

Barozzi/Veiga, Filarmonica, Stettino

LA FORMA ARCHITETTONICA COME SORPRESA CINETICA

conrad-bercah

Ennui

La crisi finanziaria del 2007-2008 appare sempre di più come uno spartiacque, per cui si può parlare di un mondo pre-crisi e di un modo post-crisi. In architettura, ad esempio, è possibile osservare un paesaggio per molti versi opposto a quello che ha caratterizzato i 20 anni di eccessi (lanciati dallo show *Deconstructivist Architecture*, MoMA, 1988) precedenti la crisi. Ad esempio, nel mondo non di lingua inglese, le *performance* egocentriche del disegno parametrico, gli esercizi di mappatura compulsiva, ma anche la produzione di gratuite acrobazie formali sono diventate un bersaglio popolare. Questi esercizi sono diventati un capro espiatorio: essi incarnano, agli occhi di molti, l'assurdo spreco di risorse (fisiche e mentali) dei sempre meno popolari membri dello *star system*. La crisi sembra aver fatto emergere una nuova sensibilità per il progetto di tipo minimalista, o comunque caratterizzato da ambizioni bassissime, ovvero un semplice riflesso di un ritrovato *ethos* di austerità. Intorno a questo nucleo ruota oggi la retorica del *low-cost*, e cioè la retorica imperante nel tempo presente che sembra assorbire ogni aspetto della vita quotidiana, dai voli aerei alle case. Questa sensibilità ha generato approcci al progetto di architettura più attento ai temi sociali – come i rammendi del territorio e/o della banalità delle periferie urbane e suburbane – largamente dimenticate dalla professione, in generale, fino a tempi recentissimi. Questa nuovo 'altruismo' (molto reclamizzato) è in genere 'approvato' da un altro timbro sempre più necessario e popolare (a parole): il timbro della correttezza politica, normalmente gestito dai diversi media di cui sono proprietari (per lo più) gli stessi conglomerati responsabili della sponsorizzazione finanziaria e politica delle acrobazie formali che hanno caratterizzato il tempo pre-crisi.

Il portato di tutte queste buone intenzioni ha prodotto un risultato che pochi avevano previsto: un senso di *ennui*/noia esistenziale generale ha investito il terreno dell'architettura in un periodo in cui quest'ultima era già stravolta da un doppio avvistamento su se stessa: un avvistamento digitale e, almeno nel mondo accademico di lingua inglese, un avvistamento critico mirante a stravolgerne la natura e le finalità ultime. L'architettura è diventata oggi (per molti dei suoi protagonisti) una disciplina definita non più da propri scopi pratici, ma da una variopinta scala di selvagge, pseudo-intellettuali speculazioni interdisciplinari prive di apparente confine o ambizione.

In breve, ci si trova, a detta di molti, in presenza di un nuovo ribasso culturale per cui il campo dell'architettura è caduto vittima di una stasi, in cui le varie *performance* energetiche degli edifici sembrano essere l'unico argomento capace di generare qualche eccitamento di tipo sportivo, seppure di breve durata. Questa condizione ha fatto emergere una nostalgia per il tempo in cui esisteva ancora una storia, in cui si poteva tentare di programmare il futuro, in cui si poteva parlare di luci o di ombre o, per ricordare Kraus, in cui si poteva ancora parlare della differenza tra un'urna e un vaso da notte. Nella contemporanea cultura dell'*Instant Age*, la

Mock-up della Bauakademie
Berlino
1832 - 1836



rumorosa maggioranza sembra purtroppo incapace di distinguere l'urna dal vaso da notte, confondendone spesso l'utilizzo.

Ennui alla Biennale

Il senso di *ennui* del contemporaneo appare talmente pervasivo da essere riuscito ad invadere anche le istituzioni, come la *Biennale* di Venezia, che dovrebbero essere, in teoria, le poche, ultime organizzazioni capaci di stimolare un dibattito disciplinare di qualche interesse. La *Biennale* del 2014, ad esempio, aveva un messaggio? Se si giudicasse sulla base delle anticipazioni per la stampa effettuate dal suo curatore, il Signor Koolhaas, si dovrebbe dire che un triplo messaggio fosse presente nell'ambizioso (e voluminoso) mazzo di carte messo insieme. Dapprima, sembrava che la *Biennale* promettesse, per una volta, di diventare un centro di ricerca piuttosto che la solita parata di stars. In secondo luogo, sembrava che la edizione del 2014 promettesse di ridurre il grande golfo che separa la società civile dall'architettura, un golfo che ha generato una maldiretta e artificiale dicotomia tra l'essere eccessivi o l'essere indifferenti, supportata dallo sviluppo tecnologico e finanziario. Infine, che il compito suggerito per l'architetto, fosse quello di lavorare per generare forme architettoniche più elementari che potessero rigenerare il rapporto tra la forma architettonica e i suoi fruitori.

In realtà, come si sa, qualche traccia di tutto questo era presente nella (non-curata) montagna enciclopedica di oggetti meticolosamente accumulata alla *Biennale* da un uomo autorecluso in una cella tappezzata da un'onda calvinista di dati, mapping compulsivo, ingegno obsoleto, e slogans da marketing pronti per l'uso. La sua cella, in realtà, apparve sin dal primo giorno affetta da stanchezza, scollegata dalla realtà, e addirittura non al passo con i tempi di una civiltà sempre più deficiente di tempo o di attenzione. Più che altro, la cella apparve una formidabile generatrice di noia, come molti commentatori non hanno mancato di sottolineare.

Si trattava, di fatto, di una cella priva di uscite. Curiosamente, il suo

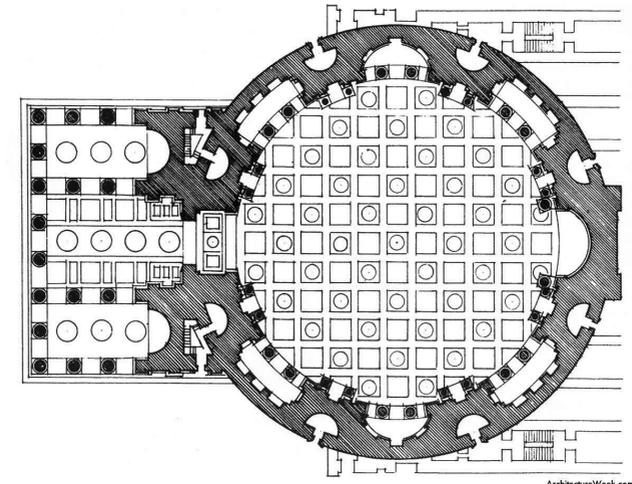
stesso costruttore (prigioniero volontario?) è apparso annoiato a morte dai suoi austeri muri, e in grado solamente di camminare al suo interno senza riuscire a liberarsi dalla palla di piombo autoconfezionata: la tirannia auto-imposta della provocazione, o la tirannia di dover dire, per forza, qualche cosa di scioccante, accoppiata alla tristezza di un settuagenario che, ancora, vuole apparire un cattivo ragazzo. Un messaggio di noia desolata è stato, a detta dei più, il messaggio che il sempre crescente pubblico della *Biennale* ha portato a casa.

Sorprese cinetiche

Nel 1972, Robert Venturi produsse una malsana dicotomia per cui le opere di architettura dovevano essere catalogate secondo due categorie alternative se non opposte: l'anatra (*duck*) e il *decorated shed*. Questa dicotomia, che può essere ritenuta (a posteriori) responsabile dello spettacolo deviato del mondo pre-crisi in cui le forme architettoniche sono diventate delle sculture gonfiate al di là della loro scala naturale, può essere oggi definita malsana perchè spostò l'attenzione su di un falso problema, suggerendo che la forma architettonica si debba interessare esclusivamente della sua presenza pubblica, invece, che del complesso sistema di negoziazioni tra il suo *Kernform* (nucleo strutturale) e la sua *Kunstform* (pelle/vestito). Questa attività di mascheramento intellettualistico, tipico di tutta la produzione Venturiana, risulta oggi deviante, se non nociva, e può essere descritta come una conferma, per via negativa, di un semplice, inevitabile fatto: la forma architettonica - essendo il risultato di una serie di conflitti intellettuali e spaziali - non dovrebbe vergognarsi di essere orgogliosa della sua specifica complessità culturale che, al contrario, dovrebbe essere usata come un'opportunità piuttosto che un problema. La nuova Filarmonica di Stettino risulta, a questo proposito particolarmente adatta, perché propone un'interessante alternativa ai numerosi falsi problemi che inquinano il dibattito corrente.

La Filarmonica di Stettino è un complesso che ospita una sala da

Pianta del Pantheon
Roma
118 - 125



concerti e una sala per la musica da camera costruita sulla base del progetto di Barozzi/Veiga (vincitore di un concorso internazionale) sul sito di una Vecchia Konzerthaus demolita durante l'ultima guerra. Si tratta di un progetto che affronta una questione assente, o non discussa, che, proprio per questo motivo, è diventata pressante: le potenzialità spaziali latenti nel rapporto tra l'interno e l'esterno della forma architettonica. In particolare, questa opera fa emergere in modo nitido un problema che ha angustiato la scena per troppo tempo: il problema dell'eccesso di enfasi della pelle dell'edificio alle spese (come direbbe Zevi) del suo spazio interno, spazio che sembra essere l'elemento che ha sofferto maggiormente i vari imperativi dello spettacolo che caratterizzano la civiltà e, per estensione, anche l'architettura contemporanea.

L'interesse di questo lavoro di Barozzi/Veiga per la discussione risiede nel fatto che esso non prende posizione a favore di nessuno dei due termini in questione - non la pelle, né lo spazio interno - ed evitando di porre troppa enfasi su entrambi, stabilisce invece un dialogo tra di essi, che risulta di mutuo beneficio. Questa interazione reciproca riesce a dare espressione ad una possibilità che non è per niente discussa mentre lo dovrebbe essere: la possibilità

di utilizzare la forma architettonica come una sorpresa cinetica. Da questo punto di vista, il lavoro suggerisce una posizione critica molto più stimolante delle richieste continue di immagini pronte per essere spese (e consumate) nel grande mercato degli uffici di architettura.

Anche i suoi detrattori dovrebbero, probabilmente, concordare su di un fatto evidente: il progetto si fonda su una triplice aspirazione. Dapprima, la volontà di rendere immateriale il suo volume pubblico. In secondo luogo, il desiderio di produrre una forma architettonica austera e semi opaca incapace di rivelare il programma in essa contenuto. Infine, la volontà di creare una tensione tra l'austerità dell'involucro, la monumentalità della lobby e la ricca decorazione della sala dei concerti che, per motivi acustici, è rivestita in elementi dorati la cui dimensione è modulata su una serie di Fibonacci che cresce in relazione alla loro distanza dal palco.

Come conseguenza di queste aspirazioni chiaramente espresse, l'edificio può essere letto simultaneamente come distaccato e coinvolto con il suo contesto. E' coinvolto perché lo si può leggere come un commento contemporaneo sullo skyline storico del suo intorno. Gli autori ci dicono che la popolazione si può identificare con questo commento per la chiarezza e purezza delle sue forme, che derivano la loro forza dal fatto di essere la somma complessiva di pochi, selezionati elementi espressivi, come la ripidità dei tetti, la verticalità degli isolati urbani, la *goticità* delle torri e delle chiese sparse nel comune di Stettino. E' distaccato perché la sua pelle è interpretata come una *Kunstform* (forma d'arte) alla lettera: un cristallo fuori scala – nè esattamente trasparente nè esattamente opaco – la cui presenza continua a cambiare durante le ore del giorno o delle stagioni. La pelle alloggia inoltre una ulteriore possibilità latente: la possibilità di diventare uno sfondo per spettacoli diversi che, soprattutto nelle ore notturne, possono tramutare l'edificio in un cristallo che brilla di luce.

La pelle (*Kunstform*) è di particolare interesse anche per via della complessa, sorprendente negoziazione che riesce a stabilire con

l'interno dell'edificio in generale e con il suo nucleo (*Kernform*) in particolare. La leggerezza dell'involucro esterno è infatti contro-bilanciata, se non addirittura negata, dalla massiccia (ma astratta) monumentalità degli elementi, davvero fondamentali, che accolgono il visitatore una volta varcata la soglia di ingresso. Due grandi scale scultoree, una circolare, l'altra rettilinea, dominano la scena della hall e appaiono come i grandi protagonisti della scena che comunque dominano da una posizione periferica. Questi sono due elementi autonomi che 'occupano' il vuoto della hall, lavata da una pioggia di luce zenitale. L'intonaco bianco che ricopre ogni singolo elemento rende la scena ineffabile, se non trasognante, facendo correre la mente alla nota emotività intangibile del classicismo romantico del mondo tedesco che gli stessi architetti tedeschi sembrano aver, oggi, completamente dimenticato. L'intangibile, che spesso si sperimenta nelle architetture del passato, è qui evocato per via di un dramma spaziale che solo la forma architettonica è in grado di generare.

La sequenza descritta anticipa la *performance* che il visitatore intende sperimentare nelle due sale da concerto a cui le scale conducono. Da questo punto di vista, le scale diventano un veicolo per esperienze cinetiche, facendo interagire gli spettatori con loro stessi mentre si muovono attraverso i diversi livelli di un imponente spazio vuoto ed astratto. Lo spettacolo dei movimenti diventa una sorta di spettacolo cinetico gratuito che anticipa lo spettacolo per cui si è pagato il biglietto. Ma prima di entrare nelle sale da concerto, lo spettatore sperimenta una stanza pluriuso subito sotto il tetto a falde. Questo spazio multifunzionale è caratterizzato da generose aperture che creano un'ulteriore interazione spaziale di natura pittorica con gli elementi monumentalmente scultorei della hall, inquadrando viste che creano effetti visivi sofisticati, se non complessi.

Quando lo si compara con la austerità della pelle esterna, il grande vuoto bianco della hall sembra essere informato da una strana, quasi sconcertante esuberanza sicuramente non prevedibile

per chi osserva il complesso dalla strada. L'effetto complessivo è quello di uno studiato numero di sorprese di natura cinetica nel visitatore. Queste sorprese sono il risultato di movimenti lineari oppure lungo una spirale che compongono un complesso spaziale turbolento e sereno al tempo stesso, come se fosse il lavoro di un architetto maturo, o avanti negli anni.

Autorialità

Nel mondo post-crisi, in che modo gli architetti cercano di confrontarsi con una realtà sempre più soggiogata dalla comunicazione e dalla retorica del sostenibile?

Molti sembrano pensare che il modo migliore sia quello di sostituire la nozione di autorialità con agende o comportamenti che possano essere recepiti come eticamente responsabili verso l'ambiente o il consumo di risorse. L'autorialità in architettura è diventata un problema scottante e una preoccupante maggioranza (silenziosa) di professionisti, nel tentativo di mascherare le loro ambizioni progettuali, cercano di apparire come semplici trascrittori di agende determinate da altri, o dall'evoluzione della civiltà contemporanea. Il risultato di questa situazione è che la maggioranza degli architetti sembrano ossessionati dall'apparire come distanti da qualsiasi cosa che possa ricordare la natura spaziale della disciplina e, al fine di raggiungere tale scopo, adottano strategie diverse, come produrre slogan (del genere: fare di più con meno), cartoni animati, messaggi mediatici oppure indossano il mantello dell'arte con cui giustificare l'ingiustificabile.

Il problema di questa situazione è che si passa tutto il tempo a parlare di cose e situazioni non rilevanti o che hanno poco a che fare con l'autonomia disciplinare della forma architettonica, o la sua ricca storia culturale. In molta produzione contemporanea, anche nel mondo post-crisi, si osserva una bizzarra dimenticanza della forza espressiva tipica della forma architettonica, e cioè la possibilità di creare una sorpresa cinetica durante il tempo necessario alla sua esperienza e comprensione.



Municipio di Stralsund
Germania
XIII-XIV secolo

Molte delle strutture pubbliche costruite oggi sembrano aver dimenticato questa caratteristica unica delle forma stessa e, al contrario, gli architetti si dimostrano incapaci di trattenersi, scaricando tutta l'enfasi (e il budget e la retorica) sulla cosiddetta pelle pubblica dell'opera, con il (triste) risultato che lo spettacolo dell'architettura termina appena vacata la porta di ingresso. Gli imperativi della performance fanno sì che lo 'spettacolo architettonico' termini prima ancora di 'comperare il biglietto.'

L'interesse della Filarmonica di Stettino sta nel fatto che mette in dubbio questo aspetto del dibattito intorno all'architettura e gli spesso devianti ruoli che molti pensano che essa debba giocare. Probabilmente è giunto il momento di cominciare a meditare sulle diverse tesi contenute in questa opera perché contengono una narrativa che, potenzialmente, potrebbe aiutare a diminuire il golfo che separa la società dall'artificialità del mondo dell'architettura in cui i mezzi sono diventati fini.

In questo progetto l'autorialità emerge come il risultato di una serie di dialoghi spaziali e concettuali che compiono una sorta di vagabondaggio tra l'essere esuberante e l'essere trattenuto. Il lavoro risulta di grande interesse perché suggerisce nuove possibilità per chi opera oggi. In particolare, si tratta di un'opera che suggerisce come, oggi, sia forse necessaria una nuova confidenza negli elementi base della forma architettonica: la struttura, la materialità, la costruzione, il cielo, la luce, le ombre, il sole.

Al tempo stesso, si tratta di un'opera che testimonia l'esaurimento della necessità che ha caratterizzato molto del tempo recente: la necessità di continuare a produrre oggetti di rapido consumo, oppure di oggetti di immotivata esuberanza (letteralmente fuori luogo) in cui ogni singola decisione progettuale deve essere spettacolare oppure senza ambizione. Al contrario, quest'opera sembra suggerire che ciò di cui si sente il bisogno è probabilmente una retorica anti decorativa, una retorica priva di messaggi interdisciplinari: in una parola, una retorica semplicemente capace di dare espressione ad una tesi spaziale su di un luogo, la sua storia e gli elementi architettonici depurati del pittoresco, dello spettacolare o dell'evocativo mal direzionato.

Si tratta di un'opera che reindirizza la nozione lecorbuseriana di *promenade architecturale* in una nuova direzione. L'opera reinventa il tipo della sala da concerti grazie alla nozione che lo spazio per

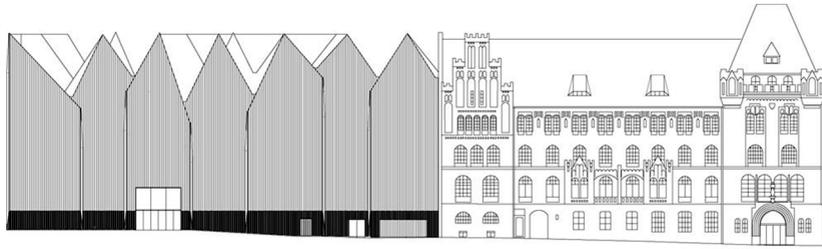
Chiesa gotica
Germania Nord Orientale
Data sconosciuta



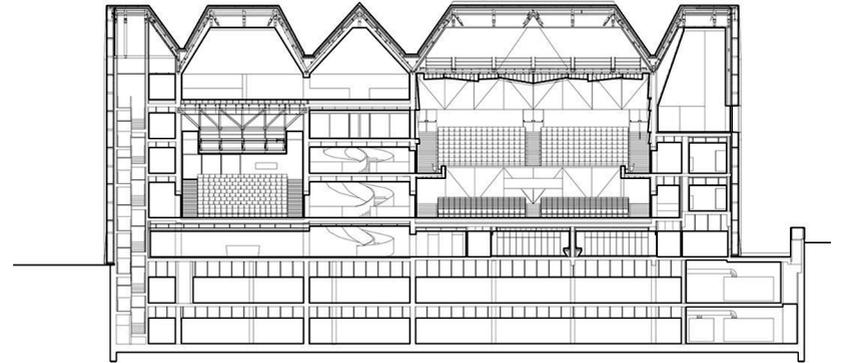
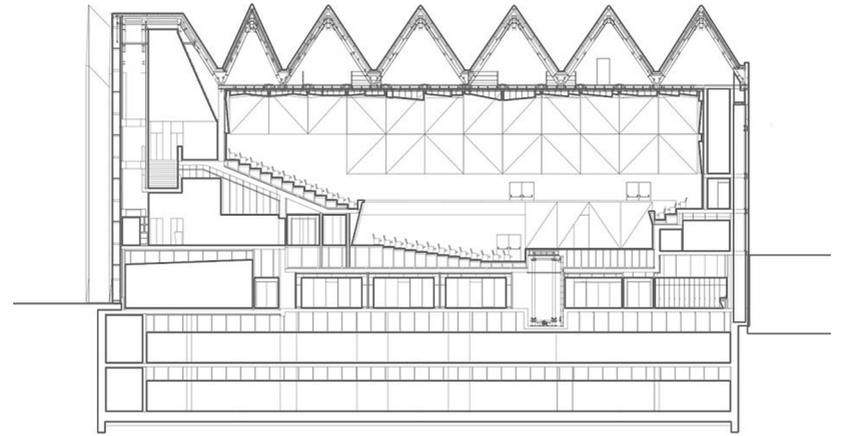
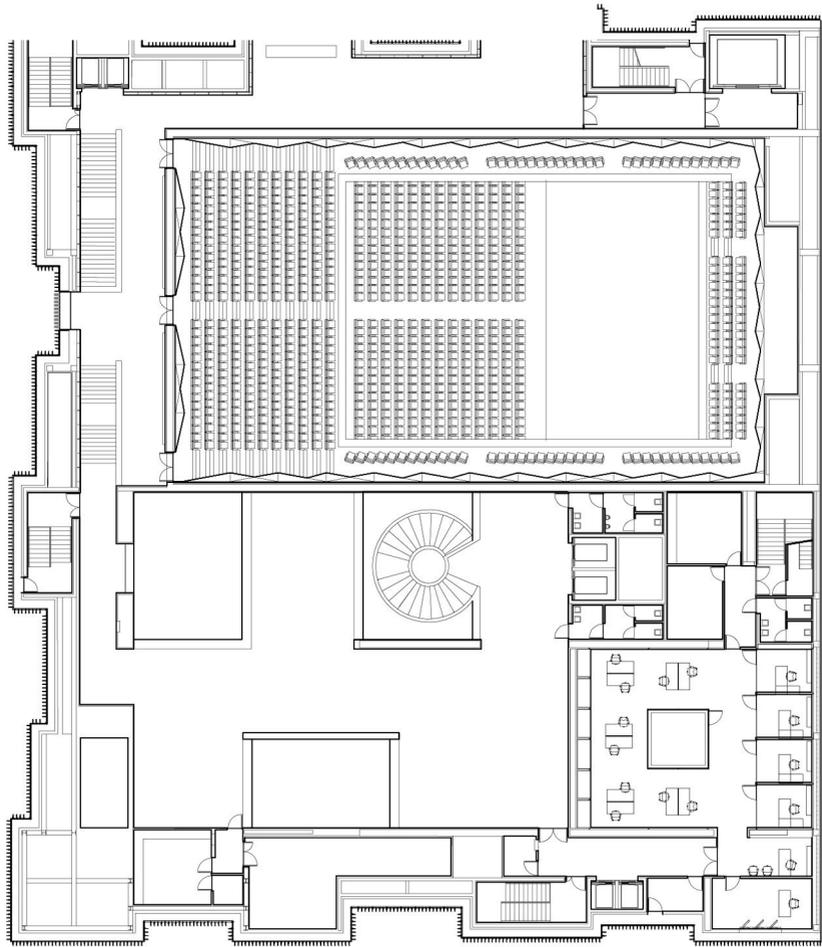
Filarmonica, hall d'ingresso
Barozzi/Veiga
Stettino, 2014



la musica e lo spazio della forma architettonica sono aumentati ricorrendo all'utilizzo dei loro propri linguaggi formali. A Stettino, la forma architettonica diventa il luogo di una contemplazione estetica e il veicolo della sua autonomia disciplinare. Si tratta di una contemplazione che ci ricorda una fuggevole verità: che la forma architettonica non può che beneficiare da una negoziazione tra il suo interno e il suo esterno dell'edificio perché, in ultima analisi, la forma architettonica è un dramma spaziale generato dal gioco dinamico di contrasti disegnati che devono essere semplicemente sperimentati, più che risolti. A Stettino, questo dramma spaziale è il risultato di un convincente equilibrio tra entusiasmo e scetticismo, tra espressività e austerità, e, cioè, un equilibrio che sembra promettere di farci dimenticare, la noia della discussione corrente.



Filarmonica - pianta e prospetto



Filarmonica - sezioni

