

Rubrica documentale**“... alcuni Scritti. Ricordando “lo spirito” del tempo: 1930; 1964; 1998”¹**

Gillo Dorfles

Abstract. In this documental rubric, Gillo Dorfles, with some written, helped us reminding the “spirit” of time. The rubric is formed by three articles: the first of the 1930, where the author expressed his preoccupations for the culture and the deed of the new architecture. The second of the 1964, reflect on the actual or future current in the architecture. And at last, in the third article of the 1998, describe his considerations about the question: “Until which point the indoor space of an architectural deed must correspond with the outdoor space?”...

1930: le preoccupazioni architettoniche attuali

Che lo sviluppo dell'architettura sia più lento di quello delle altre arti è un fatto evidente. Quante correnti pittoriche, quante tendenze letterarie sono sorte e tramontate in pochi anni! Ma prima di buttar giù una casa ci si pensa due volte. La pittura copre una superficie limitata, si sviluppa in un solo piano mentre noi viviamo in una costruzione, ci muoviamo nelle tre dimensioni di quest'opera d'arte. E, non vorrei esagerare, dicendo che vivere in una casa piuttosto che in un'altra ha un'influenza su tutto l'or-

ganismo. Trovarsi in una stanza dal soffitto alto o in una bassa stamberga, entrare in una cattedrale gotica che s'innalza all'infinito, o in una costruzione romanica che s'appesantisce verso terra, seguire con gli occhi le linee flessuose del barocco o essere colpiti in pieno petto dagli spigoli aguzzi di qualche grattacielo, non è la stessa cosa. Noi stessi siamo incatenati dalle forme che l'architetto ha scelto: l'opera d'arte non è fuori di noi ma è tutt'all'intorno. Insomma, proviamo le stesse impressioni che a un concerto - quando non seguiamo la musica dal di fuori - ma siamo avvolti da questo insieme di suoni come un atmosfera. Tanto musica che architettura occupano la totalità del nostro senso. Valéry dice: “*Nous n'échappons à l'une que par une section intérieure, à l'autre que par un mouvement*”.

Questa parentela fra le due arti è strettissima. Ambedue sono basate su un'avvicinarsi di proporzioni, su dei rapporti numerici, che devono essere necessariamente gli stessi. Un passaggio dalla dominante alla tonica, un succedersi di settime diminuite, un progredire dal maggiore al minore non potrebbe corrispondere a un intersecarsi di volte, a una fuga di colonne, a un intrecciarsi di

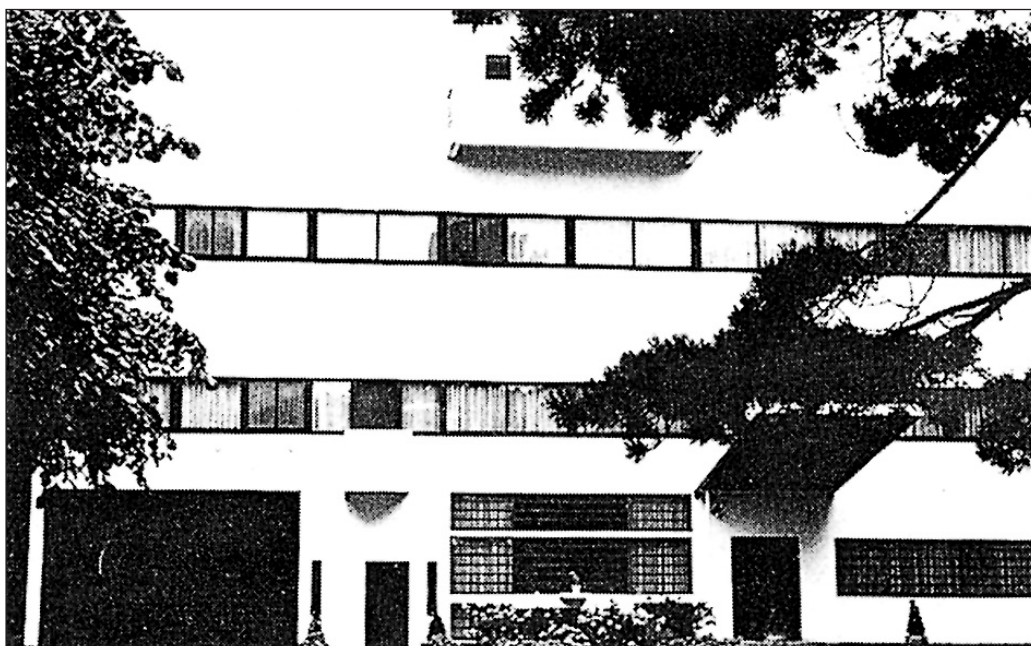
Note / Bibliografia

¹ Per gentile concessione dell'autore cfr. Gillo Dorfles, *Scritti di architettura, 1930-1998*, edizioni Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, Tip. Fraschina SA, Lamone, 2000.

² “Le Arti Plastiche”, a. VII 1 Giugno 1930, n. 11, s.n.p., (pp. 1-2) e riedito in “Il meridiano”, a. XIII Gennaio 1931, n. 2, pag. 5.

³ Inedito, 1964 ca.

⁴ “Il Progetto”, a. II 1998, n. 2 pag. 12



Le Corbusier e P. Jeannerette, Villa Stein, Garches, 1927

parabole, di ellissi, di lemniscate. Come le nostre orecchie avvertono la consonanza di un intervallo di terza o di quinta e la dissonanza della seconda e della settima, così si dovrebbero sentire le dissonanze architettoniche, e credo (non per essere malvagio con i poveri architetti sudati e smanianti) che tutta l'architettura moderna sia una sola dissonanza. Ma chi pensa più a queste illusioni sentimentali?

Ogni armonia, dovuta a un sentimento che non sia l'utilità, è spezzata e così è sorto questo sviluppo crudo e geometrico, questa nuda semplificazione di ogni linea che si è chiamato razionalismo.

Espressione assurda anche questa, perché un razionalismo c'è sempre stato, se per razionalismo s'intende un adattarsi razionale alle necessità pratiche, pur cercando di ottenere la perfezione artistica: si osservi il teatro greco, perfetto in ogni particolare creato per corrispondere ai bisogni dello spettatore. Ma in quel tempo

oltre alla ricerca dell'utilità, c'era anche l'espressione di un sentimento, che combaciava con l'animo della popolazione.

Ma ora la costruzione non corrisponde più a un sentimento umano, ma al sentimento di una macchina: lo stile *machine*, la grande vittoria di Le Corbusier.

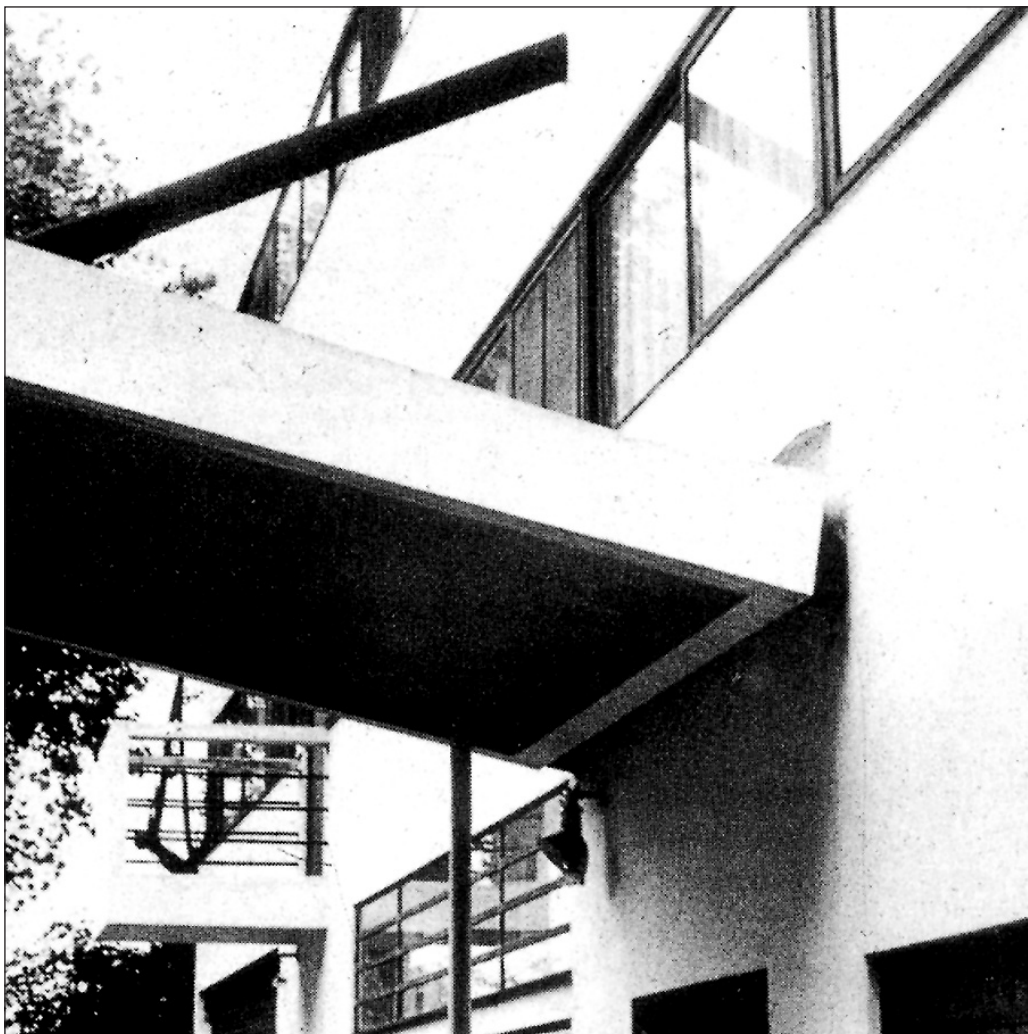
Non voglio certo rifare qui le lodi o la storia di questo architetto che ha raggiunto la fama più ampia che potesse sperare. Nato in Svizzera, allievo di Perret, cominciò la sua carriera più che con delle costruzioni, coi suoi articoli sull'"Esprit Nouveau". Questi articoli di fiamma, fatti con una dialettica possente scompigliarono i vecchi architetti gottosi e la sua prima costruzione estremista - la casa per Ozenfant - diede una prova delle teorie ch'egli sostiene. Chi non riconosce il valore di questa rivolta? Non più sovrastrutture o fronzoli, ma logica, igiene, chiarezza.

Eppure un osservatore attento vedrà che in questo stile non c'è chiarezza.

Perché chiarezza semmai è data dall'affermazione della struttura, dal materiale allo scoperto. In Le Corbusier, invece, la struttura è mascherata (meno quando qualche breccia imprevista nell'intonaco non rivela tutto lo scheletro nascosto).

E non c'è solo questo elemento "irrazionale" nella sua architettura, ma egli elimina alcuni motivi costruttivi che sono elementi pratici di una casa: leva per esempio il cornicione che è una difesa e non un ornamento. Possiamo dire che in lui il sentimento plastico supera il sentimento costruttivo, se le sue case fossero dei quadri, si potrebbe guardare con ammirazione il gioco delle masse e dei volumi ma, trattandosi di costruzioni da abitare, davanti a quelle finestre spropositate e a quei muri trasparenti vien fatto di mettersi un plaid sulle gambe per non gelare. E compiangiamo di cuore quella povera M.me Monzie la cui villa di Garches è l'ultima costruzione di Le Corbusier. Ma tant'è, ecco l'affermarsi del razionalismo: mascherato e pauroso in Italia, nudo e feroce in America, eccessivo in Germania o in Russia; e quelle povere correnti contrarie sono o residui indecenti di stili tramontati, o neo-barocchismi inutili o tentativi strutturali germanici; ed anche le speranze di Camillo Sitte sono restatane vane. Ma possiamo almeno parlare d'un nuovo stile? Il fondamento è sempre quello, spigoli dritti, angoli retti, la linea retta ovunque. È questo il grande dogma di Le Corbusier: *"L'angle droit est l'outil nécessaire et suffisant pour agir; puisqu'il sert à fixer l'espace avec une vigueur parfaite"*. Certo, la linea dritta, l'angolo retto sono la manifestazione chiara della forza e del volere: *"Quand l'ortogonal règne, on lit les époques d'apogée"*.

Bisognerebbe crederci: quando i mezzi sono così perfezionati il tempo della lotta è passato, non ci sono più creazioni caotiche, esitanti, lo spirito ci porta a dei puri rapporti geometrici-



Le Corbusier e P. Jeannerette, Villa Stein, Garches, 1927

ci. Ma sono illusioni. La mancanza stessa di nuove tendenze, di nuove lotte è un segno della decadenza, dell'impoverimento della nostra sensibilità. Se si indagassero più profondamente le cause di questa ipotetica decadenza, si potrebbero ottenere dei risultati insospettati, fra altri quello di accorgersi che una tale decadenza non esiste. Infatti l'adagio che l'architettura debba rivelare i bisogni dell'uomo rispondendo col minimo mezzo agli scopi pratici è un'esagerazione. Che i bisogni fisici dell'uomo siano i primi a farsi avanti è chiaro, ma si possono prendere in considerazione, alle volte, anche dei bisogni spirituali. Questa necessità etica si rivela abbastanza chiaramente se osserviamo con un'occhiata fulminea gli stili e le età nel loro susseguirsi. Se si considera il greco e il romano, il romanico e il gotico, ci si accorge come uno derivi dall'altro, non solo, ma come ognuno abbia dei caratteri nuovi, sorti appunto dalla necessità di uniformarsi a delle condizioni nuove di vita e di civiltà.

Guardiamo il tempio greco: è tutt'uno col paesaggio ed è posto lì come un altare per il dio; il contatto fra l'uomo e la natura è in quel tempio più diretto - sicché il tempio serve per il dio e non per l'uomo - perché questi non ha bisogno di astrarsi fuori della contemplazione della natura stessa. Se guardiamo la chiesa cristiana, ecco che l'edificio è allontanato dal paesaggio, la vita di tutti i giorni non è, diciamo così, quella della domenica; per innalzare le preghiere al Signore bisogna staccarsi dal tenore consueto della vita, chiudersi in luoghi speciali per venire a contatto con la divinità, perciò la chiesa non è solo l'altare, ma è la casa della preghiera. Se, infine, arriviamo al gotico, vediamo questo principio ancora più sviluppato: staccare non solo la personalità dell'uomo per un momento, ma tutta la sua attività a favore della cattedrale. La costruzione intera è come una grande preghiera innalzata a Dio.

Questa rassegna di stili è poco scolastica, ma è fatta per mettere in evidenza l'importanza etica dell'architettura; lo svolgimento non avviene a caso ma risponde a delle necessità intime. Perciò, guardando al nostro tempo, cosa vediamo? Che naturalmente questo edificio spirituale non ha più una ragione perlomeno estetica d'essere: e ne sono una prova alcuni tentativi di chiese moderne, per esempio la chiesa di Hugo Schlosser a Friedrichshafen, o la St. Georgskirche a Stuttgart.

Ma se non si può più costruire una "casa del Signore" si può ben costruire una "casa dell'uomo", un edificio cioè che corrisponda a bisogni spirituali ed estetici dell'individuo e non solo ai suoi bisogni materiali. Non si può soffocare quella che è la natura stessa dell'uomo, il sentimento strariperà sempre.

Trasciniamo dall'esterno all'interno alcuni fondamenti decorativi, ed ecco che ci troviamo di fronte ad un problema ancora più serio; l'ornato come elemento fondamentale dell'architettura. La funzione di questo attributo architettonico è, per alcuni, una funzione vitale nello sviluppo di quest'arte, per altri è un bagaglio vetusto di cui non si sanno liberare.

Per questo ci troviamo, oggi, talvolta davanti all'orrore di certe incongruenze che non si saprebbero spiegare che come un retaggio antico e dannoso. Ecco sui fianchi sterili del cemento armato, piccoli elementi decorativi spuntati come per sbaglio, pilastri, colonne che non sostengono niente, ma hanno bisogno di essere sostenute; vediamo la scuola romana che alla purezza della linea latina appiccica elementi barocchi e anche fuori d'Italia architetti come Scheler; Helder, Mollet, che usano decorazioni frammentarie che vorrebbero far risultare la nuda grandiosità della costruzione; e vediamo raffinatezze superficiali introdotte (per esempio dal Kreis) nel materiale. E tutti i tentativi coloristici? Altri tentennamenti

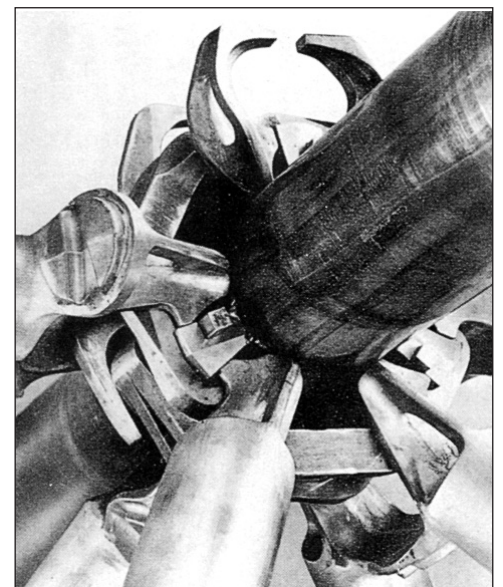
per falsare, per coprire la vacuità della costruzione.

Questi fronzoli, questi ornamenti vani sono appunto dati da un bisogno di reazione alla nuda crudezza dell'architettura moderna.

Ma questo bisogno d'una ornamentazione che, soprattutto nei popoli meno rigidi, come il nostro, è sempre palese, cosa ci può insegnare? Che l'occhio e l'animo dell'uomo non s'accontentano della linea retta, tanto cara ai razionalisti, e che d'altro canto l'ornato è uno stratagemma da condannare².

1964: correnti attuali (o future?) nell'architettura

È sempre difficile - o addirittura pericoloso - voler tracciare un profilo di situazioni che si vengono svolgendo sotto i nostri sguardi; tanto più quando di tali situazioni si voglia indicare gli elementi destinati a svilupparsi in un prossimo, o non tanto prossimo, futuro. Per questo le mie osservazioni saranno quanto mai guardinghe, e mi dico sin d'ora pronto a rivederle se i prossimi anni dovessero darmi torto. L'evoluzione dell'architettura, oltre tutto, è solo in parte sincrona a quella delle altre arti visuali; specie ai nostri tempi; e questo per una particolare ragione: quella della sua maggior "durata" e "durevolezza" in confronto alle opere pittoriche, grafiche



K. Wachsmann, Punto nodale, 1946

Le Corbusier, padiglione Phillips, Bruxelles, 1958



e plastiche. Proprio in un periodo come il nostro dove il rapido consumo d'ogni forma colpisce così duramente pittura scultura e disegno industriale è evidente che anche l'architettura resti affetta da codesta circostanza. Ma per la sua stessa natura, che tende involontariamente verso una condizione di "eternità" ignota alle altre arti, l'architettura si viene a trovare in una condizione quanto mai difficile e precaria.

Da un lato: si moltiplicano e si an-

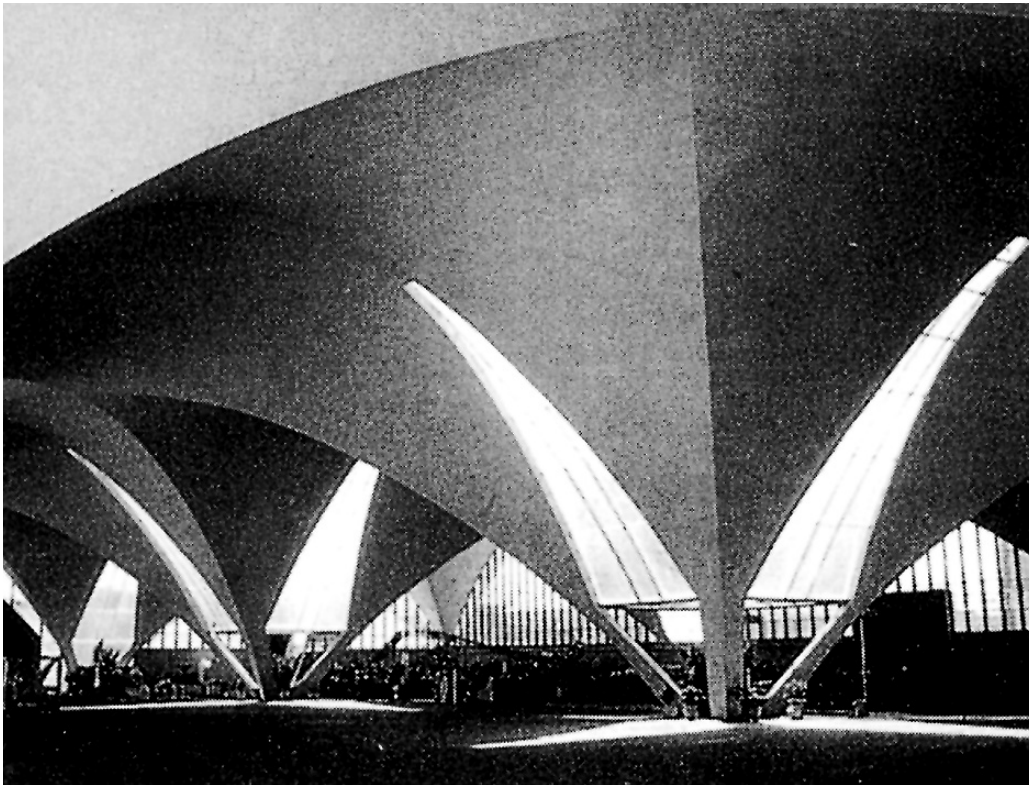
dranno moltiplicando, attorno a noi, gli esempi di costruzioni prefabbricate - o quanto meno eseguibili con elementi prefabbricati - costruzioni la cui durata può essere concepita già in partenza come minima e aleatoria; e che, oltretutto, possono essere facilmente smontati, rimontati, trasferiti altrove, alla stessa stregua d'un'automobile o d'una attrezzatura meccanica; dall'altro lato persiste - e in un certo senso s'intensifica - la volontà dell'architettura di costruire

non solo per l'oggi, ma per il domani (se non per "sempre") e gli stessi nuovi materiali (ferro, cemento, materie plastiche) danno possibilità costruttive maggiori di quanto non fossero quelle del passato. (Forse - si dirà - era più "duratura" l'idea che in passato faceva ricostruire identici gli antichi templi giapponesi in legno quando il loro materiale s'era usurato, mentre oggi un grattacielo, con il suo scheletro metallico o di cemento armato, viene distrutto quando ancora la sua struttura non fa una crepa; ma chi ci dice che questa smania del continuo e incessante mutare, non debba andar scemando?).

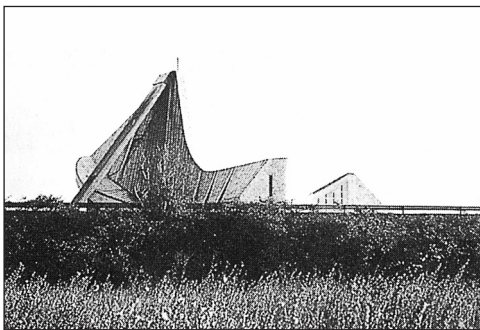
Se vogliamo dare un'occhiata ai due tipi di costruzioni che oggi si fronteggiano e si contrappongono potremo considerare, da un lato, le innumerevoli costruzioni a scheletro metallico, a volte sottili, a *curtain walls* (*muros-cortinas*) che stanno ormai estendendosi in tutto il mondo e ad esse si affiancano anche quelle particolari architetture sperimentali, a snodi multipli e a elementi modulari intercambiabili come quelle ideate da Wachsmann o da Buckminster Fuller. Dall'altro lato, per contro, abbiamo l'affermarsi di certe costruzioni "brutaliste" basate sul vasto impiego di cemento in vista alternato a possenti muraglie in muratura che magari ricalcano su altra scala e con stile diverso le antiche strutture trilitiche del passato.

E gli esempi non mancano: da certe costruzioni inglesi degli Smithson a quelle americane di Louis Kahn a quelle italiane di Viganò e Ricci, a quelle giapponesi di Tange e - possiamo ben includerle in questa categoria - a quelle lecorbusiane per Chandigarh (per non citare che le più note). Proprio in questi giorni sta per essere ultimata a Firenze un'opera di gigantesco impegno: la Chiesa dell'Autostrada (Giovanni Michelucci), opera che costituisce indubbiamente l'esempio del massimo impegno

F. Candela, Officina Baccardi, Cuautitlán, 1960



G. Michelucci, Chiesa di san Giovanni, Campi Bisenzio, Firenze, 1961-1964



non solo costruttivo ma ideologico del maestro italiano (che, come è noto, fu uno dei pionieri dell'architettura moderna nel nostro paese con la sua Stazione di Firenze del 1935). Ebbene, la Chiesa dell'Autostrada - che in un'epoca come la nostra di esaltata meccanizzazione costituisce quasi il simbolo d'una volontà di riaffermare valori ideali proprio a lato d'una modernissima opera della tecnica come la grande Autostrada del Sole, - sta a dimostrare la possibilità di concepire anche ai nostri giorni un tipo di edificio costruito "per durare" e non solo per essere smantellato a pochi mesi dalla sua erezione come accade per tante architetture pubblicitarie di fiere e di mercati. (Si pensi alle imponenti, e talvolta importanti costruzioni d'una Fiera

come l'Expo '58 di Bruxelles che furono tutte distrutte e smontate a poca distanza dalla loro creazione).

Nella Chiesa di Michelucci, che costituisce in questo momento una delle più singolari realizzazioni della nostra architettura, sono con-presenti tanto i principi d'una comunione col terreno e col paesaggio, d'una organicità della forma costruttiva, quanto quelli d'un rispetto e d'una incessante cura per il materiale in se stesso: la particolare cura artigianale con cui sono risolti i muri di pietra e le strutture di cemento in vista quanto la ricerca d'una nuova modulazione spaziale e plastica resa possibile solo dall'uso del cemento armato trattato secondo gli ultimi dettami tecnici nella volta sospesa della "tenda" che copre il tempio e nei possenti piloni che sostengono la copertura. Del tutto diverso, per contro, è un altro recente esempio italiano, quello del Palazzo del Lavoro di Nervi a Torino dove l'eccessivo monumentalismo della struttura (le immense colonne di cemento) appare ingiustificato in un edificio che avrebbe dovuto essere di carattere effimero e non legato a particolari ragioni di "eternità" monumentale.

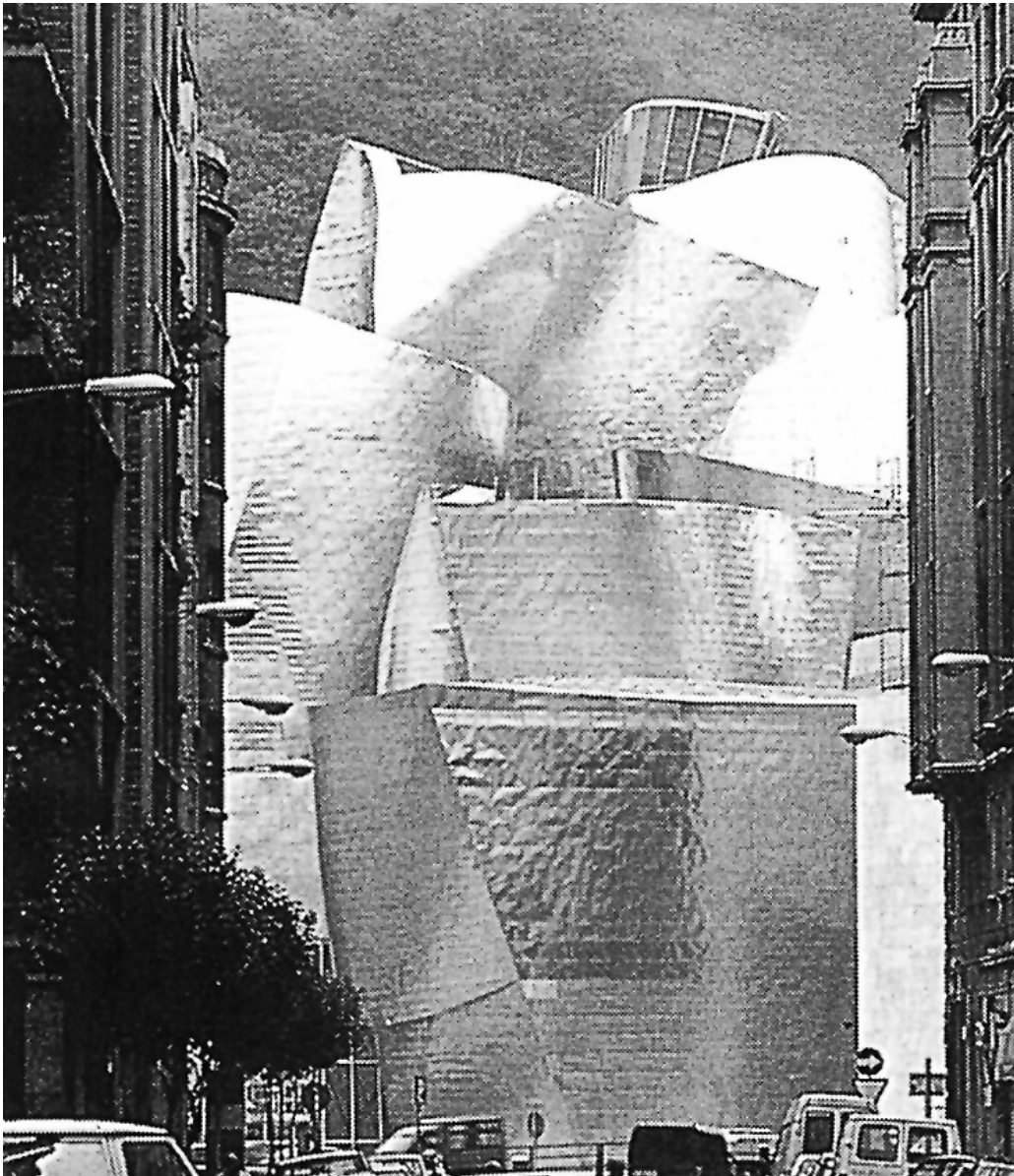
In realtà è probabile che la soverchia

importanza accordata nell'ultimo cinquantennio ai rapporti tra nuovi materiali e "nuovo stile" debba andare, nel prossimo futuro, scemando.

È probabile cioè che ci si renda conto come le nuove tecniche costruttive sono bensì in grado di fornire infinite possibilità future, ma che queste, in buona parte, dipendono dalla capacità inventiva e fantastica dell'architetto, piuttosto che da una sua perizia tecnica. Anzi, il più delle volte, ai nostri giorni le costruzioni dovute ai "maghi del cemento armato" e ai "maghi del ferro" o delle materie plastiche, sono a differenza di quanto accadeva nel secolo scorso - tra le meno interessanti e significative dal punto di vista estetico. Oltre alle posizioni che abbiamo brevemente illustrate d'un'architettura che mira, in certo modo, ad eternarsi, ci sarebbero ancora altre posizioni che ai nostri giorni hanno preso particolare sviluppo e che nel prossimo futuro andranno certo moltiplicandosi: quella ad esempio puramente "strutturalista" (come appunto la già citata di Buckminster Fuller e dei maggiori costruttori di grattacieli americani e brasiliani) e quella che definiremmo "iperplastica" (come potrebbe essere quella di Candela, di certo Saarinen, di certo Niemeyer; di Johansen, di Bruce Goff ecc.). Cosa ci insegnano questi due tipi di architetture moderne? La volontà di mettersi, già in partenza, sul piano dell'industrial design e dell'oggetto di serie; di costruire per oggi e non per domani, di sfidare l'obsolescenza prevedendo già la propria fine; o prevedendo un futuro dominato, anche in architettura, dalle forme effimere delle materie plastiche e delle leghe leggere.

Credo, in effetti, che si possa convenire come si diano due diverse maniere - entrambe un poco ingenua - per cercare di vincere il consumo e di acquistare durata: quella - già citata - del brutalismo e del monumentalismo e quella del compiacimento in alcuni elementi ornamentali e irrazionali che

F.O. Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1991-98



possono illuderci sull'esistenza d'un legame col passato.

Anche su questo ultimo principio - del compiacimento in un ritorno alla tradizione più o meno camuffata attraverso l'ornamentazione - il futuro ci riserverà, credo, molte sorprese. È probabile, ad esempio, che l'opera degli scultori vada sempre più inglobandosi in quella dell'architetto come avvenne in altre grandi epoche storiche; e forse sarà dato veder ripresa la lezione di un Gaudi e di un Horta non nel senso di uno stolto ritorno a moduli e stilemi desueti, ma nel senso d'una ripresa della volontà di associare, sin dal cantiere l'opera dello scultore e del decoratore a quella dell'architetto. Lo stesso processo evolutivo, in altre parole, che si verifica oggi e si verificherà ancora maggiormente nel prossimo futuro, circa la distinzione netta tra artigianato e

disegno industriale (ossia il tendere sempre più dell'artigianato verso il "pezzo unico" di alto pregio artistico e lo scomparire dell'artigianato di serie sostituito totalmente dal prodotto industriale) si avrà anche a proposito dell'architettura. Da un lato assisteremo al moltiplicarsi e al perfezionarsi "dell'architettura industrializzata" sempre più creata in serie e divenuta quasi tutt'uno col prodotto industriale (e come questo destinata al rapido consumo e alla durata effimera), dall'altro lato al prendere vigore e consistenza d'un'architettura iperplastificata: architettura cioè integrata sin dal cantiere con le altre arti, soprattutto con la plastica concepita "artigianalmente" e con una precisa connotazione di durevolezza che restituisca a questa arte le sue caratteristiche di opera irripetibile e - almeno limitatamente - duratura³.

1998. Fino a che punto lo spazio interno di un'opera architettonica deve corrispondere allo spazio esterno?

Fino a che punto lo spazio interno d'un'opera architettonica deve corrispondere allo spazio esterno? O meglio tra la "pelle" d'un edificio e il suo invaso il rapporto ha da essere sempre assoluto e coerente? Questi potrebbero essere alcuni degli interrogativi più subdoli da porre a Frank Gehry a proposito di alcune sue costruzioni come l'American Center di Parigi (1994) o la "National - Nederlanden" di Praga (1996), la sua stessa casa d'abitazione a S. Monica, e soprattutto a proposito del nuovo, eccezionale, Museo Guggenheim di Bilbao. Giacché, in effetti, una volta superata la prima stupefatta impressione di grandiosità, e insieme di giocosità paradossale, che colpisce il visitatore, il quesito che affaccia subito alla sua mente è proprio quello dianzi accennato. Di fronte alle immense superfici lucenti, incavate, curvate, spezzate, circonflasse, rivestite dalla splendida corazza di titanio; una volta penetrati nel corpo - o diciamo pure nel "ventre" - dell'edificio (in senso non metaforico perché con un "corpo vivente" si ha la sensazione di avere a che fare), la sorpresa è, in certo senso, duplice: da un lato, le immense strutture, fungiformi, proboscitate, sinuose, che si innalzano dal terreno fino all'apice del grande invaso formando delle sagome che non possiamo che considerare "scultoree" piuttosto che architettoniche; dall'altro: la presenza di molte sale espositive allineate nei tre piani sovrapposti e servite da rampe e scale metalliche, tutte di ottima calibratura ma (ad eccezione della grande sala ovale al piano terra resa più suggestiva dalla potente struttura "minimale" di Richard Serra), quasi tutte a spazialità "normale", per lo più rettangolare, appaiono senza nessun riferimento

F.O. Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao, 1991-98



con la "pelle" esterna del Museo. Certo, come locali espositivi, queste sale non potevano seguire le estroflessioni e le curvature esterne; tuttavia un senso di inadeguatezza non può non farsi strada anche nei più convinti ammiratori dell'opera di Gehry (come è del resto chi scrive). Ma non è solo qui il caso di inadeguatezza e di incoerenza: ecco ad esempio all'esterno del lato prospiciente il fiume la presenza d'un'altissima colonna che giunge a pochi metri della sommità dell'edificio, e che "serve" esclusivamente a reggere una tettoia, ondulata e ricoperta di titanio, che si "fonde" visivamente con la superficie del corpo principale, ma che non ha nessun altro scopo se non quello del "riempimento visuale".

E altrettanto si può dire a proposito della struttura - questa non lucente ma di muratura - che abbraccia il grande ponte metallico preesistente e in certo senso che tende a minimizzarlo, - inserendosi sotto lo stesso e prolungandosi con una sagoma troneggiante al di là del ponte; pure questa, scultura piuttosto che architettura, data la totale assenza di una spazialità interna o di altra funzione

che non sia quella urbanistica e paesaggistica (cui, del resto, adempie nella miglior maniera). E, finalmente, un'ulteriore critica s'impone, a proposito d'un'opera che - lo ripeto - assolve perfettamente alla sua funzione, a un tempo museale e "pubblicitaria" ~ per la città basca e ovviamente per la Fondazione statunitense: si tratta dell'edificio riservato agli uffici e legato al corpo del museo da un passaggio trasparente di vetro e metallo.

Ebbene, questa costruzione in muratura contrasta nettamente e, a mio avviso, sgradevolmente, con le deliziose sinuosità del museo. Dipinta, oltretutto, in blu acceso risulta ancora più "stonata" e incongruente. Lo stesso architetto, del resto osserva: "all'inizio l'esterno doveva essere bianco.

Lo provai e non funzionava. In seguito provammo col nero. Finalmente decidemmo per questo azzurro oltremare che ancora non mi convince del tutto". Sarebbe certo assurdo pretendere che il Museo Guggenheim - forse la costruzione più ardita e più avveniristica di quest'ultimo scorcio di millennio - possa aver raggiunto la perfezione. Le esitazioni e i pentimenti ci sono testimoniati dalle stesse parole dell'architetto.

Eppure ritengo che un ultimo sforzo per adeguare la plasticità degli uffici amministrativi a quella del rimanente edificio avrebbe permesso a questa straordinaria opera di raggiungere la forma ideale (almeno dal punto di vista "percettivo" che, in questo caso, è quello che più interessa).

Giacché è proprio "percettivamente" che il Museo assolve il suo compito: la impressione di maestosità, di lucentezza, di paradossalità, non è soltanto arbitraria o dissacratoria. Gehry - al di là d'ogni motivazione ideologica o tecnica, e diciamo pure "reclamistica" - si è reso conto della incredibile limitatezza delle architetture dei nostri giorni, le quali - ad eccezione di taluni ben noti esempi (dall'Einsteinurm di Mendelsohn alle chiese di Makovecz, dalla Philharmonie di Scharoun al Goetheanum di Steiner, dalla banca di Domenig, al teatro di Utzon,...) - hanno quasi sempre riproposto vuoi la scatola rattangolistica, vuoi la gabbia metallica e vitrea, con ben poche alternative; non solo, ma ha compreso come fosse possibile fondere, in certo senso, artigianato e hightech, progettando "a mano", con modellini di carta e cartone, del tutto empiricamente, le sagome dell'edificio poi valendosi delle più aggiornate metodologie elettroniche e cibernetiche per realizzare staticamente (e dinamicamente) la struttura dell'edificio e le sue complicate intersezioni attraverso una esatta programmazione informatizzata; dimostrando, oltretutto, in questo modo come - contrariamente alla prassi e all'ideologia del Movimento Moderno - è possibile creare delle architetture partendo dall'esterno verso l'interno, anziché dall'interno all'esterno, secondo i rigidi concetti del plan libre" e delle strutturazioni scheletriche, che hanno dominato l'arte del costruire dal protorazionalismo in poi ⁴.



migliavacca srl
cagliari

SPONSOR - 3° Conferenza Regionale "Il Restauro del Moderno"

Problematiche conservative dell'architettura civile e industriale del '900 - Cagliari 15-16 Ottobre 2004