

INTEGRATION/COMPLEXITY

intervista condotta da Michelangelo Russo per «Perspecta» rivista della Yale University - novembre 1994

(MR) *Aria, luce, sole, acqua: i materiali con i quali compone le sue architetture sono propri della cultura e del mondo mediterraneo. Non potrebbe essere altrimenti, per un architetto nato e formato a Napoli dove si è laureato nel 1960, e che in questo habitat lavora. Il Vesuvio fa da quinta continua allo studio-laboratorio, progettato fra il '64 ed il '67 sulla collina di Posillipo, dove collabora con Luciana de Rosa, Antimo Rocereto, Claudio De Martino e un gruppo di giovani architetti, con la firma Pica Ciamarra Associati. I suoi spazi, che non si comprendono da un unico punto di vista e non si ricordano con la memoria di una figura, sono un complesso di immagini e sensazioni, giochi di profondità e chiaroscuri, doppie altezze e continuità, presenze e relazioni, chiarezza ed ambiguità. L'ironia gli consente di rompere l'immagine "seriosa" e rigida della costruzione di architettura riducendola a dimensione di "gioco", di operare scelte coraggiose ed innovatrici anche in una realtà chiusa come quella dell'Italia meridionale: sorride nell'affermare che l'architettura è un "gioco di contraddizioni", e fugge l'idea di "coerenza" che potrebbe imbrigliare la libertà dell'espressione; ripete che nei progetti bisogna "saper sbagliare"; introdurre "errori sapienti". non perseguire cioè ottimizzazioni di settore, ma muoversi nell'ottica dell'integrazione.*

A Napoli, lo Studio di Posillipo è un'oasi serena nella quale vi è sempre grande fermento: il lavoro si basa sulla cooperazione e non sulla distinzione di ruoli e di competenze. In apparenza qui regna il caos. In spazi assai vasti, MPC non ha in realtà una sua stanza, si sposta continuamente fra una rete di computer e tavoli da disegno. Quale è il progetto di turno? Ancora per un mese la sistemazione di Mergellina, il lungomare ed il luogo più famoso di Napoli; da poco è iniziato lo studio per la sistemazione del centro di Varsavia; ieri è arrivata la notizia della sconfitta al concorso "A Gateway, fbr Venice" ma la delusione si fonde con la speranza dell'esito del concorso per il centro di Samarkand; continuano ad arrivare richieste di immagini della Piazza di Fuorigrotta, provvisoriamente ultimata l'anno scorso.

Quale è il rapporto fra le ricerche attuali ed i primi progetti. Le "maglie di attesa" delle Officine Angus (1961/64), o la logica di "Un seme per la metropoli (Bologna, 1964) dove hanno le loro radici, come giocano nella memoria del team? Ed ancora, nella tua pratica progettuale, metodologia appare come capacità di discernere, analizzare e ricomporre secondo gerarchie i vari momenti della costruzione logica del progetto. Nella chiarezza di questi passaggi si basa il controllo costante e la regia del processo. Che ruolo gioca in questa impostazione, la temperie culturale di fine anni '50 in cui ti sei formato, influenzato forse dagli sforzi avanguardisti delle nuove generazioni che tentavano di superare le secche degli schematismi della cultura Funzionalista? Quelli erano i tempi in cui la crisi dei principi della Carta d'Atene e dei CIAM si andavano contrapponendo nuove teorie urbane e nuove sperimentazioni progettuali.

(MPC) *Tre anni fa, in occasione della Mostra "Città futura", scrissi un testo abbastanza breve, dal titolo ironico/provocatorio mutuato dalle "Lezioni americane" di Italo Calvino: "Alternative per il prossimo millennio". Una decina di opzioni che racchiudono le tesi per la città e (ambiente urbano sviluppate in un lungo periodo, muovendo dalle formulazioni del Team X che mi affascinavano quando ero studente. Anche allora le sollecitazioni erano contrapposte: da una parte queste tesi, che scardinavano la compattezza dei CIAM, dall'altra il neo-empirismo aaltiano che suggeriva simbiosi per superare la schematica contrapposizione fra razionalisti ed organici, arricchendo e stemperando questi ultimi.*

Bruno Zevi, che in quegli anni fondava IN/Arch dopo aver portato in Italia il movimento organico, uscì sulla sua rivista con un piccolo editoriale dal titolo "Quel misterioso quadrato blu". Si riferiva a "le carré bleu", il foglio nato ad Helsinki e subito dopo spostato a Parigi, in un certo senso la voce del Team X, dove si esponevano le tesi di Woods, degli Smithson, di Van Eyck, Pietila, De Carlo. A differenza di molte riviste di architettura attuali, questo foglio era portatore di un modo di ragionare, non di una espressione formale. Oscar Hansen vi sosteneva i principi della "forma aperta in architettura". Le Officine Angus, "Un seme per la metropoli", la casa a Posillipo, ed i molti concorsi di quegli anni sono tentativi di comprendere quelle tesi, di appropriarsene e di svilupparle in contesti diversi. Credo che nei nostri progetti attuali permangano questi riferimenti, certo arricchiti nella ricerca espressiva, attenti a tematiche allora sconosciute, tesi ad intrecciare ed integrare il disegno degli spazi, l'organizzazione geometrica della materia, con una riflessione sugli aspetti immateriali.

Le tue scelte operative di progetto e di ricerca, sono quasi da sempre orientate verso il lavoro di gruppo, di équipe: confronto dei contributi dei singoli, potenzialità del dibattito; coesistenza di posizioni anche contrapposte. Questa attività di "bottega" è l'unica ragione per cui continuate a definire il vostro lavoro "artigianale"? Possono coesistere artigianalità ed uso di strumenti di simulazione e rappresentazione computerizzati?

Se riusciamo a costruire qualcosa è perché (paradossalmente) non andiamo d'accordo, ma nello stesso tempo perché nel nostro gruppo tutti hanno una grande pazienza e mi sopportano. Contrariamente a qualsiasi logica, non vi è nello Studio una chiara suddivisione di compiti, manca una reale struttura. Questa carenza comporta però il vantaggio di una forte integrazione, consente di conservare tensione ed interesse, spinge a verifiche incrociate. Nel nostro Studio, la diffusa adozione nella costruzione del progetto di tecniche computerizzate, dopo tanti anni, non produce più danni: abbiamo capito come difenderci dagli errori e dalle banalizzazioni che può produrre l'uso ingenuo delle macchine. Ormai valutiamo i vantaggi che derivano dall'adottare l'impostazione logica coerente, dall'intrecciare continuamente tecniche tradizionali ed innovative, abbiamo sviluppato ulteriormente l'attitudine a cambiare, a non impigrirci in soluzioni apparentemente raggiunte. All'interno di un gruppo di lavoro, all'interno di un edificio, dovunque, oggi l'obiettivo è raggiungere livelli sempre più spinti di integrazione. Se il termine "artigiano" riecheggia valori positivi è soprattutto per l'unità di controllo del processo, per l'integrazione che era in grado di assicurare ai temi semplici del passato. Un gruppo creativo deve oggi raggiungere analoghe capacità di controllo. La nuova artigianalità deve esprimersi sui grandi e complessi temi di oggi, riconquistare e coniugare integrazione e complessità.

Il polifunzionale di Arcavacata, un'opera che incarna le contraddizioni ed i valori degli anni '70: la forza del collettivo, la dimensione aperta e democratica degli spazi d'aggregazione, l'appropriazione dello spazio da parte di ognuno. André Schimmerling e Alexander Tzonis, nell'introduzione a "L'héritage des C.I.A.M. 1958/1988" lo citano fra le opere che mostrano in maniera particolarmente netta le tematiche del Team X. Il progetto tendeva a dare una risposta in termini di configurazioni spaziali e moduli aggregativi ad esigenze e problematiche del tempo. L'opera d'architettura più in generale, può superare le ragioni ideologiche e sociali contingenti per cui nasce, e tenere nel tempo?

Il progetto di Arcavacata ha due stesure, dovute alla eccezionale velocità con cui si volle attuare il primo nucleo della prima nuova Università italiana.

Contro ogni principio logico, svilupparammo un primo progetto senza che fosse stato definito il luogo specifico e le facoltà che avrebbe accolto. Un rigido schema basato però su principi precisi: la concatenazione spazi piccoli / medi / grandi, spazi generici / spazi attrezzati; spazi a forte frequenza d'uso; e poi il "nastro di Moebius": percorsi al di sotto ed al di sopra delle coperture, percorsi attraverso. Quando fu scelta l'area, fra le colline e l'autostrada, disegnammo uno schema di riferimento per lo sviluppo dell'intera Università: su questa base, i componenti del primo progetto, ormai anche affidato per l'esecuzione, furono concettualmente smontati e riaggregati secondo un impianto diverso, che manteneva i principi, ma si basava su immagini contrapposte, estremamente sintetiche verso l'autostrada, ricco di spunti e diversità sul fronte opposto.

Poiché l'Università non è una scuola grande, ma un luogo per apprendere ed incontrarsi, gli spazi apparentemente inutili, i percorsi, gli incroci, quelli cioè senza funzioni conosciute, sono stati assunti come struttura portante dell'intervento: sui tetti, la piazza coperta, i punti di incontro. Era il periodo post-sessantotto, allora gli studenti "occupavano" le Università: ma il polifunzionale di Arcavacata è un sistema di spazi continui, non si poteva chiudere. Misero uno striscione su una catasta di arredi per barricare la grande bocca del percorso che si scolpisce sul suolo modellato. E la domenica, mentre l'Università era "occupata", la gente continuava ad andare a passeggiare sui tetti gradonati come grande teatro all'aperto, a stendersi al sole guardando la città e le colline circostanti. Fondato su principi di continuità, il polifunzionale sorprese anche i docenti, che, allora come ora, interpretavano in forma privatistica l'Università, cercavano di appropriarsi delle sue parti, di chiudere e specializzare settori. Un solo docente, non era italiano, interpretava in pieno l'architettura: faceva lezione nelle piazze, sulle gradonate, sui tetti, all'ombra od al sole secondo il clima, od in qualsiasi spazio trovasse momentaneamente non chiuso.

Sono quindici anni che manco da Arcavacata: il polifunzionale voleva essere un impianto architettonico aperto, un "frammento" con maglie di attesa verso sviluppi futuri, voleva esprimere il momento di fondazione della prima nuova Università in Italia, segnare l'esigenza di mutazione culturale propria di quel periodo.

La visione sistematica dell'architettura come frammento di un tessuto più ampio e legato da leggi di relazione, consente di determinare nelle vostre architetture un intreccio di legami geometrici e funzionali tra edificio e contesto. Tuttavia questa connessione edificio/ambiente non sembra nelle vostre opere contenere alcuno spunto di regionalismo: come intendi il rapporto tra luogo come stratificazione di tradizioni, miti e cultura e l'espressione architettonica?

La cultura nella quale molti di noi si sono formati è imbevuta dall'esigenza di distinguere, separare, classificare, estromettere la complessità. L'obiettivo era affrancarsi dal disordine e dalla confusione che caratterizzava il periodo precedente. Nei piani urbanistici questa cultura distingue centro storico, città consolidata, periferia: stabilita la differenza, legittima processi progettuali differenti nelle diverse situazioni. Nella progettazione architettonica, questa cultura favorisce monadi, unità incapaci di dialogare con il contesto, di trarre da questo le proprie radici o di immettere germi di trasformazione. All'interno della città la risposta diretta alle singole esigenze produce un problema ancora più grosso di quelli che apparentemente risolve.

Io sono profondamente convinto che ad ogni scala il progetto vada concepito come trasformazione di uno spazio più ampio di quello sul quale agisce direttamente. Così come sono convinto che qualsiasi geometria non abbia senso se non stabilisce un rapporto profondo con le azioni umane che presuppone, la cultura del luogo specifico dove si radica, la sua storia e la sua memoria. L'abbandono dei presupposti dell'"international style" e la riscoperta dei valori locali e regionali è una acquisizione importante. Perché però questo approccio non produca nuovi schematismi, occorre una visione più integrata e consapevole, che favorisca la compresenza dei contrari.

Scopro "pezzi" ed intenzioni d'architettura innestarsi anche in temi e progetti differenti e con valenze diverse: è "tipologismo" o tensione verso un'unicità della prassi progettuale? Il concorso di architettura è il vostro campo privilegiato di sperimentazione: la continuità del processo progettuale vi consente di trasferire elementi dall'idea di concorso alla realtà del progetto?

Vi è un intreccio ed un rimando continuo: i pezzi che disegniamo a me appaiono quasi come elementi di un unico progetto. Nella Piazza di Fuorigrotta vi sono i giochi d'acqua, temi elementi e materiali studiati in occasione dei concorsi per la Piazza dell'Isola a Vicenza o per il Parco nel centro storico di Reggio Emilia. Vi è la memoria dell'out-look tower di Melun Senart. Così come vi sono elementi nuovi che si ritrovano nel progetto per "A Gateway for Venice". La porta d'ingresso della Piazza dell'Isola a Vicenza, richiama nella logica strutturale e nelle sagome di copertura gli uffici delle Officine Angus: il suo sovrapporsi al basamento del Palazzo Piovene del Palladio, nasce dalle riflessioni avviate con il concorso per il Rione Terra a Pozzuoli e sperimentate negli intrecci fra mura greche, parti del '500, innesti moderni e visione dai nuovi spazi nel sottosuolo del cortile settecentesco di Palazzo Corigliano a Napoli.

Giancarlo De Carlo, presentando all'IN/Arch la Mostra dei nostri lavori, ci invitava a non scivolare nel tipologismo. È un consiglio su cui rifletto spesso, aveva ragione. 1 progetto per le Università di Lattakya, di Salerno, di Firenze, di Monte Sant'Angelo, alcuni elementi di Arcavacata, sviluppano una radice comune che è insita nell'edificio-percorso realizzato per l'Università di Messina. Ma credo che ogni volta abbiamo cercato di interpretare con forza la morfologia dei luoghi, introdurre frammenti di un unico ragionamento sviluppato anche con alcuni scritti, ad esempio quelli apparsi su "le carré bleu" ("Noeuds de mobilité et édifices-parcours: hypothèses pour le renouvellement urbain", "Pedestrian courses as integral parts of new urban typologies", "Proposition pour l'insertion de l'Université dans une trame urbaine").

Nei tuoi scritti, ricordo "La progettazione architettonica fra topologia e geometria", parli di "armatura della forma"; come se fosse possibile, attraverso un gioco di vincoli ed obiettivi, stabilire gli spazi di libertà in cui possa muoversi l'espressione formale: qual'è dunque la relazione tra costruzione della forma, struttura funzionale ed esigenze settoriali del progetto?

Nei nostri progetti diamo grande importanza alla definizione dell'impianto logico, lavoriamo molto per comprendere la struttura profonda della questione, e mettere a fuoco "schemi di principio". Mi riferisco a differenti e coesistenti procedimenti metodologici. Distinguendo i "materiali della costruzione" (acciaio, legno, cemento, pietra, vetro, ordinati secondo regole geometriche) dai "materiali dell'architettura" (recinti, filtri, percorsi, luoghi, centri,ordinati secondo relazioni topologiche), cerchiamo di definire l'armatura formale dell'intervento come base logica cui è possibile pervenire mediante la costruzione di un ragionamento comune condivisibile, fra noi, con la committenza, o con gli intenti. Interpretando poi ogni funzione come concatenazione logica di attività elementari, la scomponiamo, cerchiamo di romperne le concatenazioni legate a processi effimeri, per rintracciare sequenze basate su criteri di maggiore permanenza, rapporto con la struttura dei percorsi, frequenze d'uso, dimensione degli spazi, e via dicendo. Ancora, cogliendo le relazioni formali in differenti scale dimensionali (nel paesaggio, nella città, a livello dell'edificio, nello spazio interno) e teorizzandone la relativa autonomia, poniamo le premesse per arricchimenti, contrapposizioni e compresenza di forme e di linguaggi espressivi.

Nell'ideale processo evolutivo che lega le vostre architetture, il periodo degli anni '80 (Istituto Motori C.N.R.; Edifici nel Centro Direzionale di Napoli; concorsi per Vicenza, Reggio Emilia, Melun-Senart; Piazza a Napoli, Venezia), sembra caratterizzato da impianti planimetrici e configurazioni improntate a grande semplicità e chiarezza geometrica, in cui rientrano stereometrie cartesiane, elementi di simmetria

(tema di discordie ideologiche degli anni '60), uso di elementi geometrici elementari. Le contraddizioni geometriche (come manifesto progettuale) sono relegate a studiate "rottture e distorsioni" di alcuni punti: gli attacchi a terra; le sovrapposizioni con tracce morfologiche ed organiche; le intersezioni di elementi tecnologici; gli intrecci con percorrenze esterne e nodi di viabilità. Quest'apparente complessiva riduzione geometrica è la maturazione di un'impostazione generale o atteggiamento polemico verso poetiche e forme contemporanee che, cercando la complessità, scadono in ricerche formalistiche prive di senso?

Non voglio cadere nella trappola della tua domanda. Tremo se sento parlare di "maturazione", perché mi sembra che quando avviamo un progetto lo facciamo quasi con entusiasmo fondativo, come se fosse l'occasione di riscatto dalle insoddisfazioni e dalle inevitabili approssimazioni delle esperienze appena concluse. La proiezione verso il futuro, insita nell'idea di progetto è una droga indispensabile per sopravvivere nell'inferno quotidiano. Il termine "maturazione" sembra preludere alla astinenza, mi terrorizza. Nello stesso tempo non amo gli atteggiamenti polemicici, mi sembrano sterili, anzi distraggono dalla paziente costruzione di un ragionamento che per sua definizione affronta i temi della modernità, al di là di ogni posizione ideologica. Velocità, integrazione, complessità non si raggiungono od esprimono solo attraverso intrecci geometrici: nella configurazione dello spazio si intrecciano forme e funzioni, ma soprattutto significati.

La modernità caratterizza l'idea di trasformazione, e nell'evoluzione storica fino al XX secolo, si configurava come dialettica del nuovo chiamata a sostituire il vecchio: esiste un modo innovativo di intendere il concetto di modernità che possa suggerire indicazioni utili all'evoluzione del progetto?

Nei dipinti di Piero della Francesca coesistono modernità e mistero. L'idea di modernità è nell'idea di stratificazione, nella risposta diretta ai bisogni, liberandoli però dal contingente, rintracciando le esigenze vere di un società e di un'epoca. In nome della modernità, intesa come semplificazione e sostituzione di valori, si sono attuati i maggiori scempi del paesaggio e dei nostri tessuti storici. Credo che la concezione dello spazio propria del nostro futuro sia nella accettazione delle compresente, nella riscoperta della complessità come valore positivo, nella integrazione sempre più spinta.

Sono ancora convinto che in architettura il concetto di modernità si materializzi nel rintracciare soluzioni antiche per le parti nuove della città e soluzioni nuove all'interno delle parti storiche. A "modernità" preferisco "contemporaneità", quasi un sinonimo che indica però un diverso concetto: la compresente nell'oggi di ciò che resta del passato, in termini di forma e di memoria, ed anche delle tensioni verso il futuro.

Qualche anno fa avviammo contemporaneamente due ricerche, purtroppo ambedue interrotte: il riuso del centro storico di Massafra, una città stupenda collegata da tre ponti che attraversano una gravina caratterizzata da habitat rupestre; e nello stesso tempo, l'habitat in condizioni di assenza di gravità, sollecitato da Luigi Napolitano, il grande scienziato spaziale recentemente scomparso. Modernità è rispondere coerentemente a situazioni contrapposte, non adesione ad un credo.

Nel progetto della Piazza c'è la proposizione di uno spazio centrale per la città, che incarna l'idea d'identità urbana e di riconoscibilità. È uno spazio articolato e stimolante, giocato sulla contrapposizione tra la materialità delle pietre e delle tecnologie e l'immaterialità e la velocità delle comunicazioni, dei flussi informativi e delle immagini, che prefigurano modelli innovativi di aggregazione. Dunque la memoria s'intreccia con il sogno di trasformazione, la proiezione di scenari possibili tra utopia e realtà... una costante dei vostri progetti.

La Piazza di Fuorigrotta è stata una occasione importante. Ridisegnare uno spazio urbano più insulso che degradato adiacente ad un edificio da noi stessi appena realizzato, l'Istituto Motori del C.N.R., e nello stesso tempo avviare una riflessione sull'intera area dei Campi Flegrei, un luogo carico di storia e di miti che deve ormai ridisegnarsi, introducendo un forte polo di aggregazione basato su valori simbolici e materici allo stesso tempo, si è dato un segnale di come sia realmente possibile trasformare gli spazi della città. Le tre torri che delimitano la Piazza riportano in quel luogo realtà esterne, con il gigantesco periscopio della Torre della Memoria rivolto verso il centro storico, la costa, ed il quartiere: con il grande schermo della Torre dell'Informazione; e con la musica della "Promenade" di Mussowsky avviata dal vento all'interno delle strutture in legno lamellare della Torre del Tempo e dei Fluidi.

Gli -ismi e le istanze più nuove non hanno mai creato determinanti influenze nel lavoro del tuo gruppo. in questo atteggiamento è implicito un giudizio sulle poetiche contemporanee ritenute effimere mode oppure intendete avvalervi di metodi diversi per determinare il rinnovamento del vostro lavoro? Ad ogni modo che ruolo ha il dubbio ed il rifiuto di certezze precostituite (tanto peggio se costituite da posizioni stilistiche) nella vostra costruzione del progetto?

Renato de Fusco, nell'introdurre anni fa una monografia sul nostro lavoro, si domandava i motivi della nostra indifferenza alle mode, della nostra assenza nel dibattito contingente. Io credo che in realtà siamo pigri, anche se alcuni di noi lavorano ad un ritmo che potrebbe impressionare un giapponese. Bruno Zevi, a Parigi per la Mostra dei nostri lavori, concludeva diversamente testimoniando la sua fiducia: "non sono pigri, l'inquietudine del loro iter non si placa, sono sempre inclini a ricominciare daccapo. Non ho mai trovato la stessa disponibilità, la stessa testardaggine nel mutamento, una pari valenza utopica nel disperato graffio dentro il contesto". Forse voleva dire anche che abbiamo troppo da fare per polemizzare con la Tendenza, il Post-Modern, od aderire organicamente alla "Deconstructivist Architecture". In realtà forse siamo solo degli insicuri, e di conseguenza troviamo l'energia per cercare ogni volta partendo dall'inizio: mi rendo conto che è un errore, che vi è uno spreco enorme che appartiene al mondo delle contraddizioni, avere il dubbio di dover operare in un modo, ma non avere la forza per farlo.

Il legame teoria prassi. La necessità di determinare un corpus teorico che sia condizione per orientare l'azione, sembra essere una costante di ogni storia dell'architettura. Nel Moderno, Le Corbusier ne è l'esempio più significativo. La forza di modificazione di un progetto realizzato può sopravanzare l'effetto di propaganda e d'influenza di un testo scritto?

Le cose realizzate contengono un messaggio estremamente più forte, sono suscettibili di molteplici interpretazioni, sono patrimonio di tutti, non solo degli addetti ai lavori che leggono uno scritto. Questa lunga intervista che ormai stai per concludere offrirà dei momenti di riflessione agli studenti dell'Università di Yale, ma credo che sia soprattutto utile per decodificare meglio il senso delle immagini che l'accompagnano. La costruzione teorica intorno al lavoro di un architetto è un bisogno fondamentale. È l'esigenza di fissare i principi guida, di verificare costantemente il rapporto fra momento concettuale e prassi operativa. Per me è più una esigenza individuale che necessità di comunicazione. Quando faccio lezione, con gli studenti all'Università, per lo più non uso immagini: è il modo per far capire che l'architettura non è solo un semplice o complesso gioco di volumi e di forme sotto il sole, ma essenzialmente una questione concettuale, un ragionamento. Ma nella realtà forse credo che siano più comunicative le sensazioni che trasmette lo stare nel recinto immateriale e nel "frammento di città-cablata" della Piazza di Fuorigrotta, o lo sdraiarsi sulle gradonate delle coperture di Arcavacata, o l'entrare attraversando il baricentro, anche altimetrico, degli spazi della Biblioteca dell'Università di Salerno, o percorrere la galleria centrale dei Dipartimenti di Farmacia a Messina, penetrare dal tetto nella casa di Punta Lagno, o lavorare ogni giorno qui, nello Studio di Posillipo.

Dunque quale progetto di architettura per gli anni novanta?

Boh!!