

LA FORMATION DE L'ESPACE

dicembre 1991 - intervista condotta da Pierre Augustin Lefèvre per una ricerca affidata dal Ministère de l'Équipement a l'U.P.Paris-La Villette. Traduzione dal francese

(P.A.L.) Con O.Chaverneff, psicanalista, come architetto e professore alla U.P. Paris-La Villette, ho condotto una ricerca per il Bureau de la Recherche architecturale au Ministère de l'Équipement, du Logement et des Transports. Dopo aver intervistato una trentina fra gli architetti francesi di maggior rilievo, alcuni architetti europei (e fra gli italiani Botta, De Carlo, Fuksas, Gregotti, Nicoletti, Passarelli, Pica Ciamarra e Portoghesi) hanno risposto ad una serie di domande sulla loro infanzia, la scelta del mestiere ed il loro periodo di formazione fino alla laurea; sulla pratica creativa ed i suoi momenti migliori; sul rapporto con il cliente; sull'evolversi del loro lavoro nel tempo, ed infine sulla loro definizione dello spazio.

0. verso una psicanalisi della relazione con lo spazio

Avendo l'obiettivo di esplorare le implicazioni psicologiche della relazione con lo spazio, non volevamo incoraggiare gli interlocutori a commentare i loro lavori, peraltro ampiamente pubblicati. Sollecitandoli ad un discorso sull'opera preferita, volevamo piuttosto comprendere come il mestiere di architetto potesse procurare una gioia intensa. Volevamo anche comprendere come il lavoro sullo spazio e con lo spazio potesse consentire all'architetto di trovare un personale equilibrio psichico, e reciprocamente come, in qualche caso, l'immaginario dell'architetto potesse giocare un ruolo determinante nella creazione architettonica per diventare quello che Fuksas definisce "il catalizzatore che genera il progetto". Un dato emerge dalla ricerca: per la grande maggioranza degli architetti di fama, l'architettura è una passione. Esperienza e vicende personali sono legate indissolubilmente, nello stesso modo in cui si legano al processo creativo. Con questo non vogliamo riconoscere uno stesso stile personale durante l'intera esperienza. Ma solo dire che, come per gli sportivi di alto livello, se vogliono far prevalere un progetto, gli architetti devono ammettere che complessità e particolarità del loro modo di interpretare il mondo esterno ed accettazione delle contraddizioni che sono alla base della loro dinamica psichica, sono la maggiore componente del processo creativo.

Per l'architetto, azione e capacità di sintesi hanno grande valore; d'altra parte l'architetto prova una repulsione istintiva ad affrontare il campo della psicanalisi, che a sua volta implica un approccio analitico e distanza dalla riflessione. Il nostro proponimento non è quello di convincere l'architetto ad intraprendere la sua psicanalisi, ma piuttosto di invitarlo a tener conto dei risultati delle investigazioni nel settore della creazione architettonica, rese possibili proprio dalla psicanalisi. Prendiamo un esempio concreto: oggi, in materia di formazione degli architetti in Francia, la tendenza pedagogico-amministrativa è quella di imbrigliare lo studente in specialità disciplinari; la nostra ricerca dimostra però che ciò si oppone alla dinamica creatrice dell'architettura.

L'equivalenza fra le intenzioni di architetti che fra loro si contrappongono sul piano teorico, ci ha permesso di individuare con un certo rigore alcune invarianti della creazione architettonica. Nel quadro di questa veloce introduzione, mi scuso se non cito che alcuni degli architetti italiani intervistati. Il mio discorso riguarda cinque temi principali.

1. Alice nel Paese delle Meraviglie

Durante l'intervista, chiedevamo un rapido schizzo sulla storia di Alice. Un disegno in apparenza facile (l'infanzia dell'arte...) ma che ha suscitato vivaci resistenze e schernirsi sapienti. Affrontando il tema della psicologia individuale nelle sue implicazioni spaziali, avevamo il dubbio di non essere ricevuti da qualcuno degli architetti che volevamo incontrare. Siamo stati sorpresi di essere molto bene accolti da quasi tutti: hanno risposto alle nostre domande, ma spesso hanno evitato lo schizzo sulla storia di Alice. Questa resistenza ci ha fatto riflettere. La storia di Alice nel Paese delle Meraviglie è la sola che associa la questione dell'identità a quella dello spazio. Diminuendo le sue dimensioni, Alice rischia di sparire. Ora è proprio questa angoscia che il mestiere di architetto obbliga a superare: e nessun professionista agguerrito, coscientemente o meno, ha voglia di scivolare su di una regola ritenuta acquisita.

Tra i migliori ricordi d'infanzia degli architetti, ritorna spesso quello di essere cresciuti in grandi spazi liberi. Lo spazio è descritto come sorgente di felicità: se le angosce di Alice traspiono negli schizzi degli studenti del primo anno, spariscono alla fine degli studi e beninteso anche per gli architetti famosi, grazie al carattere sempre più astratto dei loro

disegni: Alice si riduce ad un punto di taglia indeterminata (potrebbe essere quella di una formica o quella di un pianeta!); altri disegni sovrappongono molte Alice la cui taglia varia secondo la nota formula "dalla scala del cucchiaino a quella della città". Solo gli architetti possono pensare che la concezione di un piccolo oggetto (un cucchiaino) e la concezione di un grande territorio (la città) possano avere origine in uno stesso processo mentale! Ancora, per la maggior parte della gente, ad eccezione degli architetti, uno spazio infinitamente grande diviene generatore d'ansia (l'agorafobia); e nello stesso modo uno spazio troppo stretto (è la claustrofobia).

Abbiamo osservato come, offrendogli aperture e limiti, l'architetto gioca con lo spazio e si gioca dello spazio grazie ad un processo di astrazione o più precisamente "flottando" fra le diverse scale. L'architetto è capace di astrarsi da ogni forma d'ansia. L'eccezione conferma la regola: tre o quattro architetti hanno dato prova del ruolo anticipatore e preventivo della loro architettura in rapporto alla propria fobia spaziale. Queste testimonianze "coscienziose" hanno confermato l'importanza delle paure abitualmente mischiate nella creazione architettonica. Secondo Pica Ciamarra "se si perde il rapporto fra spazio ed attività, l'architettura diviene una favola anche divertente, ma insopportabile a viverci; l'architetto deve definire un buon rapporto fra spazio costruito ed attività umane". Pica Ciamarra ricorda il pianoforte a coda che da bambino riteneva opprimente visto da sotto e liberatorio da sopra, con il coperchio alzato.

Dal punto di vista dell'abitante, è evidente il ruolo ancestralmente protettore della scatola o del recinto architettonico, così come può esserlo la necessità di percepirlo nel rapporto con una prospettiva aperta. Fuksas riconosce maliziosamente di aver giocato con l'inquietudine che suscitano i muri che esplodono sul tetto del Municipio di Cassino o la facciata ruotata della scuola di Paliano: "I miei progetti sono basati sulla nozione di vertigine". Giocare con le paure consente di ravvivare le sensazioni. Non insisterò sull'importanza dell'orientamento né degli elementi che svolgono il ruolo di riferimenti rassicuranti nella relazione con lo spazio e di conseguenza nella composizione architettonica. A Napoli, per Pica Ciamarra la presenza del Vesuvio rappresenta un riferimento rassicurante, malgrado proprio questo vulcano sia stata la causa della distruzione di Pompei!

2. La formazione: il Leonardismo

La scelta di fare il mestiere di architetto è in generale lunga e difficile, anche se l'idea viene precocemente; il futuro architetto si interessa un po' di tutto, come Leonardo da Vinci. Esita per molto tempo fra filosofia, scultura, musica o pittura. Quando diviene chiara la sua preferenza per l'azione in rapporto all'immaginazione (giudicata angosciante o malsana se separata dalla realtà; ma che cos'è la realtà?) allora la scelta è compiuta. Per affermare la sua individualità, l'architetto si sceglie un modello al di fuori dell'istituzione pedagogica, pur rispettandola. Questo maestro nascosto nei cespugli è spesso, in Italia più che altrove in Europa, un architetto del passato (lontano o vicino) con il quale ama identificarsi; Nicoletti ha pubblicato un lavoro su Raimondo d'Aronco, Giancarlo De Carlo su Le Corbusier, Portoghesi su Borromini. Il giovane architetto sognerà un Maestro in America Pica Ciamarra il suo lo trova in Finlandia; moltiplicando incursioni e viaggi nei problemi e nei paesi di sua scelta, il giovane architetto costruisce un sistema di riferimenti che non ha nulla di accademico. Pica Ciamarra testimonia: "L miei maestri non sono architetti, ma filosofi, musicisti, artisti, biologi, fisici. Ho molto interesse per le forme di espressione diverse dall'architettura".

Quello che abbiamo definito "Leonardismo" non si arresta con il periodo degli studi. Nicoletta afferma che "l'aspetto più interessante della vita di un architetto è quello di fare ricerche che apparentemente non hanno niente a che vedere con l'architettura; l'architetto deve viaggiare molto ed interessarsi a tutto". A posteriori nell'opera di Nicoletti la relazione fra gli aspetti secondari dell'architettura e l'originalità di alcuni suoi progetti, il Palazzo di Giustizia di Pisa o il Museo di Atene, sono evidenti: l'idea della caverna ossessiona l'uomo e l'opera. Il giovane studente che faceva il giro del mondo non ha preso coscienza del suo interesse per questo tema se non al suo ritorno, una volta raccolte le numerose fotografie (sfuggendo così ad ogni programma pedagogico....). Come fissare la contraddizione di uno spazio al contempo inquietante (la scura caverna) e piacevole (con la presenza delle ninfe) meglio che con questa immagine del mito platonico? Ci si scuserà di abbandonare l'architettura (della quale comunque non neghiamo la specificità) per la filosofia? La nostra ricerca mostra che il fatto di girare intorno all'architettura, attenti a non ammalarsi, può rivelarsi indispensabile per l'originalità e l'appropriatezza della creazione architettonica.

La concezione e la presentazione del progetto di laurea sono momenti non dimenticabili (salvo che per quei pochi architetti che hanno avuto la fortuna di realizzare prima di studiare....) Il lavoro di laurea costituisce il punto di arrivo del periodo di formazione,

ma anche la sua cancellazione. Il primo progetto veramente personale è vissuto come una "seconda nascita" che mette termine ai tentennamenti ed alle esitazioni anteriori e prefigura il lavoro futuro. Rappresenta l'inizio della rigenerazione che ogni realizzazione permette di rivivere. Il progetto di laurea di Portoghesi era "un progetto di chiesa con degli archi intrecciati". Trent'anni più tardi svilupperà questo tema nella Moschea di Roma!

3. La Creazione: il ventre dell'architetto

Abbandonando pittura, filosofia o musica, il giovane architetto opta per il campo dei costruttori, per i quali l'opera non può giustificarsi solo in base all'intuizione individuale, come nelle arti cosiddette libere: l'architettura richiede la paziente costruzione del consenso collettivo. L'architetto è necessariamente un estroverso che ama l'azione: ai suoi occhi le costruzioni intellettuali acquistano un senso quando conducono ad una realizzazione collettiva. Il passaggio dall'idea alla realtà del cantiere procura le più forti emozioni: la costruzione sorge dal suolo dopo che è stata solo un'immagine mentale. Il processo di creazione architettonica è descritto alternativamente come parto o come creazione dal nulla. Diversamente dall'architetto, lo scrittore, il filosofo o il pittore non hanno bisogno di vedere che si realizzi quello che hanno immaginato.

Chaverneff ha analizzato come il processo psichico di auto generazione conduce gli architetti a vivere sul piano simbolico una doppia sessualità: permette di essere nello stesso tempo padre e madre di ogni edificio 'partorito'. Non entrerà nella dimostrazione psicoanalitica che sostiene i propositi paternalistici o maternalistici degli architetti. Mi richiamerò più concretamente al processo di gestione che precede la genesi dell'idea creatrice. Certo il processo creativo è vissuto in forma diversa dai diversi creatori, ma abbiamo individuato qualche costante.

Sono significativi i propositi di Nicoletti sulla complessità del processo di sintesi insito nella creazione architettonica, soprattutto se il risultato formale appare semplice. L'architetto parla delle contraddizioni che strutturano il suo immaginario prima di strutturare la sua opera: da una parte il gusto di spazi complessi ed intersecati come nelle prigioni di Piranesi; dall'altro l'amore per le forme semplici dei pionieri dell'architettura moderna, Gropius in particolare. A proposito del suo immaginario, Nicoletti evoca "il movimento oscillatorio fra naturalità ed astrazione". Per lui il momento migliore è quello in cui una sola idea fonde in se stessa le opposizioni che appartengono al suo universo psichico e gli elementi più o meno dispersi del programma che viene dall'esterno. L'idea è considerata buona quando interpreta con la stessa pertinenza le tre coordinate vitruviane, struttura, funzione e forma. Il processo di sintesi ha permesso di trasformare elementi eterogenei (l'universo personale, l'universo costruttivo e l'universo socio-economico) in una sola semplice idea, che Nicoletti assicura potrebbe enunciarsi in poche parole.

Più è ampia la somma dei dati presi in considerazione, più feconda è l'integrazione. All'interno ed all'esterno dell'Istituto Motori del C.N.R., il gruppo Pica Ciamarra Associati ha studiato un intorno sonoro, luminoso e climatico che risponde a principi e criteri di ecologia urbana. Il loro lavoro di sintesi resta aperto verso i problemi sociali ed ambientali, cosa in Europa oggi ancora eccezionale. Pica Ciamarra fa riflettere sull'esigenza di "nutrire" il processo creativo se si vuole evitare l'impoverimento dell'architettura: "Gli scritti di Jacques Monod mi affascinano; la nozione di integrazione è legata alla biologia; non prendo mai decisioni isolate; tutto è interrelato; mi rifiuto di considerare l'architettura come un mondo separato ed autonomo; l'architettura trasferisce nello spazio la pluralità di elementi che in apparenza sono al suo esterno".

4. L'evoluzione: il mito di Tiresia

L'alchimia non deve diventare un procedimento. Si conoscono bene gli slittamenti di tale concezione che, se l'astrazione aiuta, può condurre a progetti semplicistici, capaci di sedurre giurie frettolose attraverso l'efficacia dell'immagine, ma che avviliscono gli utenti che vi vivono male ed annoiano chi vi passa accanto. Un architetto fiorentino che opera a Parigi ci diceva che amerebbe poter comunicare per telefono il suo progetto. Da qui a rinchiudere un programma in un volume predefinito non vi è che un passo, che gli architetti che noi non abbiamo avuto voglia di incontrare superano facilmente. La ricerca del diamante puro non può giustificare le scatole per scarpe.

Pica Ciamarra non teme di introdurre complessità nelle sue architetture: preferisco gli spazi complessi che non hanno una definizione chiara; la presenza di contraddizioni deve sussistere come ad Helsinki nel Finlandia-talo di Alvar Aalto: verso il mare si affacciano grandi volumi bianchi, molto semplici; sul fronte opposto, verso la città, ricche articolazioni di spazi frazionati: uno stesso progetto deve sempre contenere elementi contrapposti".

La definizione di spazio data dalla maggioranza degli architetti, spesso suggerisce spazi astratti, disertati dalla vita. Ricordo che alcune fotografie richieste da Le Corbusier a Lucien Hervé non mostrano alcun personaggio negli edifici del Maestro! Alsop ritiene che il momento migliore per contemplare i suoi edifici sia la fine del periodo di costruzione, quando gli spazi sono ultimati ma non ancora contaminati dall'invasione umana.

L'idea di durabilità è certamente insita nell'architettura: non è immaginabile un committente che investa denari per la costruzione di un edificio che debba essere demolito dopo poco tempo. Né si immagina un architetto che genera con dolore e fatica un edificio come testimonianza culturale, che accetti poi di buon grado l'improvvisa demolizione della sua opera! Ma le risposte degli architetti sul futuro delle loro opere vanno al di là di una legittima ambizione e rivelano il desiderio di una durata mitica, con poca o nessuna relazione con l'uso per il quale l'edificio è stato concepito né con la durata dei materiali impiegati.

Le risposte sull'evoluzione del rapporto con lo spazio nel corso dell'esperienza professionale vanno quasi tutte nel senso della maggiore scarnificazione dell'opera con la speranza che sfugga anche al suo tempo. Un paradosso: gli stessi architetti affermano che ogni opera deve testimoniare la cultura di un'epoca agli occhi delle generazioni future. Dopo questa osservazione, non meraviglierà l'accentuarsi del gusto per l'astrazione, solidale dopo il periodo di formazione, e del ruolo sempre minore per quelle che l'architetto considera effimere ed insignificanti contingenze, i dettagli del programma, il modo di vivere degli utenti o dei tecnici della costruzione! Si può comprendere che con l'esperienza questi dati esogeni siano demistificati o integrati. Ma non si può arrivare al paradosso che la cultura di un'epoca debba manifestarsi al di là di tutti i suoi particolarismi! Dato che l'evoluzione di tecnologie e materiali, così come dei programmi, è incontrollabile, l'architetto pensa che partendo da queste condizioni che cambiano, possa comunque raggiungere la permanenza dei valori universali.

Botta si riferisce all'uomo primitivo e ricerca archetipi fondamentali. "Ogni attività creativa non è che la ricerca del grande passato". Tornando al simbolismo bisessuale che Chaverneff rapporta al mito dell'antico indovino Tiresia, che ebbe dagli dei il privilegio di conoscere le gioie dell'uomo e della donna, si può considerare che l'architetto nell'appropriarsi dei due sessi attribuisce solo a se stesso la capacità di riprodursi divenendo così ermafrodita: simbolicamente sfugge alla condizione umana per accedere all'eternità. Solo gli esseri capaci di auto generarsi possono pretendere l'immortalità.

Quando Pica Ciamarra spera in tutta legittimità che le sue opere facciano parte del patrimonio culturale delle generazioni future, dà una nuova dimensione al lavoro di astrazione, che abbiamo già visto come caratteristico dell'evoluzione degli architetti, e si affianca alla nostra opinione sull'importanza predominante che probabilmente le realtà mentali verranno ad assumere nel XXI secolo: "La mia relazione con lo spazio si è evoluta; ho cominciato, partendo dalle tesi del Team X, ad interessarmi ai percorsi urbani, ai camminamenti negli spazi pubblici e nelle strade.... Oggi mi fèrmo nel camminare; prendo il tempo per contemplare; ho forse una concezione più tranquilla dello spazio. Assumo le relazioni immateriali fra gli elementi del disegno urbano come quelle di maggiore importanza. Mi interessano le tematiche della realtà virtuale. Alla fine del XX secolo i processi mentali sono ormai più importanti dei processi materiali. La Piazza di Fuorigrotta è delimitata da linee visive, immateriali; lo spazio è occupato dalle relazioni fra i cittadini che stanno in piazza e dai messaggi emessi dalle tre Torri. Questa realtà virtuale potrebbe trovar luogo altrettanto bene in uno spazio antico. Penso a Marcel Marceau, il mimo che attraverso i movimenti del corpo era capace di far vedere un muro che non aveva alcuna realtà materiale".

5. Il rapporto con il cliente

Il senso di paternità che prova un architetto nei confronti del suo progetto è all'origine della gelosia, o almeno della tensione che a volte si determina con il cliente che a sua volta si considera padre dello stesso progetto. Dal committente l'architetto spesso si attende che si limiti a verificare che il programma sia compatibile con le possibilità finanziarie ed i limiti tecnici. La maggioranza degli architetti si aspetta che il cliente lasci carta bianca. Questo malinteso si attenua quando l'incarico proviene da un'amministrazione o da una società, cosa che avviene spesso. Ma l'accumularsi di regolamenti e norme compensa la perdita di contatto con quelli che De Carlo chiama "i veri clienti"? Quando intervenivo nei processi di concertazione fra architetti ed abitanti, io ero stupefatto dal modo in cui la maggioranza degli architetti cerca di resistere alle esigenze particolari espresse dagli abitanti o formulate in un programma. Finivo per pensare che l'architetto riteneva più importante organizzare lo spazio per trarne un godimento intimo anziché rispondere nei modi più adeguati alle aspettative, numerose ed a volte contraddittorie, dei clienti, dei promotori o dei costruttori.

Ho trovato questa stessa allergia verso i dati del programma presso molti architetti che preferiscono partire da un titolo, un quadro od un riferimento storico più che dalla lettura dettagliata del programma: questa interviene quasi alla vigilia della consegna del progetto, con il solo obiettivo di evitare di essere messi fuori concorso. In questo senso i procedimenti di Rossi, Alsop o Fuksas si riunificano, quale che sia la contrapposizione fra le loro teorie e la diversità delle fonti di ispirazione: "Io non leggo mai il programma" mi confidava Massimiliano Fuksas. La posizione di Pica Ciamarra è meno provocatoria; si fa più carico delle cose, riconosce l'importanza dell'esperienza propria di chi crea, ma non esclude il lavoro di programmazione nel quale si immerge con l'obiettivo di approfondirlo e riformularlo. La fiducia non è richiesta in nome di una totale libertà, ma per instaurare un dialogo con il cliente. In questo modo il programma si evolve ed alimenta quel lavoro di integrazione che caratterizza la creazione architettonica e sul quale Pica Ciamarra insiste in modo particolare.

Se la nostra ricerca è per l'architetto un invito a meglio conoscersi, nello stesso tempo non mira a rinforzare la tendenza al narcisismo né ad imbrigliarla in uno stretto professionismo: al contrario, le conclusioni che abbiamo tratto non possono che incoraggiare gli architetti ad ampliare la conoscenza del mondo esterno. La creazione architettonica non potrà che avvantaggiarsene.

Quali dei tuoi progetti preferisci?

(MPC) Quelli sui quali stiamo lavorando. Mi interessa però ancora la Piazza di Fuorigrotta ed il vicino Istituto Motori del C.N.R., frammento di un programma basato su principi legati all'acqua, al sole, al clima ed alla protezione acustica dall'intorno; racchiuso fra due "muri attrezzati" rivestiti in ardesia e fra i serbatoi cilindrici, simmetrico nella configurazione ad abside - protegge d'estate e capta il sole d'inverno - l'edificio si radica al suolo con prati inclinati o piani in mattoni di diversa trama. Da lontano, segni essenziali: da vicino trame, colori, differenze di materiali, il suono dell'acqua. L'acqua piovana serve per innaffiare i prati, per raffreddare i motori delle "sale prova", per l'antincendio, per la "pompa di calore" e per la fontana di acqua nebulizzata. Fronte del futuro polo tecnologico, l'edificio ha accesso alle spalle, da ovest. Lo si traversa in diagonale: la prospettiva verso la Facoltà di Ingegneria costruita da Luigi Cosenza negli anni '50 è una matrice geometrica del ridisegno della Piazza.

Questa è uno spazio triangolare di 120 metri di lato, pavimentato con il legno di vecchie traversine ferroviarie; un luogo d'incontro per il quartiere, al di sopra di uno "scambiatore" fra diversi tipi di trasporto. Memoria delle macchine da festa che dettero origine agli obelischi in alcune piazze del centro storico di Napoli, le tre torri ai vertici della Piazza delimitano pareti immateriali. Alte 40 metri, sono costruite con materiali diversi. In legno microlamellare, la Torre del Tempo e dei Fluidi determina una grande meridiana sul pavimento della Piazza. Accoglie una macchina sonora azionata dal vento ed una vela rigida, schermo per raggi laser dalla Torre della Memoria. In alluminio, la Torre dell'Informazione ripercorre l'evolversi dei sistemi informativi: dalla casa del piccione viaggiatore ai tazeobao. Antenne paraboliche e video-wall sono legati in fibre ottiche alla sede RAI ed ai monitor disposti nella Piazza. Infine, in acciaio e cemento in forma di pietra, la Torre della Memoria è anche un grande periscopio, dotato di schermi nella parte bassa e di occhi nella parte alta: per vedere altrove, il mare o il centro storico. Su di un bordo della Piazza, gradinate per stare seduti al sole o la sera, per assistere agli spettacoli. Accanto, una fontana, giochi d'acqua sensibili alle variazioni atmosferiche: azionati da cellule foto-voltaiche, i rivoli disegnano il pavimento, intrecciano le pietre della meridiana e le trame del legno.

Lo spazio è definito da pareti invisibili. I materiali richiamano elementi del contesto e soluzioni proprie della città storica. Mattoni, pietra, tufo, legno, acqua, alberi, mettono in gioco sensazioni tattili ed olfattive, danno differente rumore ai passi. Le Torri riprendono ragionamenti condotti per il progetto degli spazi centrali di Melun-Sénart, dove segnavano le stazioni della monorotaia, punti di riconnessione fra parti separate della città. Ma il riferimento di base è l'"out-look tower" di Patrik Geddes. La Piazza è una tappa della riqualificazione dell'area occidentale di Napoli, ed è ancora incompleta. Per la sua gestione il Comune deve programmare spettacoli regolari, utilizzando risorse finanziarie prodotte dai parcheggi sotterranei e dalla pubblicità sul video-wall.

Quali architetture, contemporanee o del passato, ritieni importanti per la tua formazione?

Il Municipio di Saynatsalo di Alvar Aalto (ultimato poco prima che mi iscrivessi all'Università), gli impianti vicentini del Palladio, le Terme romane di Baia: sono architetture fortemente connotate in termini urbani e nello stesso tempo da un preciso rapporto con il paesaggio.

Sei originario di Napoli: il tuo lavoro è stato influenzato dal luogo dove sei nato? Quali città o paesaggi ami di più?

Il luogo dove sono nato e quelli che amo hanno un carattere comune: l'assoluta dominanza di un elemento - naturale o artificiale che sia - nel paesaggio o nella scena urbana. Un elemento dominante al punto che il variare delle masse con le condizioni di luce sia continuo; così come il mutare dell'immagine nel suo rapporto con gli altri elementi, con il movimento di chi guarda.

Come hai scelto di studiare architettura?

Poco prima di cominciare l'Università, senza esitazioni ma con idee in realtà abbastanza confuse: specie in Italia, questo mestiere in quarant'anni ha subito enormi trasformazioni.

Hai avuto reali influenze nel periodo della formazione universitaria ?

Certamente. La spregiudicata visione critica di Roberto Pane, le sue lezioni su Palladio o Michelangelo. Molto meno i corsi di architettura: a parte alcuni spunti eccezionali, ricordo l'insegnamento della progettazione architettonica nella Facoltà come un grande spreco di tempo, molte cose da cui poi faticosamente affrancarsi.

E Maestri al di fuori dall'Università?

Il fascino di Alvar Aalto, di Ernesto N. Rogers, di Giancarlo De Carlo e degli architetti del Team X, ed ancora dei maestri della corrente organica ed espressionista. Ma anche altri maestri, non architetti. La casa di Posillipo, anni '60, viene spesso considerata tipicamente mediterranea. In realtà voleva essere quasi un omaggio ad Aalto. Vi predomina il contrasto con gli edifici all'intorno: si abbarbica al suolo con sequenze digradanti e muove da una visione organica. La costruzione è intorno ad una corte, dove preesisteva un albero di noce tipico dei siti mediterranei: la corte è il luogo su cui convergono le diverse abitazioni, ma dal quale nello stesso tempo sono "centrifugate". Gli spazi interni di ogni abitazione aprono sui due fronti: dalla corte si coglie la trasparenza della massa costruita.

Aalto ha espresso l'accordo fra l'architettura organica e la visione razionalista. Si entra nella Maison Carré attraverso uno spazio minimo (dominato da un grande Picasso) per essere poi proiettati in uno spazio che esplose. Il contrasto è fortissimo. Amo i contrasti, o meglio le contraddizioni: il mio primo progetto è una fabbrica: un edificio che poteva crescere in orizzontale e in verticale, secondo principi evolutivi. Interni ad un reticolo tridimensionale a molti assi di simmetria, frammenti triangolari di solaio lasciano aperture a NE e NO: gli effetti di luce cambiano continuamente. Era piacevole lavorare in quegli spazi. Gli uffici possono crescere in altezza. I punti fissi (strutture ed impianti) coincidono. La struttura è caratterizzata dai cavi di sospensione che, in ogni fase, si collocheranno sulla nuova copertura. I rampanti della scala continuano al di sopra del tetto: sembrano inutili, ma danno il senso dello sviluppo futuro.

Dicevi "non solo architetti "

Sì, anche filosofi, musicisti, artisti, fisici, che esplorano mondi diversi ma che influenzano l'architettura. Il problema è raggiungere una espressione integrale. Ammiro chi crea in altri settori. Il ritmo, fondamentale in architettura, è proprio della fisica, della musica, della biologia: mi vengono in mente alcuni testi di Jacques Monod o di Francois Jacob. La concezione organica dell'architetto ha molto a che fare con la biologia. L'idea di evoluzione è nella biologia, non nasce in architettura. La nozione di integrazione viene anch'essa dalla biologia. Non occorrono edifici o decisioni isolate: piuttosto interconnessioni. L'architettura

non è solo espressione formale: riflette mondi ed esigenze molteplici. Il basamento dei laboratori del C.N.R. è una duna disegnata come schermo dal rumore del traffico. Ma abbiamo anche creato un suono, con i giochi d'acqua. L'intorno sonoro è importante. Le superfici riflettono od assorbono i suoni: voglio dire che lo spazio non è regolato solo da discipline visive.

Per te l'idea di spazio si associa al movimento?

Lo spazio accoglie ogni espressione di vita. Crescita e movimento sono espressione dell'attività umana. *Nell'adolescenza eri attirato molto dal disegno?* Non in particolare. Non ho mai avuto grande facilità nel disegnare, né spiccate capacità manuali. Ho forte interesse per la concezione dello spazio, ma devo lavorare molto per trasformare appunti e schizzi incomprendibili in espressioni formali comunicabili.

Hai bisogno di molto tempo per trovare una buona idea?

Molta concentrazione, per eliminare dal ragionamento tutto quanto non ha vero interesse; per individuare i nodi della questione e dare risposte forti. Occorre salvaguardare l'idea man mano che i dettagli si mettono a punto.

Che argomento aveva la tua tesi di laurea?

Una scuola d'arte drammatica: ma più che il tema, uno stimolante intreccio di problemi e funzioni, il vero soggetto era il luogo: delle rocce di tufo affacciate verso il Vesuvio, sotto giganteschi pini secolari. Un luogo che potevo guardare ogni giorno dalla finestra di casa, dove abito tuttora.

Ricordi di spazi legati all'infanzia? Come si è andata evolvendo la tua relazione con lo spazio?

Un enorme pianoforte a coda. Da sotto era una tana statica e nera, con gli scintillanti pedali di ottone: da sopra, quando faticosamente riuscivo ad affacciarmi all'interno mentre era aperto e mia sorella suonava, era un meraviglioso intreccio di fili, tasti, giochi in movimento.

È cambiata nel tempo la tua relazione con lo spazio?

L'interesse si è andato sviluppando sempre più verso uno spazio antiprospektivo; verso il prevalere delle relazioni immateriali fra gli elementi che conformano e strutturano le esperienze spaziali.

Vuoi dire spazi meno espressivi e più di relazione?

Quando si lavora ad un progetto, si lavora su un frammento dello spazio: mai credere che quel frammento sia il totale. Ogni progetto riunisce parti esistenti e parti nuove. L'interesse principale non è la nuova costruzione, ma l'insieme delle relazioni fra quello che c'è e quello che sarà. Questo modo di concepire il progetto si oppone alle logiche del post-moderno e degli oggetti isolati, alla pretesa autonomia dell'architettura. L'architettura non è un mondo separato ed autonomo: riflette nello spazio una pluralità di cose apparentemente estranee.

Come gioca l'esperienza? Consente di individuare più rapidamente l'idea, di comprendere meglio il programma o le aspettative del cliente?

In ogni progetto, in ogni trasformazione vi è la memoria di esperienze stratificate: rinunce, frammenti, esperimenti interrotti. Dopo molti anni, questo consente di pilotare con maggiore rapidità i sistemi di scelte: e quindi di arricchire la miscela iniziale che, paradossalmente, più è molteplice, ricca e confusa, più è utile.

Nel processo di formazione del progetto, dallo schizzo alla realizzazione, quale momento preferisci?

L'impostazione di un progetto ha l'indubbio fascino di un sogno; la fase di costruzione è un incubo; la realtà degli usi a volte rivela poi possibilità impreviste, e di tanto in tanto

intristisce. Troppo spesso in Italia l'architetto non ha alcun ruolo nella fase di realizzazione, specie se si tratta di un'opera pubblica. È raro essere impegnati a seguire realmente un'opera che si è concepita.

Gli architetti non costruiscono ma certo sviluppano i piani esecutivi, e forse informa anche più precisa che in Francia.

Spesso chi realizza non rispetta i progetti esecutivi. Per molti motivi in Italia le realizzazioni sono molto diverse dai progetti, troppi interessi fanno sì che le puntuali decisioni esecutive seguano motivazioni diverse dalle logiche del progetto. Forse, con l'Europa unita, sarà obbligatorio anche in Italia affidare l'incarico di seguire il cantiere a chi ha fatto il progetto. Ho avuto la fortuna di dirigere i lavori dell'Università della Calabria, ma la ricordo come una eccezione.

Ad Urbino, De Carlo ha diretto tutti i suoi cantieri.

È il caso di una piccola città e di un grande architetto che ha saputo stabilire un rapporto eccezionale con gli amministratori locali e l'Università, e che ha dedicato molte energie a quella città.

Quale credi sia la relazione ideale con un cliente ideale?

Nei nostri contesti, il progetto esprime un ordine che si sostituisce al precedente. Il cliente media le esigenze dei futuri utenti: mi interessa se svolge il suo ruolo ed aiuta a comprendere il fondo delle questioni.

Certamente conosci la favola di Lewis Carroll, "Alice nel paese delle meraviglie": puoi indicare un avvenimento o una immagine che questa favola ti suggerisce.?

La modifica dei rapporti dimensionali fra gli oggetti, perdere il rapporto fra il disegno dello spazio e gli avvenimenti umani che presuppone, nel contesto di una favola può essere un gioco istruttivo, ma nella realtà è folle.

Hai paura dello spazio?

Non credo di avere fobie. Amo gli spazi aperti con presenze che variano rapidamente carattere con la luce. Preferisco spazi intrecciati, ampi e non definiti - non penso che questa sia claustrofobia! Al contrario, credo di avere ambizioni spaziali. La possibilità di sentire l'emozione dei significati che pervadono lo spazio mi attrae. Cerco di captare il senso di uno spazio; di interpretarlo, di comprenderlo: è un gioco che diverte, mi piace scoprire. C'è chi ama le parole incrociate o i rebus. Io amo decifrare lo spazio e trovarne i significati.

Forti presenze, giochi di luce... Puoi farci qualche esempio degli spazi che preferisci?

È vero: non mi piacciono le città dove non sono capace di individuare elementi dominanti. A Roma, mi piace la piazza del Pantheon. A Napoli gli spazi dominati dai castelli o dal Vesuvio. A varie scale, hanno capacità di forte modificazione nel corso della giornata. Le Torri della piazza di Fuorigrotta richiamano forse una condizione ancestrale. Parigi si avverte, certo non per la Torre Eiffel, ma per la presenza della Senna che si ritrova sempre in situazioni diverse. È un elemento unificante, così come gli intrecci continui ed imprevedibili.

L'elemento dominante rassicura..... protegge.

Può darsi. La Senna c'è sempre, quali che siano i cambiamenti al contorno. È un riferimento.

Noti differenze nella pratica dell'architettura in Francia ed in Italia?

Forti. Se eliminiamo dal confronto alcuni aspetti deteriori di pratica corrente e consideriamo le realizzazioni coscienti, in Italia c'è minore spregiudicatezza, maggiore distacco fra progetto e realizzazione, lentezza nei risultati. In Francia vi è un desiderio di stupire attraverso oggetti isolati, troppo spesso privi di relazioni con il contesto.

Tra mondo latino ed anglosassone, cogli differenze in relazione al senso dello spazio?

Certo. Come città europea intendo quella di derivazione latina. L'Inghilterra ed i paesi nordici hanno una diversa esperienza. La città europea dispone di una strutturazione chiara dello spazio; è compatta, diversamente da quella anglosassone. Nella città americana poi gli edifici non hanno relazione né con lo spazio vuoto né fra di loro: sono dispersi nello spazio. La città del nord Europa è ancora diversa. A Berlino o a San Pietroburgo gli spazi sono immensi così come le distanze fra gli edifici. L'uomo si sente minuscolo. Parigi non dà affatto la stessa impressione. Ma le città occupano una parte molto ridotta dell'intera superficie costruita. La scommessa è oggi quella di ritrovare la città nelle immense aree periferiche: mancano di armatura spaziale ed i loro edifici non stabiliscono interrelazioni significative. Occorre introdurre all'interno delle periferie elementi di identità, di monumentalità, di definizione e limite dello spazio.

In un progetto, l'esperienza pregressa conta di più del programma?

In ogni progetto vi sono tracce di altri progetti. La Piazza di Fuorigrotta sviluppa riflessioni condotte in occasione di altri progetti, a Reggio Emilia, a Vicenza, a Melun-Sénart. Nel parco urbano di Reggio Emilia abbiamo sviluppato una ricerca sullo spazio immateriale: poco dopo la Mostra "Les immateriaux", coordinata da Lyotard al Beaubourg. La griglia del Parco struttura sensazioni tattili, acustiche, olfattive, cromatiche, e tesse una trama di relazioni immateriali per affermare la positiva coesistenza di artificio e natura. A Melun-Sénart proponemmo un sistema a forte densità, un asse attrezzato con fibre ottiche per la trasmissione di informazioni ed una monorotaia. L'intersezione fra gli assi principali è segnata dalle "ramblas" e dalla Piazza-centro della città. Due porte - out look tower - indicano il luogo centrale: una si duplica nello specchio d'acqua alla base. Le torri segnano le stazioni della monorotaia. Punti di riferimento urbano accolgono centri di servizio legati all'informatica ed alla comunicazione audiovisiva. A Vicenza, la piazza dell'Isola sembra un'area periferica malgrado la presenza di Palazzo Chiericati. Sottratta al traffico, ripavimentata in legno con giochi d'acqua sensibili alle variazioni meteorologiche, i rivoli ed i percorsi verso il fiume ripropongono la presenza storica dell'acqua che gioca un ruolo importante nel disegno architettonico e nel programma energetico. Un bel progetto, ma anche in questo concorso arrivammo secondi.

Scaviamo sempre nella memoria e nell'esperienza. Nella nostra e non in quella degli altri. Una volta assimilato, un elemento di riflessione entra a far parte della nostra esperienza. Non è un fenomeno cosciente. Fra le officine Angus e la Porta dell'Isola a Vicenza vi sono somiglianze: forse nessuno le ha volute. Sono elementi di architettura che trasmigrano da un progetto ad un altro.

È importante il programma?

Occorre avere una idea molto chiara del programma, ma nello stesso tempo comprendere i problemi al di là del programma. Il programma non è mai definitivo. La domanda che ha portato alla Piazza di Fuorigrotta non era che un "parcheggio per lo stadio": il programma chiedeva solo un parcheggio. Abbiamo dimostrato che il problema non era il parcheggio. Era facile fare un buco nel suolo per nascondervi non so quante automobili. Il problema era dare un senso allo spazio liberato dalle macchine. Altro esempio. Dovevamo costruire una piccola scuola nel centro di Napoli, su di un suolo a malapena sufficiente ad accogliere tre aule. Era chiaro che in quella collocazione non avrebbero mai visto il sole, mascherato dagli alti edifici al contorno. Abbiamo sollevato la scuola per farle raggiungere condizioni di insolazione e riformulato un programma complesso e meglio legato al contesto. Il ruolo dell'architetto è di comprendere la logica del problema e quella del luogo nel quale deve essere risolto. Ed è abbastanza normale riformulare il programma. Ad Arcavacata, in Calabria, abbiamo realizzato la prima unità polifunzionale ed il primo schema per l'intero impianto universitario posto come indicazione a base del concorso vinto poi da Gregotti. Ma il ponte sulle colline era molto diverso da quello emerso dal concorso. Secondo i principi del Team X, per noi il ponte era la simbiosi edificio/strada: raggruppava i percorsi pedonali, le aule, gli spazi d'incontro. 1 percorsi pedonali passavano sopra o sotto le aule, avvolgendole come in un nastro di Moebius. Gregotti ha sviluppato un programma diverso, separando quello che noi volevamo unire, ed ha vinto il concorso realizzando l'elemento centrale e più significativo della nuova Università. La logica del concorso voleva che molti e diversi architetti

partecipassero alla realizzazione. Zacchioli aveva realizzato i primi nuclei residenziali sulle colline, quelli successivi furono affidati al gruppo danese di Mortenson.

Questa Università si trova in aperta campagna?

No. Optare per la pianura, lungo le rive del Crati, avrebbe significato scegliere un paesaggio universitario anonimo ed uniforme. Scegliere le colline a nord dell'autostrada significava doversi confrontare con una morfologia ricca e carica di suggestioni. Il suolo ondulato, modellato dagli impluvi come dita tese verso il fiume, avrebbe favorito la distruzione delle tipologie canoniche degli edifici universitari. L'area è alla periferia di Cosenza, all'incrocio fra l'autostrada per Reggio Calabria e la strada per il mare.

Come nacque il vostro edificio?

Ero architetto-consulente della nuova Università e collaboravo con il Rettore Andreatta. I temi erano scegliere la localizzazione, organizzare un concorso per il progetto generale, costruire una unità polifunzionale per accogliere le prime attività. Standard abituali imponevano una superficie enorme: facemmo un altro ragionamento. Non un campus ma una struttura compatta, un tessuto di spazi di dimensione diversa, aperti o protetti, all'interno dei quali sviluppare attività senza divisioni o barriere. Il polifunzionale nacque in questo clima, quando non erano ancora note le facoltà che avrebbero iniziato i corsi, né era stato scelto il terreno. Progettammo uno schema astratto. Una rete di percorsi pedonali sovrappassava e sottopassava la costruzione. Intorno allo spazio centrale coperto, tre bande successive: spazi grandi, medi, piccoli. Un principio proposto da De Carlo nel concorso per l'Università di Dublino. Sulla base di questo schema furono scelte tecnologia ed impresa. Nel frattempo si precisavano luogo, corsi da avviare ed una ipotesi per l'intero sistema universitario. Il primo progetto fu scomposto ed i suoi componenti rimontati secondo le esigenze del suolo, del contesto, delle attività; prese forma in rapporto all'autostrada e alla percezione ad alta velocità, ed in rapporto alle percorrenze pedonali che dovevano attraversarlo e generarlo.

Non è angosciante lo spazio su questi tetti rettilinei utilizzati come belvedere?

Non credo. I tetti non sono luoghi separati. Sono parte di un sistema di luoghi apparentemente inutili, portici, anfiteatri, coperture, sui quali iscrizioni indelebili documentano accordi e disaccordi. Spazi essenziali per discutere, giocare, incontrarsi, capaci di assumere ruoli simbolici e ludici al contempo, di rappresentare il senso stesso dell'Università. Lo spazio teatrale e la collina artificiale giocano il ruolo di luogo centrale, uno spazio aperto all'interno di un sistema compatto ad elevata densità. Dalla collina si accede direttamente alle coperture attrezzate come passeggiate, piccoli luoghi per sedersi, aule all'aperto.

Hai constatato il livello di appropriazione dell'edificio ultimato da parte del vero utente?

È un'abitudine che può risultare amara. A Cosenza, quando l'unità polifunzionale si costruiva, non vi erano né docenti né studenti. L'edificio non doveva convalidare con elementi fisici le barriere psicologiche che caratterizzano l'Università. Quando arrivarono i professori, cominciarono ad introdurre porte, a delimitare territori privati. Maggiore il potere del docente, più grande lo spazio di cui si appropriava. Ricordo però un docente tedesco che aveva compreso lo spirito dell'edificio: utilizzava per le sue lezioni le aule, o i portici, o le scale, e quando il tempo era bello anche le gradinate sulle coperture. Traeva profitto dall'insieme degli spazi e dalle loro differenze. L'Università non è una grande scuola: non la caratterizzano i laboratori, le aule, o le biblioteche, ma gli spazi di relazione e di percorso. Ci si forma attraverso rapporti informali, in spazi che non hanno precise funzioni.

Far vivere gli studenti e gli insegnanti sul campus?

Non vi è questa abitudine in Italia. Quella di Calabria resta l'unica università residenziale. Al tempo, 3/5 del bilancio universitario erano destinati alle residenze! Una distrazione di fondi che può anche produrre un ghetto, o polli di allevamento. Quella residenziale non è una soluzione. L'Università deve essere immersa nella città. Il campus torre d'avorio, il modello anglosassone, lo ritengo finito. Quale industria costruirebbe ancora quartieri operai? L'integrazione urbana è indispensabile.

Uno stesso edificio, la scala cambia

Le contraddizioni sono molto importanti, molto utili: nel polifunzionale di Arcavacata, all'organizzazione molto semplice dei laboratori e degli uffici, si oppone la ricchezza e la variabilità delle percorrenze pedonali; nella casa, di Posillipo, la piccola corte - uno spazio delimitato e semiaperto - si oppone alle terrazze sul fronte opposto, verso un panorama senza limiti; nell'edificio del C.N.R., il semplice-volume principale rivestito in alluminio si oppone al basamento che radica l'edificio al suolo, ricoperto di materiali diversi in trame differenti. Cemento e mattoni contrapposti all'acciaio; trattamenti artigianali a prodotti industriali. Da lontano sono i segni essenziali che dominano; da vicino sono invece le trame, i colori, le differenze di materiali. La forma, in architettura, deve salvaguardare una certa ambiguità, deve poter essere interpretata in modi differenti. Di nuovo Alvar Aalto: il Finlandia-talo a Helsinki. Dal mare, grandi volumi bianchi assai semplici; sul fronte opposto, verso il parco e la città, un susseguirsi di spazi frazionati.

Cerchi spesso di creare spazi liberi all'aperto.....

Lo spazio vuoto è la vera struttura, l'armatura della città. Piazza del Pantheon qui accanto è un grande vuoto. Piazza Sant'Ignazio, dall'altra parte, è un esempio ancora più chiaro di vuoto urbano. Continuità e qualità architettonica degli spazi aperti caratterizzano la città storica. L'architettura non è questione di facciate, ma di rapporti fra costruito ed esterno. Se manca il disegno del vuoto fra le parti costruite, come spesso nella città contemporanea, vi è la negazione dell'architettura. Il vuoto in se stesso è terrificante. Occorre trovare soluzioni che supportino il vuoto. La piazza di Fuorigrotta non è delimitata da pareti o edifici, ma da simboli, materiali e trame del pavimento.

Qual'è la tua definizione di spazio?

Domanda imbarazzante. Non so se esista una definizione non banale... Io direi questo.

Da un lato abbiamo una nozione di spazio che non corrisponde a realtà che esistano obiettivamente. Un'entità soggettiva, astratta, ricca di significati, universale, non rappresentabile, non oltrepassabile. Una entità che in quanto tale è intoccabile, unica, superiore alle volontà umane, un vuoto indipendente da ogni contesto specifico. Da un altro lato, lo spazio che si percepisce. Uno spazio dato, una singola realtà spazialmente estesa, concreta, contingente, differenziata, incoerente. È il campo d'azione teorico degli architetti, i quali definiscono "set" o meglio contenitori di azioni di vita quotidiana. Realtà plasmabile, modificabile, in continua trasformazione, mai uguale a se stessa, né mai percepita ed usata nello stesso modo. Da un altro lato ancora, la percezione legata allo spostamento fisico (nel nostro vissuto da 3 a 3.000 Km/h), che ha portato alla frantumazione dello spazio continuo rinascimentale fino alla creazione di un nuovo "ambiente a-dimensionale" in cui le distanze sono azzerate dalla velocità pressoché infinita dei flussi di informazioni. Per passare da una scena all'altra e fornire la contemporanea idea del tempo trascorso, in un'azione di un film di Buster Keaton c'è il visibile ed istantaneo cambiamento del fondale. Il cambiamento dello spazio virtuale che si trasforma immediatamente in reale con l'azione del protagonista e l'annullamento del rapporto distanza/tempo.

I margini della Piazza di Fuorigrotta sono segnalati da stipiti angolari, le tre Torri, e dalla trama della pavimentazione in legno. Il grande periscopio della Torre della Memoria riporta in quel luogo altre realtà: vere o, se si vuole, anche simulate. Nei nostri paesaggi morfologicamente ricchi, dove l'obiettivo è integrare ed incrostare l'edificato nel contesto, stabilire continuità fra varie scale di percezione (paesaggio, città, spazi interni), il senso dello "spessore", del vivere con uno spazio al di sopra ed al tempo stesso con uno al di sotto, si può rappresentare simbolicamente come un nastro di Moebius. L'unità polifunzionale di Arcavacata della Università della Calabria sviluppa questa logica.

Un esempio per quello che penso dello spazio. È come se avessi un foglio di carta e volessi passare da una faccia all'altra: posso fare il giro sulle due superfici, ma anche bucare il foglio, piegarlo, deformarlo.