

ANTICO E NUOVO

# 368 l'industria delle costruzioni

RIVISTA TECNICA DELL'ANCE

ANCE

## Declinazioni d'autore. Raimund Abraham, Steven Holl, Sverre Fehn, Alvaro Siza

Stefania Suma

Con la mostra sull'opera di Raimund Abraham, che segue quelle precedentemente dedicate a Steven Holl, Sverre Fehn e Alvaro Siza, si è giunti ad una nuova tappa dell'*itinerario attraverso l'architettura contemporanea* che, negli ultimi anni, la Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna di Milano ha delineato mediante un ciclo di esposizioni monografiche rivolte all'opera di alcune personalità di rilievo, attive nello scenario architettonico contemporaneo. Questa nuova iniziativa, promossa da Francesco Moschini, responsabile scientifico della galleria, si inserisce nel calendario della intensa programmazione delle attività espositive con cui, a partire dal 1978 nella sua sede romana e dal 1993 in quella milanese, la A.A.M. Architettura Arte Moderna propone, senza soluzione di continuità, sempre nuove occasioni di riflessione sulle ineludibili relazioni esistenti tra le varie discipline appartenenti al sistema delle arti e sui rapporti tra *teoria, storia e progetto*.

Sebbene le differenze culturali e linguistiche, dovute in parte alle diverse aree geografiche di provenienza - rispettivamente Austria, Stati Uniti, Paesi nordici e Portogallo -, sono riscontrabili alcuni

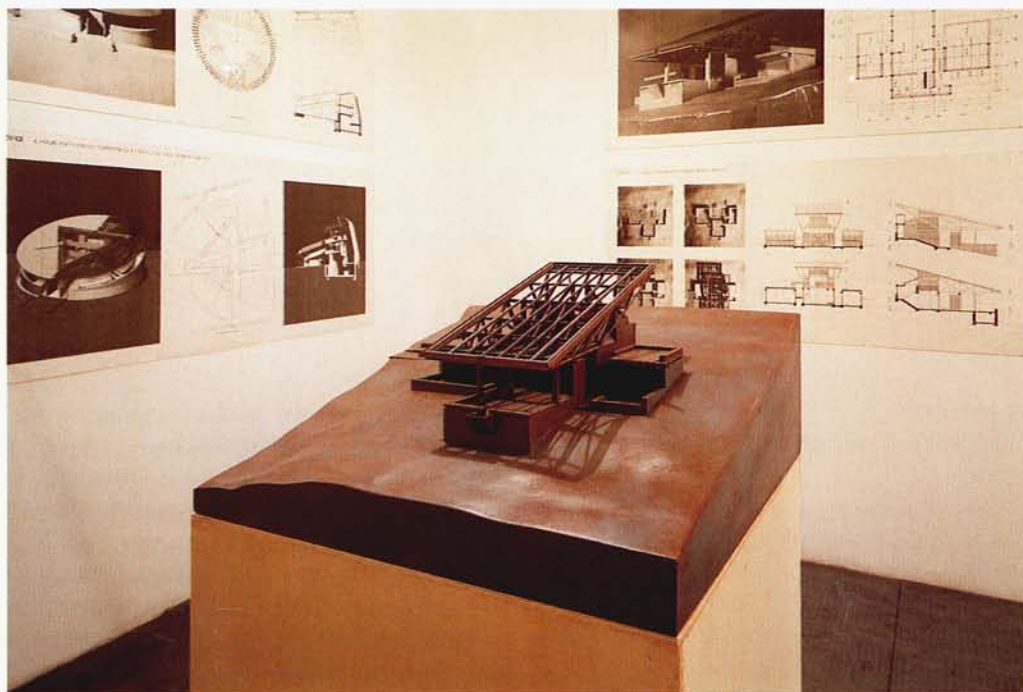
caratteri comuni alla ricerca progettuale dei quattro architetti in questione quali: l'attenzione per l'analisi del luogo, il controllo sapiente della luce e l'impiego consapevole dei diversi materiali da costruzione come elementi capaci di rafforzare ulteriormente le scelte espressive. Tre temi declinati diversamente a seconda delle latitudini e longitudini, ma sviluppati con la stessa intensità e dedizione, come è possibile cogliere dalle loro architetture e come dimostrano i disegni, gli schizzi e i modelli presentati nello spazio della A.A.M. Architettura Arte Moderna.

RAIMUND ABRAHAM.

LA LUCE COME COMPONENTE ESSENZIALE  
DELL'ARCHITETTURA

La mostra dedicata a Raimund Abraham ripercorre l'energica attività professionale di questo architetto di origine e formazione austriaca ma attivo a New York, dove vive, lavora e insegna. L'orizzonte temporale preso in esame dai curatori della mostra è il decennio 1990-2000, durante il quale l'architetto è impegnato nella progettazione di alcuni edifici in Austria e Germania e del Nuovo Istituto Austriaco





In questa e nella pagina a fianco, immagini della mostra su Raimund Abraham allestita all'A.A.M. di Milano

di Cultura sulla 52ª Strada di Manhattan. In particolare, i disegni e le fotografie di quest'ultimo edificio ci consentono di comprendere la capacità del suo autore di adeguare il proprio intervento alle condizioni contestuali e di convertire abilmente le problematiche di un particolare sito trasformandole in punti di forza per l'opera che vi verrà realizzata. L'intervento copre un lotto con la dimensione longitudinale prevalente rispetto a quella trasversale, tipologia insediativa già interpretata dall'architetto a Lienz nella fabbrica per la Hypo Bank. A New York però l'alta densità abitativa comporta la necessità di conquistare lo spazio in elevazione. La proposta che Abraham elabora rivela una posizione che coniuga una visione poetica del fare architettura con la pratica costruttiva. Ne deriva una *poetica del costruire* che cogliamo non solo nelle sue opere ma anche nei suoi numerosi scritti, fra cui il recente *{Un}Built*, dove vengono presentati i principi teorici sottesi alle scelte progettuali.

La torre del Nuovo Istituto Austriaco si presenta come un elemento capace di sfidare la forza di gravità. La massa plasticamente inclinata, infatti, sembra essere sottoposta ad una forza di accelerazione verso l'alto che in maniera progressiva smaterializza le varie parti che compongono l'insieme. Tale percezione risulta ancora più evidente quando analizziamo questa architettura in relazione alle facciate degli edifici adiacenti, che nella loro dimensione scatolare rimandano invece all'idea di *gravitas* e, sottraendosi a qualsiasi operazione di scrittura che possa articolare i prospetti, appaiono quasi immobili. Dove l'occhio scorre indifferente sulle facciate uniformi degli edifici adiacenti, si sofferma invece su quella di Abraham, che differenzia e articola le parti, in nome di una complessità che però risulta immune da ogni influenza post-modernista e dall'appiattimento decostruttivista. Ne deriva una dinamicità di ispirazione futurista, riba-

data da tre elementi sintattici: la Vertebra-Torre delle scale, confinata sul retro per assecondare la scelta progettuale che vuole assegnare agli elementi di servizio una complementarietà ed evitare che questi possano interferire con il disegno della facciata principale; l'Interno-Torre strutturale, che costituisce l'anima portante di tutto l'edificio; la Maschera-Torre di vetro, che come fosse un epidermide di cristallo, riveste questo corpo, consentendo alla luce di addentrarsi e infrangere la compatta spazialità interna.

A partire dall'analisi di quest'opera è possibile ricavare alcune costanti della poetica del costruire di Abraham, che riserva una centralità al tema della luce e delle ombre: i volumi delle sue architetture formano solide masse in cui la materia si addensa, generando compatte zone d'ombra, interrotte da tagli di luce dinamici che creano contrasti netti fra chiari e scuri. Senza ambire al raggiungimento di rassicuranti tonalità intermedie, ma anzi puntando a proporre una marcata contrapposizione tra zone d'ombra e zone illuminate, l'architetto austriaco sembra quasi voler riproporre l'atmosfera delle *Carceri* piranesiane, in cui una luminosità violenta contrasta con una tenebrosità impenetrabile.

La medesima carica drammatica dei suoi giochi di luce e la perentorietà con cui le sue architetture si impongono nel contesto come elementi ordinatori di un nuovo assetto, sono caratteri che ritroviamo espressi nei suoi disegni, la cui gestualità così decisa e determinata lascia immaginare che il gesto compiuto da Abraham sul foglio sia tracciato con forza quasi brutale. Come nelle sue opere la luce *inter-rompe* le compatte zone d'ombra, così i suoi segni - tracciati in prevalenza con il carboncino, tecnica che non ammette esitazioni, né ripensamenti - si impongono sulla scena del foglio e comunicano la sua convinzione che "disegnare è incidere un'idea in un corpo, violandone il silenzio".

STEVEN HOLL.  
 ARCHITETTURA TRA ESPERIENZA SENSIBILE  
 E RICERCA TEORICA

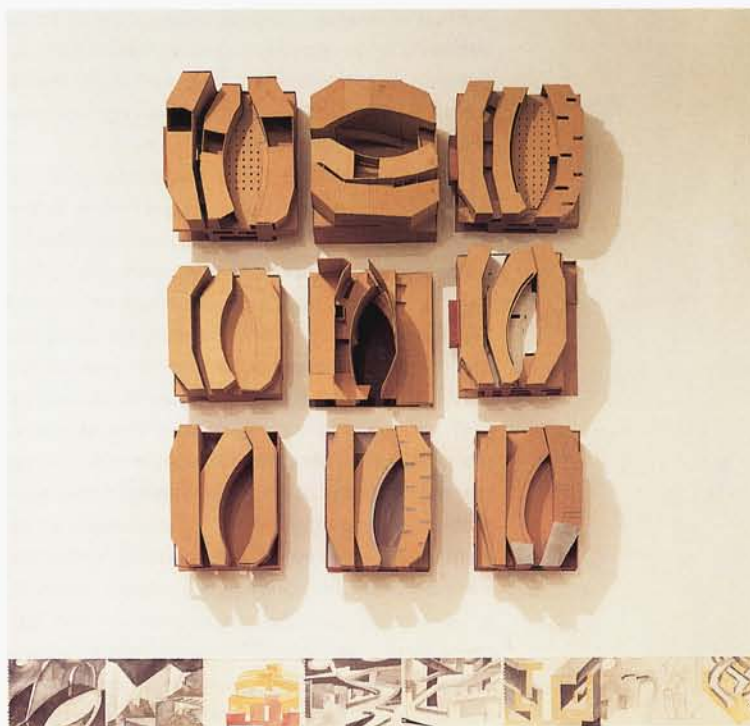
La mostra su Steven Holl, dopo quasi vent'anni dalla sua prima personale in assoluto - tenuta sempre presso la Galleria A.A.M. Architettura Arte Moderna, ma allora nella sede di Roma - ha presentato una selezione delle più recenti opere dell'architetto americano pubblicate nel suo nuovo libro *Parallax*. Dalle pagine di quest'ultimo emerge il senso della ricerca di Holl, sempre attento a scorgere *input progettuali* da ambiti multiformi e molteplici, quasi inimmaginabili se la sua produzione architettonica non fosse integrata da una intensa elaborazione teorica che spiega le ragioni delle sue scelte, attinte ora dal mondo animale, ora da quello minerale o da innumerevoli altre fonti. Come gli acquerelli, i numerosi scritti (dai primi testi pubblicati sul *Pamphlet Architecture* al volume *Anchoring*, da *Intertwining* fino all'appena citato *Parallax*, presentato in Italia in occasione dell'inaugurazione della mostra alla A.A.M.), strumenti fondamentali utilizzati da Holl per sondare le proprie competen-

ze scientifiche, nonché l'attitudine a tradurre e sostanziare in forme architettoniche le suggestioni tratte dalle altre discipline, sono fondamentali per una più profonda comprensione del lavoro progettuale dell'architetto.

Pur assegnando grande rilievo al rapporto architettura-luogo e condividendo il pensiero di Rudolph Steiner, secondo il quale "la storia del luogo fisico ha presenza e significato, si può riconoscerlo o ignorarlo, ma si tratta pur sempre di qualcosa che esiste", Holl non fonda il suo lavoro necessariamente sulle suggestioni evocate da un sito. Da progetto a progetto il metodo adottato e i condizionamenti accolti dall'esterno cambiano, nel tentativo di ricercare elementi che possano segnare in maniera univoca l'identità di ogni singola architettura. Mai forme, materiali o strategie vengono riproposte. Per architetture come la Y House a Catskill Mountains, l'inserimento nel paesaggio è compiuto a livello topologico, assecondando le sollecitazioni provenienti dal luogo. Nella Berkowitz House a Martha's Vineyard invece è l'architettura che rivela il luogo, conferendogli significati



prima mancanti. Nel caso del progetto di concorso per il Museo dell'Evolutione Umana a Burgos invece le forme, sfiorando il rischio di mimesi, traggono riferimento dalle vicine grotte. A Helsinki il Kiasma Museum è disegnato assecondando una "linea culturale" che stabilisce una relazione fra il museo e la Finlandia Hall di Alvar Aalto e una "linea naturale" che connette l'area di intervento con il paesaggio circostante e la Töölo Bay. In altri casi però la riflessione progettuale di Holl si libera dai condizionamenti e dai legami tradizionalmente imposti dal contesto, dalla storia, dal linguaggio vernacolare, dalle tecniche costruttive tradizionali, per sperimentare nuovi repertori cui attingere sollecitazioni, come la musica, l'arte e, ancor più frequentemente, le recenti scoperte scientifiche e tecnologiche, dimostrando come si possano trarre infinite ispirazioni da qualunque ambito. Così il metodo compositivo di John Cage, le installazioni luminose di James Turrel o i racconti e i romanzi di Knut Hamsun o Herman Melville offrono spunti, talvolta imprevedibili, per le occasioni progettuali. Questo interesse per un nuovo ordine delle cose e



In questa e nella pagina a fianco, immagini della mostra su Steven Holl allestita all'A.A.M. di Milano

per nuove relazioni emerge dalle pagine di *Parallax*, termine con cui non a caso si indica il cambiamento della disposizione delle superfici che definiscono lo spazio come risultato del cambiamento della posizione dell'osservatore.

Nel testo Holl indaga alcuni eventi scientifici, traducendoli in idee per la spazialità, il colore, il disegno e la materialità delle sue architetture. Così fenomeni come l'aurora boreale orientano l'architetto americano nella progettazione del Kiasma Museum di Helsinki - dove la rampa intorno alla quale si sviluppa lo spazio del museo presenta una curvatura tale da seguire il percorso tracciato dal sole - mentre l'idea di "porosità" è fondamento per i Sarphatistraat Offices di Amsterdam - le cui facciate, caratterizzate da una griglia metallica modulare, sono ulteriormente diaframmate da tagli di dimensioni variabili che seguono l'ordine casuale dei pori delle spugne -, e ancora il riferimento al mondo scientifico lo ritroviamo nel Cranbrook Institute of Science di Bloomfield Hills, la cui composizione si ispira al concetto degli "strani attrattori" - diagramma scientifico che descrive la variabilità di un fenomeno, che qui viene tradotto in un'architettura concepita come luogo di sperimentazione dei vari stati dell'acqua, dal ghiaccio al vapore - mentre la "triplicità" è assunta come concetto per l'organizzazione del Bellevue Art Museum - e viene espressa mediante la creazione di tre gallerie, organizzate su tre livelli, con tre distinte condizioni di luce e tre diverse tipologie di percorsi museali.

Se le riflessioni teoriche consentono di conoscere i riferimenti tratti dal mondo della fisica, gli schizzi acquerellati e i modelli in acciaio presenti in mostra diventano il miglior testo per l'interpretazione esegetica delle qualità spaziali e dei valori tattili delle sue architetture. In particolare, se gli acquerelli consentono di visualizzare la modalità di modellazione dello spazio, i plastici introducono al trattamento delle superfici.

Lo spazio nell'opera di Holl è *consistenza luminosa*, plasmata dai raggi di luce catturati da tagli attraverso la materia che, per mezzo di vetri colorati, danno consistenza ad un elemento altrimenti invisibile. Per comprendere l'importanza che assegna a questa componente può essere significativo ricordare che durante il suo soggiorno-studio nel 1969 presso l'American Academy di Roma, Holl,

americano sedotto dalla classicità, si recava quotidianamente a visitare il Pantheon, dove aveva scoperto un vero e proprio "laboratorio di luce".

Le architetture che più degnamente rendono omaggio a questo riferimento alla classicità sono la Cappella Universitaria di Sant'Ignazio a Seattle e il Kiasma Museum, oltre al progetto per il Museo Civico di Cassino, elaborato all'interno di un laboratorio di progettazione su invito della A.A.M. Architettura Arte Moderna e purtroppo rimasto irrealizzato. Nella prima la luce è amplificata e quasi teatralmente messa in scena dai differenti colori che connotano le superfici su cui va a incidere prima di generare quello che S. Holl definisce uno "spazio cromatico", dove la luce colorandosi si anima di una energia mistica e filosofica. Il progetto per Cassino dimostra come la "qualità misteriosa della luce", se imprigionata attraverso tagli ardati nella materia, può caratterizzare in maniera univoca anche la più semplice delle architetture. Nel Museo di Helsinki invece la luce più che porsi come elemento di aggettivazione spaziale risulta essere la sua componente generatrice. Questa architettura, come già accennato, è disegnata in modo tale da seguire il percorso del sole, catturarne i raggi secondo la loro particolare inclinazione di 51° ed evocare l'idea di una architettura in movimento, che modifica il suo aspetto in funzione delle diverse ore della giornata.

Ma oltre all'esperienza visiva, che in queste *camere ottiche* invase da effetti di luce scenografici si fa particolarmente appassionante, le architetture di Holl sollecitano anche un'esperienza *tattile*, come dimostra l'importanza che l'architetto assegna alla materia, che non è necessariamente preziosa o tecnologicamente innovativa.

Nel terzo capitolo di *Parallax*, intitolato "La chimica della materia", si dimostra come un'attrazione percettiva possa essere suscitata anche da materiali tradizionali, sottoposti però a trattamenti specifici e non convenzionali. Come nel Cranbrook Institute, dove la narrazione della storia dell'acqua, portata ai suoi vari stati, dalle pareti di ghiaccio al giardino del vapore, genera effetti inaspettati, conseguenza di una tecnica compositiva che, attraverso l'architettura, consente di compiere un'esperienza conoscitiva e percettiva che coinvolge la sfera sensoriale su più livelli e secondo codici imprevisti.

SVERRE FEHN.

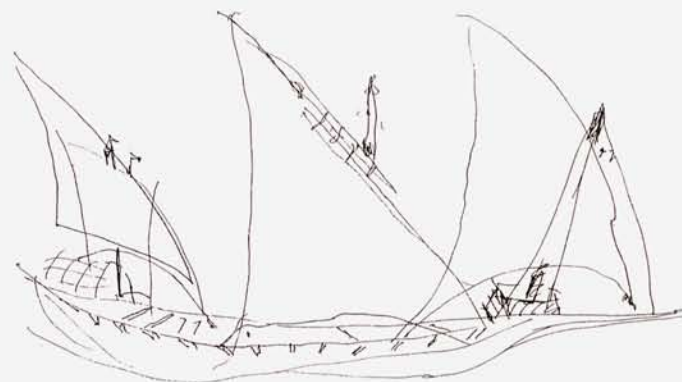
LA POETICA DEL GENIUS LOCI

L'opera di Sverre Fehn - maestro impegnato in un lavoro intenso, solitario e silenzioso, lontano dal clamore dello *star system* internazionale - interpreta con una straordinaria carica poetica il concetto di *genius loci*, che per l'architetto norvegese è molto di più delle semplici suggestioni che possono provenire dal contesto in cui si interviene. I luoghi contengono nella loro intimità e specificità il senso del progetto, che l'architettura deve prima scoprire e interpretare, e poi svelare. Ogni sua architettura, in prevalenza edifici residenziali e musei, pur dimostrando una certa insofferenza verso la recente e diffusa inclinazione per l'atopia, rifiuta, con il suo affondare nel suolo, vocazioni mimetiche o ricadute vernacolari.

La "visione poetica" di Fehn è nella sua capacità di costruire architetture, le quali più che occupare il luogo lo accarezzano, *addomesticandolo* e affidandogli la traccia del proprio passaggio e la memoria del proprio pensiero. "I passi nella natura - scrive Fehn - sono una sorta di architettura, perché trasmettono i sentimenti di colui che cammina nel paesaggio e raccontano a chi viene dopo di lui quale percorso gli era piaciuto di più. È come una lettera indirizzata al successivo viaggiatore". Come i passi dell'uomo sul prato, analogamente l'architettura entra a far parte del grande racconto della natura, in cui si narra una storia di continue e incessanti trasformazioni.

Dagli schizzi e gli acquerelli, esposti alla A.A.M. Architettura Arte Moderna come importanti *testi* redatti a commento delle tavole di progetto si coglie la propensione dell'architetto a dissolvere gli elementi verticali per ricondurre il senso del fare architettura all'interno della diade terra-cielo. Come i suoi edifici, così le figure umane che animano i semplici disegni e schizzi di studio si rapportano con i due limiti orizzontali fondamentali, il piano terrestre sul quale le cose giacciono e quello celeste dal quale la luce discende. Il modo in cui l'edificio si rapporta al suolo e quello in cui termina verso il cielo, risulta quindi decisivo nella riflessione progettuale. In particolare, se l'attacco a terra rimanda alla storia delle stratificazioni operate dall'uomo, la terminazione verso l'alto è significativa per il modo in cui viene catturata la luce.

Fehn si dimostra ossessionato dalla luce norvege-



Sverre Fehn: schizzi di studio, Venezia 1993



se, la cui identità viene paradossalmente compresa in occasione di un viaggio compiuto in Marocco, dove l'architetto scopre l'intensità del sole e la conseguente nettezza e consistenza delle ombre. Lavorando con la luce nordica, certamente più soffusa e tenue di quella irruenta dei paesi del sud che tanto lo aveva colpito, Fehn non cerca di intensificarla, bensì di metterla in evidenza il carattere così controllato e quasi impalpabile. La luce, come è magistralmente dimostrato nel Glacier Museum a Fjaerland, non irrompe in maniera vio-

lenta nello spazio architettonico, ma si insinua al suo interno alternandosi all'ombra e alla penombra. Anche quando è chiamato a operare al di fuori dei suoi confini geografici, come nel Padiglione dei Paesi Nordici, costruito a Venezia nei giardini della Biennale, vuole riproporre la stessa interpretazione della luce, cercando di evitare ogni contrasto che risulti troppo netto fra ombra e luce, chiaro e scuro, piuttosto declinando la penombra nelle sue molteplici sfumature.

La luce non è soltanto fattore di definizione dello spazio ma anche elemento di aggettivazione dei materiali. Il legno, i mattoni, il vetro, il cemento, le pietre, insieme alle rocce, le essenze arboree e le lastre d'acqua che compongono le sue opere sono tutti materiali le cui qualità sono espresse dalla fredda e chiara luce scandinava che, scivolando elegantemente su queste superfici sapientemente lavorate, ne enfatizza le qualità. Oltre ai dettagli in legno e metallo, minuziosamente definiti, l'attenzione di Fehn nella scelta dei materiali da utilizzare è testimoniata dalla cura riservata al trattamento del calcestruzzo. Nel Museo Aasen, ad esempio, le pareti in calcestruzzo presentano il disegno delle casseforme realizzate con tavole lignee non piallate che lasciano sulla superficie striature dalle linee incerte. Paradossalmente il più artificiale dei materiali emana *vibrazioni tattili* e si fa carico del difficile compito di evocare la natura. Ancora una volta, dalla definizione dei dettagli alla organizzazione spaziale, il lavoro dell'architetto norvegese esprime il senso della sua *recherche*, la volontà di affermare l'artificialità delle sue costruzioni e al contempo di celebrare la specificità dei suoi luoghi di appartenenza.

ALVARO SIZA.  
ARCHITETTURA COME MODIFICAZIONE  
DELL'ESISTENTE

La medesima ricettività nei confronti della natura del luogo si ritrova nelle architetture di Siza, concepite come un lavoro di interpretazione e modificazione dell'esistente. L'attenzione alla singolarità del luogo diventa metodo, storia e materia prima delle sue opere. La necessità di recarsi sull'area di progetto per sondare di persona i caratteri del sito e registrarli nei primi veloci schizzi, inevitabilmente e necessariamente condotti sul luogo, delinea già una procedura d'intervento sensibile al conte-

sto. Analogamente a Fehn, che abbiamo visto impegnato a cercare nella natura il senso del progetto, Siza dichiara che "l'idea sta nel 'luogo' più che nella testa d'ognuno, per chi sia capace di vedere, e perciò può e deve sorgere alla prima occhiata". Da questa convinzione deriva la *necessità dello schizzo*, in cui fissare le prime suggestioni e sollecitazioni tratte dal luogo, perché è proprio a partire dal primo confronto fra ciò che si guarda e ciò che si sta disegnando che ha inizio il processo di progettazione. Testimoni della ricerca dei significati di un luogo, i suoi schizzi, rapidi ma mai imprecisi, numerosi ma mai superflui, sono strumento di lavoro e ricerca, mappe mentali per inquadrare il palinsesto preesistente della città, le possibilità nascoste e, una volta tratte le varie ispirazioni, affascinante mezzo con cui l'architetto comunica l'idea progettuale e descrive le qualità spaziali dell'architettura immaginata.

Se già lo schizzo si configura come una lente che fa emergere alcuni dati del reale, ancora di più fa l'architettura. Riferendosi al progetto per il quartiere della Malagueira a Evora, Siza paragona il suo intervento ad un "lenzuolo bianco che rivela 1000 cose a cui nessuno prestava attenzione: rocce emergenti, alberi, muri, sentieri, lavatoi e cisterne e solchi d'acqua, costruzioni in rovina". Questa immagine del *bianco sudario* può assumere un valore più universale e porsi come l'espressione significativa dell'intera opera di Siza, perché se da un lato rimanda all'attenzione riservata alle preesistenze, dall'altro sembra riecheggiare alcuni principi che l'architetto portoghese accoglie dal Movimento Moderno, i cui Maestri al bianco associavano l'idea della purezza. Questa duplice interpretazione del sepolcro imbiancato, che rivela gli accidenti nascosti sintetizza il senso dell'architettura di Siza. Se da un lato rompe con la tradizione storicista portoghese, in continuità con gli appelli delle avanguardie razionaliste lanciati da Adolf Loos, Bruno Taut, Jacobus Oud, che Siza studierà grazie al suo maestro Fernando Tavora, a cui si deve il grande merito di aver favorito la conoscenza dell'architettura moderna europea in Portogallo, dall'altro afferma la necessità di rinnovare il lessico architettonico proprio a partire dallo studio del linguaggio vernacolare, che tuttavia non verrà mai citato. Così, in quello stesso paesaggio portoghese in cui Wim Wenders aveva scorto "rare e inin-





Immagini della mostra  
su Alvaro Siza allestita  
all'A.A.M. di Milano

fluente tracce della contemporaneità", Siza afferma la propria attualità, laconicamente, con lo stesso silenzio con cui può essere steso un lenzuolo bianco su uno spazio che si occupa, si trasforma, si interpreta, ma di cui non ci si potrà appropriare.

Oltre a numerosi schizzi, la mostra organizzata alla A.A.M. ha presentato sedici sculture e sei modelli architettonici per favorire una lettura incrociata di Siza architetto e Siza scultore, secondo una chiave interpretativa nel rispetto della tradizione della galleria, da sempre impegnata nell'indagine sulle relazioni esistenti fra le differenti discipline. Tanto le sue sculture quanto i suoi edifici si pongono come il risultato di un *jeu magnifique des formes sous la lumière*. Luce che all'interno dell'architettura si fa presenza dinamica e, adeguandosi alla tradizione portoghese, sembra conferire materialità ai volumi e ulteriori suggestioni ad una spazialità già in sé straordinaria. Luce che attraverso bucatore e lucernai, sagomati in maniera sempre diversa, viene intrappolata e moltiplicata in un sapiente gioco di continui riflessi, come avviene nel Centro Gallego de Arte Contemporanea di Santiago de Campostela, dove il rivestimento litico dalle tonalità chiare, i pavimenti, gli arredi di legno leggero, insieme a muri e soffitti intonacati e dipinti di bianco, fanno sì che il museo sia invaso da una luce scintillante, che penetra la continuità spaziale in vari modi e, kahnianamente, trasforma il suo aspetto in funzione delle diverse ore del giorno.

Luce che, per tornare alle opere presenti in mostra, immerge in un chiarore diffuso, quasi statico, le piccole figure scultoree, evitando di interferire con la loro gestualità appena accennata. Questi pezzi evocano l'immagine arcaica dei kouros, di cui presentano la medesima capacità nel conferire, con gesti minimi e contratti, una vita interiore alla

pietra. Le loro forme così poco sagomate e aggettivate, questa loro dimensione quasi embrionale ed ermetica sono il risultato di una paziente ricerca della semplicità e ancora una volta ci obbligano a istituire un confronto con l'opera architettonica del loro autore, per chiarire che il nitore delle volumetrie, la laconicità dei prospetti, la controllata articolazione delle planimetrie, la povertà dei dettagli non hanno niente di primitivo, ma sono il risultato della conquista dell'essenzialità. Tutto ciò da parte di un maestro che si identifica nel pensiero di Pablo Picasso, secondo il quale se per imparare a disegnare occorrono 10 anni, altri 10 sono necessari per riuscire a disegnare come un bambino. E raggiungere la stessa spontaneità, incisività e semplicità.

