifornito attraverso delle chiatte che attraccavano ai Magasins Généreaux di Austerlitz, nel 13° Arrondissement, per poi trasferire le merci, ancora una volta, tramite carri o treno.

Con l'intento di rivitalizzare, dal punto di vista economico e sociale, il 13° Arrondissement, nel 2005 sarà bandito dal Comune di Parigi un concorso di idee per la trasformazione e il riutilizzo del luogo. Jakob+MacFarlane risulteranno vincitori con la proposta di utilizzare la struttura come base del progetto.





L'opera è definita Plug-Over. L'idea è quella di creare una sorta di nuova pelle che riveste la costruzione preesistente dando ad essa un diverso carattere formale/spaziale ed anche un diverso significato. Tale nuova pelle, di colore verde, punta ad entrare in consonanza con il fluire dell'acqua del fiume e con quello delle passeggiate lungo le sue sponde. "L'idea è stata quella di creare un edificio", osserva Brendan MacFarlane, "che si mescola bene con il fiume. Questa nuova facciata rispecchia il traffico della Senna e della gente che si muove tramite le barche". L'involucro è creato dal concorso di un insieme di materiali: vetro, acciaio, legno ed erba. Il Plug-Over non solo è un modo per sfruttare al massimo la struttura, ma in questo caso, permette anche agli utenti di percorrerla dal livello più basso a fianco della Senna al ponte-tetto e poi indietro, una sorta di percorso continuo (come un loop) che rende la costruzione parte della realtà urbana. L'edificio ospita numerose attività che vanno dal design alla moda, dagli spazi per esposizioni all'IFM, alle librerie, al caffè-ristorante. L'aspetto che particolarmente attrae l'attenzione del progetto è il sistema strutturale a sostegno di questa pelle che è il risultato di una deformazione in senso concettuale della maglia strutturale in cui consiste l'edificio portuale.

Il progetto è la diretta espressione della linea di ricerca dello studio Jakob+MacFarlane, tesa ad esplorare le tecnologie digitali come contributo concettuale e come mezzo di produzione, al fine di creare ambienti più flessibili, più responsabili e più vicini all'utente utilizzando nuovi materiali.

Tale approccio progettuale si traduce in questo caso in un modello desunto da germinazioni arborescenti, utilizzato per creare un differente sistema rispetto a quello preesistente. Il nuovo edificio è, dunque, il risultato della crescita di nuovi rami, come potrebbe avvenire in un albero.

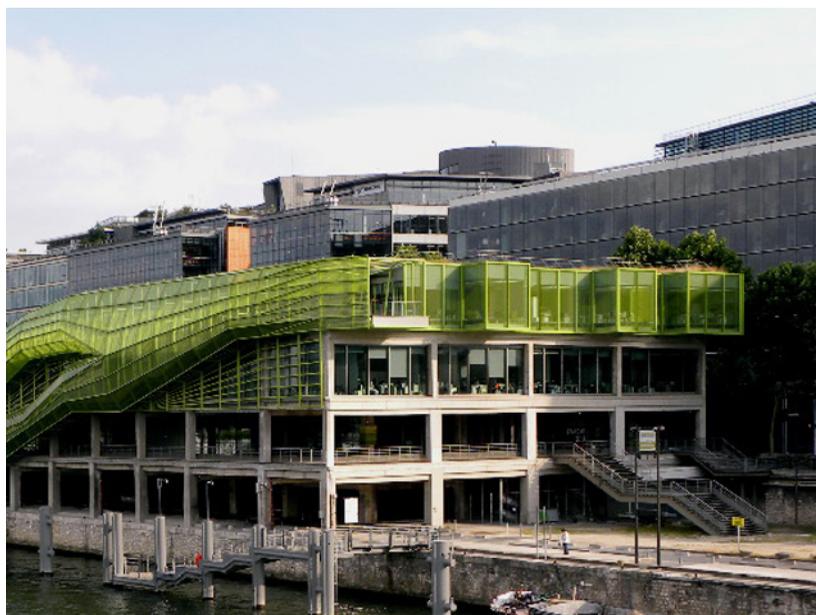
Facendo riferimento ad un loro scritto teorico, che accompagna il video presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2008, il processo generativo della forma è determinato da un meccanismo di modellazione regolato «[...] mediante algoritmi computazionali ricorsivi che attingono a fonti di dati contrastanti. [...] Le funzioni ricorsive richiamano se stesse e si incrementano sulla base di se stesse, eseguendo ripetutamente il medesimo codice e sviluppando una struttura ramificata allorché messe in uso mediante un modelling software»¹.

1

Dal catalogo *Experimental Architecture* della 11. Mostra Internazionale di Architettura, Venezia, p. 116.



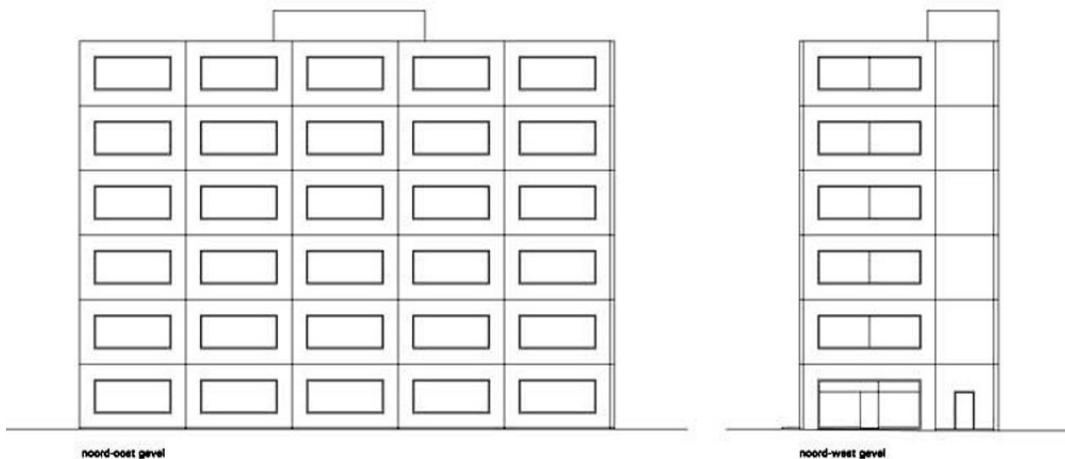
La pratica dell'addizione o dell'innesto di un corpo in un altro corpo in architettura rientra, com'è noto, nella tradizione. Tuttavia, tale genere d'intervento nel presente ha assunto un'accelerazione, dovuta a nuove norme edilizie in campo nazionale ed europeo, che tendono ad indirizzare la produzione verso la trasformazione dell'esistente in landmarks, anche se elaborati con estrema abilità. C'è da considerare, rispetto a ciò che rappresenta l'Institut Français de la Mode di Jakob+MacFarlane - dal punto di vista del suo contributo nell'ambito della indagine formale - che quanto sta avvenendo nell'evoluzione del ruolo del digitale in campo architettonico ha condotto nel tempo (a partire dalle prime sperimentazioni degli anni Novanta) ad una fase in cui la ricerca espressiva è arrivata in maniera progressiva a determinare una svolta radicale della stessa pratica della progettazione. Per cui, la rapida evoluzione e diffusione di nuovi strumenti digitali, che permettono il controllo e la simulazione di aspetti costruttivi, strutturali, economici e ambientali della progettazione rappresentano di fatto il punto nodale del cambiamento della struttura della professione architettonica.





Claus en Kaan

Office Bureau



La sede di Amsterdam dello studio Claus en Kaan cambia indirizzo. “Wijziging adres” è l’annuncio inviato attraverso una post card a tutti i loro estimatori, clienti, collaboratori e quant’altro, accompagnato da una suggestiva immagine di Luuk Kramer che, tra i fotografi di architettura, è uno tra i più tradizionali e sensibili interpreti dell’opera dei due progettisti olandesi.

E’ certamente un privilegio non comune per un architetto, o uno studio d’architettura, poter disegnare la propria sede, ma questo anche, in un certo senso, un rischio: in quanto, può rappresentare una sorta di messa in gioco della credibilità già acquisita con lavori che hanno goduto di una notevole risonanza internazionale. E questo, in quanto si suppone che la capacità ideativa del progettista, nel momento in cui diventa cliente di se stesso, liberata da molti degli impacci che spesso sembrano limitativi dell’espressione, debba necessariamente poter raggiungere un alto standard di valori estetico-formali.

In questo caso, bisogna aggiungere che lo stesso masterplan dell’isola artificiale Haveneiland dove sorge l’edificio/studio, è stato progettato da Claus en Kaan, insieme con de Architecten Cie., e Schaap en Stigter.

In effetti, l’importante e vasto intervento pubblico, comprende anche un’altra isola più piccola, Rieteilanden, oltre ad altre quattro proget-



tate da studi differenti, tutte all'interno un del lago artificiale IJmeer, e posizionate quasi a ridosso del centro storico di Amsterdam.

L'impianto di Haveneiland è basato su una griglia ad assi ortogonali, a formare dei lotti al cui interno prendono forma edifici a blocco: una tipologia, un tempo trascurata ed ora riproposta in maniera innovativa e studiata in modo da offrire una molteplicità di soluzioni spaziali.

Il Block 49A, che al momento appare come un volume isolato, in un prossimo futuro entrerà a far parte di un insieme più complesso e articolato; andando a costituire, all'interno del lotto di cui occupa una porzione, l'elemento singolare di una sommatoria di parti distinte.

Questo, spiega il disegno planimetrico della nuova costruzione, le aperture disposte solo su due lati e la totale chiusura muraria delle altre pareti.

Ma quello che definisce, altresì, l'essenza del piano, è la ricerca di un diverso modo di riflettere sulla complessità del reale, attraverso un particolare criterio di gestione del progetto, maggiormente sensibile nel recepire la volontà degli utenti e, quindi, nel considerare i reali bisogni della società. Se da un lato, allora, Haveneiland riprende la pianta di Manhattan, il suo reticolo geometrico, dall'altro, ne rovescia il senso, respingendo tutto quello che esso rappresenta: densità, concentrazione, reciproca estraneità degli edifici, e conseguente distacco dalla trascinate vita della strada. Niente torri, dunque, ma basse costruzioni aperte in modo da accogliere il flusso energetico della quotidianità fatta di lavoro, d'incontri, di relazioni, di solidarietà d'intimità, di affettività.

Si potrebbe aggiungere, allora, che anche la scelta del luogo risulta essere strategica (aldilà delle sue motivazioni di fondo di genere logistico, rappresentativo, economico/pratico, estetico/qualitativo) e finalizzata a far riverberare sull'oggetto architettonico il carattere che il programma dell'isola propone: di un contesto nei confronti del quale è stata sviluppata una ricerca di nuovo modello urbano, e di sperimentazione sullo spazio per la collettività.

Il modo di porsi del Bureau Amsterdam, rispetto a chi lo guarda o a chi lo fruisce (un aspetto, peraltro, caratteristico di quasi tutte le opere di Claus en Kaan) appare franco, diretto, essenziale e, contemporaneamente, chiuso e reticente. E questo doppio registro espressivo crea nel riguardante la consapevolezza che esiste una contraddizione in ciò che vede o crede di vedere: un vuoto da colmare, una sospen-



sione d'idee che aspettano di giungere ad una loro conclusione, ad un punto che sembra essere sempre dietro alle parole, ai pensieri. Si potrebbe affermare che l'essenza dell'opera è l'immagine della sua fronte sulla strada, che è una superficie basata sulla moltiplicazione di un modulo seriale: quello di un pannello prefabbricato in cemento con una finestra a losanga posizionata al cento. Un'immagine a-dimensionale, quasi astratta (come ben rappresenta la foto di Kramer), ma che girando l'angolo dov'è situato l'ingresso, recupera immediatamente la sua dimensione, e il suo valore di presenza architettonica. Questo volume a base rettangolare ospita, dunque, nella successione dei suoi piani, gli spazi di lavoro, e quelli relazionali. Il volume chiuso e leggermente arretrato (per creare uno stacco con il volume successivo), areato da un cavedio ospita i servizi ed i diversi collegamenti verticali.

Claus en Kaan

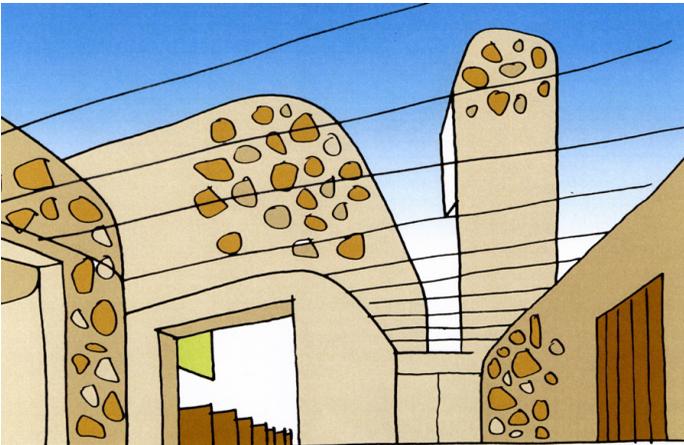
Reformed Church a Rijsenhout

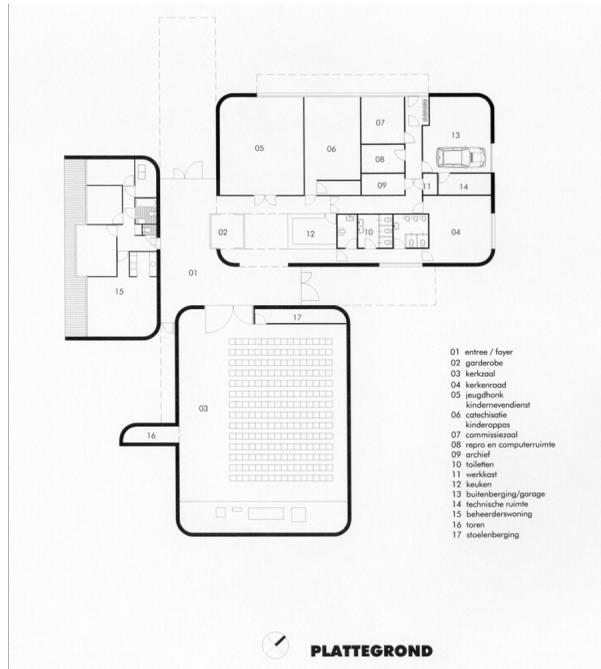


La nuova chiesa, realizzata da Claus en Kaan (2002-2007) a Rijnsenhout, si trova nei pressi dell'aeroporto di Schiphol. L'incarico progettuale è stato conferito allo studio olandese dalla Schiphol Real Estate, la società che gestisce i diversi interventi costruttivi all'interno dell'aeroporto, il cui stato di continua trasformazione/ampliamento, condiziona la vita degli insediamenti circostanti. La società, infatti, compra le case dei villaggi vicini per poi demolirle. Negli anni Cinquanta è scomparso il centro di Rijk e negli anni Novanta quello di Rozenburg, lasciando in piedi solo la piccola chiesa in mattoni costruita nel 1926, in prossimità di una pista di decollo.

Come nota Kas Oostehuis, l'aeroporto olandese è diventato un importante hub dell'aviazione globale, una sorta di ipercittà. Così, accade che «[...] ogni volta che qualcuno viaggia, anche frequentemente, tornando a Schiphol trova che qualcosa di significativo è cambiato: c'è un nuovo caffè, una nuova banchina; improvvisamente, si accorge che è operativa un'intera nuova ala con dieci o più gates, ci sono nuove opere d'arte»¹.

¹
Kas Oostehuis, *Ipercorpi. Verso un'architettura e-motiva*, Edil-stampa, Roma 2007.





Nel 2002 allo studio Claus en Kaan è affidato il compito di redigere un progetto in previsione della demolizione della vecchia chiesa (cosa che avverrà nel 2005), con l'impegno da parte della Schiphol Real Estate nei confronti della comunità ecclesiale, di realizzare una nuova costruzione, a pochi chilometri di distanza dalla prima, vicino ad un villaggio che si trova nello stesso polder risalente al 1850; e caratterizzato da canali che corrono paralleli alla distanza di un chilometro e orientati, com'è tradizione, nella direzione del vento dominante.

L'edificio, nella prima soluzione elaborata dagli architetti, si allinea con gli altri edifici che sorgono nei lotti limitrofi, seguendo il rigido ordine geometrico dato dal canale e dal collegamento viario che corre parallelamente ad esso. L'impianto dell'organismo si basa sulla definizione di tre volumi e sul reciproco rapporto che viene a stabilirsi tramite il vuoto che intercorre tra essi e che ha la funzione di vestibolo, di spazio destinato all'incontro. Su tale circoscritto insieme architettonico emerge la presenza svettante del campanile: un segno distintivo e di richiamo nei confronti dei fedeli.

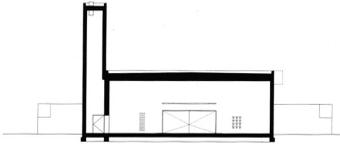
La triplice distinzione volumetrica, che caratterizza il disegno della chiesa, corrisponde a tre specifiche funzione, che sono quelle: del-



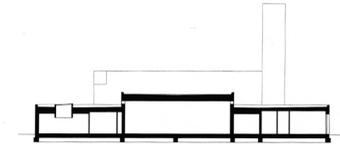
l'aula ecclesiale, degli ambienti destinati agli incontri, della residenza. All'esterno si trova un ampio cortile destinato a parcheggio. Nell'intento di ricondurre a livello iconico l'essenza del rigore spirituale che vige tra i fedeli della Chiesa riformata, nonché della severità rivolta agli aspetti materiali dell'esistenza, l'immagine architettonica elaborata dai progettisti è ricercatamente asciutta e sobria nella definizione della sua concretezza oggettuale. Così, la configurazione esterna dei volumi, pur nella loro spoglia apparenza, è resa vibrante dall'impiego della pietra e cemento a vista: un effetto formale ricercato e studiato da Claus en Kaan, al fine di evidenziare, da un lato, la pesantezza materica e, dall'altro, la sapienza del lavoro artigianale. A questo, si deve aggiungere la presenza naturale di un pergolato che andrà a coprire il vuoto interposto tra i volumi, rendendo il luogo più confortevole e invitante.



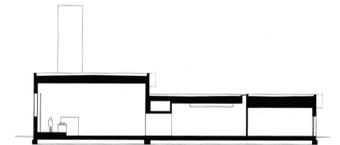
La seconda e definitiva soluzione progettuale - dopo un faticoso percorso di "riduzione", in senso generalizzato, dell'opera da parte della comunità ecclesiale, teso a raggiungere il senso profondo dell'essere nelle sobrietà delle scelte ed a trasmettere tale sentimento nell'attenta selezione delle minime presenze materiali che, in questa mentale operazione di "rinuncia", assume un valore simbolico- può considerarsi un punto d'arrivo in ambito sia figurativo che concettuale. Per cui, nella estrema ricerca di sintesi i tre volumi saranno ricomposti in una unità volumetrica; ottenendo, in questo modo, una sorte di



monolite che tende a non rivelare nulla di sé per non distinguersi più di tanto dalle altre semplici case del territorio circostante. Solo il campanile rimane come presenza rivelatrice del carattere religioso della sua destinazione, arricchito dalla scultura Pax Christi di Peter Otto e Reynoud Homan.



La realizzazione del campanile, bisogna osservare, è frutto di una mediazione tra i progettisti e la comunità ecclesiale che intendeva far prevalere l'idea di un centro multifunzionale per la collettività rispetto a quella di una tradizionale chiesa protestante con una sala centrale dotata di pulpito e di spazio per il coro; e questo, per il fatto che per la Chiesa riformata olandese respinge le rigide gerarchie e non considera centrale la liturgia, ma l'incontro tra i fedeli (che in questa comunità ammontano a circa 275).

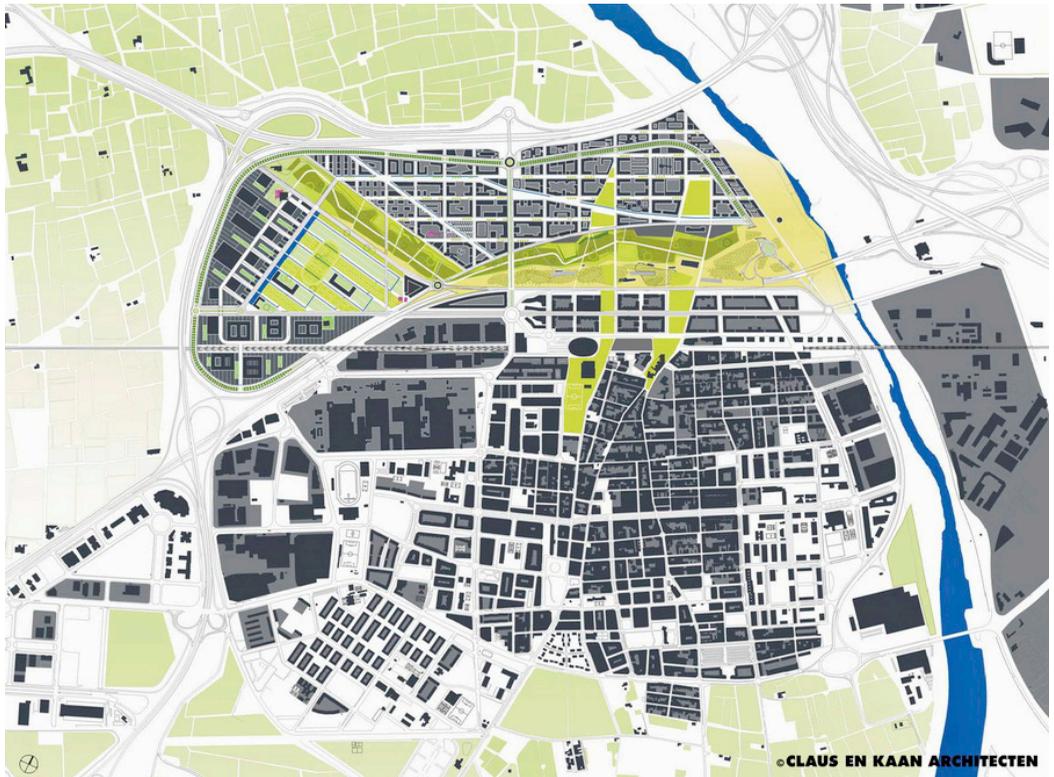


Il programma edilizio sarà, dunque, in parte trasformato rispetto al precedente, attraverso l'individuazione di tre volumi di differente altezza, collegati da un corpo centrale, il foyer (alto m. 4,5). Gli altri tre volumi, sono: l'aula riservata al culto (alta m. 7), l'abitazione dei custodi, il ritrovo per giovani e una sala riunioni (entrambi alti m. 3).

Le pareti della costruzione sono realizzate in cemento armato e rivestite esternamente con un getto d'intonaco realizzato con una miscela di cemento e ghiaia, con aggiunta di un pigmento giallo. All'interno, il vero centro dell'organismo è il foyer; esso è il luogo dove la gente s'incontra prima e dopo la funzione. Il suo involucro interno è rivestito di legno di rovere ed illuminato da un'asola di luce posta in alto. Due grandi porte lo collegano con l'aula riservata al culto (una grande scatola bianca di 11 x 17 metri, in grado di accogliere 250 persone), rifinita sobriamente e illuminata da una grande finestra, oltre che da tubi fluorescenti a soffitto disposti secondo un disegno a griglia. I suoi elementi d'arredo (il pulpito, il tavolo della mensa liturgica e l'organo) si presentano come semplici blocchi squadrati di legno di rovere.

Claus en Kaan

Intervento nell'area centrale del Prat de Llobregat



El Prat de Llobregat è una cittadina di circa 60.000 abitanti sviluppatasi in stretta aderenza con il tessuto urbano di Barcellona. Questa caratteristica presenta molti degli svantaggi comuni alle periferie di grandi centri metropolitani e che pesano sul piano dello sviluppo economico, sociale e della qualità edilizia ed urbanistica.

Il centro è situato lungo la riva destra del delta del fiume Llobregat ed ha una piccola spiaggia ed una riserva naturale, il Llac de la Ricarda i del Remolar. Il rimanente del suo litorale circa un quarto della sua estensione, è occupato dall'aeroporto di Barcellona.

Nel 2008 è stato bandito un concorso internazionale per individuare la strada per migliorare la crescita della sua struttura urbana, indirizzare il suo riassetto edilizio e, con esso, lo sviluppo economico e sociale. Il progetto di Claus en Kaan, con Jaume Carné (2009) è risultato vincitore per l'incisiva proposta spaziale, la gradualità dei tempi previsti nel metterla in atto e la capacità di assorbire all'interno della struttura organizzativa le eventuali nuove necessità che potranno sorgere nel corso degli anni (la durata della validità del piano è di circa un ventennio).

Il primo nodo problematico evidenziato dal progetto è stato considerato l'importante asse autostradale di Castelldefels che determina una barriera all'interno dell'area urbana, emarginando di fatto il settore nord della città (che i progettisti hanno denominato "Central Prat").

La proposta è stata, dunque, quella d'interrare un tratto dell'autostrada di Castelldefel, che è il nome che assume la Gran Via de les Corts Catalanes nel tratto urbano di El Prat: la più lunga arteria e (insieme alla Avinguda Diagonal) la più importante di Barcellona. «Attualmente, se si cammina lungo Carrer Major bisogna fermarsi quando si arriva all'altezza dell'autostrada o altrimenti è necessario salire e scendere attraverso uno scomodo sovrappasso per andare dall'altra parte»¹.

A partire dalla rimozione di tale ostacolo, secondo gli autori, è possibile sviluppare tutta una serie diversificata di proposte, concatenate tra loro secondo un filo logico/conseguenziale.

Il secondo intervento è quello di utilizzare la superficie acquisita dall'interramento dell'autostrada, trasformandola in un'area verde che va a ricollegarsi con il Parc Central dell'area metropolitana di Barcellona. Un parco con una vegetazione lussureggiante per via della natura geologica del terreno che determina la composizione chimica

¹ Claus en Kaan, dalla relazione di progetto.

delle acque freatiche in costante contatto con il suolo; una condizione simile a quella del parco de La Devesa a Girona, con alberi che superano i 40 metri di altezza.

Tale parco potrà essere utilizzato dagli abitanti di El Prat e da coloro che risiedono nell'area centrale metropolitana di Barcellona. Si tratta di un vasto territorio di circa 70 ettari che collegandosi al Parc Fluvial del Llobregat, non solo acquisirà una foresta lungo il fiume, ma potrà altresì ospitare al suo interno, uno sport club di vaste dimensioni e un'area edificabile.

«Il punto di forza dell'insieme urbano di Barcellona sta nel suo compatto tessuto, che non è un patchwork di sezioni strettamente specializzate, ma ha un suo forte carattere proveniente dalla rete di infrastrutture in cui è inserito; Diagonal e Gran Via, giocano in questo un compito essenziale. Il collegamento con Prat Nord ha la funzione di rinforzare tale ruolo di prolungamento della Gran Via nell'area di progetto»².

In questa impostazione a carattere strutturale, è necessario prendere in considerazione alcuni aspetti geografici e paesaggistici come parte della singolarità del luogo: la vicinanza all'aeroporto, il fiume Llobregat e la piana con il delta circondata da tre rilievi collinari, quali: a ovest la cima Ramón facente parte del gruppo montuoso di Garraf, a nord la cima del Tibidabo che si trova nella catena montuosa di Collserola Mountain ed a est Montjuic.

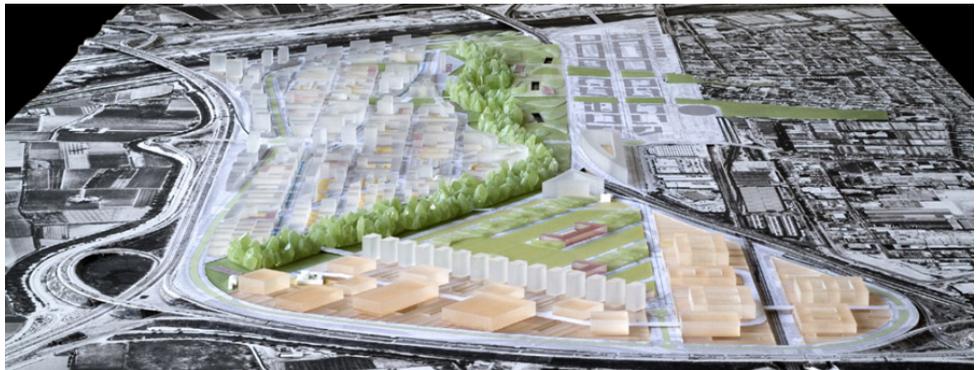
La nuova città di El Prat, afferma Claus en Kaan, sarà costruita per parti, attraverso dei progetti rispettosi dell'iniziale impostazione teorica, anche se saranno portati avanti da differenti imprese edilizie; quando un progetto d'espansione di una città si prevede che abbia uno sviluppo temporale piuttosto ampio (circa vent'anni o più) è necessario che sia condotto a passi graduali e con un atteggiamento flessibile. La proposta per l'area di Central Prat, in questo senso, è in grado di adattarsi ai cambiamenti economici, politici ed estetici che si succederanno nel corso dei prossimi anni.

Il programma è impostato su due zone distinte: l'una, pari all'80% dell'area coperta e destinata a edilizia abitativa, che riflette lo sviluppo urbano dell'attuale El Prat e l'altra, pari al 20% dell'area coperta; riservata al resto delle attività a carattere metropolitano che unisce in sé spazi commerciali e produttivi e richiede una strategia urbana contemporanea. Queste due circoscritte strutture urbane non devono essere considerate come realtà differenti, in quanto nel corso del

loro sviluppo andranno intrecciandosi tra loro per via dell'organizzazione degli spazi pubblici, del parco, della rete viaria urbana e di quant'altro.

Un'altra forma d'ideale collegamento sarà la conservazione della struttura dei blocchi edilizi che riflettono l'esperienza urbana del Pla Cerdà. Per cui, accanto agli uffici, alle strutture di servizio, in Central Parc saranno realizzati degli alloggi in blocchi urbani con ampi spazi verdi nelle corti interne. Nel progetto si prevedono diversi interventi rivolti al rispetto dell'ambiente e al risparmio energetico come l'uso dei tetti per installare pannelli solari, dotando d'autonomia energetica gli alloggi.

Nella scelta tipologica/morfologica, basata prevalentemente su un tessuto di case a corte e nel mescolamento tra residenza e attività lavorative, nonché nello scambio tra abitazioni e strada (al fine di rendere il tessuto urbano più vicino ad un concetto di città, a un tempo, tradizionale e moderno), Claus en Kaan hanno messo in atto un interessante percorso concettuale che congiunge alcuni dei loro progetti a carattere urbanistico-architettonico con il progetto di El Prat; tra cui, particolarmente vicino, risulta essere il loro lavoro per l'isola artificiale di Ijburg, ad Amsterdam (risalente al 1998 e attualmente in fase di realizzazione), mettendo, con questo, in diretta comunicazione due culture (l'olandese e la spagnola) pur rispettando i caratteri propri di ciascun paese.



MVRDV

Container City

Container City è un progetto di MVRDV realizzato in occasione della prima Biennale d'Architettura di Rotterdam nel 2002. Il luogo scelto per posizionare la struttura è il Lloyd Pier di Rotterdam-Harbor.

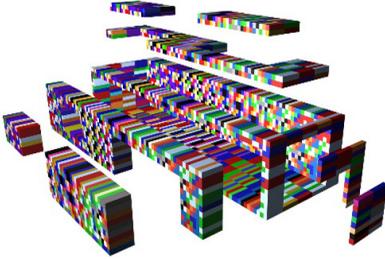
Composto di 3500 containers, è una enorme prisma cavo a base rettangolare. Il megacontainer prende forma dall'assemblaggio dei diversi volumi metallici che sono impiegati per costruire il suo involucro (composto dalla somma di: pavimento, pareti e soffitto) che dà forma e carattere spaziale al vuoto centrale. Tale vuoto interno che viene a determinarsi, è un luogo a carattere urbano, un ideale ambiente pubblico dove si svolge la vita collettiva degli utenti dei box e di chi proviene dall'esterno.

Questi contenitori metallici si prestano ad essere utilizzati in numerosi modi: come dormitori, come luoghi dove mangiare, incontrarsi, lavorare, vendere merci, esporre arte, elaborare spettacoli, realizzare installazioni o essere, altresì, utilizzati come uffici, hotels, bar, ateliers, gallerie, scuole, nidi per l'infanzia e quant'altro.



1

Lo sviluppo di questo progetto è il Marker Hall a Rotterdam di cui si prevede la realizzazione nel 2014.



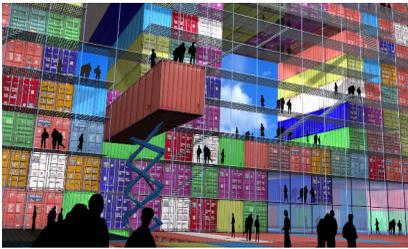
La costruzione, com'è stata definita dagli stessi MVRDV, è simile ad un “beehive”, un gigantesca arnia pulsante di vita com'è efficacemente rappresentato dai disegni, dai renderings e dal video che, peraltro, in maniera inquietante termina con delle fiamme, all'interno della grande hall/piazza, che ricordano quelle delle banlieues parigine.

I containers sono accessibili ai diversi piani tramite una struttura aggiuntiva che si addossa alle spesse pareti da essi composte e che sostiene la generale struttura di collegamento costituita dai: ballatoi, scale, ascensori.

L'impianto spaziale di Container City prevede anche la creazione di vuoti o gigantesche finestre che si aprono verso l'intorno del porto di Rotterdam; e questo, avviene inserendo tra i box delle rotaie, per consentire la loro rimozione nella maniera più semplice: facendoli scorrere. L'originalità della proposta, non solo dal punto di vista formale, ma rispetto alla concezione di unità urbana chiusa e autosufficiente che suggerisce, la pone come l'icona della Biennale.

L'idea che indica il progetto, aldilà della sua essenza apparentemente paradossale e provocatoria, punta a scuotere la coscienza generale circa il futuro prossimo della vita delle città, sollecitando la necessità di elaborare soluzioni radicalmente nuove¹.

Il criterio adottato da MVRDV nell'andare incontro alla complessità di questa problematica a livello generale è quella di differenziare la scala delle questioni che assomma in sé e le modalità per affrontarle.



Un primo filone di ricerca è quello che tende a portare avanti il tema della densità, una scelta che cerca di circoscrivere la vita urbana all'interno di strutture articolate che raccolgono una molteplicità di funzioni, al punto da porsi come unità in sé autonome; una visione che ha come chiaro riferimento il pensiero che ruota attorno al saggio di Rem Koolhaas *Delirius New York* nonché al dibattito che ha fatto seguito ad esso. Su tale indirizzo, tra i progetti più noti si possono ricordare: Berlin Voids (1991), Silodam ad Asterdam (1995-2002) - a cui Container City, in un qualche modo, assomiglia per la molteplicità delle funzioni, oltre a quella residenziale - e Mirador a Madrid (2001-2004).

Un secondo filone è quello che punta a considerare la trasformazione del territorio attraverso l'uso della telematica e dell'elaborazione/simulazione digitale come soluzioni possibili di supporto alle successive scelte operative. Un importante esempio da ricordare, tra la vasta ricerca di MVRDV in questo campo, è quello di Regionmaker, che riguarda lo sviluppo di una regione della Germania meridionale, la Rhine-Ruhr. Lo studio, da un lato, cerca di presentare e definire l'entità regionale come nuova dimensione spaziale d'interrelazioni umane (che nei fatti ha sostituito o sta sostituendo quella tradizionale della città), dall'altro, elabora delle specifiche ipotesi di sviluppo per la regione tedesca.

Un terzo filone, di cui fa parte Container City, tende apparentemente a far tabula rasa del presente, distaccandosi dalla realtà della vita quotidiana o da un universo culturale di tipo tecnico/scientifico applicato alle necessità concrete, per accostarsi alla sfera dell'utopia; com'è il caso dei due saggi che raccolgono le più recenti ricerche di MVRDV: *Skycar City. A Pre-emptive History, Space Fighter. The evolutionary city (game:)*.

Il primo è uno studio rivolto alla possibile liberazione della società dalle limitazioni del trasporto urbano e alla comunicazione interpersonale attraverso l'introduzione delle skycars in grado di offrire all'utente una libertà di movimento pressoché assoluta. La "drammatica" possibilità dell'uso di mezzi che si muovono liberamente tra gli edifici, osserva Winy Maas, porterà a città con "strade" ad ogni livello o, forse, ad una città perfino senza strade.

Il secondo propone, nei riguardi della gestione del processo progettuale in campo architettonico e urbanistico, di ricorrere al gioco legato alla tecnologia digitale; e questo, per simulare le scelte e verificare la congruenza delle risposte alle molteplici, disparate esigenze che la società pone.

Entrambi questi temi sono stati presentati, nel 2008, da MVRDV, nell'XI Biennale Mostra Internazionale di Architettura a Venezia.

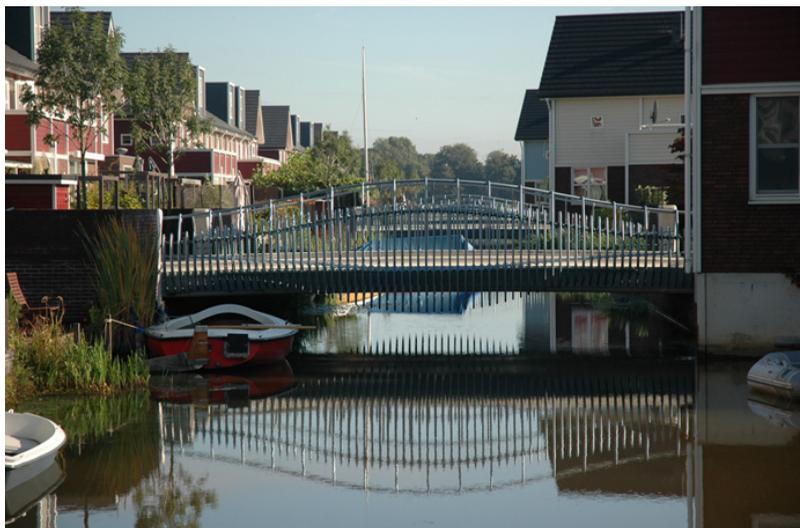


Nio Architecten

The Aquarians



Nel panorama della produzione edilizia contemporanea, l'attività progettuale di Nio Architecten si caratterizza per la sensibilità e il coinvolgimento partecipativo nei confronti di temi progettuali in cui si può individuare, come sfondo stabile e continuo, il rapporto tra architettura e società. In questa prospettiva, le opere che si sono andate via via susseguendo nei recenti anni, riguardano dunque strutture di servizio, interventi di riqualificazione/riconfigurazione urbana, insediamenti abitativi. La ricerca di Nio Architecten si distingue, altresì, per l'attenzione indirizzata alla rifunzionalizzazione, nonché al recupero d'immagine di spazi urbani definiti "technical spaces": luoghi culturalmente spenti, privi di qualità ambientali dove s'incrocia la vita quotidiana degli utenti della città, come i sottopassaggi pedonali/veicolari o gli snodi stradali o gli spazi urbani marginalizzati dalla presenza di grosse infrastrutture.



Si tratta, dunque, d'interventi progettuali che, nonostante l'elaborata ricerca formale che li contraddistingue, destinata a far convergere l'attenzione su sé stessi, tendono ad esprimere un forte interesse per il contesto, nei confronti del quale viene a svilupparsi un complesso rapporto di negazione/accettazione che comporta, nell'andamento progressivo di tale dialettica, uno svolgimento di tipo narrativo. Non a caso, Maurice Nio, per ogni progetto sente il bisogno d'individuare un titolo e poi di elaborare un breve racconto, parallelamente al progredire dell'idea progettuale. Così, in base alle specifiche caratteristiche del luogo, il progetto prende la forma tramite un rapporto di tipo oppositivo. L'area dell'intervento, quindi, non è trattata come «[...] un ambiente o uno sfondo, ma come un oppositore, come un giocatore di un'altra squadra, qualcosa che devi contrastare. E' l'unica maniera di costruire una tensione tra contesto e codice,

1
Cfr. intervista a Nio in: Emanuela Guerrucci, *Maurice Nio*, Edilstampa, Roma 2005, p. 14.

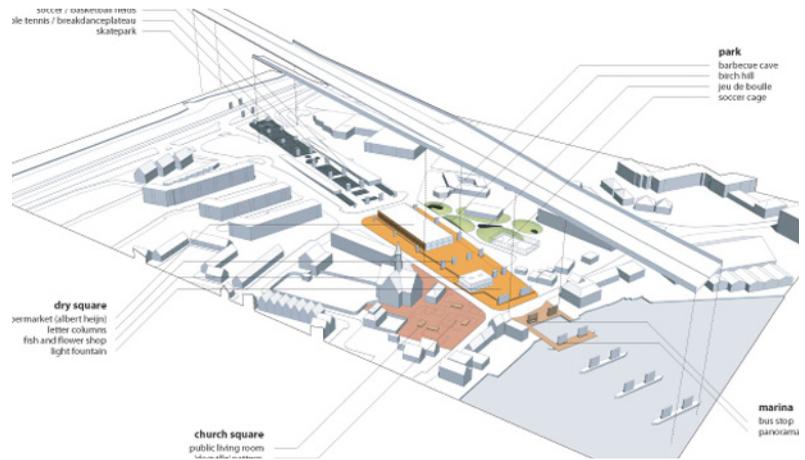
2
Dallo scritto di accompagnamento al progetto.

tra ambiente e progetto. All'interno di questa tensione, come utente o passante, potresti vivere un'esperienza. Forse questa è la ragione per cui certi progetti possono apparire astratti¹. Il codice, in particolare, oltre ad organizzare la tensione tra i poli, rappresenta anche il punto centrale del percorso immaginativo, attraverso cui è possibile definire il senso del progetto, la sua configurazione, la determinazione dei dettagli, i materiali e i colori

The Aquarians è il titolo scelto da Nio per il progetto di 22 ponti realizzati per il centro di Den Bosch, in Olanda (2004-2007). In questa recente espansione residenziale di De Grote Wielen è significativo considerare che, prima di costruire i percorsi stradali, sono state realizzate le vie d'acqua e le case. I 22 ponti, dunque, sono la struttura essenziale per istituire: una circolazione pedonale e veicolare, una trama di passaggi provvista di una forte valenza figurativa/funzionale che fungerà da importante supporto alle relazioni tra gli abitanti, una rete di più immediati collegamenti con una loro carica iconica che va a riflettersi sulla qualità spaziale dell'insediamento abitativo. L'idea progettuale che lega i 22 interventi è stata quella di prendere spunto dalla forma di una goccia d'acqua per modellare l'intricata trama di tubi d'acciaio che caratterizza il disegno dei parapetti e di parte della superficie di calpestio dei ponti. «La manifesta rigidità e resistenza dei materiali è totalmente catturata», scrive Nio, «dalla tensione che corre lungo la superficie, ora curvandosi ora torcendo la loro forma a goccia da un lato all'altro della banchina...»². Questa sorta d'energia interiore che percorre idealmente la struttura, si rispecchia anche nel disegno della pavimentazione dei ponti che nella parte centrale si allargano conferendo all'insieme della figura architettonica incisività e nello stesso tempo un carattere avvolgente.

NL Architects

A8ERNA





Uno dei temi architettonici affrontati con maggiore impegno esensibilità da NL Architects (Pieter Bannenberg, Walter van Dijk, Kamiel Klaasse e Mark Linnemann) a partire dal 1997, anno della fondazione dello studio con sede ad Amsterdam, è quello della metropoli contemporanea, a cui cercherà di ridare forma in senso attraverso una gamma d'interventi a diversa scala.

Il punto da cui NL Architects parte è che la condizione metropolitana, come si manifesta nel presente, è il prodotto di un insieme disordinato di forze che si contrappongono, nel cui disordinato sviluppo sembra essere bandita ogni idea di equilibrio e di armonia. In tale realtà discordante è possibile intervenire superando ogni elemento di possibile conflitto solo attraverso la creazione di un nuovo sistema di nessi logici in grado di coniugare la specificità architettonica e l'instabilità programmatica.

La nutrita serie di proposte dello studio olandese, volte a configurare un diverso immaginario urbano, sono mosse dalla specifica volontà di provocare il "risveglio della realtà", di sollecitare l'attenzione critica del pubblico nei confronti della banalità del paesaggio architettonico contemporaneo, attenuatasi a seguito di una forma d'assuefazione.

Si tratta di un'impostazione, a un tempo, ideale e pragmatica che punta ad aderire il più possibile alla realtà, spogliando lo sguardo da moralismi o da idee preconette cercando, altresì, di portarne alla luce le dinamiche interne e le antinomie celate in essa. E questo, attraverso un approccio progettuale che non volendo perseguire intenzionalità estetiche come obiettivo in sé, cerca di dare una risposta concreta nei confronti di alcuni definiti aspetti della realtà attraverso l'uso dell'immaginazione.

L'attenzione progettuale del gruppo si rivolgerà, dunque, agli aspetti ordinari della vita, per poi amplificarne o rovesciarne l'insospettato potenziale attraverso l'impiego dell'ironia e del paradossale; e questo, lo porterà a configurare nuove e interessanti tipologie d'edifici e di complessi edilizi dalle caratteristiche funzionali ibride.

La dimensione culturale, all'interno della quale si sviluppa la ricerca di NL Architects, è quella della transculturalità, contrassegnata da una pluralità d'identità possibili, i cui codici imposti all'architettura portano ad una forma di radicale trasformazione del linguaggio. Buona parte delle proposte del gruppo, infatti, si presentano come il prodotto della fusione tra il sistema comunicativo e la struttura urba-

na.

Un esempio caratteristico di tale approccio è il progetto A8ERNA (2003-2006), che cerca di individuare una risposta ai negativi effetti della mobilità (più precisamente delle strutture che ne supportano il suo sviluppo) nei confronti del contesto, che si traduce in uno stato di disagio, d'indeterminazione, di perdita d'interesse, di disaffezione nei suoi confronti.

L'insediamento di Koog aan de Zaan, che fa parte del centro di Zaanstad, con la costruzione dell'autostrada A8 che l'attraversa, avvenuta nel 1968, è rimasto diviso in due. Per cui, paradossalmente, da un lato si trova la Kogerkerk e, dall'altro l'edificio del vecchio municipio.

Ma, oltre alla drammatica interruzione della continuità del tessuto abitativo, lo spazio sottostante la struttura autostradale, a seguito del suo aspetto buio ed inquietante, sarà occupato da un parcheggio, da banchi di vendita di aringhe e fiori, da un deposito di attrezzature stradali.

Con il progetto di NL Architects, che trasforma questa sorta di "barriera" urbana in una struttura multifunzionale dedicata ai giovani e al commercio, viene cancellata in maniera spettacolare, una presenza negativa per la collettività.

L'opera, per le caratteristiche in cui viene a configurarsi, mette in evidenza un diffuso criterio ideativo/realizzativo in cui, nell'ultimo decennio in Olanda, ha preso forma un diverso modo di essere dell'architettura, nonché un meccanismo realizzativo in cui viene a delinearsi un differente universo formale che pone in luce una nuova libertà grammaticale e sintattica; per cui, quello che contraddistingue la figura è la capacità di assorbire in sé gli elementi che la costituiscono.

Le diverse attività che caratterizzano l'intervento sono: una pista per pattinaggio, un campo per il basket, delle superfici per i graffiti, un piccolo supermercato, dei negozi per aringhe e fiori, un parcheggio, una piazza coperta colorata in arancione; a cui si aggiunge un impianto balneare lungo le rive del fiume Zaan, uno spazio aperto con attrezzature per lo sport, una nuova piazza per la Kogerkerk.

È da segnalare che A8ERNA ha vinto due premi: il Ministry of Housing, Spatial Planning and Environment, per un progetto indirizzato ai giovani e, a pari merito, il IV European Price for Urban Public Space.

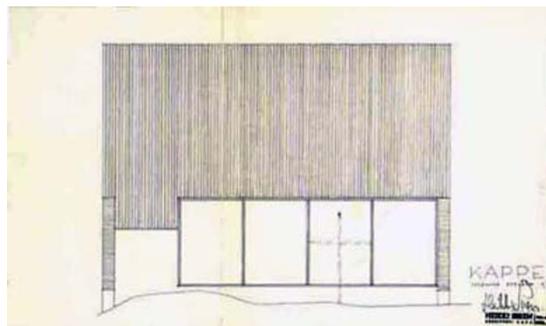
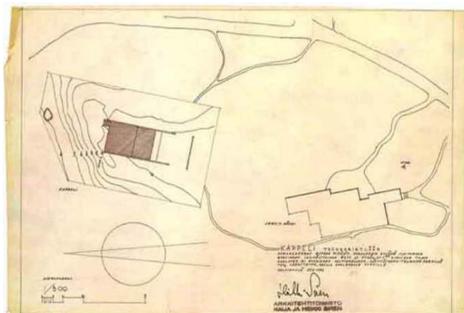
Kaija e Heikki Siren

La Cappella di Otaniemi

Il Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, è stato conferito nel 2009 alla Cappella di Otaniemi di Kaija e Heikki Siren ad Otaniemi.

La manifestazione è alla sua ventesima edizione. Il premio, istituito dalla Fondazione Benetton Studi Ricerche ha il fine di onorare la memoria di Scarpa come uno dei maestri del Novecento ed ha anche l'intento di diffondere le scienze e le arti del "governo del paesaggio".

Quello che contraddistingue il premio è il suo essere dedicato ad un luogo o ad un paesaggio e non destinato ad un'opera frutto dell'ingegno, della sensibilità umana, come potrebbe essere: una poesia, un testo letterario, una composizione musicale, un lavoro artistico o un progetto architettonico. La singolarità e l'interesse della scelta sta, dunque, nel suo essere tutta rivolta a un definito, riconoscibile ambito spaziale appartenente a un territorio: una sorta di luogo dell'anima in cui si sono intersecati, stratificati patrimoni di natura e di memoria e del quale qualcuno porta la responsabilità di una sua poetica testimonianza, la traccia di una comprensione profonda di quel paesaggio e la trasfigurazione in senso formale e materiale di tale sentimento.



Il luogo scelto, nell'edizione del premio quest'anno, è un bosco confinante con il campus di Otaniemi, l'Helsinki University of Technology (TKK), di cui nel primo dopoguerra Alvar Aalto (1949) ha progettato il masterplan; e, immediatamente dopo, alcune tra le sue opere più note, insieme ad altri progettisti, quali Raili e Reima Pietilä e Kaija e Heikki Siren che, pure, hanno lasciato notevoli testimonianze del loro fare progettuale.

E' interessante ricordare che le prime costruzioni ad essere stata realizzate sono le case per gli studenti, progettate dai Siren; e questo, prima del completamento del complesso universitario, per poterle utilizzare come villaggio per gli atleti delle Olimpiadi del 1952.

Il piano di Aalto non prevedeva alcuna chiesa. L'esigenza di un centro di vita religiosa e comunitaria, non era contemplata dal piano, tuttavia era promossa dai primi gruppi di studenti trasferiti nelle case dopo le Olimpiadi. Nascerà dunque un'associazione studentesca, la Ristin Kilta, che proporrà la costruzione di uno spazio ecclesiale, sceglierà il luogo, organizzerà la raccolta dei fondi necessari alla sua costruzione affidando infine la progettazione agli architetti Siren. L'opera sarà inaugurata nel 1957.

La Cappella di Otaniemi è situata in un punto centrale, facilmente raggiungibile. Sorge in mezzo al paese e con le sue attività fa parte della vita di tutti i giorni degli abitanti; ma è anche nascosta tra gli alberi della foresta che ricopre una collina. E, dunque, circondata dalla foresta, si apre all'ambiente umano e per questa sua duplicità è riuscita a mantenere da decenni una posizione importante nel campus.

La sfida architettonica dei progettisti è stata quella di adattare l'edificio all'ambiente in modo che rispettasse al massimo le peculiarità del luogo. In questo modo la Cappella risulta essere immersa in nel bosco.

I Siren hanno saputo utilizzare al meglio i caratteri dell'ambiente naturale e questo, anche all'interno dell'edificio. I materiali scelti sono naturali e tradizionali: il legno e i mattoni. L'uso della luce naturale è stato amplificato grazie alla grande finestra della parete retrostante l'altare di vetro.

In particolare, la soluzione dell'altare rende unica la Cappella. La natura qui è marcatamente presente proprio grazie alla grande vetrata che questo caso si trasforma in una grande pala d'altare che richiama



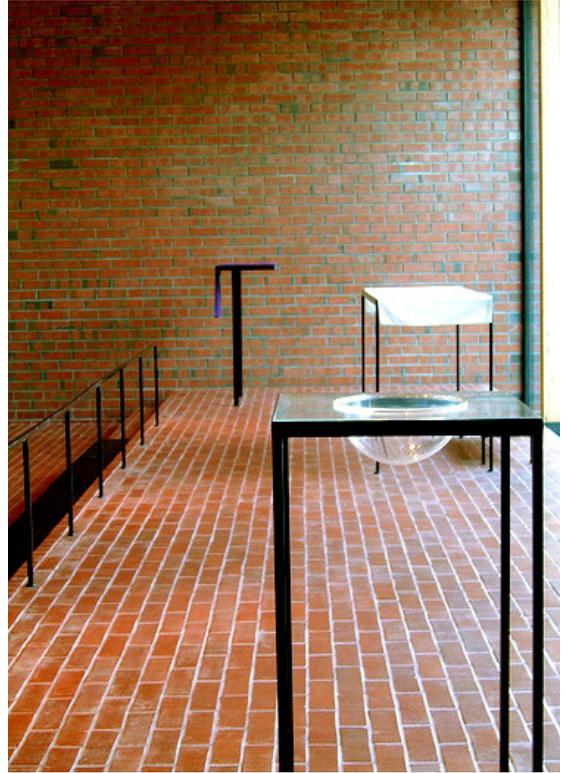
all'interno l'immagine della natura, della fitta presenza degli alti e sottili tronchi arborei e anche delle stagioni che si succedono. Tale densa foresta che, tuttavia, lascia intravedere tra i rami delle piante l'ampio cielo, rendono l'ancona una visione in sé unica. Sembra quasi che la natura e la cappella s'identifichino in una sola realtà.

Natura, architettura, società s'incontrano così in questo mirabile crogiuolo di forma e di vita. E in tale realtà sono chiaramente leggibili i caratteri fondativi di un'antropologia che trova nella natura il legame più profondo e durevole con la propria storia, nonché rasserenante e contemplativo rifugio.

Il visitatore entra attraversando un cortile recintato. I motivi predominanti dei dettagli interni sono rappresentati dal movimento a zig-zag delle strutture del tetto di legno e dal semplice disegno grafico della struttura dell'altare.

“Il significato del legno è essenziale per l'architettura nordica”, scrive Siren, “non solo per via della lunga tradizione storica e dell'abbondanza e della facile reperibilità di questo materiale, ma anche per le sue eccellenti qualità. La linea di una struttura di legno è morbida e perfino leggermente ondulata perché il materiale stesso è vivo. Una superficie di legno si presenta sempre morbida e risponde quando l'uomo la tocca. Essa non è mai fredda e aspr

Dalla Prima edizione del 1990, i premi sono stati attribuiti, in ordiannuale. Apartire dagli ultimi anni essi sono i seguenti: Deir Abu Maqar, Wadi en-Natrun (2005), Egitto, (monastero copto di San Marcario, rifondato nel XX secolo dal monaco Matta El Meskin); Val Bavona, Canton Ticino (2006), Svizzera (un luogo e una comunità della montagna); Complesso memoriale di Jasenovac (2007) Slavonia, Croazia (luogo della memoria sulla riva della Sava); Museumplein, Amsterdam (2008), Paesi Bassi (intervento di Sven-Ingvar Andersson); Cappella di Otaniemi, Espoo, (2009) Helsinki, Finlandia (opera di Kaija ed Heikki Siren).



JKMM

Sei progetti

Lo studio JKMM Architects, fondato nel 1998 da Asmo Jaaksi, Teemu Kurkela, Samuli Miettinen e Juha Mäki-Jyllilä, ha sede a Helsinki. I suoi lavori, apprezzati in campo nazionale e internazionale possono essere inclusi tra le espressioni architettoniche più interessanti e rappresentative della giovane generazione finlandese. La ricerca progettuale di JKMM si segnala, altresì, per il modo di organizzare e sviluppare in forma semplice e intensamente meditata il processo elaborativo dell'opera, conferendo ad essa uno specifico carattere distintivo. E questo, quasi in contrasto con la scelta di evitare l'assunzione dei tratti di un preciso idioma, lasciando piuttosto che l'esito formale del progetto risulti essere il prodotto d'un serrato, scambievole rapporto con il contesto; in questo modo, facendo proprie le differenti forme e modalità in cui si presenta il paesaggio naturale ed urbano. Quello che, tuttavia, nell'opera di JKMM costituisce, per così dire, il suo "canto fermo" è la posizione centrale conferita all'uomo: in relazione alla società, alla realtà urbana, alla natura. Si tratta di un rapporto portato avanti in maniera sottile, analitica ed introversa, in quanto basato su un dialogo muto, tutto mentale percorso da impalpabili sensazioni, vibrazioni che nascono dall'interiorità dell'individuo, com'è tipico dello spirito finlandese e come in buona parte si può evincere dalla recente letteratura di questo paese. La natura ha in ogni caso un ruolo particolare di rifugio dell'anima, di fondamentale referente con cui intrattenere un intenso, costante dialogo. L'azione progettuale/costruttiva di JKMM, in questo senso, è una maniera per vivere e interpretare nelle forme più diverse, ma sempre ricche d'interna tensione, tale complessa e diversamente orientata orditura di relazioni che tende a comporre.



Tale aspetto è assai bene rappresentato dal progetto per il *Leipuri Day-care Center a Myllypuro, Helsinki* (2001-2003), in cui vengono a mescolarsi, a legarsi tra loro attraverso un sottile filo simbolico-espressivo, un insieme strettamente interrelato di elementi formali e di materiali costruttivi. La costruzione, che si sviluppa su due livelli, ha una pianta trapezoidale; è posizionata al centro di un ampio giardino, arricchito dalla presenza di alti faggi dal sottile fusto. La fronte d'ingresso corrisponde al lato più lungo e non inclinato del volume ed è rivestita da doghe di legno, come pure ricoperta dallo stesso materiale è la scala "a forma di naso" che porta alla sala d'ingresso che si trova al primo piano. La sua forma irregolare e la sua posizione leggermente inclinata rompe in maniera esplicita e volutamente ridondante l'equilibrio concettuale di una simmetria peraltro già materialmente negata dalla stessa conformazione della figura architettonica e da un insieme di dettagli, quali: il disegno e la varietà dimensionale delle finestre, il taglio leggermente inclinato e curvo del tetto, l'intonaco bianco che riveste le restanti tre facciate. Tra le altre particolarità si devono registrare: una finestra con intarsi colorati e all'interno un camino con una qualità plastico/scultoria, la cui prima ragion d'essere è quella di costituire una presenza, a un tempo, solida, rassicurante e giocosa, che irradia calore anche in senso ideale. L'interno è luminoso e i materiali impiegati (intonaco, legno, vetro), nonché il misurato disegno degli spazi unitamente alla contenuta vivacità degli ambienti, rendono l'organismo accogliente. Per cui, sia i bambini, che il personale che lavora al suo interno si trovano a proprio agio.



Roy Mänttari è autore dell'allestimento della mostra "Finlandia oggi. Architettura & Design" curata da Arianna Callocchia, che ha avuto luogo nel 2007 presso la Casa dell'Architettura, a Roma.

Oltre all'attenzione con cui gli architetti puntano a fare proprie le molteplici esigenze della quotidianità della vita, traducendole in spazi definiti, circoscritti (sia interni, che esterni), mettendo da parte spettacolari o ardite soluzioni architettoniche, si devono considerare altri temi che concorrono a delineare il fare progettuale di JKMM. Il primo, riguarda la volontà di porre in posizione privilegiata materiali quali il legno e il vetro, per creare ambienti adeguatamente luminosi atti ad accogliere, come si diceva, il "protagonista" dell'architettura di JKMM, che è l'uomo. A tale proposito, Roy Mänttari¹ afferma in un'intervista: "Il legno è economico, in quanto è la materia prima più importante prodotta nel nostro Paese. E' utile per l'isolamento termico ed è un elemento di unione tra edificio e natura circostante, come pure tra la modernità e la tradizione. Il vetro serve per ricevere la luce, di cui abbiamo grande bisogno, soprattutto nei mesi invernali. Vengono progettate, così, grandi e costose finestre, ciascuna realizzata con 3 o 4 strati di vetro". La ricerca della luminosità degli ambienti spinge ad accentuare la semplicità del disegno dei suoi edifici, basato sul principio di una geometria elementare, una sorta di "minimalismo" o di riduzionismo formale che contraddistingue la progettazione di JKMM, sempre attenta, per altro verso, a non far cadere l'oggetto architettonico nella banalità della forma, nella noia della ripetitività, nella piattezza della soluzione.

Il secondo, concerne lo sviluppo tecnico-costruttivo e la ricerca di un'alta "qualità ecologica" degli edifici che JKMM porta avanti a stretto contatto con il processo innovativo dell'industria edilizia.

Il terzo, infine, è rivolto all'uso del modello informativo BIM (Building Information Model) che concerne la creazione/gestione delle informazioni e riguarda l'intera vita di un edificio, dalla progettazione architettonica, alla realizzazione, all'uso, alla manutenzione.

Quest'ultimo tema è particolarmente legato al progetto d'ampliamento dell'*Università Aurora a Joensuu*, che si sviluppa in due fasi: Aurora I (2000-2003) e Aurora II (2004-2006). L'intervento consiste in un insieme ben delineato di corpi edilizi, incardinati da una struttura lineare di distribuzione disposta centralmente ad essi. In questo progetto il materiale di rivestimento è il mattone con l'inserito di alcune pareti in vetrocemento. Uno dei segni architettonici caratterizzanti il complesso è il lungo portico, che dà unità visiva all'insieme dei volumi regolari posti in serrata sequenza: una struttura lineare di congiunzione che crea uno spazio protettivo e d'accoglienza prima di accedere ai diversi edifici universitari. La prima tranche del progetto sarà elaborata in maniera tradizionale usando Autocad; mentre per la seconda sarà applicato il modello BIM. Aurora I e Aurora II sono progetti in sé simili, quello che li differenzia sta, dunque, nel diverso metodo progettuale.





La Viikki Church a Helsinki (2001-2005) rappresenta la presenza architettonica distintiva del nuovo quartiere. L'edificio è situato tra un parco e un supermercato, altri elementi di riferimento sono da definire in quanto il disegno del suo intorno non è ancora completato. Sulla base della richiesta della committenza che ha voluto che la costruzione fosse lignea - con questo cercando di riproporre l'essenza di una lontana tradizione finlandese - il rivestimento esterno della chiesa è di legno grigio non trattato. L'interno, ugualmente dello stesso materiale, ha come immagine di riferimento, per gli autori, uno spazio scavato nella foresta. La configurazione dei volumi che compongono l'edificio è basata su forme geometricamente semplici, ma rese morbide dall'impiego di un insieme di segni curvilinei. All'interno, diversamente, il tessuto delle linee geometriche si ricompone nella sua rigidità orditura ortogonale. La sala della chiesa è composta da un sistema strutturale ligneo che richiama l'insieme degli alberi che circondano la chiesa all'esterno. "L'architettura deve comunicare la sensazione" afferma JKMM "di una foresta finlandese e della sacralità della natura". Così, l'orditura dei pilastri e delle travi di legno sono gli elementi che definiscono il tema spaziale dell'aula ecclesiale, unitamente all'altare che costituisce il suo punto conclusivo. La cura dei dettagli portata avanti con estremo rigore riflette l'idea base del progetto. La chiesa è uno spazio pieno di luce, è dotata di ampie finestre che guardano verso il paesaggio esterno e verso un piccolo giardino. L'edificio è realizzato con elementi prefabbricati, combinando modalità costruttive moderne e tradizionali; tenendo conto, altresì, di questioni ecologiche e di criteri di sostenibilità che interessano l'intera area di Viikki.







Il Verkatehdas Arts and Congress Centre ad Hämeenlinna (2004-2007) è un progetto basato sulla ristrutturazione di un ex complesso industriale, destinato ora a centro culturale, al quale è stato aggiunto un nuovo corpo, posizionato nel cortile della ex fabbrica, per ospitare uno spazio flessibile di 700 posti destinato a conferenze, teatro, cinema, musica (in occasione di concerti può accogliere 1100 spettatori). Si tratta di un ambiente ampio e accogliente, coperto da una struttura di acciaio e vetro. Esso rappresenta il cuore dell'organismo culturale. L'alto frontone della vecchia fabbrica recuperato e trasformato con il nuovo corpo aggiunto della concert hall, da un lato esercitano una presenza dominante nel basso skyline di Hämeenlinna e, dall'altro segna il margine dell'ampio parco che si conclude sulla riva lago Vanajavesi. Il complesso culturale-congressuale esprime la chiara volontà di mantenere il giusto equilibrio tra passato e presente in modo da formare un'unità in sé armonica, rispettosa dello spirito del luogo. I materiali principali sono il mattone, il cemento armato, l'acciaio e il vetro; nella costruzione sono posti in contrapposizione tra loro, senza tuttavia perdere l'equilibrio d'insieme. Il tema della contrapposizione, infine, prosegue con la parete d'ingresso che si affaccia sul parco, questa volta si tratta di materiali colorati di diversa natura (gomma, plastica, ceramica, ferro arrugginito) con la funzione di ingentilire e vivacizzare i tratti dell'austera costruzione industriale.





La Central Library a Turku (1998-2007) è situata nell'area centrale della città. L'intervento consiste nell'ampliamento di una "storica" biblioteca risalente allo scorso secolo e del palazzo del governo costruito nel XIX secolo, che sono stati restaurati e trasformati in luoghi d'incontro e caffè. L'importanza del sito e la presenza di edifici rappresentativi di diversa epoca da conservare e valorizzare, ha costituito per JKMM una grande sfida progettuale. L'obiettivo è stato, dunque, quello di realizzare un progetto in grado di armonizzare il nuovo con il preesistente e con il contesto. "Nel 1998 eravamo appena laureati", ricorda Jaaksi, "quando c'è capitato di partecipare e di vincere il concorso per la biblioteca di Turku. Tale fortunata occasione ci ha spinto a rimanere assieme e a fondare lo studio".

Espressione che per gli architetti finlandesi ha il senso di stretta correlazione tra natura ed edificio, fino a coinvolgere gli interni. Gli spazi e l'arredo diventano, in questo modo, funzionali all'uomo in termini di utilizzo e di adattabilità.

Il progetto subirà molti rallentamenti e gli architetti dovranno apportare molte modifiche al progetto prima della sua realizzazione nel 2007; considerate da JKMM utili occasioni di maturazione dell'opera, visto che essa sarà recepita con molto favore dalla critica internazionale e dal pubblico che la frequenta assiduamente: come, in genere, nei paesi scandinavi sono tutte le biblioteche, considerate come un luogo familiare a cui viene dedicato con regolarità una frazione del tempo quotidiano. L'idea progettuale punta a far fronte alle esigenze di una biblioteca attuale senza, tuttavia, dimenticare i caratteri storici e architettonici dell'edificio preesistente. “il complesso architettonico nel suo insieme”, afferma JKMM, “è formato dall'unione di queste due opposizioni il passato e il futuro”. L'impianto spaziale del nuovo edificio è impostato su una precisa idea funzionale².



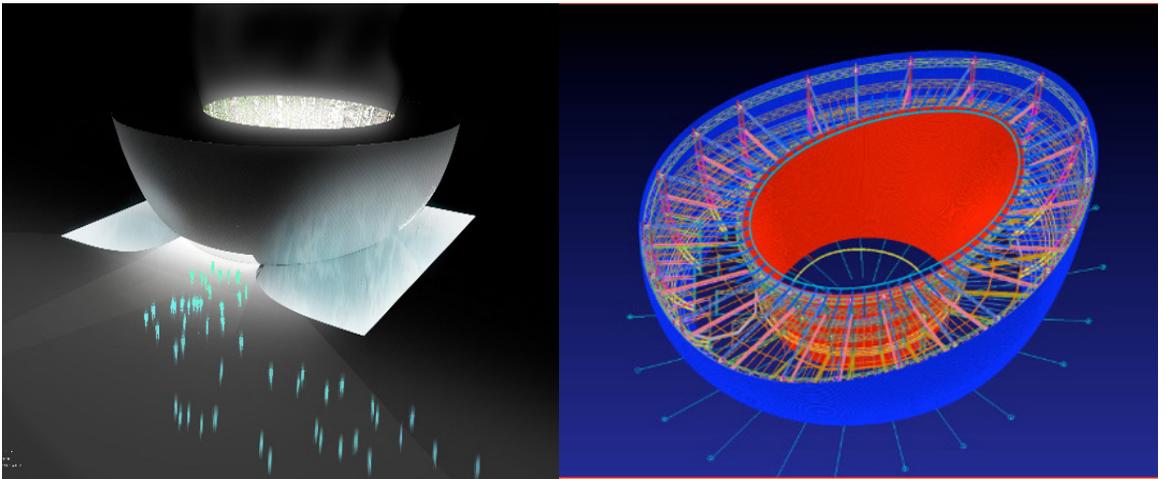


L'organismo si compone di due livelli: quello superiore ha un vuoto al centro per consentire una visione globale dello spazio e della vita che si svolge al suo interno. Entrambi i piani si affacciano su un cortile dove si trova un ingresso secondario, mentre quello principale è in una posizione laterale rispetto alla fronte dell'edificio, in corrispondenza di un incrocio di strade. Al piano terra si trova la reception, uno spazio di sosta, la sezione per giovani e bambini, l'emeroteca e una sala di lettura denominata "nuovo mercato" che funziona come collegamento tra la nuova biblioteca e il vecchio edificio. Lo spazio per la lettura è un ambiente molto ampio e bene articolato ed è raggiungibile attraverso una scala o un ascensore. L'idea guida del progetto è stata la flessibilità. E questo, perché in futuro, con lo sviluppo dei media, si prevede che le funzioni all'interno di una biblioteca debbano cambiare radicalmente. I materiali per il rivestimento esterno dell'edificio sono stati scelti in modo da armonizzarsi con l'ambiente circostante. Le facciate sono intonacate in modo da accordarsi con il vecchio edificio. Sempre all'esterno, è stata altresì impiegata, per il rivestimento di parte delle facciate e delle scale la pietra naturale. All'interno, per le pareti e per la realizzazione dell'arredo è stato impiegato il legno rovere. La costruzione è in cemento armato lasciato a vista in importanti aree dell'interno. Una delle idee base del progetto è stata quella della trasparenza e della luce per cui uno dei suoi caratteri distintivi è costituito da alcune grandi aperture e conseguentemente da una luminosità diffusa che investe lo spazio nella sua totalità.



Il *Finnish Pavilion* progettato da JKMM per lo Shanghai World Expo 2010 il cui tema è "Better City, Better Life". E' una delle sue opere più recenti (2008-2010). L'edificio è intitolato "Kirnu" e si avvicina come immagine d'insieme ad una sorta di mortaio asimmetrico: una figura chiusa verso l'esterno e cava all'interno. Il volume è composto da una struttura prefabbricata in acciaio alta 20 metri; e questo, consente di essere riutilizzata in altri luoghi per differenti proposte. E' circondato da un sottile specchio d'acqua e un ponte conduce i visitatori all'ingresso del padiglione e, poi, al grande atrio, definito spazialmente da leggere superfici-schermo su cui si intreccia un caleidoscopio d'immagini proiettate.

La costruzione di colore bianco si sviluppa su tre livelli collegati da una rampa. Al suo interno si trovano: un ristorante e luoghi per incontri, ambienti per attività commerciali, spazi per conferenze e servizi. Il tema che verrà proposto ai visitatori riguarderà questioni che interessano la comunità internazionale, quali: le strategie urbane, lo sviluppo della sostenibilità.



Lahdelma & Mahlamäki. Quattro opere

Uno degli aspetti distintivi della nuova architettura finlandese è il suo sottrarsi agli eccessi, alle forzature formaliste dell'architettura contemporanea, per lasciare posto ad un rapporto in sé non eclatante, ma fortemente sentito con la natura e con l'uomo.

Gli edifici, in questo modo, non tendono ad imporsi dal punto di vista iconico, ma per il loro più profondo e studiato rapporto con il luogo, nonché per l'attenzione, il senso della misura con cui sono definiti gli spazi (pubblici o privati) in relazione alla loro vivibilità. Questa ricerca, quasi "silenziosa", prosegue nella determinazione di figure architettoniche basate su un repertorio formale semplice e diretto; approfondite, poi, nella loro essenza, attraverso un sensibile e mirato impiego di materiali naturali (come il legno e la pietra) o artificiali (come il vetro, l'acciaio, il cemento, il mattone) ed un sapiente ed oculato modo di interpretarli. E poi, ancora, attraverso l'abile uso della luce (naturale e artificiale) per conferire profondità di senso ed equilibrata suggestione agli ambienti domestici, del lavoro, del tempo libero, dell'incontro, della cultura e di quant'altro.

In questo quadro, sinteticamente delineato, la ricerca di Lahdelma & Mahlamäki Architects ne è una delle più interessanti e complete espressioni. A partire dal 1997, anno in cui nasce come nuovo landmark, dopo precedenti esperienze da parte dei suoi fondatori in altri studi, gli architetti finlandesi avranno modo di sperimentare l'intera gamma delle scale architettoniche: dalla progettazione di nuovi edifici, agli oggetti di design, dal rinnovo o riutilizzo di vecchie costruzioni, alla progettazione a scala urbana, al progetto d'interni. Realizzando sempre delle opere semplici, ma incisive nella loro concezione spaziale/figurativa, funzionali, attente alle esigenze della vita quotidiana dell'uomo, al miglioramento del suo standard di vita e le caratteristiche spaziali/ambientali del contesto.

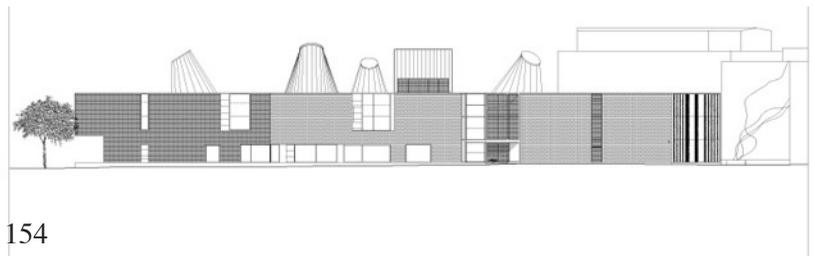
La *Lohja Main Library, a Lohja* (2002-2005), è un progetto che bene rappresenta lo spirito della nuova architettura finlandese e, nello stesso tempo, il modo caratteristico in cui Lahdelma & Mahlamäki Architects tende ad esprimerlo. L'incarico progettuale proviene da un concorso bandito dalla città di Lohja nel 2002 e vinto dallo studio finlandese.

L'edificio si trova nel centro della città in un'area compresa tra il centro civico, la chiesa di St. Lawrence, la scuola di Laurentius e l'Istituto di musica di Lohja.

Obiettivo preliminare del progetto è quello di definire la sua posizione e la sua forma rispetto alle costruzioni circostanti; e questo è stato raggiunto individuando, una configurazione allungata dell'oggetto architettonico che s'insinua nello spazio tra i volumi esistenti. Le linee ad angolo delle pareti esterne accentuano la sagoma oblunga del volume. Tale involucro murario esterno è costituito da mattoni rossi in accordo con le costruzioni vicine. Lo stesso rivestimento entra all'interno degli spazi, operando come un elemento organizzatore che dà unità agli ambienti aperti e continui, scandendo le diverse funzioni e dirigendo la vista degli utenti verso le ampie vetrate che si aprono in direzione delle presenze architettoniche più importanti, quali: la vecchia chiesa e il centro storico. Le sale di lettura sono illuminate anche dall'alto, attraverso dei lucernari che hanno la forma di grandi volumi troncoconici.

“Abbiamo rotto l'effetto dell'orizzontalità scandendo l'interno in due livelli”, affermano gli autori, “e illuminando le zone centrali attraverso dei volumi conici posti sul tetto che inoltre entrano a far parte del townscape. La biblioteca di Lohja è stata pensata in modo da risultare parte integrante del luogo, e il rivestimento della struttura in mattoni ne favorisce l'integrazione, in senso visivo”.

Per la sua centralità rispetto alla circoscritta area urbana (Lohja ha 37.000 abitanti) la biblioteca si pone come un punto di riferimento della vita pubblica, un luogo d'incontro per utenti di tutte le età.







La *New Primary School, a Joensuu* (2003-2006) è situata lungo l'asse principale della città (dove, peraltro, sorge il municipio progettato da Eliel Saarinen) che termina, aldilà del fiume, con il campus universitario dove si trovano degli edifici particolare pregio architettonico, come l'Università Aurora di JKMM (in precedenza presentato da «hortus»).

Il nuovo progetto di Lahdelma & Mahlamäki Architects sostituisce un precedente edificio scolastico di Viljo Revell che è stato demolito perché la sua trasformazione, per adeguarlo alle attuali esigenze tecniche e spaziali, è stata considerata non conveniente.

L'incarico progettuale della Primary School proviene da un concorso ad inviti bandito dalla città di Joensuu nel 2003 e vinto dagli architetti.

Si tratta di un interessante edificio a tre piani ad impianto centrale, la cui planimetria sembra ispirarsi all'immagine di un quadrifoglio o alle pale di mulino a vento.

L'organismo scolastico è, dunque, composto da quattro corpi identici, corrispondenti a quattro gruppi di tre aule più uno spazio comune per piano. Come la famosa villa palladiana ogni fronte è identica all'altra e l'accesso alla scuola può avvenire da ogni lato; e, al fine facilitarne il riconoscimento, sono state differenziate tramite l'impiego di colori diversi. Il disegno planimetrico degli ambienti interni ha come obiettivo primario il raggiungimento di una assoluta chiarezza spaziale. Ogni ala è un'unità didattica in sé chiusa e le sue funzioni sono concentrate intorno ad uno spazio comune. Tali unità sono tenute assieme per mezzo di un corpo centrale a croce che ha una molteplicità di funzioni: di atrio, di spazio di distribuzione ai diversi piani e di spazio multiuso. Il piano terra è dedicato alle aule speciali: officine del metallo e del legno, ambienti per attività artistica e per lo studio della tessitura e cucine in cui i bambini possono imparare la preparazione dei cibi. Questi stessi spazi la sera possono essere utilizzati dagli adulti. La struttura muraria è composta da pareti di cemento e da pilastri d'acciaio. I piani orizzontali sono composti da solette di cemento armato: permettendo, in questo modo, la massima flessibilità nella organizzazione interna degli spazi. I materiali di rivestimento della facciata hanno il fine di caratterizzare l'edificio rispetto al paesaggio urbano circostante; essi sono il frutto della combinazione di rame ossidato scuro e vetro stampato e sono messi in opera a fasce orizzontali.





Il *Maritime Centre Vellamo*, a Kotka (2004-2009) è una struttura espositiva che ospita al suo interno il Museo marittimo finlandese ed il Museo di Kymenlaakso.

Come con le precedenti opere l'incarico progettuale proviene da un concorso bandito dalla città di Kotka nel 2004 e vinto da Lahdelma & Mahlamäki Architects con una proposta avente come motto *Hyöky* [onda lunga]. Il profilo della costruzione, infatti, ricorda il movimento di un'onda gigantesca che si solleva a ridosso del mare aperto. L'intento è quello di perseguire, in forma creativa e simbolica, una stretta integrazione con il paesaggio.

“L'immagine astratta della lunga onda che contraddistingue la sagoma del volume”, osservano gli architetti, “e il rivestimento delle facciate, progettate per catturare il luccichio dell'acqua, tendono a fornire una rappresentazione fisica del mare”.

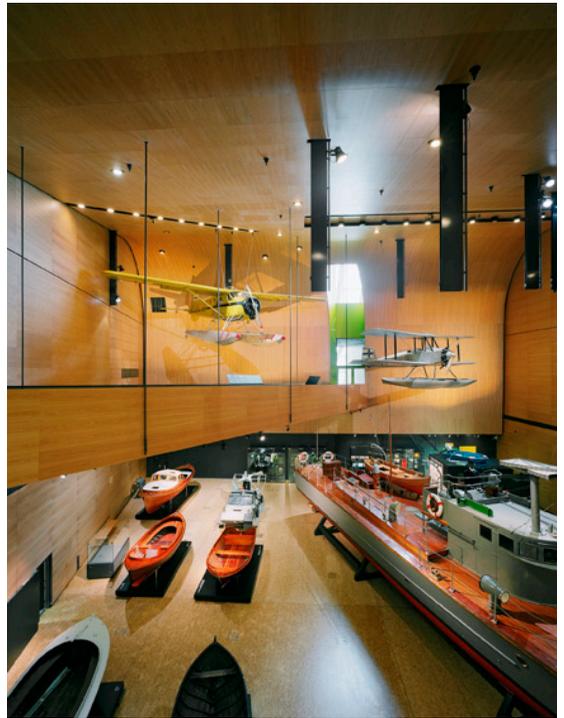
Il progetto rappresenta, altresì, il primo atto di un programma a più ampia scala, il cui obiettivo è quello di trasformare l'area portuale in polo della cultura. Per questa ragione esso si fa carico di svolgere una funzione configurativa di tipo strategico dell'intero contesto. La costruzione è destinata, così, coesistere con altre attrezzature, quali: uno spazio polifunzionale, una multisala cinematografica, un terminal per traghetti e un porto turistico.

I due musei sono in grado di funzionare in modo indipendente. Il Museo marittimo finlandese si trova nella parte centrale dell'organi-

smo il cui spazio ha la singolarità di essere è un vuoto a tutta altezza, attraversato da passerelle di collegamento. Il Museo di Kymenlaakso si trova, invece, sul lato verso il mare e, dalla parte opposta del volume architettonico, trova luogo uno spazio per esposizioni temporanee. Con l'ingresso e il foyer tale insieme dà vita ad un'unità spaziale modellata da forme libere ottenute, ora con strutture di metallo contraddistinte da un colore verde acido e vetro serigrafato, ora con superfici di quercia naturale trattate con differenti finiture. Gli altri servizi che compongono la struttura espositiva sono: una biblioteca, situata a piano terra con ingresso separato, un auditorium di 250 posti, uno spazio vendita, un bar; un ristorante, delle sale per riunioni e seminari e gli uffici direttivi.

Sulla copertura del volume è alloggiato un piano inclinato percorribile che da terra sale dolcemente fino al culmine dove si trova una gradonata, coperta da una pensilina di acciaio e vetro, che è uno spazio di sosta, utilizzabile per attività diverse: espositive o di spettacolo.

La struttura è realizzata con un sistema a telai, in acciaio con pilastri tubolari riempiti di calcestruzzo e travi scatolari anch'esse in acciaio, mentre la copertura è il risultato di una combinazione di acciaio, vetro e alluminio.



La *Finnish Embassy, a Tokyo* (2009-) è un edificio che vuole essere una vetrina aperta della Finlandia moderna, in Giappone. L'incarico progettuale, ancora una volta, proviene da un concorso bandito nel 2005 dal Ministero degli Affari Esteri finlandese e vinto da Lahdelma & Mahlamäki Architects con una proposta avente come motto Aiki, una parola il cui significato racchiude in sé la volontà di far coesistere nel progetto due culture (la finlandese e la giapponese).

I principi cardine su cui si basa il progetto sono l'ordine geometrico della struttura, l'iterazione dei volumi e la loro trasparenza. Come gli autori affermano: "La nostra proposta si basa sui valori universali e senza tempo dell'architettura. Abbiamo impiegato gli elementi primari della cultura edilizia finnica e giapponese, trasferendo in maniera semplice una parte dei nostri saperi a Tokyo". In questo senso, il design modulare della struttura intende essere il collegamento più immediato dei caratteri architettonici distintivi dei due paesi.

L'impianto strutturale della costruzione è costituito da un'intelaiatura di travi e pilastri in legno, al loro interno sono inseriti dei piani orizzontali e delle superfici verticali di differente fattura.

L'involucro esterno è composto da una doppia pelle, per favorire la regolazione della temperatura interna e la ventilazione naturale dei volumi che costituiscono la figura architettonica. Il primo strato che riveste la struttura in legno è in vetro serigrafato e opalizzato; il secondo, è la somma di un muro pieno e di una parete in vetro isolata acusticamente. Lo spazio vuoto tra i due strati garantisce la circolazione dell'aria e la protezione degli interni dalla luce in eccesso.

All'interno dell'organismo, la presenza dei cortili verdi e delle superfici vetrate semitrasparenti, consente un equilibrato afflusso di luce naturale.

Le attività dell'ambasciata sono suddivise per sezioni e distribuite nei diversi piani dell'edificio.

Gli spazi polifunzionali, quelli dedicati alle istituzioni finlandesi e la grande sala riunioni sono liberamente accessibili al pubblico dall'ingresso principale. Gli altri ambienti sono raggiungibili solo dopo aver superato i controlli della sicurezza.



Sverre Fehn

Due opere

Le due opere di Sverre Fehn qui presentate, la Gyldendalhuset e il Nasjonalmuseet Arkitektur, possono essere considerate le due ultime opere del grande architetto norvegese (nato a Kongsberg nel 1924), avendo egli manifestato l'intenzione di ritirarsi dall'attività progettuale.

Il filo conduttore che lega i due lavori, anche se i rispettivi programmi sono diversi, è il loro confrontarsi con una realtà preesistente e, quindi, da trasformare, da ampliare, da reinventare.

Il progetto per la nuova sede della *Gyldendal House* (1995-2007) riguarda la ristrutturazione degli spazi interni dell'edificio ottocentesco in cui la società editoriale svolge il suo lavoro. Si tratta della sua sede storica in quanto la Gyldendalhuset, da quando si è distaccata, nel 1912, dalla casa-madre danese di più antica origine (essendo stata fondata da Søren Gyldendal nel 1770), ha sempre occupato lo stesso edificio, nel centro storico di Oslo, che si affaccia, da un lato, sulla Universitetsgata e, dall'altro, sulla Sehesteds plass.

Risultando ormai inadeguata l'organizzazione degli spazi interni dell'edificio (la casa editrice attualmente sarà la più importante della Norvegia), nel 1995 l'architetto Sverre Fehn sarà incaricato di redigere un progetto di trasformazione dell'organismo, con l'intento di mettere in atto una totale riorganizzazione funzionale/formale dei suoi spazi; al fine di conferire ad essi, attraverso tale operazione, una nuova immagine in grado di rappresentare, unitamente, l'identità storica e il dinamismo produttivo della casa editrice: attenta alla sensibilità del tempo presente e all'esigenza di mantenere con il pubblico un forte rapporto comunicativo.

«Con questo restauro/ristrutturazione», scrive Fehn, «un blocco piuttosto antico di Oslo si arricchirà di un sorprendente cambio d'atmosfera dove l'esterno e l'interno avranno modo di trovare una loro forma di dialogo tra l'estremamente moderno e il pittoresco tradizionale»¹.

La struttura storica dell'edificio e la severa architettura del quartiere in cui si trova, sono, dunque, gli elementi da cui l'architetto prenderà le mosse per il suo percorso ideativo. In questo modo, le due facciate, sia lungo la strada dell'Università, che verso la piazzetta Seheste-

1
Dal catalogo della mostra a cura di Marianne Yvenes, Eva Madshus, *Architect Sverre Fehn. Intuition, reflection, construction*, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo 2008, p. 133.

ds, dove si trova l'ingresso principale con la sua "leggendaria" porta rivestita di rame, sono mantenute intatte. L'interno, al contrario è completamente trasformato per ottenere una diversa organizzazione spaziale, adeguata alle necessità della committenza.

Fehn crea, così, uno spazio fluido e continuo a partire dal piano terra dove si trova l'area di ricevimento ed alcuni ambienti con specifiche funzioni come: la mensa aziendale, l'aula conferenze e delle sale per incontri informali tra editore e pubblico.

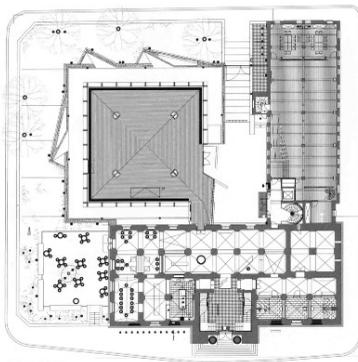
Il nuovo impianto strutturale è in cemento armato di colore chiaro. I pavimenti e parte degli spazi comuni e degli arredi fissi sono in rovere.

Lo spazio interno è suddiviso in cinque livelli organizzati in modo fluido e continuo in cui si trovano gli uffici. Tale successione di piani al centro è attraversata da un grande vuoto che è il tema spaziale/formale che contraddistingue l'intervento il punto di attraversamento di ogni percorso fisico o visivo, verso il quale si affacciano delle lunghe balconate. Il piano terra è la "piazza aperta" denominata Ibsenhallen, dove si trova la ricostruzione della Danskehuset, l'antica casa da cui è partita la storia della Gyldendalhuset, utilizzata come immagine-simbolo e come punto di accoglienza.

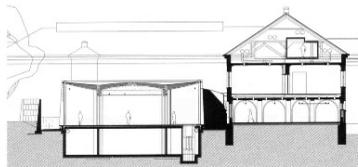
Il vuoto consente, altresì, al lucernario in cemento armato che conclude in alto lo spazio centrale, di far penetrare e diffondere l'illuminazione diurna in tutti gli ambienti di lavoro. Tale struttura, dal vago ricordo kahniano - il cui disegno nasce da una struttura ad assi ortogonali sormontata da piramidi a base quadrata troncate al vertice - ha un suo deciso e specifico carattere formale che proprio nella sua operazione di distacco dall'immagine d'insieme, riesce a trasmettere ad essa un segno di incisività, di forza, di consistenza figurativa.







Ground floor



Il progetto di sverre Fehn per la sede del *Museo nazionale di architettura di Oslo* (2004-2008) è un'opera che recupera internamente ed amplia gli spazi di uno storico edificio in stile neoclassico, realizzato nel 1830 da Christian Grosch. Si tratta di una costruzione contenuta in altezza, come nella tradizione norvegese (a due piani più il sottotetto), che sorge all'interno della griglia barocca del centro storico della capitale norvegese, adiacente alla severa costruzione in mattoni scuri della Akershus Fortress. L'edificio, prima sede della Norges Bank, nel 1910 passa sotto il controllo del Riksarkivet (The National Archival Service of Norway), che ne modifica la funzione in archivio, realizzando un'aggiunta: un lungo corpo a base rettangolare a quattro livelli. A partire dal 1990 l'intero complesso rimarrà inutilizzato fino a quando, nel 2001, il Norwegian Museum of Architecture farà richiesta, con un forte appoggio da parte della stampa, al Ministry of Culture, di utilizzare la struttura come museo di architettura, pur rimanendo parte del National Museum of Art and Design. Il progetto sarà affidato a Fehn, sia per il restauro della costruzione esistente, che per la realizzazione del nuovo Padiglione che troverà luogo in un'area libera del lotto.

Nell'azione di restauro degli spazi dell'ex banca e del loro adattamento alle esigenze del museo, Fehn interverrà secondo un duplice approccio: adottando una particolare cura filologica nel recupero degli spazi dell'edificio del 1830 e una maggiore libertà creativa nella trasformazione del volume aggiuntivo del 1910.

In questo modo, il museo conserva l'antico ingresso della banca, a Kongensgate, con il suo monumentale portale a doppia altezza.

All'interno dell'organismo, al piano terra si trovano, la biglietteria, il guardaroba, il bookshop, la caffetteria/ristorante (che in estate si estende verso l'esterno), i servizi igienici, ed uno spazio espositivo; al piano superiore, gli uffici, la biblioteca, la sala riunioni. Attraverso il piano d'ingresso dell'edificio di Grosch si accede, sia al volume degli ex archivi, dove a piano terra è esposta la collezione permanente e ai piani superiori l'archivio fotografico e la collezione dei disegni, sia nel nuovo Padiglione destinato a mostre temporanee.

Tale costruzione, pur nell'apparente semplicità del suo spazio e del suo sottile equilibrio geometrico, attraverso l'accurata elaborazione degli elementi strutturali e dei dettagli lascia tuttavia intendere, com'è tipico del fare progettuale di Fehn, che l'insieme architettonico è frutto di un percorso creativo elaborato, complesso, che si sviluppa per sovrapposizioni, addizioni per figure che puntano a un esito formale composito e unitario, a un tempo, pur lasciando il processo ideativo "aperto", cosa che produce nel visitatore uno stato di attesa.

Egli parte, dunque, dal quadrato della pianta, che è un punto di riferimento che, com'è caratteristico del suo procedere, nasce per essere concettualmente negato, come si evince: dall'attacco del volume vetrato con l'edificio di Grosch, dall'apparente incongrua presenza del tratto di parete in vetrocemento e dal disegno della copertura a volta ribassata, sostenuta da quattro pilastri con la base a C, che si conclude lungo il bordo esterno con una sorta di ala inclinata verso l'alto.

IL padiglione è composto di pannelli di vetro strutturale, controventati all'esterno da altre lame di vetro, poste verticalmente e collegate ad un cordolo di calcestruzzo, che corre lungo tutto il perimetro esterno della costruzione, tramite delle severe fasce d'acciaio dal disegno trapezoidale; infine, il sistema dei brise-soleil, ancora in vetro, che avvolge la parte alta del volume e, come un'alta cornice, completa e rafforza la trasparente figura architettonica del Padiglione.

Tale corpo leggero e fragile è circondato da un muro perimetrale in cemento con dei tagli sagomati a scarpa, delle "brecce cementizie" che sembrano voler richiamare l'inclinazione del muro basamentale della Fortezza Akershus. Questi tagli, appaiono come un'anomalia formale, ma hanno la funzione di animare figurativamente il volume in sé chiuso e composito, rafforzando la fragilità del vetro ed, anche, mettendo in atto un tessuto di sguardi dall'interno verso l'eterno e dall'esterno verso l'interno, ponendolo in rapporto con l'intorno urbano.





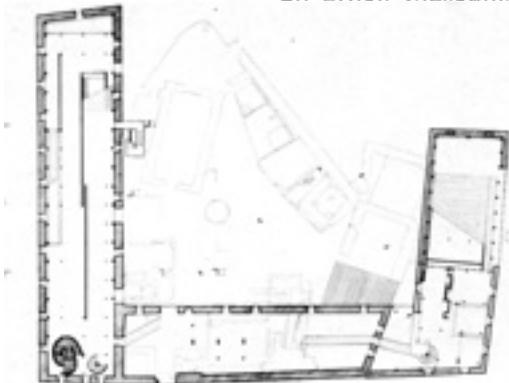
Sverre Fehn

Museo ad Hamar

L'area archeologica di Hamar si trova all'interno di un parco che occupa la punta estrema di una piccola penisola che si protende nel lago Mjøsa. Le diverse costruzioni che si trovano al suo interno, sono: l'ingresso al parco (con accanto un parcheggio) con annesso uno spazio per la vendita di souvenirs, un ristorante, delle abitazioni con magazzini per attività agricola, il museo archeologico di Sverre Fehn, un edificio destinato ad uffici amministrativi e la Christal Cathedral progettata da Lund & Slatto.

Il progetto realizzato da Sverre Fehn (1987-1997) ad Hamar, vuole essere per prima cosa un intervento di rilettura e di valorizzazione delle sovrapposte preesistenze archeologiche stratificate presenti nel sito, risalenti a diverse epoche e di loro ricomposizione in un insieme omogeneo attraverso un sistema di percorsi e di spazi espositivi e di sosta. Attraverso un'attenta riflessione e un accurato lavoro d'indagine, di recupero, di sistemazione dei materiali storici e delle volumetrie esistenti, nonché del ridisegno della loro interna struttura spaziale, Fehn ha cercato di operare una chiara distinzione tra le dissimili compresenze; a partire da quella del granaio del XII secolo, dalla tradizionale volumetria con copertura a doppia falda, costruito sulle rovine del palazzo vescovile che, a sua volta, va a sommarsi con quelle di un insediamento più antico.

L'impianto del grosso "contenitore storico" è a corte aperta ed in tale spazio si trova la parte più cospicua dei ruderi. All'interno, la struttura medioevale ospita, nel corpo a nord il museo d'arte popolare, a ovest la collezione d'arte medioevale e a sud la sala conferenze e gli uffici. Ciascuno dei tre bracci sviluppa un differente carattere



zio.

1
Sverre Fehn, *L'albero e l'orizzonte*,
«Spazio e società» n. 10, giugno
1980.

2
Ivi.

3
Ada Louise Huxtable, *The Paradox of Sverre Fehn*, dal discorso pronunciato in occasione del conferimento del Prizker Prize 1997 all'architetto norvegese.

formale e spaziale, tende a preservare le stratificazioni storiche mettendole in esposizione come avviene con gli stessi documenti della tradizione contadina e gli oggetti d'arte, messi in mostra all'interno dell'antico granaio. Gli interventi aggiuntivi dell'architetto norvegese, puntano a non creare interferenze con le rovine. In questo modo, l'insieme della nuova struttura tende a rimanere in sospensione, come distaccata dal terreno. «La rampa che si estende all'esterno», scrive Fehn, «libera il museo dal limite ristretto dell'edificio. E' l'elemento architettonico dominante e mantiene il pubblico in contatto costante con i ritrovamenti archeologici della zona. Il visitatore si trova fisicamente sospeso nell'aria, sostenuto da questa nuova costruzione, mentre la sua ombra e i suoi pensieri scendono tra le rovine»¹. Il percorso di visita è studiato, dunque, perché il visitatore possa vivere l'esperienza degli scavi soprattutto da un punto di vista emotivo.

«Tutto il progetto è in questa relazione tra terra e cielo, tra passato e presente, tra storia e realtà»². E' interessante notare che tali dualità, come soprattutto il rapporto tra natura e storia, sono la base della ricerca di Fehn. La natura è la chiave per entrare in comunicazione con l'evento, mentre la storia, attraverso la stratificazione dei segni, condensa in sé l'essenza delle vicende umane. E in tale processo di sovrapposizione natura e storia uniscono le loro diverse cadenze, fondendosi in un'unica realtà organica.

L'ingresso al museo si trova nel lato sud che si affaccia sull'antico sentiero "Konpong". All'interno dell'atrio si incontra la scala circolare che porta alla rampa che è il filo conduttore ideale e materiale che lega, attraverso un sinuoso percorso, gli ambiti interni ed esterni del museo.

Tale rampa, afferma Ada Louise Huxtable è l'elemento chiave che «[...] porta alla creazione di un viaggio emotivamente drammatico attraverso il tempo e lo spazio. La fabbrica e i manufatti del passato sono sopra, sotto e di fianco - sempre a portata di mano, ma chiaramente separati dal presente, posti su un altro livello temporale. La rampa nel suo sviluppo secolare attraversa testimonianze religiose, etnografiche e di semplice storia umana, mostrando una serie d'importanti installazioni che portano alla luce reperti tratti dagli scavi e anche suggestive visioni che abilmente guidano la percezione e il contatto con gli oggetti rispetto, sia al loro valore fisico, che alle loro origini storiche»³.

Questo museo si caratterizza per la presenza della pietra e del le-







gno, due materiali che affascinano Fehn, con cui ama lavorare. «A differenza della pietra, del ferro o del vetro», egli scrive, «l'albero è qualcosa con cui si può vivere a contatto di pelle. Il calore che emana e il suo carattere, invitano alla convivenza. Guardando ai materiali nella dimensione del tempo, possiamo dire che il muro di pietra o di mattoni appartiene alla storia, mentre l'albero è transitorio e appartiene all'eternità. La forma che l'albero ha dato alla nostra arte del costruire è basata sulla retta. Ma è l'incontro con il mare, con l'acqua che ha dato al materiale la sua grande bellezza. La curva del ramo è diventata la linea della nave. La flessibilità delle travi ha conquistato le onde. La grande avventura è nata così, non nell'arte del costruire che appartiene alla terra, ma nella nave»⁴. Per Fehn, dunque il più grande piacere è costruire una casa di legno insieme ad un costruttore di barche. Ora, buona parte del museo di Hamar ha una struttura in pietra e di pietra è il paesaggio di ruderi che si trovano nel suo cuore centrale. Ma gran parte della costruzione - a partire dalle capriate del tetto attraverso cui filtra la luce nell'interno e da altre strutture legate alla vita interna dell'edificio e alla sua funzione espositiva - è di legno e disegnata, elaborata, costruita con tale sapienza da potersi avvicinare all'immagine e dare la sensazione di una struttura navale.

Alcuni anni dopo la conclusione del progetto del museo archeologico di Hamar, Fehn è invitato ad aggiungere alla sua opera due nuovi volumi di contenute dimensioni (2001-2005). Si tratta di interventi, volti a difendere zone di scavo in precedenza non comprese nell'area dell'antica residenza vescovile, in quanto facenti parte di un'azienda agricola databile attorno al XVIII secolo. Per lungo tempo questi ruderi sono rimasti protetti da una copertura provvisoria, inaccessibile al pubblico.

Il primo dei due volumi di copertura è una volta di cemento armato rivestita di rame e legno; provvisto di una rampa interna consente al pubblico di scendere ad un livello inferiore dove si trova il basamento di una costruzione posta all'esterno del recinto della fortezza, dove un tempo vivevano e lavoravano i contadini della fattoria Stohamar. Il percorso con la rampa, prosegue fino a raggiungere il secondo volume protettivo realizzato dall'architetto: una costruzione in legno lamellare e vetro a pianta quadrata. La struttura verticale, per i due lati contrapposti ad est e ad ovest, si presenta come una sequenza di lame, alternate a lastre di vetro; mentre, il lato a nord che le congiun-



ge è composto di pilastri a V, molto accostati tra loro con interposte sottili strisce di vetro. Essi sostengono le travi della copertura che hanno lo stesso disegno a V e, come secondo appoggio verso il lato a sud, un muro in pietra. All'interno della costruzione si trova uno stretto percorso di attraversamento, che consente ai visitatori di osservare le tracce planimetriche delle rovine dell'edificio settecentesco. Alcuni anni fa, in una lezione alla Colombia Graduate School, Fehn osserverà, quasi come una sorta di commento a questo museo, che il corpo dell'uomo dopo la morte si decompone quasi totalmente e, come testimonianza della sua esistenza terrena, non rimane che ciò che ha costruito.

Lund & Slatto

Christal Cathedral

¹
Kjel Lund (1927) e Nils Slatto (1923-2002) fondano il loro studio a Oslo nel 1947. All'inizio del loro lavoro prendono come riferimento il funzionalismo, ma sono particolarmente interessati a stabilire un rapporto nella costruzione tra il piano della forma e quello della struttura.

I resti dell'antica cattedrale si trovano in un punto dominante, una leggera altura poco distante dalla riva del lago; e questo, li ha resi particolarmente in vista per cui, tale posizione emergente, ha reso l'immagine delle quattro arcate rimaste il landmark del piccolo centro di Hamar, prossimo a questa zona.

L'inizio dell'edificazione della cattedrale risale al 1152, la conclusione è databile intorno al 1200. In tale arco di tempo lo stile romanico adottato all'inizio andrà con il tempo a trasformarsi in gotico.

A seguito dell'avvento della Riforma del XVI secolo la chiesa rimarrà per lungo tempo in stato d'abbandono e, poi, nel corso di una guerra settennale contro gli svedesi, verrà data alle fiamme e in tale stato rimarrà per lungo tempo.

Tuttavia, il pessimo stato di conservazione della struttura muraria porterà il Ministry of Church and Cultural Affairs, verso la fine dello scorso secolo, ad indire un concorso (1987) per individuare la proposta più idonea per la loro conservazione. Il vincitore risulterà Kjell Lund dello studio Lund & Slatto¹ e l'opera verrà realizzata nel 1998.

Il progetto consiste in una copertura high-tech in acciaio e vetro il cui disegno è assimilabile ad un tetto a due falde. Una struttura che non cerca di porsi in relazione con la volumetria dell'antica chiesa,

ma piuttosto dichiara la sua estraneità accentuando con la marcata presenza della trama strutturale che sorregge i pannelli di vetro temperato, la sua estraneità in termini storico/estetici, rivendicando come sua unica ragione della sua presenza la funzione di protezione che gli è stata assegnata. All'interno della nuova copertura è stato messo in atto un sistema di ventilazione e di riscaldamento per combattere la condensa e difendere le pietre dall'azione di sfaldamento creato dal gelo.

Pur nella consapevolezza che la pelle di vetro e acciaio non consente più di percepire la sagoma delle rovine, Lund rileva in, un'intervista, che la preesistenza storica, tuttavia, in tale operazione ha guadagnato (oltre alla protezione bioclimatica) in senso formale un sistema di coordinate (dato dal disegno della struttura) con cui le pietre rimaste possono relazionarsi.

A tutto questo bisogna anche aggiungere la volontà di creare uno spazio in cui poter celebrare funzioni religiose come, pure, incontri e conferenze.

Il colmo del tetto è posto in corrispondenza dell'asse centrale della navata della chiesa, ma poi la figura si sviluppa asimmetricamente a formare un parallelogramma che avvolge le rovine sottostanti. Alle estremità le due fronti della nuova costruzione assecondano, in qualche modo, lo scema ecclesiale del frontone d'ingresso e dell'abside. Il risultato è una volumetria di una certa imponenza che male si associa, data la stretta vicinanza con la presenza del museo archeologico realizzato con differente impostazione da Fehn. Nonostante le perplessità che si possono esprimere su quest'opera, bisogna registrare il fatto che in Norvegia è stata molto apprezzata ricevendo, altresì, numerosi premi internazionali tra cui l'European Steel Award nel 1999.



Snøhetta

Opera House a Oslo

La nuova *Opera House* di Oslo (2000-2008) realizzata da Snøhetta è una costruzione di notevole interesse per la singolarità dell'obiettivo che si pone, che è quello di cercare un punto d'interconnessione tra l'identità formale del progetto e quella del paesaggio, della natura, del luogo; anche se questo porta, in senso percettivo, a non consentire di stabilire immediatamente un rapporto empatico con la figura architettonica, in quanto non risulta immediatamente identificabile o assimilabile il percorso concettuale che ha portato alla sua configurazione. Questo, in sé non produce un arresto della volontà di avvicinamento alla sua immagine, ma piuttosto un faticoso percorso analitico/riflessivo che genera, nella fase conclusiva, il senso di una riconquista, a livello del tutto mentale (se non sentimentale), dell'essenza figurativa dell'imponente costruzione. L'edificio, aldilà della premessa, è testimone della vivacità e della complessità creativa dell'architettura contemporanea norvegese e conferma, altresì, l'interesse internazionale suscitato da alcune recenti opere del dinamico e composito gruppo di architetti che si raccolgono sotto la sigla Snøhetta, a partire dalla Biblioteca di Alessandria in Egitto, ed altri realizzati o in via di realizzazione, Turner Contemporary Museum a Londra, Ambasciata di Norvegia a Berlino, National September 11th Memorial Museum Pavilion/Cultural Complex at World Trade Center a New York.

1

Lo studio Snøhetta, fondato nel 1987, si occupa di architettura, paesaggio, interni. Ha due sedi, una ad Oslo e l'altra a New York e due titolari, Kjetil Trædal Thorsen e Craig Dykers, quattro associati Robert Greenwood, Ole Gustavsen, Tarald Lundeval, Jenny Osuldsen e, infine, ottanta collaboratori che seguono progetti, in Asia, Europa, America.

2

Il primo studio di Snøhetta si trovava sopra una birreria denominata "Dovrehallen" e Dovre è il nome del gruppo montuoso la cui vetta più alta si chiama Snøhetta: da cui il nome dello studio.

La linea progettuale che contraddistingue lo studio¹, il cui obiettivo, come si è accennato, è quello di raggiungere un punto di fusione tra architettura e landscape, si riflette nel nome scelto, Snøhetta, che corrisponde a quello del picco più alto del gruppo montuoso norvegese Dovre². E, infatti, in ogni lavoro, l'ambiente fisico in cui è destinato a prendere forma e consistenza il progetto, diventa il punto di partenza del processo ideativo. Lungo tale percorso mentale e creativo s'innestano diversi interessi transdisciplinari che contraddistinguono la fisionomia di Snøhetta e che vanno, dalla particolare cura che dedica agli spazi interni, all'attenzione nei confronti dei dettagli tecnici, all'interesse per l'apporto di alcune valenze estetiche che si concretizza nella stretta collaborazione con numerosi artisti.



3

Da una sintesi, tradotta in inglese, di un'intervista televisiva per un canale norvegese.

4

Ivi.

5

Ivi.

L'Opera House, realizzata per ospitare anche spettacoli di balletto e concerti, sorge sull'area ex portuale della penisola di Bjørvika, destinata a trasformarsi, per la vicinanza al centro della città, in quartiere residenziale-commerciale. La nuova struttura culturale è vista, dunque, come un elemento generatore del nuovo sviluppo urbano dell'area che, nel prossimo futuro avrà una sua definitiva sistemazione. Sarà eliminata la presenza disturbante del traffico veicolare con la realizzazione di un tunnel che passerà sotto il fiordo e sarà creata attorno al Teatro dell'Opera una zona verde per mantenere un distacco dalle previste costruzioni.

La posizione della Oslo Opera House a diretto contatto con l'acqua e l'aspirazione a diventare il landmark della capitale norvegese l'avvicina alla Sydney Opera House di Jorn Utzon che, inoltre, è anch'essa provvista di un ampio spazio con funzione di piazza a disposizione pubblico articolato su più livelli e spettacolarmente rivolto verso la baia³.

La proposta di Snøhetta è risultata vincitrice di un concorso internazionale, bandito nel 1998 dal Ministry of Church and Cultural Affairs, a cui hanno partecipato 240 concorrenti; il giudizio della giuria è stato: «[...] unica risposta ad una complessa interazione tra struttura ed acqua»⁴.

Tra le richieste del bando due sono state quelle che maggiormente hanno influenzato e stimolato l'approccio creativo degli architetti al tema: l'alta qualità dell'edificio e la sua monumentalità. Snøhetta ha interpretato il senso della richiesta di monumentalità, attraverso la proposta di una struttura culturale e un luogo per la collettività, espressione dell'idea di un comune possesso e di un ambiente aperto e senza barriere. «Per esprimere architettonicamente una monumentalità basata su tali concetti», afferma Ole Gustavsen, «abbiamo cercato di realizzare un'opera accessibile nel senso più esteso della parola, disponendo un tappeto in posizione orizzontale e inclinata sulla copertura dell'edificio. A tale volume è stata data una forma articolata, che nasce dal modo in cui è possibile osservare la città e il mare. La monumentalità è stata, altresì, raggiunta attraverso un'estensione orizzontale e non verticale. La base concettuale del progetto è la combinazione di tre elementi: il tappeto, la fabbrica, il muro a onda»⁵.



Il tappeto, è l'icona del progetto: un piano bianco di marmo di Carrara che sale avvolgendo lo spazio interno dell'Opera House e scende nelle acque del fiordo, diventando banchisa. Esso crea all'esterno un tetto accessibile, un piano fruibile come un'area pubblica. Le lastre di marmo hanno delle leggere incisioni, dei tagli e degli elementi a rilievo, utilizzati come seduta; tale insieme, compreso il disegno delle lastre e il trattamento della loro superficie sono opera di Kristian Blystad, Kalle Grude e Jorunn Sannes.

La fabbrica, corrisponde al settore amministrativo-produttivo del teatro; al suo interno si trovano gli uffici, i laboratori, i magazzini e gli spazi per la costruzione delle scene. L'area è distinta dal resto dell'organismo da un corridoio denominato "opera street". Il volume esternamente è rivestito con pannelli modulari di alluminio le cui superfici sono trattate secondo otto diversi tipi di textures, caratterizzati da elementi sferici a rilievo di diverse dimensioni, realizzati su progetto degli artisti Astrid Løvaas e Kristen Wagle.

Il muro a onda, è una lunga parete dal disegno sinusoidale, rivestita in legno di quercia bianca americana che, all'interno dell'organismo, divide lo spazio pubblico del foyer da quello dei tre auditori: uno per 1370 spettatori, uno per 400 ed una sala prove per 150. Il significato del muro a onda ha un suo valore simbolico: una linea di demarcazione ideale tra il mare e la terra.

Inoltre, il rivestimento luminoso dei quattro volumi che sostengono la copertura del foyer e contengono nel loro interno i servizi igienici, è progettato da Olafur Eliasson.

Infine, è da segnalare l'intervento artistico di Pae White autrice del sipario dell'auditorium.

L'impianto ideativo del progetto si presenta in modo estremamente invitante nella sua ricercata semplicità e la sua spazialità risulta percorsa da una sottile energia pervasiva che attrae il visitatore in maniera inconscia, inducendo i viaggiatori del sud europeo a stabilire curiosi e indebiti accostamenti con architetture mediterranee, soprattutto per il modo fantasioso, spontaneo, informale di utilizzare il piano inclinato dove si passeggia, si sosta e ci si sdraia al sole (quando c'è). Tuttavia, l'immagine architettonica per la sua "anomalia formale", ossia quella di tendere a rappresentare una figura (una sorta di iceberg) che discende dalla natura e, quindi, di voler negare il carattere, in senso iconico, di edificio urbano, a seguito della sua posizione strettamente connessa al tessuto cittadino, rischia di cadere in contraddizione, risultando un oggetto irrisolto o non chiaramente definito. L'ingresso al teatro, la torre di cristallo che illumina il foyer, appaiono come dei tagli, delle perforazioni del piano-piazza. «Lavorare con il modello è stato un fatto decisivo», ricorda, ancora, Gustavsen, «la struttura è diventata un paesaggio e il paesaggio è diventato la struttura. Mentre tagliavamo e incollavamo per realizzare i modelli di cartone, formavamo l'edificio e l'intorno»⁶.

Tale modo di procedere nella definizione della forma è definito da Snøhetta come una ricerca progettuale di tipo "narrativo", nel senso che sono per prima cosa i materiali a dare forma ai diversi e definiti ambiti spaziali che compongono la costruzione. Ed è l'insieme di tali materiali che producono l'articolazione espressiva dell'architettura, attraverso i dettagli e la precisione della loro esecuzione; come pure con il loro specifico colore, il disegno e la diversa capacità di assorbire il calore.



Wang Shu

Il campus di Xiangshan ad Hangzhou

1

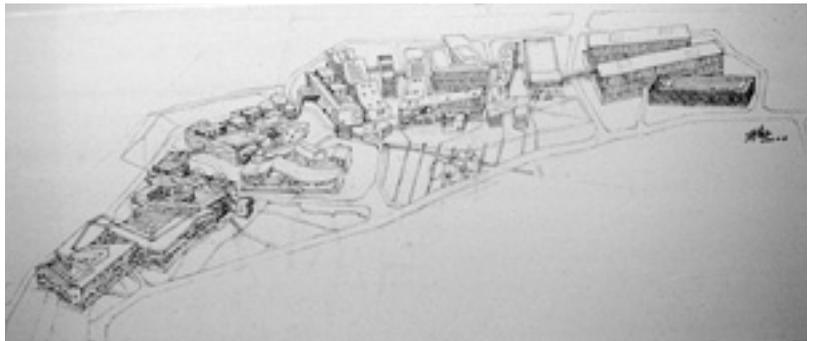
A partire dal 1998 Wang Shu è coadiuvato nella progettazione da Lu Wenyu. Insieme hanno fondato l'Amateur Architecture Studio, che si è impegnato in una serie di progetti di ricerca, tra i quali, oltre al campus ad Hangzhou, si segnalano, la Wenzheng Library presso la Sozhou University, l'Harbor Hart Museum a Ningbo. Tali progetti, in tempi recenti, hanno cominciato ad essere esposti in numerose mostre nazionali e internazionali: "TU MU-Young Architecture of China" presso la Aedes Gallery di Berlino (Germania); 2001, la Shanghai Biennale 2002, allo Shanghai Museum (Cina); "Alors, La Chine?" al Centre Pompidou di Parigi (Francia); "Synthi-Scapes", al Padiglione cinese della 50° Biennale di Venezia (Italia), poi trasferito al Guangdong Museum of Art, Guangzhou (Cina) e all'Art Museum of Central Academy, Beijing (Cina). Le citazioni nel testo sono tratte dalla conferenza "Rebuilding a Life-World in Collapsing Cities: My Design In Urban China" tenuta da Wang Shu il 7/05/2008 presso la Faculty of Architecture and Planning, The University of Melbourne (Australia).

2

Dalla conferenza "Rebuilding a Life-World in Collapsing Cities: My Design In Urban China" tenuta da Wang Shu il 7/05/2008 presso la Faculty of Architecture and Planning, The University of Melbourne (Australia).

Wang Shu, è titolare insieme a Lu Wenyu, a partire dal 1998, dell'Amateur Architecture Studio¹ la cui filosofia progettuale è quella di perseguire un approccio con l'architettura di tipo genuino, immediato, naturale e amatoriale. Essi amano affermare: "Tendiamo a progettare una casa piuttosto che una costruzione". E questo, per mettere in rilievo la loro adesione ad un ordine del tutto spontaneo e aderente ai bisogni dell'uomo: "Uno dei problemi dell'architettura professionale è che essa si concentra troppo sull'edificio, trascurando ciò che lo circonda".

Wang, a tale proposito, aggiunge: "Come architetto, per prima cosa, mi sforzo d'essere una persona sensibile. L'architettura per me è un lavoro part-time. Per certi versi, considero l'umanità più importante dell'architettura stessa, come del resto il semplice lavoro manuale è più importante della tecnologia". Ed, ancora, aggiunge Wang: "Per me, qualunque attività costruttiva senza un esauriente approccio riflessivo è del tutto insignificante"².



L'impegno di Wang Shu per il campus dell'Art Academy di Xiangshan riguarda, sia l'ideazione del masterplan, che la progettazione di oltre 20 edifici sistemati sul colmo di una collinetta, al centro coperta d'alberi, che sorge nella periferia di Hangzhou.

L'opera dell'architetto cinese è particolarmente interessante, sia per l'attenzione formale/spaziale che rivolge ai diversi edifici del campus, che per l'idea che egli elabora di "ambiente collettivo" che dal singolo organismo egli estende all'insieme delle costruzioni.

Per Wang, l'impianto concettuale del campus vuole essere, aldilà del progetto in sé, soprattutto una sperimentazione che tende a favorire la vita associata.

La caratteristica delle diverse costruzioni è quella di essere aperte verso l'esterno e di dialogare con l'ambiente naturale circostante.

"Nel mio campus", afferma l'autore, "l'architettura si colloca al secondo posto. Il primo è occupato dalla montagna e dal fiume che determinano l'atmosfera".

Attraverso la sua opera, Wang muove una severa critica nei confronti delle trasformazioni avvenute soprattutto nelle città cinesi del nord, il cui risultato architettonico (se si escludono le opere di alcuni architetti occidentali) considera banale, privo di fantasia, ripetitivo, ossessivamente basato su una geometria elementare. In questo senso, il suo progetto per il campus di Xiangshan a Hangzhou, rappresenta una sorta di "modello di città cinese del futuro".

Quello che induce Wang ad elaborare tale concezione di "città del futuro" è la percezione del «[...] collasso delle strutture urbane storiche delle città in Asia, ma specialmente in Cina». Nel presente, quello con cui ci si deve confrontare direttamente, com'egli afferma, è dunque, «[...] la disintegrazione degli schemi di vita sociale e personale, nonché la fine dei linguaggi architettonico tradizionali»³.

Non a caso, Hangzhou, la città dove sorge il campus dell'Art Academy, per oltre mille anni è stata una celebrata città d'arte. Visitata nel 1280 da Marco Polo che la definisce "la città più nobile e la miglior metropoli del mondo". Soltanto trent'anni fa, afferma Wang, "questa provincia era simile alla Svizzera". Ora, tale centro non si differenzia più dalle altre città cinesi, appare convulso, grigio, pieno di cantieri. In tale contesto, ricco di energia innovatrice che punta al futuro dimenticando le proprie radici storiche, attraverso il progetto per il campus di Xiangshan, Wang cerca di contrastare il modello

architettonico, attualmente in voga in Cina.

«A questo fine, il primo compito del progetto, nella Cina contemporanea, è quello di ricostruire un mondo vitale, essenziale e vernacolare. Di fronte alla demolizione e ricostruzione a tale velocità e dimensione, quello che è necessario per superare il caos della metropoli, è l'individuazione di un modo di costruire che possa cambiare, rinnovarsi e che sappia portare avanti una sperimentazione con modalità critico-creative in grado di rapportarsi ai luoghi»⁴.

Nei diversi edifici le lezioni si possono svolgere all'interno delle aule e, quando il tempo lo permette, all'esterno o sul tetto. Per favorire l'armonia con l'ambiente naturale nel quale il complesso è immerso, l'architetto ha disegnato sentieri sinuosi, tetti inclinati, passerelle per collegare tra loro gli edifici. Le coperture delle diverse costruzioni sono di forma irregolare "quasi onde del mare disegnate". In alcuni casi porte e finestre sono sostituite da fantasiose aperture dal contorno frastagliato.

5
Noto artista e presidente dell'Art Academy in Cina.

6
Dalla conferenza "Rebuilding a Life-World in Collapsing Cities: My Design In Urban China", op cit.

Le pareti e i tetti sono in cemento, molti dei quali sono rivestiti di tegole e piastrelle riciclate e messe in opera recuperando la tecnica del wa pan, usata dai contadini delle campagne di Hangzhou.

Questo un tema delle macerie riciclate, è particolarmente complesso e ricco di spunti di riflessione molti dei quali strettamente legati al progetto del campus di Xiangshan. L'intervento è stato realizzato dall'architetto (in collaborazione con l'artista Xu Jiang)⁵ in occasione della 10^o Biennale di Architettura di Venezia nel 2006. Si tratta di una installazione intitolata "Il giardino delle tegole". Essa consiste in una leggera struttura lignea, un luogo di meditazione posto all'esterno del padiglione cinese e rivestito di mattonelle e tegole d'argilla di recupero disposte secondo lo schema che si richiama alla tradizione.

Due sono gli aspetti che caratterizzano questo progetto. Il primo, riguarda l'impiego di materiale prelevato dalle macerie di edifici provenienti dalle città cinesi demolite. L'operazione è quella di ridare un diverso significato alle macerie; in questo modo, mediante tale operazione esse assumono il valore di "brandelli materiali di memoria".

Il secondo, è quello di cercare di superare il caos della metropoli attraverso il mantenimento di una tradizione creativa: «Mantenere una tradizione creativa non è un problema di conservazione del passato, ma di ricongiungimento del tempo»⁶.





Pei-Zhu

Lo Xixi Wetland Art Museum ad Hangzou.

1
Hangzou città industriale della Cina occidentale prospiciente il West Lake..

Un'interessante linea di tendenza del museo d'arte contemporanea che sta prendendo forma in questi recenti anni è quella che mira ad incorporare all'interno del suo organismo una serie di attività estranee alla sua finalità primaria di esposizione di opere artistiche o mettere in stretto rapporto le medesime con una serie di differenti funzioni che sono parte integrante della struttura urbana.

Uno degli esempi più recenti, in questo senso, è lo Xixi Wetland Art Museum ad Hangzou¹, progettato da Pei-Zhu (2009-), che cerca di mettere in stretta correlazione arte, tempo libero, commercio, affari.

Situato in un territorio a carattere agricolo-naturale, il museo è composto di cinque volumi a forma di foglia: quattro di essi sono tra loro congiunti in forma apparentemente casuale e contengono all'interno, spazi commerciali, uffici, ambienti destinati alla ricreazione, un hotel, un ristorante e una reception; il quinto, leggermente distaccato dagli altri, ospita il museo d'arte contemporanea.

“Le foglie cadendo dagli alberi”, afferma Zhu Pei, “si posano naturalmente sul suolo creando uno strato di protezione della terra”.

Dal punto di vista concettuale il progetto tende, dunque, a negare o nascondere la propria presenza, elaborando una forma di camouflage: attraverso la proposizione/ideazione di enormi foglie che vogliono apparire come accidentalmente cadute da un ideale albero. E questo, in quanto il luogo in cui dovrà sorgere il complesso è protetto da vincoli di salvaguardia paesistica. Nello stesso tempo, attraverso tale operazione che trae ispirazione dalla natura, lo Pei-Zhu cerca di fornire all'astratto insieme di volumi una radice formale in grado di ricondurlo, anche se attraverso un paradossale salto di scala, allo specifico carattere del contesto.

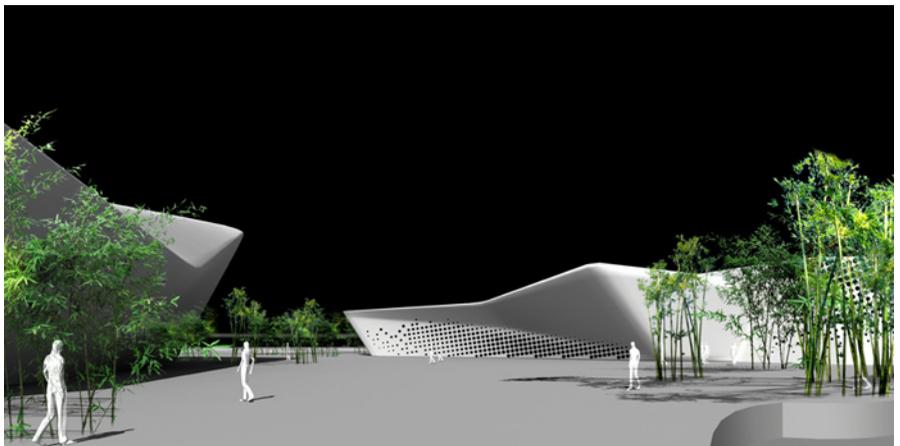
Questo gioco iconico è parte di una complessa ricerca che Pei-Zhu porta avanti riflettendo sul problematico indirizzo assunto nel presente dall'architettura cinese, che ha inciso profondamente nella sua realtà progettuale fino a raggiungere il grave stato della perdita d'identità e della specificità culturale e architettonico/ambientale.

“Il nostro studio, fondato nel 1999”, afferma Zhu Pei, “cerca d'infondere una nuova energia ai centri urbani e cerca altresì di creare



un'architettura che rifletta sulla cultura cinese contemporanea, sulle sue radici e sulle sue contraddizioni?".

Le foglie dello Xixi Wetland Art Museum sono rivestite esternamente da lastre di zinco-titanio a finitura opaca e colorate da una leggera tintura verde, per meglio nascondersi nel contesto. L'insieme intende apparire come un'immagine uniforme e naturale ed apparire come un'espressione della pacifica coesistenza tra l'uomo e la natura.





Ritornando all'osservazione iniziale, la novità che manifesta lo Xixi Wetland Art Museum rispetto alle questioni che riguardano il museo contemporaneo è quella di rappresentare in una sua forma del tutto originale l'indirizzo, certamente discutibile ma che tuttavia si sta generalizzando, volto a ricondurre l'essenza del mondo o la sua idea sublimata, all'interno del proprio spazio. In sostanza il museo della nuova generazione si contraddistingue per la sua esplicita volontà d'essere parte integrante di un ampio sistema di servizi, destinati, ora al tempo libero, ora al commercio, ora alla cultura.

E tutto questo avviene, attraverso una sorta di ribaltamento del suo significato, della sua essenza, puntando ad identificarsi con quello che sta al di fuori del proprio involucro materiale, spesso, non rinunciando ad essere il suo riflesso deformato, il suo sguardo critico/analitico.

Tale nuova realtà espositiva mette in atto un ampio ventaglio d'offer-te e di servizi che hanno la funzione di renderla come la sommatoria di diversi organismi con altrettanto differenti funzioni.

Il fine è quello di mantenere un serrato dialogo con il pubblico fatto d'aspettative, d'interessi, di sorprese, di stimoli culturali e di partecipazione per far convergere su di sé una sempre nuova forma di attrazione.

Shigeru Ban

Nomadic Museum

Il progetto di Shigeru Ban per il Nomadic Museum, è un importante esempio di “architettura in movimento”, basata sull’impiego del container che, in senso concettuale e reale, rappresenta l’idea della provvisorietà dell’oggetto e dell’intrinseca impossibilità del suo radicamento al luogo.

La struttura espositiva, dunque, consiste in un assemblaggio di containers e di altri materiali che concorrono a definirla nella sua assenza iconica. Essa, è stata studiata per ospitare al suo interno la mostra fotografica itinerante, intitolata *Ashes and Snow*, del fotografo-artista Gregory Colbert. A seguito di ciò, la condizione di base nella configurazione dell’oggetto è stata quella dell’adattabilità alle diverse situazioni ambientali dei siti di volta in volta scelti.

I materiali della mostra consistono in circa 200 fotografie di grande formato e un film della durata di un’ora, che sviluppano il tema del magico rapporto tra l’animale e l’uomo.

Il titolo *Ashes and Snow* intende ad evocare il senso della bellezza e del rinnovamento e le immagini fotografiche, come il film sviluppano un tenue tema narrativo, rappresentato da un immaginario resoconto di un uomo che nel corso di un lungo viaggio scrive alla moglie 365 lettere. Lo spunto del titolo proviene dall’ultima lettera scritta. Le foto e il film di Colbert, dunque, fanno riferimento agli incontri del viaggiatore e alle esperienze descritte nelle lettere.

Ashes and Snow è frutto di una ricerca decennale dell’artista canadese in paesi quali: India, Burma, Sri Lanka, Tailandia, Egitto, Azzorre, Isole di Dominica e di Tonga. Ogni foto, afferma Colbert, in un certo senso può considerarsi il compimento di un miracolo: “Ciò è avvenuto quando tutti abbiamo avuto l’umiltà di lasciare che si manifestasse, che la natura, gli animali guidassero il nostro lavoro”.

Le immagini viste nel loro succedersi esprimono una forte attenzione estetica e si presentano come una danza, fatta di gesti scaturiti dall’accostamento dell’uomo con animali, quali: capodogli e laman-tini, elefanti e gru, falchi ed aquile. Alle foto fa quasi da controcanto il film, che narra dell’inusitato contatto di esseri viventi che hanno perduto, ormai, la capacità di comunicare con il mondo naturale.



L'intento dell'artista, attraverso la sua “nomadica” esposizione, è quello di mettere in dubbio la lacerante dicotomia che, nel corso dei millenni, ha cristallizzato il rapporto di dominio dell'uomo sull'animale.

L'idea di Ashes and Snow nasce nel 1999, ma la sua prima presentazione al pubblico in una mostra avviene a Venezia nel 2002, negli spazi dell'Arsenale ¹.

¹
L'allestimento della mostra Ashes and Snow del fotografo canadese Gregory Colbert, negli spazi dell'Arsenale di Venezia, nell'aprile del 2002, è realizzato da Ombra Bruno.



La profonda suggestione esercitata su Colbert dello storico cantiere veneziano (realizzato nel 1104 per costruire navi) e il successo di pubblico della manifestazione, renderanno l'Arsenale agli occhi di Colbert lo scenario ideale per esporre in altre città le sue immagini. Tale struttura, dunque, ispirerà l'idea d'impianto spaziale che contraddistinguerà le installazioni successive a *New York nel 2005, a Santa Monica nel 2006, a Tokyo nel 2007*.

In questo modo, con la collaborazione di Ban, sarà concepita una mostra itinerante da realizzarsi con materiali leggeri e con elementi che possano essere assemblati per poter facilmente essere trasportata in giro per il mondo. I containers necessari per tale operazione sono 8, gli altri 144 che servono per costruire l'intero ambiente espositivo, vengono affittati sul posto.

Tale programma che comporta un forte impegno nell'uso di materiali alternativi di genere ecocompatibile, trova in Ban una corrispondenza in senso ideale e reale. A partire dalla metà degli anni Novanta, infatti, l'architetto giapponese persegue con tenacia e passione questa linea etica/tecnologica, avendo assunto la consapevolezza della responsabilità sociale dell'architetto in rapporto alla crisi ecologica verso cui l'umanità sta andando incontro (in forma più o meno consapevole)

In numerosi suoi progetti, dunque, Ban inizia ad usare la carta piuttosto che il legno: conscio della capacità di resistenza di tale materiale; e comincia ad impiegare tubi, sempre di tale materiale, anche in edifici convenzionali. Nelle sue opere, come afferma in un'intervista, la casa tradizionale giapponese fatta di bamboo ritorna ad essere una struttura domestica accettata e vissuta, ma trasformata per la presenza dei tubi di cartone. Ban sperimenterà diversi tipi di edifici e di installazioni impiegando come materiale primario la carta, includendo anche, in questo programma, le unità abitative, economiche e durevoli, realizzate per le vittime del terremoto di Kobe, in Giappone, nel 1995.



Nomadic Museum a New York, 2005

La struttura progettata da Shigeru Ban con Dean Maltz a New York, per ospitare la mostra *Ashes and Snow* di Colbert si trova nello storico Pier 54 che è lungo 205 metri e largo 18 metri. L'idea è quella di ricreare la spazialità dell'Arsenale veneziano, impiegando dei container per costruire parte dell'involucro che evocano il viaggio e, nel contempo, sono i contenitori per il trasferimento delle opere dell'artista.

I muri sono montati a scacchiera; nei vuoti tra un container e l'altro è inserito un tessuto teso posizionato diagonalmente. La struttura che sorregge il tetto è costituita da tubi di carta di 30,5 centimetri di diametro, ancorati a colonne verticali, anch'esse di carta del diametro di 76 centimetri. I due tipi di tubo sono di carta riciclata e sono rivestiti di una membrana impermeabile; inoltre, sono realizzati a settori per essere trasportati tramite i containers.

La lunga galleria scandita da colonne e coperta da un semplice tetto a doppia falda, evoca la rarefatta atmosfera di uno spazio ecclesiale, seppure in una chiave astratta e decontestualizzata. Il lungo corridoio centrale, composto di una passerella di legno riciclato larga 3,6 metri, porta alla sala di proiezione che si trova in fondo e proietta a ciclo continuo il film di Colbert. A metà del percorso si trova un'esposizione di libri ed una cinepresa proietta sulle pareti il contenuto delle pagine sfogliate. Il pavimento delle due campate ai lati del camminamento centrale, contrappuntato dalla sequenza delle alte colonne, è coperto da pietre di fiume; in tali spazi sono esposte le opere, sospese da sottili cavi. Lo spazio, come ultimo raffinato tocco, è diviso da tende semitrasparenti, realizzate con bustine di tè pressate, provenienti dallo Sri Lanka. E' stato progettato con la collaborazione di Dean Maltz. L'incarico del progetto degli interni (com'era avvenuto per l'Arsenale) è di Ombra Bruno.



Nomadic Museum a Santa Monica 2006

Anche il Nomadic Museum di Santa Monica è composto quasi esclusivamente di elementi riciclati.

Date le caratteristiche dimensionali del sito scelto, un posteggio vicino al Pier Santa Monica, non sarà possibile costruire una struttura lineare continua, così, pur mantenendo gran parte delle caratteristiche dell'installazione precedente sarà necessario dividerla in due tronconi. Gli originali 200 metri saranno divisi in due gallerie da 100 metri poste in parallelo, ma distanziate tra loro per far posto, nello spazio centrale, alla piccola sala di proiezione e al museumshop, coperti da un tetto costituito da una leggera e resistente membrana.

Essendo il terreno vicino al mare, e quindi sabbioso, per il montaggio delle pareti di containers, si renderà necessario creare una base d'appoggio, studiata da Ove Arup & Partners che per una rapida messa in opera del rinforzo dell'ancoraggio a terra dei containers, proporranno un sistema basato su una serie di pali in alluminio di 200 millimetri di diametro, collegati da ricorsi orizzontali che affondano nella sabbia per 9 metri. Collaborano a tale progetto Gensler & Partners e John Picard come project manager.



Nomadic Museum a Tokyo 2007

Il Nomadic Museum trasportato a Tokyo nella primavera del 2007, ha lo stesso impianto di quello a Santa Monica. L'edificio si compone di due gallerie con al centro il teatro; come i precedenti spazi espositivi è stato progettato con la collaborazione di Gregory Colbert.





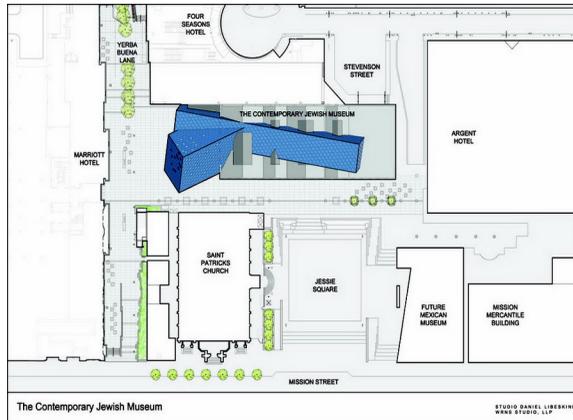
Nomadic Museum Mexico City del 2008

Il più recente Nomadic Museum in Zócalo, a Mexico City è stato la più grande struttura in bamboo mai creata, progettata da Simòn Vélez in collaborazione con Colbert la struttura occupa 5130 mq, contiene due gallerie e tre teatri distinti. L'installazione, per la prima volta non è a base di containers, ma in bamboo. Il progetto inoltre incorpora l'acqua come un elemento simbolico per ricordare la storia di Mexico City che era attraversata da canali. Questa scelta architettonica onora il significato di Zócalo come il centro dello storico Mexico Tenochtitlán, una città fondata dagli Aztecs in una piccola isola nel lago Texcoco nel 1325.

Nomadic Museum e gli stessi materiali che compongono Ashes and Snow, sono in evoluzione, ossia disponibili alla trasformazione; e questo, per adattare l'evento al contesto fino a modificare gli stessi contenuti della mostra. Colbert continua a collaborare con architetti innovativi per integrare le più recenti scoperte dell'architettura sostenibile e dare nuovo significato al museo nel suo viaggio.

Daniel Libeskind

Contemporary Jewish Museum, San Francisco



Il Contemporary Jewish Museum di San Francisco (CJM), progettato da Daniel Libeskind (1998-2008), come ormai molto spesso accade per le strutture culturali, nasce dalla trasformazione di un edificio industriale abbandonato. In questo caso si tratta di un'ex centrale elettrica che si affaccia su Mission Street, tra la 3rd e la 4th Street della downtown, nel quartiere di Yerba Buena in via di sviluppo, che da un'iniziativa come questa potrebbe trarre un importante contributo al suo rinnovamento economico-sociale.

La centrale elettrica è stata realizzata nel 1907, dopo il violento terremoto che ha distrutto quasi totalmente la città. Tale costruzione dalla configurazione volumetrica molto semplice, rivestita di mattoni rossi e con il portale d'ingresso dal disegno molto elaborato, è stata oggetto di un intervento da parte di Libeskind che ha puntato a rompere la sua sobria compostezza introducendo nel corpo dell'edificio due volumi dal brillante colore blu, che fanno riferimento a due lettere dell'alfabeto ebraico, per la precisione l'ottava e la decima, che sono chet e yud la cui somma corrisponde a 18, un numero cabalisticamente fortunato.

Le due lettere, inoltre, formano la frase del Talmud, l'chaim: alla vita. La lettera yud, infine, è alla base della parola Dio e Gerusalemme.





I due volumi, raffiguranti, come si è detto, le lettere chet e yud, sono rivestiti di brillanti placche d'acciaio inossidabile per esaltare la luminosità del cielo di San Francisco; e pur rimanendo in parte all'esterno, essi attraversano l'invaso della ex centrale elettrica, senza tuttavia cancellare le tracce della sua storia al suo interno, le impronte dei macchinati lasciate sulle pareti ed alcuni elementi dalla primitiva struttura.

Del resto, tale compresenza temporale tra passato e presente è l'essenza che contraddistingue l'orizzonte spirituale/rappresentativo e teorico/concettuale entro cui si muove Libeskind: una visione che oscilla tra tradizione e innovazione. In quest'ottica, le lettere che egli impiega in senso simbolico/formale, non sono semplici presenze/segni, ma grumi di senso che intendono essere partecipi della storia che creano.

Quest'opera, diversamente dal Jewish Museum di Berlino (1999) e il Danish Jewish Museum di Copenhagen (2003), che puntano essenzialmente al mantenimento/rinnovamento della memoria, intende essere un centro vivo, rivolto a persone di ogni età e condizione sociale; un luogo d'incontro in cui apprezzare l'arte, condividere idee e impegno nei confronti della realtà.

Nel nuovo museo della cultura ebraica, che è il CJM, come nelle precedenti opere, immagine e simbolo si fondono in un'unità figurativa, che va letta, analizzata tenendo costantemente presente il criterio che ne sostanzia la concezione e che ne muove il suo sviluppo trasfigurativo. Per cui, si potrebbe aggiungere che risulta assai difficile ed anche improprio, distinguere il carattere formale impresso agli spazi come espressione iconica in sé, dalla volontà di stabilire un forte richiamo alla cultura, alla religione, alla storia stessa del popolo ebraico.

“Abbiamo realizzato qualcosa di completamente nuovo”, afferma la direttrice del museo, Connie Wolf, “è il primo museo concepito per raccontare la gioia di vivere, quella della nostra cultura, ma anche quella della nostra comunità di San Francisco, che guarda alla vita e non solo all'orrore, alla vergogna dei sei milioni della Shoah”.

Il museo si sviluppa su due livelli. All'ingresso, superato il portale d'accesso, i visitatori sono accolti dalla scritta luminosa PaRDeS che è un acronimo corrispondente ad un insieme di parole che rimandano ai diversi gradi della conoscenza: dalla letterale, alla spirituale. All'interno, il museo offre una mostra permanente che raccoglie og-

getti e foto della comunità; essi mettono in mostra le tracce vive di una religiosità attenta al passato e al presente: dal libro della Torah, dunque, ai simboli, ai miti del presente.

Le due nuove volumetrie che penetrano nel corpo dell'ex centrale, hanno un'identità propria e contemporaneamente partecipano della vita dell'insieme dell'organismo. In questo modo esse si pongono come segnale ed elemento di richiamo a grande scala; e lo stesso spazio esterno attorno al museo è, a un tempo, parte del museo stesso e luogo urbano.

Il CJM, osserva Libeskind, intende rendere «[...] visibile la relazione che esiste tra il nuovo e il vecchio, tra la tradizione e l'innovazione. Esso trasformerà l'energia fisica associata alla centrale elettrica in un potere umano di comunicazione e d'immaginazione»¹.

A piano terra si trovano il caffè-ristorante, i negozi e parte dello spazio espositivo. Al livello superiore, percorrendo le scale illuminate si entra nello spazio del Cheth dedicato alla musica e, poi, in quello dello Yod dove si trovano ambienti per il teatro e per le esposizioni temporanee.

¹
Daniel Libeskind, dalla relazione di progetto.



Diller Scofidio + Renfro

Museu da Imagem e do Som a Rio de Janeiro

Tra i numerosi cambiamenti che il museo d'arte contemporanea ha registrato nel corso degli ultimi quarant'anni, nella sua ansiosa ricerca di una sempre più accattivante configurazione spaziale, nonché di un diverso modo di proporre al pubblico il materiale artistico anch'esso in continua tensione innovativa - in parte conseguenza di una ricerca artistica creativa e comunicativa che ha puntato a rompere sistematicamente ogni precedente dogma artistico - una delle recenti tendenze (più un atteggiamento mentale che una scelta teorica), che testimonia la convulsa dinamica trasformativa, è quella dell'*inclusivismo*. Essa nasce da un complesso impulso di tipo socio-culturale, ma anche da un'esigenza di tipo economico ed è interessata ad accogliere all'interno dell'organismo espositivo presenze per così dire "improprie", anche se appartenenti alla realtà del suo mondo esterno, con cui gli utenti del museo sono abitualmente indotti a dialogare. Si tratta di attività commerciali, residenziali, del tempo libero o anche culturali, comunque non attinenti al settore specifico dell'arte figurativa.

In sostanza, si deve prendere atto che alcuni musei già esistenti ed altri di nuova costruzione, hanno deciso di includere nel loro programma (o hanno previsto di farlo) l'ipotesi d'istituire delle strette interrelazioni, all'interno del proprio spazio, con altre attività che, pur essendo parte integrante della quotidianità della vita, una volta messe in diretta comunicazione con il contesto museale, assumono in sé un significato diverso e fanno assumere alla stessa struttura espositiva una valenza nuova o, in ogni modo, differente da quella che gli è propria. Questo, certamente porterà ad operare delle riflessioni, tese ad individuarne il senso profondo e la loro prospettiva per l'immediato futuro.

Nel 2009 è stato presentato un progetto elaborato da Pei-Zhu, lo Xixi Wetland Art Museum ad Hangzhou, di cui si prevede la realizzazione prossimamente.

La linea che propone lo Xixi Wetland Art Museum, in analogia con il Museu da Imagem e do Som progettato da Diller Scofidio + Renfro a Rio de Janeiro (2009-) la cui realizzazione è prevista nel 2012, è quella di rendere le funzioni aggiuntive - tradizionalmente

estranee al museo e alla sua finalità primaria di esposizione di opere artistiche - parte integrante della nuova realtà espositiva. Nel caso del MIS, poiché dovrà sorgere lungo l'Avenida Atlantica che costeggia la celebre spiaggia di Copacabana, gli architetti sono partiti, nel loro percorso ideativo, dal lungomare disegnato da Roberto Burle Marx.

La concezione dell'impianto in sé ardita e avvincente, dunque, si basa su un ideale prolungamento in senso verticale del viale. "L'edificio eredita il DNA di Burle Marx", afferma Liz Diller, "ma ri-orienta radicalmente la sua superficie pubblica verso l'alto, attraverso la densa facciata del nuovo museo. Da tale scelta iniziale, viene fuori un sistema di circolazione di tipo verticale che collega in sequenza il livello stradale con le varie funzioni d'intrattenimento dell'edificio, dall'auditorium a piano terreno al cinema all'aperto sul tetto".

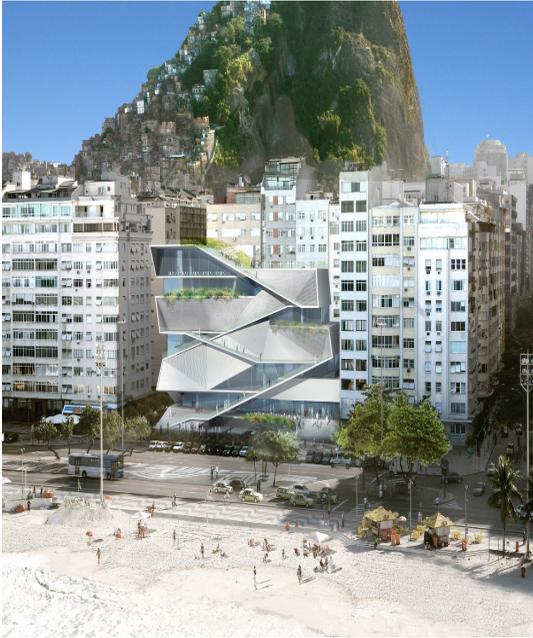
Il MIS (Museu da Imagem e do Som a Rio de Janeiro) nasce come centro di documentazione della cultura brasiliana. Al suo interno riunisce una molteplicità di materiali di vario genere che sono opere, testimonianze, ricordi. In effetti si tratta della sommatoria di diverse collezioni che ora troveranno luogo in un unico organismo opportunamente attrezzato. Essi vanno da dipinti, fotografie, manifesti, a film, video, giornali, libri d'epoca¹.

La singolarità della sua organizzazione spaziale è l'ide di un percorso che attraversa gli spazi interni ed esterni del volume dove prenderanno posto le gallerie per esposizioni permanenti e temporanee, gli ambienti per la ricerca, i servizi educativi, un auditorium all'aperto e un ristorante panoramico. L'edificio è stato, altresì, concepito come una struttura che consente di osservare la città con un occhio diverso. La percorrenza collega in sequenza il piano della strada con le diverse funzioni dell'edificio per concludersi con il cinema all'aperto sul tetto che ha una duplice funzione spettacolare e socializzante.

Analogamente al precedente museo, anche il MIS si propone come un brano di città, un luogo di vita tumultuoso dove la singolarità dell'organismo architettonico, i nuovi mass media e la più alta tecnologia interattiva convergono verso un obiettivo unitario che è quello di stupire e coinvolgere i visitatori.

¹ Si tratta di 22 collezioni precedentemente ospitate in due diversi edifici.





MOS Architects

MOS Architects è un collettivo di architetti, designers, artisti visuali, teorici che si è formato nel 2003, avendo come leader Michael Meredith e Hilary Sample; che, pur partecipando con impegno alle molteplici attività dello studio, insegnano rispettivamente presso le Università di Harvard e di Yale.

I lavori di MOS Architects sono distribuiti in diverse parti del mondo e riguardano, edifici pubblici, case private, allestimenti, oggetti di design, interventi urbani, ricerche teoriche, pubblicazioni ed altre attività che non rientrano nelle consuete categorie progettuali. L'intento che contraddistingue il fare progettuale di MOS, come Meredith e Sample affermano, è quello di "essere orizzontali e indistinti, in contrapposizione a ciò che è alto e splendente". E questo, a seguito di una loro scelta: "Abbiamo cominciato ad operare attorno ad un grande tavolo, prendendo in esame progetti teorici/sperimentali [...]. Oggi, continuiamo a stare attorno al grande tavolo come uno studio che privilegia la sperimentazione, che lavora con impegno su ogni progetto non badando alle mode. Consideriamo l'architettura come un sistema aperto di questioni tra loro interrelate che oscillano tra tipologia, metodologie digitali, sostenibilità, struttura, costruzione, materialità, tattilità ed interessi legati agli aspetti sociali, culturali, ambientali".

La ricerca di MOS Architects, sollecitata dal fenomeno della globalizzazione - considerato nei suoi aspetti politici, economici e culturali - e legata al viaggio, all'intreccio di esperienze culturali dissimili, all'individuazione, in senso teorico/concettuale, di itinerari alternativi da percorrere in architettura, punta a sviluppare una sorta di linguaggio "trasversale", come espressione più o meno diretta delle proprie esperienze nel mondo, ma nel contempo, è consapevole della fragilità della condizione culturale del presente, in cui lo stesso "viaggio" è metafora della provvisorietà, della obsolescenza, della instabilità di tale condizione che investe l'arte, come l'architettura. Questa visione, questo approccio nei confronti della realtà è stato avvicinato, nell'editoriale di questo mese, alla corrente artistica definita Altermodern, che ha dato il titolo alla 4° Tate Triennial, curata dal critico francese Nicolas Bourriaud, per una sua intrinseca sintonia pur non avendo, tuttavia, espliciti rapporti teorici con essa. La ragione dell'accostamento nasce dalla considerazione che gli artisti

(e gli architetti) contemporanei rifiutano ogni forma di metonimia, ossia la disponibilità a intravedere o a riconoscere un valore generale in un frammento; non trovando più in questo atteggiamento le possibilità o le ragioni per elaborare una lettura del mondo di tipo critico, volta ad individuare le contraddizioni in cui esso consiste. E questo, differentemente dalla tensione che animava gli artisti negli anni Sessanta e Settanta, che tendevano ad opporsi al sistema di produzione e a svelare la struttura ideologica dominante su cui si fondava. Non a caso, nel presente, osserva Bourriaud, si parla di attività artistica piuttosto che di creazione, di agenti più che di artisti; e questo, in conseguenza ad una diffusa volontà d'iscrivere l'esperienza del fare artistico/progettuale in una rete di segni e di significati che abbraccia l'intero campo sociale esistente; anche se proprio tale concetto di totalità tende a minare alla radice il valore dell'autonomia dell'opera e la sua stessa possibilità interpretativa.





1
Nel 1976, l'edificio scolastico dismesso PS1 (Public School 1) che si trova nel Queens, nella zona di Hunters Point, sarà acquistato dall'ICA (Institute for Contemporary Art) per essere utilizzato come struttura espositiva. L'immobile ha la pianta a U ed il lotto in cui è inserito è triangolare. Nel 1995-1997 Frederick Fisher realizzerà il restauro dell'interno e all'esterno della costruzione creando un vasto cortile-ingresso con la demolizione di una parte delle costruzioni esistenti nel lotto. Nel 1999 il PS1 entrerà a far parte del MoMA che utilizzerà lo spazio del cortile per realizzare ogni anno, nel corso della stagione estiva, delle installazioni progettate dalle giovani promesse dell'architettura.

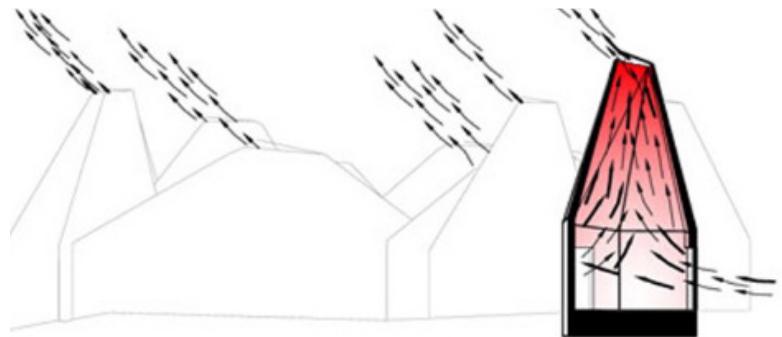
Il primo progetto di MOS Architects è *Afterparty* (2009) che è il nome dell'installazione nel cortile del MoMA/PS1¹, realizzato da Frederick Fisher. Lo scopo dell'intervento provvisorio è quello di consentire ai visitatori di ogni età di vivere, al riparo del sole e del rumore urbano, nel corso del giorno e della notte, lo spazio esterno del museo, stando o passeggiando, discutendo, giocando, bevendo, mangiando, ascoltando musica e, naturalmente, visitando le mostre negli spazi interni dell'edificio museale. A seguito della crisi economica, il bando di concorso di quest'anno ha messo a disposizione un budget molto limitato, per cui il progetto si basa su una struttura portante in alluminio e delle superfici di supporto che definiscono l'immagine spaziale dell'installazione: una serie di capanne, simili ad alti camini tronco-conici, realizzate in materiale riciclabile. Per MOS Architects la figura d'insieme doveva avere un forte carattere iconico ed essere, vista dall'esterno, un'immagine riconoscibile, un landmark per l'intera area urbana circostante. La necessità di prendere in considerazione nuovi rapporti, nuove "promiscuità", dopo una sorta di smodato party formalista che ha dominato il dibattito architettonico è uno dei diversi obiettivi che *Afterparty* si propone; e questo fa parte, come osserva Meredith, della loro necessità di manifestare secondo delle precise modalità; "nel nostro caso", egli aggiunge, "questo prende forma attraverso la geometria elementare delle strutture, l'irregolarità e singolarità dei materiali e l'interazione con l'ambiente". In definitiva, si tratta di un "rifugio urbano" realizzato attraverso un composto d'elementi, il cui insieme tende ad esprimere, in senso ideale, uno stato primitivo dell'architettura.





Il secondo progetto di Mos Architects è *Ordos 2008* che è il nome dato ad un organismo abitativo che dovrà essere realizzato ad Ordos, una città con una popolazione di un milione e quattrocentomila abitanti, situata nel cuore della Mongolia, in Cina. Si tratta di una iniziativa della Jiang Yuan Water Engineering, che ha programmato la realizzazione di 100 alloggi da affidare a 100 giovani architetti (o studi d'architettura) emergenti, scelti da Herzog & de Meuron. L'incarico del masterplan è stato affidato ad Ai Weiwei/FAKE Design. La realizzazione avverrà in due fasi: nella prima, saranno costruiti 28 alloggi e, nella seconda, 72. Il territorio dove saranno realizzate le case è desertico e il suo clima si contraddistingue per l'intenso caldo in estate e per l'altrettanto freddo in inverno.

La proposta progettuale di Mos Architects è basata sul recupero di alcuni aspetti della tradizione abitativa mongola, a partire dalla scelta della tipologia a corte. L'organismo è formato da un insieme di ambienti volumetricamente distinti e collegati tra loro agli angoli per evitare vestiboli e spazi di circolazione. Le diverse stanze per ragioni climatiche sono coperte da camini solari, che funzionano come delle ciminiere, trattenendo il freddo passivo in estate e il caldo passivo in inverno; per la stessa ragione, le porte e le finestre sono poste su un piano arretrato rispetto alle pareti esterne. L'operazione, in senso concettuale e concreto, è stata quella di non cercare di realizzare un edificio legato al luogo, ma di trasformare il paesaggio attraverso l'architettura. L'alloggio è a due piani. A piano terra si trovano gli spazi di rappresentanza: soggiorno, pranzo, sala da gioco, sala di ginnastica, piscina, cucina, cantina per il vino ed altre stanze. Al piano superiore le stanze da letto, bagni e biblioteca. La struttura è in cemento armato ed è rivestita all'esterno da mattoni grigi prodotti localmente.



THERMAL CHIMNEY DIAGRAM

NOT TO SCALE

1

Jose Herrasti e Maria Fernanda Opperman Bento

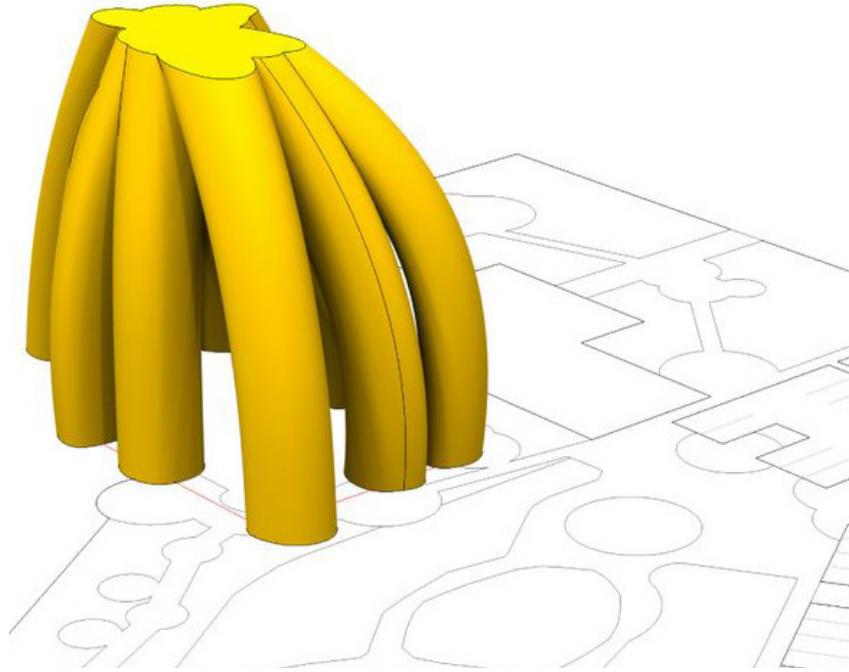
Museo MuMa a Rio de Janeiro.

Jose Herrasti e Maria Fernanda Oppermann Bento, sono gli autori del progetto del MuMa (2010) che riguarda l'ampliamento del Museo Botanico di Rio de Janeiro, Brasile.

Herrasti da nove anni fa parte dello staff di progettisti dello studio di Eric Owen Moss Architects, dove anche Opperman Bento collabora. I due architetti sudamericani per determinati temi o specifiche circostanze, in forma autonoma elaborano progetti insieme. Il concorso bandito dal Museu do Meio Ambiente di Rio de Janeiro è stata l'occasione per intraprendere un'esperienza progettuale in cui vanno ad incrociarsi, a compenetrarsi un novero di questioni progettuali/compositive che, dallo specifico tema affrontato, si estendono a più generali aspetti che interessano la disciplina architettonica in senso complessivo.

La proposta si presenta come una "architettura interrotta" (per usare una categoria progettuale in voga negli anni Sessanta in Italia) che segnala il riconoscimento di una significatività dell'opera non più esclusivamente rivolta alla fase ultima del suo percorso progettuale, ma ad una tappa intermedia in grado, pur nella sua condizione d'incompletezza, di trasmettere un suo contenuto teorico o, comunque, di rappresentare un importante contributo di idee. Tale stato di 'sospensione' induce, altresì, a riflettere sul progetto inteso come elaborazione culturale, piuttosto che come "presenza" fisica appartenente ad una determinata realtà e come oggetto comunicativo.

Una prima questione riguarda la stretta relazione formale, istituita da Herrasti e Opperman Bento, tra spazi espositivi e soggetti (appartenenti al mondo naturale) messi in mostra. Con questo, incorporando nel proprio patrimonio formale elementi linguistici assunti dallo stesso contesto in cui l'opera dovrà situarsi. La caratteristica di tale meccanismo ideativo/realizzativo è quella di partire da una specifica concreta realtà, per poi trasformarla attraverso un processo metamorfico che non punta a cancellarla, ma piuttosto a conservare il suo intimo fondamento.



Una seconda questione concerne la sua impostazione fortemente concettualizzata, ma portata avanti in termini formali attraverso un'elaborazione in chiave tecnologica; con questo, cercando di far convivere, come in un ossimoro, due concetti opposti: da un lato, la concretezza del fare, del costruire e, dall'altro, la libertà e la capacità di coinvolgimento di un'immagine in sé rappresentativa di un programma teorico o di un indirizzo di ricerca. Questi due aspetti si manifesteranno in maniera strettamente congiunta a partire dall'iniziale suggestione percepita da Herrasti e Opperman Bento nel momento della loro prima visita al sito. «L'idea del progetto per l'Expansão do Museu do Meio Ambiente nasce da una visita al Botanical Garden di Rio de Janeiro. Durante la nostra visita siamo stati impressionati dalla vegetazione locale, ma soprattutto dal walking tree, un albero le cui radici si trovano sopra il livello del terreno, per cui sembra che possa camminare. Le radici che sostengono la pianta sono situate attorno ad uno spazio vuoto interno formando, in questo modo, una struttura a 'gabbia'. Abbiamo pensato che avremmo potuto tradurre questo sistema, in maniera quasi illetterale, in un edificio»¹.

¹
Jose Herrasti e Maria fernanda Opperman Bento, dalla relazione di progetto

Con tale progetto, gli autori hanno voluto proporre per il giardino botanico brasiliano, una forma di design innovativo e sostenibile integrando diverse strategie di progettazione che sono: l'impiego di materiali eco-compatibili, la realizzazione di tetti verdi, il riutilizzo delle acque piovane, il controllo dell'illuminazione diurna, l'uso di dispositivi per l'ombreggiamento, un sistema d'illuminazione elettrica verde e ibrido e uno di raffreddamento passivo e meccanico.

L'ingresso del nuovo organismo museale - congiunto all'edificio storico esistente tramite dei passaggi interni ai diversi piani - è situato nell'angolo nord-ovest. Esso è posto in evidenza da un tubo tagliato - tubo strutturale che riprende l'immagine del walking tree e delle sue radici - nel cui interno si trova un piccolo giardino recintato dove cresce un albero.

Il nuovo museo si sviluppa su tre livelli (più un sotterraneo) posti a diverse altezze e sostenuti dai tubi strutturali situati perimetralmente rispetto ai solai. E questo, per ottenere all'interno uno spazio espositivo flessibile. Al contrario, l'interno dei tubi strutturali si presta, essenzialmente, ad essere utilizzato per le esposizioni che richiedono uno spazio chiuso ad illuminazione controllata - come le sale multimediali - e come spazio di servizio.

All'ultimo livello c'è la caffetteria e una terrazza da cui è possibile ammirare (dall'altezza di 12 metri) l'Arboreto e, più lontano, il Corcovado.

I due piani fuori terra dell'edificio preesistente sono utilizzati come spazio espositivo temporaneo, mentre il livello sotterraneo è destinato a magazzino.

I tubi strutturali sono in cemento armato a finitura liscia. Nello spazio tra un tubo e l'altro è interposta una struttura a vetri.

L'edificio museale ha l'appendice di un piccolo auditorium, situato poco lontano. L'altezza dell'edificio è di 7,5 metri. Anch'esso è basato su un sistema strutturale composto di due tubi, diversamente dal museo, posti orizzontalmente. L'ingresso, rivolto a nord, si affaccia su un piazzale. Attraverso una rampa interna che si trova all'ingresso il pubblico può raggiungere la terrazza provvista di una caffetteria. L'auditorium ha una disponibilità di 80 posti; nella necessità di uno spazio maggiore è previsto, all'esterno, l'uso di un settore del giardino appositamente attrezzato. Accanto all'auditorium ci sono gli uffici dell'amministrazione che occupano un tubo strutturale sul lato ovest.

A sud della costruzione preesistente si trova un parcheggio (31 posti-auto). Un ultimo intervento previsto è il restauro del Giardino storico, di fronte alla Residencia Pacheco Leão. Per il resto dell'area i progettisti prevedono una sua riconfigurazione. Gli alberi esistenti saranno conservati e diventeranno punti nodali del nuovo sistema di circolazione che riprende quello dell'Arboreto.



Eric Owen Moss.

Samitaur Tower a Culver City.

La *Samitaur Tower* progettata da Eric Owen Moss a Culver City (2006-2010) è definita secondo il programma, in maniera molto semplice e diretta, come una “Information Tower”. Si tratta di un originale volume architettonico che raccoglie in sé diverse funzioni, che sono: uno spazio espositivo, un ambiente di lavoro per grafici e pubblicitari, un luogo per incontri al fine di promuovere commercialmente prodotti di vario genere. E’ un organismo al servizio del marketing con importanti risvolti nel campo della cultura visiva. Sulle sue pareti esterne, infatti, sono alloggiati cinque schermi ricurvi, di forma tronco-conica e di materiale traslucido, che trasmettono immagini, elaborazioni grafiche e sintetici testi riguardanti eventi in atto nel mondo esterno o materiali e proposte particolarmente significative prodotte all’interno.

La costruzione, realizzata in acciaio, a piano terra presenta un piccolo anfiteatro - ricavato sotto il livello stradale e costruito in cemento armato - destinato ad incontri all’aperto. Superiormente l’ossatura architettonica è composta da cinque piani circolari, sovrapposti uno sull’altro alla distanza di 3, 40 metri, e disposti in maniera asimmetrica. Un ascensore chiuso all’interno di un cilindro trasparente ed una scala che rompe l’unità della figura, assolvono il compito dei collegamenti verticali.

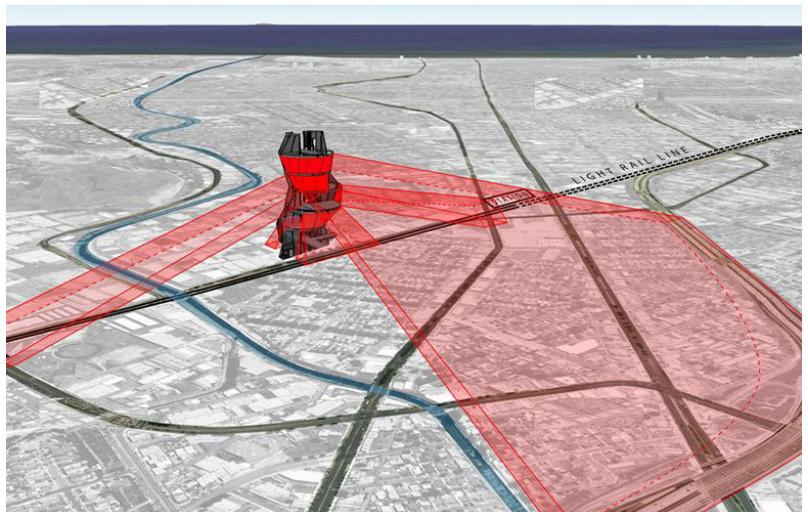
La torre è situata all’incrocio tra l’Hayden Avenue e il National Boulevard, immediatamente di fronte alla stazione della nuova linea metropolitana leggera Expo che dal 2011 porta al centro di Los Angeles. Tale crocevia corrisponde al principale punto d’ingresso all’area di Culver City West fino ad ora recuperata-ricostruita-rinnovata attraverso gli interventi di Moss.

La struttura è un oggetto iconico che domina con una caratteristica sagoma un’immagine cangiante alabastrina/luminescente ed un’altezza di 22 metri, il paesaggio urbano circostante, composto di costruzioni che non superano i 17 metri. Essa è, altresì, un’estrosa, attrattiva intelaiatura architettonica che consente ai visitatori di osservare la città da un punto di vista non consueto.

La posizione centrale del sito rende l’eccentrico impianto comunicativo visibile ad una vasta platea di spettatori (anche aldilà dell’inte-

resse, della curiosità, dello stupore che la singolare configurazione spaziale suscita) ovvero, a tutti coloro che quotidianamente o solo occasionalmente visivamente la incontrano dal treno, dall'autovettura o camminando a piedi.

I committenti dell'interessante attrezzatura pubblicitaria sono Frederick e Laurie Samitaur Smith, i noti developers che con Moss, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, inizieranno a dar vita ad un processo di recupero del degradato insediamento di Culver City - all'origine nato come sede dell'industria manifatturiera della difesa e come deposito di materiali (scenografie, oggetti per l'allestimento artistico, costumi e quant'altro) attinenti al cinema e allo spettacolo - per trasformarlo poi in un centro residenziale e in sede di uffici direzionali di società produttrici di serie televisive e cinematografiche.





L'esperienza di Culver City per Moss, in buona parte, è caratterizzata da interventi di trasformazione e di recupero di capannoni industriali in disuso. Tale operazione ha come interessante punto di partenza la messa in atto di un dialogo tra il vecchio e il nuovo.

Da tale rapporto prenderà l'avvio un'importante ricerca e sperimentazione architettonica che, nelle sue infinite, fantasiose varianti metterà in luce un aspetto caratteristico della multietnica società losangelena (*heteropolis* come la definisce Charles Jencks) che corrisponde ad un modo di sentire, di percepire la realtà ed anche ad una caratteristica maniera di creare, di esprimersi. E questa specifica modalità di essere si è andata progressivamente delineando negli gli ultimi decenni.

Le vecchie strutture che rappresentano la memoria del passato produttivo saranno, dunque, il punto di partenza della ricerca di definizione di nuove forme e della sperimentazione ed elaborazione di spazi straordinariamente complessi, ricchi di una notevole varietà di soluzioni tecnologiche e di codici formali in continua trasformazione. Tale tensione creativa approderà a dei risultati assolutamente inediti, spesso coinvolgenti.

Attraverso il suo impegno ideativo, Moss contribuirà a far penetrare nella cultura architettonica americana un atteggiamento del tutto nuovo nei confronti della preesistenza edilizia. Le strutture esistenti verranno interpolate, sommate alle nuove con l'esplicita intenzionalità di raggiungere effetti plastico-formali inconsueti com'è il caso di *The Box* (1990-1994), di *The Beehive* (1994-2001) o di creare tensioni strutturali come in *The Umbrella* (1995-1999). La significatività di questi interventi è quella di manifestarsi come eventi architettonici per nuove funzioni contemporanee.

La Samitaur Tower, rappresenta un esempio emblematico dello sviluppo delle esperienze degli anni più recenti, ma è altresì rappresentativa di una fondamentale caratteristica, comune a quasi tutti i progetti realizzati dai più importanti architetti californiani, che è quella di avere in sé la capacità di adattarsi alle diverse condizioni con cui si trova ad essere in relazione. In questo senso essa è espressione della mutevolezza; che è uno stato strutturalmente collegato all'essenza del paesaggio contemporaneo e che si contraddistingue per il suo continuo processo di modificazione.

Tale radicata forma di instabilità deve essere intesa, in senso fisico,

socio-economico, culturale. E di questa diversa sensibilità rispetto al passato, si deve tenere conto nell'analizzare questo genere di progetti in cui viene applicata, per così dire, la tecnica del "fare e disfare" o quell'approccio ideativo-costruttivo che Moss definisce, "la tela di Penelope".

Ma aldilà di tale avvicinamento al progetto di tipo pragmatico/poetico, il lavoro dell'architetto californiano si segnala anche per l'incrocio che riesce ad istituire tra scienza ed arte, ossia tra il territorio dell'oggettività e della sperimentazione tecnica e quello dell'intuizione individuale e dell'imprevisto. Volutamente oscillando tra un versante fondamentalmente pratico-concreto ed uno immaginifico-visionario.

Alla dinamica di tale fondamentale passaggio contribuisce il radicamento di Moss, come si è accennato, ad un contesto urbano assai peculiare, dove lavora. Un paesaggio di frontiera, dove la forma urbana è generata per procedimenti additivi e in condizioni di necessità. Un territorio, nel quale l'architettura si afferma come una sorta di episodio segnaletico temporaneo, esuberante, vitale, necessario o, anche, come uno scenario dove la diversità e la sorpresa giocano un loro ruolo cruciale pur nella trama labirintica di una realtà urbana ridotta, nella sua essenza, a marketing che ignora o respinge la città tradizionale.



EMBT

Diagonal Mar a Barcellona.



Il Plan Cerdà del 1859 - il cui reticolo di strade ortogonali, la Diagonal che l'attraversa da est ad ovest e gli isolati rigidamente quadrati (con i caratteristici angoli smussati) che rappresentano l'impronta primaria della Barcellona moderna, la traccia ordinatrice da cui prende l'avvio l'andamento della sua crescita metropolitana - nonostante il suo rigido disegno, la sua ferrea regola ha saputo fornire, ai diversi progettisti che si sono succeduti dal Modernismo fino al presente, l'impulso necessario per sviluppare un processo creativo, a un tempo, libero e rispettoso della tradizione.



Un ulteriore aspetto che contraddistingue l'Ensanche è il suo chiudersi all'interno di una logica basata sulla ripetitività e sulla differenza, che porta a non considerare protagonista della scena urbana il mare, relegandolo in una posizione di fondo. Se si eccettua la Rambla, il viale che da Plaça Catalunya conduce alla Plaça del Portal de la Pau - un ampio spazio alberato dinanzi al mare - non ci sono altri significativi interventi otto-novecenteschi, anche se, proprio alla fine del Novecento, si debbono registrare alcuni importanti progetti e realizzazioni, a partire da quello per le Olimpiadi. La stessa Diagonal, che da Plaça de las Glorias procede verso la costa marina, nel piano di Cerdà si arresta, dissolvendosi in una sorta di parco.

Sarà l'occasione del Forum della Cultura - una iniziativa con cadenza quadriennale che, nel ricercare sedi sempre diverse, punta ad incentivare il compimento di un vasto programma di obiettivi urbanistici - a fornire alla Diagonal la sua logica conclusione a mare, e ad una vasta area scarsamente definita - occupata in parte da varie strutture di servizio, da un importante impianto di depurazione, e dal quartiere marginalizzato della Mina - la possibilità di una totale integrazione con la città. Si tratta di un vasto intervento di riqualificazione che si attua attraverso l'immissione di una nuova composita realtà: hotel, uffici, attrezzature pubbliche, residenze, impianti sportivi, un porto turistico, e la Scuola di Vela, dove la mole della pergola fotovoltaica è l'elemento dominante.

La "riconquista del mare" fa parte del relativamente recente processo di riorganizzazione in senso spaziale della città catalana, del suo sviluppo edilizio - strettamente legato alle profonde trasformazioni avvenute, nell'ultimo trentennio, nel tessuto economico e sociale del paese - e, in particolare, del diverso modo di vivere la dimensione urbana da parte dei cittadini.





Il progetto del Forum prende inizio intorno al 1988, quando l'amministrazione barcellonense incarica Eric Miralles, Eduard Bru, Lluís Mateo di elaborare delle proposte di ristrutturazione dell'area prescelta. I primi elaborati ufficiali risalgono al 1999. Come afferma Benedetta Tagliabue, l'intento iniziale era quello di preparare il «[...] terreno per sapere poi che cosa fare nel Forum. L'idea di lanciare un concorso è venuta durante queste riunioni»¹.

Lo studio preliminare del Forum, sarà consegnato dai tre architetti nel marzo del 2000, il concorso sarà bandito nel luglio dello stesso anno.

Parallelamente a tale lavoro, lo studio Miralles Tagliabue (EMBT) porta avanti il progetto per la Diagonal Mar Park, situato nella parte finale dell'asse urbano.

La sopravvenuta malattia di Miralles non consentirà a EMBT di partecipare all'importante competizione internazionale, ma solo di concludere gli incarichi in atto. Così, sfumata la possibilità del concorso, il progetto per il parco rimane, per EMBT, l'unico contributo concretamente realizzato per l'area del Forum.

Per la realizzazione della Diagonal Mar Park c'era un accordo, articolato in diversi punti, tra la municipalità barcellonense e degli imprenditori americani, uno dei quali era quello di impiegare architetti locali. In questo modo, saranno incaricati Oscar Tusquets e Eric Miralles, il primo si sarebbe occupato degli edifici che avrebbero circondato il parco, il secondo si sarebbe dedicato alla progettazione del grande spazio pubblico aperto alla città.

Gli edifici che intendevano costruire gli imprenditori americani erano delle torri, che contrastavano con la tradizione urbanistica della città. «Questo è stato veramente una specie di compromesso. La città sapeva che non avrebbe potuto fare un intervento di queste dimensioni da sola. Il patto è dunque stato: va bene, sarà una città di tipo diverso, ci saranno altezze, però ci sarà l'integrazione dei vicini, attraverso un grande parco che non è il parco degli edifici, è quasi come il Central Park, circondato da tanti edifici però aperto a tutto il resto del quartiere»².

L'idea da cui prende le mosse il progetto, come lo stesso Miralles delinea in uno dei suoi appunti in forma poetica, è quella di un percorso alternativo, rispetto a quello della Diagonal, che porta al mare: una passeggiata nel verde che si può fare a piedi, con i pattini, con gli skate-boards o con la bicicletta.

«Diagonal Mar Parc es un gran parque que se alarga relacionando la

1

Intervista di Roberta Lucente a Benedetta Tagliabue, moglie di Miralles e co-titolare dello studio EMBT, in: «Metamorfosi» n. 51, ottobre-dicembre 2004.

2

Ivi.

«Il Parc Diagonal Mar è un grande parco che nel suo estendersi mette in relazione l'Avenida Diagonal e la spiaggia.

Il Parc Diagonal Mar è ordinato secondo delle precise modalità, come i rami di un albero, che si diramano in tutte le direzioni.

La passeggiata principale, un tipo di Rambla, collega direttamente la Diagonale con la vicina spiaggia, incrociando la fascia costiera attraverso un ponte pedonale di prossima costruzione.

A sua volta, questo percorso, come il resto delle strade che attraversano il parco si trasformano in una serie di piste per il gioco: pattinaggio, treno, biciclette... ecc...»

Testo di Eric Miralles, gentilmente concesso da Benedetta Tagliabue.

4

«Camminare...

Il percorso principale segue il bordo di un lago, e insieme alla zona boschiva forse è ciò che dà carattere al parco...

E' una vasta superficie d'acqua in cui varie fonti, una cascatella e la vegetazione dei bordi permettono di ossigenare l'acqua, perché possa essere un luogo di svago...piccole imbarcazioni, giochi d'acqua, ecc...

La presenza dell'acqua che caratterizza la vegetazione della zona...

In un certo senso la vegetazione si sviluppa come le paludi vicino al mare e al lago, per crescere in altezza e densità e raggiungere le strade vicine.

Con l'arrivo della vegetazione e dei percorsi ai bordi del parco si formano una serie di piccoli quadrati.

Qui dei grandi vasi di ceramica si uniscono con la vegetazione esistente, come avviene in un giardino domestico...

panchine, pergolati, bar...».

Avenida Diagonal y la playa.

Diagonal Mar Parc está ordenado siguiendo una serie de caminos, algo parecido a las ramas de un árbol, se ramifican hacia todas direcciones.

El paseo principal, una especie de Rambla, conecta directamente la Diagonal con la playa próxima, cruzando el Cinturón Litoral a través de un puente peatonal de próxima construcción.

A su vez, este pase, como el resto de los caminos que cruzan el parque se van transformando en una serie de pistas de juego: patinar, tren, bicicletas...etc...»³.

Lungo questo percorso che costeggia un laghetto posto al centro dell'area, si trovano ampi luoghi di sosta con alberi, panchine, pergole, spazi gioco per i bambini o per attività sportive ed altri più appartati, in cui è possibile rimanere in silenzio, assorti nella lettura o nei propri pensieri o solo rimanere a guardare le evoluzioni dei gabbiani attorno allo scultoreo groviglio dei tubi metallici che, come un filo che si dipana da un gomitolo, si distende e si aggroviglia percorrendo, in questa maniera dinamicamente scomposta, tutto lo spazio del parco. A questo insieme di elementi naturali-artificiali dal forte impatto formale si deve aggiungere la presenza di grandi vasi di ceramica che, in parte si presentano come oggetti scultorei, in parte tendono a richiamare su di sé l'attenzione del pubblico e, in parte a riconfluire nel sistema della vegetazione circostante e a legarsi idealmente ad essa.

«..Pasear

El paseo principal sigue el borde de un gran lago, que quizás junto con la superficie arbolada son quien dan carácter al parque...

Es una gran superficie de agua en la que distintas fuentes, un salto de agua y la vegetación de los bordes permiten oxigenar el agua, para que sea un lugar de recreo...pequeños barcos, juegos de agua, etc...

La presencia del agua caracteriza la vegetación de la zona...De un modo resumido la vegetación se desarrolla siguiendo el carácter de marismas cerca del mar y del lago, para ir creciendo en altura y en densidad hasta llegar a las calles colindantes.

La llegada de la vegetación y los caminos a los bordes del parque se forman una serie de pequeñas plazas.

En esos lugares una serie de grandes vasos de cerámica se unen con la vegetación existente, en algo parecido a un jardín de una casa...

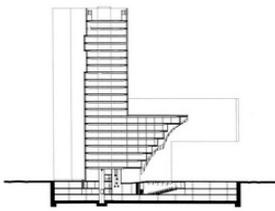
bancos, pergolas, bar...»⁴.



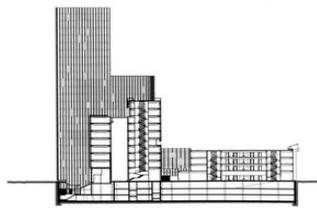
EMBT

La sede di Gas Natural a Barcellona



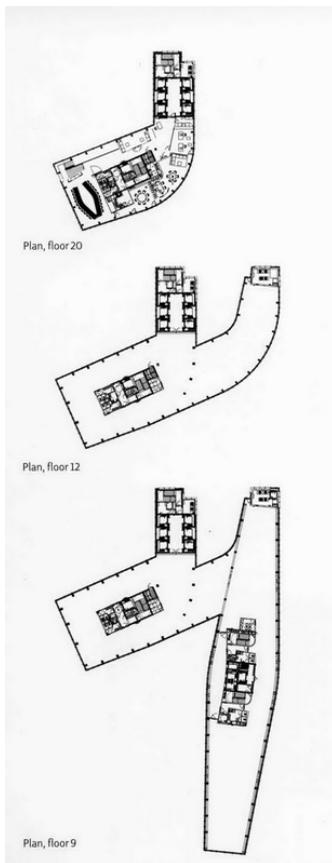


Transverse section through cantilevered volume



North-south section

1
 Il brano di Benedetta Tagliabue è tratto da: EMBT. Enric Milalles, Benedetta Tagliabue. Work in progress, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2002, p. 196.

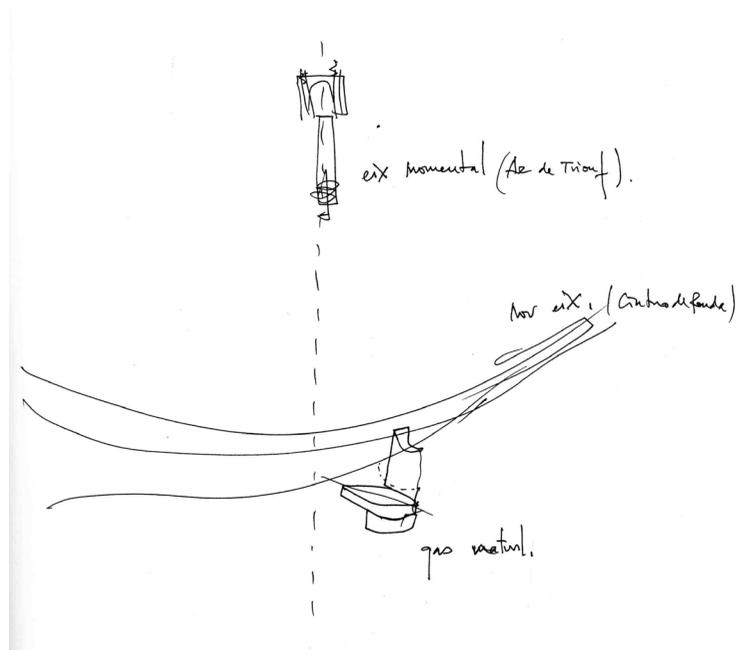


La nuova sede di Gas Natural a Barcellona (1999-2006), realizzato da Miralles-Tagliabue com'è nella tradizione del suo fare progettuale, nasce da uno stretto rapporto logico/empatico con il luogo. Lo spunto ideativo e poi configurativo, che trae linfa, per così dire, da un'attenta e riflessiva analisi delle caratteristiche dell'ambiente urbano circostante, trova la sua traduzione nella fisicità dell'oggetto e nella rappresentatività/significatività della sua immagine. Tale soluzione formale conclusiva si pone, in questo modo, come il punto d'arrivo di un percorso mentale che tiene conto di molteplici piani di lettura e, contemporaneamente, come la trasfigurazione di tale complesso nucleo di questioni in una figura architettonica che cerca, essenzialmente, di coinvolgere emotivamente il riguardante (sia esso il distratto passante, che l'impegnato utente dell'organismo) e ad attrarlo a sé con l'oscura forza del suo magnetismo. Tale effetto è il risultato di una sorta di rovesciamento di senso, in cui il momento razionale subisce un processo di sublimazione nella forma ed essa, a questo punto, si esprime col linguaggio che le è proprio: quello, appunto, del suo messaggio estetico, nonché dei materiali che lo sostanziano rendendolo cosa concreta, tangibile.

«Questo luogo è veramente speciale», scrive Benedetta Tagliabue, «Da qui si può vedere quasi tutta la città. Molte aree convergono qui e il progetto vuole porre in evidenza proprio questo. L'edificio ha preso forma dalle forze che arrivano insieme qui. Un'incredibile energia che proviene dal movimento delle automobili, della gente che passa...del Villaggio Olimpico, con le torri olimpiche...L'edificio vorrebbe essere una sorta di tentativo di mettere tutto questo insieme»¹.

Il progetto consiste in una sommatoria di volumi distinti, ricomposti in un'unità formale. In questo modo, la massa frammentata dell'edificio consente alle sue parti di rivolgersi direttamente a dif-

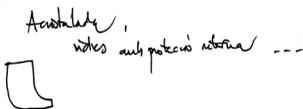
ferenti situazioni presenti nel contesto, e all'insieme di "emergenze" a carattere sociale/culturale, che sono il vicino porto di Barcellonaeta, le sue basse case e le nuove torri, la ferrovia, l'Arco di Trionfo, la Ronda del Litoral, ed altre ancora.



L'idea progettuale del nuovo palazzo per uffici, fin dai primi schizzi di Miralles del settembre del 1999, accompagnati da brevi e incisive riflessioni sull'essenza dell'edificio e sul carattere formale che l'intervento avrebbe in seguito assunto, tende a svilupparsi lungo due linee, due attenzioni: verso la città e l'ambiente circostante, e verso l'oggetto in sé e le ragioni organizzative della sua immagine, dei suoi spazi.

Definir l'edifici del gas total
com l'assemblete de dos models:

A un tone (la mes estreta possible),



B i un ~~barra~~ pe
i un edifici horitzontal ---



Tots dos edificis tenen una funció integrada dins
del edifici d'habitacions ...

Aquí i preparem el xar

assemblete ...

a la vegada que organitzem la

seu volumetria a través d'un canal - vertical -

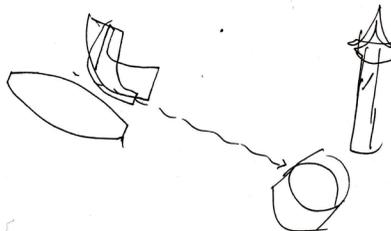
interior de gran alçada,



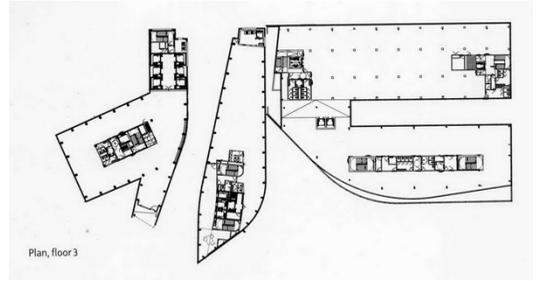
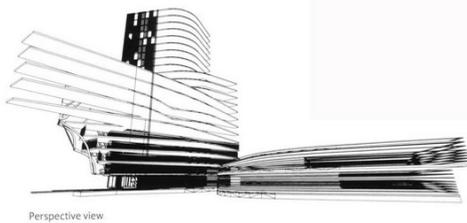
4.

que permet

Reclamar la ~~seu~~ informació ultravista dels cossos de
pres als seus ultims ---



e incorporar la memòria de les velles construccions del gas i



Così si legge negli schizzi-appunti di Miralles:

«Bisogna definire l'edificio di Gas Natura come l'assemblaggio di due modelli:

A. una torre (sottile quanto più possibile)

“Un cristallo”, pannelli di vetro con protezione interna...

B. e un edificio orizzontale...

Entrambi gli edifici hanno una tradizione rispetto agli edifici per ufficio...

In questo caso proponiamo il loro
assemblaggio...

Nello stesso tempo organizziamo

i volumi intorno ad un canale-vestibolo interno di grande altezza
che permette la trasformazione urbana del vicino
campo di pallone...

e di incorporare la memoria delle vecchie costruzioni dell'Associazione del Gas».

La concezione dell'impianto su cui si basa il progetto è quella, dunque, di una contrapposizione di due distinti volumi: l'uno a sviluppo verticale, e l'altro ad estensione orizzontale, composto da un lungo braccio sospeso, realizzato in travi reticolari in acciaio ed ancorato ad una sottostante struttura verticale. I due corpi sono collegati in alto da una struttura a ponte; e questo, consente all'edificio di avere un vuoto centrale, utilizzato come percorso d'attraversamento e



d'ingresso alla hall che si trova all'interno di un ulteriore volume dal taglio triangolare, direttamente collegato al corpo verticale; il suo taglio diagonale, che lo rende fortemente sporgente, proteso in avanti in maniera quasi aggressiva, appare singolarmente sagomato; e tale effetto è raggiunto mediante un rivestimento in vetro temperato, deformato, che riflette immagini: come analogamente avviene con le superfici vetrate che avvolgono l'intera costruzione.

Questo elaborato gioco di rimandi, di sovrapposizioni d'immagini e di rispecchiamenti delle presenze del mondo esterno che vanno a rifrangersi sulle superfici variamente modellate dell'edificio, conferiscono all'oggetto un effetto di "immaterialità", in senso percettivo, che lo rendono, pur nel suo voluto e perseguito radicamento nel contesto, un oggetto concreto/astratto; recuperando un approccio formale/concettuale molto praticato nella progettazione contemporanea che tende a mettere in rapporto ricerche assai lontane fra loro.

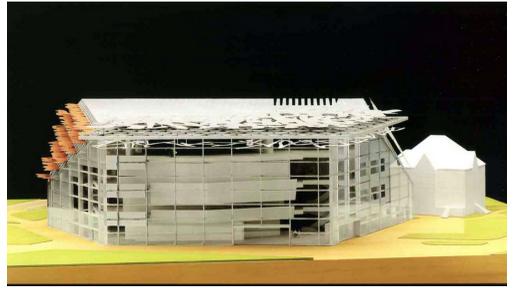
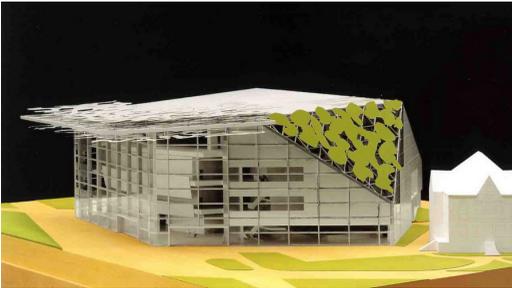


Juan Navarro Baldeweg.

Palazzo della Musica e delle Arti Sceniche a Vitoria-Gasteiz



Palazzo dei Congressi e Hotel a Mallorca



Uno degli aspetti che maggiormente contribuiscono a definire l'essenza della ricerca progettuale di Juan Navarro Baldeweg è lo stretto rapporto che l'autore stabilisce tra arte e architettura: una fondamentale relazione che egli ha sempre inteso perseguire come un dato basilico nel processo configurativo delle sue opere.

A partire dagli anni della formazione la sua attività si è andata svolgendo lungo diversi percorsi teorico/concettuali dell'esperienza creativa, producendo un ricco ventaglio di analisi e sperimentazioni; e questo, all'interno del vasto e articolato ambito delle arti plastiche, senza operare nessun tipo di distinzione rispetto alle diverse espressioni artistiche. «Ora che ho realizzato già tanta parte della mia opera creativa», afferma l'architetto, «sono ben consapevole del permanente passaggio di temi dal campo pittorico a quello architettonico e viceversa, ossia dell'interazione costante fra i due ambiti. Dalla pittura ho trasferito all'architettura l'idea della transitività degli oggetti, della loro continuità con ciò che li circonda, della fusione tra esterno e interno; tutti aspetti che negano qualsiasi pretesa di autonomia dell'oggetto architettonico. [...] Il pittore pone l'enfasi creativa su ciò che sostiene e dà fondamento all'unità visuale: la luce (il sistema di luci e ombre), l'atmosfera, il campo ottico, la figurazione geometrica secondo i diversi tipi di prospettiva [...]. Nella direzione opposta, l'architetto ha inculcato nel pittore l'idea generale che tutto ciò che viene dipinto suggerisce un ambiente [...], definisce un modo di vedere, un modo di affrontare la realtà una maniera di esplorare e, in sintesi, un modo di essere»¹.

Questa esperienza che pone l'architettura a dilatarsi, a estendersi nel mondo dell'arte, porterà Navarro Baldeweg a considerare l'opera come una sorta di realtà fisica in cui l'utente può entrare con tutti i suoi sensi, come all'interno di uno strumento musicale e cogliere, attraverso un'impalpabile comunione con esso, le segrete risonanze di una spazialità ambientale pluridimensionale.

«Diciamo, per usare una similitudine evidente», osserva in un'intervista, «che l'architettura è lo strumento che produce la musica e ciò che conta è evidentemente la musica. L'architettura come semplice oggetto costruito, sarebbe qualcosa d'incompleto e frustrato, essa può essere intesa e compresa solamente attraverso i 'suoni' che produce»².

1

Juan Navarro Baldeweg, *L'orizzonte nella mano*, «Casabella» n. 737, ottobre 2005; si tratta del discorso tenuto in occasione del suo ingresso nell'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando, Madrid 19 ottobre 2003.

2

Brano tratto da una conversazione dell'architetto con Juan José Lahuerta, in: Guido Beltramini e Pierre-Alain Croset (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg. Risonanze di Soane*, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Vicenza 2000, p. 9.

Un approccio distintivo del suo fare progettuale è, dunque, quello d'intendere l'architettura intimamente, prima di concepirla formalmente. Questo porta Navarro Baldeweg, lungo il filo del suo pensiero, ad immaginare l'oggetto architettonico provvisto di una sorta d'interna "cassa di risonanza" in grado, secondo le finalità aggiuntive che egli destina ad esso, di rendere evidenti e significanti i fenomeni complementari alla comune logica del costruire, quali: il valore della luce naturale e le leggi della gravità dei corpi. E proprio attorno a tali temi, ruota buona parte dell'attività riflessiva e creativa di Navarro Baldeweg in campo artistico e architettonico.

3

E' un'installazione realizzata nel 1973

4

Juan Navarro Baldeweg, *L'orizzonte nella mano*, «Casabella», op. cit..

5

Si tratta di un'installazione del 1976, realizzata nella Sala Vinçon a Barcellona.

6

Da una conversazione dell'architetto con Juan José Lahuerta, op. cit., p.

11.

7

L'installazione è stata presentata alla mostra "Risonanze di Soane" nel palladiano Palazzo Barbaran da Porto, Vicenza 2000.

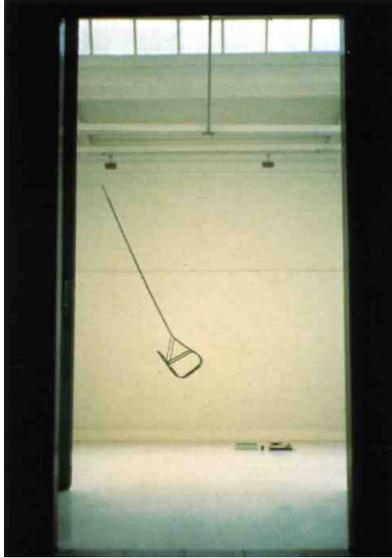
8

Da una conversazione dell'architetto con Juan José Lahuerta, op. cit., p.

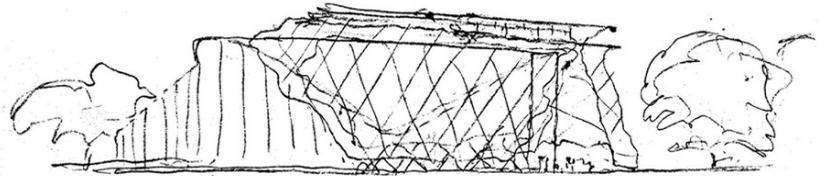
10.

Nel primo caso, per una migliore chiarificazione di tale percorso intellettuale/immaginario, è utile ricordare alcune installazioni, quali: *La columna y el peso*, *El columpio y el peso*. In quanto, da tali sperimentazioni egli cercherà di trarre gli elementi per definire, approfondire, arricchire i nuclei tematici della propria ricerca progettuale. Così, a proposito de *La columna y el peso*³, egli nota che la motivazione dell'opera proviene dall'architettura: «La disposizione congiunta di entrambi gli elementi diviene meccanismo per la connotazione della colonna. Definisce la via per l'interpretazione delle sue qualità per mezzo di un'azione "compiuta" dalla colonna: essa è portatrice del peso strutturale dell'edificio. Il potere del piccolo peso che sta accanto è di richiamare gli sguardi vaghi o distratti e di stabilire una direzione d'interpretazione, un senso. [...] Il peso cancella o stempera le alternative di senso, definisce un attributo dell'oggetto, limita ciò che è illimitato nel divagare interpretativo»⁴. Riguardo a *El columpio*⁵, egli afferma: «[...] collocando l'altalena in mezzo alla sala misi in moto, con il suo andirivieni, tutte le sensazioni che si riferiscono alla gravità. Mi interessava rendere presenti certe cose essenziali, tra queste la gravità e, in questo senso le mie installazioni significavano uno sforzo di chiarificazione»⁶.

Per ciò che concerne la *Rueda y el peso*⁷, infine, egli osserva che si tratta di un «[...] pezzo che nella sua grande semplicità riesce a generare intorno a sé tutte le sensazioni della gravità e fa sì che noi la percepiamo con emozione. Questa scoperta può arrivare ad ossessionarci, può condurci ad interrogare tutte le cose per sapere se in esse potrebbe succedere qualcosa di simile»⁸.



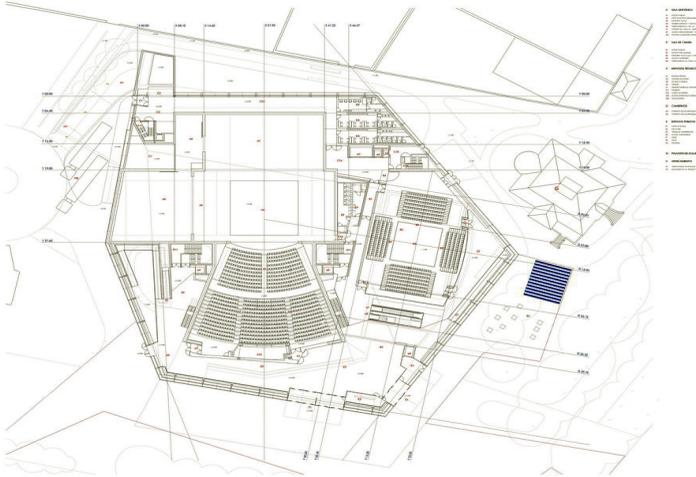
Nel secondo caso è interessante presentare due progetti: il Palacio de la Musica y de las Artes Escénicas de Vitoria-Gasteiz e il Palacio de Congresos y Hotel en Mallorca.



Il *Palazzo della Musica e delle Arti Sceniche* di Vitoria-Gasteiz (2002-), è un progetto che risponde in modo estremamente diretto ed esplicito alla visione dell'architetto spagnolo, manifestandosi come un gesto astratto, incisivo e coinvolgente, “un vago suono che immediatamente può essere ascoltato nella città identificandosi in essa”. L'edificio è situato in un'area verde, appena fuori del centro storico di originr medievale della città basca, in un giardino circondato da grandi alberi. Il volume è un prisma irregolare, sezionato da piani inclinati che sono tratti di coperture trasparenti che filtrano le visuali verso l'esterno, in tutte le direzioni incorporando, in questo modo, nell'interno il paesaggio circostante. Tali piani, dalla libera configurazione, sono contraddistinti dalla presenza di un insieme di elementi formali dal carattere calligrafico, più precisamente da un accumulo segnico dal tratto volutamente spontaneo, articolato nei toni del blu, del verde e del rosso, che esplicitamente si richiamano all'opera di Henri Matisse e Willem de Kooning. Tale esplosione grafica che intenzionalmente contrasta con la severa monocromia del volume dall'impronta marcatamente geometrica, genera una situazione figurativa complessa. Il fine di tale singolare

sagoma è quello di apparire come una scatola chiusa, misteriosa e, contemporaneamente, come una porta aperta che invita il pubblico ad entrare, ad incontrarsi, a vivere nel suo interno.

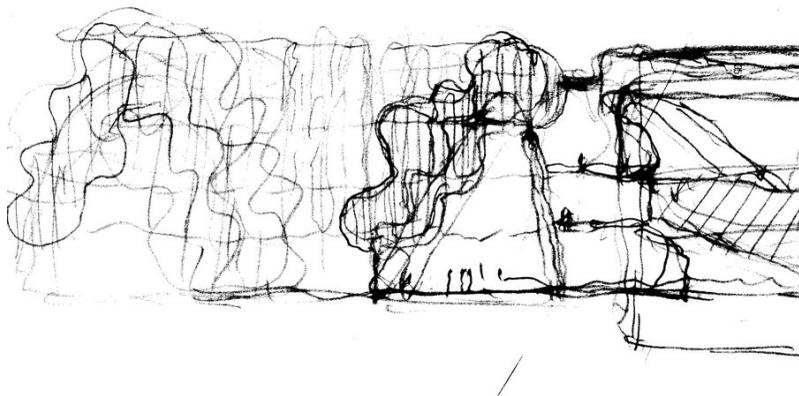
L'organismo si compone di un'ampia hall d'ingresso e di due sale: l'una, per la musica sinfonica e l'altra, per la musica da camera. Lo spazio residuo tra le due sale, concepito come una successione di ambienti estremamente dinamici, è destinato alla circolazione e composto da passaggi, scale e foyers.



PALACIO DE LA MÚSICA Y DE LAS ARTES ESCÉNICAS DE VITORIA-GASTEIZ
JUAN NAVARRO BALDEWEG arquitecto

PIANTA DE ACCESO COPA e.000
E. 1/1000





Il *Palazzo dei Congressi e Hotel* a Palma de Mallorca (2005-) si presenta come una successione di volumi distinti, deliberatamente eterogenei, che si concatenano lungo una striscia di terreno di circa 300 metri, in prossimità del mare. Tale sommatoria di corpi edilizi, aldilà dell'interna, programmatica differenziazione ritrova una sua più sottile e reciproca corrispondenza nel tema figurativo che la sovrasta e che punta ad esprimere una realtà formale di tipo complesso.

Per cercare di rendere il senso della composizione, della separazione degli elementi che riescono a riconfluire in un'unità, l'autore prende come riferimento un quadro di Juan Mirò: una ruvida tela di forma rettangolare sulla cui superficie vengono incollati grovigli di spaghi, tracciate linee dipinte a mano e apposti minimi inserti cromatici. Si tratta di un insieme eterogeneo di segni privi di retorica che si librano sulla superficie producendo tensione, espressività attraverso un linguaggio formale diretto realizzato con risorse volutamente ridotte e semplici.

Gli elementi che compongono l'organismo, nella loro fantasiosa articolazione si configurano come un insieme di realtà che vanno, da un ambiente espositivo, ad una sala per conferenze, da una struttura per seminari, ad uno spazio polivalente e, infine, ad un hotel.

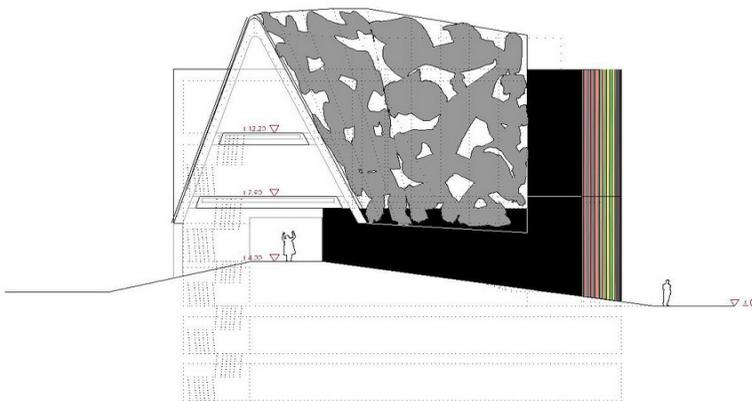
Il complesso edilizio si contraddistingue per la presenza di due diversi spazi concavi che operano una forma di "erosione", rispetto alla composta (se non regolare) sagoma volumetrica, e per un ponte

pedonale che connette l'hotel all'edificio seminariale.

La prima rientranza funge da patio d'accoglienza; ha una pianta poligonale e da essa è possibile accedere, da un lato all'area espositiva e alla caffetteria-ristorante e, dall'altro alla sala conferenze. La superficie verticale del volume concavo è coperta a vetri ed ha una struttura a gradoni; è attraversata da superfici sagomate in alluminio di colore nero, giallo, rosso che con il movimento dell'aria tendono ad oscillare. Queste lamine policrome sono disposte in senso verticale in modo da penetrare parzialmente all'interno dello spazio d'ingresso della hall, attraversando le superfici scalettate delle vetrate. Così, attraverso tale artificio formale, la separazione tra il dentro e il fuori tende a non essere più percepibile e l'immagine risultante, come afferma Navarro Baldeweg, "suggerirà quella di un bosco o di una nube che investe il vestibolo d'ingresso".

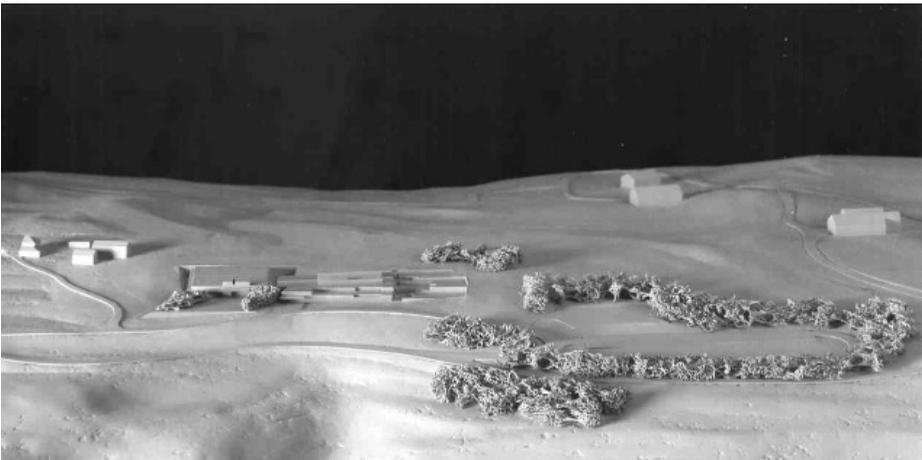
La seconda rientranza, più ridotta, è anch'essa a pianta poligonale, coperta da una superficie inclinata a vetri, e da una struttura smaltata, sagomata in alluminio; attraverso cui si può accedere, da un lato, alla sala per seminari e, dall'altro, alla struttura polivalente. Tali ingressi consentono un uso indipendente di ogni area

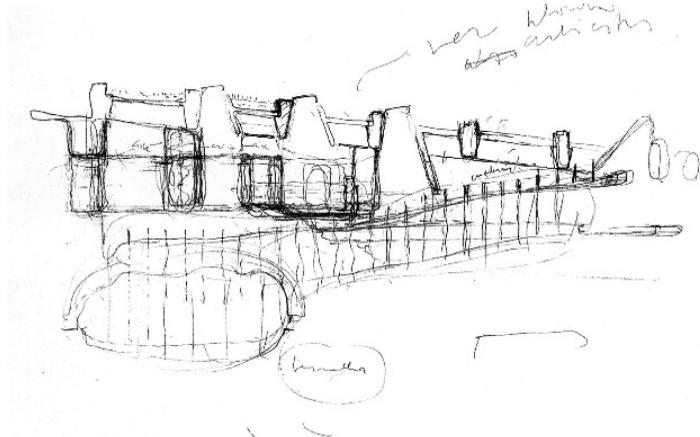
Il ponte pedonale, dal caratteristico disegno planimetrico a doppia arcata è il terzo elemento spettacolare; esso collega la sala polivalente all'hotel scavalcando l'Avenida de Maragall e disponendosi lungo la Ronda de Levante, verso cui si affacciano le camere dell'albergo.



Juan Navarro Baldeweg

Museo della Grotta di Altamira





Il Museo della Grotta di Altamira, realizzato da Juan Navarro Baldeweg a Santillana del Mar, Santander (1994-2000), nasce dall'esigenza di realizzare la replica di una sua limitata porzione decorata da graffiti paleolitici, per salvaguardare le figure originali che rappresentano in buona parte animali e scene di caccia, danneggiate a seguito dell'eccesso di anidrite carbonica sviluppata da una presenza incontrollata di visitatori.

I dipinti della grotta, che risalgono a 14.000 anni fa, sono rimasti preservati nel tempo da un provvidenziale crollo avvenuto nella sua imboccatura circa mille anni dopo la loro esecuzione. Scoperti nel 1879, fin dall'inizio le figurazioni sono state oggetto costante di curiosità e interesse da parte del pubblico diventando, nel tempo, sempre più una ricercata meta turistica.

Nel 1979 verrà presa la decisione di chiudere l'accesso alle preziose testimonianze, a un tempo, storiche, antropologiche, artistiche per evitare loro danni irreparabili. A seguito di un approfondito lavoro d'indagine la cueva sarà riaperta nel 1982, ma con accesso limitato ad 8.500 persone l'anno.

Fin dal momento della sua chiusura si era pensato alla necessità di realizzare una riproduzione della caverna, circoscritta ad alcuni affreschi, per assecondare le esigenze dell'attività turistica della zona.

Già negli anni Sessanta era stata eseguita, per il Deutsche Museum di Monaco, una copia della grotta di Altamira con i suoi dipinti; come pure, alla fine degli anni Settanta, in Dordogna (Francia), era stato avviato il progetto di realizzazione di una replica delle grotte

di Lascaux, anch'esse in grave stato di deterioramento, che nel 1983 sarà aperta al pubblico con il nome di Lascaux II.

L'incarico affidato a Navarro Baldeweg non sarà solo quello di realizzare una duplicazione della celebrata grotta, ma anche di costruire una struttura didattica/scientifica per offrire ai visitatori l'idea dello spazio ambientale in cui sono stati concepiti gli storici affreschi; e questo, tramite un opportuno apparato informativo composto dalla presentazione di brevi filmati, da ricostruzioni documentaristiche, da immagini del paesaggio del paleolitico superiore e dall'esposizione di resti archeologici di vario genere, in osso e in pietra (punteruoli, raschiatoi, perforatori, oggetti di ornamento, punte di lance e arpioni), a testimonianza della vita quotidiana e dell'attività della caccia.

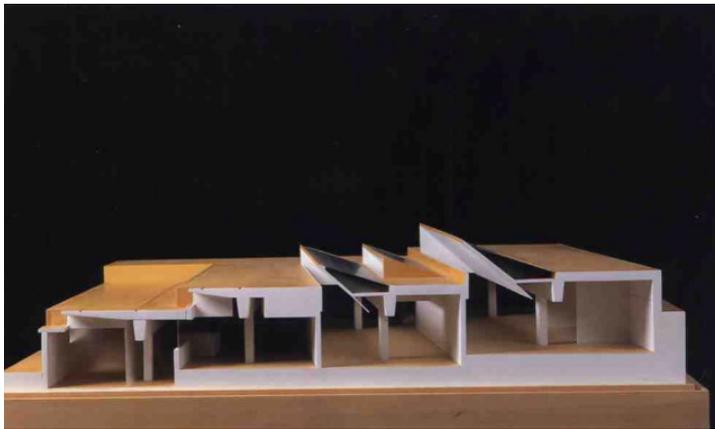
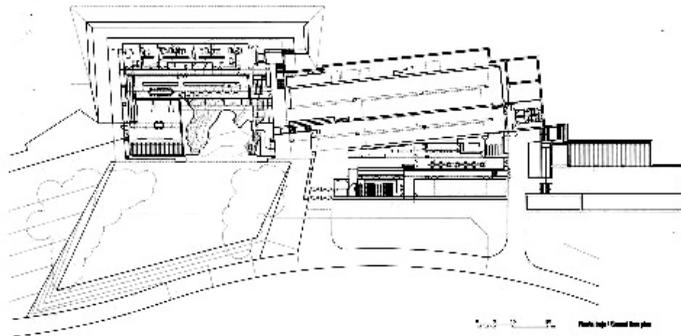
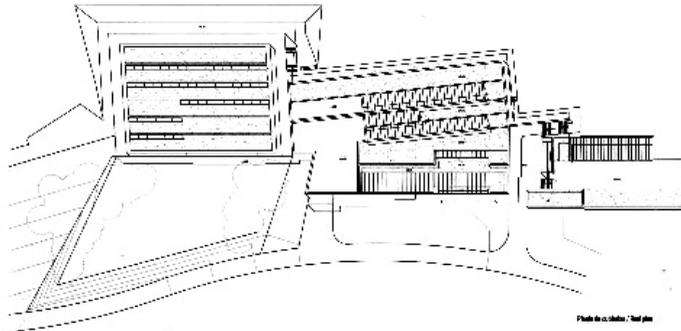
Per definire l'area dell'intervento ed individuare il giusto equilibrio tra ambiente naturale e nuova presenza volumetrica del museo, facendo sì che quella porzione del paesaggio della Cantabria fosse ancora in grado di mantenere il suo carattere evocativo, verrà affrontato uno studio urbanistico/ambientale della zona; il cui fine sarà quello di conservare il più possibile il senso di un territorio incontaminato, con una minima aggiunta, dunque, di presenze artificiali ad esso estranee.

Per assecondare le esigenze del programma sarà individuata una zona collinare non lontana dalla grotta originaria, raggiungibile a piedi attraverso un breve sentiero, e con lo stesso suo orientamento. A completare il quadro del progetto d'insieme, come osserva José Antonio Lasheras, un ruolo importante è dato all'intervento di "restauro" dell'area esterna alla grotta, che si sviluppa su oltre 150.000 metri quadrati «[...] come un'ulteriore risorsa naturale. Realizzato sulla base dei dati paleoambientali provenienti da Altamira; una ricostruzione paesaggistica che fa ricorso agli alberi e agli arbusti più frequenti durante i periodi di occupazione paleolitica della caverna»¹. In questo modo guardando il paesaggio esterno dalla nuova grotta è possibile, attraverso l'ambiente naturale "ricomposto", collegarsi idealmente alla natura storica e percepire le, nel contempo, le immagini interne con la stessa luce radente, propria della grotta originale.

Il progetto di Navarro Baldeweg, pur accentrando tutte le funzioni in un unico organismo, si presenta tuttavia frammentato per meglio

1

José Antonio Lasheras, *Il Museo di Altamira*, «Lotus» n. 103, gennaio-aprile 2000.



aderire con la sua conformazione al contesto, senza peraltro volersi totalmente mimetizzare con il suo caratteristico disegno, al leggero, morbido declivio della collina; cercando, attraverso la configurazione del nuovo allestimento spaziale, un punto d'incontro con l'atemporalità dell'ambiente naturale circostante, come pure, tra vero e falso, tra storia e necessità del presente.

Il programma dell'intervento, inoltre, si completa con la demolizione delle passerelle che conducevano alle grotte originali e di un padiglione che era a loro vicino e con lo spostamento del parcheggio (per 200 auto e 10 pulmans) verso il confine occidentale dell'area.

«Il complesso è costituito», scrive Navarro Baldeweg, «da due aree differenziate: in una è ospitata la replica, mentre l'altra si estende linearmente a partire dallo spazio che accoglie i visitatori. I tre bracci che costituiscono questo secondo nucleo contengono le sale espositive, un auditorium, una libreria e una caffetteria»².

L'organismo si sviluppa per corpi longitudinali accostati, seguendo una geometria lineare che si apre leggermente a ventaglio.

Gli spazi interni sono contraddistinti dalla presenza di travi a V che corrono in alto a diversa altezza e sostengono i piani inclinati delle coperture, parzialmente nascoste dallo strato verde del prato. Il disegno delle travi è arricchito da dei piani inclinati ancorati ad esse che incanalano la luce proveniente da nord all'interno dei diversi ambienti espositivi, nonché i percorsi dei visitatori. Tali strutture lineari proseguono idealmente verso l'esterno dove si trovano terrazze e spazi di sosta, di riposo, d'incontro.

2

Juan Navarro Baldeweg, dalla relazione di progetto.



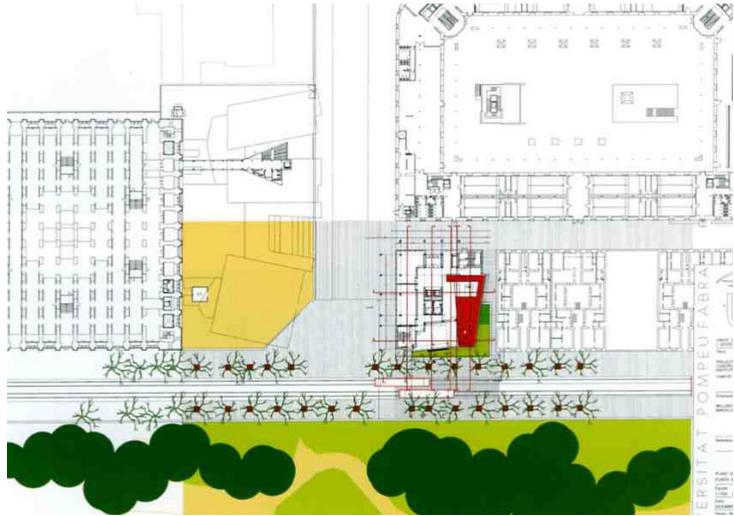
Juan Navarro Baldeweg

Nuovo edificio per l'Università Pompeu Fabra a Barcellona.



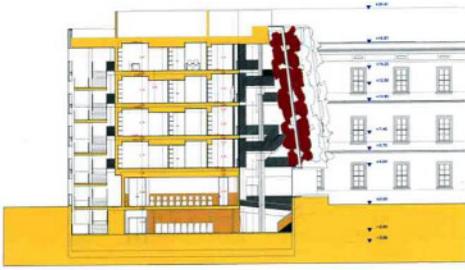
Il nuovo edificio progettato da Juan Navarro Baldeweg per l'UPF (Universitat Pompeu Fabra) di Barcellona (1996-2008) sorge su un lotto di contenute dimensioni (la superficie totale costruita è pari a mq. 3.600), ricavato dalla parziale demolizione di una costruzione militare. Il volume a pianta quadrata è composto da cinque piani fuori terra ed uno interrato.

La costruzione, che si affaccia sulla Carrer de Wellington (e per questo prende il nome di Wellington 1) ed è posizionata accanto ad un altro edificio dell'UPF denominato Jaume I, fonteggia il Parque de la Ciutatella e il suo lato sud-est è rivolto verso la Vila Olímpica e il lungomare.

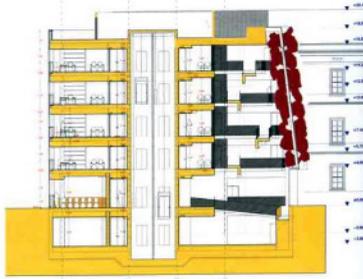


Il suo programma risponde alle richieste di due istituti di ricerca facenti parte dell'UPF: l'IAE (Institut d'Anàlisi Econòmica) e il CREI (Centro de Investigación en Economía Internacional). L'IAE occupa il secondo e terzo livello, il CREI il quarto e il quinto. I loro solai sono collegati da una rampa (raggiungibile dal livello d'ingresso attraverso una scala). Ogni piano è dotato di sale d'incontro, uffici per la segreteria, ambienti di studio, per uso collettivo o individuale, disposti secondo un disegno ad L, ai cui estremi si trovano due corpi scala; nella zona centrale sono sistemati gli ascensori e i servizi. Nell'angolo opposto alla L è inserita la rampa che prende luce da una vetrata rivolta verso il parco e che sostiene dei brise-soleil dal disegno particolarmente elaborato; essi rendono assolutamente singolare l'immagine dell'edificio e lo spazio interno invitante e ricco di un'atmosfera densa di richiami figurativi. Le altre pareti esterne sono in curtain-wall, a bande orizzontali alternate, di vetro opaco (color verde) e trasparente.

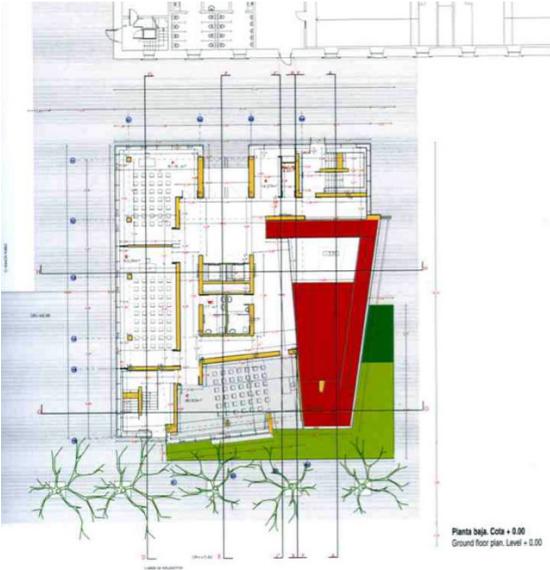
Piano terra e piano interrato, in buona parte, hanno una utilizzazione collettiva. Alla quota d'ingresso si trovano: l'atrio, degli spazi liberi d'incontro, tre aule polivalenti (utilizzate prevalentemente dall'IAE) e la rampa che conduce al seminterrato. Nel sotterraneo c'è un'aula gradonata di forma quadrata (riservata all'UPF), un archivio comune ai due istituti, un deposito per biciclette, spogliatoi



Sección transversal GG / Cross section GG



Sección transversal HH / Cross section HH

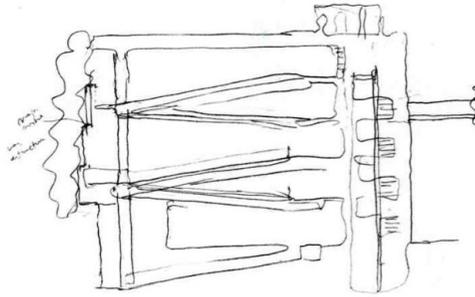


Planta baja. Cota + 0.00
Ground floor plan. Level + 0.00



Planta segunda. Cota + 7.40 / Second floor plan. Level + 7.40

e i servizi igienici. Da tale livello è possibile accedere, tramite un sottopassaggio, all'edificio Jaume I. Esiste, anche, un secondo collegamento: un ponte vetrato, che si trova al terzo piano.



L'elemento più rilevante dell'opera, dal punto di vista spaziale e figurativo, è la rampa che crea un effetto dinamico e avvolgente. Tale esito è accentuato dalla presenza dei brise-soleil, realizzati con delle lamiere ritagliate meccanicamente e smaltate di rosso. Il loro disegno nasce, come afferma Navarro Baldeweg, dal gesto della mano che traccia sagome col pennello; l'aspetto formale/concettuale di tale operazione, da un lato, trae spunto dalla tradizione dei calligrafi giapponesi e, dall'altro da Henri Matisse, al quale l'autore si sente particolarmente legato.

Applicare all'architettura l'ornato è un tema su cui Navarro Baldeweg ha molto riflettuto e sperimentato. A conferma di ciò è interessante quanto egli scrive, a proposito di un'installazione realizzata nel 1976 nella sala Vinçon di Barcellona: «L'ornamento conferisce alla presenza dell'oggetto una luminosità particolare. Le cose sembrano sfiorate dalla luce di un'aurora che tinge e riscalda. E' una forma d'irradiazione che ha dato origine a serie morfologiche caratteristiche che rispondono a leggi profondamente sentite coltivate nel corso dei secoli nelle diverse aree culturali del mondo [...]. L'ornamento è una melodia che accompagna il confronto con la quotidianità. Non importa se le figure della decorazione sono banali, quello che importa è superare la durezza di un incontro, importa l'espressione di una mano particolare, il mezzo che realizza il trasporto di impulsi vitali e li riversa nell'artificiale. Ed è fondamentale, perché questo accada, che avvenga attraverso una mano concreta, unica seppure anonima.

La mano, sia direttamente, sia per mezzo di un attrezzo, lascia la sua impronta nell'oggetto o nello spazio trasfigurandone l'aspetto e dotandolo di un'aureola o di una sorta d'emanazione fosforescente. In sostanza l'ornamento calligrafico è un modo per entrare in simbiosi con la realtà»¹.

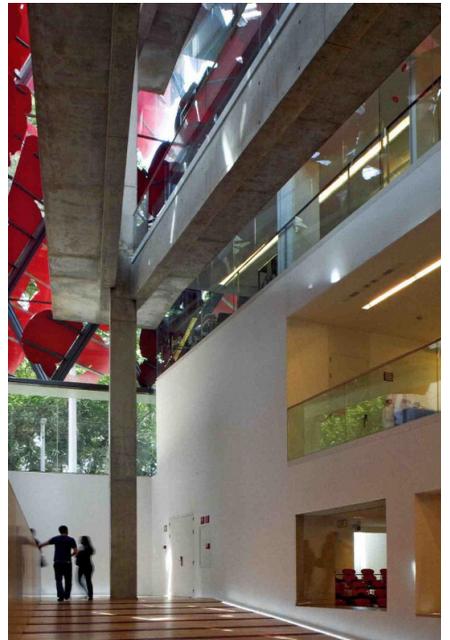
E, per concludere, è altresì significativo riportare un ulteriore brano scritto da Navarro Baldeweg, in merito allo stretto rapporto che egli ha sempre inteso mantenere, nel corso della sua lunga carriera, tra ricerca artistica e progettazione architettonica. «Dalla pittura ho trasferito all'architettura un'idea di transitività degli oggetti, della loro continuità con ciò che li circonda, della fusione tra esterno e interno, tutti aspetti che negano qualsiasi pretesa d'autonomia dell'oggetto architettonico. E' preoccupazione del pittore tener presente e raffigurare quel che sta tra le cose, fissare l'immagine della sostanza che le agglutina e le avvolge. Il pittore pone l'enfasi creativa su ciò che sostiene e dà fondamento all'unità visuale. La luce (il sistema di luci e ombre), l'atmosfera, il campo ottico, la figurazione geometrica secondo i diversi tipi di prospettiva o l'apparizione dell'espressività manuale che si trasmette a tutto ciò che si crea, quel tocco organico che, estraneo a ciò che viene rappresentato, contrassegna ogni realizzazione umana. Nella direzione opposta, l'architetto ha inculcato nel pittore l'idea generale che tutto ciò che è dipinto suggerisce un ambiente. L'opera, qualunque dipinto, definisce un modo di vedere, un modo di affrontare la realtà, una maniera di esplorare e, in sintesi, un modo di essere. In ogni dipinto c'è l'incarnazione implicita di un ambiente e di che lo occupa»².

1

Juan Navarro Baldeweg, *De dentro a fuera*, in: Id., *Una caja de resonancia*, Editorial Pre-Textos, Girona 2007, pp. 77-78.

2

Juan Navarro Baldeweg, *El horizonte en la mano*, op. cit., p. 27.

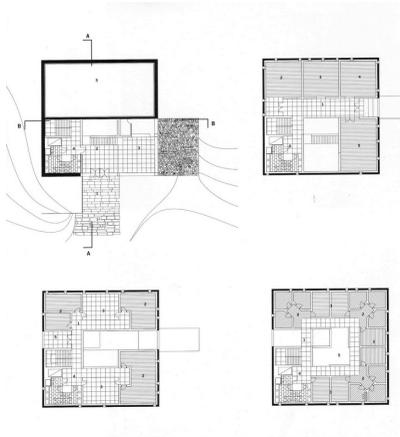


Antón García-Abril.

Centro di studi musicali e Sede della SGAE



Il Centro de Altos Estudios Musicales e la SGAE (Sede della Sociedad General de Autores y Editores) sono due progetti di Antón García-Abril realizzate a Santiago de Compostela. Esse si trovano all'interno del Parco Universitario di Finca Vista Alegre e, pur essendo due costruzioni formalmente molto diverse tra loro, tuttavia risultano essere collegate dall'idea comune di *densità* e *pesantezza* della materia, visivamente espressa dell'accentuata ponderosità del materiale lapideo che riveste entrambe le costruzioni, seppure con modalità diverse. La presenza dell'eccesso, ovvero dell'interno squilibrio in cui tale visione prende forma e che sembra voler sovrastare le possibili ragioni delle successive scelte formali che si sono andate stratificando nel percorso progettuale, deve essere percepito non tanto come esagerazione o enfattizzazione operata sul livello materiale della figura al punto da sopravanzare quello formale, ma piuttosto come una scelta concettuale, come l'insinuazione di una nozione problematica nell'essenza iconica dell'oggetto, con il fine d'indurre l'osservatore ad una riflessione sulle implicazioni espressive legate all'idea di pesantezza della materia ed al fare progettuale nell'epoca presente.

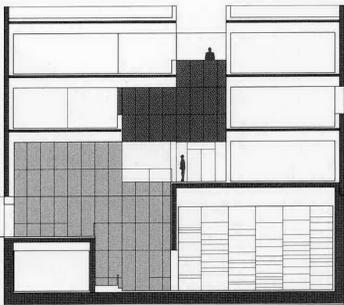


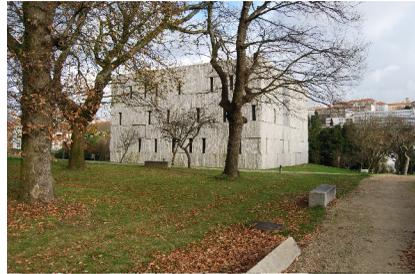
Il *Centro de Altos Estudios Musicales* (1999-2003) è una struttura dedicata ai corsi di perfezionamento post-laurea per la formazione dei musicisti dell'orchestra della Galizia.

Il progetto è frutto di un concorso bandito nel 1999 dalla Ciudad de Santiago, che richiedeva ai progettisti di tener conto, nella definizione spaziale del nuovo organismo, del rapporto formale con la Casa de Europa, realizzata da César Portela (completata nel 2000), situata in prossimità del lotto da edificare: una costruzione dal disegno molto semplice della volumetria, ma dalla forte determinazione materica.

La proposta di García-Abril parte, dunque, da un'attenta e sensibile elaborazione del dato di partenza: un volume cubico e dimensionalmente simile all'edificio di Portela, che l'architetto immagina rivestito interamente di granito grigio.

L'oggetto architettonico è posto in modo rigido sul colmo di un terreno leggermente scosceso e coperto da un uniforme tappeto erboso, senza nessun tentativo d'integrarsi con la conformazione fisica del contesto, ma piuttosto rimanendo, parzialmente, in uno stato di apparente sospensione sul vuoto (in realtà, appoggiandosi ad una struttura metallica sottostante); e questo, per renderlo, dal punto di vista per-



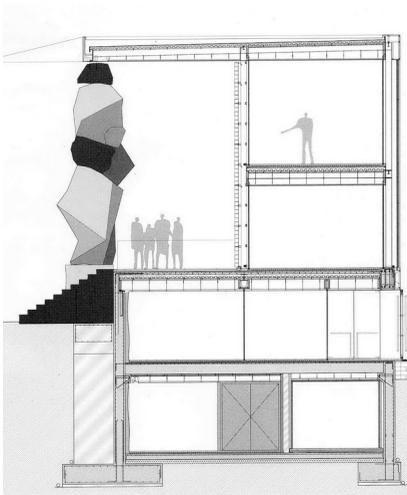


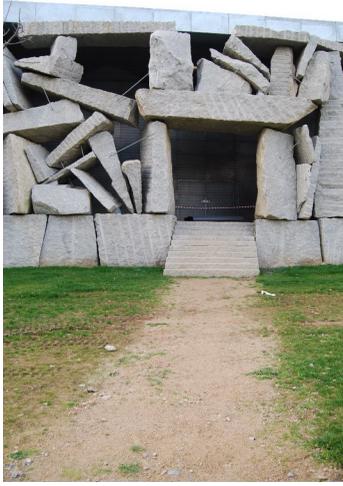
cettivo, una figura astratta, tesa ad elaborare in sé una contraddittoria condizione di presenza/assenza che punta a non radicarsi (in forma stabile) nel terreno, rimanendo in una condizione, preferibilmente, di disequilibrio permanente: frutto di una recondita opzione di fuga da una realtà che non riesce a possedere e a rappresentare interamente. Le lastre scabre di granito de Mondariz che ricoprono la struttura di cemento del Centro musicale, lasciano in vista i segni delle trapanature che hanno determinato il loro distacco dal blocco e che producono suggestive vibrazioni superficiali di luce. Esse si accostano l'una all'altra secondo un andamento orizzontale lasciando, di tanto in tanto nel loro assemblaggio, delle aperture, dei distacchi per illuminare l'interno. Tale fascia, che determina un caratteristico disegno lungo i quattro lati, sovrapposta per sette volte dà forma alla figura architettonica; il cubo, inoltre, presenta due tagli, due fenditure identiche e simmetricamente rovesciate, il segno di una sottrazione e di un'ulteriore caratterizzazione del "blocco granitico": l'una, in basso in corrispondenza della fronte d'ingresso, l'altra, in alto a formare una terrazza sul lato opposto.

Nella disposizione delle aule per l'insegnamento musicale, l'architetto ha tenuto conto delle diverse sollecitazioni acustiche degli strumenti. Gli ambienti sotterranei sono stati destinati alle esecuzioni con percussioni e all'auditorium. Ai piani superiori, provvisti di un impianto ad anello, si trovano le altre aule. L'ultimo piano è destinato alle sale di studio.

La Sede della Sociedad General de Autores y Editores (2003-) è un'opera che per la sua concezione esce del tutto fuori del canone tradizionale dell'edificio per uffici, assumendo in questo caso un'identità ibrida e tendenzialmente metamorfica: per metà, installazione artistica e, per metà, spazio lavorativo e di rappresentanza.

La costruzione è posta al margine del parco a ridosso della strada che corre ad un livello più basso; in questo modo, essa ha uno sviluppo verticale, rispetto alla fronte sulla strada, su tre livelli più uno interrato, e rispetto all'affaccio verso il giardino su due livelli fuori terra. Il disegno della planimetria corrisponde a quello di una fascia flessa che contiene al suo interno, per metà, il corpo uffici e, per metà, uno spazio aperto porticato. La divisione tra lo spazio chiuso e quello aperto, all'interno della parete curva, avviene tramite un muro rettilineo che l'attraversa terminando nel momento in cui incrocia il suo





bordo esterno (che segue l'andamento della strada).

Dalla parte della città, la fronte è aperta solo a piano terra, mentre gli ultimi due livelli sono privi di affacci, tali ambienti, dunque, si rivolgono verso il portico interno. Dalla parte del giardino il portico presenta un singolare disegno, un composto di blocchi di granito grigio apparentemente accatastati uno sull'altro.

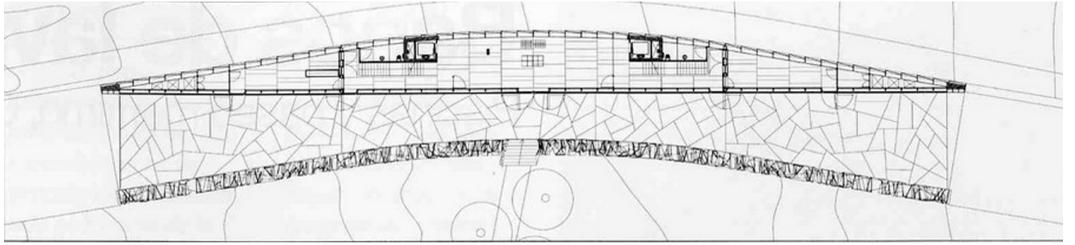
L'immagine - che vuole riprodurre l'effetto del tutto casuale di un fatto catastrofico, nonché della temporalità limitata in cui tale evento ha preso forma - in realtà è frutto di un preciso progetto e di una attenta ricerca formale, al punto che l'autore, per controllarne l'impatto percettivo/emotivo sul pubblico ha verificato, nella sede della cava, l'assemblaggio dei blocchi attraverso la realizzazione un modello al vero.

Si tratta di uno degli esempi, non molto frequenti, d'architettura informale, anche se l'operazione è limitata solo ad una parte complementare dell'edificio (corrispondente, appunto, alla parete-portico). Tale prospetto, si sviluppa su due fasce: la prima è un basamento realizzato in cemento armato per sostenere ed ancorare a sé i blocchi di granito de Mondariz, la seconda corrisponde alla loro "disordinata" composizione.

L'idea che muove la ricerca è il recupero nell'architettura del senso della massa e della conseguente capacità di operare formalmente all'interno della teoria di Newton. «L'architettura tende a perforare e vuotare volumi», afferma García-Abril, «per poi esporli alla luce. E in questo "gioco sapiente" s'incontra l'architettura. La derivata plastica di tale incontro ha generato gli esempi più rimarchevoli dell'architettura moderna, considerando meno visibile - o più difficile da manipolare - l'altra variabile la mutua forza d'attrazione che sperimentano due oggetti dotati di massa. Si tratta di una delle poche forze fondamentali osservate fino ad ora nella natura»¹.

1

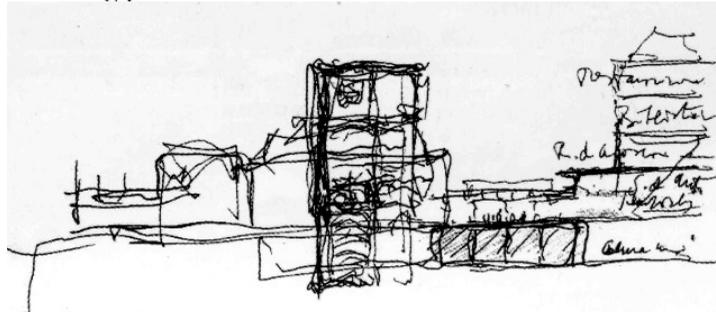
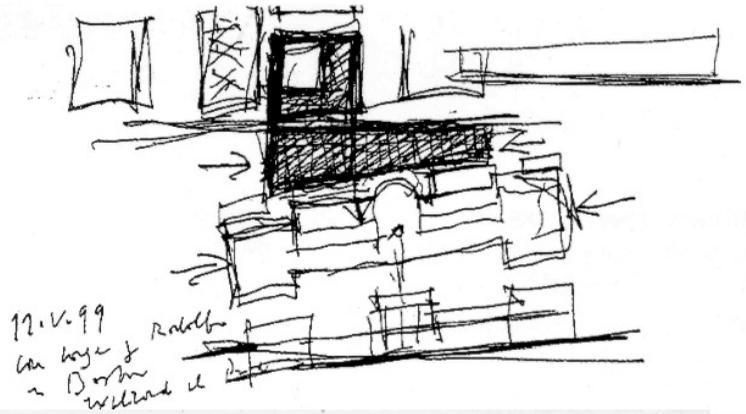
Antón García-Abril, *Arquitectura de peso*, «Arquitectura Viva» n.113, Madrid 2007.



Rafael Moneo

L'ampliamento del Museo del Prado a Madrid

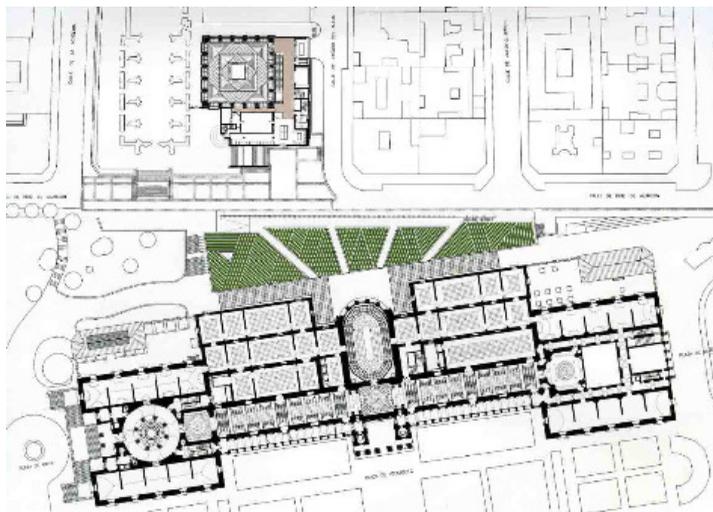




Museo del Prado : recinto

1
Il Museo de Prado, attualmente,
conta più di due milioni di visitatori
all'anno.

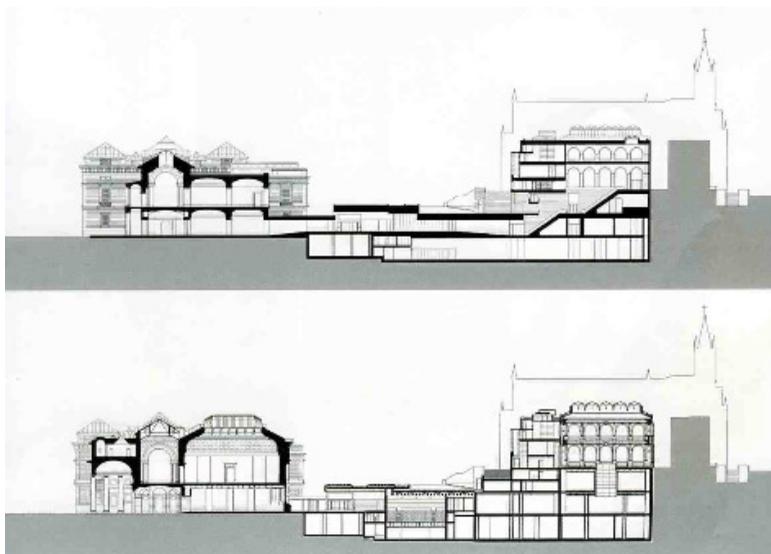
Il progetto di ampliamento del Museo del Prado realizzato da Rafael Moneo a Madrid (1998-2007), è un significativo e meditato intervento di riorganizzazione degli spazi di un edificio espositivo d'importanza storica, rappresentativo dell'immagine culturale del proprio Paese e punto d'incrocio di itinerari turistico-culturali provenienti da tutto il mondo¹.



Quest'ultimo aspetto se, da un lato, determinerà una certa urgenza nella ricerca di nuovi ed invitanti ambienti, per arricchire l'offerta delle opere al pubblico e migliorare la loro fruizione, per incrementare l'attività delle esposizioni temporanee e per rendere più confortevoli e funzionali gli spazi d'accoglienza, dall'altro, metterà in moto un acceso dibattito circa i criteri da seguire per attuare tale programma, nonché l'opportunità o meno di porre in atto l'addizione di un palazzo storico, progettato nel 1785 da Juan de Villanueva. L'edificio neoclassico, voluto da Carlo III di Borbone, sarà aperto al pubblico nel 1819.

Lo stato di tensione venutosi a determinare negli ambienti culturali della capitale spagnola e, più in generale, nell'opinione pubblica, a seguito delle molteplici questioni storiche, ambientali, culturali che il programma veniva a porre, andrà ad influenzare negativamente il concorso per l'ampliamento del museo, bandito nel 1994, a cui parteciperanno oltre 700 progettisti (compreso Moneo). La commissione giudicatrice, infatti, riunitasi nel dicembre del 1995, dopo aver selezionato 10 proposte, stabilirà di non assegnare nessun premio, ma solo due riconoscimenti minori.

Nel 1996 sarà bandito un secondo concorso e nel 1998 sarà proclamato vincitore il progetto di Moneo; nel 2000, infine, sarà presentata la soluzione conclusiva, che terrà conto di una serie di



osservazioni, ricevute dal progettista, in merito alla sua proposta. Bisogna osservare che l'idea di Moneo per l'ampliación del Prado, come avrà modo di affermare in un'intervista, a meno di alcune marginali modifiche, era sempre stata la stessa a partire dalla prima prova concorsuale.

La spiegazione di tale affermazione risiede nel fatto che, a partire dal primo progetto, egli riteneva che l'edificio di Villanueva, dopo una serie di ampliamenti realizzati tra il 1847 e il 1968, tutte concentrate sulla fronte retrostante della costruzione, che si affaccia su Calle de Ruiz de Alarcon, non fosse più in grado di accettare ulteriori aggiunte.

L'architetto, dunque, alla richiesta di adeguamento degli spazi del museo alle nuove necessità, aveva fin dall'inizio ritenuto necessario adottare un criterio diverso, cercando di individuare un edificio nelle vicinanze del Prado adatto a mettere in atto gli obiettivi in programma.

In questo modo egli svilupperà il progetto, pur all'interno del ventaglio delle diverse soluzioni elaborate nel corso degli anni, avendo come punto di riferimento costante il chiostro cinquecentesco della chiesa de Los Jerónimos, posizionato dinanzi al prospetto secondario del museo, sul lato opposto di Calle de Ruiz de Alarcon.

Tuttavia, all'epoca del prima redazione del progetto, non era ancora



intercorso l'accordo - conclusi solo alcuni anni più tardi - tra il Ministero della Cultura e l'Arcivescovado di Madrid per la cessione al Prado del claustro cinquecentesco, che porterà ad indire un secondo concorso, ristretto ai 10 finalisti della precedente competizione.

L'idea dell'architetto spagnolo, partendo dalle cattive condizioni della permanenza storica e dalla sua posizione più elevata rispetto alla quota della strada, sarà dunque quella utilizzare tale dislivello costruendo attorno ad essa un "cubo", ossia una struttura in cemento armato rivestita di mattoni rossi, come quelli dell'edificio di Villanueva, a cui le quattro gallerie del chiostro, una volta restaurate andranno ad ancorarsi. E questo per l'impossibilità di riconnetterle con le loro antiche fondazioni essendo stati ricavati, al di sotto, quattro piani espositivi, illuminati da un cavedio che li attraversa, a partire, dalla posizione dominante del chiostro, coperto da un ampio lucernario.

Il "cubo", arricchito da una porta di bronzo di Cristina Iglesias, è congiunto all'edificio del Prado tramite un volume triangolare seminterrato, denominato "vestibulo", che passa sotto il livello stradale, ed è destinato ad ospitare i servizi di accoglienza del pubblico: biglietteria, book-shop, caffetteria-ristorante. Il tetto di questa nuova ala è trasformato in un giardino pensile di bossi a taglio geometrico.

La soluzione realizzata da Moneo, nell'intento di porsi al servizio della struttura museale preesistente, cerca di evitare, com'è sua abitudine, la strada del "protagonismo" e di non trasformare l'architettura in feticcio. Egli, dunque, punta essenzialmente a favorire la percezione di unitarietà dello storico edificio del Prado, creando in corrispondenza, come osserva ironicamente Juan José Lahuerta, un «[...] disadorno cubo di mattoni intorno al chiostro»² ; proprio per comporre, in questo modo, un impianto percettivo rispetto alla nuova aggiunta, come all'insieme urbano, ben strutturato e chiaro nella sua essenza.

2

Juan José Lahuerta, *Sull'ampliamento del Prado. Nota sull'ironia*, «Casabella» n. 765 aprile 2008.

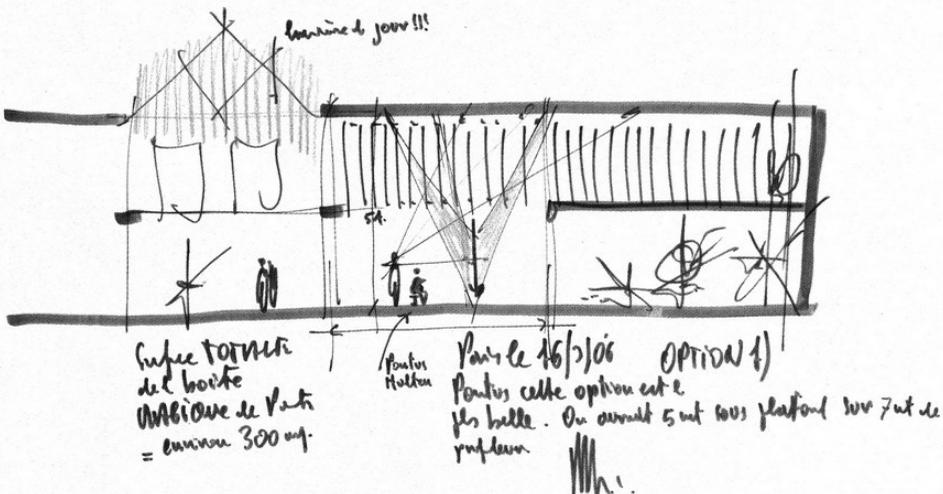


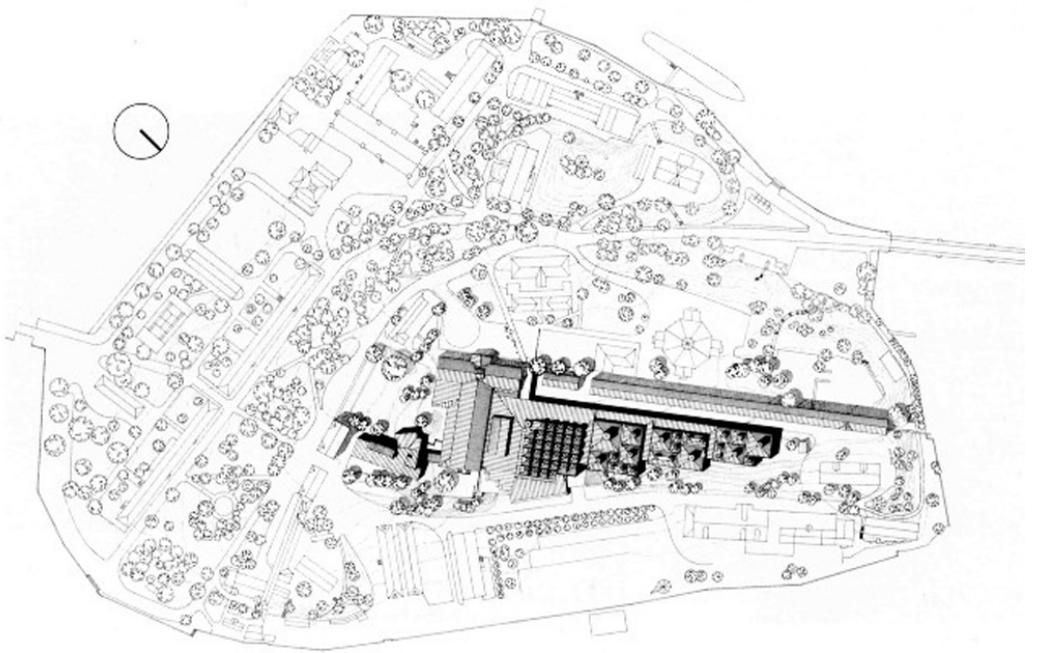
Rafael Moneo

Modern Museum e Swedish Museum of Architecture a Stoccolma

Renzo Piano

The Pontus Hultén Study Gallery

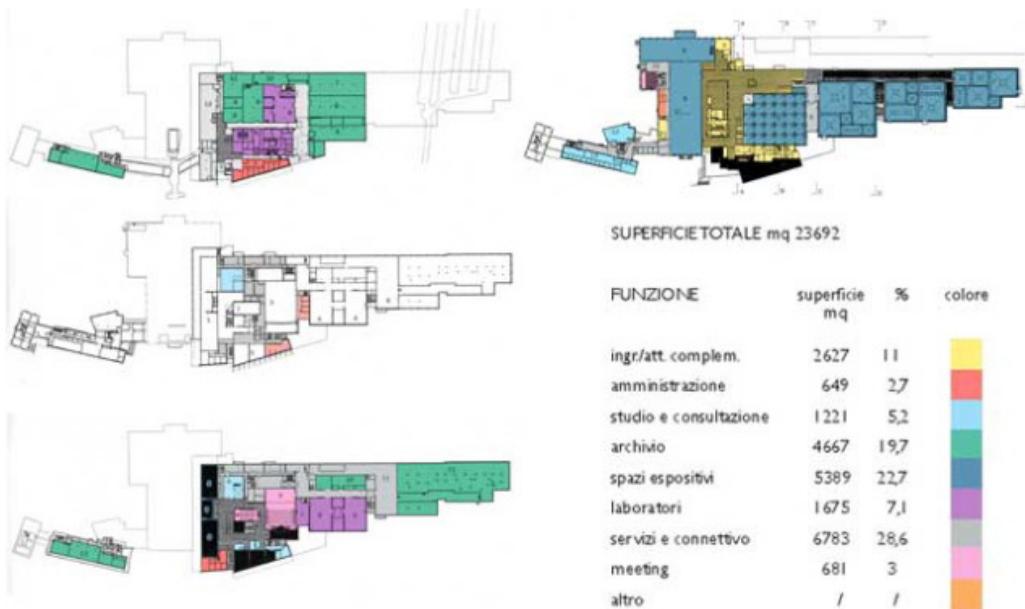




Con l'occasione della presentazione del recente progetto di Renzo Piano, riguardante la sistemazione della collezione d'arte contemporanea di Pontus Hultén all'interno del Moderna Museet di Stoccolma (The Pontus Hultén Study Gallery), viene qui riproposto anche il museo, realizzato dieci anni fa, da Rafael Moneo, particolarmente interessante per il percorso scelto nel risolvere il rapporto tra preesistenze e natura e nell'organizzazione degli spazi dell'edificio espositivo.

Il *Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm*, realizzato da Rafael Moneo (1991-1998) è un'opera particolarmente equilibrata e sensibile, soprattutto per il modo in cui s'inserisce nel contesto dell'isola Skeppsholmen, riuscendo a mettere in rapporto gli elementi naturali presenti (la configurazione del terreno, la rigogliosa presenza della natura, nonché del mare circostante) con le preesistenze edilizie destinate, in buona parte, a centro logistico della marina militare. L'isola, infatti, un tempo ospitava, ricorda Moneo in un'intervista, «[...] le caserme, l'ammiragliato, la corderia, l'accademia, la chiesa, la polveriera, l'arsenale. Le navi attraccavano nei pressi di una bella gru di legno con cui caricavano i materiali ed i rifornimenti»¹.

1
Antonio Angelillo, *Conversazione con Rafael Moneo*, «Casabella» n. 621, marzo 1995.



Data la centralità dell'isola rispetto alla complessità del disegno urbano di Stoccolma, liberata alla fine dello scorso secolo dall'ingombrante presenza di tali attrezzature, l'Amministrazione comunale deciderà d'incentrare il suo futuro sviluppo sulle strutture per la cultura.

A tale proposito, Moneo osserva ancora: «Stoccolma si è sviluppata sulla costa, in un ambiente geografico molto articolato e protetto che in qualche modo le infonde un sapore lagunare. Una delle isole principali ospita il palazzo reale, le chiese e i monumenti più rilevanti. In epoca moderna la città si è estesa verso il continente, senza una griglia regolare, ma seguendo le diversità geografiche. I grandi edifici pubblici, il Comune, il Parlamento, la Stazione ferroviaria che sorgevano in siti dispersi sono attualmente collegati da una rete di infrastrutture determinante una nuova utilizzazione e gerarchia degli spazi urbani. Alcuni di essi che avevano ricoperto ruoli determinanti per lo sviluppo storico della città, come l'isola di Skeppsholmen, hanno cambiato recentemente destinazione: da centro strategico per la marina militare le è stato assegnato il ruolo di polo culturale»².

L'avvio di tale processo di trasformazione sarà dato da un concorso internazionale, bandito dalla municipalità di Stoccolma nel 1990, per la costruzione di un nuovo museo d'Arte Moderna e d'Architettura, con la caratteristica di lasciare una certa libertà ai progettisti per quanto concerne la scelta del sito; e questo, per la difficoltà a risolvere il rapporto tra il nuovo organismo e la presenza di una serie di manufatti disposti in modo irregolare a causa dei dislivelli del terreno.

Bisogna ricordare, a tale proposito, che a partire dagli anni Cinquanta agli edifici militari si sono aggiunti: un museo asiatico, un museo d'architettura inserito in una ex palestra, un teatro con la scuola di danza, la scuola di belle arti ed altre strutture culturali. «Il Museo d'Arte Moderna versava in pessime condizioni e si è reso necessario un rapido adeguamento alle collezioni di cui nel frattempo era entrato in possesso. Per cui, nel 1990, è stato indetto un concorso»³.

Il progetto vinto da Moneo, si contraddistingue per il disegno geometrico della pianta che consente libertà nell'organizzazione degli ambienti e flessibilità di fruizione.

Esso prevede, altresì, per la sua realizzazione, la demolizione dell'edificio del Moderna Museet degli anni Cinquanta, situato nella parte centrale dell'isola, mentre il vecchio corpo di fabbrica della palestra militare, al contrario, è inglobato nel nuovo edificio. Una delle caratteristiche più significative della sua impostazione risiede nella scelta di organizzare l'intervento secondo due distinti criteri, corrispondenti ai due diversi affacci delle fronti principali.

Il primo di questi, è quello che si rivolge verso l'interno dell'isola. Il Museo d'Arte, si sviluppa su tale versante lungo un corridoio che si affaccia sulle corderie e sul giardino interposto; ad esso è riservata un'ampia sala per esposizioni temporanee e tre padiglioni organizzati a blocchi, con le sale quadrate e rettangolari di varie dimensioni incastrate le une nelle altre, al fine di ottenere una percezione di varietà volumetrica pur nella nell'estrema compattezza dell'immagine d'insieme. I padiglioni del museo, chiusi verso l'esterno, sono realizzati in cemento armato e intonacati in rosso mattone. La scelta della "neutralità geometrica" delle sale è rafforzata dal disegno delle loro coperture a tronco di piramide rivestite in rame e supportate da elementi d'acciaio; esse sono sormontate da lucernari: dei piccoli prismi a base quadrata che forniscono un'illuminazione zenitale





negli ambienti sottostanti. La volumetria dell'insieme è concepita in modo che nulla sia percepito da parte di chi arriva dal ponte di collegamento con la terraferma e risale il pendio fino al suo culmine. L'ingresso principale al museo, che si trova lungo questa fronte, è studiato in modo da apparire discreto e in subordine rispetto alle strutture contigue.

Il secondo prospetto, affrontato con un diverso criterio, è quello rivolto verso il mare. L'intervento in questo caso è immediato alla vista. Esso si presenta come una sequenza di corpi distinti che sono: l'ala del Museo d'Architettura su tre piani, con finestre a nastro e pareti bianche; l'ex palestra mantenuta nella condizione originale, con tetto a doppia falda, il cui corpo centrale corrisponde alla hall di accoglienza con il blocco aggettante e vetrato del ristorante. Tale prospetto si presenta, dunque, come una serie di volumi tra loro concatenati che non creano contrasto con le costruzioni vicine pur mantenendo la propria identità formale. L'insieme di corpi architettonici manifesta un'attenzione al rapporto con l'esterno, con ciò che è fuori; in questo modo, gli uffici del personale, i laboratori per bambini ed il ristorante presentano grandi aperture verso il mare, mentre la biblioteca e la caffetteria della sezione di architettura si rivolgono verso il giardino interno.







Il *Pontus Hultén Study Gallery* realizzato da Renzo Piano (2008), all'interno del Modern Museum and Swedish Museum of Architecture, è una struttura meccanica a due piani, creata per immagazzinare l'arte, ma aperta al pubblico. Essa rappresenta un nuovo e interessante apporto tecnico/concettuale agli spazi espositivi del museo, nonché un significativo arricchimento culturale rappresentato dalla collezione Hultén, che dagli anni Cinquanta fino al 1973, è stato direttore del vecchio Moderna Museet (demolito e sostituito dal nuovo progettato da Moneo). A tale scopo è stata destinata un'ampia sala di tale museo dove, oltre alla struttura meccanica che raccoglie ed espone i dipinti, è stato allestito uno spazio destinato alla biblioteca con attrezzature per la ricerca con oggetti d'arte provenienti, sempre, dal lascito dell'importante studioso.

Le opere sono immagazzinate nella parte alta della struttura, ancorate a dei pannelli che, tramite un comando elettronico, scendono in basso dove si trova il visitatore. In questo modo, osserva Piano è l'opera d'arte che si avvicina al riguardante contrariamente a ciò che avviene in tutti i musei.

L'idea di un impianto meccanico di custodia e di esposizione delle opere coincide in buona parte con l'idea di museo moderno di Hultén, che è quella di non mantenere l'arte in una posizione di "eterna immobilità", ma conferire ad essa un carattere dinamico e, quindi, la possibilità di modificare la sua posizione nello spazio o di cambiare contesto. Per Hultén il museo è un luogo d'incontro percorso da tensioni, aperto a una varietà di incontri e di attività, quali: mostre proiezioni cinematografiche, concerti, letture, esibizioni.

In linea con lo sperimentalismo, diventato ormai parte integrante del modo di essere dell'arte contemporanea, l'intenzione del progettista è quella di offrire al pubblico un diverso modo di fruire il museo, proponendo un differente sistema di relazionarsi all'opera

Questa particolare sensibilità, espressa da Piano nell'interpretare la visione di Hultén riguardo alla ricerca di nuovi modi di porsi dell'oggetto estetico è frutto di una profonda, reciproca conoscenza e lunga amicizia, che nascerà in occasione della costruzione del Centre Pompidou, a Parigi, di cui Hultén, a partire dal 1973, sarà per lungo tempo direttore.



Àbalos & Herreros

Parco Litorale Nord a Barcellona



Il Parco Litorale Nord, detto anche Parco della Pace, progettato da Ábalos & Herreros (2000-2004) è un'espressione caratteristica del loro modo, assai libero e antidogmatico di affrontare il progetto: rispetto ai principi del modernismo da cui fin dalla metà degli anni Ottanta, quando iniziano insieme la professione cercano di prendere, in vario modo, le distanze. Una maniera ideativa, peraltro, molto personale che oscilla tra "minimalismo" e un contenuto spirito pop. Un loro libro che rappresenta un'interessante testimonianza del loro modo privo di preconcetti nell'affrontare il percorso della progettazione è *Áreas de impunidad* (1997). Anche se poi le architetture che realizzano, pur piene di fantasia risultano essere piuttosto controllate: nella forma, nel processo per raggiungerla e nel modo di radicarsi nel contesto. Pur avendo, recentemente, deciso di interrompere la collaborazione (ora i due studi hanno assunto rispettivamente i nomi di: Ábalos + Sentkiewicz Arquitectos e Herreros Arquitectos), certamente quel loro modo di operare nella realtà franco e diretto, proseguirà sotto varie forme a contraddistinguere il loro fare architettonico.

L'idea di questo parco nasce da una forte motivazione di tipo ambientale che si concretizza in una concezione di waterfront che tende a dilatarsi in una struttura composta di sistemi spaziali complessi, di tipo formale e sociale, capaci di operare congiuntamente tra loro in un'unità funzionale complessiva. In questo specifico ambito gli elementi naturali che compongono il paesaggio - il vento, la sabbia, la pioggia, il sole, le piante, il mare - sono stati utilizzati come materiali da costruzione. In una conversazione con Stefano Boeri, il fotografo spagnolo Joan Roig afferma che quello che apprezza del Parco Litorale Nord, è la forte impronta artificiale che i due progettisti hanno saputo dare all'opera, ossia la creazione di uno spazio a scala di paesaggio senza riempirlo, in maniera eccessiva, di oggetti e segni.

Bisogna ricordare, tuttavia, che il nucleo di partenza dell'idea progettuale riguardante il parco è la presenza di un inceneritore a cui il Comune barcellonense ha voluto aggiungere un servizio di fornitura energetica, di raccolta e trattamento dei rifiuti, di produzione di acqua calada, un impianto di riciclaggio e, infine un ecoparco con lo scopo di stimolare la sensibilità dei cittadini, in particolare dei

giovani, verso le questioni ambientali.

«Nell'ultimo recesso della città», affermano Abalos & Herreros, «li dove erano confinate le installazioni più inquinanti [...] si è avuta l'ambizione di creare uno degli spazi pubblici naturali più ampi di Barcellona»¹.

Per mettere in pratica il programma è stato necessario ampliare la linea di costa rubando circa 100 metri al mare e costruendo in questo modo una spiaggia artificiale.

Di fronte alle sollecitazioni fornite da tale vasta e complessa area, l'atteggiamento assunto dai progettisti è stato quello di trattare il territorio con prudenza ed equilibrio: sviluppando il programma progettuale del parco attraverso l'impiego di forme aderenti al contesto, mettendo in atto una sottile integrazione tra paesaggio industriale e spazio pubblico per le attività del tempo libero. Nella sua definizione formale Abalos & Herreros hanno fatto ricorso a quello che essi hanno definito il "pittorresco contemporaneo" che è un'attualizzazione di temi e tecniche del passato con il fine di avvicinare tra loro, attraverso tecnologie ibride, gli elementi formali architettonici ed le altre presenze costruttive del parco; il tutto rafforzato dalla presenza di un sistema di passeggio e di sosta che contribuisce a stabilire una stretta relazione tra il complesso e la città.

«La sequenza di Atrio [Salon], Belvedere [Mirador], Pontile [Pantalan], tronca il sistema di trasporto pubblico urbano con il Mediterraneo, dando accesso ai distinti sottosistemi del parco. Mentre il Salon è un tappeto alveolare che si estende per il complesso organizzando il movimento verso il mare, il Mirador fronteggia la spiaggia e dà accesso al Pantalan che scaturisce dal recupero delle antiche strutture da raffreddamento dell'impianto elettrico esistente. La sequenza ha in ogni momento un trattamento superficiale differenziato, utilizzando materiali e tecniche tradizionali con modelli chiaramente figurativi, cercando innanzitutto di attribuire al luogo un'identità propria attraverso l'offerta di uno spazio collettivo statico e dinamico, caratterizzato da una manipolazione pop disinibita dei diversi elementi ornamentali»².

1
Habalos & Herreros, *Parc Litoral*,
Fòrum 2004, Barcelona, «2G» n. 22,
2004

2
Ivi.



Carlos Ferrater

Centro Esplai, Prat de Llobregat.





1
L'Esplai è un'associazione no-profit composta di volontari che lavorano nel campo dell'educazione dei giovani durante il loro tempo libero. La sua origine deriva dallo Scout Movement e la sua attività ha cominciato ad avere una notevole diffusione in Spagna (particolarmente in Catalogna) a partire dagli anni Sessanta. Quello che caratterizza l'azione dell'Esplai è uno spirito pedagogico volto a promuovere lo sviluppo integrale del giovane. In questa attività l'associazione punta a coinvolgere non solo i giovani, ma anche le famiglie.

Il Centro Esplai¹ (2005-2007) di Carlos Ferrater per è un'opera particolarmente rivolta alla funzione sociale dell'architettura e alla sua capacità di sviluppare il principio della convivenza. "L'architettura è in sé un lavoro collettivo", osserva Ferrater, "con un obiettivo sociale a cui dare una risposta concreta".

L'edificio sorge al Prat de Llobregat, all'interno del quartiere San Cosme percorso da situazioni di povertà e di disagio sociale. La cittadina, poco distante da Barcellona, si sviluppa lungo la costa. L'area, di circa un ettaro, delimitata da due strade Riu Anoaia e Riu Cardener, è uno spazio verde in prossimità del delta del fiume Llobregat, un ambiente naturale tra i più interessanti della Catalogna.

La costruzione nasce con l'intento di favorire con la propria attività (ovvero, con l'azione umanitaria che sviluppa), il recupero sociale ed economico del quartiere facendo attenzione, nel contempo, agli aspetti relativi alla eco-sostenibilità, all'eliminazione delle barriere architettoniche e all'integrazione all'ambiente naturale circostante. Per la messa in opera della struttura sono state adottate tecnologie

e attrezzature basate sui principi del risparmio energetico tramite pannelli solari, del recupero/riutilizzo delle acque. Sono stati adottati, inoltre, criteri riguardanti: la ventilazione naturale e il ricircolo dell'aria, la salvaguardia dell'ambiente ed anche l'economicità dei materiali, impiegando quelli derivati da processi di riciclaggio.

Per meglio mettere in pratica tale disegno programmatico, l'architetto catalano si è avvalso della consulenza de la Universitat Politècnica de Catalunya e de la Escuela de Ingeniería de La Salle.

Nella realizzazione materiale dell'edificio hanno concorso, la Fundació Catalana de l'Esplai, l'Ayuntamiento del Prat de Llobregat, la Generalitat y el Ministerio de Trabajo.

La nuova sede si compone di un albergo-scuola per 340 posti letto (ogni stanza ha 4 letti con bagno e un balcone orientato a sud), a cui si aggiungono: una lavanderia, un ristorante-bar, una cucina, delle sale per l'incontro e il gioco dei giovani, una piscina, una sala per la ginnastica; e gli uffici per 200 addetti, con aule per la formazione, un auditorium (per 350 persone), una biblioteca ed altre attrezzature per l'incontro delle famiglie con gli educatori.

Nell'area esterna si trovano: una piscina, un giardino, degli spazi per il gioco infantile, un parcheggio.

Il Centro Esplai si caratterizza per il modo sobrio e diretto con cui Ferrater è riuscito a definire in senso spaziale e formale, la sua ragione d'essere e il suo interno equilibrio; e, soprattutto, per il rapporto che ha stabilito tra la duplice identità dell'organismo: di albergo-scuola per la gioventù e di struttura direzionale dell'associazione.

Il lavoro di Ferrater che in numerose occasioni si è sempre distinto per la severa impronta di tipo "logico-geometrica" (Marco Biraghi), trasmettendo alle sue opere un modo persuasivo e avvolgente di porsi come immagini architettoniche; in questo caso si rivolge alla forza espressiva del tratto iconico essenziale e scarno, alla riduzione dell'eccesso, del di più, dell'incongruo, senza tuttavia perdere il suo tocco elegante ed equilibrato, che corrisponde al suo modo attento e sensibile di gestire il processo progettuale in tutte le diverse fasi.

"Viviamo in un'epoca dove l'architettura si è convertita, per un verso, nella punta di lancia delle avanguardie artistiche", egli osserva, "e, per l'altro, nel punto di oggetto di accesa discussione



tra un'architettura globale e una radicata nel luogo che attende la propria tradizione e cultura con una profonda radice sociale e con rigore nella costruzione”.

In tale progetto, l'architetto sembra aver voluto far coesistere, quasi forzandole a convivere insieme, due diverse realtà: da un lato l'attenzione riservata alle questioni tecnologiche e, dall'altro il proprio linguaggio misurato, diretto, elegante, ma pragmaticamente disponibile a dare immediate risposte alle molteplici necessità imposte dallo specifico carattere dell'organismo.

Stante l'eterogeneità delle attività contenute all'interno dell'albergo-scuola, l'opera punta ad una sintesi formale attraverso la scelta di un rivestimento unitario; convertendo la complessità dell'organismo in un incisivo “segno” architettonico: una fronte urbana che non genera conflitti, ma si offre piuttosto come uno spazio pubblico d'accoglienza.

Una delle peculiarità dell'edificio è il suo modo di vivere della luce e con la luce; si segnala, a tale proposito, l'attenzione al modo in cui essa è utilizzata, distribuita in modo graduale all'interno degli ambienti del lavoro, dell'incontro, dello svago, del riposo.

La fronte a nord, che si rivolge verso la città, è risolta in maniera figurativamente unitaria tramite l'impiego di un “involucro in sé autonomo” che, tradotto in termini formali, si manifesta come un una sequenza di tratti di pareti metalliche inclinate che si distaccano dalla struttura interna in cemento armato, creando in alto, nella congiunzione con il solaio di copertura, dei lucernari. All'interno del volume, tali inclinazioni parietali generano un suggestivo gioco di luci ed ombre che rende gli spazi, soprattutto quelli degli uffici, particolarmente accattivanti.

Differentemente, le fronti a sud dove si affacciano le camere, sono contraddistinte dalla presenza di pannelli colorati che schermano i balconi filtrando l'insidiosa luce radente del tramonto e proteggendo, altresì, l'intimità dei loro ridotti spazi di relazione esterni.



OAB Carlos Ferrater e Jiménez/Brasa

Ampliación del Parque de las Ciencias a Granada



1

L'Edificio Péndulo de Foucault è una struttura dedicata alle scienze: fisica, chimica, geologia. Si compone di quattro sale, denominate: Sala Biosfera, che si occupa della vita sul pianeta e della biodiversità; Sala Eureka, in cui il visitatore può "toccare con mano" le proprietà fisiche della materia e guardare da vicino le leggi fisiche che reggono il mondo; Sala Percepción, che permette di giocare con la luce e il suono e scoprire come a volte la nostra percezione sia ingannevole; Explora, area rivolta ai bambini, dove possono esplorare le sensazioni della scoperta del mondo che li circonda. L'edificio ospita, inoltre, un grande planetario digitale e un padiglione per esposizioni temporanee.

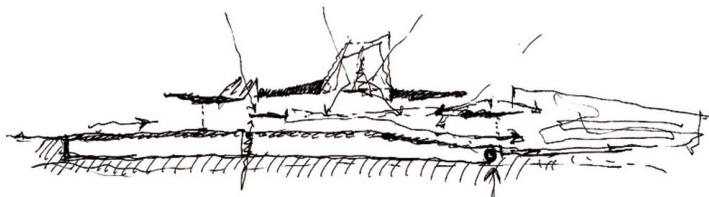
2

Il Mariposario Tropical riproduce le condizioni climatiche e vegetali dei tropici, si può conoscere il ciclo vitale delle farfalle.

3

La costruzione è stata finanziata: dal Consorcio Parque de las Ciencias y Fondos Feder, dal Créditos Financieros con Caja Granada y Caja Rural e da Aportaciones de la Consejería de Cultura (Fundación Legado Andalusi) y Consejería de Empleo de la Junta de Andalucía.

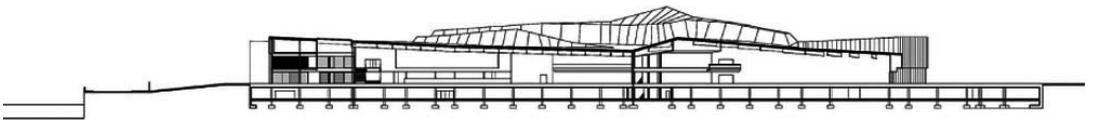
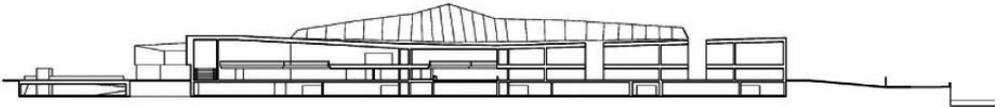
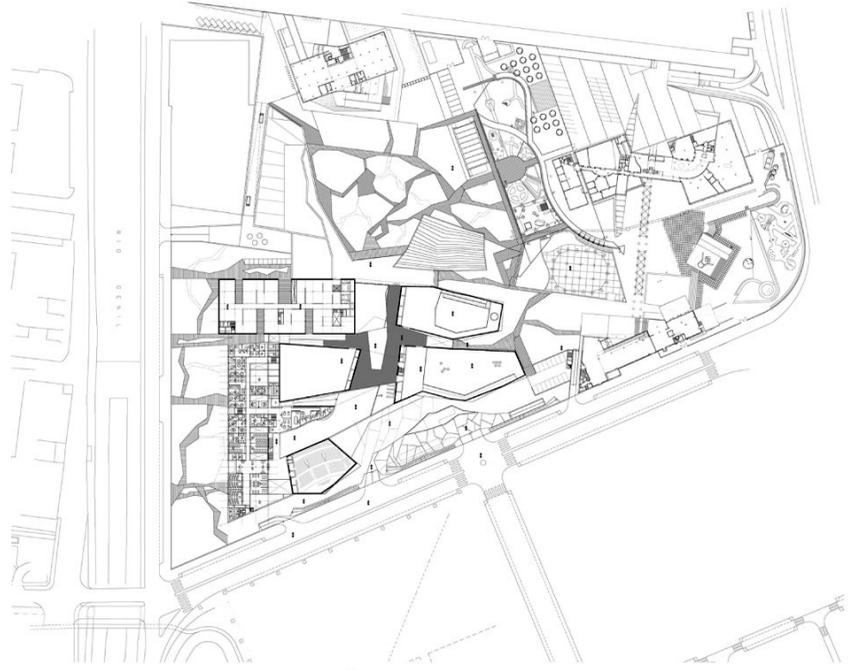
Il Parque de la Ciencias de Granada è un museo scientifico interattivo. Sorge accanto al fiume Genil, in una zona urbana in fase di sviluppo, non lontana dal centro storico della città andalusa. Il museo si presenta come un vasto giardino di oltre 70.000 metri quadrati, al cui interno si trovano dei nuclei espositivi tra loro indipendenti, quali l'Edificio Péndulo de Foucault ¹, il Mariposario Tropical ², il Macroscopio, a cui vanno ad aggiungersi, distribuiti nel verde dell'esterno, la Torre de Observación, che offre un suggestivo punto d'osservazione della città, ed altri nuclei d'interesse scientifico e spazi di riposo.



Lo sviluppo realizzativo del museo, che avverrà in quattro fasi, parte dal 1995, l'anno di inaugurazione della prima tranches del programma costruttivo; l'ultima corrisponde alla realizzazione del Macroscopio, da parte di OAB Carlos Ferrater Arquitectos Asociados e Jiménez / Brasa Arquitectos (2004-2008).

Tale progetto è il risultato della collaborazione tra i due studi, vincitori di un concorso ad inviti bandito dal Consorcio Parque de las Ciencias ³

La nuova costruzione accoglie al suo interno cinque distinti settori, che sono il Pabellón Viaje al Cuerpo Humano, che consente di esplorare l'origine della vita microcellulare e i misteri dell'anatomia umana; il Pabellón Al-Andalus y la Ciencia che raccoglie l'eredità scientifica e tecnologica dell'Andalusia nel corso dei secoli; il Pabellón Cultura de la Prevención, interamente dedicato alle soluzioni innovative per prevenire gli incidenti sul lavoro e gli incidenti domestici; il Pabellón Tecno-Foro, che è uno spazio dedicato alle creazioni artistiche realizzate con le nuove tecnologie; la Sala Explora el Desván del Museo, che propone esposizioni temporanee finalizzate ad avvicinare i più piccoli al mondo della scienza; ed, inoltre, un auditorium e spazi per mostre temporanee e permanenti.



Il progetto di Ferrater e Jiménez / Brasa si contraddistingue per la copertura che è un'ampia struttura unitaria: una superficie piegata e ripiegata in più punti, allo scopo di ricavare degli ampi lucernari che consentono alla luce naturale di penetrare all'interno in maniera diffusa. Tale gioco di diverse inclinazioni del piano di copertura, come è stato osservato, genera una sorta di "nuova topografia". Un sistema configurativo, osserva Ferrater, che può ricordare lo skyline delle montagne della Sierra Nevada che fanno da sfondo al profilo urbano di Granada.

La considerazione dell'architetto barcellonese offre lo spunto per rilevare che uno degli aspetti ricorrenti nella sua opera è proprio il rapporto armonico, sinergico tra gli elementi naturali e artificiali. L'idea base è quella di "entrare nel percorso progettuale" cercando di "sentire" il luogo o, altrimenti, considerando il luogo come fonte d'ispirazione progettuale.

Questo rapporto prende forma appoggiandosi alla logica geometrica, ossia impostando il processo compositivo attraverso il linguaggio della geometria che, tramite dei processi matematici si deforma, assumendo dei tratti 'naturali'. Il fine, come afferma Ferrater in un'intervista, è quello di "costruire un oggetto sensibile ai connotati della memoria e all'eredità del luogo". Tenendo presente che per l'architetto catalano la geometria rappresenta un controllato meccanismo di deformazione che assume una sua definizione a contatto con la realtà. E, attraverso tale processo, si sviluppano le linee del dialogo fra artificiale e naturale.

Partendo da questa stretta relazione con il contesto il progetto non punta a perseguire l'effetto di edificio-totem - indirizzo spesso adottato nell'architettura contemporanea e che ha sensibilmente trasformato lo skyline di molte città storiche - manifestando, invece, una notevole attenzione per le situazioni di margine, per i punti di contatto con l'esistente. Questo particolare tipo di cura per "i diversi aspetti in cui si presentano i bordi" consentirà la convivenza tra realtà differenti sotto un unico tetto, rendendo l'edificio del Macrosco-pio un'importante presenza in grado d'integrarsi nella realtà urbana circostante.

Il grande tetto configura, dunque, uno spazio continuo dove i diversi ambiti espositivi trovano luogo, lasciando immediatamente in vista gli ambienti destinati alla comunicazione e alle relazioni.

Il piano di calpestio è inclinato e questo accentua il gioco delle altez-

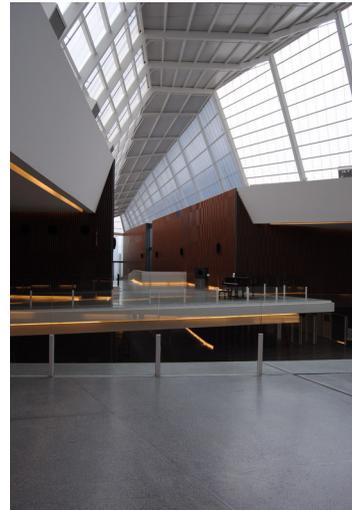
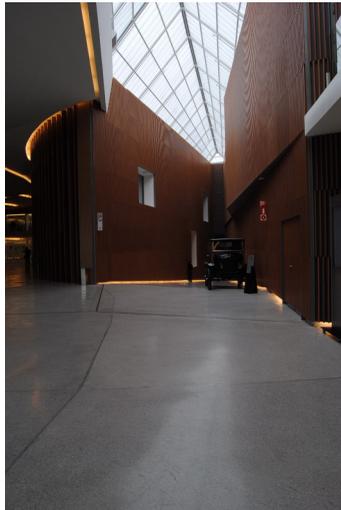
ze dei vari ambienti permettendo di ricavare dei doppi livelli.

La sua autonomia strutturale - che la sua stessa immagine sottolinea, in quanto sembra volersi liberare (in senso percettivo) dalle pareti in cemento armato su cui si poggia - genera un effetto di continuità nell'interno, ovvero di un fluido rapporto sequenziale di spazi interconnessi. L'idea è quella di consentire alla struttura espositiva una totale flessibilità attraverso un serrato intreccio di percorsi tematici, di situazioni espositive/performative, di utilizzazioni ambientali.

Com'è stato osservato, la conformazione della copertura ricorda l'immagine di una mano aperta, dove le dita ospitano le diverse componenti del programma, mantenendo in sé un'unità spaziale. L'utente del museo, infatti, può scegliere il proprio percorso tra una ricca gamma di tracciati precostituiti che attraversano lo spazio interno, permettendogli di assumere un ruolo attivo nella sua esperienza di visitatore.

L'armatura orizzontale è composta da una struttura tridimensionale metallica a doppio strato, dotata di un isolamento ad alta densità, all'interno della quale sono sistemati gli impianti. La superficie esterna ha una zona riservata alle celle fotovoltaiche che contribuiscono alla sostenibilità dell'edificio.

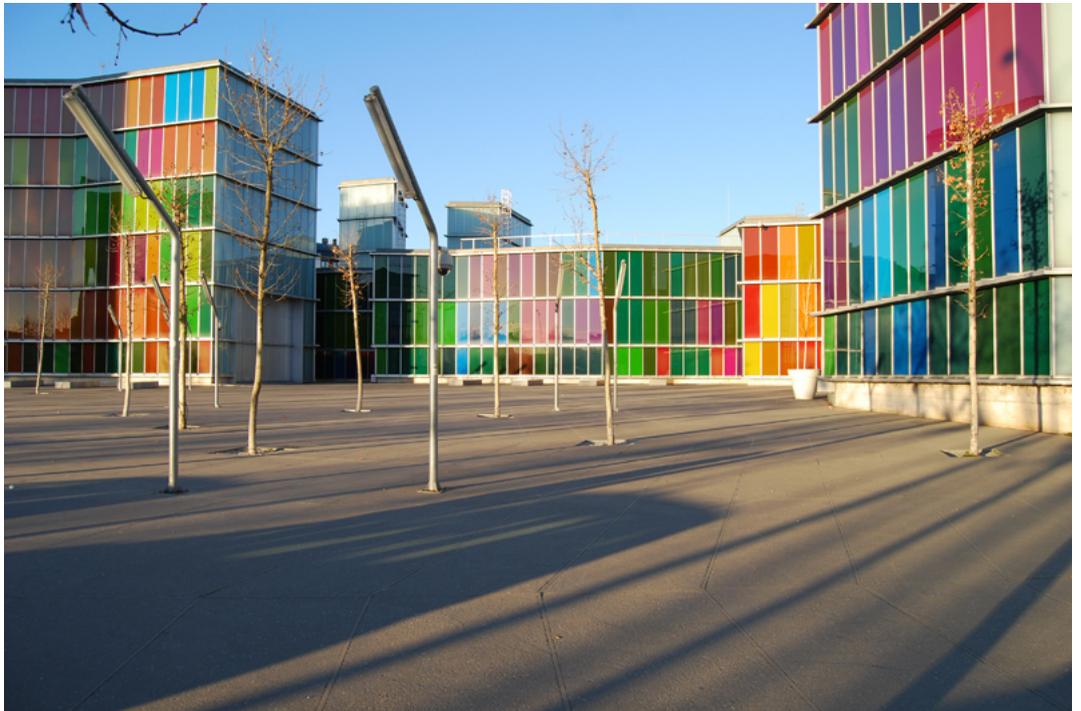
I diversi ambienti espositivi sono provvisti di aria condizionata, nonché di un sofisticato meccanismo di controllo dell'umidità e della temperatura.

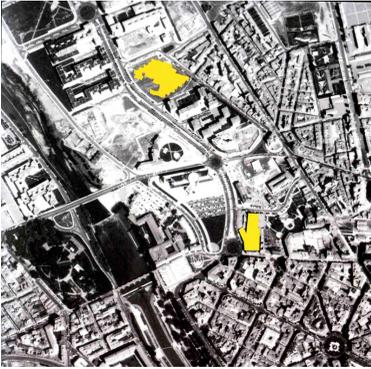




Mansilla + Tuñón

Auditorio e Musac a León.





L'Auditorio e il MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo) sono due opere realizzate a León da Luis Moreno Mansilla ed Emilio Tuñón. Entrambe, come è prassi abituale del loro lavoro, sono frutto di una profonda riflessione sulle ragioni della loro essenza, considerata in rapporto al contesto in cui si collocano, e agli utenti destinati fruirne gli spazi. E, pur nella diversità dei programmi e del loro impianto formale manifestano un sottile filo analogico che idealmente le attraversa apparentandole. Disposte lungo il margine orientale dell'Avenida de los Reyes Leoneses, sorgono a poca distanza l'una dall'altra.

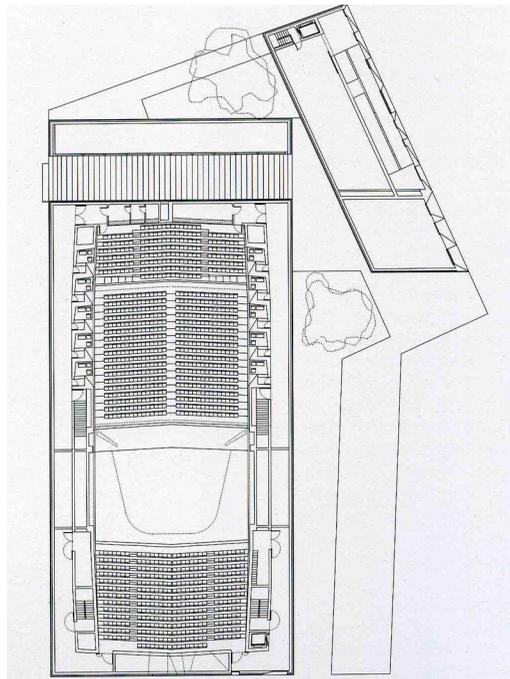
La zona in cui si trovano è parte della sua nuova espansione che lambisce il tessuto storico costeggiando il Duero, il fiume che attraversa tutte le province della Castilla y León.

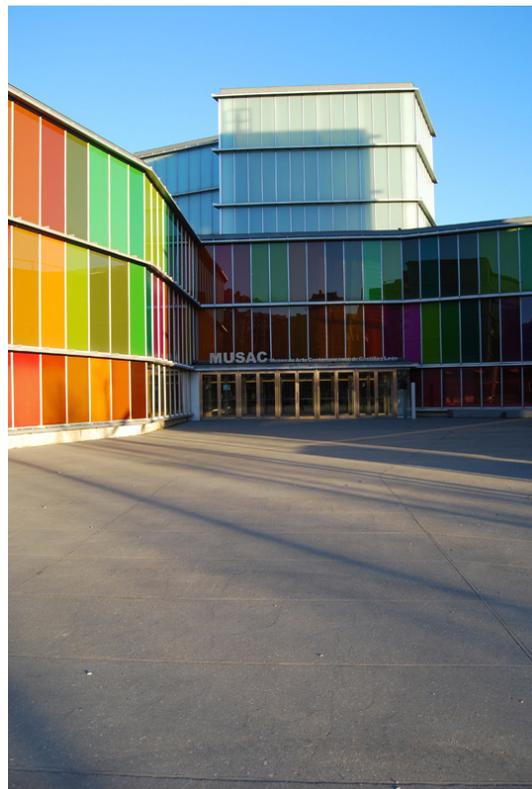
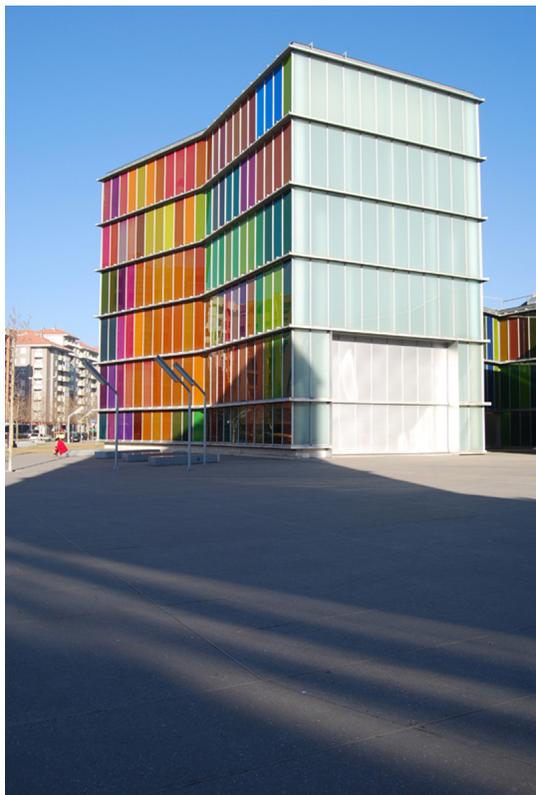
L'*Auditorio* (1994-2002), si affaccia su un vasto spazio urbano aperto che si conclude in fondo con la mole del convento di San Marcos. A seguito della sua "difficile" ubicazione (la vasta spianata aperta che ha dinanzi), l'edificio si pone come fronte della nuova città, cercando di affermare la propria presenza attraverso una soluzione dalla forte valenza iconica, entrando in una tessitura di capisaldi formali che orientano la struttura spaziale della definita area del sistema periferico urbano.

Nel corso di una conferenza a Siviglia, nel 2002, poco prima dell'inaugurazione dell'*Auditorio*, i due architetti hanno avuto modo di delineare, attraverso pochi incisivi tratti, gli elementi distintivi del loro approccio al progetto che, secondo le loro affermazioni, nasce dal senso del disorientamento e dalla conseguente reazione a tale condizione; ma la risposta che essi danno non punta ad un'azione

volta a riportare l'ordine nel processo ideativo, individuando funzioni definite e tecniche mirate; piuttosto l'obiettivo verso cui si dirigono è la messa in atto di un processo inverso, che prende inizio "da alcune linee geometriche astratte (trame, orditure lineari, combinazioni spaziali), in definitiva, strutture che consentono minime variazioni. Poi, ci piace attardarci a lavorare su questo. Solo in un secondo momento cerchiamo di dare una forma a tutto questo, attraverso l'uso, il luogo, la tecnica".

A seguito di quanto accennato, l'organismo, nella sua volontà di adattarsi alla forma del lotto, si disarticola scindendosi in una doppia giacitura; così, la pianta della sala dell'auditorio (per 800/1200 posti) si dispone lungo la diagonale dell'avenida e il grande muro rivestito in lastre di travertino bianco, assume una posizione ruotata rispetto ad essa. Tale parete, le cui finestre sono predisposte per dar luce al foyer, per il forte rilievo plastico del disegno della sua superficie, assume una consistenza volumetrica, nonché un'imponenza data dalla sua entità dimensionale, accentuata dal singolare disegno della sua fronte principale: un gioco formale basato su una struttura figurativa geometrico/astratta composta di piani inclinati che creano illusori effetti, di tipo prospettico, di diversa profondità. Tale marcata rilevanza iconica consente alla figura di riempire con la propria presenza il vuoto circostante cancellando il senso della dispersione visiva.





Il *MUSAC* a Castilla y León (2001-2004) non è soltanto uno spazio organizzato per ospitare esposizioni d'arte contemporanea, ma è anche un centro destinato ad accogliere molteplici eventi che possono svolgersi contemporaneamente: installazioni, performace, piccole mostre, grandi esposizioni, spettacoli teatrali, concerti, sfilate di moda, fiere botaniche, ed altro ancora.

In conformità a questo programma, il museo è concepito come una sequenza di moduli spaziali di forma irregolare che compongono uno spazio continuo e indipendente. Si tratta di una struttura a trama che non fa riferimento ad un centro, ma si sviluppa sul principio della contiguità dei diversi elementi. La disuniformità prodotta dalla geografia segreta dell'insieme di quadrati e rombi, che sono le sale e

i patii tra loro concatenati, favoriscono percorsi interni lungo varie direzioni, con suggestive visioni, longitudinali, trasversali, diagonali.

La costruzione è ad un solo piano e gli ambienti espositivi sono dotati di lucernari di diversa altezza; in questo modo, si potrebbe osservare che la complessità e la calcolata irregolarità della pianta si riflette anche nell'alzato.

L'impianto museale di Mansilla e Tuñon, che manifesta a un tempo il senso dell'ordine e della libertà, dell'uguaglianza e della diversità, è la diretta espressione della loro sensibilità espressiva. La condizione di "uguaglianza e diversità", essi affermano, "è sempre racchiusa in una cornice di possibilità e ambiguità", a cui solitamente essi uniscono nei loro progetti, "una forte vocazione a trarre forza dalle costrizioni della vita".

La possibilità di realizzare una trama il cui disegno non è alterato dall'aggiunta o dalla sottrazione di parti, ha consentito nel progetto dell'esterno di delimitare uno spazio cavo, denominato Forum, distinto dalle vetrate colorate, e destinato agli incontri o ad accogliere il riflesso delle attività culturali che si svolgono all'interno.

L'edificio è costituito da una struttura in cemento bianco rivestito esternamente da pannelli modulari di vetro, con interposto un isolante termico. Ogni ambiente è provvisto di un proprio sistema di climatizzazione; tutti gli impianti sono sistemati in copertura, all'interno di gallerie ispezionabili che ne facilitano la manutenzione. La scelta del rivestimento ha consentito di praticare le aperture lungo le pareti per illuminare naturalmente l'interno, senza interrompere la continuità della superficie di rivestimento.

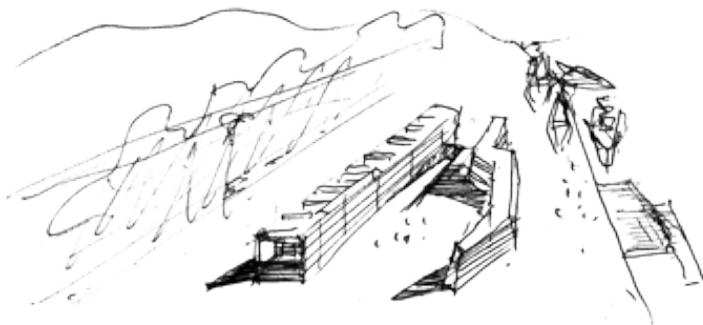
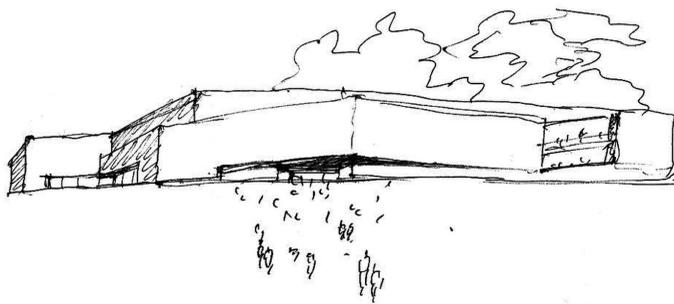
Nel 2007 l'opera ha ottenuto il Mies van der Rohe Award.



Guillermo Vázquez Consuegra

Il Museo dell'Illustrazione a Valencia e il Museo di Archeologia Subacquea a Cartagena





Il territorio dell'Andalusia da molti decenni manifesta un fermento culturale che ha assunto molteplici indirizzi espressivi. In campo architettonico questa spinta verso una nuova visione della realtà e un nuovo modo di interpretarla si è tradotta in numerose realizzazioni a varia scala e di differente impegno costruttivo. Il filo che lega questa pur diversificata attività ideativa/creativa da parte dei progettisti risiede nella ricchezza inventiva priva di eccessi delle loro opere e l'attenzione e la cura impiegata nel loro percorso realizzativo. L'interesse e la loro importanza risiedono nella sensibilità che esprimono soprattutto nei confronti delle delicate problematiche dell'equilibrio territoriale, del recupero e della salvaguardia delle permanenze architettoniche del passato prossimo o remoto (includendo in questo anche le testimonianze vernacolari); nonché del riassetto spaziale e della crescita delle città andaluse e del sud della penisola iberica. E questa tensione culturale, com'è stato osservato, ha consentito ai molteplici insediamenti di tale area geografica di rompere lo storico bipolarismo costituito da Madrid e Barcellona.

Il sivigliano Guillermo Vázquez Consuegra è uno di questi progettisti, del quale vengono qui presentati due interessanti lavori: il MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración Moderna) a Valencia (1997-2001) e l'ARQUA (Museo Nacional de Arqueología Subacuática) a Cartagena (1998-2008).

La caratteristica che accomuna queste due costruzioni, relativamente lontane nel tempo e formalmente diverse tra loro, da un lato risiede nell'evidenziazione del peso della materia e, dall'altro nel modo di manipolare la luce all'interno e all'esterno del volume architettonico. Né, del resto, è secondario il criterio del tutto singolare di valorizzare quei caratteri minimali, di tipo formale/percettivo o materiale, che contribuiscono a definire il senso profondo del progetto.

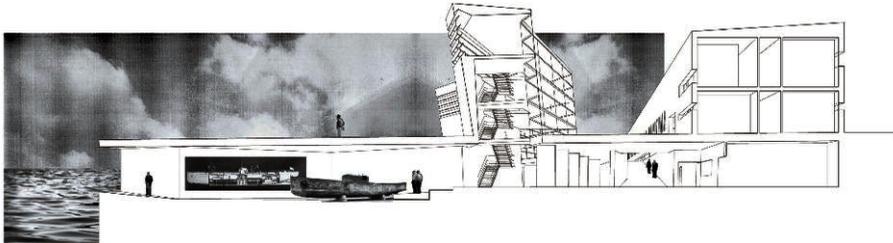
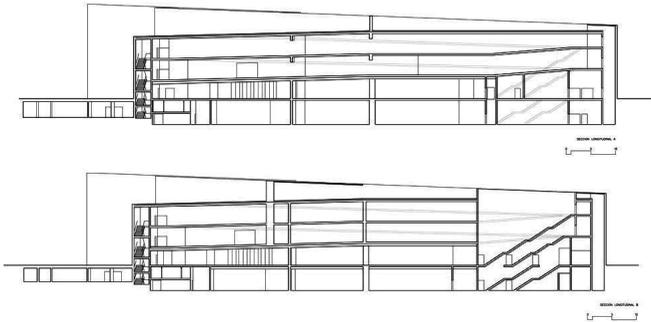
Visivamente tutto questo è espresso attraverso l'uso del cemento armato, materiale con cui sono costruite entrambe le opere: lasciato a vista nel MuVIM e colorato con una pigmentazione rossiccia nell'ARQUA.

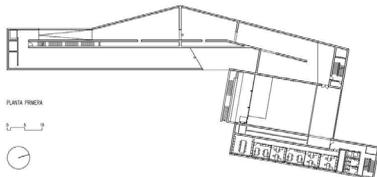
In entrambi i progetti, sembra che il senso della gravità voglia sovravanzare le ragioni delle successive scelte formali facenti parte del percorso progettuale, ponendosi come una nozione problematica circa l'essenza iconica dell'oggetto, quasi allo scopo d'indurre l'osservatore ad una riflessione - in sé subordinata rispetto al fine dell'opera - sulle implicazioni espressive legate alla consistenza della materia costruttiva e che si traducono in quella sensibilità plastica che è la base dell'espressione architettonica. "Il progetto di architettura" afferma a tale proposito Vázquez Consuegra, "è legato indissolubilmente all'atto costruttivo, non riesco a pensare al progetto se non penso a come sarà costruito e ai suoi materiali".

Un ultimo aspetto che unisce tra loro, in qualche modo, i due edifici è l'impianto teorico/concettuale, fondato sul rapporto dialettico di due figure che si contrappongono. Nel primo caso, fondendosi in un'unità percorsa da interne tensioni, e nel secondo, ponendosi come due entità separate, ma sottilmente legate: come, in certi quadri metafisici dechirichiani è il rapporto tra l'oggetto e la sua ombra.

L'idea architettonica è quella di perseguire un'organizzazione spaziale basata su uno schema multipolare, ma privo di discontinuità o di situazioni isolate autonome. La forma è, dunque, in sé unitaria, anche se questo è raggiunto, come si è sopra accennato, attraverso la somma di due figure dalla diversa conformazione: la prima è compatta, dotata di una sua centralità destinata ad accogliere, ai diver-

si livelli, le attrezzature museali (ingresso, caffetteria, auditorium, spazi per la ricerca); la seconda allungata e leggermente piegata ed ospita al suo interno esposizioni a carattere temporaneo e permanente; i diversi piani di cui si compone sono collegati da una comoda rampa.





Il *MuVIM* è situato nel quartiere Velluters, in un'area un tempo degradata al margine del centro storico. Il sito, di forma grossolanamente triangolare, è ricavato dalla parziale demolizione dell'ospedale dei Poveri Innocenti. La richiesta del bando di concorso, vinto nel 1997 da Vázquez Consuegra (con Pedro Diaz e Iñigo Casero), prevedeva che la sagoma dell'edificio dovesse rispecchiare il perimetro del lotto.

Al fine di ottenere una continuità spaziale l'insieme volumetrico tende ad assumere - in senso metaforico - la forma di racconto architettonico, espresso attraverso il tema dell'itinerario: lunghi percorsi che nel loro fluire articolano degli episodi spaziali.

Tale effetto di continuità è scenograficamente interrotto dalla presenza di un vuoto centrale che, partendo dallo spazio d'ingresso, attraversa il volume in senso verticale, consentendo l'affaccio su di esso dei diversi piani, nonché l'ingresso della luce proveniente dal soffitto e dalla parete d'ingresso che è totalmente vetrata. Dalla parte opposta ad essa, si trova un secondo accesso che direttamente si riconnette con uno spazio urbano, in parte di pertinenza del museo e, in parte di un circoscritto parco archeologico, in via di sistemazione.

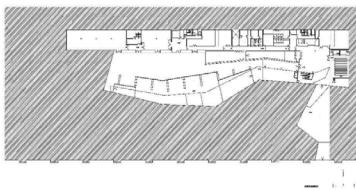
In questo modo, la chiusa volumetria della costruzione ha la possibilità di istituire un collegamento visivo e fisico con l'esterno: con gli spazi circostanti che raccolgono, anche se in forma sommersa, il fermento della quotidianità della vita urbana.

A rimarcare il ruolo di tale secondo ingresso è l'installazione, avvenuta in un tempo successivo, di una pensilina in acciaio provvista di una sua pregevole qualità formale che conferisce allo spazio esterno un significativo punto di riferimento.

L' *ARQUA* è un singolare edificio situato sul lungomare di Cartagena. Il progetto è impostato sul tema del "limite", che è quell'ideale margine tra terra e mare su cui Vázquez Consuegra ha già avuto occasione di riflettere ed elaborare progetti, quali ad esempio la Capitanía Marítima y Locales Comerciales en Ayamonte (2001), l'Ordinación del Borde Marítimo de Vigo (2005), nonché il Museo del Mare e della Navigazione a Genova (2004).

In ognuno di questi lavori l'architetto ha cercato di far emergere la geometria latente dei luoghi in cui sono situati, liberamente reinterpretata e creativamente arricchita nelle singole proposte progettuali.





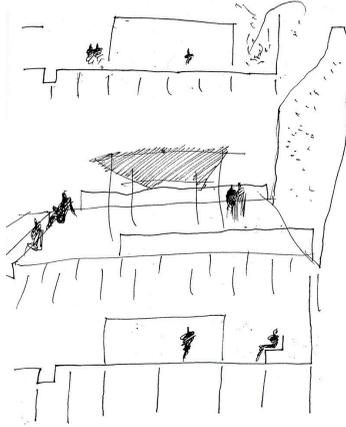
Nel caso dell'ARQUA lo spunto formale da cui Vázquez Consuegra parte è quello della “fessura”, che è una spaccatura del terreno, ma in termini più generali è quella porzione di spazio, più o meno limitata, che s'interpone tra il costruito urbano e il mare. In questo modo, egli pone in dialettico confronto due corpi edilizi dalla diversa conformazione: il primo è un lungo prisma lineare adiacente alla strada che corre davanti alle mura della città e si sviluppa parallelamente al bordo della banchina. Esso ospita al suo interno il Centro di ricerca marina. Il secondo è un volume dinamico, scattante, dalla forma zigzagante, rivolto verso il mare; di tale elemento naturale cerca di riflettere, a livello iconico, il senso di energia e di vitalità. Tale corpo, configurato attraverso una sequenza di piani inclinati variamente direzionati, in parte trasparenti, costituisce il lucernario del Museo di Archeologia Subacquea che è alloggiato sotto il livello stradale.

Lo spazio tra i due volumi ha un suo valore urbano; il nome del museo, scritto a caratteri enormi lungo il muro di calcestruzzo colorato della facciata del Centro di ricerca marina, è un elemento che conferisce ad esso vivacità singolarità e richiamo.

Quasi radente a tale parete si trova una larga rampa che scende, portando il visitatore verso l'interno del museo. La hall è direttamente connessa con lo spazio espositivo, aperto e aereo grazie alla presenza della “lanterna del museo” da cui è possibile percepire, attraverso alcuni tratti delle pareti vetrate, degli oggetti in mostra.

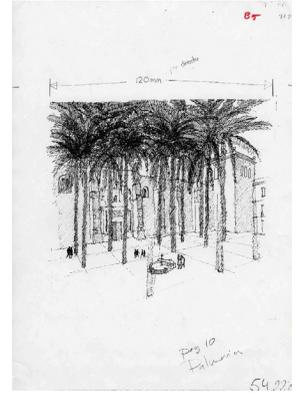
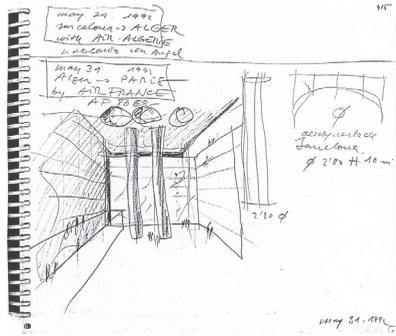
L'edificio espositivo conserva nei suoi spazi materiali archeologici legati al traffico marittimo nel Mediterraneo dal mondo fenicio, punico, ellenistico e romano. Le sue sale presentano serie di anfore utilizzate per il trasporto di prodotti liquidi di diversa natura. Sono presenti, altresì, materiali di lusso come avorio, vetro, etc. In particolare evidenza sono posti i resti di due navi fenicie del VII secolo a.C. trovate a Mazarrón, insieme a gran parte del loro carico. Tutti i materiali esposti sono accompagnati da precise informazioni scientifiche. Il centro di ricerca è indirizzato a catalogare il materiale archeologico subacqueo. Esistono inoltre un laboratorio di restauro, un archivio di disegni, una biblioteca specializzata e un magazzino.





Alberto Campo Baeza

Quattro opere



Le quattro opere di Alberto Campo Baeza - Entre Catedrales, Cadi-ge, Oficinas para la Delegación Provincial de Salud, Almería, Caja Granda, Granada, Plaza de la Catedral, Almería - sono significative per la loro qualità architettonica, ma anche rappresentative di un cammino - per usare le parole dell'autore - "in cerca della Bellezza".

Questo ideale estetico, a cui Campo Baeza si richiama, per essere compreso nella sua essenza deve essere messo in relazione almeno con due aspetti dell'opera che egli considera fondamentali: il primo, è la capacità di essere comunicativa ("la fondamentale qualità che essa deve avere è quella di poter essere compresa da tutti"), il secondo, è quello di essere essenziale, e per raggiungere tale livello espressivo egli applica un rigoroso processo di riduzione della forma. Si tratta di un'azione di sottrazione del di più o di ciò che egli considera "l'eccesso". Non a caso, "Mas con menos" è un suo motto che riprende il miesiano "Less is more": con questo mettendo in evidenza uno dei referenti culturali a cui si sente maggiormente legato.

1
Pierre-Alain Croset, Alberto Campo Baeza. *Tre scuole a Madrid*, «Casa-bella» n. 1987, marzo 1987.

2
Ivi.

3
Alberto Campo Baeza, *La idea construida*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006.

L'essenzialità è per Campo Baeza, dunque, quello che meglio designa la struttura del suo fare progettuale. Essa favorisce la costruzione di quella condizione mentale, necessaria per percorrere la strada che porta all'oggetto comunicativo. Tale sostantivo deve essere inteso nel doppio significato di tensione verso ciò che è sostanziale, semplice, austero, disadorno, severo, sobrio, e verso quelle specifiche componenti considerate dall'architetto indispensabili - all'interno del processo ideativo - per consentire alla forma di emergere.

In questo modo, gli elementi considerati essenziali per rivelare le qualità spaziali della costruzione o gli elementi da cui essa trae fondamento e ricchezza di senso, sono l'effetto descrittivo e valorizzatore della luce, la percezione della consistenza e del peso della materia e la cognizione della significatività, in ambito espressivo, delle proporzioni. Essi sono, all'interno dell'opera dell'architetto spagnolo, i materiali primari della progettazione, gli ingredienti indispensabili per la definizione stessa della figura architettonica.

Nelle opere di Campo Baeza, nota Pierre-Alain Croset, è possibile individuare «[...] un rigore al limite del puritanesimo»¹ nei confronti del proprio mestiere e una tensione verso «[...] un ideale estetico fatto di austerità e di semplicità»². Ma aldilà di ciò, egli aggiunge, bisogna osservare che è assai rilevante anche il suo interesse nei confronti del rapporto con il contesto, con l'intento di far emergere le qualità specifiche del luogo, cosa che fornisce un'importante apertura alla sua ricerca progettuale, evitando di circoscriverla in un ambito essenzialmente estetico-formale. Questi aspetti che contraddistinguono alcuni dei tratti caratteristici della sua ricerca ne rappresentano, contemporaneamente, gli elementi di continuità.

Il suo libro *L'idea construida*³ lascia emergere con chiarezza, pur nella molteplicità di temi trattati, quel nucleo concettuale a cui si è sopra accennato, riconducendo ad una visione unitaria i diversi percorsi del pensiero che trovano un punto di coagulo nell'idea.

Per giungere all'architettura è necessario, afferma Campo Baeza, l'apporto dell'idea, la cui funzione è quella di portare al centro le esigenze dell'uomo e la specificità del suo essere in rapporto alla sua cultura. Solo in questo modo essa è in grado di rispondere alle esigenze funzionali, contemporaneamente, suscitando profonde emozioni.



Il progetto *Entre Catedrales* (2000-2009), realizzato da Campo Baeza a Cadice in un arco temporale piuttosto ampio, ha come tema la ‘valorizzazione’ di un’area storica assai circoscritta, denominata Campo del Sur (Campo del Sud), rimasta a lungo in abbandono e che gode di un’incantevole posizione di fronte all’Oceano Atlantico (separato da esso solo dalla tangenziale che costeggia il mare). Tale sito è delimitato, da un lato, dall’antica cattedrale (la Catedral Nueva, che risale al XIII secolo) e, dal lato opposto, dalla nuova (la Catedral de la Santa Cruz sobre el Mar, realizzata tra il XVIII e i primi del XIX secolo). Le due chiese distano tra loro circa 40 metri. L’altro edificio, che va a formare il terzo lato, è la Casa del Obispo (la Casa del Vescovo).

Essendo nota l’importanza delle permanenze archeologiche presenti nel terreno, in tempi recenti sarà indetta una campagna di scavo. Essa metterà in evidenza una serie di presenze stratificate che riflettono l’antica storia della città di Cadice fondata dai Fenici intorno all’XI secolo a. C., e sono: un monumento funerario fenicio del VI sec. a. C., un criptoportico di epoca romana del III sec. a. C., un muro del I sec. a. C., diverse cisterne, una fontana ornamentale, un peristilio con pitture murali del periodo repubblicano dell’Impero Romano del I-III sec. d. C., un frammento di muro medioevale.

Il termine ‘valorizzazione’ dell’area storica, che costituisce l’obiettivo del progetto, ha qui una duplice finalità: quella di preservare i resti archeologici rinvenuti e quella di realizzare uno spazio pubblico dove incontrarsi, sostare per contemplare il mare o assistere ad uno spettacolo di flamenco.

Il segno risolutore, in termini progettuali, di tale complessa questione è, per l’architetto, un piano orizzontale sollevato da terra di 2,50 metri dalla sagoma trapezoidale per assecondare la posizione della facciata della Catedral de la Santa Cruz sobre el Mar. La sua struttura è in pilastri e travi d’acciaio, disposti secondo una maglia di 3 x 3 metri e protetta dalla corrosione della salsedine marina da una vernice di colore bianco, «[...] come per una costruzione navale»⁴, nota Campo Baeza. L’opera si può facilmente montare e smontare. Si sale sulla pedana attraverso una rampa posta lateralmente.

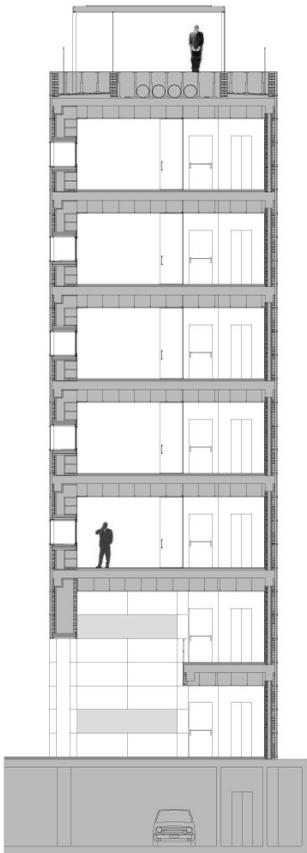
Le pareti esterne, sotto la pedana, sono di vetro strutturale e questo consente di osservare i reperti archeologici anche dall’esterno. Nella

parte superiore è situato un padiglione che conferisce uno speciale carattere alla costruzione. Esso è composto da otto pilastri (che sono la prosecuzione di quelli sottostanti il piano di calpestio) disposti alla distanza di 6 metri e da una copertura orizzontale posta all'altezza di 6 metri. In occasione di uno spettacolo (ma, anche per offrire un semplice riparo dal sole) la struttura può essere arricchita da tende che a Campo Baeza piace immaginare come delle vele: dando una sua chiave di lettura del suo progetto come un luogo nato per alimentare pensieri e sogni che il vento poi sospinge lontano.

Il pavimento della piattaforma è realizzato con piastrelle di marmo bianco Macael con i bordi smussati per formare delle scanalature che aiutano il deflusso dell'acqua piovana, evitando ai visitatori la possibilità di scivolare. Alla fine di tale piano, in direzione del mare, una porzione del pavimento, larga 3 metri e lunga 18 (in linea con il padiglione) è abbassata di 50 centimetri per consentire ai visitatori di sedersi e contemplare l'oceano più comodamente.

Una delle facciate della Casa del Obispo, essendo a ridosso della pedana, è anch'essa oggetto d'intervento, per cui è consolidata e rivestita da una pietra (piedra lumaquela) simile per colore a quella che copre le due cattedrali (piedra ostionera).





Gli uffici della *Delegación Provincial de Salud ad Almería* (1999-2002), progettati da Campo Baeza in collaborazione con Modesto Sanchez Morales, José Maria Garcia e Francisco Salvador, sono racchiusi all'interno di un volume: un parallelepipedo a base rettangolare che, per le sue caratteristiche formali di figura depurata, spoglia di qualunque "ornamento", tende ad apparire come un'entità astratta. In effetti, si tratta di una costruzione singolare proprio per la sua semplicità e rigore, in quanto essa è 'totalmente' rivestita di lastre (di 0,90 x 1,80 metri) di pietra chiara (piedra lumaquela), comprese le finestre ed il piano di copertura che è arricchito da una presenza volumetrica, un padiglione realizzato con i pilastri in acciaio e le pareti in vetro strutturale: un mirador, che offre una visione generale della città. Ad esso si accede tramite una scala a chiocciola che parte dal piano sottostante.

Solo la facciata rivolta verso sud è predisposta per l'operazione della 'scomparsa' delle finestre. Tale fronte ha una maggiore profondità rispetto alle altre. Le finestre sono doppie: all'interno gli infissi sono in vetro e fuori le ante sono in pietra. Esse hanno la facoltà di aprirsi e chiudersi per regolare la quantità di luce, di volta in volta, necessaria nei diversi ambienti. Quando i battenti sono chiusi, la scatola si presenta come un parallelepipedo, un solido di pietra. Questo loro movimento parziale o totale - è importante soffermarsi su questo aspetto - opera una continua trasformazione della figura architettonica. Gli schizzi di Campo Baeza mettono in evidenza questa particolarità, ed anche il substrato ironico con cui è stato concepito tale meccanismo di apertura e chiusura. «Ho pensato al sistema di lastre litiche mobili che come delle palpebre, si spalancano, si socchiudono o si possono serrare completamente in innumerevoli gradazioni, per regolare l'ingresso della luce e per guidare lo 'sguardo' di chi vive gli spazi interni»⁵, afferma Campo Baeza in un'intervista. «Ho subito pensato di dover creare questa quinta che in un qualche modo vuole innalzare con la sua presenza il 'tono' generale dell'intorno urbano, con una pietra della tradizione costruttiva locale [...] a cui ho affidato la veicolazione di una serie di valori per me molto importanti legati al genius loci, alla costruzione e alla durata dell'architettura. Avevo bisogno di un materiale vero, solido, opaco, con un'intonazione cromatica e grana materica di particolare morbidezza. La ma-

5

Davide Turrini, *Intervista a Alberto Campo Baeza*, www.architetturadipietra.it, 8 dic. 2005.

teria litica era l'unica a poter garantire tutte queste qualità e allora ho scommesso sulla pietra anche per realizzare le parti mobili dell'involucro architettonico. Così l'edificio è sobrio, a tratti radicale, è tutto di pietra e le sue caratteristiche non sono altro che quelle della pietra, non ho aggiunto nulla di più. Vetro e metallo non sarebbero stati materiali così sinceri e così generosi»⁶.

La nuova costruzione è l'ampliamento di un edificio esistente, in uso da parte della Delegación Provincial de la Salud. Il sito è nell'area retrostante la sua fronte d'ingresso ed è un rettangolo allungato di 39,55 x 8,65 metri. La normativa del Plan General de Ordenación Urbana de Almería permette di raggiungere un'altezza massima di 7 piani (pari a 25 metri) e di mantenere un distacco minimo dall'edificio preesistente pari a 3 metri. Questi limiti, se da un lato stabiliscono la sua dimensione e ed il suo posizionamento nel contesto, nel contempo ne definiscono il ruolo nella scena urbana, per cui, il nuovo fa da sfondo al vecchio. Da tale condizione Campo Baeza, come si è potuto constatare, ricava gli elementi per definirne il carattere. Così, il volume di collegamento che consente la libera percorrenza all'interno dei due corpi è costituito da un piccolo solido trasparente, di vetro e acciaio, posto tra loro. Il piano terra ha un atrio comune a doppia altezza. Le altre funzioni incluse nella nuova costruzione sono una sala per conferenze, gli ambienti di lavoro e i relativi servizi ai diversi piani, il parcheggio nel sotterraneo e il belvedere, di cui s'è detto, sul piano di copertura.





Il termine “singolare” (singular) è qui impiegato nel significato che Jean Baudrillard dà, a tale parola, nella conversazione con Jean Nouvel, in: *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris 2000.

L'edificio della sede della *Caja General de Ahorros a Granada* (1998-2001), fa seguito alla vittoria da parte di Campo Baeza del concorso bandito nel 1992 dalla locale cassa di risparmio. La banca sorge in una vasta area in espansione non lontana dal centro storico. Il sito è in declivio, per cui il volume - che è, grosso modo, un cubo di 30x30 metri, alto 8 piani, a cui si deve aggiungere la struttura di copertura - è posto al di sopra di un ‘podio’, utilizzato al suo interno come parcheggio e magazzino. Ai lati opposti del podio (a nord-est e sud-ovest), si trovano due spazi verdi, denominati: il “Patio dei tigli” e il “Patio degli aranci”.

La struttura della Caja General è in cemento armato e la sua maglia spaziale, rigorosamente geometrica, è impostata sulla misura di 3 metri. L'ordine, tuttavia, non esclude la differenziazione delle parti, per cui le fronti esposte a sud-est e a sud-ovest sono caratterizzate da griglie di cemento che formano delle unità spaziali cubiche con funzione di brise-soleil. Mentre, il traliccio strutturale in cemento armato di quelle a nord-est e nord-ovest non presenta un rilievo apprezzabile, determinando solo un disegno di superficie, tamponato da lastre in travertino iberico e da serramenti tripartiti.

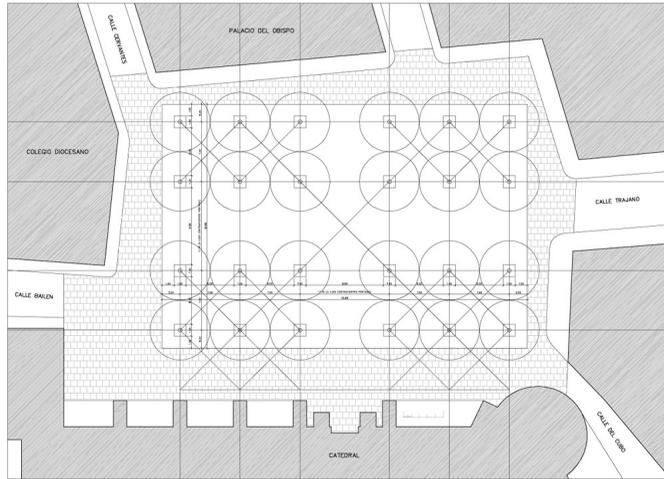
Il volume all'interno presenta la particolarità di un vuoto centrale a tutta altezza il cui ‘peso’ è rafforzato, in senso psicologico/percettivo, dalla presenza di quattro colonne che dominano la scena rendendo tale spazio un luogo dell'architettura assolutamente “singolare”⁷.

Bisogna, altresì, aggiungere che per rafforzare la valenza iconica dei quattro pilastri, unita alla spazialità che li avvolge, l'autore fa appello alla ‘memoria’ (degli abitanti della città andalusa), operando un chiaro riferimento alle maestose colonne all'interno della Catedral de Granada, rielaborandone l'immagine con sensibilità e fantasia creativa, ma mantenendo l'intensità del loro messaggio, drammatico e misterioso.

Attorno a tale vuoto, si sviluppa la fascia degli uffici lungo tutti e quattro i lati; la loro profondità è di 9 metri ed hanno l'affaccio verso l'esterno. A tale fascia - solo sui due lati interni orientati a sud-est e sud-ovest - si somma una seconda fascia che prende luce dall'alto. La profondità di questo doppio corpo raggiunge, così, 15 metri. Le pareti frontistanti questa “L” (ossia rivolte verso la corte centrale) sono rivestite di alabastro. La loro presenza anima il vuoto in quanto

esse 'traducono' il movimento dei corpi di coloro che lavorano nella fascia degli uffici, in una sorta di "spettacolo teatrale delle ombre". L'elemento significativo di quest'architettura - forse più che in altri progetti di Campo Baeza - è la luce, che qui piove dall'alto come avviene con il Pantheon (come osserva l'architetto). La copertura, dunque, filtra e orienta "l'impluvio di luce" attraverso i lucernari disegnati da quattro travi scatolari incrociate che ne costituiscono, anche, l'ossatura portante e l'elemento formale determinante per la definizione del carattere dello spazio.





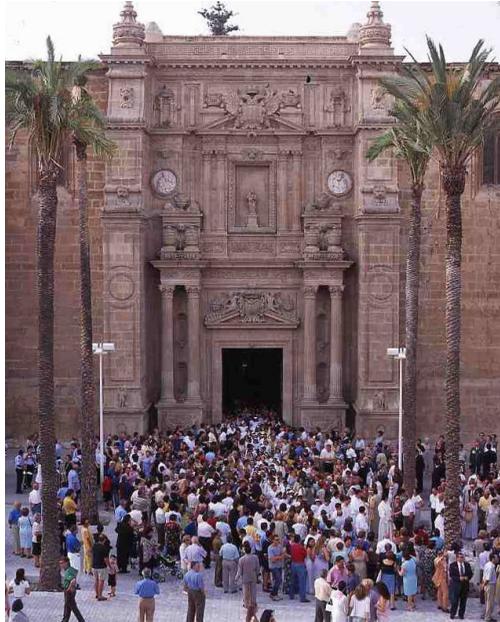
Il progetto della *Plaza de la Catedral ad Almería* (1978-2000), realizzato da Campo Baeza e Modesto Sánchez Morales si sviluppa in un arco temporale piuttosto ampio. «Il tempo molto dilatato», afferma l'architetto, con un certo distacco 'filosofico', «più di 22 anni da quando il progetto è risultato vincitore del concorso, è servito per confermare la validità dell'idea e per maturare la decisione degli elementi con i quali è stato costruito»⁸.

La piazza si trova su un lato della cattedrale in corrispondenza dell'ingresso denominato 'principale', pur non corrispondendo a quello situato lungo il suo asse prospettico interno. La sua presenza ha spostato fin dalla metà del XVI secolo, l'accesso monumentale della chiesa sul lato nord e, per rafforzarne l'immagine, è stato richiesto l'ausilio di Juan de Orea (lo stesso progettista del cortile di Carlo V all'Alhambra).

Nel corso dei secoli, dunque, la piazza sarà un luogo centrale della città e lo scenario di attività che vanno dalle cerimonie religiose a quelle dell'Inquisizione, dal mercato alle feste, da spettacoli a spazio quotidiano d'incontro.

L'intervento di ristrutturazione, operato da Campo Baeza, è l'ultimo di una lunga serie di operazioni di 'rimodellazione' che si sono succedute nel lento fluire del tempo. Esso ha portato, per prima cosa, all'eliminazione delle cancellate di ferro dinanzi alla cattedrale, della fontana al centro della piazza e di altri arredi urbani.

Il progetto, in sé semplice - definito (come qualità complementare) "senza architettura" - consiste in una pavimentazione in marmo Macael che riveste l'intera area pubblica, lasciando vuoti solo 24 spazi, posizionati secondo una trama regolare, dove sono alloggiare delle alte palme che rendono l'esterno come l'interno di una chiesa o, piuttosto, di una moschea come la Mezquita di Cordova, oggi Cattedrale di Santa Maria. «Abbiamo costruito una piazza con gli alberi di palma come se fossero colonne e il cielo come copertura, creando una navata d'aria»⁹.



Herzog & de Meuron

CaixaForum a Madrid



Tale spazio è stato a lungo occupato da un distributore di benzina prima di tornare ad essere, con il progetto del museo, uno spazio per il pubblico

Considerare ciascun'opera come unica in sé è uno degli aspetti che forse con maggiore efficacia riesce a delineare la peculiarità e il carattere dell'approccio ideativo/costruttivo con cui lo studio Herzog & de Meuron affronta l'impegno progettuale.

Nel discorso pronunciato nel 2001 in occasione della vincita del Pritker Prize, Jacques Herzog avrà modo di soffermarsi su tale visione: "Questo punto di vista concettuale è in realtà uno stratagemma che si sviluppa in occasione di ogni progetto e grazie al quale rimaniamo invisibili come autori. [...] Si tratta di un'impostazione che ci offre la libertà di reinventare l'architettura in ogni nuovo progetto, piuttosto che consolidare il nostro stile".

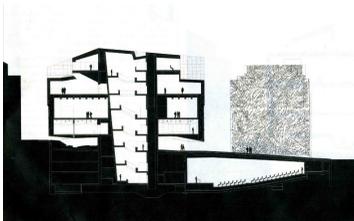
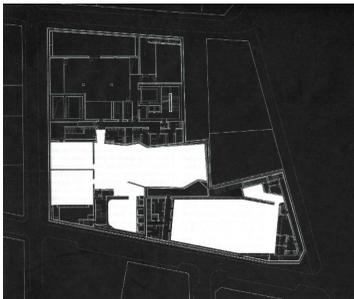
Il centro culturale/sociale CaixaForum (2001-2008), realizzato dagli architetti svizzeri per la Fundació Caixa de Pensions è dunque, un esempio paradigmatico della singolarità, dell'originalità del loro modo d'impostare i diversi temi progettuali e di definirne il percorso.

L'edificio sorge in prossimità del Paseo del Prado, un'importante arteria di Madrid, lungo la quale sono dislocati l'Orto Botanico e i musei del Prado, Reina Sofia, Thyssen-Bornemisza.

Si tratta di un intervento di ristrutturazione e ampliamento dell'ex Central Elèctrica del Mediodía: un edificio industriale, progettato nel 1899 da Jesús Carrasco Muñoz Encina e José Battalle, vincolato come patrimonio architettonico. Una costruzione a due piani, rivestita in mattoni e rifinita alla base da una zoccolatura di granito; composta di due corpi di fabbrica contigui rispettivamente coperti da un tetto a doppia falda. Dinanzi alla fronte d'ingresso si trova uno slargo¹, dovuto alla sua posizione arretrata rispetto al Paseo.

A seguito della complessa situazione che caratterizza l'immobile, dovuta ai limiti imposti dai vincoli conservativi, alle strette strade del tessuto urbano circostante, alla sua ridotta cubatura rispetto agli spazi richiesti dalla Fondazione, Herzog & de Meuron si orienterà verso un genere d'intervento che, senza annullare totalmente la traccia figurativa, materiale, storica dell'edificio e dello spazio urbano circostante, punterà a tessere con entrambi un sottile gioco dialettico di tipo riconfigurativo. Del resto come affermano gli stessi architetti, conservare un edificio del passato ha senso solo se questo possiede qualità eccezionali o se la demolizione non può essere una





2

Herzog & De Meuron, dalla relazione di progetto

strada praticabile.

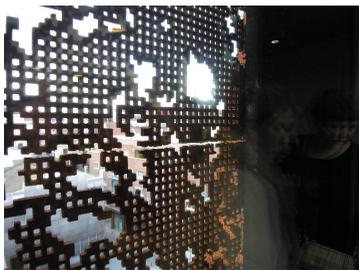
Sulla base di tale concezione, l'intento degli autori sarà quello di recuperare il vuoto della piccola piazza e rendendolo parte integrante del progetto, naturale estensione del percorso espositivo, luogo urbano a disposizione del pubblico per la sosta o per l'incontro.

A partire da tale operazione di messa in relazione dello spazio interno con quello esterno, faranno seguito numerosi altri interventi: una serie di operazioni di grande incisività dal punto di vista strettamente funzionale/formale, volte alla reinvenzione dell'organismo preesistente e della stessa figura architettonica, come pure della sua capacità comunicativa

La prima di queste è il taglio della base della costruzione all'altezza dello zoccolo di granito, che fa apparire la preesistenza come una presenza volumetrica "magicamente" sospesa. In realtà essa poggia su tre piedistalli rivestiti di cristallo scuro. Questa operazione oltre a puntare su un effetto di sorpresa, offre ai visitatori un luogo urbano coperto, protetto, dalla spazialità che si contrae e dilata per via dell'inclinazione del piano di calpestio della piazza in direzione del Paseo e per il disegno fortemente scultoreo del nuovo soffitto, realizzato con lastre triangolari d'acciaio, che ne accentua la tensione. Tale materiale, inoltre, avvolgendo il corpo scale prosegue nell'interno, manifestando così, in modo esplicito, l'intento di istituire una sorta di equivalenza più concettuale che reale (come si è già accennato) tra il dentro e il fuori.

«L'attrattiva della CaixaForum non risiede solo nel programma culturale, ma nell'edificio in sé stesso, la sua pesante massa staccata dal suolo in un'apparente assenza di gravità intende attirare i visitatori all'interno. [...] L'area non avrebbe potuto completamente svilupparsi senza la demolizione della stazione di servizio e la realizzazione di una piccola piazza di connessione tra il Paseo del Prado e la Caixa»².

La seconda, è lo svuotamento "chirurgico" dell'interno dell'edificio, nonché la realizzazione di un volume aggiuntivo rivestito in acciaio ossidato Corten dello stesso colore dell'involucro esterno in mattoni della vecchia centrale le cui finestre, per rendere il senso di unità dell'insieme (pur nella dichiarata diversità dei materiali e della forma), sono state murate con mattoni di recupero e realizzate quattro



3
Ivi.

nuove aperture rispondenti ad una diversa logica organizzativa degli spazi.

«La sola parete della vecchia centrale elettrica che potevamo utilizzare era la pelle di mattoni a vista. In maniera tale da inserire sulle preesistenze le nuove componenti architettoniche del progetto»³.

La terza, è la creazione di uno spazio sotterraneo, per aumentare la superficie complessiva dell'edificio e passare, in questo modo, dai mq. 2.000 iniziali, ai mq. 10.000 del nuovo.

Si sono formati, allora, due blocchi (il primo fuori terra e il secondo interrato) con differenti destinazioni d'uso: quello interrato, accoglie al suo interno un foyer (una sorta di caverna con le pareti rivestite da una maglia metallica color rame, con disegni a rilievo), un auditorium per circa 300 posti, servizi e parcheggio; quello fuori terra, al primo livello ospita l'ingresso-biglietteria e il bookshop, ai due piani superiori spazi per esposizioni e workshop, infine, all'ultimo piano gli uffici e la caffetteria/ristorante. Quest'ultimo livello è chiuso dentro l'involucro metallico, un coronamento scultoreo in buona parte traforato per consentire ai visitatori la possibilità di traguardare verso l'esterno ed, anche, il passaggio della luce diurna.

La quarta, è la realizzazione di un giardino verticale (di 15.000 piante e 250 essenze differenti) disegnato da Patrik Blank, lungo la parete di un edificio attiguo al museo, che si pone come un'ideale estensione della piazza e, soprattutto, come singolare segnale urbano.



Herzog e de Meuron Richard Rogers

Due progetti a Barcellona



1

Vittorio Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2080, p. 55.

2

La manifestazione del Forum Universal de las Culturas ha avuto luogo all'interno di un'area all'interno della quale sono comprese diverse strutture, quali: il Centro Internazionale Conferenze di Lluís Mateo, la Grande Piazza di Elias Torres e J. A. Martines La Pena, la Spiaggia Attrezzata di Beth Galí, il Porto Sportivo di BCQ, il Parco Sud Ovest di Alejandro Zaera Polo, il Parco Nord Est di Abalos & Herreros e il Forum di Herzog & de Meuron.

3

Verso la fine del 1956, la ricerca Yves Klein, si concentra sul blu che diventerà il suo poetico e lirico colore blu oltremare. Per l'artista esso corrisponde alla profondità, alla spiritualità, all'intuizione/rivelazione dell'intimità del mondo. Il blu oltremare Klein diventerà, così, la sua firma, la sua griffe, che molti, successivamente, useranno in suo onore, in suo ricordo.

Le due opere qui messe a confronto, sono assolutamente diverse tra loro, per il tema che affrontano per la metodologia d'elaborazione dell'immagina progettuale e per quant'altro. Ma sono proprio queste dissomiglianze, tuttavia, ad aiutare a disegnare l'arco delle possibilità in cui in campo architettonico è possibile manifestare l'idea, del tutto concettuale, della gravità narrativa, che è la condizione in cui l'esigenza, l'impulso di rappresentare il distacco dalla terra prende forma nell'autore, nel modo più vario: ironico, creativo, immaginifico.

Nel caso del progetto di Herzog & de Meuron, l'idea della liberazione di un volume dalla condizione gravitazionale avviene creando l'illusione della sua sospensione attraverso forti aggetti di parti della figura, nascondendo il più possibile i punti d'appoggio del basamento.

Per quanto riguarda il lavoro di Richard Rogers, l'operazione di sollevamento (attraverso un artificio tecnico) del cilindro murario che un tempo avvolgeva l'ex Plaza de Toros e ne definiva l'immagine, è un intervento di "spettacolarizzazione" che per trovare concreta attuazione deve chiamare in causa l'artificialità di un apparato meccanico che, come osserva Vittorio Gregotti, spesso porta a dimenticare il fine dell'architettura e a rinunciare «[...] a confrontarsi contro la tradizione dei suoi risultati, cioè con le opere e le loro intenzionalità che ne costituiscono la storia e la struttura», e questo significa, altresì, «[...] rinunciare alla relazione necessaria tra processi e fini propri» e, in definitiva, ad «[...] accettare il funzionamento (in senso tecnico) dello stato delle cose come fine»¹.

Il *Forum Universal de las Culturas a Barcellona* (2000-2004) progettato da Herzog & de Meuron, è l'edificio rappresentativo della manifestazione del "Forum 2004"², contraddistinta da eventi, conferenze, mostre e spettacoli. Per questa ragione gli architetti svizzeri hanno ritenuto opportuno, in questa circostanza, puntare su una figura geometrica semplice, ma dal forte impatto iconico: un prisma a base triangolare di colore "blu Klein"³, capace d'incuriosire, attrarre l'attenzione del pubblico e di porsi come l'immagine-simbolo dell'evento.

La costruzione è anche un oggetto ibrido, un organismo complesso

in cui si fondono tipologie funzionali diverse, in grado d'adattarsi, nella prospettiva temporale, a nuove necessità non previste dal programma; infatti, come affermano i progettisti: "con i programmi che si prospetteranno in futuro, l'atmosfera degli spazi muterà e l'edificio, conseguentemente, ridefinirà sé stesso".

Situato nel cuore di una vasta area ex industriale prospiciente il mare - alla fine dell'Avenida Diagonal, tra la Villa Olimpica e la foce del Besós - come previsto, la struttura svolge la funzione di uno spazio multiservizio all'interno di una realtà urbana a grande scala, dove sono stati realizzati nuovi quartieri residenziali torri di uffici, edifici pubblici parchi e una nuova marina. Buona parte di queste iniziative, ossia il centro commerciale e il quartiere residenziale alle spalle del Forum 2004 di Herzog & de Meuron, sono state finanziate dal colosso americano Hines, che ha largamente condizionato le scelte progettuali, suscitando molte polemiche e pregiudicando le prospettive future dell'area.

L'edificio, aldilà della sua immagine monolitica, messa in evidenza dall'assenza di finestre e dal granuloso e uniforme rivestimento (già impiegato nello Schaulager a Basel, ma con una differente soluzione cromatica), appare come un corpo massiccio sollevato da terra.

Il volume è, in realtà, appoggiato su tre punti, sistemati nella zona baricentrica della figura architettonica e dissimulati da materiali di rivestimento, quali il vetro o il metallo lucido-riflettente. Il blocco monomaterico sospeso è ricoperto da un materiale dato a spruzzo su una rete d'acciaio che fa da supporto. Tale superficie presenta delle brecce, delle fessure profonde e dei falsi tagli che sono superfici specchianti. "Un edificio è un edificio", osserva Jacques Herzog, "Esso non può essere letto come un libro; non può avere crediti, sottotitoli o etichette come i dipinti nelle gallerie. In questo senso, noi siamo assolutamente anti-rappresentativi. La forza dei nostri edifici è immediata e l'impatto con il visitatore è di tipo viscerale".

Il vasto spazio pubblico di Plaça de Llevant, dove è collocata la costruzione, prosegue fino sotto il volume, dove la pavimentazione è in leggera pendenza. Tale spazio è illuminato da pozzi di luce quadrati di varia grandezza che attraversano il corpo soprastante in più punti.

All'auditorium (per 3200 posti), allo spazio espositivo e agli altri spazi degli uffici, dei ristoranti e della piccola cappella si accede tramite dei foyer che sono a livello della piazza e corrispondono

ai tre volumi su cui si àncora il corpo a base triangolare. Le hall d'ingresso e le scale che portano ai diversi ambienti sono rivestiti di vetro trasparente opaco, oppure di metallo dall'effetto cangiante opaco/lucido.



Las Arenas, di Richard Rogers (2003-) è un'opera ancora in via di completamento. Alla fase progettuale/realizzativa ha partecipato Alonso Balaguer y Arquitectos Asociados.

Il progetto propone il recupero e la trasformazione dell'antica Plaza de Toros, Las Arenas, in un edificio destinato ad attività commerciali e del tempo libero. E questo, a seguito della vicinanza con la Fiera di Barcellona e della necessità di un apporto congiunto di nuove tecnologie e di nuovi servizi.

Costruita nel 1899, dal 1990 l'arena non era più utilizzata, pur rimanendo una presenza intimamente legata al tessuto cittadino. Sulla base di tale considerazione, Rogers baserà la sua proposta di mantenimento della facciata, ispirata allo stile neo-mudejar (che ha avuto una vasta diffusione in Spagna tra il XII e il XV secolo) soprattutto tesa a conservare il valore ambientale della realtà urbana che per una sua intrinseca qualità artistica.

Sulla base di questa decisione, il progetto ha così assunto due indirizzi: quello dello svuotamento dell'ex Plaza de Toros, della demolizione totale dei suoi ambienti, corridoi, sale di vestizione, stalle, recinti, gradonate e quant'altro; e quello del sostegno e del rinforzo strutturale della parete-involucro circolare per poter intervenire attraverso un taglio alla base e mantenerla sospesa da terra attraverso un ingegnoso sistema di sollevamento mediante una serie di arcate strutturali realizzate con una soluzione mista: in cemento armato e in acciaio.

In questo modo, l'originale involucro esterno della precedente costruzione è rimasto in una condizione che la rende distaccata dalle sue radici che sono le fondazioni e il grande anello murario appare come un *object trouvé* da ri-definire, da ri-destinare.

Si potrebbe affermare che l'immagine della vecchia Plaza de Toros, vista dall'esterno, dalle strade, dalla piazze, dai giardini circostanti, ossia da Plaça d'Espanya, dalla Gran Via de les Corts Catalanes o dal giardino Joan Mirò che gli è accanto, appare come una presenza in uno stato di costante levitazione, come di chi rifiuta di radicarsi in un luogo, in una realtà: com'è la condizione in cui si trovano i due giovani e disperati protagonisti del romanzo di Erri De Luca, *Montediddio* e per questo sognano di volare.

L'intervento si completa con la realizzazione di una calotta trasparente, una copertura che chiude e protegge il vasto spazio centrale, dinamicamente attraversato da scale e ascensori. Al vecchio volume

è inoltre aggiunto un nuovo corpo, che si accosta al vecchio cilindro murario, in acciaio e vetro: una sorta di “piazza coperta” destinata ad ospitare caffè e ristoranti, servito da scale e ascensori. Nella parte interrata infine è sistemato un garage multipiano.

L'intervento di Rogers, in effetti, nella radicale trasformazione di destinazione d'uso del vecchio edificio ha creato uno spostamento semantico: dalla costruzione e dalla sua storia che investe le parti più riposte della struttura, all'impalcatura tecnologica del nuovo organismo che occupa il volume e ne modifica il senso.

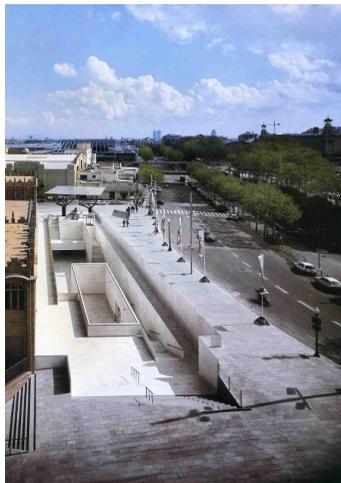
Con la manipolazione dell'edificio, si potrebbe osservare, si è fornito alla massa un oggetto da consumare e una cultura da divorare. In questo modo, viene a proclamarsi il tempo presente che non è più quello della durata, come nota Marco Biraghi⁴, e la temporalità resta quella del nucleo accelerato del riciclaggio, come un circuito di transito di fluidi.

Paradossalmente, l'intervento riesce a capovolgere il senso del luogo in non-luogo, infatti, superata la porta d'ingresso, in particolare il muro che è l'elemento di riconoscibilità della costruzione, si entra in uno spazio in cui vige il dominio di materiali, immagini, spazialità frutto di una visione tecnologia avanzata, ma priva d'identità e di rapporto con un contesto diverso della propria circoscritta realtà.



Arata Isozaki

Ingresso del centro culturale CaixaForum a Barcellona



L'ingresso della CaixaForum di Barcellona, realizzato da Arata Isozaki (1999-2002), è un intervento semplice e lineare nella sua definizione formale, anche se il percorso ideativo per raggiungere tale obiettivo, ad un'analisi più attenta lascia cogliere l'interna tensione riflessiva/creativa nel cercare d'individuare il punto d'equilibrio tra le molteplici e difformi esigenze programmatiche del progetto. L'opera, di circoscritte dimensioni, si accosta in maniera semplice e diretta all'ex opificio Casaramona, trasformato dalla Fundación "la Caixa" in centro culturale.

La vasta area verde percorsa dall'Avenida Marqués de Comillas, il tortuoso viale su cui l'ex fabbrica si affaccia, si trova alla base della collina di Montjuïc, un tempo alla periferia di Barcellona dove hanno trovato sede alcuni insediamenti manifatturieri di notevole pregio architettonico, oggi in buona parte trasformati in strutture per la cultura, l'incontro, il tempo libero.

Una di tali costruzioni è quella di Josep Puig i Cadafalch - che con Antoni Gaudí e Louis Domènech i Montaner ha occupato una posizione di rilievo nel movimento dell'art nouveau in Catalogna - il quale tra il 1909 e il 1911 realizzerà il progetto della filanda per l'industriale tessile Casimir Casaramona i Puigceresós.

Il suo impianto, è improntato all'esperienza inglese in questo settore, è a padiglioni per meglio distribuire la luce naturale in maniera uniforme attorno ai telai. L'orizzontalità delle volumetrie, anche se è già debolmente manifesta una certa differenza tra le loro altezze, è rotta dalla presenza di due torri simmetricamente posizionate, l'una, lungo la facciata principale su Calle Méjico e, l'altra lungo quella posteriore. Un unico e vasto ambiente destinato a magazzino collega, a livello interrato, i diversi padiglioni. Le loro pareti esterne sono rivestite con mattoni rosso scuro e sono arricchite da un apparato decorativo composto di rilievi, pilastri, cornicioni, pinnacoli e finestre dal ricercato disegno. Le coperture sono voltate alla catalana e sostenute da pilastri di ferro a doppio T.

La costruzione, che in occasione della sua conclusione riceverà un importante riconoscimento ufficiale, avrà una vita tormentata: chiusa nel 1920, sarà utilizzata come magazzino per la Exposición Universal del 1929. Nel 1940 sarà trasformata in caserma e, poi, garage per la Policía Nacional. Nel 1963 la Fundación "la Caixa" acquisterà l'edificio (dichiarato nel 1976 monumento storico d'interesse nazionale) e nel 1993 deciderà di restaurarlo riportandolo al suo stato

originale, pur con alcune sostanziali modifiche, destinandolo ad una funzione a carattere educativo, sociale, culturale.

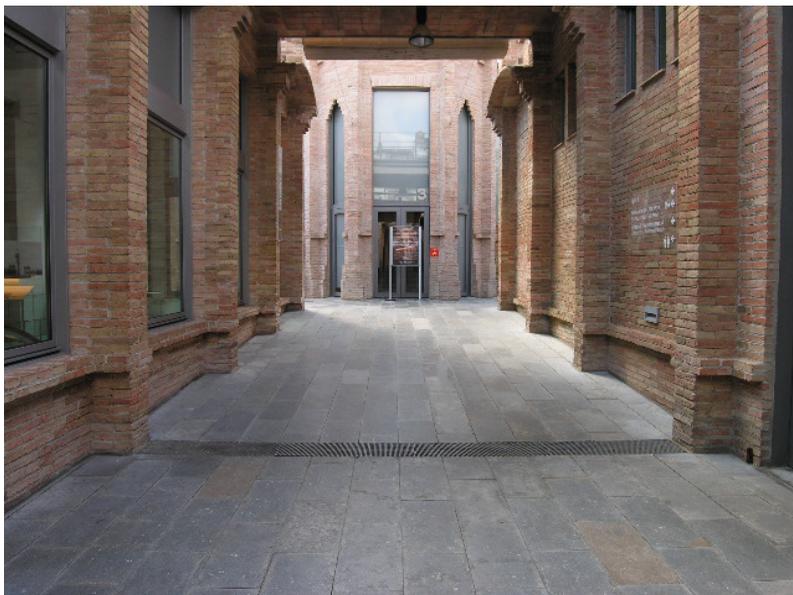
Il progetto di Isozaki, oltre ad affermarsi all'attenzione del pubblico come incisivo segnale urbano, è un interessante intervento sul piano figurativo e spaziale, per il fatto che si sviluppa su due diverse quote: la stradale e quella inferiore. Tale condizione di partenza del progetto è la ragione della sua complessità e del suo limite, in quanto nasce dalla volontà di dare soluzione all'esigenza di operare una diversa organizzazione degli spazi interni dell'ex fabbrica. Si tratta di un'importante variazione rispetto alla logica che sorregge l'impianto volumetrico della costruzione, volta a recuperare il suo vasto spazio interrato. Tale intento porterà a ri-posizionare l'accesso della CaixaForum sull'Avenida Marqués de Comillas (mentre in precedenza, come si è detto, si trovava a Calle Méjico), trovandosi però a fare i conti con un prospetto laterale non adeguato alle esigenze della nuova struttura culturale di tipo comunicativo/rappresentativo.

L'impegno dell'architetto giapponese a questo punto sarà quello d'impostare la soluzione progettuale dell'ingresso su due diversi registri concettuali.

Nel primo, individuando gli elementi iconici atti a risignificare la fronte secondaria dell'opificio; attraverso la presenza della "pergola": un'aerea pensilina a forma d'albero, realizzata in acciaio e vetro che segnala l'ingresso della CaixaForum. La figura - fortemente plastica, scultorea - dell'elemento iconico che rimarca la contemporaneità, si frappone così alla vista del fianco dell'edificio di Puig i Cadafalch, modificandone il senso attraverso un'operazione di tipo paratattico. Nel secondo, mediante un intervento, a un tempo, di tipo simbolico e funzionale; a seguito della stretta vicinanza dell'ingresso con il Padiglione di Ludwig Mies van der Rohe, che viene risolto costruendo un tessuto di assonanze di tipo materico e formale: il rivestimento con la pietra andalusa di Cabra che richiama il travertino per il suo colore chiaro, ma che contemporaneamente se ne allontana; e l'impiego di setti che disegnano allusivamente spazi senza definirli nella loro essenza.

Si entra, dunque, nella CaixaForum, tramite le scale o una scala mobile, raggiungendo un cortile dalla forma allungata che è anche uno spazio espositivo all'aperto per sculture o installazioni, arricchito da una specie di "giardino segreto", che è un chiuso ambiente per stare.





Dal cortile, si entra nell'organismo della CaixaForum la cui ristrutturazione degli spazi interni è realizzata da Roberto Luna, mentre il restauro delle volumetrie esterne è eseguito da Francisco Javier Asarta.

Nel vasto ingresso spiccano due importanti opere: un grande pannello murale di Sol LeWitt e un groviglio luminoso di tubi al neon posti in sospensione di Lucio Fontana.

Da tale ambiente si accede: al bookshop, alla mediateca e ad un auditorium per 340 persone, che può essere utilizzato, sia per concerti, che per conferenze o proiezioni cinematografiche.

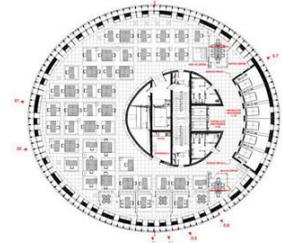
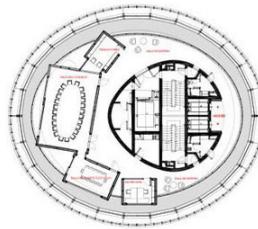
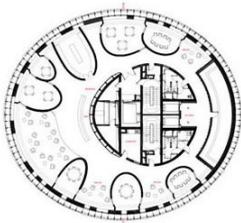
Al livello superiore, percorrendo i passaggi esterni che mettono in comunicazione tra loro i diversi padiglioni (oltre ad avere un più diretto rapporto con l'opera dell'architetto catalano) s'incontrano: tre sale espositive per l'arte e la fotografia (di complessivi mq. 2.500), un laboratorio didattico e di sperimentazione dell'arte per le scuole, la Sala Montcada la cui attività è finalizzata a promuovere i giovani artisti, due sale polivalenti per 120/150 persone e, infine, una caffetteria/ristorante.

Jean Nouvel

Due opere a Barcellona.

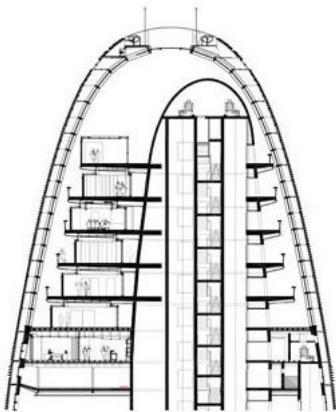


I due progetti, collegati fisicamente e visivamente dall'Avenida Diagonal, pur essendo entrambi realizzati da Jean Nouvel, rappresentano due modi d'essere dell'architettura tra loro profondamente diversi e contrastanti, corrispondenti a due differenti maniere di porsi dell'architetto francese nei confronti della società contemporanea: il primo, la Torre Agbar, un segnale iconico, volto ad annunciare la drammatica trasformazione di un quartiere operaio del XIX secolo, il Poblenou, epicentro dell'industrializzazione spagnola; il secondo, il Parco Centrale Poblenou, una vasta area verde di 5,5 ettari destinato a diventare il cuore del "nuovo" quartiere, un luogo d'incontro per tutti i suoi abitanti.



In effetti, la posizione distaccata dalla realtà è il prodotto, come afferma Jean Baudrillard, di una sorta di "vertigo", che manifesta la presenza di uno iato incolmabile "tra il discorso dell'architettura e il discorso della realtà" (Franco La Cecla).

A tale proposito, Nouvel afferma in un'intervista, che la sua ricerca ruota sempre attorno all'idea di specificità, "non amo ripetere le stesse parole o fare la stessa architettura in ogni luogo della terra. Quello che cerco sono delle buone ragioni per realizzare una cosa in un posto preciso, una cosa con quella gente e le migliori ragioni per creare qualcosa di unico. Materia e luce sono le grandi questioni dell'epoca e ogni lavoro deve porre l'interrogativo progettuale in questa direzione". E, più avanti, a proposito del modo in cui si manifesta l'idea di eticità in architettura, aggiunge: «Il desiderio di analizzare e comprendere il mondo non deve ostacolare il desiderio di esprimere qualcosa, d'inventare e, in questo senso, l'utopia è parte del nostro universo mentale. Penso alle ripetizioni degli stessi edifici in tutto il mondo, un mondo che sta diventando sempre più piccolo. Penso che dobbiamo evolverci creando differenze. Non motivate da un puro piacere, ma 'differenze' come segni di una più profonda comprensione»





La *Torre Agbar* progettata da Nouvel in collaborazione con lo studio b720 Arquitectura S. L. (2001-2005) sorge in prossimità della Plaça de les Glòries Catalanes, un punto nevralgico della trama urbana barcellonese, in cui s'incrociano tre degli assi principali della città: l'Avenida Diagonal, la Meridiana e la Gran Via. Al suo interno, essa ospita gli uffici della società delle acque di Bacerlona Agbar.

L'imponente edificio, alto 144 metri e composto da 35 piani fuori terra (3 dei quali destinati agli impianti) e 4 interrati, ridefinisce il profilo della città catalana, ponendosi nel suo panorama come un'emblematica presenza della contemporaneità.

Nel progetto convivono i due concetti opposti, di leggerezza e consistenza; il primo è rappresentato dal generoso utilizzo del vetro che costituisce l'involucro esterno, il secondo dal calcestruzzo che rappresenta il cuore dell'edificio: una struttura impostata su due anelli a pianta ovale (uno all'interno dell'altro, ma non concentrici), in cemento armato che consente di ottenere un ampio interspazio senza pilastri da organizzare liberamente. Gli ultimi 6 piani, per via della curvatura troncoconica dell'ultimo tratto della torre, sono ancorati al cilindro centrale e non toccano la parete esterna. Per la stessa ragione, un montacarichi e sei ascensori che arrivano al 25° piano; mentre altri due montacarichi, due ascensori, le scale e gli impianti si trovano nel cilindro interno.

La facciata d'acciaio e vetro è appesa alla struttura portante rivestendola interamente. In questo modo si vengono a determinare due strati di differente natura per creare uno scudo termico che isola dal freddo in inverno e dal caldo in estate.

La pelle esterna è realizzata con lastre d'alluminio multi-colore per differenziare e rendere eterogeneo l'intero rivestimento che, a sua volta, è coperto da dei brise-soleil in vetro laminato dall'effetto cangiante, dotati di vari gradi di trasparenza. I brise-soleil, inoltre, sono disposti secondo angoli d'inclinazione che variano in base all'orientamento dell'edificio. Alcune zone della facciata sud sono dotate di piastre fotovoltaiche per produrre l'elettricità necessaria all'edificio. Una delle peculiarità del progetto, sono le 4.400 finestre in cristallo trasparente distribuite secondo un criterio rispondente ad esigenze d'esposizione solare e visiva rispetto alla città.

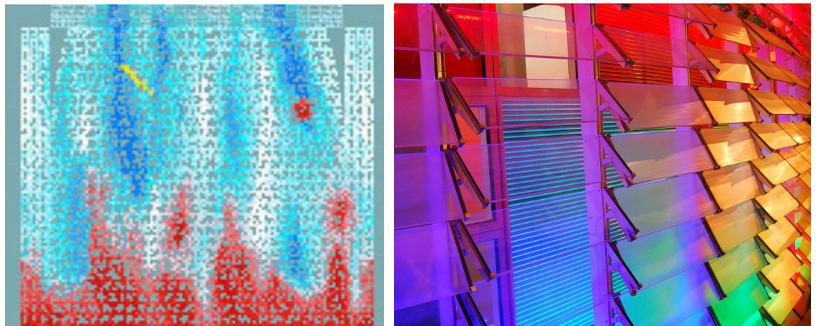
L'intento dell'autore - come ha più volte avuto occasione di affermare in conferenze o interviste - è stato quello di allontanarsi dal modello del "grattacielo nel senso americano del termine", puntando

sull'effetto "smaterializzante della superficie che lo riveste". Così, pur seguendo un percorso ideativo assolutamente diverso da quello della Fondation Cartier, egli tende a riproporre quella sorta di oscillazione tra materialità e immaterialità, visibilità e invisibilità dell'objet singular, per cui, come nota Jean Baudrillard, certe sue architetture hanno la capacità di rendersi invisibili. «Si possono vedere ad un primo sguardo, ma sono invisibili nella misura in cui, effettivamente, mettono in scacco la visibilità egemonica, quella che ci domina, in base al sistema secondo cui tutto deve essere immediatamente percepibile e decifrabile»¹. Questo genere di spazio, prosegue Baudrillard, «[...] produce un'architettura che, al contempo, crea il luogo e il non-luogo; in questo senso, l'architettura coincide anche con il non-luogo e, dunque, crea in qualche modo, una forma di apparizione»².

Come l'architetto afferma in un'intervista, la costruzione vuole essere "un'epifania, che emerge singolare dal centro di una città in genere tranquilla. Al contrario delle sottili guglie e dei campanili che tipicamente trafiggono l'orizzonte nelle città orizzontali, questa è una massa fluida che sgorga dalla terra come un geysir sotto pressione calcolata e permanente". La superficie dell'edificio, inoltre, "evoca l'acqua: fluida e ininterrotta, scintillante e trasparente, i materiali si svelano in sfumate ombre di colore e luce. [...] Le ambiguità di materiali e luce conducono la Torre Agbar ad entrare in risonanza con il profilo di Barcellona, notte e giorno, come un miraggio in lontananza, a contrassegnare l'ingresso all'Avenida Diagonal dalla Plaça de les Glòries Catalanes".

1
Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Milano 2003, p. 13.

2
Ivi.







Il *Parco Centrale Poblenou* progettato da Jean Nouvel in collaborazione, anche in questo caso, con lo studio b720 Arquitectura S. L. (2006-2007), è un vasto spazio di forma triangolare di 5,5 ettari, dalla ricca vegetazione, delimitato dalle Calles Bac de Roda e De Marroc e dall'Avenida Diagonal, a poche centinaia di metri dalla Torre Agbar.

L'area verde è, altresì, attraversata dalle Calles Bilbao e Espronceda (il cui tracciato, in corrispondenza del Parco, prosegue sotto un ampio tunnel coperto di fiori) e dalla Calle Cristobal de Moura, il cui inserimento dei marciapiedi riduce a due il numero delle carreggiate.

Il nuovo Parque Central è circondato da un muro di bouganvillee, che lo rende, a un tempo, invitante e misterioso. Nella zona centrale è presente una fitta vegetazione, principalmente salici piangenti dalla forma arcuata per la presenza di una serie di strutture metalliche, dalla diversa ampiezza (da 5 a 8 metri), a cui si appoggiano. Al centro di tale area si trova, La plaça de la Sardana, una piazza di 32 metri di diametro circondata da felci giganti.

Nella stessa area sono presenti altri organismi tematici: Le capanne sotto la pioggia, che è una costruzione di giunchi e acciaio; L'isola sotto la cupola, una piattaforma di forma quadrata circondata da acqua, alla quale si accede attraverso quattro ponti; La rampa delle rocce, che con il suo piano inclinato cosparso di massi, da un lato riproduce l'immagine di un paesaggio lunare e, dall'altro nasconde una struttura per il riciclaggio di materiali plastici.

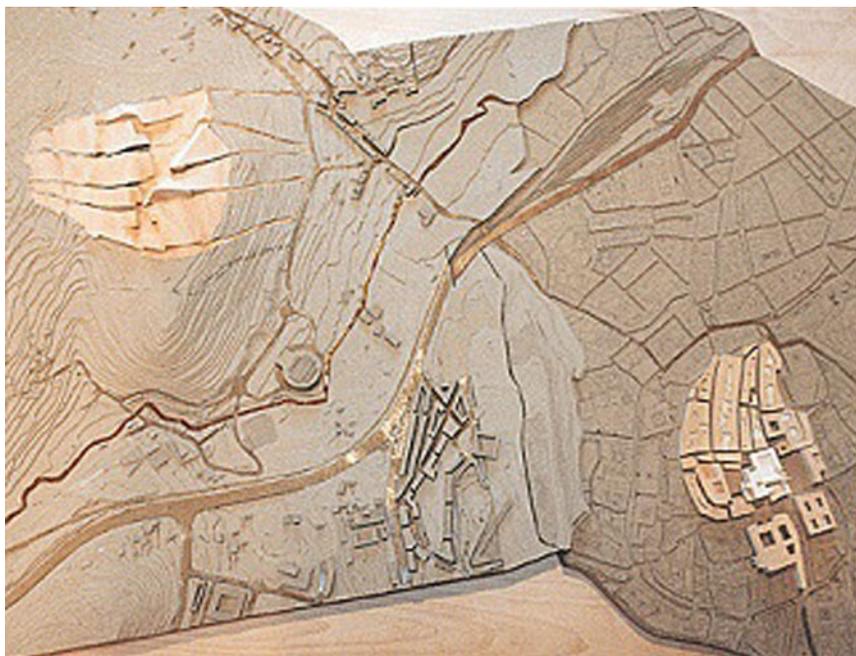
Nella zona aldilà della Calle Espronceda, l'antica fabbrica Oliva Artes restaurata, accoglie la sede del Collegio degli Architetti

Tra i luoghi più interessanti del Parco si segnala il grande orto botanico e tra quelli più singolari, Il pozzo del mondo, un grande "cratere" dove si trova un bar e uno spazio destinato a mostre fotografiche.

Data la sete d'acqua di cui soffre Barcellona, il Parco è stato pensato per resistere alla prolungata siccità, con la vegetazione che regola l'afflusso di luce nelle diverse stagioni, in modo che il sole sia predominante in autunno e in estate ci sia ombra. Un sistema d'irrigazione digitale fa sì che l'annaffiatura possa essere controllata e auto-regolata.

Peter Eisenman

Città della cultura a Santiago de Compostela



Lo stato dei lavori riguardanti la costruzione della City of Culture of Galicia, a Santiago de Compostela, progettata nel 1999 da Peter Eisenman, è ad un livello avanzato, anche se non sufficientemente vicino all'attesa conclusione. La morfologia complessiva dell'intervento è contraddistinta dai diversi andamenti delle coperture, delle volumetrie, degli spazi interni, dei percorsi. La visione che si ha è, dunque, quella di un'unità urbanistica-formale a scala macroscopica, composta da un'insieme d'entità edilizie che riescono, ormai, a descrivere chiaramente la complessità e l'imponenza della costruzione, nonché a trasmettere un senso di coinvolgimento emotivo, sia da parte di chi la osserva nel suo insieme, sia di chi attraversa i suoi intricati spazi.

L'intento teorico/concreto che l'autore ha inteso perseguire con questo progetto, come concisamente delinea in una colloquio con Günter Uhlig, tenuto pochi mesi dopo l'inizio dei lavori è quello di trovare una strada nuova per l'architettura, un suo diverso modo di porsi rispetto alla società che la fruisce, senza trascurare gli effetti delle inevitabili trasformazioni del paesaggio che derivano dal continuo sommarsi di sempre nuove presenze architettoniche.

«Il problema è che la globalizzazione ha influito sul nostro modo di pensare l'architettura. Prima di oggi c'era una sorta di architettura regionale che aveva a che fare con cose come il clima, gli usi e i costumi, l'iconografia locali e così via. Tutti questi fatti locali sono stati riassorbiti dai media, e così oggi a Bilbao [tanto per fare un esempio molto noto] troviamo un edificio di Frank Gehry che non ha nulla a che fare [...] con i materiali locali: il titanio non ha nulla a che fare con le forme locali e tuttavia è comunemente accettato grazie ai media, come scelta corretta. Non c'è più alcuna sostanza nel locale. Perciò l'architettura, che era solita occuparsi del contesto, del significato e dell'estetica, deve davvero ripensare criticamente quale sia il suo ruolo oggi, quale sia il suo posto nello spazio, nel tempo, nella forma. Oggi l'architettura ha molto poco a che fare con il mondo in cui viviamo»¹.

Questo progetto fa parte di una ricerca che l'architetto americano definisce - in una conversazione con Dal Co anch'essa poco distante dal periodo dell'inizio dei lavori a Santiago de Compostela - come un tentativo di «[...] ridurre al grado zero il significato iconico del modernismo e farne un semplice materiale»² e che non deve avere altro valore se non quello di essere “materiale”. E poi, a partire da

1
Il carattere critico dell'architettura. Peter Eisenman a colloquio con Günter Uhlig, «Domus» n. 824 marzo 2000.

2
Una conversazione intorno al significato e ai fini dell'architettura (e qualche ricordo), tra Francesco Dal Co e Peter Eisenman, in «Casabella» n. 675, febbraio 2000.

3
Peter Eisenman, dalla relazione di
progetto

4

Ivi

5

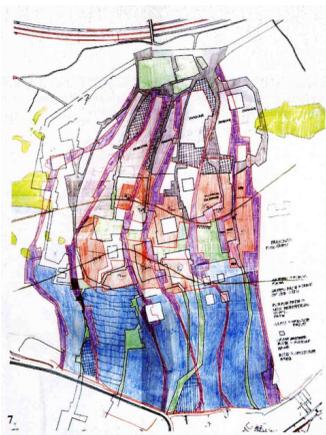
Ivi

6

*Una conversazione intorno al signi-
ficato e ai fini dell'architettura (e
qualche ricordo), op.cit.*

7

Ivi.



tale processo riduzionistico, applicare un nuovo modo d'agire in termini progettuali.

Esiste, come osserva Eisenman, una saturazione dei mezzi e delle tecnologie della comunicazione. E tale stato subirà, nel tempo, una contrazione piuttosto che un'espansione, che si andrà a riverberare sulla condizione urbana.

L'architettura contemporanea, come gli nota, appartiene ancora ad una logica di tipo "espansivo", che punta ad enfatizzare i propri "gesti" nell'illusione di nascondere gli effetti che produce. Essa appartiene ad «[...] un sistema semiotico teso ad esprimere un processo definito di espansione della materia»³.

Con il nuovo millennio afferma Eisenman, «[...] stiamo passando da un'epoca tesa a liberare e "rilasciare" energia, ad un'altra caratterizzata dall'implosione e dall'inversione dei processi sociali. L'implosione implica il superamento della cultura semiotica ossessionata dal problema della rappresentazione a favore di una nuova sensibilità, di una cultura preoccupata soprattutto degli effetti plastici e tattili»⁴. Secondo tale visione la «[...] sensibilità post-semiotica ha come effetto che il vedere non è più essenziale per comprendere la differenza tra le rappresentazioni e i loro significati, ma è essenziale l'esperienza corporea, la manipolazione tattile»⁵.

Il senso di tale ricerca è, dunque, quello di approdare ad una forma d'espressione architettonica che non tratti più l'oggetto come rappresentazione di una soggettività; e questo, per attuare una forma di superamento del concetto di composizione in senso classico, a favore di un processo di trasformazione che deve potersi protrarre nel tempo. E' chiaro che l'architettura deve suscitare sensazioni, dar luogo ad esperienze ad un tempo visive e mentali. «Il che significa attribuire allo spazio una funzione per così dire produttiva»⁶, che sia di stimolo e in grado di produrre una "simpatia estetica". Ma quello che interessa, in definitiva, all'architetto è l'esperienza relativa alla percezione della realtà concreta delle cose.

L'intervento a Santiago, osserva l'autore, è la risposta tattile a questo nuovo tipo di logica sociale. Esso prevede uno scavo in una collina per trarre da questo atto un'esperienza che la natura in sé non può offrire. Si tratta di passare, nota Dal Co, «[...] dalla natura ad una nuova configurazione della natura»⁷.

La matrice di partenza del progetto è duplice, la conchiglia (simbolo di Santiago) e l'impianto urbano storico della città. Entrambi sono



qui usati «[...] come reagente per scardinare la configurazione del paesaggio»⁸, e per trarre da tale operazione il senso della “materia”, di cui si è detto, fatta di scavi e di emergenze, per poi riconfigurare il terreno in una nuova “figura figurata”.

Il progetto non prevede corpi di fabbrica organizzati nello spazio in forma tradizionale, ma edifici ricavati incidendo l’area, al fine di attuare una sorta di “urbanistica della figura”, che è la sintesi tra la topografia e le costruzioni prese nel loro insieme.

Gli edifici del progetto sono sei, abbinati tra loro in modo da formare tre coppie, che sono: il Museo della storia galiziana e il Nuovo centro tecnologico; il Teatro della musica e l’Edificio dei servizi centrali; la Biblioteca galiziana e l’Archivio dei periodici.



Juan Domingo Santos

Il Museo del Agua a Lanjarón

Lanjarón è un centro dell'Andalusia noto per la produzione del miele, l'artigianato e soprattutto per le acque termali già utilizzate al tempo dei Mori a scopo terapeutico. In tutta la regione, del resto, sotto l'influenza della cultura araba, l'acqua non sarà solo impiegata nell'irrigazione dei campi o per il benessere del corpo, ma anche utilizzata con una particolare sensibilità per la sua componente dinamica che rinvia, in senso simbolico, all'idea della vita ed, in senso materiale, ai suoi effetti tattili/visivi, alla sua capacità di rompere la staticità dell'architettura e consentire di vivere, percepire i suoi spazi nella forma più completa attraverso la fisicità del corpo.



Tale attrazione per l'acqua, per la sua fluidità e la sua attitudine a riflettere la luce, darà origine ad importanti manifestazioni creative nel campo dell'architettura, una della quali - proprio nella regio-

ne dell'Andalusia - è l'Alhambra di Granada con le sue fontane, gli specchi d'acqua, canali a cielo aperto che renderanno gli spazi del Palazzo, nel susseguirsi dei secoli e attraverso l'esperienza di coloro che visiteranno tale meraviglia o tramite il loro racconto, un luogo dell'anima.

In tempi più recenti, bisogna aggiungere, per Lanjarón l'acqua minerale imbottigliata e distribuita in tutta la Spagna diventerà un'attività economica e industriale che darà ulteriore notorietà al paese.

In vario modo e per diverse ragioni, dunque, l'acqua è un elemento naturale protagonista di questo piccolo centro montano e il Museo del Agua progettato da Juan Domingo Santos (2008-2009) nell'apparente semplicità e immediatezza del linguaggio che lo configura, da un lato riesce ad esprimere l'essenza di tale complesso elemento e, dall'altro a mantenere viva la memoria della cultura del passato attraverso una sua sapiente traduzione nella sensibilità del presente; e questo, mediante la definizione di una figura architettonica dal tocco leggero, in grado di coinvolgere e produrre emozioni.

Il museo, aperto al pubblico nei primi mesi del 2010, si trova in un'area a nord-est di Lanjarón, all'ingresso del Parco Nazionale della Sierra Nevada, vicino al fiume che porta lo stesso nome della cittadina andalusa. «L'intenzione di individuare in questo spazio il museo», osserva Domingo Santos, «è stata quella di preservare l'ambiente naturale dalla speculazione immobiliare mediante la creazione di un percorso che mette in relazione la nuova attività con le infrastrutture dell'acqua e alcune architetture come i mulini nei pressi del fiume e un antico lavatoio pubblico»¹. L'organismo, volto ad illustrare le qualità fisiche dell'acqua attraverso una spazialità che si traduce in luogo e simbolo per la comunità, si basa prevalentemente sul recupero di un ex edificio industriale. L'edificio museale riutilizza ed adatta alla nuova funzione due capannoni di pietra chiara di un ex mattatoio più una costruzione aggiuntiva. Gli interventi di trasformazione più evidenti volti a rafforzare la dignità e la semplicità dell'architettura originaria sono, all'esterno, un ampio cortile d'accesso, un padiglione di legno, i nuovi tetti in lamiera ondulata e le pareti imbiancate. Nel corso della ristrutturazione, inoltre, verrà scoperto che in origine gli edifici erano dei mulini; e questo aggiungerà all'insieme del progetto una sua dimensione archeologica. Il cortile d'ingresso è composto di lastre di cemento prefabbricate sulle cui superfici sono state realizzate delle aperture quadrate, disposte secondo una precisa trama geo-

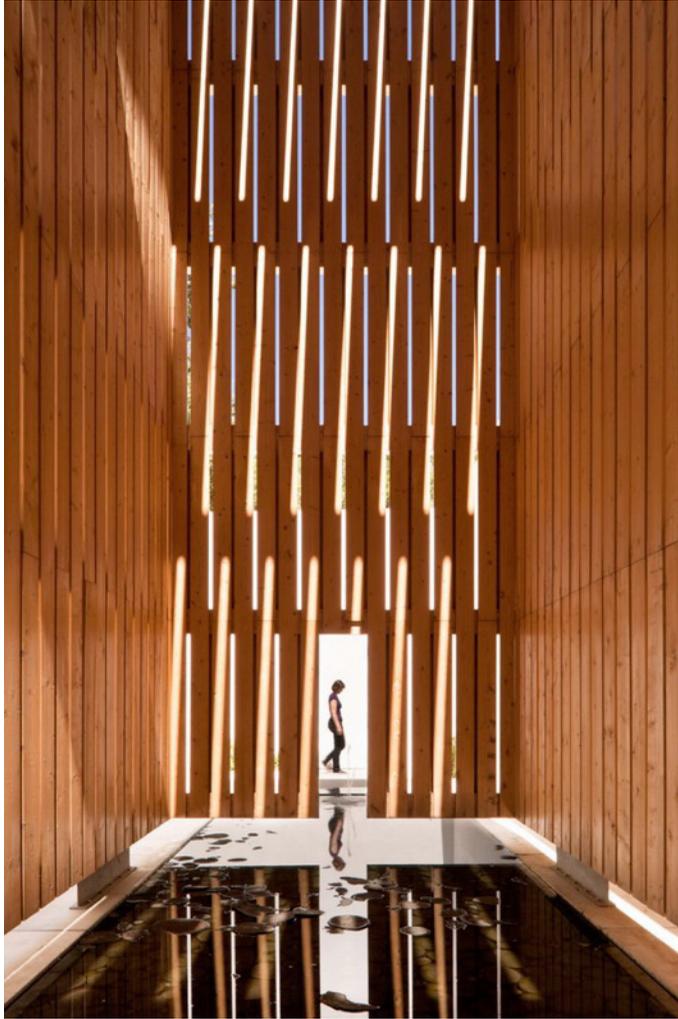


1
Juan Domingo Santos, dalla relazione di progetto.

I tronchi sono stati prelevati da alberi caduti nel parco a seguito di una tromba d'aria, successivamente tagliati, riciclati e uniti nelle diverse dimensioni per formare un piano di circa 45 centimetri di spessore che consente il passaggio, tra loro, dell'acqua.



metrica, per consentire la piantumazione di 17 alberi d'arancio. Fa parte del disegno di un tappeto ligneo di forma rettangolare costituito da tronchi d'eucalipto sezionati orizzontalmente², temporaneamente percorsi nell'arco della giornata, nei loro interstizi, dall'acqua proveniente da un canale d'irrigazione; per cui, come osserva Domingo Santos, l'immagine d'insieme non risulta mai uguale a se stessa. L'ingresso del museo è rimarcato dalla presenza di un padiglione ligneo a base rettangolare; una presenza rappresentativa dedicata all'acqua, "está concebido como un espacio para los sentidos". Essa evoca, altresì, una costruzione in legno del XVIII secolo che racchiudeva al suo interno la più antica sorgente, "el primer nacimiento de agua en Lanjarón". Leggermente distaccato da terra, il volume è alto e stretto ed è composto da doghe di abete finlandese. L'architetto lo definisce "uno spazio per i sensi". Esso è provvisto di due aperture tese ad invitare il visitatore a lasciarsi prendere dall'effetto cangiante della luce e dell'ombra. Una pellicola superficiale d'acqua distribuita sul parterre - anch'esso composto di sezioni di tronchi d'eucalipto - rafforza l'insieme di suggestioni e ricordi che l'ambiente sollecita. Come nota Santos, "dà una sensazione simile al bagno islamico". Il museo è diviso in tre sale. La prima si occupa del percorso dell'acqua dalle alte vette della Sierra Nevada, fino a quando sfocia nel Mar Mediterraneo, passando per fiumi, canali e per le sotterranee falde acquifere di Lanjarón; per questa descrizione sotto forma di proiezione visiva viene impiegato un pannello di vetro ancorato in una piscina che crea anche speciali effetti di riflessione di luce che investono le antiche mura di pietra. La seconda si interessa dei diversi impieghi dell'acqua - da quello agricolo al domestico, fino a quello industriale - illustrati da schermi televisivi sospesi al soffitto che mostrano la stretta relazione della vita del paese con l'acqua. La terza propone la storia locale mediante l'impiego di immagini d'epoca che permettono ai visitatori di rivivere alcuni significativi momenti di un trascorso più o meno remoto. Le strutture che compongono gli spazi interni dell'ex mattatoio, che hanno subito minime trasformazioni, presentano nella forma più chiara, dunque, la loro realtà. L'intento dell'intervento è stato quello di cercare di recuperare la struttura muraria originale, lasciando in vista gli strati successivi degli interventi e delle tecniche costruttive dovute alle diverse necessità d'uso.



Antonio Jiménez Torrecillas

Cinque progetti in Andalusia

Un aspetto che contraddistingue la ricerca progettuale di Antonio Jiménez Torrecillas è la scelta di individuare un privilegiato rapporto tra preesistente e nuovo. L'interesse per tale specifico tema, infatti, tende a caratterizzare buona parte della sua opera. Da esso, peraltro, l'architetto riesce a trarre numerose soluzioni variamente articolate, frutto della sua capacità analitica, come pure delle caratteristiche sempre differenti dell'oggetto del suo intervento. Per cui, si va dall'attenzione alla relazione visiva o storico-rappresentativa dell'edificio con il contesto urbano - o, in senso più in generale, con il paesaggio naturale/artificiale - alla ricomposizione formale del medesimo e al suo recupero in senso materiale e funzionale.

Tale ricerca, basata sul rapporto con le presenze del passato (più o meno remoto) è, dunque, portata avanti dall'architetto spagnolo rivolgendosi a due dati del reale che riguardano la costruzione, sia come presenza integrata nel contesto urbano, sia come rovina che viene risignificata attraverso un intervento progettuale di tipo critico/ideativo. Questa impostazione ha come duplice fine la rilettura della sua essenza storica e la sua riproposizione nel presente come realtà dagli insondabili significati.

Si tratta di un'azione immaginativa e realizzativa condotta da Jiménez Torrecillas senza enfasi, senza eccessi che punta, da un lato, a riannodare il filo spezzato del tempo, dall'altro a riportare all'uso quotidiano (e, per certi versi, al suo godimento estetico) elementi significativi (e simbolici) del paesaggio architettonico.

I progetti che vengono qui presentati sono il Centro José Guerrero a Granada, la Muraglia Nazarí a Granada, la Torre del Homenaje ed il Pósito ad Huéscar, il Cortijo de las Hermanillas ad Almaciles. Quello che, in qualche modo, lega tali opere, aldilà di quello che costituisce la loro identità, è la loro realtà di strutture in condizione di fatiscenza.

L'interesse di Jiménez Torrecillas nello stabilire (o ricercare) un rapporto, in ambito progettuale, con il passato, come ha avuto occasione di dichiarare in alcune interviste, nasce dalla sua volontà di stabilire una sua continuità con il presente. È una concezione che

non ha in sé risvolti storicistici, ma è da intendersi, piuttosto, come una presa d'atto della dinamica insita nel processo storico che inarrestabilmente si muove, in senso ideale, come la ruota di un mulino portando, pur con le necessarie modificazioni, il passato nel presente per andare oltre.

La vicenda architettonica, dunque, procede nel suo sviluppo senza cesure, interruzioni, intervalli, pause, rotture, soluzioni di continuità. Tutto ciò conduce ad una trasmissione di esperienze, di saperi, di sensibilità, ad un travaso di cultura e di tradizioni del fare. Questo rende vive le presenze del passato e in grado di comunicare nuovi valori, interagendo con il presente.

C'è un brano di una conferenza di Jean Nouvel, tenuta alla Triennale di Milano, che si può affiancare, come atteggiamento di pensiero, a tale visione lineare degli eventi storici, pur tenendo conto delle reciproche, differenti impostazioni teorico-progettuali: «[...] non mi verrebbe mai l'idea di scrivere un libro esclusivamente con le parole che sono state inventate negli ultimi venti anni. Mi sembra più interessante mettere in relazione espressioni nuove del vocabolario con parole più antiche, più arcaiche e dare loro in questo modo tutto il senso, la sinergia, la dinamica possibili»¹.

1

La conferenza è dell'8 aprile 1995, in seguito sarà pubblicata in: Jean Nouvel, *Una lezione in Italia*, Skira, Milano 1996, pp. 12-13.



Il *Centro José Guerrero a Granada* (1999-2003) è una struttura espositiva finalizzata alla conservazione, alla promozione e allo studio dell'opera pittorica di José Guerrero (1914-1992), che negli anni Cinquanta e Sessanta sarà un importante esponente della New York School.

È un intervento di recupero e rifunzionalizzazione di un edificio progettato nel 1892 da Modesto Cendoya, esponente dell'elettismo, situato nell'area dell'antica Alcaicería, il centro commerciale dell'antica medina araba.

La costruzione si trova all'angolo tra calle Tinte e calle de los Oficios, accanto alla Cappella Reale tardo-gotica e alla Cattedrale rinascimentale-barocca, entrambe edificate sulle rovine della moschea.

Nel suo percorso storico, la struttura accoglierà diverse attività, l'ultima delle quali, prima di rimanere per alcuni decenni in abbandono, sarà la sede del giornale «Patria».

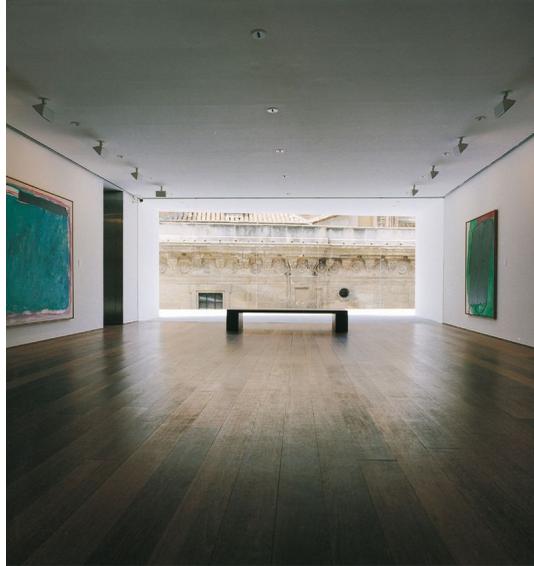
L'intervento di Jiménez Torrecillas, per quanto riguarda l'esterno e l'interno, per ragioni dettate dal programma si sviluppa su due distinti binari.

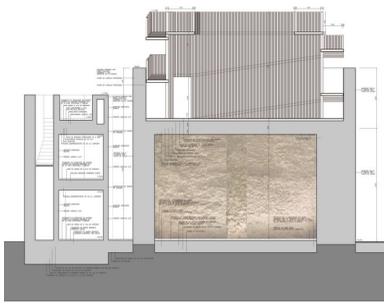
Così il caratteristico disegno delle due facciate, con le aperture poste in serrata sequenza e concluse ad arco, verrà rispettato e realizzato solamente un alto zoccolo di pietra grigia che riveste le pareti del piano terra. L'ambiente interno, per realizzare la galleria, subirà una radicale trasformazione. Questo, perché in origine l'organismo, suddiviso su tre livelli, aveva un patio centrale con i ballatoi sostenuti da pilastri in ghisa e con un ampio lucernario in copertura.

Il vuoto centrale è, dunque, eliminato realizzando dei pavimenti continui e inserendo delle pareti perimetrali con finalità statica e di ridisegno spaziale, al fine di ricavare centralmente degli ambienti (ai diversi livelli) destinati all'esposizione. Tali ambienti, bisogna aggiungere, intendono anche ricordare quelli dello studio di Guerrero a Chelsea, New York. Lo spazio ad esse circostante è, invece, destinato alla circolazione e ai servizi.

Infine, il vecchio lucernario è sostituito da un padiglione espositivo che è anche un belvedere. Ha una parete vetrata rivolta verso la Cappella Reale per cui, sollevando un pannello-tenda, in maniera molto scenografica, una porzione del prospetto del monumento antistante entra a far parte dello spazio espositivo, arricchendolo di un'imprevista ed enigmatica presenza che porta con sé nuovi e differenti stimoli nella visione di chi osserva le opere del maestro andaluso.

C'è da aggiungere che il primo atelier di Guerrero sarà proprio nel campanile della cattedrale, in precedenza occupato da Alonso Cano, scultore-pittore-architetto vissuto nel XVII secolo. “Per cui il padiglione nel suo aprirsi verso la cima della cattedrale”, osserva Jiménez Torrecillas, “si rivolge anche verso il vecchio studio di Guerrero”. In questo modo, il contesto, oltre a risultare ricco di significati storici e artistici, si trova a custodire anche importanti ricordi personali dell'artista.





I progetti realizzati ad Huéscar - un insediamento nel nord della provincia di Granada - riguardano il recupero di due distinte preesistenze storiche tra loro fisicamente congiunte: la Torre del Homenaje e il Pósito.

La *Torre del Homenaje* (2002-2008) è una costruzione risalente al basso-medioevo ed è situata vicino alla Puerta del Sol, un antico ingresso della città murata. È una postazione d'avvistamento militare e la torre più importante dell'antica Alcazaba, costruita dagli arabi e parzialmente demolita dopo la conquista cristiana della città. I suoi resti saranno, in seguito, convertiti in una costruzione civile.

L'oggetto dell'intervento di Jiménez Torrecillas è il recupero della dimensione monumentale e del ruolo urbano della torre attraverso il suo riutilizzo come un belvedere. Questa nuova funzione attribuita alla costruzione è da considerarsi in parte coincidente con le sue caratteristiche originarie. Ma, aldilà delle ragioni e dei modi in cui sarà portato avanti il percorso ricostruttivo, la salvaguardia del manufatto storico è, anche, un importante tentativo di ripristino di quei vincoli visuali, di quel tessuto percettivo di relazioni tra monumento e paesaggio, tra ambiente costruito e ambiente naturale che la civiltà contemporanea tende, viceversa, a dissolvere in quanto estranei all'autoreferenzialità della cultura urbana.

Il progetto si occupa, da un lato del consolidamento dell'impianto strutturale della torre, composto da una muratura perimetrale in pietra calcarea mista ad altri materiali lapidei tratti in parte anche da una necropoli romana, da un pilastro centrale che contribuisce a sostenere un solaio e, dall'altro del restauro della sua antica immagine, posizionando sopra tale piano una struttura in legno. Il disegno del nuovo volume aggiunto, che si rifà alle palizzate delle fortificazioni medioevali, consiste in una serrata sequenza d'aste lignee che sostengono un camminamento perimetrale e una doppia rampa per raggiungerlo e, nel contempo, creano un suggestivo effetto di ombre vibranti.

L'intento del progettista è quello di rimodellare l'antica sagoma della torre in termini formalmente allusivi: un'operazione di risarcimento che deve essere considerata come evocazione di una realtà perduta, piuttosto che la restituzione di una morfologia non totalmente definita. La ridefinizione della figura architettonica, pur attraverso un'aggiunta con una sua forte valenza iconica, manifesta tuttavia il massimo rispetto per la costruzione originale in quanto è il risultato di un percorso progettuale accompagnato da un'attenta ricerca storiografica e da una lettura critica della realtà fattuale della preesistenza.



Il *Pósito de Huéscar* (2003-2008) nel corso dei lavori di riabilitazione della torre sarà identificato come organismo e come funzione, vale a dire come deposito di granaglie e, più in generale, di prodotti agricoli. Si tratta di un edificio a due piani, di modeste dimensioni, provvisto di tre accessi indipendenti.

La pianta quadrangolare sarà definita nel corso dei lavori rimuovendo le numerose aggiunte accumulate nel corso del tempo. L'irregolarità planimetrica è il riflesso dell'andamento della muratura a cui è addossato.

Per le sue cattive condizioni di conservazione sarà necessario un intervento di consolidamento della struttura, consistente nella realizzazione di una parete in cemento armato lungo l'intero perimetro, che interessa entrambi i livelli. I due accessi al piano terra sono posizionati sui lati occidentale e meridionale.

All'interno del primo livello si trovano quattro colonne di pietra poste nella zona centrale, a sorreggere un solaio in legno. Al livello superiore le colonne sono sostituite da quattro pilastri di legno. La parete verso occidente (ossia dal lato opposto rispetto a quella in cemento armato) è ricomposta mediante l'impiego di una sequenza di sottili fasce di legno (già utilizzate nella Torre del Homenaje) a cui, dalla parte interna, è addossata una vetrata.

Anche questo progetto mantiene i caratteri specifici dell'edificio originario. La nuova destinazione d'uso - espositivo a piano terra e biblioteca al piano superiore - risulta coerente con le caratteristiche spaziali e strutturali dei due ambienti restaurati.



La ricucitura della *Muraglia Nazarí a Granada* (2002-2006) è un intervento su un tratto della cinta muraria, fatta costruire nel secolo XIV da Yusuf I della dinastia Nazarí per ragioni amministrative a monte dell'Albaicín, situato di fronte alla collina dell'Alhambra e separato da essa da un profondo vallone ove scorre il fiume Darro.

Le mura, per l'orografia del luogo, procedono a gradoni, intervallate da barbacani e contrafforti. Il terremoto del 1885 aprirà una breccia di circa 40 metri lungo il tratto frontistante l'Eremo di San Miguel. A seguito di ciò, l'area attorno alla struttura muraria rovinata a terra rimarrà in stato d'abbandono diventando ricettacolo di rifiuti.

L'intervento, dunque, oltre al riassetto formale/funzionale del lascito storico, costituisce un importante atto di riappropriazione dell'area mediante la sua restituzione alla pubblica fruizione. Questo porterà al ripristino dei percorsi pedonali su terra battuta, alla realizzazione di alcune pavimentazioni e di una gradonata in pietra, nonché alla piantumazione di agavi e fichi d'india.

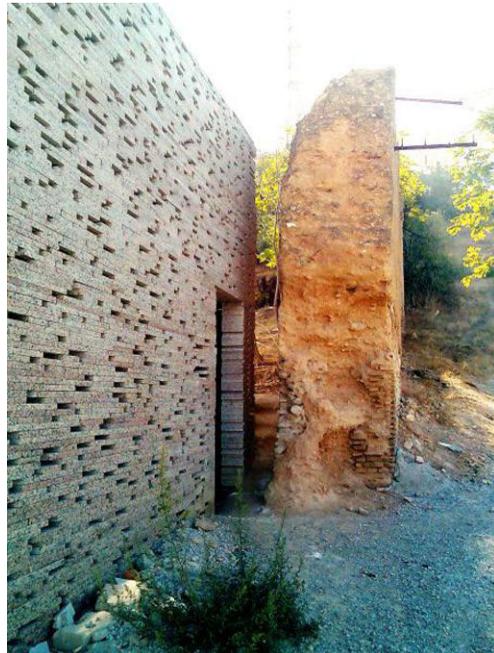
Il progetto non può essere definito propriamente un restauro, ma piuttosto la restituzione della volumetria, nonché della continuità della muraglia, senza mai arrivare a coinvolgere direttamente i resti del manufatto storico.

Non essendo idonea una ricostruzione per anastilosi per via della tecnica costruttiva del muro a tapial calicastro - che consiste in una miscela di sabbia, malta, calce ed inerti di grandi dimensioni, battuta in casseforme e, in questo caso, alternata a porzioni di laterizio con lo scopo di rafforzare la struttura - il nuovo tratto murario sarà posizionato parallelamente ai resti delle fondazioni originarie.

Il muro realizzato da Jiménez Torrecillas è composto da due pareti e da un vuoto intermedio che diventa un percorso pedonale coperto, una promenade attraverso il tempo, la storia.

I due lati della muraglia sono realizzati con lastre di granito rosa porriño che ha le stesse dominanti cromatiche della muratura originale: grigio, rosa, ocre. Le loro dimensioni, in centimetri, sono: spessore 3, larghezza 25 e lunghezza variabile tra 18, 30, 60, 90. Le lastre sono congiunte l'una con l'altra da una resina epossidica ad alta resistenza, dello spessore di 1 centimetro. La loro messa in opera è studiata in modo da lasciare tra loro dei vuoti per far penetrare la luce nel passaggio e consentire a chi sta al suo interno di guardare fuori stabilendo, in questo modo, un collegamento visivo con la città e con il paesaggio circostante ricco di prospettive e di tagli sempre diversi.

La Muraglia Nazari, da struttura di confine, barriera, protezione si trasforma in uno spazio pubblico, in luogo di meditazione, di sosta, di riflessione e d'incontro.



Cortijo de las Hermanillas ad Almaciles, Puebla de Don Fadrique, Granada (2006-) è un singolare progetto di “abitazione con rovina”, ancora in fase di realizzazione, che presenta due aspetti che destano interesse e, per certi versi, sorpresa. Il primo è l’idea di costruire un edificio abitativo attorno al rudere di una casa rurale, ponendo quest’ultimo al centro della residenza, come realtà materiale e come tema dominante della visione quotidiana. Il secondo è la concezione spaziale continua dell’alloggio rivolto ad una comunità di 14 utenti. La pianta è un rettangolo irregolare di 18,75/20,64 x 25,31/26,09 metri ed è concepita come una spessa “cornice” (profonda circa 3 metri) attorno ad un vuoto che è, come sopra accennato, un cortile

con rudere. La nuova struttura abitativa si sviluppa su due livelli. A piano terra, si trova una serie di “ambiti spaziali” privati che sono le camere da letto con accanto la sala da bagno; ad esse vanno ad aggiungersi una cucina e una sala da pranzo in comune. Al piano superiore, raggiungibile tramite una scala a doppia rampa, ancora una circoscritta serie di spazi privati e una piscina stretta e lunga.

La costruzione si sviluppa su un terreno inclinato, per cui le piante presentano dei dislivelli che movimentano lo spazio interno. All'esterno, invece, il volume si propone come un oggetto introverso, avvolto da pareti prive di aperture che lo rendono impenetrabile agli sguardi, misterioso.

Si potrebbe affermare che l'organismo, nella sua concezione, rappresenta uno spazio ideale, teso a comunicare a coloro che vivono in esso una duplice e contraddittoria sensazione: quella di essere in un interno avendo, contemporaneamente, la percezione di stare all'aria aperta: un interno come esterno e viceversa. Ma il tema principale che sviluppa il progetto è l'aver accolto in un nuovo edificio, come un elemento intrinseco del suo spazio, la rovina che introduce, nel presente della costruzione, una dimensione temporale passata in sé indeterminata.

Le rovine che il tempo ha abbandonato, osserva Augé, aiutano a percepire un tempo differente, fuori della storia, «[...] a cui l'individuo che le contempla è sensibile come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui»².

L'opera è stata definita come: “Un nuovo muro abitato da una somma di future forme di vivere che contempla vecchie mura che un tempo ospitavano altre vite...”

La rovina di un edificio o di una città rappresenta, in un certo senso, l'immagine d'un percorso che ha trovato un punto d'arresto, un impedimento ad andare oltre interrompendo in questo modo il fondamentale rapporto tra sé e la costruzione, i suoi spazi di percorrenza e di relazione, il flusso della vita. E chi osserva la maceria avverte che in essa è custodita l'essenza di un tempo lontano che è il tempo della Storia.

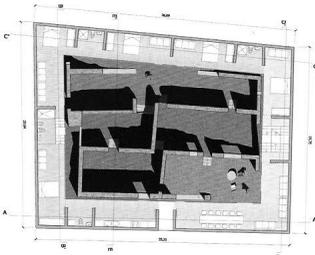
Ma i ruderi possono, anche, dar modo di percepire la presenza di «[...] un tempo puro, non databile», come afferma Marc Augé, «assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine»³. Un tempo fermo, senza storia,

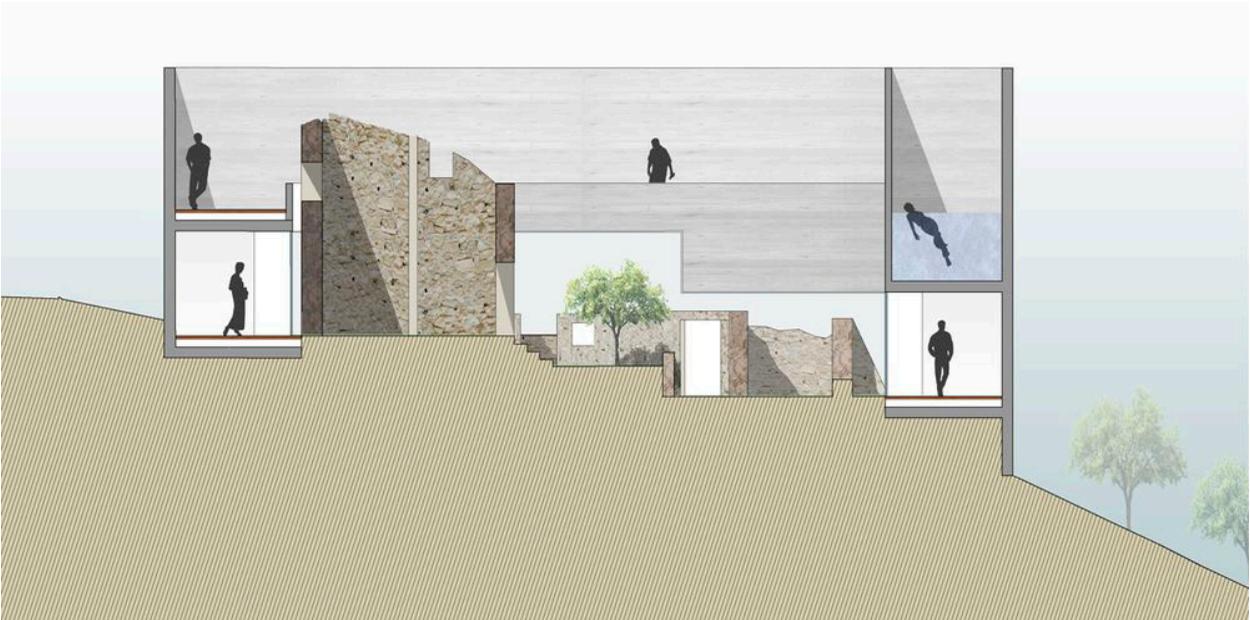
2

Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 41.

3

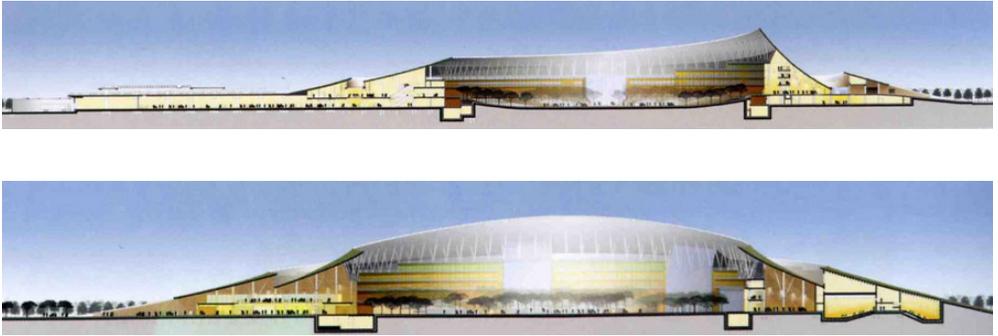
Ibidem, p.8.





Renzo Piano.

“Il vulcano buono”



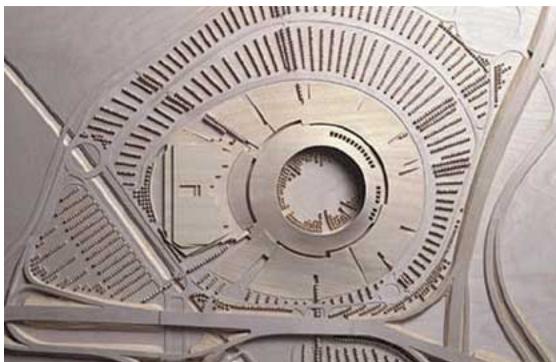
Il “Vulcano buono” progettato da Renzo Piano (1995-2007), è un centro commerciale a grande scala che sorge a Nola in provincia di Napoli e raccoglie in sé una molteplicità di funzioni e servizi.

Per le sue caratteristiche dimensionali/organizzative si può definire un “superluogo” del terziario che si rivolge alla società tecnologica/consumistica. Altri “superluoghi”, sono quelli dell’interscambio, degli aeroporti o delle stazioni ferroviarie. Tali strutture commerciali e di servizio, contraddistinte dal gigantismo dell’offerta e dall’insieme delle funzioni che aggregano, non si relazionano al contesto, ma rappresentano sé stesse, nonché la visione economica, politica, culturale che le promuove e le sostiene.

Il prefisso “super”, osservano Matteo Agnoletto, Alessandro Delpiano, Marco Guerzoni in: *Superluoghi e città*, può essere riferito a persone, ad oggetti, a situazioni, ma anche a luoghi di cui s’intende esaltare, piuttosto che la componente fisica/topografica, il valore simbolico. «I superluoghi trovano il loro spazio ideale nei “territori della globalizzazione”, dove si spostano le folle solitarie raccontate

1
Matteo Agnoletto, Alessandro Del-
piano, Marco Guerzoni, *Superluoghi
e città*, in: Id. (a cura di), *La civiltà
dei superluoghi*, Damiani, Bologna
2007, p. 6.

da David Riesman. Territori, i cui confini si rivelano sempre più incerti, perdendo progressivamente senso», ad esempio, «un aeroporto non è più solo una piattaforma intermodale per collegare città distanti migliaia di chilometri, ma diventa porta di scambio quotidiano, dov'è consentito intrattenersi in spazi condizionati e cablati, accedere all'acquisto di prodotti costosi e alla moda, "tipici" o particolari»¹.



La costruzione a forma di vulcano, che fa esplicito riferimento al Vesuvio (di cui è la riproduzione a scala 1 a 50), sembra essere il risultato di un sollevamento della crosta terrestre. Il progetto “copia la natura che ha di fronte”, afferma Piano, “perché l’arte è sempre rapina della natura, rapina a viso aperto per prendere, per ridare”; e poi aggiunge, “tuttavia, più che di mera imitazione parlerei di allusione. Si riconosce qualcosa come spesso capita in musica; si è consapevoli di aver riconosciuto, ma non si sa cosa. E’ in questo modo che si sviluppa il rapporto tra struttura, spazio ed emozione”.

L’allusione alla presenza naturale che domina il territorio napoletano è, quindi, da leggersi non tanto nella forma in sé, quanto nella concezione dello spazio. “Certo lo spazio è fatto di volumi, volumi alti e volumi bassi, compressioni ed espansioni, calma e tensione, piani orizzontali e piani inclinati, sono tutti elementi chiamati a creare emozioni”.

Alla costruzione dello spazio partecipano, ulteriori, impalpabili elementi immateriali, sensibili strumenti che legano la funzione alle

scelte architettoniche e ad altri fattori che condizionano l'ambiente, quali: la luce, le trasparenze, le vibrazioni dei colori. Essi costituiscono gli elementi emozionali dello spazio che condizionano la sua percezione.

La complessa geometria della sua figura troncoconica è ottenuta intersecando i tre solidi di rotazione con una serie di tagli radiali che costituiscono gli ingressi, la cui dimensione varia in base alle loro differenti funzioni: di accesso pedonale, automobilistico, di carico-scarico merci.

La struttura è di calcestruzzo armato, rivestito esternamente da un traliccio su cui crescono le piante per creare un effetto mimetizzante. L'idea del tetto giardino è qui portata al suo estremo, fino a fondere la copertura con la natura circostante: una natura artificiale che si sovrappone a quella naturale in un gioco tra "falso e vero".

Tale sorta di "pelle" vegetale crea, altresì, un doppio effetto di camouflage: la forma del vulcano che maschera la presenza dell'ipermercato nel territorio e il verde che nasconde la struttura completando l'inganno visivo.

Come osserva Pierluigi Nicolin, «[...] da una parte assegnando al complesso del Centro l'aspetto di una collina [...], dall'altra aggiungendo un camouflage cosmetico, un rivestimento vegetale (sistema adottato peraltro anche nei casi di discariche o di altri impianti da occultare)», e più avanti, ironicamente, aggiunge: «[...] fa una certa impressione vedere tale (comprensibile) ammirazione popolare per la collina del Vulcano buono e nel contempo registrare la repulsione ad accettare altri crateri - dirty - atti a nascondere i processi di smaltimento»².



2
Pierluigi Nicolin, *Il Vulcano Buono*,
«Lotus» n. 135, Green Metaphor

L'imponente ampiezza del diametro della bocca del vulcano di 170 metri, che raggiunge l'altezza di 41 metri, costituisce il nucleo aperto dell'impianto: la grande piazza-mercato, circolare concepita come luogo d'incontro. "Ci sono in questo progetto", osserva Piano, "due elementi chiave: l'appartenenza al luogo del volume costruito, quando lo si vede da lontano, e l'appartenenza della piazza interna alla gioiosa partecipazione, all'urbanità come esperienza conviviale e collettiva, che è tipica delle abitudini italiane e soprattutto partenopee".

Le funzioni del Centro sono disposte su piani orizzontali interni alla struttura; più precisamente su due gallerie a pianta circolare che costituiscono il sistema di percorsi pedonali e di sosta, organizzato in piazzette, dove sono posti gli ascensori le scale e le scale mobili. Sono illuminate con luce naturale dall'alto, dai tagli ricavati nella copertura e da grandi vetrate a tutta altezza che delimitano la piazza centrale. A piano terra, sono ospitate le attività commerciali e un ipermercato; ai piani superiori si trovano le attività commerciali al dettaglio e, poi, ristoranti, sale congressi, alberghi, cinema multisala, sale espositive e uffici direzionali delle attività interportuali.

Il vasto atrio è popolato di "alberi" colorati che sono le strutture che sorreggono, sia l'involucro cementizio, che dà forma al Vulcano, che gli ampi ballatoi.

Nel vasto spazio commerciale, gli "alberi" cambiano colore (dal giallo, all'arancio, dal rosso, al blu, al violetto, etc.) per aiutare i visitatori ad orientarsi a distinguere i diversi settori commerciali.

Il Centro sorge in una posizione strategica del territorio nolano. Nel raggio di pochi chilometri si concentrano, infatti, l'Interporto Campano, il più grande polo per lo stoccaggio e il movimento merci del centro-sud (che ospita oltre 1000 aziende), il CIS (Centro Ingrosso Sud), la più grande cittadella dell'ingrosso d'Europa. Esso è, altresì, collegato alla rete ferroviaria e tramite una bretella all'autostrada.

"A me interessa modellare insieme la forma e il prodotto", afferma Piano, "scolpire fortemente il terreno lasciare un segno che graffi la natura o l'urbanistica precedente, ma anche rendere l'architettura complice, partecipe, intrisa delle caratteristiche del territorio".

Il lotto ha una forma irregolare ed è situato in prossimità dell'ingresso alla cittadella CIS, progettata negli anni Sessanta da Franz di Salvo (discusso autore delle Vele a Scampia), un intervento a grande scala dal notevole impegno tecnologico e dalla raffinata ricerca lin-



guistica.

L'area del parcheggio per 7000 posti macchina, del "Vulcano buono" è geometricamente scandita dalla presenza di una fitta alberatura e ingentilita da specchi d'acqua.



Ettore Sottsass

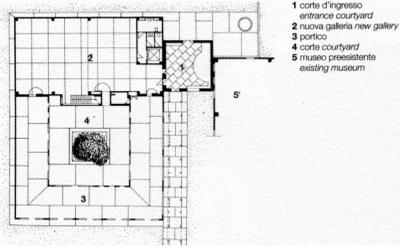
Galleria del Museo dell'Arredo Contemporaneo a Ravenna

L'opera, progettata da Ettore Sottsass, tra il 1992-1993, è un singolare e interessante spazio aperto/chiuso la cui peculiarità potrebbe essere espressa in un ossimoro: la semplicità del complesso. Tale lavoro bene rappresenta lo spirito nascosto che ha sempre pervaso la ricerca del maestro scomparso.

La costruzione, che sorge nel territorio di Russi, nella campagna ravennate, è un colorato, labirintico patio di mq 650 che si accosta lungo il lato di un ex capannone industriale, dalla configurazione geometrica molto semplice che, nella seconda metà degli anni Ottanta, è stato trasformato in spazio museale a gestione privata, più precisamente in Museo dell'Arredo Contemporaneo.

L'aggiunta sottsassiana, dunque, ha la poetica funzione di mediare il passaggio della luce (e dei pensieri) dal chiuso all'aperto, dal definito ambito spaziale interno all'indefinito paesaggio esterno.





Il Museo dell'Arredo Contemporaneo, nato per iniziativa di Raffaello Biagetti, per la sua realizzazione e definizione del suo carattere si avvarrà dell'appoggio di una commissione d'esperti composta da Giovanni Klaus Koenig, Giuseppe Chigiotti, Filippo Alison.

All'inizio saranno selezionati circa 150 oggetti d'arredo, con l'intento di costituire un'esposizione permanente, volta a disegnare un ideale percorso storico del design che va dal 1880 al 1990.

In un tempo successivo, a seguito dell'intervento curato da Piero Castiglioni, l'esposizione sarà suddivisa in sezioni indirizzate ad enucleare delle significative fasi storiche dell'arredamento, accompagnate da tavole luminose con funzioni esplicative, in cui sono riportati alcuni cenni biografici dei progettisti.

La prima sezione riguarda il Modernismo catalano, con mobili disegnati da Antoni Gaudí e l'Art Nouveau scozzese e inglese, con mobili disegnati da Charles R. Mackintosh.

Nelle sezioni successive si passa dalla Scuola viennese del primo Novecento, la Wiener Werkstätte, alla Russia, alla Francia e all'Italia degli anni Trenta; e dall'Organic Modernism scandinavo, americano e italiano degli anni Cinquanta, alla fase in cui si consolida, in Italia, il processo d'industrializzazione del design, fino all'affermazione del Made in Italy durante gli anni Settanta e Ottanta. L'esposizione termina con alcuni esemplari di mobili giapponesi e tedeschi che si impongono per l'equilibrio raggiunto tra forma e funzione.

Tra i molti progettisti italiani presenti fanno spicco le opere di: Carlo Scarpa, Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, Afra e Tobia Scarpa, Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Marco Zanuso, Vico Magistretti.

L'intervento di Sottsass per il Museo dell'Arredo Contemporaneo si presenta come una sorta di cortile alberato, chiuso su tre lati da pareti di cemento dal disegno "a portici", dipinte in maniera alternata, all'esterno e all'interno, di blu e di bianco.

Il lato della nuova costruzione addossato all'edificio esistente è rivestito in mosaico di vetro; si tratta di un'immagine forte, volta a polarizzare su di sé l'attenzione del visitatore, un interessante elemento d'attrazione che caratterizza la compressa spazialità dell'organismo non a caso, per la penetrante valenza iconica concentrata in esso, la sua sagoma è stata assunta come logo della galleria.

«Il colore in certi casi», osserva Sottsass, «può svelare o perlome-

1
Ettore Sottsass, *Galleria del Museo dell'Arredo Contemporaneo*, «Domus» n. 799 dicembre 1997.

no sottolineare il momento del passaggio tra l'esterno e l'interno. Nell'architettura mediterranea antica questo passaggio era disegnato dalla presenza del patio: tu entravi, ma non eri ancora nella casa, entravi in una zona con la luce più calma, in una zona quasi senza suoni, di solito con un albero, una panca. Nell'antichità c'era il disegno di un luogo che ti spingeva a una certa concentrazione, una certa ritualità. Anche un certo rispetto, una certa pazienza»¹.



Michele De Lucchi

La Nuova Manica Lunga a Venezia





1
Il convento in epoca napoleonica verrà trasformato in presidio militare. Nel 1951 il Governo italiano nel concedere alla Fondazione la concessione dell'utilizzo del monastero darà implicitamente l'avvio al lento processo del suo restauro ed al suo riutilizzo come struttura per la cultura.

2
Michele De Lucchi, dalla relazione di progetto.

3
Ivi.

4
Nell'isola, oltre alla basilica palladiana di San Giorgio Maggiore, si trovano altre importanti opere architettoniche, quali: la biblioteca di Baldassarre Longhena, il Cenacolo di Andrea Palladio, il Chiostro dei Cipressi di Andrea Buora.

La Manica Lunga presso la Fondazione Cini all'Isola di San Giorgio a Venezia, è uno dei più recenti progetti in Italia di Michele De Lucchi. L'opera, conclusa nel 2009, da gennaio 2010 è aperta al pubblico. Si tratta della Biblioteca dell'Istituto di Storia dell'Arte che ora trova luogo nell'ex dormitorio benedettino progettato da Giovanni e Andrea Buora alla fine del XV secolo¹. L'intervento ha il fine di alloggiare 100.000 volumi (più altri 50.000 che, in futuro, dovranno essere aggiunti) nello scenografico spazio di distribuzione della Manica Lunga che da accesso a 56 celle monastiche, anch'esse trasformate in ambienti di studio (o funzionali a tale fine). L'invaso architettonico, pur nella sua spoglia semplicità, per la tensione spaziale determinata dai suoi rapporti dimensionali (lunghezza m. 128, larghezza m. 7, altezza m. 16), è in grado di sommuovere la sensibilità di chi lo percorre, avvolgendone idealmente il corpo e la mente. E' come una sorta di macchina prospettica, che si conclude in alto con una sequenza di delicate volte a crociera e in senso longitudinale con un'ampia finestra tripartita che trapassa la parete di fondo per affacciarsi sul bacino di San Marco. Si tratta di «[...] uno spazio che va vissuto dal vero e sentito direttamente con tutti i sensi», scrive Michele De Lucchi, «perché non è uno spazio un po' dilatato come può apparire a prima vista, ma gode di proporzioni uniche e straordinarie»². La sua caratteristica è quella di essere «[...] uno spazio forte, silenzioso, ascetico e totalmente inaspettato nella nostra cultura di standardizzazione e gretta praticità. E' anche disorientante perché le dimensioni sono difficilmente comprensibili a causa dell'inganno visivo prodotto dalle porticine delle celle, che giocano con le reali proporzioni dello spazio: è un gioco delicato e raffinatissimo che non dovrà mai essere cancellato. Il susseguirsi delle porticine incastonate con la preziosità del cornicione in pietra e la perfezione delle cadenze, sono mirabili intuizioni di sapienza architettonica»³. L'immagine progettuale di De Lucchi, espressa nelle tavole del concorso internazionale "Manica Lunga, Nuova Biblioteca" da lui vinto nel 2005, nasce da una stratificazione di sentimenti e di riflessioni che vanno, dall'elaborazione della percezione emozionale dello spazio, al senso della temporalità assorbita dall'unità conventuale, nonché al diretto riferimento alla Biblioteca di Baldassarre Longhena che si trova nello stesso complesso conventuale⁴ e che qui è presa come modello ideale, come atto di rappresentativo radicamento al luogo e come legame di continuità tra passato e presente.

5
Michele De Lucchi, dalla relazione di
progetto.

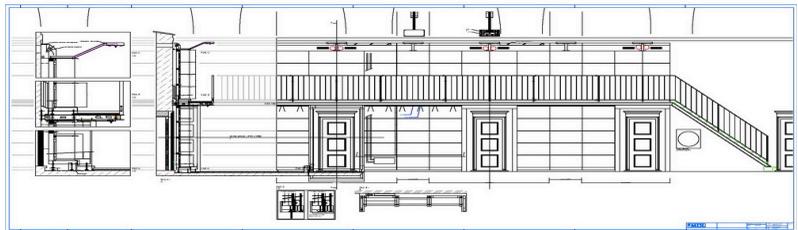
6
Ivi.



L'intento, è quello di non modificare i caratteri che definiscono l'invaso architettonico. In questo senso la biblioteca «[...] è la funzione più adatta per spazi di questa conformazione», osserva ancora De Lucchi, «dove è necessario ottenere un orientamento visivo diretto sia a beneficio degli studiosi per una immediata lettura delle aree tematiche, sia dei bibliotecari per una più facile gestione e più efficiente controllo. Le celle sono poi ideali per i Fondi, essendo per natura tutte uguali quindi modulari e variamente aggregabili»⁵. Le scaffalature a due livelli sono aperte, per facilitare la consultazione ed addossate lungo l'intera estensione delle pareti. Il secondo livello è servito da una lunga balconata a cui si accede tramite scalette a rampa poste ai suoi estremi ed all'altezza del transetto centrale. Le due balconate che si fronteggiano, con il loro contenuto oggetto sono come due linee sospese e continue la cui presenza rimarca l'effetto prospettico della lunga sala. La loro struttura portante, come quella delle scaffalature, è in metallo. Per mettere in risalto le porte delle celle, le stesse sono ripetute in dimensione leggermente ingrandita lungo le fronti degli scaffali. «La sorpresa dell'inusuale dimensione delle porte è sottolineata da questa incorniciatura realizzata da un ulteriore portale in legno che, oltre ad avere la funzione di sostenere la balconata del secondo livello, produce un nuovo effetto prospettico con una porta piccola dentro ad una porta più grande»⁶. Lo spazio del salone centrale rimasto percettivamente vuoto, conserva la valenza unitaria dell'ambiente storico; e la presenza dei tavoli per la consultazione, centralmente allineati, non influisce in tale visione. Le celle vicino all'ingresso sono utilizzate come spazio per pause e conversazioni informali, incontri, riunioni, conferenze e attività multimediali. Nella zona centrale si trovano gli uffici dei bibliotecari e le salette di consultazione; mentre gli spazi di servizio della biblioteca (mediateca, aula dei microfilm, fototeca, con fotocopiatrici, scanner e stampanti) sono sistemati nelle celle orientate verso il bacino di San Marco. Per conservare l'antico carattere del monastero, le celle mantengono la loro identità spaziale e tale carattere persiste anche dove le pareti divisorie sono state abbattute e realizzati ambienti più grandi. Le stanze conventuali sono considerate come dei moduli archivistici, indipendenti o aggregabili, per l'allocazione dei diversi fondi. La loro dimensione consente di garantire una certa riservatezza e di essere fruibili in modo immediato in quanto comunicanti.

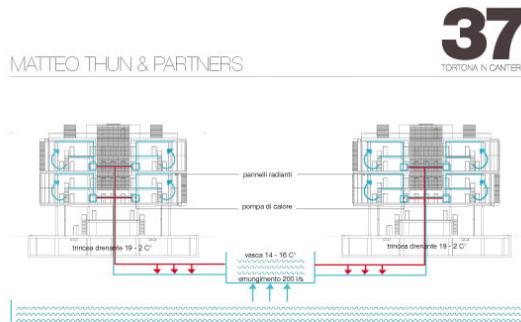


Allo scopo di evitare qualsiasi intervento sulle strutture murarie, tutti gli impianti sono stati realizzati nei sottotetti delle falde di copertura, celati dai controsoffitti delle celle. Non si notano tracce nella Manica Lunga dove sono state studiate soluzioni illuminotecniche mirate alle diverse situazioni di consultazione e studio. Alla luce naturale che entra delle finestre alte delle volte disegnando delicatamente le vele è riservata una particolare attenzione. L'illuminazione si basa su criteri di "territorialità", finalizzati a dare luce esclusivamente dove serve, per favorire la concentrazione di chi legge. Per rispondere alle differenti esigenze sono state individuate tre soluzioni, che sono: lampade per i tavoli di consultazione sistemati al centro del corridoio; faretti posti sotto i ballatoi per illuminare gli scaffali bassi; e lampade LED, posizionate negli scaffali in alto per rendere comoda la consultazione e la lettura dei titoli dei volumi, illuminando solo la parte interessata. I sistemi antincendio scompaiono alla vista essendo integrati nei supporti per l'illuminazione. Per l'illuminazione delle celle sono stati incassati cinque faretti a basso consumo energetico con luce direzionata verso gli scaffali e verso il tavolo di consultazione. Infine, una pavimentazione in legno integra il sistema di riscaldamento, mentre le bocchette della climatizzazione sono nascoste sopra gli scaffali. L'opera è il risultato di un equilibrato confronto tra antico e nuovo; e questo, consente l'emergere, dal contenitore storico, delle sue suggestive valenze architettonico-spaziali e, dall'intervento progettuale, la manifestazione di una sensibilità tesa alla definizione della unicità del nuovo ambiente di studio, attraverso la cura ideativa/realizzativa di spazi ed attrezzature fino agli aspetti minimali, al più trascurabile dettaglio, per far emergere i contenuti simbolici, rappresentativi, funzionali, comunicativi da cui l'architettura trae il proprio senso.



Matteo Thun

Tortona 37



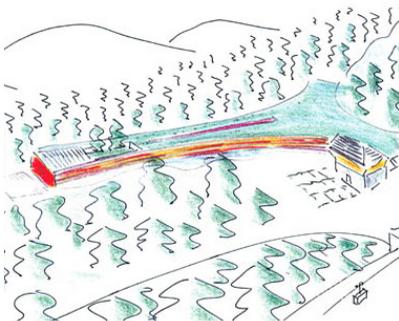
1
Del collettivo Memphis hanno fatto parte architetti, quali: Ettore Sottsass, Matteo Thun, Aldo Cibic, Michele De Lucchi, Alessandro Mendini, Marco Zanini, Andrea Branzi, Martine Bedin, George J. Sowden, Nathalie Du Pasquier, Javier Mariscal, Michael Graves, Hans Hollein, Arata Isozaki, Shiro Kuramata e la giornalista Barbara Radice.

2
Intervista di Rai Educational a Matteo Thun.

La ricerca progettuale di Matteo Thun si sviluppa lungo tre distinti indirizzi, che sono: l'architettura, l'interior design e il product design. Nonostante le dissimili modalità operative e i differenti riferimenti culturali esistenti tra architettura e design, nel corso della sua attività Thun cercherà di approfondire tale rapporto nelle molteplici e variegate situazioni in cui esso si presenta, a partire dal periodo di formazione del suo studio che risale al 1984. In precedenza, è utile ricordare, dal 1980 al 1984 aveva vissuto un'importante esperienza professionale con Ettore Sottsass jr., fondando con altri colleghi il Gruppo Memphis¹. Circostanza, egli ricorda in un'intervista, che «[...] è stata forse uno dei momenti cruciali della mia vita»².

Questo atteggiamento 'estensivo' dell'azione progettuale, ossia teso a non chiudersi all'interno di territori culturali circoscritti è, peraltro, comune a molti architetti italiani che dagli anni Cinquanta in poi porteranno avanti una loro idea di 'libertà', dal punto di vista ideativo/realizzativo, evitando quel genere di rigide separazioni che in altri paesi porteranno alla 'specializzazione', alla scelta operativa all'interno di specifici settori disciplinari.

Nel sottolineare tale problematica «[...] del fare architettura, del fare



design, dell'occuparsi di una scala piccola (del cucchiaino) e della scala grande (che è la città)», l'architetto, osserva Thun, non ha fatto altro che mettere in pratica il noto motto di Ernesto Nathan Rogers (coniato nel 1952), e che «[...] sosteneva la fattibilità dell'ipotesi "dal cucchiaino alla città". E' un tentativo che io ed altri portiamo avanti. Però faccio una grande fatica ogni giorno, una fatica bestiale per tentare di conciliare questo (ormai non più nello stesso studio, perché sono formule e sono situazioni diverse che vanno pilotate in maniera differente)»³.

Nonostante l'apparente ripensamento circa la tensione verso una sintesi tra le diverse forme e scale progettuali, l'attività di Thun si contraddistingue, al contrario, per la sistematica ricerca di un punto di convergenza dei tre indirizzi, di cui si è detto all'inizio, come diversi suoi progetti testimoniano. Per fare alcuni esempi: l'Hotel Virgilio Merano (2006), Villa Eden Garden Club House (2011), etc.. Dove, oltre alla progettazione dell'edificio, Thun si occupa della configurazione degli spazi interni, disegnando espressamente per i nuovi organismi gli elementi di arredo (alcuni dei quali passeranno in produzione) o utilizzando componenti già in produzione e dispositivi, attrezzature di servizio (per il bagno, la tavola e l'illuminazione) da lui progettati.

Si tratta di un percorso progettuale, quello di Thun, che tende a porre, idealmente, l'oggetto architettonico "fuori dal tempo", includendo in tale dimensione temporale sospesa anche l'organizzazione degli spazi interni. Il senso di ciò è il tentativo di elaborazione di un tipo di architettura distaccata dalle mode, che si sottrae al compito di essere espressione del mercato e del consumo, pur riconoscendo che il suo fine è quello di rispondere ai bisogni, alle necessità che la società pone. Per questa ragione egli definisce la sua architettura "no-design", che per Thun vuol dire "design tecnologicamente avanzato", ma anche design semplice, riconoscibile e in grado di trasmettere un piacere tattile. «In tutti i nostri progetti non solo adottiamo le più avanzate soluzioni tecniche costruttive, ma facciamo del linguaggio una questione centrale. Il nostro messaggio punta ad essere espressione del contesto e teso a ridefinire le aspettative degli utenti, strappandole al godimento effimero che deriva dal grande gesto esibizionista della firma. Più ci avviciniamo a a questo obiettivo, più la durata estetica e culturale degli oggetti andrà oltre quel tipo di obsolescenza che costringe l'industria a lanciare sempre nuovi prodotti fatti per

4

In: (redaz.), Matteo Thun: l'architettura ecosostenibile tra tradizione e innovazione, «Quicasa.it» 16 dicembre 2008.

5

Ivi.

6

Intervista di Nicoletta Gemignani a Matteo Thun, in: blog «Architettura di Pietra», 13 febbraio 2010.

una stagione»⁴.

Sulla base di questa visione, l'espressione formale per Thun deve rispondere "all'estetica dell'economia" che consiste in un lavoro di sottrazione e semplificazione dell'oggetto. Dove il semplice non è da intendersi come una forma di impoverimento semantico, ma un'espressione di raffinatezza: esito di una continua depurazione rispetto a ciò che è incongruo o superfluo, progressivo avvicinamento all'essenza del problema (quello del rapporto tra natura e sviluppo della civiltà dei consumi) che la realtà porta avanti.

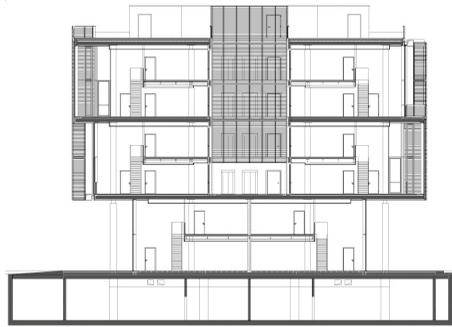
«Il dramma ecologico», in questo senso, «può essere anche una grande opportunità per l'architettura: una sua possibile rivitalizzazione linguistica»⁵.

Il percorso di elaborazione progettuale di Thun, parte dal rispetto, dalla valorizzazione della natura e dalla cultura dei luoghi, che l'architetto definisce: "ascolto del *genius loci*". L'architettura che viene a configurarsi da tale posizione concettuale è il riflesso, dunque, di tradizioni locali e di nuove tecnologie finalizzate ad ottenere soluzioni sostenibili e a salvaguardare risorse, producendo risultati vantaggiosi anche dal punto di vista economico, in quanto frutto di idee imprenditoriali che si pongono in diretta relazione con la storia e la geografia, a un tempo, locale e globale.

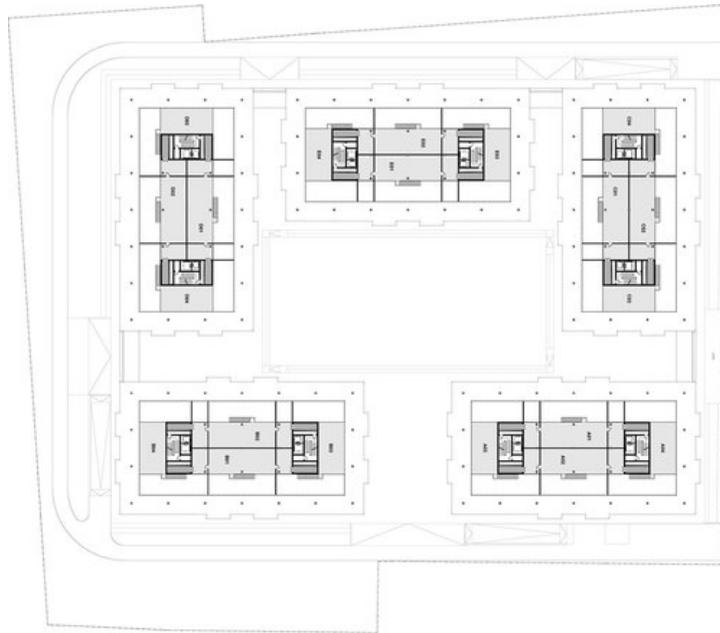
«Dagli anni Ottanta cerco di percorrere un'altra via, una via capace di coniugare la piena contemporaneità a un attento ascolto del contesto. Una via che permetta di evitare l'urlo egocentrico della modernità a tutti i costi. Questa via si chiama Ecotecture (Ecology, Economy, Architecture)»⁶. Tale nuovo termine, Ecotecture, sta ad indicare la volontà da parte di Thun di considerare l'architettura come uno strumento di dialogo con l'ambiente. Da qui, "l'estetica dell'economia" il cui significato è quello di progressiva riduzione del fabbisogno energetico (che è uno dei principali problemi della società contemporanea).

Un esempio indicativo di questa esigenza di ridefinizione dell'architettura a basso impatto ambientale è il Complesso Tortona 37 a Milano (2003-2009). Ogni scelta, in quest'opera, è stata finalizzata all'ottenimento del massimo rendimento energetico, coordinando sapientemente la progettazione architettonica con quella impiantistica.

L'assegnazione dell'Expo 2015 ha reso, ancora una volta, Milano



Section



A tale proposito, Thun afferma: «Oggi l'architettura deve essere pensata come una continuazione della natura e legno e pietra sono due materiali che conciliano egregiamente naturalezza, funzionalità ed estetica. Il legno lamellare, in particolare, rappresenta un enorme passo avanti nell'utilizzo di materiali eco-compatibili, contraddistinti da eccellenti capacità tecnico-applicative ed in grado di rispondere alle molteplici esigenze dell'architettura odierna. Il forte sviluppo sul mercato di questa tipologia di legno è un importante segnale in direzione di un'architettura sempre più esteticamente gradevole e sempre meno eco-distruttiva. Il legno, inoltre, è un materiale rinnovabile che favorisce il mantenimento del calore degli interni ovviando a consumistiche dispersioni», in: «Tracce» (www.morettispa.it).



sede di significativi sviluppi in campo architettonico. La riqualificazione della, così detta, “zona Tortona” si colloca nell’ambito di tali nuovi interventi. Il quartiere, che prosegue il percorso di trasformazione avviato negli anni Novanta dall’imprenditore Alessandro Cajrati Crivelli, ha saputo intercettare la possibilità di riconfigurarsi attraverso il recupero di capannoni industriali e nuovi complessi per abitazioni ed uffici.

Il nuovo intervento che occupa un’area di 25.000 metri quadrati presenta un basso impatto ambientale. In questo progetto, Thun punta sull’equilibrio delle soluzioni formali, sull’idea di far dialogare tra loro componenti diverse e di stabilire delle interessanti relazioni tra architettura e contesto.

Dal punto di vista tipologico, Tortona 37 è un complesso architettonico mixed-use. Si compone di cinque edifici a pianta rettangolare disposti a corte attorno ad un ampio giardino alberato. Ciascun edificio si sviluppa su 6 livelli ed ha una doppia esposizione. Ogni unità immobiliare è costituita da un volume a doppia altezza (di 7 metri) che è un open-space con mezzanino interno, e questo offre una notevole flessibilità funzionale e versatilità degli spazi interni. E’, infatti, adatta a rispondere alle esigenze di diverse attività, quali: negozi, uffici, studi professionali, laboratori, showroom.

I prospetti sono caratterizzati da un reticolo bianco aggettante - intervallato da grandi bow-windows rivestiti da brise-soleil di legno⁷- che incornicia le ampie vetrate che rivestono l’intero complesso e che collega tra loro, in termini visivamente, i vari edifici. Le terrazze di copertura, dotate di splendida vista panoramica, sono concepite come delle piazze in quota.

Le diverse scelte progettuali sono finalizzate, come si è già accennato, all’ottenimento del massimo rendimento energetico che si attua tramite il coordinamento tra progettazione architettonica e impiantistica. Esse prendono forma con il recupero dell’acqua di falda - che a Milano è sempre a disposizione ed è a temperatura costante, più calda dell’aria esterna invernale, più fresca di quella estiva - e con la messa in opera di un sistema di condizionamento dell’aria basato sullo sfruttamento geotermico, con l’utilizzo di pannelli radianti, con l’attento studio dell’involucro esterno.

Quattro pozzi, dunque, che prelevano l’acqua di falda a una temperatura, in base alle stagioni, tra i 14°C e i 16°C. L’acqua è inviata a una grossa vasca interrata, di accumulo e decantazione; che è, poi,

distribuita alle pompe di calore di ogni singola unità immobiliare. Le pompe sono dotate di inverter che garantisce l'esatta portata dell'acqua, evitando sprechi (anche di energia elettrica necessaria ad emungerla).

Infine, il controllo della temperatura-ambiente avviene mediante irraggiamento, senza produrre fastidioso rumore o correnti d'aria, con il massimo comfort nelle zone adibite a laboratori, uffici o negozi. Rispetto ai sistemi tradizionali, i vantaggi sono, oltre a un elevato rendimento energetico, zero emissioni nel luogo d'installazione e assenza d'impatto acustico.



