

ROBERTO SECCHI

Itinerari dello sguardo in architettura

SAGGI

Indice

- p. 9 Breve prologo
- 15 Capitolo 1
Unità nella nudità. Henri Labrouste (1801-1875), Bibliothèque Universitaire Sainte G enevi ve, Paris 1838-1850
- 25 Capitolo 2
Un'unica materia formata. Auguste Perret (1874-1954), Notre Dame du Raincy, 1922-1923
- 35 Capitolo 3
Atmosfera wagneriana. Peter Behrens (1868-1940): Hoechst Farben IG, Frankfurt am Mein 1920-1924
- 49 Capitolo 4
Erwin Anton Gutkind, Bruno e Max Taut: Ost-Berlin anni Venti. Wohnbl ocke und Sch ule
- 71 Capitolo 5
Unit  e asimmetria. Willem Marinus Dudok (1884-1974), Town Hall, Hilversum 1924-1931

- p. 89 Capitolo 6
Rappresentanza e utilità civile. I palazzi delle Poste di Roma nel ventennio fascista: G. Samonà (1898-1983) 1933, A. Libera (1903-1963) e M. De Renzi (1897-1967) 1933-1935, M. Ridolfi (1904-1984) 1934-1936, G. Banfi (1910-1945) L. Belgioso (1909-2004) E. Peressutti (1908-1976) BBPR 1939-1942
- 107 Capitolo 7
Una macchina multifunzionale nel centro di Hilversum. Johannes Duiker (1890-1935), Bernard Bijvoet (1889-1979), Hotel Gooiland, 1934-1936
- 117 Capitolo 8
Un'architettura fiabesca. Il cinema Airone, Roma 1953-1956 di Adalberto Libera (1903-1963), Leo Calini (1903-1985) e Eugenio Montuori (1907-1982)
- 125 Capitolo 9
Uno spazio aperto. Il padiglione del museo Kröller Müller nel parco di De Hoge Weluwe, Otterlo 1955 e il museo Van Gogh, Amsterdam 1963-1973, di Gerrit Rietveld (1888-1964)
- 133 Capitolo 10
Progetto urbano esemplare. Alvar Aalto (1898-1976), Centro civico, Seinäjoki 1957-1987
- 143 Capitolo 11
Metafore forestali. Continuità ascensionale. Kalevan Kirkko, Chiesa evangelica luterana, Tampere 1964-1966, di Reima Pietilä (1923-1993) e Raili Pietilä (1926-2021)
- 151 Capitolo 12
Uniformità e monotonia. Tra incubo e sogno. Oswal Mathias Ungers (1926-2007), Torhaus Messe, Frankfurt am Mein 1985
- 169 Capitolo 13
Saper continuare. Staatliches Institut für Musikforschung, Musikinstrumenten Museum Berlin, Edgard Wisniewski (1907-2007) (Hans Scharoun)

- p. 181 Capitolo 14
Tracce espressioniste. Fehling & Gögel, Max Plank Institut, 1970, Mikrobiologie Institut Freie Universität, 1966-1974, St. Norbert Kirche, 1962-1964, Berlin
- 199 Capitolo 15
Memoria, storia, geometria. Alessandro Anselmi (1934-2013), Paola Chiattante (1939), Cimitero monumentale di Parabita, 1967-1977
- 211 Capitolo 16
Astrazione e montaggio. Jo Coenen (1949), NAI, Rotterdam 1993
- 223 Capitolo 17
Zoomorfismi. Steven Holl (1947), Museo Kiasma, Helsinki 1993-1998
- 231 Capitolo 18
Elementarismo contemporaneo. Herzog & de Meuron (1978 fondazione studio), Schaulager Wharehouse, Basel 1998-1999
- 239 Capitolo 19
Geometrie silenti. Tadao Ando (1941), Padiglione congressuale Vitra Campus, Weil am Rhein 1993
- 249 Capitolo 20
Un reticolo cristallino isotropo. Peter Zumthor (1943), Kunsthalle, Bregenz 1990-1997
- 261 Capitolo 21
Il grande sbalzo. Jean Nouvel (1945), KKL, Luzern 1989-2000
- 273 Capitolo 22
Ingegneria e paesaggio. Elías Torres (1944), J.A. Martínez Lapeña (1941), Pergola Solar, Parc del Forum, Barcellona 2004
- 285 Capitolo 23
Una città di fondazione contemporanea. Adlershof, Berlin 1991-1998

p. 297	Capitolo 24 <i>Itinerario ecclesiastico tra le parrocchie recenti, Roma 2005-2016. Alessandro Anselmi (1934-2013), San Pio da Pietralcina, Malafede 2007-2010; Antonio Monestiroli (1934-2019), San Carlo Borromeo Apostolo, Fonte Laurentina; Umberto Riva (1928-2021), San Corbiniano, Infernetto 2008-2009; Marco Petreschi (1944), San Tommaso Apostolo, Infernetto 2005-2014</i>
337	Epilogo
339	Note
351	Bibliografia
363	Ringraziamenti

Breve prologo

Ho chiamato così questa raccolta di appunti perché vi si tratta di emozioni provate all'impatto con opere di architettura che hanno lasciato un'impronta in me così viva da venir voglia di raccontarle. Ricordi di sensazioni e sentimenti vissuti dinanzi o presso architetture che mi hanno offerto esperienze uniche. Credo che l'architettura sia esperienza dello spazio vissuto dal fruitore, spazio e abitante costituiscono una diade indivisibile, o almeno è sotto questo aspetto che ne parlerò. Nulla di oggettivabile, dunque, solo narrazioni personali di vissuti qualche tempo fa che mi hanno poi indotto a riflessioni e valutazioni critiche. Ma in quel momento ciò che contava era la macchina di tutti i sensi sollecitati dall'esperienza nell'abbandono ai sentimenti di stupore risvegliati. Si metteva in moto allora anche il dispositivo della memoria e prendevano corpo analogie e metafore. L'analogia era la strada che riconduceva in qualche modo alla logica e al discorso, senza tuttavia che l'esperienza fosse sottratta alla sfera sentimentale. Nelle descrizioni tenterò di accompagnare alla precisazione delle figure architettoniche le sensazioni e i sentimenti che hanno generato. Gli aggettivi saranno decisivi in questo ruolo, apriranno spazi all'immaginario.

La descrizione è di per sé un'attività creativa. L'interpretazione dei fatti oggetto della descrizione impone un ordine, una sequenza più o meno logica, derivante da uno dei molteplici modi possibili di vedere e di sentire.

Nel caso di questi appunti le descrizioni seguono l'ordine degli itinerari dello sguardo.

Per questo motivo ho scelto di inserire, dove possibile, scatti fotografici fatti da me. Il lettore spero che vorrà perdonare che le immagini non siano di livello professionale. Inoltre non avevo i dispositivi necessari, le distanze dalle

quali fotografare gli edifici di grandi dimensioni erano irraggiungibili e non amo le deformazioni dell'immagine che il grandangolo produce.

Narrare architetture è al tempo stesso un'attività ermeneutica e introspettiva. Le due inscindibilmente si confondono. L'una è al servizio dell'altra. L'interpretazione delle architetture di cui si racconta è legata ai ricordi, è solo la rielaborazione di un vissuto personale. In qualche modo nei testi che seguono si ritrova quella relazione tra architettura e narrazione che è stata teorizzata da più parti. Basti ricordare le tre fasi descritte da Paul Ricoeur attribuite tanto alla produzione architettonica che a quella letteraria o alle analogie delineate da Giorgio Agamben (1).

In questi appunti vivono i ricordi delle circostanze in cui sono avvenuti gli incontri e gli stati d'animo che hanno fatto muovere e da cui sono stati generati. Non si può negare che ci sia una vena nostalgica, un non so che di infantile nelle ricostruzioni, forse anche di artificioso. Non ci si è veramente saputi lasciar andare ai ricordi e alle loro atmosfere. Il desiderio dell'esattezza e della specificità delle descrizioni per lo più ha preso il sopravvento.

Il dubbio che quanto scritto non sia di alcuna utilità è vivissimo. A chi potrà mai interessare questa narrazione se non a chi scrive per ricondurre alla memoria il piacere degli incontri vissuti? Certamente potrà servire a capire qualcosa di più della mia visione dell'architettura. Ma anche questo a chi potrà mai interessare se non a me? Raccontare architetture è anche un po' raccontarsi. Narrando la propria esperienza si cercherà di ricordare ma ormai si è diversi. È impossibile ritrovare l'io di allora. Come avevo vissuto veramente all'epoca l'esperienza di cui credo di riportare le impressioni ricevute? Quel qualcosa che pure è rimasto in fondo alla coscienza riemerge nella narrazione del ricordo?

Ammesso e non concesso che sia possibile una critica priva di interferenze soggettivistiche, le descrizioni contenute in questi appunti offrono comunque una lettura di un'opera di architettura, ne considerano gli aspetti più salienti allo sguardo di un architetto. Tracciano un itinerario temporale e geografico della sua esperienza.

Del resto si può anche dire non solo che architettura e letteratura abbiano qualcosa in comune, ma addirittura che il progetto coincida con un racconto. C'è una trama da svolgere, un tempo da misurare, un'ambientazione, un'atmosfera da creare, uno spazio di vita. Quando disegno la pianta di una casa, mi faccio un film: mi muovo tra gli spazi che sto pensando come se fossi lì, aprissi

una porta, facessi qualche passo, mi imbattessi in qualche oggetto di arredo, mi dirigessi verso la luce che è il primo e più importante elemento che qualifica uno spazio. Guardo di fuori per apprezzare la vista. Passo da un ambiente a un altro e con i piedi sento il variare delle pavimentazioni, sono calde, fredde, elastiche, rumorose, silenti. Salgo e scendo le scale, mi appoggio al corrimano, faccio fatica o sono comode, afferro una maniglia e scopro un altro ambiente. Mi guardo attorno, sento i profumi dell'aria, sento caldo o fresco, c'è ventilazione, è tutto fermo. Così immagino e disegno. Se disegno la planimetria di un edificio arrivo sul posto, nel percorso osservo la strada e mi guardo intorno, vedo cosa c'è, altri edifici, alberi, terra, acque, prati, persone che si muovono, che agiscono, osservo attentamente, comincio a comprendere in quale spazio mi trovi, ne misuro le dimensioni, cerco i segni che possano raccontarmi la sua storia. Allora comincio a pensare a quale forma dare al mio edificio perché stia lì in mezzo alle cose che ho visto e immagino le reazioni che potrebbero avere alla nuova presenza. C'è una ragione, forse tante ragioni, perché quello spazio sia così, che abbia un suo ordine che il nuovo andrà comunque a turbare. Come si porrà nella dinamica delle trasformazioni? Se le cose potessero parlare cosa direbbero al nuovo venuto? Si è rotto un equilibrio. Se ne stabilirà un altro? Come in un romanzo si attenderà una conclusione, ci sarà un lieto fine? Come continuerà la storia? Nessun ritorno è possibile, sarebbe solo un'illusione. Gli incontri di cui narrenderò sono stati rivissuti guardando le fotografie, come avviene con i vecchi album di famiglia, quando ci si rivede in altri tempi e in circostanze speciali.

Ho posto in successione i racconti facendo riferimento alle date di progettazione e/o realizzazione delle opere e datato gli scatti per quanto era possibile. Sono tutti recuperati dalle esperienze fatte tra il 1985 e il 2003, periodo nel quale erano frequenti i viaggi di studio organizzati dalla stessa Facoltà di architettura e in cui mi ritrovavo con un gruppo di amici che mi sono ancora cari. Molti dei viaggi e di questi incontri li ho condivisi con Sergio Petrini. Ecco perché nel libro compaiono anche fotografie scattate da lui, senz'altro migliori delle mie. Devo l'idea di questa antologia di racconti a Paola Gregory che mi invitò nel maggio del 2023 a scrivere di una mia esperienza dell'architettura che mi aveva particolarmente toccato per inserirla nel progetto di un suo volume. Mi accinsi a pensare a quale forte esperienza emotiva avrei potuto ricorrere e scelsi di raccontare il mio incontro con il Centro Dipoli di Pietilä

dell'Università di Otaniemi. Scrisi un breve testo dal titolo "Sono solo ricordi" e glielo inviai. Mi ero divertito e nello stesso tempo avevo riflettuto sul valore di quell'esperienza e sulla sua narrazione. Di qui mi venne in mente di poterla replicare raccontandone molte altre. Scelsi alcuni edifici dell'architettura della modernità di cui avevo conservato le diapositive scattate nei miei viaggi che avrebbero potuto perciò stesso dare testimonianza delle emozioni che avrei tentato di narrare. Esclusi i casi di edifici e siti premoderni. Sarebbero stati molti poiché in genere i siti archeologici con i loro paesaggi e le architetture più antiche toccano più profondamente la mia sensibilità, ma non avevo fotografie da allegare alle narrazioni e usare come itinerari dello sguardo. Non ho raccontato di incontri con architetture di Roma, la mia città, semplicemente perché non le ho fotografate pensando di poterle vedere ancora quando volessi. La selezione, dunque, in parte nasce anche da ragioni di opportunità ma corrisponde effettivamente ai sentimenti provati. A dire il vero ho già sperimentato questo genere di narrazione in un seminario condotto nel Dottorato Teorie e Progetto dell'Università La Sapienza di Roma nel 2021 insieme con Andrea Bruschi che si intitolava *I generi tra architettura e letteratura*, poi pubblicato su *academia.edu*. In esso chiedevo ai dottorandi e proposi io stesso un'analogia tra un'opera architettonica e un brano letterario. Anche da quell'esperienza ha origine questo testo.

C'è però, mi pare di poter affermare, una ragione più profonda: negli ultimi vent'anni non solo ho viaggiato molto poco ma il mio interesse per le opere dell'architettura contemporanea si è un po' affievolito, ho cercato di più di riflettere sulle filosofie dell'architettura nelle visioni degli autori e dei loro critici. Convinto da sempre che l'architettura nasca più dalla vita che dalla stessa architettura, mi sono soffermato a pensare alle motivazioni delle opere e alle attitudini con le quali ci si era disposti a crearle che alle opere stesse. Insomma più alle teorie che agli edifici, ai concetti più che alle figure. Le molteplici emergenze del nostro tempo, la crisi ambientale, la guerra, l'impoverimento di intere popolazioni e le susseguenti migrazioni richiedono un grande sforzo anche alla nostra disciplina. Richiedono ricerca e una revisione dei suoi stessi fondamenti ispirata al compimento dei diritti umani universali nella critica della realtà orientata a un nuovo inizio. La cultura architettonica non sembra ancora in grado di porsi all'altezza del compito. Il quadro dell'architettura contemporanea mi appare molto frammentato e di difficile decodificazione.

Tuttavia qua e là mi sembra di cogliere segnali di tentativi nella direzione auspicata, sforzi di liberarsi dall'obbedienza alle mode, dalla mitizzazione della tecnologia e dal suo strapotere sulla nostra vita, dall'originalità a tutti i costi e dalle ingiunzioni del mercato, per tornare più libera alle sue ragioni più autentiche. Forse anche per questo motivo i racconti riguardano architetture del secolo scorso. È quello della mia formazione e quello nel quale mi è più facile riconoscere le fonti dell'architettura d'oggi e i semi di qualche speranza.

Riferimenti bibliografici

- Riva F. (a cura di), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*, Città Aperta Edizioni, Troina 2008, <http://petra-dura.blogspot.com/2009/02/leggere-la-citta-di-paul-ricoeur.html>.
- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2006.

Note

1. P. Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, Seuil, Paris 1991. Le tre fasi cui si accenna nel testo sono quelle della pre-configurazione, della configurazione e della ri-configurazione. Cfr. G. Scavuzzo, *Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?*, «FAM», <https://www.famazine.it/index.php/famazine/article/view/226/871>.
2. Il Dipoli è nato come Centro di servizi degli studenti del Politecnico della Aalto University nel Campus di Otaniemi (Helsinki) 1961-1966.

Capitolo 1

Unità nella nudità

Henri Labrouste (1801-1875), Bibliothèque Universitaire
Sainte-Généviève, Paris 1838-1850

Venivo dal centro di Parigi con i miei compagni di viaggio, avevo alloggiato in Rue Gay Lussac, che divenne poi famosa nel maggio del '68 per le barricate. Il tour in Francia mi trovava iscritto al secondo anno della facoltà di architettura. Fino allora avevo studiato sui libri e i manuali, ridisegnando piante e sezioni degli edifici più famosi, osservando in ogni particolare le fotografie di cui avevo fatto le foto o le xerocopie messe a disposizione dalla fotocopiatrice della biblioteca. Era il 1965. Dal vivo avevo studiato solo le architetture di Roma e non era poco. Le antichità ancor più delle meraviglie barocche avevano costituito il soggetto di maggiore interesse, in particolare le lunghe permanenze nella Villa Adriana a tentar di disegnare gli edifici, ma soprattutto a cercare le relazioni istituite con il luogo e tra i singoli edifici; l'esercizio fondamentale della geometria nella conformazione degli spazi attirava la mia attenzione. Ma avevo studiato anche il Movimento Moderno. Nella libreria dello studio che dividevo con i miei colleghi c'era l'opera completa di Le Corbusier e c'erano i classici della storia dell'architettura, il volume di Bruno Zevi, il manuale di Leonardo Benevolo, la *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser, che mi aveva colpito in modo particolare, la storia dell'architettura comparata del Fletcher, di cui m'ero industriato a copiare i magnifici disegni delle tavole, perché allora non c'erano i mezzi di riproduzione che abbiamo oggi; ci si vedeva costretti a copiare dai libri su un foglio di carta bianca o, eludendo la sorveglianza dei bibliotecari, ricalcando su un foglietto di carta lucida la pianta, la sezione e il prospetto interessati, un esercizio formidabile quello per memorizzare quasi indelebilmente la struttura, l'ordine interno degli organismi architettonici. Non si cominciava semplicemente da destra a sinistra come si fa con la scrittura ma ricostruendo la composizione. Agli esami di storia dell'architettura Zevi ti metteva di fronte a un foglio di carta bianca, ti dava

una matita e ti chiedeva di disegnare la pianta di una piazza o di un'architettura celebre. Pasquale Carbonara, solo l'anno dopo nell'esame del Corso di Caratteri distributivi, seguiva la stessa procedura e ti chiedeva di disegnare la pianta di un'architettura funzionale ricorrendo a uno schema tipologico. Ma ora avevo bisogno di andare a vedere (1).

Partimmo in quattro su una Fiat 1100 familiare. E facemmo la prima tappa niente meno che a Ronchamp. Perciò la mia prima esperienza *de visu* con la modernità passò di lì. Ne fui strabiliato ma anche interdetto: quell'opera era ben lontana dall'architettura razionalista che avevo cominciato ad ammirare. La permanenza nei suoi pressi e al suo interno aveva mosso in me emozioni vive e confuse. Ero stato sollecitato in tutti i miei sensi dal tatto, dall'udito e dalla vista, avevo vissuto qualche ora l'atmosfera che vi regnava: mi trovavo dentro o intorno a uno spazio organico che si era mostrato nella sua interezza come un'opera totale.

Cercavo di immaginare la folla dei fedeli in ginocchio rivolta verso la grande nicchia creata dalla piega del volume per generar lo spazio delle celebrazioni all'aperto. Non finivo di guardare "i quattro orizzonti" come aveva suggerito Le Corbusier nel racconto della sua esperienza sulla collina ove aveva eretto la cappella. Non riuscivo a staccarmene nonostante stesse scendendo la sera e i colleghi mi chiamassero per riprendere il viaggio verso Parigi.

Una volta nella capitale, dapprima ci dedicammo alla visita delle architetture dei cosiddetti architetti rivoluzionari. Le barriere doganali di Ledoux che circondavano Parigi. Ero stato molto incuriosito dalla quantità di variazioni prodotte, quarantadue, su un solo tema di progetto. Non ne fui deluso, anzi, compresi come si potessero interpretare le lezioni che venivano dalla classicità e dallo stesso neoclassicismo dispiegando una straordinaria fantasia e come le variazioni di forma, dimensioni e giaciture fossero dettate dai singoli luoghi di costruzione. Seguendo le tracce delle barriere si finiva per conoscere Parigi con i suoi *arrondissements* e i resti delle cinte murarie. Provavo a disegnare sul mio taccuino le barriere ma con scarso successo. Non ero assolutamente padrone delle tecniche del disegno e piuttosto digiuno delle leggi della prospettiva. Avevo frequentato il liceo classico, mi ero appassionato all'architettura vedendo in essa un'arte astratta, lontana dalla rappresentazione. Alle mie prove di disegno dal vero si vide quanto fossi scarso: mi guadagnai a stento un ventuno. Ma non mi arresi.

Molti anni più tardi sarei tornato a La Villette: la barriera era ancora lì, ma ora faceva parte di un grande parco con una trama di canali e di percorsi ora sco-

perti ora coperti, disseminato di sculture che sembravano fuoriuscire dall'erba dei prati, ma c'era un'analogia con il lavoro di Ledoux e le sue barriere. Qui c'erano "Les Folies": sui nodi della trama si innalzavano delle costruzioni rosse, ognuna diversa dalle altre, vuote, apparentemente senza senso, in attesa di un qualche possibile contenuto che la pratica dell'uso avesse voluto conferirgli. Il parco l'aveva progettato Tschumi che teorizzava la "disgiunzione" tra pratiche dello spazio e pratiche sociali (2). Chissà che non avesse pensato all'architetto illuminista. Da parte mia già riconducevo questa disgiunzione a una presunta autonomia della architettura che non mi aveva mai convinto appieno nonostante i fenomeni di permanenza nella storia delle città che ne sarebbe la dimostrazione. Continuo a credere che le radici della nostra disciplina stiano nella nostra visione del mondo e dell'atteggiamento che assumiamo allorché affrontiamo un tema di progettazione che non può che essere di natura sociale. In sostanza che l'architettura non nasca dal suo stesso seno ma dalla vita di cui si fa interprete.

Vivevamo nel quartiere universitario, vicino al monumentale edificio della Sorbona (3) e non distanti dal Pantheon (4). Mi ci recai in una bella mattina di giugno con il cielo sereno e un piacevole venticello. Stavo bene ed ero felice. Ma non fu la vista del Pantheon a colpirmi il cuore quanto un altro fabbricato prospiciente la piazza, la Bibliothèque Universitaire de Sainte-Généviève. Un volume maestoso, di straordinaria compattezza e purezza delle linee. Un volume di semplicità disarmante, senza articolazioni, né ali, né altre parti subordinate allo spazio centrale che vi doveva essere racchiuso. Mi parve un gigantesco sarcofago tardo antico, anche in virtù dei due ordini di archi che ne disegnavano la facciata, le cornici e, soprattutto le iscrizioni che campeggiavano sotto ogni arco dell'ordine superiore, divise in tre steli. Se l'ordine del livello a terra era costituito da due fasce orizzontali una in pietra levigata bianco-rosata, l'altra da un bugnato di pietre rossastre, al livello superiore si susseguivano le paraste in pietra a sostegno della sequenza ininterrotta degli archi. Nella profondità dei loro strombi erano le grandi vetrate. Tra un arco e l'altro comparivano oculi come al livello inferiore erano, invece, disposti festoni. Il sapiente uso degli ordini conferiva al contempo monumentalità e purezza al volume.

Il portale di ingresso interrompeva appena il bugnato e conservava una misura modesta. Varcato l'ingresso, però ci si trovava in un ambiente solenne, una sequenza di sei massicci pilastri a pianta rettangolare, con sottili scanalature, conduceva alla scala monumentale, mentre ai lati correva l'allestimento ornamentale

delle pareti con i busti di eminenti personaggi nella parte inferiore e affreschi in quella superiore. La pavimentazione luccicava, era in marmo a grandi riquadri scuri con inserite figure geometriche elementari e bande orizzontali chiare, raccoglieva l'imposta dei pilastri e dirigeva lo sguardo verso il fondo dell'ambiente. Esso appariva solenne e severo, gli ornamenti disposti con rigore estremo e una certa parsimonia lasciavano un'impressione di chiarezza ed eleganza. Severità e purezza si sarebbe detto che fossero state le parole d'ordine di Henri Labrousse all'atto della concezione di questo spazio. Due porticine ben inserite sulle pareti laterali dovevano condurre al livello terreno dell'edificio utilizzato per i magazzini. Una prima rampa di scale, ortogonale alla facciata, conduceva a un primo ballatoio dal quale partivano le due rampe laterali per accedere alla sala di lettura.

La grande aula mi lasciò sbalordito: uno spazio enorme diviso in due sole grandi campate. Le due volte a botte erano sorrette da una leggera struttura in ferro. Lo spazio inondato di luce, estremamente sobrio e severo. Ero entrato alla metà del suo sviluppo dalla grande scala a doppia rampa, come a volte mi era capitato con l'ingresso dal transetto di qualche cattedrale. Mi venne subito alla mente il disegno di una biblioteca nazionale redatto da Étienne Louis Boullée che tanto avevo ammirato sui libri dedicati agli "architetti rivoluzionari" (5). Sembrava che il sogno di Boullée fosse qui compiutamente realizzato. Il prodigio s'era potuto compiere grazie all'audace struttura in ferro che aveva consentito di immaginare all'interno della scatola muraria del volume uno spazio arioso, libero nella purezza e nella leggerezza delle sue membra. Gli archi in ferro erano traforati e così alleggeriti senza perdere tuttavia nulla della loro capacità di resistenza alle sollecitazioni. Sottili pilastri su alti podi dividevano esattamente in due lo spazio dell'aula che raggiungeva le due estremità del volume senza alcuna variazione. Le due grandi volte a botte correvano per tutta la lunghezza della fabbrica, sottolineate a distanza regolare dai grandi archi di sostegno. Da un lato e dall'altro della linea di giacitura dei pilastri si distendevano i grandi tavoli per la lettura perfettamente allineati e illuminati da lampade con il classico paralume verde. Ai lati dei tavoli erano disposte le scaffalature allo stesso livello della sala o raggiungibili a un secondo livello di ballatoi con scalette dagli esili parapetti. Gli scaffali finivano per incastrarsi sotto le grandi finestre e avevano propri dispositivi di illuminazione. Sulla parete di fondo dello spazio, da un lato e dall'altro, si aprivano altre quattro grandi finestre ad arco a disegnare le testate dell'intero volume. Salii sul ballatoio e ne percorsi un tratto. Si sarebbero potuti prendere

i libri che si volevano consultare, come facevo abitualmente nella biblioteca di storia dell'arte di Palazzo Venezia a Roma, ma io ero salito per avere una veduta diversa dell'aula che, in effetti, dalla posizione più elevata mi sembrò ancor più grande e straordinariamente vuota. Quel che più mi colpì fu la semplicità e la purezza di questo spazio, la sua unità, e al contempo la potenza e la leggerezza che ne escludevano ogni monumentalismo.

Ebbi poi modo di riflettere sulle virtù del numero due e sulle ripartizioni degli spazi basilicali in due anziché tre navate, come eravamo abituati a vedere in tutte le chiese a croce latina. Alla simmetria gerarchica delle tre navate qui si sostituiva la simmetria speculare delle due sole navate e l'effetto era di conferire elementare purezza allo spazio involucrato. Ne derivava un sentimento di libertà d'uso, non prescrittivo né dettato da rituali. La simmetria regnava ancora in tutte le parti ma senza centro, assi e gerarchie. Anche i colonnati dei templi antichi si basano su un numero pari di colonne per lasciare libero l'asse centrale. La soluzione con numeri dispari avrebbe imposto al contrario la presenza di un pieno come apprezzai in poche architetture, talvolta a doppio ingresso.

Era cominciata a Parigi e nelle altre maggiori città europee la stagione dell'architettura del ferro. Essa ha dato luogo a capolavori di architettura e ingegneria, che allora si poteva dire fossero quasi una cosa sola, di cui si ammirava l'audacia, la dimensione, la leggerezza e la trasparenza. Les Halles di Victor Baltard furono costruite nello stesso periodo della biblioteca (6). Ne resta un'immagine vivente nel romanzo di Emile Zola, *Le Ventre de Paris* (1873) (7). Avevo frequentato di sera quei favolosi mercati per fare la spesa o assaporare *les frites*, restando stupito per la bellezza dei padiglioni, la successione delle campate strutturali in ferro e vetro che mi sembrò infinita. Certamente l'impiego del ferro aprì straordinari nuovi spazi alla sperimentazione negando la massa delle murature che aveva dominato sino ad allora. Fu considerato spregiudicato in un primo momento, ma alla fine convinse per gli evidenti vantaggi anche economici oltre che funzionali che offriva e fu replicato in quasi tutte le nuove tipologie che accompagnarono la rivoluzione industriale. Avevo visto la Gare de Lyon, avevo visitato Le Bon Marché e La Fayette (8). Qualche anno dopo in un viaggio a Lione mi affrettai a visitare la Grande Hall del Mercato del bestiame (1906-1932) che ricorda la Galerie des machines (1889) (9). Tutto questo mondo di spazi e di figure era stato per così dire anticipato dall'architetto Labrouste.

Ero stato fortunato: Les Halles sono poi state demolite per creare nel centro

della città un grande complesso polifunzionale, scavando una sorta di corte che raggiunge un'importante stazione del metro. Il celebre Centre Pompidou (1978), nei pressi, sembrò voler dare continuità all'immagine di macchina delle Halles, Il ferro e la ghisa avevano accompagnato i soggiorni parigini: andavo a mangiare alla brasserie Chez Polydor, ove spiccavano i pilastri di sostegno del solaio e le antiche specchiere un po' consunte. In fondo alla sala c'era un'enorme cassettera: aveva contenuto i tovaglioli degli avventori abituali, ogni cassetto portava il suo nome su una targhetta di ottone.

Qualche tempo dopo, nel 1868, Labrousse fu incaricato anche della progettazione della Bibliothèque Nationale dove sperimentò una nuova soluzione per le volte della copertura che mi sembrò ispirata alla grandiosità di Santa Sofia a Istanbul. Anche in questa biblioteca come alla Sainte Geneviève lo spazio era allestito con scaffalature e tavoli in legno massello, divenuti sempre più preziosi con il passare del tempo (10). Andai a consultare volumi e a studiare anche lì soffermandomi tanto a lungo da apprezzarne il grande spazio, ma alla purezza e alla assoluta unità dell'altra questa mi parve assai monumentale e scenografica.



Figura 1.1. *Il prospetto principale su Place du Pantheon. Fonte: Wikipedia Commons, Priscille Leroy, CC BY-SA 4.0.*



Figura 1.2. L'ordine del secondo livello con le iscrizioni. Fonte: Wikipedia Commons, Priscille Leroy, CC BY-SA 4.0.



Figura 1.3. L'atrio. Fonte: Wikipedia Commons, Marie-Lan Nguyen, CC BY 4.0.



Figura 1.4. La sala di lettura. Fonte: Wikipedia Commons, Marie-Lan Nguyen, CC BY 4.0.



Figura 1.5. Le basi dei pilastri centrali a sostegno delle due campate strutturali e gli scaffali incastrati sotto le grandi finestre del secondo livello. Fonte: Wikipedia Commons, Marie-Lan Nguyen, CC BY 4.0.



Figura 1.6. Le scalette di accesso ai ballatoi. Fonte: Wikipedia Commons, Marie-Lan Nguyen, CC BY 4.0.

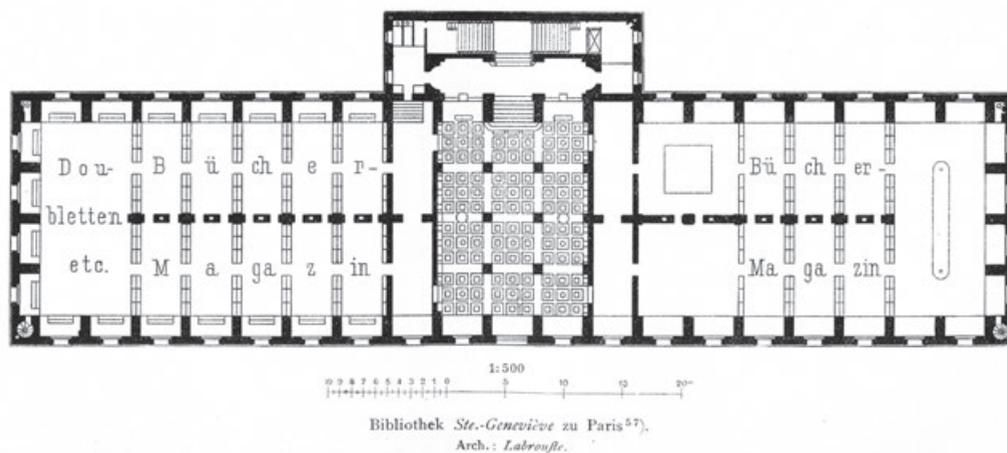


Figura 1.7. Pianta livello sala di lettura. Fonte: Wikipedia Commons, public domain.

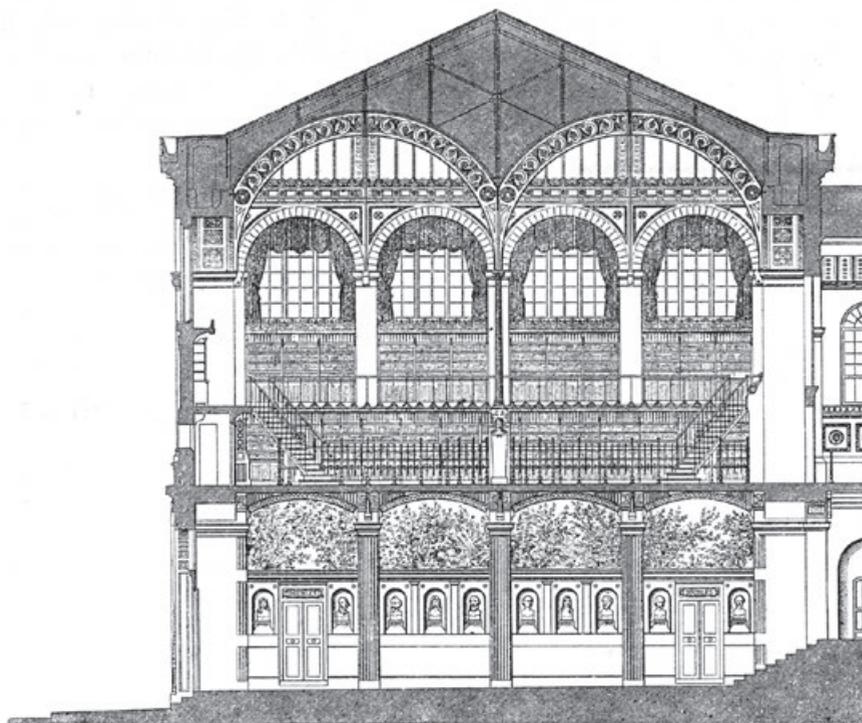


Figura 1.8. Sezione sulla sala di lettura. Sezione trasversale sulla scala. Fonte: Wikipedia Commons, public domain.

Capitolo 2

Un'unica materia formata

Auguste Perret (1874-1954), Notre Dame du Raincy, 1922-1923

La visita della casa di abitazioni di rue Franklin era stata molto interessante, anche perché avevamo potuto vederne l'interno approfittando della disponibilità di un architetto che ne occupava con il suo atelier un appartamento e ci permise di entrare (1). Così non ci accontentammo di sbirciare i prospetti e di tentare di raggiungere il retro per vedere tutti i prospetti, come per lo più mi capitò anche in seguito quando cercai di visitare case occupate da privati. In questo senso l'esperienza di Vienna con le case di Loos qualche anno dopo sarebbe stata molto frustrante. Qui era stato motivo di grande interesse apprezzare l'articolazione in pianta dei diversi ambienti con aggetti e rientranze diagonali, di vedere e toccare con mano i dettagli, le celebri finestre in altezza, motivo del dibattito con Le Corbusier contro la finestra in lunghezza, la loro incorniciatura con inserti in ceramica.

Sapevamo che questo pioniere della modernità, come era stato designato dagli storici dell'architettura, aveva costruito una cattedrale nei dintorni di Parigi e non esitammo a raggiungerla il giorno dopo. Arrivammo, dunque, al cospetto dell'imponente chiesa di Notre Dame du Raincy: innanzitutto fui stupito dalle dimensioni della torre campanaria che ne costituiva chiaramente il pronao e l'asse di simmetria. In qualche modo mi ricordò la cattedrale di St. Denis presso la quale avevo passato già qualche ora (2). La piazza antistante il sagrato risultava chiusa rispettivamente da un alto muro di cinta e da un fabbricato, non era particolarmente profonda e questo contribuiva a rendere ancor più prepotente alla percezione l'espressività della verticale. Una parete divisoria si interponeva tra il volume della chiesa e i fabbricati adiacenti chiudendo per intero il fronte sulla piazza come fosse un filtro che regolasse l'accesso ai suoi fianchi. Cinque erano le porte di ingresso distribuite simme-

tricamente a destra e a sinistra del campanile. Veniva così fortemente ribadita la gerarchia delle parti rispetto all'asse centrale di sviluppo del volume. Ma al di là dell'impianto simmetrico della figura complessiva del prospetto, lo stupore fu generato dalla massa grigia e uniforme del calcestruzzo armato di cui era costituita. Il mio primo incontro con la vera architettura gotica, quella d'oltralpe era avvenuto a Ulm quando non ero ancora architetto ma meditavo di studiare quella disciplina. All'indomani dell'esame di maturità ero stato premiato insieme con altri studenti meritevoli con un viaggio nel centro Europa per permetterci di assistere a una seduta del Parlamento di Strasburgo appena istituito (1963). Il duomo di Ulm mi aveva impressionato moltissimo non solo per la straordinaria altezza della torre campanaria al centro della facciata, ma per la selva dei fasci verticali dei pilastri e la continuità delle crociere della copertura.

Come si trattasse di un unico grande cristallo di un minerale, la chiesa a Raincy si ergeva nel suo esagerato sviluppo verso l'alto. Un solo materiale la costituiva, gli ornamenti, se ancora se ne poteva parlare, erano incorporati interamente nelle sue membrature. Il volume del campanile cresceva rastremandosi in quattro diversi stadi, sottolineati dalle coppie dei pilastri d'angolo e dall'arretramento della struttura. Le superfici restanti del parallelepipedo così costituito erano occupate da vetrate ancora in vetrocemento. Telai in calcestruzzo a sostegno delle specchiature di vetro smaltato nascevano direttamente tra i pilastri. Nonostante l'enormità delle dimensioni e l'avanzamento sul piano verticale della facciata questo espediente conferiva leggerezza. Al terzo e al quarto stadio, verso la sommità, i vetri colorati continuavano a interpersi tra i pilastri più esterni e quelli più interni, che si congiungevano alla fine a sostegno della croce. Mi venne da pensare che Perret conoscesse Borromini e il campanile di Santa Maria delle Fratte.

Osservai che la facciata, tuttavia, era alquanto articolata perché composta di più volumi che affiancavano l'asse centrale del campanile ponendosi simmetricamente ai suoi lati, anche per assicurare l'equilibro necessario alla stabilità della verticale della torre. Al fianco di questi due volumi secondari si innalzavano le sagome dei prismi a base ottagonale delle coperture degli spazi destinati al battistero e a una scala. Il riempimento di ogni superficie libera dai telai principali della struttura in vetrocemento era distribuito su tutto il prospetto, anche su quanto restava della figura della navata. Era

singolare, pensai, che si riuscisse a rompere con una tradizione millenaria dell'architettura che nella decorazione era sempre ricorsa all'introduzione di materiali diversi da quelli con cui era realizzata la struttura principale, i marmi, i mosaici, gli stucchi, gli affreschi... Qui non c'era in più nient'altro che il vetro dipinto. Così mi soffermai a osservare che persino gli arredi liturgici erano cementizi, solo le sedie erano di legno ma erano state messe lì evidentemente nell'aula vuota.

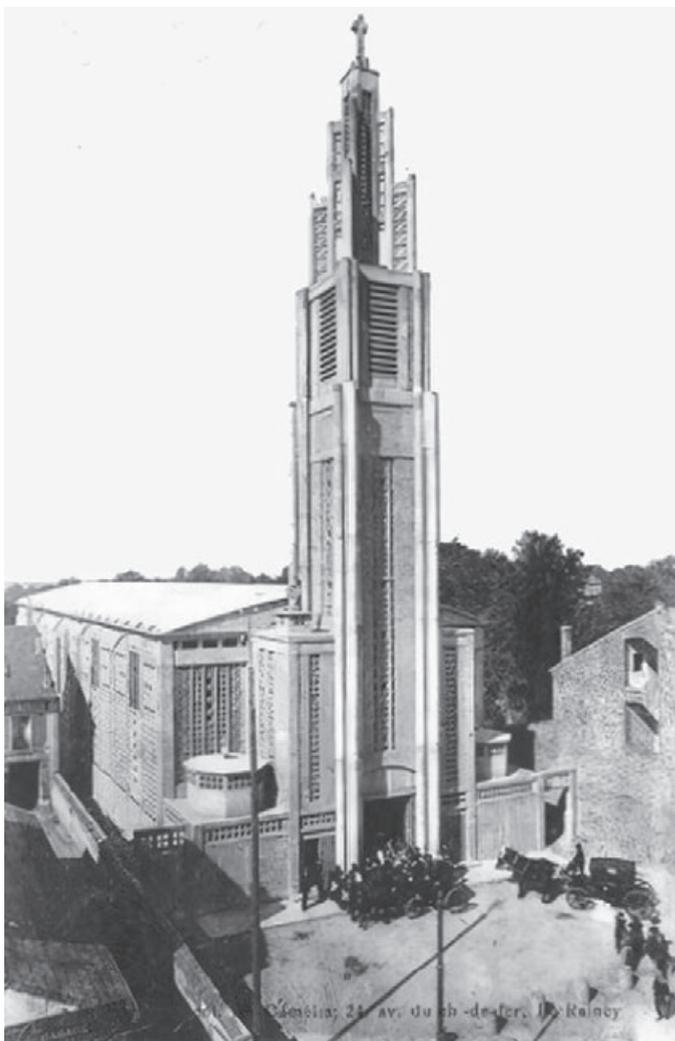


Figura 2.1. La facciata principale e la piazza del sagrato in una foto dell'epoca della sua costruzione. Fonte: Wikipedia Commons, public domain.

Ringraziamenti

Devo un sincero grazie agli amici Piero Ostilio Rossi, Mario Pisani, Rosario Pavia, Tommaso Brasiliano, Aldo Hidalgo Herмосilla che hanno avuto la pazienza di leggere il mio scritto in anteprima, mi hanno incoraggiato e dato preziosi consigli. Un grazie speciale a Sergio Petrini, Tommaso Brasiliano e Alberto Serarcangeli che mi hanno accompagnato in molti di questi incontri con le architetture offrendomi i loro punti di vista.