



Architetto svizzero di fama internazionale, è ideatore e docente dell'Accademia di Architettura a Mendrisio, Ticino. Dal 1970 ha svolto attività didattiche di ricerca con conferenze, seminari e corsi in numerose scuole di architettura d'Europa, Asia e America.

Per l'architetto il progetto recente è purtroppo il progetto del passato: tra la progettazione e il tempo di realizzazione intercorrono sempre parecchi anni. Credo tuttavia che per l'architetto sia importante parlare di architettura attraverso le architetture, perché sono infinitamente più ricche rispetto ai progetti e si arricchiscono anche tramite il lavoro altrui. L'architettura è l'espressione formale della storia e quindi, inevitabilmente, parla al di là dell'architetto, parla di un tempo storico, di un periodo di cui l'architettura è un riflesso.

Nel 1999 ricorreva l'anniversario della nascita di Francesco Borromini. Lugano, la terra in cui egli nacque nel 1599, ha voluto commemorare l'evento con una mostra a lui dedicata. Io mi sono occupato dell'allestimento della mostra e ho immaginato, come elemento di richiamo, di portare sul lago di Lugano il capolavoro giovanile di Borromini, il San Carlino a Roma, città dove era giunto con tutti gli onori dopo essere passato per la scuola del Duomo di Milano.

Rileggendo in termini critici quello che lo scrittore comasco Carlo Dossi diceva a proposito dell'architettura, ho costruito un elemento che è stato posizionato all'estremità del Parco Ciani, a conclusione del fronte urbano. Nelle sue *Note Azzurre*, Dossi fa un'affermazione sorprendente: il carattere dominante delle architetture è dato dal contesto che colpisce l'occhio dell'artista; l'architettura del deserto è disegnata dal deserto, l'architettura della montagna è disegnata dalla montagna, così come l'architettura delle grandi praterie è data dalle grandi praterie. Ho pensato che sarebbe stato interessante confrontare il capolavoro giovanile di Francesco Borromini con l'orografia del paesaggio e verificare la correttezza dell'equazione dataci dal Dossi: egli coglie il contesto geografico proprio come io lo colgo, le montagne, il lago, la grande orografia intoccata. Ho proposto quindi di prendere il San Carlino, tagliarlo in due per poterne leggere lo spazio interno e le matrici geometriche. L'idea era di portare un modello, una rappresentazione, sul luogo decontestualizzato rispetto all'opera reale. L'opera, oltre a essere la rappresentazione di questo modello, è stata realizzata in scala 1:1 diventando una nuova realtà che si confronta con la città. Da qui la grande curiosità e il grande fascino di un evento che è contemporaneamente rappresentazione e presenza reale. Non si tratta di un elemento costruito, bensì di un lavoro svolto in tempi molto brevi e con grande fatica, realizzato con 36 mila piani necessari per disegnare le sagomature sotto forma di curve di livello. Ecco spiegato il fascino di un elemento dotato di una struttura e di un linguaggio, quello dell'assito, del legno su legno, che ne altera la

**Trascrizione della conferenza*

costruzione proprio come un quadro di Andy Warhol visto attraverso il linguaggio di Warhol: c'è sempre Marilyn Monroe, ma la lettura e il suo linguaggio sono stravolti dallo strumento della scrittura. Anche in questo caso, le basi, le colonne, i capitelli sono filologicamente esatti: non abbiamo fornito alcuna interpretazione, vi è solo la tolleranza dello spessore che trasforma la tavola in linea data dal computer. Il suo grande fascino deriva dal fatto che il sistema costruttivo viene traslato in un linguaggio diverso da quello della costruzione. La cupola infine, proprio perché costruita per strati orizzontali, stravolge le linee di carico, le strutture statiche e si propone come elemento fermo nel tempo e nella forza statica dell'edificio. Possiamo quindi attestare la presenza di una decontestualizzazione non soltanto fisica o geografica, ma di una decontestualizzazione data dallo stravolgimento, attraverso un linguaggio improprio, degli elementi primari dell'architettura: le forze di gravità.

Tra il 1990 e il 1995 ho realizzato un progetto di una Cappella sul Monte Tamaro con la collaborazione di Enzo Cucchi. Nel 1986, una valanga scese nella Valle Maggia, a Mogno travolgendo la vecchia chiesa. La nuova struttura è posta esattamente là dove vi era la struttura originaria, sull'asse della chiesa: notiamo la persistenza del topos, dell'idea del sito, dell'identità del luogo, qui stravolta e quindi contestualizzata, attraverso un linguaggio completamente diverso. Nasce allora questa chiesetta realizzata interamente in pietra, la cui forma vuole essere in grado di fornire resistenza fisica in caso di una possibile, anche se improbabile, futura valanga. Di qui l'idea di ricostruire la chiesa e di commemorare l'evento attraverso una nuova costruzione che parli, oltre che della chiesa stessa, della necessità di resistere al tempo, alla montagna.

Questa chiesa porta con sé la lotta ancestrale fra l'uomo e la montagna: l'uomo costruisce per affermare sia le necessità del proprio tempo, sia il suo primato rispetto alla natura che deve essere sottomessa al controllo, alla geometria e alla razionalità del pensiero umano. In seguito alla vecchia valanga che aveva distrutto l'intera parte superiore dell'edificio, abbiamo dovuto ricostruire l'ossario, elemento molto interessante perché, paradossalmente, nella slavina che ha distrutto i molti elementi della chiesetta, gli unici ad essersi salvati sono stati i morti, perché interrati; una volta spazzata via la Cappella sovrastante l'ossario, i morti sono rimasti intatti, bloccati nei loro 400/500 anni di storia. Con il nostro intervento si è verificata una trasformazione automatica e implicita, da una forma inquieta, quella dell'ellisse, a una forma fissa, quella del cerchio a livello di copertura. Tale trasformazione è avvenuta senza alcun disegno, soltanto grazie alla geometria e al taglio geometrico.

Naturalmente ci sarebbero molte cose da dire sulla scelta dei materiali, sulla bicromia dovuta alle due cave presenti nella stessa montagna e sullo spazio interno che diventa una meridiana. Le mura hanno due metri e mezzo di spes-

sore alla base, ma innalzandosi si riducono come un imbuto, mantenendo la verticalità della parete all'esterno, in modo da avere uno spazio geometrico, quasi uno strumento ottico che modifica lo spazio interno. Al piano terra vi è uno spazio rettangolare ma, alzando lo sguardo verso l'alto, troveremo uno spazio circolare, risultato della trasformazione del rettangolo in cerchio attraverso la trasformazione stessa del corso dei muri interni.

Enzo Cucchi ha realizzato l'intradosso della passerella, dipinto 22 formelle nello squarcio delle finestrelle e l'abside di questa chiesetta che fuoriesce verso valle. Si tratta di un'opera interessante perché conclude un percorso naturale che scende dalla montagna e si completa con un belvedere nella parte terminale. La chiesa è quindi diventata uno strumento di lettura per la montagna stessa e contribuisce alla trasformazione del significato: la chiesa non porta con sé soltanto i problemi funzionali e liturgici, bensì si fa carico di una diversa chiave di lettura, quella di essere uno strumento per la lettura della montagna e del paesaggio. È evidente la volontà di dialogo, la grande forza tra la struttura in cima alla montagna con le sue caratteristiche di pietra, di geometrie, di elementi di contrafforte e la campagna sottostante che mostra il grande rapporto di 1200 metri tra piano e montagna.

Cucchi paragonava quest'edificio a un chiodo di pietra dentro la montagna, edificio da cui scaturisce la volontà di marcare tali elementi in cima alla montagna in segno della presa di possesso da parte dell'uomo della montagna stessa.

Un altro lavoro intorno al tema dell'edilizia religiosa è il campus della Tel Aviv University, in Israele, dove, nel campo verde, con la grande piazza con un museo, la biblioteca e le facoltà umanistiche, è stato ricavato lo spazio per costruire insieme una sinagoga e un centro culturale. Ho interpretato questo bisogno di equilibrio fra un tema religioso, quello della sinagoga, e quello di uno spazio laico di discussione, come la necessità di creare un equilibrio proprio dell'architettura, per cui ho tracciato un edificio con due teste, come un Giano bifronte, dove in una è situata la sinagoga, e nell'altra la sala conferenze; entrambe sono unite da uno zoccolo di servizi comuni. I due spazi sono identici per dimensione, qualità di materiali e ricezione della luce, non è chiaro quale rappresenti la sinagoga e quale il centro culturale. L'Università era preoccupata per il fatto che la costruzione di una sinagoga coincidesse con un primato di religiosi all'interno del campus universitario di forte tradizione laica. Ecco perché accettò il mio progetto, proprio per il grande senso di equilibrio che esso trasmetteva.

Lo spazio progettato è un quadrilatero alla base, ma si trasforma in cerchio a livello di copertura. Il sistema di caduta della luce nelle quattro lunette a livello di copertura è stato reso possibile grazie al cambiamento di geometria dello spazio interno. Il tutto è stato realizzato con una struttura costruttiva primor-

so al museo. L'edificio è caratterizzato da una luce zenitale diffusa al piano alto.

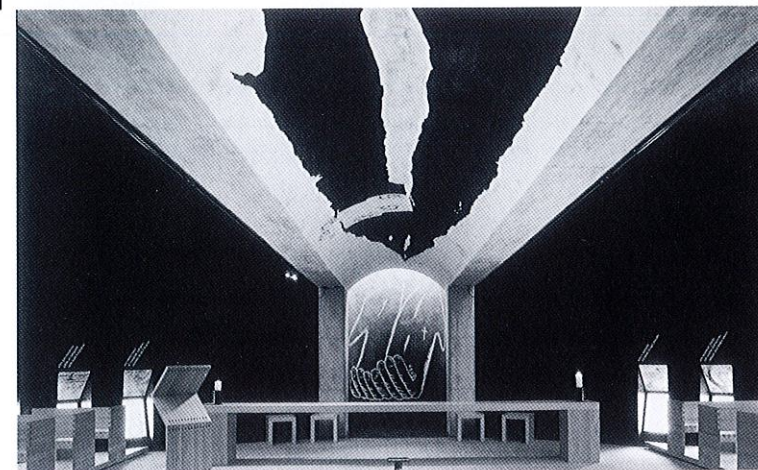
Un altro lavoro recente si trova a Città della Pieve, vicino a Perugia, dove ci è stato chiesto di costruire un liceo alla porta d'entrata della città storica. Si tratta dunque di un dialogo tra un linguaggio contemporaneo e uno già consolidato. Nel profilo della città si intravede la scuola che si raggruppa su cinque livelli per definire un rapporto diretto di confronto con la campagna.

Ci sono ovviamente dei problemi di linguaggio contemporaneo che attinge da linguaggi preesistenti, come nella costruzione della Banca Nazionale di Grecia sulla vecchia strada di ingresso ad Atene in un contesto archeologico molto delicato. Il tema era l'inserimento di un edificio nuovo in un sistema preesistente di inizio secolo; in altre parole, l'idea del nuovo che deve tener conto di ciò che lo circonda. È stato realizzato in pietra di Cipro con un trattamento alternato, bocciardato e liscio. Forte è la volontà di riallinearsi su questo fronte e il grande sforzo di sospendere questi elementi per lasciare i reperti archeologici liberi al piano terra.

Nel progetto della biblioteca di Dortmund, in Germania, siamo partiti dall'idea di separare la parte dei servizi dalla città storica attraverso un elemento completamente nuovo. Ci è sembrato sbagliato rompere la divisione storica, per cui abbiamo elaborato una tipologia in base alla quale la biblioteca assumesse il carico del disegno urbano. La parte dell'edificio rivolta verso la città definisce un percorso che porta direttamente agli spazi riservati alla lettura. Risulta evidente la volontà di allineare la costruzione alla città storica e, tramite un altro linguaggio vale a dire una differente struttura architettonica, comunicare con lo spazio del parco antistante. I due linguaggi sono stati dettati non tanto da un'idea funzionale, quanto dalla morfologia della città.

Nella sua casa di Neuchâtel, Friedrich Dürrenmatt si dedicava alla letteratura e alla pittura ed espresse la volontà di esporre tutte le sue opere dopo la morte. Ho quindi dato vita a un padiglione attiguo alla sua abitazione diventata una fondazione. Dürrenmatt abitava in una valle molto selvaggia, quasi primitiva, e la mia preoccupazione nell'allungare la terrazza della vecchia abitazione era quella di preservare la configurazione del paesaggio, che è parte del mondo dello scrittore. Il padiglione, realizzato interamente in ardesia nera, riceve la luce perimetrale per lo spazio espositivo sottostante da una torretta di stucco lucido bianco. Nello spazio espositivo ho voluto trattare le opere dello scrittore-pittore diversamente da come farebbe un museo: si tratta di opere sprovviste di cornice, il cui scopo non è quello di essere appese a un muro bianco; sono una parte del gioco labirintico proprio della poetica di Dürrenmatt e si presentano come degli oggetti che escono dal filo del muro.

CAPPELLA/CHAPEL,
MONTE TAMARO,
1990-1995
IN COLLABORAZIONE CON/
IN COLLABORATION WITH
ENZO CUCCHI



Il museo di Jean Tinguely di Basilea è disposto contro il traffico autostradale, in modo da aprirlo verso un parco novecentesco e chiuderlo, anche come barriera fonica, rispetto al viadotto autostradale. L'elemento di articolazione tra la città, che viene lasciata alle spalle, e il parco antistante il museo è costituito da cinque campate di 12 metri di altezza. La parte verso il Reno è caratterizzata da un percorso obbligato, una sorta di passeggiata di iniziazione che porta alle gallerie. Si tratta di un meccanismo che costringe il visitatore a confrontarsi con la dimensione del fiume.

Tuttora lavoro a un progetto destinato alla Scala di Milano. Rispetto al progetto originale del Piermarini del 1779, la scena ha subito nei secoli numerosi interventi; basti pensare che allora funzionava a candele e a lampade a olio, mentre oggi funziona con i raggi laser. Nel 1814 inoltre la sala è stata ampliata da Luigi Canonica. Il grande disordine precedente ha motivato le trasformazioni attuali: nell'immediato dopoguerra si sono registrate continui interventi che da un lato hanno lasciato intatto il limite ottocentesco, e dall'altro hanno creato un nuovo contesto fatto di aggiunte tecniche di protezione contro gli incendi, bacini che fungono da riserve idriche. La Scala è quindi una sorta di collage di continue trasformazioni che, con la politica del "si vede poco", ha ridotto il monumento del Piermarini allo stato attuale.

I miei due interventi sono volti a modificare due realtà: la prima è quella sul corpo ottocentesco di via dei Filodrammatici, la seconda è la lotta perenne per ingrandire il volume della scena e attualizzarla attraverso una fossa scenica che scende di venti metri e una torre che sale di quaranta metri, in modo che il volume del Piermarini possa continuare a vivere, anche se con le esigenze e le tecnologie odierne.

Le torrette attuali furono aggiunte in epoca fascista; la torre scenica avrà un nuovo volume; sui tetti del corpo ottocentesco – dove ci saranno camerini, spazi per i ballerini, scene, la mensa e tutta quella serie di attività che non possono entrare a far parte del volume sottostante – creerò un volume ellittico. All'interno, i due volumi, che saranno realizzati in pietra, saranno caratterizzati da un linguaggio contemporaneo; il volume ottocentesco è invece riemerso grazie alla pulitura di tutti i corpi aggiunti.

È importante aggiornare un sistema scenico affinché risponda alle esigenze attuali. La scena del Piermarini era stata pensata per delle scenografie piatte e bidimensionali che, scorrendo, davano un'illusione scenica. Oggi, invece, si usano degli effetti ottici grazie ai quali la profondità della scena è la conquista maggiore. Sulla base delle esigenze di tipo economico, tecnico e di programma, il sistema scenico deve essere rivisto, con la conseguente rivisitazione della tipologia del Piermarini. La cosa curiosa è che già Piermarini stava lavorando per modificare la scena alla fine del Settecento, seguito da Luigi Canonica, e così via. Una volta una giornalista mi ha chiesto cosa avrebbe pensato il Piermarini di queste modifiche e io ho risposto che ne sarebbe stato felicissimo, perché il mio intervento permetterà alla sala di funzionare per altri cinquant'anni.

Il Museo di Arte Moderna di San Francisco che dà direttamente sulla downtown è un edificio che possiede una grande carica iconica, anche se è relativamente piccolo, grazie alla presenza del rosone che, come in una vecchia chiesa, connota la centralità dell'istituzione. Il museo metropolitano ha una struttura molto complessa e si propone come elemento che blocca la downtown, in virtù della sua struttura interamente "minerale" tipica del linguaggio astratto proprio dell'*International Style*. È un edificio caratterizzato da una materia, una tessitura, un colore, una profondità particolari. Ciò che conta è l'idea di una presenza fisica, corporea, vitale, importante nella città e non l'idea della costruzione come oggetto ingrandito.

Insieme a un artigiano di Milano ho anche modellato alcuni piccoli oggetti di design: una serie di vasi attorno alla metafora dell'albero, realizzati poi in ceramica; due vassoi in acciaio per Alessi, acqua e vino; lo studio per una bottiglia di acqua minerale realizzata in PET, plastica, che nasce da una capsula che una volta gonfiata, diventa bottiglia. Una vera e propria architettura in miniatura.

La forma cilindrica a base ellittica o circolare ha un fascino straordinario perché riesce a modellare lo spazio su un solo asse, quello verticale. Come testimonianza la storia dell'architettura, si tratta di una forma difficilissima e nel contempo molto affascinante, data la sua semplicità. Quando l'architetto si trova all'interno di uno spazio a forma circolare, come può essere il Pantheon, riesce

a ricostruire il tutto attraverso la lettura di una parte: questa capacità di comunicare al di là di quello che si vede è propria delle forme spaziali cilindriche.

Credo che oggi l'architettura e la cultura del moderno siano orfane di questa capacità di comunicazione, tipica invece del passato. Riesco a cogliere immediatamente il tutto quando mi trovo all'interno del Castello Sforzesco; quando entro nel Pantheon non ho bisogno di sondarlo. L'architettura portava con sé la capacità di parlare dell'insieme, oltre che del particolare. Esattamente l'opposto di quanto accade nella cultura moderna. Quando entro in un supermercato riesco sì a cogliere lo spazio (non sto parlando tanto della qualità dello spazio, quanto della percezione), ma mi devo affidare a delle discipline che non sono proprie dell'architettura, tra cui quelle della segnaletica e della pubblicità: tutto ciò rappresenta una perdita incredibile della qualità di vita.

Noi abbiamo complicato una serie di messaggi che non sono decifrabili, per cui dobbiamo leggere per capire dove andare. Qualunque grande architettura porta con sé l'idea di una comunicazione diretta, almeno dello spazio. Ecco perché, quando mi è possibile, ragiono attraverso le forme primarie, in quanto semplici da cogliere. Prendiamo il rosone di San Francisco: ricordo che quando arrivavo a San Francisco e chiedevo al taxista di portarmi al museo, mi trovavo immediatamente davanti all'edificio che grazie alla sua forza straordinaria si presenta come icona nella babele dei linguaggi del contemporaneo.

Credo sia giusto incoraggiare l'uso delle forme semplici e primarie, perché la facilità di lettura corrisponde alla qualità dello spazio. Heidegger diceva che l'uomo porta con sé l'idea dell'abitare e ha la capacità di orientarsi all'interno di uno spazio: l'uomo abita quando ha la capacità di orientarsi all'interno di uno spazio, altrimenti non abita. Abitare significa portare con sé anche dei valori di storia e memoria di cui l'uomo ha immensamente bisogno.

I labirinti di oggi mi sono estranei perché non mi portano a nessuna memoria del passato; quando entro in uno spazio primordiale, mi riconosco perché riconosco la mia storia. Ecco perché prediligo le forme primarie, in particolare quella cilindrica. Mi interessa piegarla sino a trasformarla in copertura della sinagoga, in rosone per il museo, in aureola verde per la cattedrale. Non è un limite quello di avere un vocabolario molto limitato; se si continua a scrivere usando le stesse parole, come Giacometti e Morandi, si possono dire tante cose, l'importante è dirle ogni volta in maniera diversa. Molto spesso, i giovani e la critica non hanno la capacità o l'umiltà di entrare nel linguaggio. Vedono una cosa rotonda e pensano: "è sempre rotonda"; è come dire che la storia dell'architettura si basa sempre su quattro mura e un tetto, ma dietro a queste quattro mura ci sono secoli e secoli di storia, ognuno con qualcosa di diverso da dire.

Sulla base del vecchio conflitto, non posso dire se l'architettura sia arte o scien-

za. Certo è che l'architettura è un linguaggio, l'espressione che dà forma alla storia, nel bene e nel male. Sappiamo distinguere e riconoscere le varie architetture indipendentemente dalla personalità degli architetti. Prendiamo Gaudi, il più geniale e meno catalogabile degli architetti del ventesimo secolo: a distanza di pochi anni possiamo notare che egli rappresenta alla perfezione la cultura e la borghesia del suo tempo. L'architetto non può narrare fuori dal proprio tempo, perché l'architettura è strettamente legata alla storia, alla cultura, all'economia, alla forma di conoscenza e ai materiali del proprio tempo.

Se partiamo da questo presupposto, l'architettura può ambire a un linguaggio erudito che ha una sua forma di espressione autonoma, oppure può essere prosaica e narrare delle esigenze unicamente funzionali o tecniche. È difficile dire che Le Corbusier non ha dato un'immagine personale alla ricostruzione post-bellica per arricchirla di una connotazione funzionale, o che Louis Kahn non ha riconosciuto i momenti di crisi del ventesimo secolo: se egli fosse stato presente nella critica americana, non sarebbe nato il post-moderno. Lo hanno eliminato perché era un personaggio scomodo che parlava, non delle applicazioni, ma delle origini dei problemi, delle istituzioni, del controllo dello spazio dell'uomo.

Io non ho mai scelto che cosa fare, mi è sempre stato chiesto: una volta una stazione di benzina, una volta una cattedrale, poi ancora una chiesa, un museo, una biblioteca. L'architetto è uno strumento che riesce a dar vita a un'immagine, così come l'architettura non è solo risposta tecnica, ma anche immagine e, in quanto tale, può evocare o ignorare determinati valori. L'architettura ha grandi responsabilità: è evidente la maggiore complessità del processo architettonico rispetto a quello pittorico che si esaurisce all'interno di una cornice.

Il primo atto dell'architettura è la trasformazione di una condizione di natura in una condizione di cultura; prima di mettere pietra su pietra l'architetto deve mettere pietra su suolo, trasformando un pezzo di terra in un atto di cultura, di lavoro umano. L'architettura porta tutto questo con sé, ma non solo. Talvolta può essere mortificata dagli elementi economici, distributivi, tecnici, normativi, gli elementi di pregiudizio della legislazione. Ecco perché a volte l'architetto non ce la fa. Non dobbiamo pensare che la maggior parte dei nostri operatori vogliano costruire male il territorio o che siano attirati dalle periferie urbane. La verità è che non riescono a vivere le grandi contraddizioni, perché mediano la legge del massimo profitto con quella della massima qualità di vita, dell'equilibrio ambientale. Basti pensare alle risorse energetiche, un grande problema della nostra generazione: non possiamo non farci carico del problema dell'acqua come bene comune, non dobbiamo essere dei geni per capire che quella idrica sarà l'emergenza del futuro. Le prossime guerre non saranno combattute tanto per il territorio, per il quale purtroppo non c'è più nulla da fare,

quanto per accaparrarsi questa risorsa che, come tutte le altre, è limitata. L'architetto cosa può fare? Egli è come un sismografo che emette dei segnali di avvertimento. Sto combattendo una battaglia di retroguardia: parlare di storia, di memoria, di valori ancestrali e cercare di creare una storia capace sia di ispirare, sia di risolvere i problemi futuri. È una battaglia di resistenza, che invece viene percepita come una banalizzazione, un livellamento. L'architettura non è né diversa, né uguale alle altre forme di espressione: è una particolare forma di espressione che deve farsi carico di alcune responsabilità.

Non si può dare una risposta di natura esclusivamente tecnico-funzionale. Prima ho fatto l'esempio della sinagoga e del centro culturale con due forme diverse: non vi sono più le leggi della ricostruzione post-bellica che perseguivano obiettivi di tipo sociale, sanitario e funzionale che inevitabilmente portavano a un determinato modello tipologico. Ora ve ne sono altre e compito dell'architetto è trasformare un tema anche banale, come per esempio una pensilina del bus. Il mio progetto di una pensilina per Lugano era completamente diverso da quello alternativo che prevedeva la realizzazione di una pensilina ottocentesca. Il problema non era tanto di costi, quanto un problema di testa: questo diventerà un pezzo di città o verrà usato solo per aspettare il pullman?

Il lavoro dell'architetto è un lavoro di contrabbando: gli si chiede una casa e l'architetto fornisce l'archetipo di una casa; gli si chiede uno spazio museale, e lui fornisce un museo, che non deve essere inteso come semplice somma di spazi espositivi. Prendiamo la chiesa: sto lavorando al tema dell'architettura del sacro: tutti vogliono il sacro ma non sanno esprimerlo. Quando discuto con un cardinale su come realizzare la chiesa, io sono il cardinale e lui l'architetto: la tensione etica viene da parte dell'architetto, mentre quella tecnica dal cardinale. Non si ha più la forza di esprimere delle speranze, delle esigenze e anche i giovani, che sono molto sensibili a queste problematiche le esprimono in maniera assai confusa; il bisogno di andare a un concerto è un bisogno di spiritualità, ma non riescono a identificarlo.

Non esistono temi banali: un tema è rimettere in discussione la propria *Weltanschauung*, la capacità di cogliere le ragioni del mondo. Non sempre si riesce, perché le contraddizioni sono forti e i tempi sempre più brevi. Dovrò partecipare a un concorso in Cina e il tempo massimo a disposizione sono soltanto tre mesi, contro i due anni di vent'anni fa: solo tre mesi per costruire un pezzo di università che resterà nella storia di Pechino!

Non c'è più tempo di riflettere. Pensiamo a Filippo Brunelleschi che costruiva la cupola sapendo di non avere la possibilità di ammirarla ultimata. Questo sì che è un altro modo di costruire!

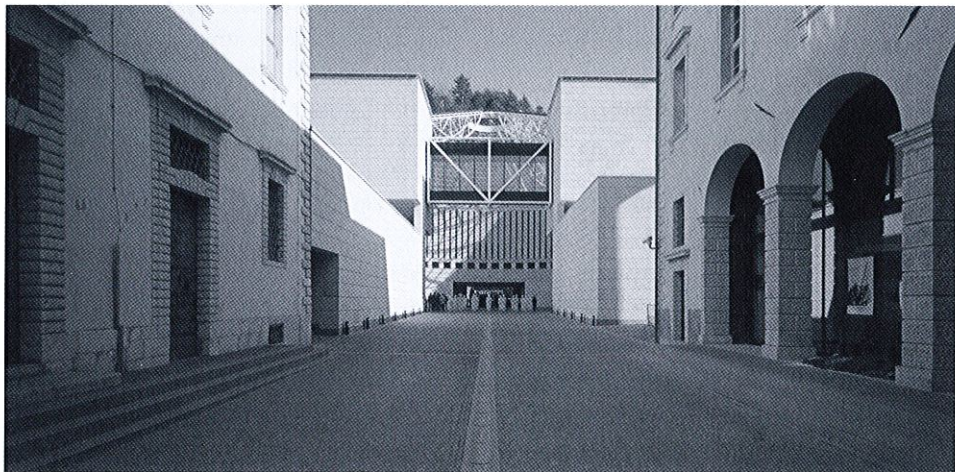
Il rapporto con l'artista non deve essere un rapporto ideologico.

Ho sviluppato un progetto molto interessante con Walter De Maria: abbiamo discusso della costruzione di una scultura da realizzare nel palazzo dell'Ubesch, a Basilea, progetto che non è stato attuato. Ho lavorato con Cucchi, con Paladino; sto lavorando con Vangi, scultore realista, e allo stesso tempo mi piacerebbe lavorare con Richard Serra. Vorrei ritornare a quando le cattedrali erano bianche per ritrovare quella *naïvité* per cui l'artista non è un decoratore, ma una figura che fornisce quel qualcosa in più che l'architettura non può avere. L'arca di Gerusalemme non avrebbe ragione di esistere senza Niki e, viceversa, le sue sculture diventerebbero delle semplici sculture da parco se non ci fosse l'arca, delle sculture prive di rimando semantico, arricchite da un valore metaforico e simbolico che invece i due linguaggi uniti fanno creare. È un dare e avere reciproco. Nel passato le cose erano diverse, con Michelangelo capace di modellare e intervenire contemporaneamente. Cosa sarebbe la Cappella degli Scrovegni senza Giotto? Avrebbe ancora lo stesso significato se fossero solo una serie di quadri e di tavole, oppure è l'architettura che trasmette un significato diverso?

Sono profondamente convinto che l'architettura sia altro rispetto alla natura. Tutte le teorie di mimetismo e adattamento sono degli alibi perché di fatto l'architettura è la negazione della natura, in quanto interviene con un manufatto su di un contesto naturale. L'architettura porta con sé la violenza. Il problema si pone a livello culturale: questa violenza in una società primitiva era un segno di civiltà, mentre si trasforma in violenza vera e propria in una società post-terziaria. Credo che si debba considerare questo rapporto come un rapporto di dialogo, non di mimetismo.

Posso citare un altro esempio di Heidegger sul tema del ponte: ci sono due val-

MART, MUSEO DI ARTE
MODERNA E
CONTEMPORANEA DI
TRENTO E ROVERETO,
ROVERETO 1992-2002



late all'apparenza insignificanti; nel momento in cui subentra, il ponte crea un luogo che arricchisce il paesaggio, trasformandosi nel punto di incontro tra le due vallate. Ammiriamo e apprezziamo il paesaggio grazie al ponte, ma se dovessimo osservarlo senza ponte, il paesaggio naturale risulterebbe noioso. I terrazzamenti che vediamo esercitano un forte fascino su di noi perché sono stati modellati dai servi della gleba, sentiamo che si tratta di una natura modellata. Il rapporto con il costruito è un rapporto con il segno dell'uomo, che è sempre positivo in quanto carico di civiltà, di cultura, di fatica.

Anche le mie architetture devono essere lette per contrasti; dobbiamo cercare di capire in che misura il manufatto arricchisce il paesaggio, e il paesaggio dà ragione d'essere al manufatto. L'architettura ha bisogno del paesaggio per identificarsi in un luogo unico e il paesaggio dell'architettura per trasformarsi in paesaggio umano.

Oggi, nella cultura molto superficiale della quotidianità, ci sono delle parole tabù: centro storico, verde, ecologia, restauro, tutti termini entrati a far parte del subconscio collettivo come cattiva coscienza di quello che è stato fatto in precedenza. Dobbiamo ammettere che nei decenni passati abbiamo stravolto il valore del nostro patrimonio in nome del progresso e della tecnica. Ora, come reazione, vogliamo conservarlo e proteggerlo. Mangiamo, ci vestiamo, guardiamo la televisione in maniera nuova, quindi perché questo sistema non dovrebbe avere una forma nuova di espressione? Allora emergono dei nuovi nostalgici che, in nome della distruzione di quanto è stato fatto in passato, fanno una sorta di moratoria. È una battaglia persa, non è possibile restaurare. Il restauro è una trasformazione perché porta con sé l'idea del rinnovo; se così non fosse sarebbe la morte. L'unico restauro conservativo è la riduzione a rovina, altrettanto espressiva quanto la conservazione. Accettare che il monumento muoia di morte naturale, perché tutto scomparirà, è soltanto una questione di tempo. La soluzione sarebbe avere a disposizione delle risorse per salvaguardare i nostri beni in maniera diversa. Il problema è la mediazione; che cosa è possibile fare, cosa no? Ricordo quando Carlo Scarpa diceva che se ne avesse avuto l'occasione avrebbe costruito anche in piazza San Marco e aveva ragione. Non esistono tabù: se si ha la forza, perché non si potrebbe costruire in piazza San Marco?

Questo è un momento di grande debolezza, perché una società forte non si porrebbe assolutamente il problema della conservazione; una società forte afferma nuovi valori che noi non abbiamo e allora ci fossilizziamo sul passato, la nostalgia, la malinconia. Le culture del passato sono sempre state spinte da una forza innovatrice: il Barocco non si è mai posto il problema di intervenire sul Rinascimento, così come il Rinascimento non si è mai posto il problema di intervenire sul Gotico. Quando vi è la possibilità, mi sembra doveroso rivendi-

care la legittimità del nuovo. Karl Krauss diceva: "Voglio ricordare ai miei amici nostalgici che la vecchia, bella, cara Vienna un tempo fu nuova".

È assolutamente errato pensare che il nuovo non abbia legittimità d'essere, oppure che debba essere legittimato soltanto nelle aree periferiche, come sosteneva il grande storico Manfredo Tafuri, con il quale mi sono confrontato da giovane. Non esiste uno spazio proibito all'interno del quale un architetto non possa intervenire. I nostalgici sono condannati a perdere, sempre. Un esempio. la sommatoria dei delitti compiuti a danno della Scala è stata fatta con l'approvazione di tutte le sovrintendenze che si sono succedute da inizio secolo ai giorni nostri, perchè era necessario inserire una nuova cabina elettrica, l'aria condizionata, eccetera, il nuovo è inevitabile.

Il mondo sta cambiando: il mondo del consumo è quello che meglio di tutti sposa i pastiche del finto antico; non a caso Disneyland ripropone timpani e colonne, ma che bisogno c'è di riproporre proprio a Disneyland questi elementi come se fosse tutto vero, tutto puro? In realtà è tutto contraffatto, come la Coca Cola, come tutto ciò che compriamo da Mc Donald's. Credo che la vecchia Europa abbia le risorse necessarie per opporsi a questa barbarie nata dalla società del consumo caratterizzata da un forte liberismo, in cui è legittimo proporre di tutto purché vi sia un reddito. Tuttavia, l'Europa deve fare molta attenzione perché rischia di diventare colonia degli americani, e se non si nutre degli anticorpi che la storia le fornisce, potrà anche scomparire come le grandi civiltà del passato.

L'architettura, più di altre discipline, ha a disposizione le risorse necessarie per resistere nel tempo perché nasce prima dell'architetto e continua ben oltre la sua vita. Le altre discipline, come la pittura, sono molto deboli: fra cinquant'anni i colori saranno scomparsi; l'architettura, invece, continuerà a testimoniare. Gli enti pubblici non richiedono più valori architettonici ma semplicemente di svolgere un lavoro veloce, di rispettare i preventivi. L'architettura lavora pro o contro la città; o consolida determinati valori collettivi, o li distrugge. Il mondo delle arti e della cultura deve tenere aperti questi spazi perché la rapidità di trasformazione che abbiamo vissuto è unica.

Io cerco di salvare me stesso, la mia disciplina, non posso certo salvare il mondo con l'architettura. Nel '68 qualcuno pensava che attraverso la propria disciplina era possibile salvare il mondo: oggi abbiamo una consapevolezza molto più limitata, ma anche molto più realista, perché sappiamo che attraverso l'architettura è possibile cambiare l'architettura, ma non il mondo. Soffro nel vedere distruggere il mondo, ma questa è la realtà; sono nato in questo periodo e cerco di coglierne il bene, il male, l'impegno disciplinare. Basterebbe che ognuno di noi facesse bene il proprio dovere, e molto cambierebbe nel modo di usare, di consumare. Siamo i primi a criticare, però siamo anche i primi a

consumare la nostra società; l'artista deve lavorare per testimoniare al meglio delle sue possibilità, pur riconoscendo le grandi contraddizioni.

Molti architetti sostengono con decisione la teoria del non-luogo. È sicuramente un problema di sensibilità, perché io di fronte a una chiesa romanica provo ancora vibrazioni, mentre loro le provano di fronte alla Coca Cola o a Mc Donald's. Credo ci sia spazio per tutti ma non si può pretendere che tutti spino i lati, a tratti affascinanti, della cultura del moderno, della cultura dinamica, della città diffusa. La città per essere tale ha bisogno di due cose: il centro e il limite. Mi sento a mio agio all'interno della città quando riesco a coglierne entrambi gli elementi. Ovviamente ciò non mi impedisce di fruire anche della città diffusa, anche se in essa non mi sento a mio agio.

Ognuno deve fare ciò che gli risulta più congeniale; se Giacometti trova la sua verità in pochi centimetri, non si può pretendere che affronti il *landscape* e la modellazione del paesaggio. Dobbiamo riconoscere i nostri limiti e ciò che possiamo fare al loro interno, anche se può sembrare poca cosa. Ieri sera sono rimasto affascinato da una bottiglia di plastica, per esempio. Le teorizzazioni sono come le mode, vanno e vengono e bisognerebbe imparare a giudicare la qualità del prodotto, che è l'unica cosa che resta.

Perché si lavora? Per vincere la morte. Sarebbe sciocco dire che sarei contento se una mia opera venisse demolita. Questo è il destino inevitabile. L'idea del costruire è un'idea per vincere la morte, per sopravvivere alla morte fisica che avrà il sopravvento. L'aspirazione all'eternità è implicita in ognuno di noi. Purtroppo dobbiamo accettare anche le nuove esigenze che la storia porta con sé. Credo che tutti gli architetti siano consapevoli della pochezza di quanto realizzano. Sono contento di aver vissuto una stagione felice, in cui il mio lavoro è stato messo al servizio di altri che lo hanno apprezzato.