

# paesaggio urbano

rivista bimestrale di architettura, urbanistica e ambiente

4 | 2002

## BIOEDILIZIA

- Un regolamento bioedilizio a Vezzano Ligure
- Tecnologie tradizionali sulle Madonie
- Costruire in terra cruda

## INFORMATICA PER IL PROGETTO

- 3D in un museo digitale in rete
- Cyrax System per il degrado delle superfici

## IMMAGINE

Opere recenti di Kazuo Sejima

Mostre della galleria A.A.M. a Milano:

Raimund Abraham, Steven Holl, Alvaro Siza e Sverre Fehn

## PROGETTI

Architetture di mare di Guillermo Vázquez Consuegra

## VERDE

Guida per il progetto dello spazio verde

L'oasi naturalistica del WWF a Verucchio

## RECUPERO

Piazza della Molinella a Faenza



# Tetralogia d'autore

Antonio Labalestra

*Con la recente apertura della mostra di Raimund Abraham, si è andato sempre più precisando nello spazio della galleria Aam di Milano, un percorso ideale svoltosi con soluzione di continuità attraverso le tematiche pregnanti della ricerca architettonica contemporanea, che ha visto in successione le mostre dedicate a Sverre Fehn, Alvaro Siza Vieira e Steven Holl.*

*Nella ricercata spazialità della sede espositiva milanese della Aam di Via Castelfidardo, in cui si coglie la presenza urbana in senso inverso alla fiorentina galleria vasariana, il filo rosso che lega il lavoro dei quattro maestri, al di là delle fisiologiche differenze, è quella comune propensione all'architettura intesa come disciplina, in cui una continua ricerca teorica è il lavoro progressivo che s'invera nella pratica quotidiana dello schizzo: una sorta di scrittura automatica, quasi rbdomantica, per la quale avviene la trasmutazione alchemica che fa dell'idea una materia tangibile modellata dal tratto.*

## Immagini della esposizione di Raimund Abraham

### Curatori

Francesco Moschini  
Paola Iacucci  
Ilaria Andreini  
Luca Molinari

### Titolo

Edifici/Immagini 1990/2000

### Autore

Raimund Abraham

### Periodo

2001 - 2002

### Sede espositiva

via Castelfidardo 9  
20121 Milano  
tel. 02/29012105



## Raimund Abraham ed il rito della fondazione

Tutto ciò emerge apologeticamente dal lavoro di Abraham, soprattutto dalla raccolta di disegni intitolata "loci ultimi" dove, attraverso un forte rimando a riti ancestrali di fondazione, vengono presentate volumetriche che emergono dalla materia terrestre come per effetto di un movimento tellurico, rimanendo segnate da corpose ombre per porsi nel rango di pre-architetture.

L'intero ciclo d'illustrazioni è un conti-

nuo accatastarsi tra memoria e desiderio di segni pesanti, concentrati fino a farsi grumo, in latitudini misticamente disorientate e scarnificate, come nelle sculture di Arnaldo Pomodoro, fino a mostrare le viscere, da cui emergono come reperti da uno scavo stratigrafico, simulacri pietrificati a simbolo dell'atteggiamento di un artista continuamente in bilico tra la volontà pragmatica di costruire l'architettura e il desiderio di continuare a sognare attraverso

le poetiche frequentazioni letterarie.

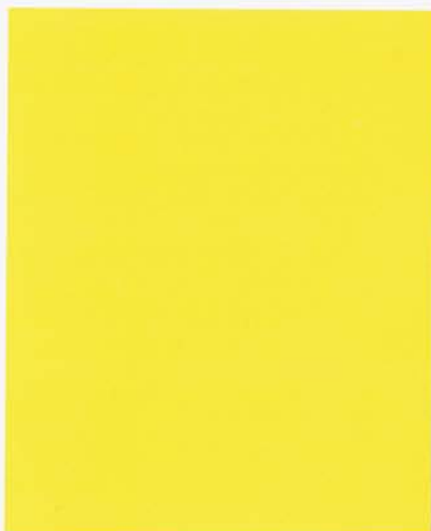
Il disegno scevro da ogni velleità prefigurativa è un atto autonomo di appropriazione della materia, ottenuto attraverso trame chiaroscurali che n'esaltano le qualità e anticipano la concretezza dell'idea; per stessa ammissione dell'artista, infatti, "disegnare è delineare il mondo attraverso segni, localizzandovi l'assenza dello sguardo".

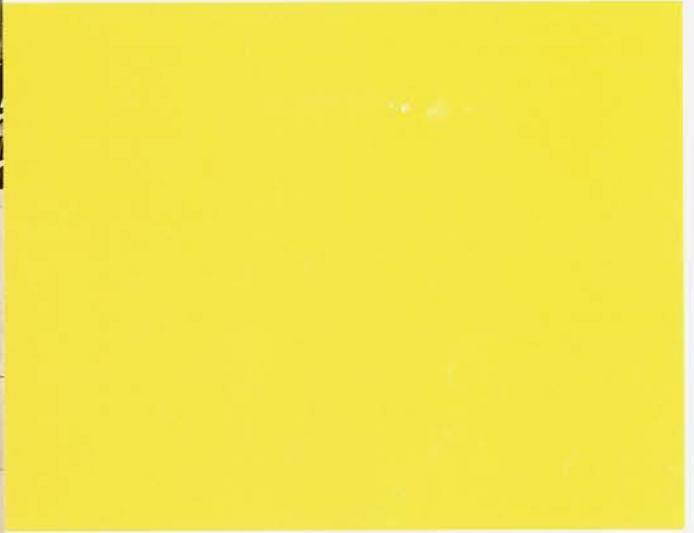
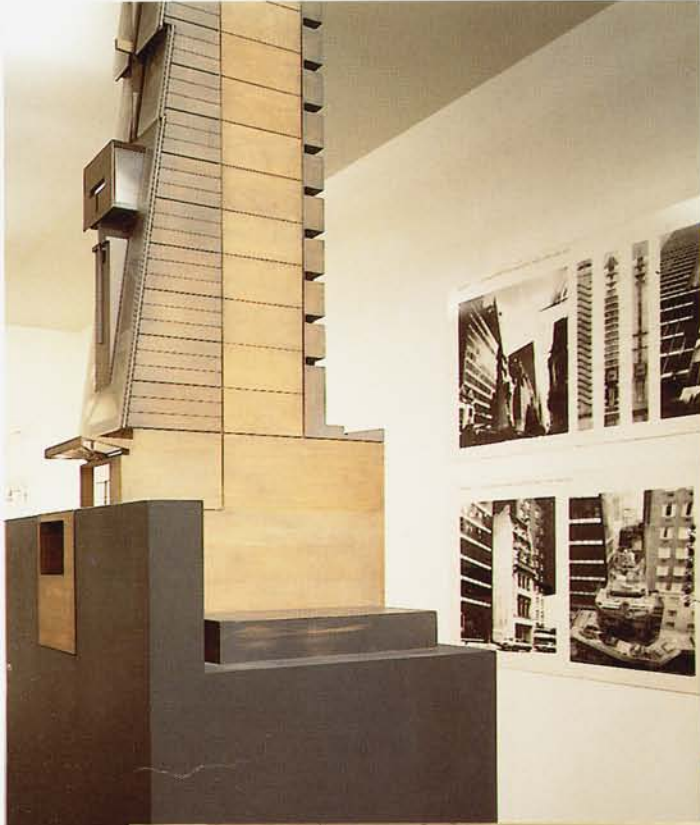
Il recente edificio per il Nuovo Istituto



Austriaco di Cultura, collocato nel cuore pulsante di Manhattan, per certi versi rappresenta bene la sintesi sincretica del rapporto di Abraham con l'architettura; costipato in uno spazio esiguo tra due ingombranti costruzioni, l'edificio si erge, rivelando nella struttura totemica un rimando a quelle *torri della saggezza* rappresentate nel 1980 dall'autore, cui si accomuna, oltre per l'ideale aulico della destinazione d'uso, per la rilettura del senso di gravità.

L'accelerazione verso l'alto che spinge le forze tettoniche, alla maniera barocca, fino a dissolversi nel contatto con il cielo, è invece invertita dal forte addensarsi di materia della facciata interamente occupata dalla scala, creando quello stato di sospensione evocato nei disegni.





## **Parallax, Steven Holl**

L'impostazione concettuale delle ultime riflessioni di Steven Holl, invece, veniva svelata sulle pareti della galleria di Francesco Moschini, tramite una fascia continua realizzata con gli acquerelli di piccolo formato da cui parte quel processo creativo che, dai protoelementi indotti dalle influenze artistiche, musicali e del rapporto con le scienze e col vernacolare, giunge all'epistemologia dello spazio attraverso la sua percezione dinamica.

La parallaxe dunque, come il cambiamento della disposizione delle superfici che definiscono lo spazio in rapporto alla posizione del soggetto in movimento, viene assunta a strumento creativo, come lo stesso architetto statunitense ha ammesso nel suo recente libro *Parallax*, in cui

esprime la fascinazione che esercitano in lui i fenomeni scientifici e il flusso luminoso nello spazio.

Così, con un rapido sguardo all'allestimento, appare svelata la prassi creativa di questo artista, che trasforma figure antropomorfe ritorte in visioni spaziali e indagini di progetto, appunti grafici in modelli spaziali, come nel Museo d'Arte contemporanea Kiasma di Helsinki, secondo una metodologia compositiva messa a punto da John Cage e ispirata all'ordinarietà.

L'opera di quest'intellettuale, ritenuto a ragione uno dei maggiori architetti statunitensi, pur essendo lungi dal rappresentare un proprio stile riconoscibile, è frutto di un'empirica e personale idea dello



**Immagini della esposizione  
di Steven Holl**

### **Curatori**

Francesco Moschini  
Paola Iacucci  
Ilaria Andreini  
Luca Molinari

### **Titolo**

Parallax

### **Autore**

Steven Holl



spazio e del tempo, intesa sia in senso assoluto, che rispetto ai rapporti di contesto, sublimata attraverso un approccio sensibile alla materia.

Ricostruire l'etimologia di qualsiasi progetto vorrebbe dire perdersi in quella voluta commistione d'ispirazioni e ambiguità di riferimenti, in quell'eccesso di forme da banchetto della nausea; si capisce, allora, l'importanza di quei disegni strappati dai taccuini, che non sono un vezzo artistico, ma lo strumento che permette di scremare gli input con la rapidità consentita dall'acquerello e di fermare, come con un'istantanea, il concetto informatore di ogni progetto, sempre diverso, ma che dà conto di una consuetudine progettuale raffinata e sempre valida: dalla gran-

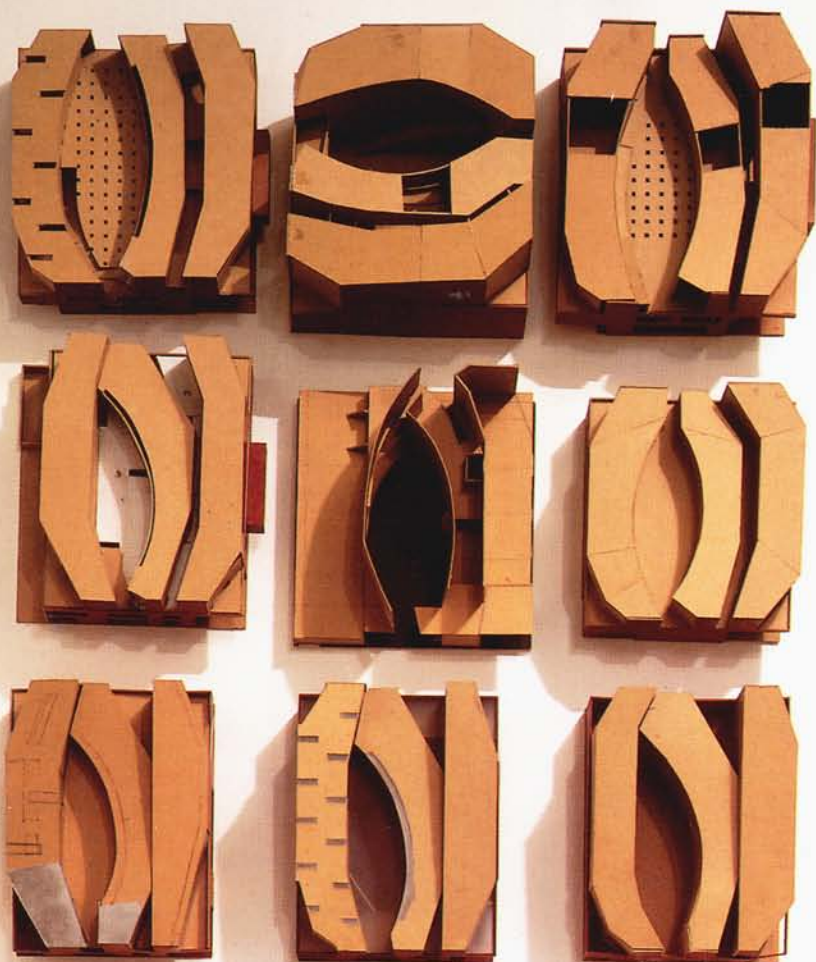
de scala alla piccola della cappella di Sant'Ignazio.

Con quest'edificio, nel campus universitario di Seattle, ad Holl riesce una soluzione ricca di *pathos*, che nella stessa dimensione artigianale della tomba Brion, trova una dimensione evocativa data dal sapiente dosaggio della luce, offerta in calde graduazioni attraverso le vetrate vagamente De Stijl, e dal sensoriale trattamento dei volumi, che metaforicamente diviene interpretazione e al contempo auspicio del rapporto con il circostante e, più in generale, della dimensione dell'essere.

L'interesse per una sperimentaltà legata all'uso della luce, dello spazio e dei materiali, viene dunque assunto, nel pro-

cesso creativo, come modalità compositiva in cui convivono l'intuizione, l'empiricità e l'esperienza intellettuale.

Nella loro combinazione, questi elementi divengono le variabili intorno all'idea centrale del progetto; il punto di partenza degli edifici, infatti, è spesso un concetto, come il *chiasma*, incrocio e scambio, per l'edificio museale di Helsinki, o la *triplicità*, metafora che spiega i rapporti scambievoli tra arte, tecnologia e scienza per quello di Bellevue, in cui la ripetizione sempre diversa della tripartizione è particolarmente congeniale alla maniera dell'architetto statunitense.







**Immagini della esposizione  
di Alvaro Siza**

**Curatori**

Francesco Moschini  
Paola Iacucci  
Ilaria Andreini  
Luca Molinari

**Titolo**

Alvaro Siza.  
Scultura Architettura

**Autore**

Alvaro Siza

**Alvaro Siza scultore**

Nell'avvicinarsi degli eventi espositivi di Via Castelfidardo, grande rilevanza ha avuto la rassegna dedicata al lavoro di Alvaro Siza.

La fama riconosciuta a quest'architetto, anche al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori, è giustificata, come in pochi altri casi, dalla quantità e qualità delle realizzazioni e da quella consistenza teorica, che fanno dell'artista portoghese uno dei maestri più celebrati dell'architettura contemporanea.

Non c'è da stupirsi allora che un po' ovunque, non ultimo nel nostro Paese, da sempre particolarmente attento alla critica, si siano ripercorse le tappe dell'itinerario

professionale di questo artista; l'appuntamento milanese sicuramente rientra in questa serie di manifestazioni, che ha trovato il suo momento più alto nel grande evento dell'esposizione vicentina nella basilica palladiana, ma ha il merito singolare di aver saputo cogliere quella visione intimistica che Siza ha per la professione, attraverso la presentazione di sei modelli e soprattutto, di sedici sculture, presentate per la prima volta in Italia.

Questa singolare compresenza di opere scultoree con il regesto dei più noti progetti dello stesso autore, ponendo il confronto tra due diverse forme espressive allude, tra continue interferenze e riman-



### Sverre Fehn ed il mare

di, ad una professionalità in cui, attraverso gli schizzi, si palesano i meccanismi latenti che danno forma alle opere.

Il valore scultoreo dei progetti di Siza appare in maniera parossistica nei modelli presenti nell'allestimento, su tutti in quello per la Fondazione Cargaleiro a Lisbona e della torre dell'acqua ad Aveiro, che, insieme alle sculture, emergono dal tratto grafico sospinto da quell'impulso arcaico e dal continuo rimando ad una mediterraneità fatta d'immagini vernacolari e antropomorfe. Con queste opere spesso rubate alla quiete di un week-end, non c'è prerogativa artistica se non quella di riportare la professione all'espressione poetica e a quel disincantato piacere del fare, che la realtà consente sempre meno.

Così, negli *intervalli possibili* di uno studio affermato, e nella complicità professionale dei collaboratori, gli stessi disegni del grande architetto, riconoscibili per il tratto essenziale ma deciso, sono sottratti al grande palcoscenico mediatico e prendono forma attraverso materiali consoni più al costruire che all'universo dell'arte: laterizi, ferri per armature ed elementi lignei; il tutto ci appare filtrato da un minimalismo quasi primordiale che, in quei pupi e figure animali, rivela la memoria per quei giochi artigianali rimediati nella povertà, anticipando al contempo una riflessione sulla condizione umana, comu-

ne a quella delle figure di Giacometti.

Il piedistallo antropomorfo, anch'esso opera scultorea, è ancora un rimando a quella condizione dalla quale inutilmente i pupazzi cercano di affrancarsi, sbracciandosi nella posa in cui sono stati congelati, mentre anelano una condizione migliore, la stessa che Siza auspica alla nostra società attraverso le speranze di possibili paesaggi architettonici con i suoi edifici.

La passione di questo artista, infatti, partendo da una visione dell'architettura personale e spesso autobiografica, ricercata nell'intimità del rapporto con la matita, si rivela nell'aspetto plastico delle sue opere, pensate nel confronto con l'entità fisica e culturale del luogo.

Gli spazi dei suoi edifici, come per la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, avendo metabolizzato i passaggi salienti della storia di questa disciplina: dall'Acropoli di Atene, alle case loosiane e alle soluzioni di Alvar Aalto, si propongono come un'interessante sintesi tra contesto e cultura. L'organizzazione spaziale delle costruzioni si arricchisce del senso di intimità e di monumentalità al contempo, tramutando i termini quasi opposti in due declinazioni della stessa modalità creativa informata alla pratica artigianale, quanto a quella dei metodi costruttivi industriali, per cui prendono forma architetture e sculture.

I vascelli presenti a margine dei disegni che hanno animato il pacato e discretissimo allestimento dedicato a Sverre Fehn, rappresentano apparentemente quel desiderio di affrancare i progetti con cui duettano, da quell'angoscia inevitabilmente indotta dal senso di perdita che emerge dalle architetture; un risarcimento dovuto agli uomini costretti sulla terraferma, come per lo spettatore che contempla, da posizione sicura, il naufragio di un'imbarcazione, nell'immagine che apre il secondo libro del *De rerum natura* di Lucrezio.

L'immagine lucreziana è comunemente considerata l'allegoria della logica epicurea che, poggiando sul solido terreno della filosofia, è distaccata dalle alterne vicende dell'universo.

Così, nell'opera di Fehn, è presente l'arcaica convinzione che, dei quattro elementi tradizionali, all'uomo sia concessa solo la terra.

L'acqua come l'aria e il fuoco, gli sono preclusi o devono essere conquistati, come nel mito di Prometeo, a costo della trasgressione di un divino divieto, e a rischio della vita come per Icaro.

Le imbarcazioni, continuamente presenti tra gli appunti dell'architetto norvegese non rappresentano solo la passione iconica dell'autore, ma il desiderio di sondare le distanze tra l'ideale e il reale; pren-



dono il mare, infatti, alla ricerca di quell'avventura, alla conquista di tutto ciò di cui l'architettura è ormai orfana.

La maniera di affrontare il mare, che rappresenta quell'aspetto della natura come madre-severa, luogo ontologico delle vicende umane, come nel romanzo *Il vecchio e il mare* di Hemingway, diviene quell'idea del viaggio ostentatamente riproposta nei disegni dell'autore del padiglione dei Paesi nordici alla Biennale di Venezia, che riconosce così quell'anomia dell'irrequietezza rappresentata da Chatwin come condizione umana, allargando la precarietà dell'elemento marino a tutto l'ambiente naturale.

Non a caso, il mare è sempre rappresentato come una linea continua, senza la minima increspatura, delineandosi ieraticamente come limite iniziatico, contrasto tra terra e mare e oltre il quale tutto viene semplificato geometricamente.

Anche i vascelli, che tornano così nella sospensione delle sue architetture, come in un bacino di carenaggio, diventano dal significato del gesto, il contenuto del fare.

Si comprende allora quanto asserito da Francesco dal Co nell'apostrofare le architetture di questo professionista, nella monografia a lui dedicata, come continui esercizi di geometria, interpretando la volontà di ricondurre alla precisione del progetto il rapporto materico con l'esistente, di dare conto di tutte quelle operazioni di misurazione del territorio propeudetiche al costruire, che scandiscono il rapporto tra natura e artificio.

In tutte le opere dell'architetto norvegese, il tentativo è quello di conciliare le costruzioni con i luoghi in maniera tutt'altro che mimetica, ma per analogia di contenuti secondo un accostamento parattico.

Per questo l'edificio diventa estensione artificiale della natura, una sorta di proteggi che innestandosi modifica sensibilmente il limite tra gli elementi originari.

Così nei grandi spazi aperti del nord Europa, i progetti di Fehn rappresentano la scelta di rinuncia al viaggio; il naufragio dei suoi velieri fantasma contro le deserte scogliere tracciano quell'incolmabile distanza tra l'aspirazione di libertà degli schizzi e la realtà pratica dell'immobilità terrena.

Quanto detto in senso assoluto, vale nello specifico per l'eclatante carena rovesciata di Svartskogen, ma in particolare per la galleria d'arte di Verdens Ende, cui l'autore si riferisce scrivendo: "Quando si è a Verdens Ende, osservando le formazioni granitiche levigate dal ghiaccio e prive di vegetazione che si rovesciano nell'oceano, si può, avendo in testa i numeri del programma progettuale, cercare di trovare nella topografia del paesaggio i luoghi in cui le dimensioni della natura consentono di ospitare delle quantità. È un gioco che può essere paragonato alla messa in scena di Sei personaggi in cerca d'autore di Luigi Pirandello."

Nel fiordo all'estremità meridionale di Oslo, l'architettura di Fehn, come un resto trasportato dal mare e simile a quegli elementi dimessi e pieni di tensione conoscitiva del Montale di *Ossi di seppia*, si adagia nell'insenatura naturale intendendo completare l'opera del mare, attraverso la precisione geometrica.

Anche quando, come nel progetto per il museo civico di Roros, la chiglia della nave diviene, in nome di un minimalismo costruttivo, semplice presentificazione osteologica funzionale a finalità evocative, si allude all'impossibilità di pensare al viaggio quale dimensione propria del-

l'esperienza architettonica, nello stesso etimo dell'intervento di Dimitris Pikionis nel parco giochi Filothei.

Ma proprio quando l'edificio sembra entrare in rapporto paritetico con l'ambiente naturale, come nell'*allegoria sacra* di Giovanni Bellini, l'architettura ritorna a subire l'energia della natura come nel padiglione realizzato a Venezia, nei Giardini di Castello.

L'edificio commissionato dai Paesi nordici nella città lagunare a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, contrappone ad una limpida impostazione strutturale eco delle frequentazioni dello studio parigino di Jean Prouvé, l'asservimento alla logica naturale, allorché la grossa trave portante si sdoppia lasciandosi dolorosamente attraversare da un grosso platano.

Il funambolismo della soluzione, pur elegantemente risolto, impone una battuta d'arresto all'illuministica fede riposta nel razionalismo strutturale che subisce la presenza naturale sotto forma di fonte luminosa.

Il senso del viaggio, presenza innegabile nell'intera antologia delle opere dell'architetto norvegese, è probabilmente leitmotiv di questi quattro ben distinti eventi che, nello spazio espositivo milanese, hanno suggerito come lettura del comune operato la continua sospensione tra la pratica e la teoria, il pensare e l'agire secondo quel metodo di prefigurazione e d'analisi insieme che è il disegno.

I segni eterogenei presentati da Holl, Siza, Abraham e Fehn costituiscono per ognuna di queste personalità il tentativo di presentare un codice, un metalinguaggio che, tra immagine e memoria, rappresenta il proprio percorso di stile.

Nella galleria Lam, durante i sette anni d'attività nel capoluogo lombardo, questi lavori sono stati presentati seguendo una strategia filologica volta all'informazione e alla divulgazione, magari insensibile all'appeal esercitato dalle mode effimere del settore e spesso legate al pauperismo culturale, ma sempre attenta alla ricerca della qualità nelle opere proposte, segnalandosi così come uno dei luoghi più attivi della vita culturale nella città.

**Antonio Labalestra**  
Laureando in Architettura  
presso la Facoltà di Ascoli Piceno  
alabalestra@hotmail.com