

università degli studi di napoli federico ii
facoltà di architettura

dottorato di ricerca in composizione architettonica
progettazione urbana, storia architettura ambiente

2003-2006 XIX ciclo

l'architettura contemporanea francese
il ventennio 1980-2002 tra forma e tecnologia

indirizzo:
composizione
architettonica

di.pro.a.a.
dipartimento di
progettazione
architettonica
e ambientale

coordinatore:
prof. arch. alberto cuomo

tutor prof. arch. alberto cuomo
dottoranda arch. maria cristina majello

INDICE

INTRODUZIONE: LA CONTEMPORANEITÀ DELL'ARCHITETTURA FRANCESE

- I.1** *La scelta del tema di ricerca* pag. I
I.2 *La metodologia e il programma di studio* pag. VIII

SCHEMA RIASSUNTIVO N. 1:

TEORIE E TENDENZE ARCHITETTONICHE IN FRANCIA TRA LA FINE DEL XVII E LA FINE DEL XIX SECOLO

SCHEMA RIASSUNTIVO N. 2:

TEORIE E TENDENZE ARCHITETTONICHE IN FRANCIA TRA L'INIZIO DEL XX E L'INIZIO DEL XXI SECOLO

PARTE PRIMA

CAPITOLO 1 LE TEORIE E LE IDEOLOGIE SULL'ARCHITETTURA

IN FRANCIA TRA '700 E '800 pag. 2

- 1.1** *La querelle des anciens et des modernes* pag. 2
1.2 *Il settecento tra l'Ecole des Ponts et Chaussées e gli utopisti* pag. 9
1.3 *L'ottocento tra l'Ecole Polytechnique e l'Ecole des Beaux Arts* pag. 13
1.4 *Il classicismo strutturale e le esposizioni universali* pag. 15

CAPITOLO 2 LO SVILUPPO DEL CALCESTRUZZO ARMATO E LE SUE APPLICAZIONI NELL'ARCHITETTURA

FRANCESE DEL XX SECOLO pag. 22

- 2.1** *Tra la fine dell'800 e la prima metà del novecento* pag. 22
2.2 *Auguste Perret e l'evoluzione del classicismo strutturale* pag. 26
2.3 *Le Corbusier : l'architetto e l'ingegnere* pag. 33
2.4 *1966 -1977 dal razionalismo alla ricerca di nuovi ideali* pag. 41
2.4.1 *Gli avvenimenti storico-culturali* pag. 47
2.4.2 *Le influenze e le tendenze* pag. 53

PARTE SECONDA

CAPITOLO 3	I NUOVI LINGUAGGI E LE NUOVE TECNOLOGIE	<i>pag.</i>	70
3.1	<i>La tecnica in architettura</i>	<i>pag.</i>	71
3.2	<i>Forma e tecnologia nell'architettura contemporanea</i>	<i>pag.</i>	75
3.3	<i>1980 – 2002 il ventennio delle grandi costruzioni</i>	<i>pag.</i>	81
3.3.1	<i>Gli avvenimenti storico-culturali</i>	<i>pag.</i>	87
CAPITOLO 4	LA RICERCA DELLA FORMA ED I SUOI SIGNIFICATI	<i>pag.</i>	92
4.1	<i>Dominique Perrault e le forme geometriche elementari</i>	<i>pag.</i>	103
4.2	<i>Christian de Portzamparc e le relazioni funzionali</i>	<i>pag.</i>	110
4.3	<i>Christian Hauvette e la sovrapposizione dei piani verticali</i>	<i>pag.</i>	115
4.4	<i>Jean Nouvel e la metafora tra reale e virtuale</i>	<i>pag.</i>	119
4.5	<i>Claude Vasconi e l'immagine virtuale</i>	<i>pag.</i>	122
4.6	<i>Paul Chemetov e il monumentalismo</i>	<i>pag.</i>	126
4.7	<i>Odile Decq e la scomposizione delle parti</i>	<i>pag.</i>	130
CAPITOLO 5	LA RICERCA DI UNA NUOVA TECNOLOGIA	<i>pag.</i>	133
5.1	<i>Dominique Perrault e la tecnologia funzionale</i>	<i>pag.</i>	146
5.2	<i>Jean Nouvel e le tecnologie della tradizione</i>	<i>pag.</i>	150
5.3	<i>Francis Soler e i rivestimenti esterni</i>	<i>pag.</i>	153
5.4	<i>Helen Jourdà e Gilles Perraudin e l'architettura costruita</i>	<i>pag.</i>	156
5.5	<i>Paul Andreu e l'architettura ingegneristica</i>	<i>pag.</i>	159
CAPITOLO 6	CONCLUSIONI		
6.1	<i>Tra la progettazione e la realizzazione di un manufatto architettonico: appunti di un breve viaggio in Francia</i>	<i>pag.</i>	162

6.1.1	<i>Paris</i>	<i>pag.</i>	164
6.1.2	<i>Bretagne</i>	<i>pag.</i>	168
6.1.3	<i>Lyon</i>	<i>pag.</i>	170
6.1.4	<i>Mulhouse</i>	<i>pag.</i>	173
6.1.5	<i>Ronchamp</i>	<i>pag.</i>	176
6.1.6	<i>Belfort</i>	<i>pag.</i>	179
6.1.7	<i>Strasbourg</i>	<i>pag.</i>	181
6.2	<i>INTERVISTA: dalla progettazione alla realizzazione di un manufatto architettonico</i>	<i>pag.</i>	182
6.2.1	<i>Intervista con Paul Andreu</i>	<i>pag.</i>	184
6.2.1	<i>Intervista con Gilles Perraudin</i>	<i>pag.</i>	188
6.2.1	<i>Intervista con Paul Chemetov</i>	<i>pag.</i>	193
6.2.1	<i>Materiale fornito dallo studio di Dominique Perrault</i>	<i>pag.</i>	197

APPENDICE:

pag. 211

- Scheda riassuntiva 1: Dominique Perrault*
- Scheda riassuntiva 2: Christian de Portzamparc*
- Scheda riassuntiva 3: Christian Hauvette*
- Scheda riassuntiva 4: Jean Nouvel*
- Scheda riassuntiva 5: Claude Vasconi*
- Scheda riassuntiva 6: Paul Chemetov*
- Scheda riassuntiva 7: Odile Decq*
- Scheda riassuntiva 8: Francis Soler*
- Scheda riassuntiva 9: Gilles Perraudin*
- Scheda riassuntiva 10: Paul Andreu*

BIBLIOGRAFIA

pag. 212

INTRODUZIONE

LA CONTEMPORANEITÀ DELL'ARCHITETTURA FRANCESE

I.1 LA SCELTA DEL TEMA DI RICERCA

I linguaggi dell'architettura contemporanea sono innumerevoli ed è sempre più difficile riuscire a individuare delle scuole di pensiero o delle tendenze che fanno riferimento a culture specifiche. La globalizzazione e lo sviluppo delle nuove tecnologie, da quelle informatiche a quelle nel campo dell'edilizia, hanno contribuito in maniera fondamentale a questa diffusione e a questo sviluppo incontrollato e spontaneo di diverse tendenze architettoniche. In questo panorama mondiale così vasto si è scelto pertanto di studiare ed approfondire il discorso dell'architettura contemporanea limitandosi ad un solo paese: la Francia.

La scelta della Francia è scaturita da tre motivi fondamentali: in primo luogo per gli effetti che l'influenza della scuola e del pensiero del maestro Le Corbusier ha avuto e tuttora ha sulla generazione degli architetti contemporanei francesi; in secondo luogo l'enorme produzione architettonica in questo paese, anche di qualità, che non ha una grande risonanza e diffusione sulle pubblicazioni italiane; in terzo ed ultimo luogo la volontà di approfondire una pregressa conoscenza personale della cultura di questo paese attraverso lo studio delle concezioni che sono alla base di un progetto architettonico.

Prima di tutto si vuole chiarire che quando si parlerà, in questa trattazione, di architettura francese contemporanea si intenderà il periodo storico che abbraccia gli anni che vanno dal 1980 al 2002 e che si è soliti individuare con la definizione del "IL VENTENNIO DELLE GRANDI COSTRUZIONI"¹. Questo momento di storia dell'architettura, è caratterizzato, in Francia, da una grande produzione di manufatti architettonici che rappresentano nel loro insieme le tendenze sociali e culturali di questo paese.

I linguaggi compositivi dell'architettura rimandano quasi sempre ad un'ideologia o ad un'intenzionalità che è alla base della progettazione. Per poter comprendere a fondo questi linguaggi e ciò che è alla base di questi è stato necessario ricostruire il periodo storico-sociale-culturale, che ha determinato queste tendenze.

La prima fase della ricerca si è quindi sviluppata attraverso un'indagine storica che mettesse ricostruisce il periodo compreso tra il 1967 e il 1973², nella quale le amministrazioni Statali hanno dato una svolta innovativa, programmatica, tipologica e costruttiva, al concetto di architettura, che si identificava con nuove strutture di tipo abitativo e di tipo ricettivo, come ad esempio le ZAC o pubblico e rivolto allo scambio sociale e culturale come ad esempio il Centre Georges Pompidou.

Ciò che è risultato da questa prima analisi era il riproporsi in maniera ripetitiva del rapporto tra tecnica e forma nella ricerca progettuale. In realtà questo binomio ideologico è stato sempre presente nell'architettura francese ed in particolare e si può far risalire alla *querelles des anciens et*

¹ Jaques Lucan, *Architecture en France 1940-2000, Histoire et Theorie*, Le Moniteur, Paris 2001, pag. 302

² Jaques Lucan, *France Architecture 1965-1988*, Electa Moniteur, Milano-Paris, 1989, pag. 10-25

des modernes alla fine del 1600. Pertanto si è ritenuto importante ripercorrere le tappe dello sviluppo ciclico di queste ideologie a partire dal 1700, e riportare quelle teorie che forse sono oggi ancora presenti nelle manifestazioni delle arti figurative in generale, anche se sotto spoglie completamente differenti.

Nella seconda fase della ricerca, attraverso la ricostruzione storica, nelle trattazioni francesi, del complesso rapporto tra forma e tecnologia, si è riletta l'architettura francese contemporanea. Le tendenze culturali e architettoniche francesi a partire dagli anni settanta, sembrando differenziarsi e distaccarsi dal panorama internazionale contemporaneo³; la Francia, infatti, sembra essere soggetta ad uno sviluppo differente: questi anni pieni di fermenti vedono il trasformarsi del carattere formale dell'architettura superando il linguaggio moderno degli orientamenti americani che attraversavano il postmodernismo, per poi finire nel decostruttivismo.

Il postmodernismo rispetto ai fondamenti teorici del Movimento Moderno, si propone come ricerca che trae dalla storia e dalla tradizione locale schemi e strutture, e assume al tempo stesso temi e moduli stilistici di ogni tempo ed ogni paese, in un esasperato eclettismo. Con il volume *Complessità e Contraddizioni in architettura* (1966), Robert Venturi, che si può considerare l'iniziatore del postmodern, in una provocatoria celebrazione delle manifestazioni più spontanee e pop dell'edilizia corrente e "vernacolare", accusa l'architettura moderna di non utilizzare la metafora⁴, l'ambiguità, la polivalenza, tutte caratteristiche appartenenti all'architettura di un popolo. Con questo scritto Venturi apre una riflessione sulla città americana, rivendicando l'autentico valore delle caratteristiche più popolari: un inno banale al kitsch, ma soprattutto una negazione del motto miesiano "*less is more*", al quale contrappone l'esaltazione dell'ibrido, del plurale, del complesso. *Le tesi di Venturi hanno aperto la porta alla corrente più propriamente postmodernista americana, caratterizzata da una ipersemantizzazione del progetto e della trasformazione della memoria da storia a parodia*⁵.

Di fronte alla crisi del paradigma del Movimento Moderno, l'architettura americana si mostra attraverso attori come Frank Gehry o Peter Eisenman; dove il primo rivisita codici d'uso dei componenti dell'edilizia e della strutturazione dello spazio proponendo edifici costruiti attraverso una somma successiva di episodi narrativi⁶; il secondo, intento all'esplorazione sistematica delle relazioni formali interne al progetto, riprende gli assunti estetici dell'avanguardia purista per scarnificare il corpo stesso dell'edificio fino alle crude generatrici geometriche riducendo l'architettura ad un volume teorico retto da un'astratta trama di assi nello spazio⁷.

³ Maurizio Vitta, *Architettura come valore sociale*, in «l'Arca Plus», 1991-2001 DIECI ANNI DI ARCHITETTURA IN FRANCIA, n. 32, I trimestre 2002, l'Arca Edizioni.

⁴ Robert Venturi, *Complessità e contraddizione in architettura*, Dedalo, Bari 1972, pag.24-26

⁵ Jean Faucheron, *project et realisation*, in « L'Oeil », n 146, numero speciale di *Architectur et Urbanisme au XXe siècle*, fevrier 1967.

⁶ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, Enciclopedia dell'Architettura, ed. Garzanti, Milano 1996, pag. 1011-1024

⁷ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, op. cit.

L'Europa dal canto suo sembra invece reagire alle utopie dell'avanguardia, con un'elaborazione nostalgica a cui approda Aldo Rossi⁸, che con i suoi studi sulla morfologia tenta di formalizzare un catalogo di caratteri architettonici invariati, che dovrebbero traslare l'edificio verso la stabilità tipologica del monumento simbolico - metaforico catalizzatore della memoria collettiva.

Aldo Rossi e Giorgio Grassi costituiscono il fondamento teorico della "Tendenza" influenzando anche la scena europea, a partire dall'architettura fino alle considerazioni urbanistiche, *sulla scomposizione urbana in frammenti che solo al loro interno potranno ambire ad una compiuta ricomposizione*⁹. Contemporaneamente in Francia Ricardo Bofill progetta un gran numero di opere pubbliche reinterpretando il *gran-ensemble*, in cui collassa senza mediazione alcuna la tradizione del crescent neoclassico e quella dei quartieri funzionalisti, Versailles e le *new towns*, stile e prefabbricazione edilizia.

Esaurita la componente della novità, il post modern si riduce ad una superfetazione decorativa, che viene ben presto superata dalla complessità progettuale che passa al centro dell'attenzione della nuova architettura decostruttivista di cui i promotori sono Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Bernard Tshumi, Coop Himmelbau. Ma a questa complessità progettuale si aggiunge anche la complessità delle riflessioni di Kenneth Frampton che parla di *regionalismo critico*, che altro non è che una presunta universalità di proposte moderne a cui si sovrappone un approfondimento dei temi propri delle culture locali¹⁰.

In un panorama così variegato e pieno di contraddizioni la Francia sembra da una parte riuscire a superare l'incombente eredità "le-corbuseriana", che con i suoi principi, le sue influenze e le sue regole sembrava aver bloccato e condizionato per lungo tempo una nazione che nella sua libertà di espressione sembrava rimanere legata, al passato, in una sorta di timore reverenziale verso il grande maestro. D'altra parte però la matrice rigorista non abbandona mai il fare architettura francese anche se si manifesta con linguaggi e tecnologie innovative. Sicuramente la personalità di Jean Nouvel segna una nuova era per l'architettura francese, promuovendo uno stile in bilico tra tecnologia, arte e comunicazione, di cui ne è un chiaro esempio la Fondation Cartier (Parigi 1991-1994), ma contemporaneamente al suo lavoro, si distinguono, secondo una linea evolutiva del moderno figure come, Paul Cementov, Patrick Berger, Christina Drevet, Gilles Clement, Dominique Perrault, Christian de Portzamparc, Francis Soler, Odile Decq e Benoit Cornette, François Helene Jourda e Gilles Perraudin, Christian Hauvette, Bernard Tschumi, Claude Vasconi, Paul Andreu e tanti altri, che nel loro operato mettono in luce il difficile rapporto tra forma e tecnica, nella scelta compositiva.

La produzione architettonica contemporanea francese rispetto al resto dell'Europa e del Mondo, sembra, nonostante il gran numero di manufatti anche di rilievo che nell'ultimo ventennio sono stati realizzati in questo paese, in apparenza, affermarsi un po' in ritardo e rimanere un po'

⁸ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, op. cit.

⁹ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, op. cit.

¹⁰ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, op. cit.

isolata rispetto all'architettura spettacolare europea e mondiale, che si sviluppa richiamando una grande eco di studiosi e turisti.

Si fa riferimento al grande fenomeno che si sta diffondendo in Europa ed in tutto il mondo che vede una produzione di manufatti, che non si identificano più in una forma dell'arte o della scienza funzionale, ma che diventano un elemento simbolico, una chiave per definire l'identità di città e paesi. Così Eisenman¹¹ in un'intervista definisce l'architettura dei nostri giorni, che è diventata una lingua franca di un mondo in cui Berlino, Londra, Tokyo etc. ospitano edifici teoricamente interscambiabili, ma che paradossalmente conferiscono significato alla città. È questa un'architettura dove l'aspetto funzionale passa in secondo piano, rispetto a quello della comunicazione, dove la forma diviene un gesto artistico, slegato dal territorio ma che finisce per trasformarlo.

In questo mondo caotico e affascinante, fatto di un'architettura senza linguaggi e regole, l'architettura francese sembra voler continuare a mantenere una sua identità molto forte, che probabilmente dipende dallo sviluppo meditato e moderato di un popolo fortemente patriottico e orgoglioso della sua terra, che ha cercato sempre una interazione tra il modo vivere e l'essere vivente arrivando ad affermare la sua posizione in architettura, differenziandosi dai fenomeni comuni al resto del mondo e dell'Europa, anche se questi sono originali e innovatori.

Ciò che si tenterà di mettere in luce in questa trattazione, ponendosi in modo critico al centro del dibattito sull'architettura contemporanea nel mondo, è come l'innumerabile produzione architettonica francese, che dalla fine degli anni 70 arriva fino agli inizi del XXI secolo, denota delle scelte ideologiche che sono riconducibili ad intenzioni decise e politicamente riconoscibili in un quadro generale, che mostrano una Francia, che in continuità con lo spirito innovatore del passato, sviluppa e rimodella tecnologie del presente.

La continua sperimentazione di questi anni, non solo di produzione francese ma anche di quella straniera in Francia, sembra rimanere legata a forme geometriche elementari e monumentali, rappresentate attraverso volumi semplici che sembrano oggi riuscire a realizzare le utopistiche idee di Boullée e che richiamano l'antico simbolismo del potere e della grandezza.

La scelta di un linguaggio formale di questo tipo, in un periodo storico contemporaneo così variegato, governato dalla teoria del caos, dalla complessità degli intrecci, da forme fluide, non è per la Francia un sintomo di arretratezza o di riscoperta del passato, ma è invece il risultato di un dialogo costante tra forma e tecnologia dove il condizionamento reciproco di uno o dell'altro aspetto danno vita a diverse relazioni con il territorio, e a diverse relazioni complesse tra le parti, che rendono queste architetture dei luoghi "emozionanti"¹².

¹¹ Alessandro Cassin, "La Città della vanità", «l'Espresso», giugno 2004

¹² «l'architettura essendo emozione plastica deve, nel suo regno, comunicare dall'inizio e impiegare gli elementi suscettibili di colpire i nostri sensi, di esaudire i nostri desideri visuali e disporli in maniera che la loro vista ci colpisca chiaramente, che la mente misura. Queste forme primarie o sottili, morbide e brutali agiscono fisiologicamente sui sensi (la sfera, il cubo, il cilindro, orizzontali, verticali, obliqui, etc.) e li commuovono. Commossi siamo suscettibili e vediamo al di là delle soluzioni brutali; allora saranno suscitati certi rapporti che agiscono sulla nostra coscienza e ci dispongono in uno stato di godimento usufruendo della memoria, del godimento del ragionato e della creazione.» Le

Le Corbusier, cinquant'anni prima, distaccatosi da un eccessivo rigorismo razionalista, aveva dato prova della sua profonda conoscenza della tecnologia del calcestruzzo armato, riuscendo a trasformarlo in materia plasmabile e luce, come è possibile riconoscere in quella che è stata definita forse l'opera di maggiore plasticità nell'architettura razionalista¹³, la cappella di Notre Dame de Ronchamp.

La complessità nell'architettura francese è riconoscibile non tanto nelle immagini fluide quanto nell'evoluzione dei percorsi, degli spazi fruibili - ben visibile dallo studio delle piante e delle sezioni - nella scelta materica dei rivestimenti delle facciate, o nella loro stessa complessità tecnologico-strutturale, nella ricercatezza della composizione e dell'immagine urbana.

Partendo dal rapporto che esiste tra la ricerca formale e quella tecnologica si possono individuare nei corsi e nei ricorsi storici le oscillazioni che mentre da un parte riconoscono la tecnologia come elemento generatore della forma dall'altra vedono la forma che utilizza la tecnologia per ottenere figure plastiche. Queste due posizioni che storicamente, anche per le teorie scritte, sono facilmente riconoscibili hanno infinite sfumature, che sono a loro volta raggruppabili in due sotto-tendenze:

- La tecnologia come elemento generatore della forma che porta, da una parte, all'esperienza dell'edificio macchina, di cui il Centre Pompidou è l'esempio più eclatante, anche se era stato preceduto circa cento anni prima dall'esperienza dell'esposizione universale di Parigi 1889 dove la Tour Eiffel o la Galerie des Machines; e dall'altra, che riconosce la tecnica come strumento derivato dalle leggi della natura e dalle sue proporzioni, che rendono armoniosa l'architettura. Questo atteggiamento vede nel gotico una delle più alte espressioni dell'architettura, da prendere a esempio per poter ricostruire uno stile architettonico francese come lo intendeva Viollet le Duc, che trova oggi, ad esempio, nell'architettura tettonica di Gilles Perraudin un valido rappresentante.

- La forma che utilizza la tecnologia per ottenere figure plastiche tende invece, da una parte, a ricercare forme complesse capaci di soddisfare la richiesta di utilità dei suoi fruitori. Cioè la convenienza, la Bienséance come aveva postulato l'Abbe de Cordemoy rileggendo e interpretando i principi vitruviani, come ad esempio nella scomposizione funzionale di Christian de Portzamparc; e dall'altra, a ricercare, invece, il simbolismo nell'architettura, e quale miglior interpretazione della metafora della Grandeur Français attraverso la rappresentazioni di volumi semplici e imponenti come aveva fatto l'architettura greco-romana o quella utopica settecentesca e come reinterpreta la monumentalità di Paul Chemetov.

Sulla base di quanto detto si riporta in questa trattazione una sintesi delle ideologie e delle tendenze dell'architettura francese tra illuminismo e romanticismo, riconoscendo nel dibattito contemporaneo tra forma e tecnologia una tematica già presente nella storia dell'architettura. Si cercherà di ricostruire in sintesi infatti come il settecento e l'ottocento sono caratterizzati da teorie e principi che mostrano un altalenante rapporto di sinergia tra l'attenzione verso la forma e verso la tecnologia, giungendo alla separazione netta tra la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere,

Corbusier, *Verso una Architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano, 1984, cap. Estetica dell'ingegnere, architettura, pag. 1-11

¹³ Robert Venturi, *Complessità e contraddizione in architettura*, op. cit., pag.17-22

anche se in alcuni momenti si sentirà il bisogno di ricongiungere le competenze. La figura di Le Corbusier è sicuramente un esempio di congiunzione e fusione tra sapere scientifico ed innovazione formale, anche se i suoi insegnamenti nell'École des Beaux Arts finiranno per essere considerati principalmente come una ricerca formale, da imporsi come nuovo stile architettonico francese. La morte di Le Corbusier nel 1965 e la rivoluzione studentesca del 1968 segnano una forte frattura storica all'interno delle istituzioni: questa è stata l'occasione per un totale rinnovo dell'École des Beaux Arts che pose fine, dopo un secolo di imperativi teorici, ad un insegnamento prettamente accademico.

Si possono riconoscere sicuramente in questi anni i sintomi di un profondo cambiamento, che cominciato alla fine degli anni sessanta, trova il massimo sviluppo alla fine del XX secolo¹⁴. Si riscontra il desiderio di distaccarsi dall'influenza e dal timore reverenziale verso i linguaggi razionalisti e plastici lecorbuseriani, in parte anche per l'effetto della crisi economica del 1973 che apre la strada a nuove condizioni per l'architettura, che si concretizzano principalmente tra il 1973 ed il 1983, periodo di passaggio che prelude alla fase nella quale saranno protagonisti quegli autori nei quali si identifica il nuovo corso dell'architettura francese.

La legislazione da parte sua si adegua e gli anni predetti sono segnati da un insieme di azioni politiche tese a garantire l'evoluzione dell'architettura, che diviene "*di interesse pubblico*", così dichiarata nella nuova legge emanata nel 1977¹⁵.

Dopo l'impatto della crisi del petrolio e dell'industria del 1973, gli anni successivi sono caratterizzati da una forte instabilità. La mancanza di nuove produzioni nel campo delle abitazioni, la ricostruzione delle figure istituzionali dell'architettura e la critica al mondo moderno non risultano distaccate dalle attività e dalla cultura degli attori dell'architettura francese, con gli effetti della fine della crescita e della fine del *Court Ventieme Siecle* (Hobsbawm, 1999)¹⁶.

La matrice dominante di questo periodo di cambiamento è sicuramente rappresentato dall'impegno dello Stato nei nuovi orientamenti nell'architettura. Sbarazzatisi del fardello dell'ultima guerra coloniale, preoccupati dai giochi della politica fondiaria, le personalità pubbliche pongono al centro dell'attenzione la sistemazione del territorio. È a questo proposito interessante sottolineare che anche la fusione tra la Francia ed i paesi del Magreb, ha comportato un forte scambio culturale, che ha avuto grande influenza nello sviluppo dello studio e delle applicazioni della progettazione urbana in Francia.

Nonostante la simpatia degli architetti innovatori con il movimento contestatario del 1968 e con l'Università, e nonostante l'intuizione del presidente Pompidou e Giscard d'Estaing di una necessaria revisione dei metodi di insegnamento della disciplina architettonica, l'azione paziente e lucida dei più alti funzionari iniziata nel 1967 si esplica solo nei primi anni ottanta, per imporre agli

¹⁴ «Gli anni che vanno dal 1967 al 1973, sono caratterizzati da una forte innovazione tipologica e tecnica, derivante da una produzione industriale che si impone nel campo e della progettazione e della produzione.» Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France, tome 3, de la Croissance à la compétition 1967-1999*, Picard, Paris 2000, pag.13

¹⁵ legge 3 gennaio 1977, pubblicato sulla rivista «Architecture», n 401, febbraio 1977

¹⁶ Enrico Morteo, *Architettura Contemporanea*, op. cit., pag 1011-1024

incarichi pubblici una politica di qualità che si fonda sulla decisione metodica (la programmazione), su nuove procedure per la loro assegnazione (concorsi), sulla loro gestione (nuove istituzioni che regolino il lavoro pubblico).

Questi meccanismi si sposano con l'idea della creazione di qualcosa di esemplare, entrando in contrasto con l'annullarsi del potere pubblico che nel resto d'Europa come in Italia ed in Inghilterra segna la fine della crescita. La procedura generalizzata dei concorsi porta alla fusione delle pratiche e delle produzioni, in nome di una progettazione che conduce all'emergenza di una nuova generazione di protagonisti della scena, interpreti di una modernità complessa, le cui componenti sono delle competenze professionali rinnovate, in una gamma che invade il campo della tecnologia e della produzione di un'estetica dell'architettura pubblica e della riabilitazione come creazione.

Sottolineato da questi cambiamenti ideologici e dal rinnovamento degli uomini e degli architetti, dei programmi e delle procedure, questo periodo è caratterizzato da una varietà rogettuale nell'edificato. Questa lunga sequenza è dominata da avvenimenti singolari: in generale strutture architettoniche ben inserite nel tessuto urbano esistente, che sono il risultato di continue competizioni e richieste di incarichi .

In quadro storico così complesso ci si rende conto che quelle che potevano essere individuate, chiaramente, nella storia, come delle tendenze generali, con una propensione verso un'atteggiamento formale o un atteggiamento tecnicista, si trasformano in qualcosa di diverso, che riesce a stare al passo con gli sviluppi tecnologici e con la ricerca della cultura dell'immagine. Non risulterà allora strano che alla fine di questa trattazione, ci si renderà conto di come la propensione verso una ricerca o l'altra si esauriscono in un discorso differente dove bisogna chiedersi che cos'è oggi un architetto: un artista o un costruttore? Entrambi, probabilmente. Ma oggi è possibile riscontrare una figura così completa nel panorama contemporaneo francese?

1.2 LA METODOLOGIA E IL PROGRAMMA DI STUDIO

Lo studio sull'architettura contemporanea francese ha condotto all'individuazione del complesso rapporto che sussiste tra ricerca formale e ricerca tecnica nella storia delle teorie architettoniche dalla fine del Seicento agli inizi del Novecento. Oggi questo rapporto è molto meno chiaro anche se in un certo modo continua ad essere visibile nella figura dell'architetto artista e dell'architetto costruttore.

Nell'ambito più ampio di una ricerca sulla produzione architettonica in Francia, ad opera di architetti francesi, si è scelto quindi di approfondire il rapporto che esiste tra linguaggio formale e linguaggio tecnologico, che è al centro dei dibattiti sulle questioni dell'architettura contemporanea, ma che per quanto riguarda la produzione francese, ha profonde radici storiche.

Ci si domanda allora in questo arco temporale di storia dell'architettura è possibile riconoscere i valori e le ideologie che hanno sempre contraddistinto la Francia anche se oggi non si può parlare più di regionalismo o di nazionalismo di questa arte del costruire?

Le figure degli architetti francesi di fama internazionale e nazionale quali Dominique Perrault, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Francis Soler, Patrick Berger, Odile Decq, Paul Chemetov, Gilles Perraudin, Christian Hauvette, Bernard Tschumi, Claude Vasconi, e tanti altri, come si pongono rispetto all'approccio compositivo in architettura? e come interpretano il binomio forma-tecnica? e sono coerenti con le loro posizioni?

Nello svolgersi di questa ricerca si è tentato di dare delle risposte a questi quesiti e per una chiarezza organizzativa si è voluto dividere la ricerca in due parti: una prima parte di analisi storica che ricostruisce l'evoluzione delle teorie sull'architettura francese dalla fine del seicento fino alla prima metà del novecento, ed una seconda parte dove si rileggono, in modo critico, attraverso il rapporto tra forma e tecnologia, le opere degli architetti contemporanei francesi, in relazione ai manufatti, da loro realizzati, che si sono ritenuti più significativi ed emblematici.

La prima parte, nella quale vengono riportate le teorie sull'architettura a partire dalla fine del '600 per poi giungere all'800 rivela un altalenante rapporto tra tecnica e forma nell'architettura che si manifesta in maniera differente attraverso personalità disparate, e trova nel novecento con Le Corbusier una personalità capace di riproporre una sintesi tra sapere scientifico e elaborazione formale, come avevano fatto i costruttori delle grandi cattedrali gotiche.

Nella seconda parte si è cercato di delineare un panorama contemporaneo dell'architettura in Francia, ponendo l'accento sulle diverse politiche economiche e sociali con le quali si interagisce. In questo ambito più ristretto si sono individuate delle tematiche attraverso lo studio di alcune opere realizzate esclusivamente in Francia di dieci architetti francesi: Dominique Perrault, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Francis Soler, Odile Decq, Paul Chemetov, Gilles Perraudin, Christian Hauvette, Paul Andreu, Claude Vasconi. Questi attori della scena contemporanea sono tutti architetti francesi, che con le loro formazioni differenti hanno apportato un contributo fondamentale allo sviluppo dell'architettura in Francia; pertanto le opere che si sono

scelte per descrivere le loro ideologie sono realizzzate solo in Francia e nel periodo compreso tra la fine degli anni '70 e gli inizi del 2000.

In conclusione, per verificare quanto studiato si è svolto un breve soggiorno in Francia. In questo periodo si è avuto modo di visitare alcune delle architetture prescelte ed i luoghi nelle quali esse sono inserite. Inoltre si è ritenuto importante, per quanto possibile sottoporre una breve intervista ad alcuni di questi architetti. Dal materiale raccolto si è giunti infine ad affermare che anche se forse oggi non è più possibile scindere la ricerca formale da quella tecnologica, si può però dire che esistono due figure professionali nell'ambito dell'architettura francese: quella dell'architetto-artista e quella dell'architetto *chef du chantier*, che, a seconda dei temperamenti dei diversi attori della scena contemporanea, manifestano una complessità nuova nel rapporto tra forma e tecnica.

SCHEMA RIASSUNTIVO N. 1	LE TEORIE E LE TENDENZE NELL'ARCHITETTURA FRANCESE DALLA FINE DEL XVII SEC ALLA FINE DEL XIX SEC			
CONTESTO STORICO	TECNICISMO		FORMALISMO	
	la tecnologia come elemento generatore della forma		la forma che utilizza latecnologia per ottenere figure plastiche	
	<p>La tendenza più estremista porta all'esperienza dell'edificio macchina di cui il Centre Pompidou è l'esempio più eclatante, anche se era stato preceduto circa cento anni prima dall'esperienza dell'esposizione universale di Parigi 1889 dove la Tour Eiffel o la Gallerie des Machines sono l'emblema di questa tendenza.</p> <p style="text-align: center;">EDIFICIO MACCHINA</p>	<p>La tendenza più moderata che riconosce la tecnica come strumento derivato dalle leggi della natura e dalle sue proporzioni, che rendono armoniosa l'architettura. Questo atteggiamento che vede nel gotico una delle più alte espressioni dell'architettura da prendere a esempio per poter ricostruire uno stile architettonico francese (Viollet le Duc)</p> <p style="text-align: center;">LEGGI ARMONICHE IN NATURA</p>	<p>Questo atteggiamento nel suo aspetto più moderato ricerca il simbolismo nell'architettura e quale miglior interpretazione della metafora della Grandeur Français attraverso la rappresentazioni di volumi semplici e imponenti come aveva fatto l'architettura greco-romana o quella utopica settecentesca.</p> <p style="text-align: center;">SIMBOLO/METAFORA</p>	<p>Questo atteggiamento più estremista tende a ricercare forme complesse capaci di soddisfare la richiesta di utilità dei suoi fruitori. Cioè la convenienza la Bienséance come aveva postulato l'Abbe de Cordemoy rileggendo e interpretando i principi vitruviani.</p> <p style="text-align: center;">UTILITAS/CONVENANCES</p>
FINE 1600				
La querelle des anciens e des modernes		Blondel (1617-1686) : gli elementi dell'architettura sono metafore della natura le colonne sono fatte ad imitazione dei tronchi d'albero, gli archi si rifanno agli antri delle caverne, bisogna creare uno stile francese che trovi la bellezza nelle strutture armoniche della natura	Perrault (1617-1686): ricerca elementi di architettura in forme pure, il richiamo all'architettura classica è il recupero di geometrie semplici rielaborate, ricerca questa che determina l'utilizzo della colonna binata nel colonnato del Louvre che non ha una vera funzione strutturale ma puramente simbolica	
1700				
				l'Abbè de Cordemoy sulla scia di Perrault rilegge e rielabora i principi vitruviani e stabilisce tre nuove categorie da seguire in architettura, tra queste la più importante ed innovativa: la <i>Convenance</i> , cioè ciò che conviene, ciò che è utile, il confort, la funzionalità che genera le forme
		l'A. Laugier (1713-1769) che riparte dall'idee di Cordemoy per costruire le basi di uno stile di architettonico francese che basa il suo principio ordinatore su regole di armonie naturali, così come aveva fatto l'architettura gotica che senza scrivere regole o trattati si era ispirata alle leggi pratiche della natura per costruire le sue cattedrali Laugier però si trova un po' in bilico nella sua posizione di trattatista infatti mentre da una parte predilige le leggi di natura e i loro rapporti armonici nella tecnica costruttiva, esalta le forme semplici del mondo classico perché meglio rispondono alle esigenze pratiche		
	1747 Perronet fonda l'Ecole des Ponts et Chaussées crescente bisogno di costruire grandi opere di collegamento come i ponti e le strade e visto lo sviluppo delle nuove tecnologie da utilizzare per la realizzazione di queste opere la figura dell'architetto viene separata da quella dell'ingegnere			
			La ricerca del formalismo simbolico trova poi nelle utopie di Boullée (1728 -1799) la massima espressione. La ricerca di un formalismo puro di una drammaticità espressa dalla luce e dall'ombra dei volumi, la complessità delle relazioni interne trovano in questo architetto teorico-utopistico il maggior rappresentante.	
			Sulla stessa scia Boullée si ritrova l'operato di Ledoux (1736-1806) che partendo da un formalismo simbolico (le saline di Chaux ad esempio) arriva a rappresentare sistemi gerarchici differenziati attraverso le forme ed i decori. Nel suo operato il linguaggio architettonico diviene metafora del vivere sociale	
La figura degli utopisti mette chiaramente in evidenza che mentre da una parte gli ingegneri continuano a costruire opere per il territorio l'architetto si rifugia nelle teorie e nelle ricerche ideologiche perdendo sempre di più il suo rapporto rigoroso e razionale nei confronti della struttura architettonica. Si sente per questo l'esigenza di rivalutare la figura dell'architetto e nel 1795 viene fondata l'Ecole Polytechnique dove si formano le figure di architetti-ingegneri				
		Durand (1760-1834) bisogna creare uno stile francese che permetta di trovare dei moduli da assemblare in modo diverso, creare uno stile Napoleonico che mentre da una parte sia economico nell'utilizzo dei materiali, sia flessibile ed adattabile alle diverse esigenze. <i>Per Composizione si intende l'insieme delle leggi che regolano le combinazioni o l'assemblaggio di elementi diversi e parti architettoniche.</i>		
1800				
Dopo la Rivoluzione del 1789 nasce l'Ecole des Beaux Arts, che si sostituisce a l'Académie Royal d'Architecture, e diventa pian piano il centro di sviluppo della ricerca della composizione architettonica imponendo regole e una sovranità sul territorio				
			(1832) Rondelet trattato di architettura le Parallèles: è per mezzo delle teorie matematiche che un abile costruttore determina forme giuste che si possono mantenere	
			Labrousse Rappresentabilità dell'architettura basata sul razionalismo strutturale, dove la struttura stessa diventa decoro ed aspetto formale dell'architettura. Biblioteca di S. Geneviève(1843)	
		Jules Saulnier (1871-1872) Recupero di un corpo di fabbrica preesistente, la fabbrica del cioccolato Menier sulla Marne dove la struttura è l'elemento generatore dell'architettura ed è anche denunciato diventando il decoro stesso dell'edificio		
			Viollet le Duc (1814-1879) L'architettura gotica rappresenta la massima espressione della comprensione degli equilibri che sono in natura, riprodotti. La tecnica è la ricerca di questo equilibrio tra uomo e natura e deve servire per creare un nuovo stile francese che rappresenti la sua identità e maestosità come era stato in passato.	

SCHEMA RIASSUNTIVO N. 2	LE TEORIE E LE TENDENZE NELL'ARCHITETTURA FRANCESE TRA LA FINE DEL XIX SECOLO E L'INIZIO DEL XXI SECOLO			
CONTESTO STORICO	TECNICISMO		FORMALISMO	
	la tecnologia come elemento generatore della forma		la forma che utilizza latecnologia per ottenere figure plastiche	
	EDIFICIO MACCHINA	LEGGI ARMONICHE IN NATURA	SIMBOLO/METAFORA	UTILITAS/CONVENANCES
FINE 1800				
	Exposition Universelle 1889 la Galleries des Machines e la Tour Eiffel		Fine 800 Choisy Non bisogna ostentare la struttura che può essere fonte di ispirazione ma non principio generatore. La struttura è espressione della forma queste fuse in un'unica soluzione coerente danno origine ad un discorso unico ed in armonia	
1900	Con Le Corbusier e l'Ecole des Beaux Arts la tendenza al classicismo funzionalista si trasforma in una ricerca formale che vede fuse le arti figurative con l'architettura. La figura di Le Corbusier rappresenta per tutta la prima metà del novecento, e anche dopo, non solo in Francia, un punto di riferimento con le sue teorie e il suo modo di fare architettura innovativo. La padronanza e la conoscenza del cemento armato gli permettono di liberarsi completamente dalle costrizioni della tecnologia e di esprimersi nel massimo della libertà della forma. Ronchamp è forse l'espressione massima di plasticità che ha ottenuto giocando con la materia e la luce.			
			l'Ecole des Beaux Arts nata come sistema rappresentativo di uno spirito francese moderato e limpido capace di resistere agli entusiasmi delle mode passeggere, finendo però col chiudersi in un accademismo classico. Bisogna tenere inoltre presente la grande diffusione del c.a. e delle sue possibili utilizzazioni.	
		Auguste Perret (1854-1954), classica armonia formale che si fonde con un'economia costruttiva ed un uso sapiente del calcestruzzo armato		
		Le Corbusier (1887-1965) di cui ricordiamo solo l'esempio più emblematico: la cappella di Ronchamp, dove la plasticità, la ricerca simbolico - spirituale, la conoscenza del c.a. gli permettono di realizzare giochi di luce di grande suggestione all'interno di un volume che si è liberato da qualsiasi costrizione formale e tecnologica.		
			Jean Faugeron che si ribella ai canoni del movimento moderno in nome di una libertà d'espressione formale	André Bloc legato al razionalismo delle forme pure per la loro flessibilità alle funzioni. Fusione delle arti figurative: "un'arte diventa spaziale attraverso la penetrazione sensibile e modulata della luce attraverso le aperture"La scultura Habitate realizza un oggetto all'interno del quale l'uomo può fruire.
				Claud Parent e Paul Virilio La ricerca di uno stile architettonico urbano volto alle necessità del sociale, che trasforma lo spazio in luoghi per l'abitare, dove la perpendicolarità e la regolarità delle linee viene abbandonata in nome di una ricerca del senso del disequilibrio. La ricerca del movimento
<p>1965 muore Le Corbusier 1968 la rivolta studentesca che sovverte il sistema didattico dell'Ecole des Beaux Arts 1971 Piano e Rogers vincono il concorso per il Centre Pompidou</p>				
<p>INSIEME CON LO SVILUPPO DELLE NUOVE TECNOLOGIE E LA PRATICA DELL' ASSEGNAZIONE DEGLI INCARICHI ATTRAVERSO PROCEDURA CONCORSUALE, L'IDEOLOGIA PROGETTUALE TENDENTE AGLI ASPETTI DELLA TECNICA O DELLA FORMA SI TRASFORMA IN UNA CONCEZIONE COMPOSITIVA DIFFERENTE CHE SI MANIFESTA ATTRAVERSO TEMPERAMENTI DIVERSI. SI PASSA ALLORA DA UN BINOMIO TECNICA-FORMA A UN BINOMIO TECNICA/COSTRUTTORE-FORMA/ARTISTA</p>				
L'ARCHITETTO CHEF DU CHANTIER			L'ARCHITETTO ARTISTA	
<p>DOMINIQUE PERRAULT 1953 CLERMONT-FERRANT</p>				
<p>VOLUMI SEMPLICI E TECNOLOGIE ESTREME PER DELLE FACCIATE SEMPRE MODIFICABILI L'IMMORTALITA' DI UN'ARCHITETTURA SEMPRE IN EVOLUZIONE E IN MOVIMENTO</p>				
<p>JEAN NOUVEL - 1945 FUMEL (LOT-EN-GARONNE)</p>				
<p>TRA METAFORA E TECNOLOGIA: RICERCA FORMALE BASATA SUL RAPPORTO TRA INTERNO ED ESTERNO LA PELLE ESTERNA E' UN DIAFRAMMA TRA LA VITA INTERNA INTIMA ALL'EDIFICIO E LA VITA ESTERNA CAOTICA DELLA METROPOLI</p>				
<p>FRANCIS SOLER 1949 ALGERI</p> <p>TRA TECNOLOGIA E SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA: UN EDIFICIO CHE SARA' SOLO INTELLIGENTE SENZA PERSEGUIRE UN PIACERE ESTETICO NON SERVIRA' A NIENTE. LA TECNOLOGIA DIVENTA IL DECORO STESSO DELL'ARCHITETTURA.</p>			<p>CHRISTIAN DE PORTZAMPARC 1944 CASABLANCA (MAROCCO)</p> <p>LA SCOMPOSIZIONE FUNZIONALE DEI VOLUMI : AD OGNI FUNZIONE CORRISPONDE UNA FORMA RICONOSCIBILE L'INSIEME DI QUESTI VOLUMI IN UN SINGOLO ISOLATO O PIU' ISOLATI AGGREGATI E COSTITUITO DA UN'UNITA' VOLUMETRICA CHE RESTITUISCE AL TUTTO UN'IMMAGINE GLOBALE</p>	
<p>GILLES PERRAUDIN 1949 BOURGOIN - JALLIEU</p> <p>L'ARCHITETTURA COSTRUITA: L'ARCHITETTURA E' UNA COSA SEMPLICE, E' QUELLO CHE L'UOMO HA SEMPRE CERCATO, E' QUALCOSA DI COSTRUITO DALL'UOMO PER L'UOMO E PERTANTO DEVE RISPETTARE I PRINCIPI DI ECONOMICITA' E RISPETTO AMBIENTALE PROPRIO PER RISPETTARE L'UOMO STESSO</p>			<p>CHRISTIAN HAUVETTE 1944 MARSIGLIA</p> <p>IL SEGNO INCIDE SUL CONTESTO ATTRAVERSO TRE PRINCIPI: 1) LA VERITA' CHE RAPPRESENTA L'ESPRESSIONE DELLA STRUTTURA; 2) LA METAFORA CHE RAPPRESENTA IL RISPETTO DEL CONTESTO; 3) LA NARRATIVA CHE LEGA LE OPERE CON LO SCORRERE DEL TEMPO</p>	
<p>PAUL ANDREU 1938 BORDEAUX</p> <p>LA RICERCA INGEGNERISTICA CHE DIVENTA FORMALISMO ORGANICO: LE GRANDI STRUTTURE ABBISOGNANO DI CALCOLI INGEGNERISTICI DI GRANDE PRECISIONE PER POTER REALIZZARE DEGLI SPAZI AMPI E FLUIDI. GLI SCHELETRI ANIMALI E LE STRUTTURE NATURALI SONO LA PIU' IMPORTANTE FONTE D'ISPIRAZIONE PER I CALCOLI STRUTTURALI.</p>			<p>CLAUDE VASCONI 1940 ROSHEIM, FRANCIA</p> <p>L'ARCHITETTURA VIRTUALE DEL COMPUTER UN'ARCHITETTURA CHE PARTE DALLA COMPLESSITA' DEI PERCORSI COME SE FOSSERO DELLE FORME URBANE MA CHE RESTA UN'IMMAGINE A-TETTONICA, UNA SORTA DI FOTOGRAFIA VIRTUALE</p>	
			<p>PAUL CHEMETOV 1928 PARIGI</p> <p>UNA NUOVA MONUMENTALITA' CHE FA I CONTI CON LA COMMITENZA E L'ECONOMIA. OGNI EDIFICIO MONUMENTALE DEVE ESSERE ESPRESSIONE DELLA CITTA' DEI SUOI ABITANTI E DEL LUOGO CHE RAPPRESENTA, SOLO IN QUESTO MODO DIVENTA UN'OPERA IMMORTALE.</p>	
			<p>ODILE DECQ 1955 LAVAL</p> <p>L'ARCHITETTURA DE LES MAQUETTES. LA RICERCA PROGETTUALE MUOVE DALLA SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA E DALL'ACCENTUAZIONE DRAMMATICA DELLE SENSAZIONI DURANTE L'EVOLUZIONE DEI PERCORSI</p>	

PARTE I

CAPITOLO 1

LE TEORIE E LE IDEOLOGIE SULL'ARCHITETTURA IN FRANCIA TRA '700 E '800

1.1 LA QUERELLE DES ANCIENS ET DES MODERNES

Il periodo compreso tra il settecento e l'ottocento è un momento storico molto importante e di grande "rivoluzione" caratterizzato dall'evoluzione e dal cambiamento radicale nel modo di vivere e quindi del fare architettura¹, in relazione alla *Rivoluzione Industriale*, che colpisce "in primis" le due potenze economiche e politiche Francia ed Inghilterra.

In particolar modo la Francia è anche segnata dalla Rivoluzione nel 1789, che è il risultato di fermenti sociali ed intellettuali che segneranno ideologicamente tutto il campo delle arti figurative, della costruzione e dell'architettura.

Quella che si diffonde è un'arte borghese, all'interno della quale è possibile riscontrare una tendenza più conservatrice ed una più progressista, ma nel complesso è un mutamento di egemonia culturale e artistica forse unico nella storia, che fa sì che la borghesia si sostituisca in tutto all'aristocrazia.

Con la fine del '600 si conclude l'epoca barocca - classicheggiante, e la "*querelle des anciens et des modernes*" segna l'inizio delle "*lotte tra tradizione e progresso, tra antico e moderno, ragione e sentimento che troveranno nel preromanticismo di Diderot e di Rousseau la loro conclusione*"².

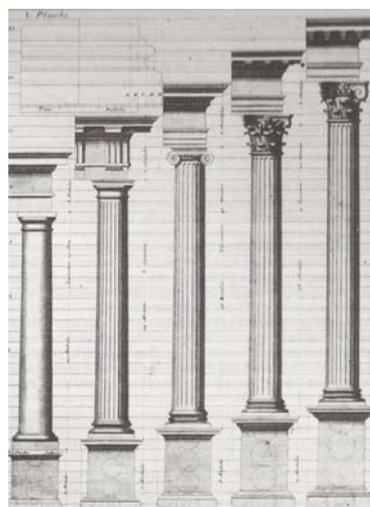
La ricerca degli architetti del XVIII secolo si muove verso la creazione di uno stile che possa rivalutare l'antichità, non tanto copiandola quanto studiandone i principi e le regole, rielaborandoli e proponendo nuove regole e nuovi canoni nel rispetto



Blondel disegno di Porta Saint Denis 1



Place de Voges _Parigi 1



Perrault_i cinque ordini architettonici 1

¹ con "il fare architettura" ci si riferisce al costruire per l'uomo e per soddisfare i suoi bisogni

² Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte, vol II, Rococo' Neoclassicismo Romanticismo Arte Moderna e Contemporanea*, traduzione di Maria Grazia Arnaud, piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1956, pag. 253-254

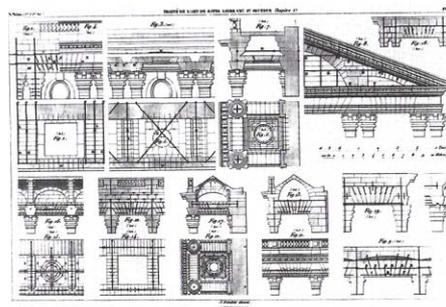
fosse francese, e di raccogliere le leggi di Natura e Ragione dalle quali scaturiscono “norme e regole di assoluta validità”.

L'antichità classica ed il rinascimento italiano sono per Blondel dei modelli insuperati ed insuperabili da prendere come riferimento.

In questi modelli gli elementi architettonici sono metafore della natura: le colonne sono tronchi d'albero, le aperture e gli ingressi sono strutturate come le caverne, “*le proporzioni secondo le quali questi elementi sono stati combinati dagli architetti provano che essi portano in se l'idea della bellezza. Esiste allora una bellezza in se, una sorta di idea platonica di cui le creazioni umane sono un'ombra, bellezza divina di cui la bellezza architettonica è un'ipotesi*”³.

Sotto la voce “BELLO” nell'Enciclopedia di Diderot e d'Alambert - l'opera letteraria più rappresentativa del fermento ideologico di questo periodo storico- è scritto: *la bellezza dipende dalla nostra percezione dei rapporti, il che allo stesso modo quale specificazione del nostro riconoscimento della verità – tali percezioni sono operazioni mentali; in quanto tali vengono acquisite. Rendersi conto dell'elemento discriminante tra ciò che è bello e ciò che non lo è. Questo è ciò che chiamiamo gusto.*”⁴

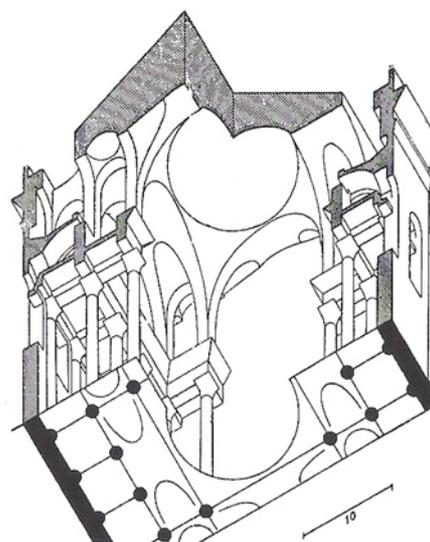
Dalla ricerca del bello nel manufatto architettonico si passa a riflettere sulla bellezza del costruito in quanto insieme e si volge l'attenzione alla città intera come forma ed espressione della bellezza architettonica; ad esempio Blondel incitava i suoi studenti a disegnare le facciate degli edifici come tratti di facciata del disegno urbano, su una scala più ampia si pensa ad esempio a Place Dauphine o a Place des Voges realizzate su disegno di Enrico IV, sono esempi di progettazione di forme urbane come architetture al di



Perrault studio facciata del Louvre 1



Perrault studio facciata del Louvre 2



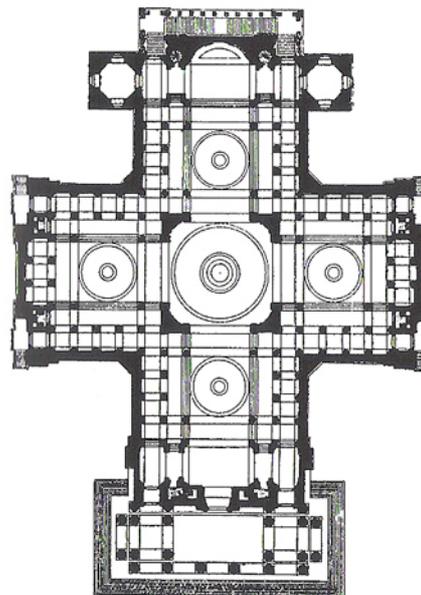
Soufflot assonometria del Pantheon 1

³ François Blondel *Cours D'architecture 1675- Proporzioni Musicali In Architettura*, In *Le Teorie Dell'armonia Nei Trattati Di Architettura*, Paola Cislighi Benedetto Gravagnuolo, Napoli, 1992, pag. 181-183

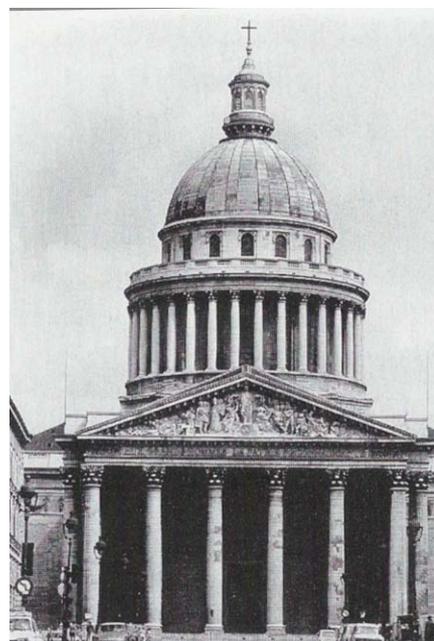
⁴ François Blondel, *Voce Bello Encyclopedie Diderot E D'alambert*, In *I Primi Moderni, Dal Classico Al Neoclassico*, Joseph Rykwert, Edizioni Di Comunità S.P.A., Milano 1986, pag. 89

Questa figura emblematica è conosciuta principalmente per il progetto del colonnato del Louvre. L'incarico ricevuto per questa facciata è un motivo per Perrault per poter rappresentare in pratica la sua teoria sugli ordini architettonici. Il Barocco, come aveva già fatto prima il Rinascimento, aveva riconosciuto agli accordi musicali un rapporto diretto con le proporzioni architettoniche; in realtà il rapporto di proporzioni armoniche era già presente nel mondo antico e lo ritroviamo nei Pitagorici che avevano dato forma alla complessa teoria degli intervalli dando una dimensione spaziale e matematica alla musica, o nei greci che avevano studiato profondamente le proporzioni armoniche e le avevano applicate nei loro templi, o ancora in tutte le arti medievali che avevano attinto ad un immaginario simbolico fatto di numeri e credo religioso, infine gli artisti rinascimentali avevano recuperato dalle proporzioni degli intervalli l'idea di l'unità che conferivano alle loro costruzioni.

Perrault sconvolge queste teorie ponendo l'accento sulla non verificabilità del rapporto tra le leggi armoniche in architettura ed in musica, perché mentre la prima fonda i suoi principi su rapporti razionali, la seconda trova la sua bellezza nell'immaginazione e nell'improvvisazione, in un mondo dove le proporzioni sono riscontrabili a posteriori. Egli sosteneva che non è possibile tradurre accordi musicali in proporzioni visuali, e che esistono due tipi di bellezza uno fondato su ragioni convincenti ed un altro dettato dalla moda, il primo concetto di bellezza ha valore universale, l'altro ha un valore temporale. Ma in generale la bellezza è il risultato dell'abitudine, di ciò che è facilmente riconoscibile e che ci riporta alla memoria una piacevole sensazione di appagamento. *Lo stile appartiene al regno della bellezza arbitraria, mentre la simmetria, la ricerca dei materiali e la precisione nell'esecuzione sono gli unici elementi costitutivi incontestabili di bellezza positiva ed universale*⁵.



Soufflot pianta del Panteon 1



fotografia del Panteon 1

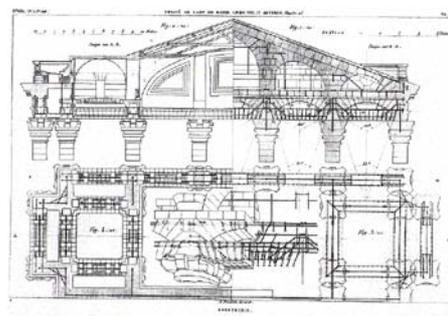
⁵ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005, pag. 53

storicizzabile e come tale assoggettabile ad una proposta di metodica ricognizione analitica e di conseguente formalizzazione scientifica”⁶.

Ste. Geneviève (Parigi 1756-1813) ad opera di Jaques-Germain Soufflot (1713- 1780) può considerarsi il progetto simbolo di una architettura rinnovata, che per rispetto agli insegnamenti di Perrault riporta un colonnato binato come quello progettato per il Louvre, anche se non si riferisce all'architettura del mondo classico, bensì alle grandi scoperte medievali, quando la conoscenza del processo costruttivo era addirittura superiore a quella degli antichi. L'architettura di Soufflot è rivolta al futuro, vuole essere un'architettura nazionale, francese, che non fa riferimento al contemporaneo; rivaluta l'architettura gotica attraverso due fattori: da una parte il tentativo di far riconoscere l'architettura francese come forma d'arte nazionale, dall'altra affermare la dottrina assoluta della colonna libera rispetto ad ogni altro elemento costruttivo. L'utilizzo della colonna binata come sostegno simbolico, le volte ogivali ribassate nascoste da una trabeazione dritta, la cupola a doppio guscio, i gruppi di colonne sottili, i cassettonati decorati, rappresentano una falsificazione, in nome di una bellezza geometrica oggettiva, accettata e voluta da questa nuova architettura, e un ritorno al mondo gotico⁷ che valorizza le tecniche strutturali. Soufflot non riesce a vedere ultimata la sua impresa a causa della sua morte e a causa della complessità strutturale alla quale era stata sottoposta questa opera magnifica. Infatti i lavori ed i calcoli per la struttura di Ste. Geneviève sono stati portati a termine da ingegneri dell'Ecole des Ponts et Chaussées quali Charles Augustin Coulomb a cui si



fotografia del Panteon 2



Soufflot particolare facciata Panteon 1

⁶ « vi sono due cause della bellezza: una naturale ed un'altra soggetta a consuetudine. quella naturale ci viene dalla geometria poiché si fonda sull'uniformità (cioè sul binomio uguaglianza-simmetria) e sulla proporzione. l'altro genere di bellezza viene condizionato dalla consuetudine dei nostri sensi a quegli oggetti che ci provocano generalmente piacere per altre cause, come la familiarità, o una particolare inclinazione a generare affezione per le cose di per se non attraenti: e qui è da ricercarsi la causa fondamentale dell'errore; una prova sempre giusta è data dalla bellezza naturale e geometrica.» Claude Perrault, *Ordonnance Des Cinqes Especes Ses Colonnes* 1683, In *Le Theorie Dell'armonia Nei Trattati Di Architettura*, Paola Cislighi, Benedetto Gravagnuolo, Napoli 1992, pag. 183

⁷ Michel de Fremin nel suo *Mémoires critiques d'architectur* del 1702 è stato uno dei primi teorici a rivalutare il Gotico e a considerarlo come un riferimento fondamentale per lo sviluppo del classicismo strutturale.

Questa era l'architettura che lo stesso Perrault promuoveva, anche se poi tra la progettazione e l'esecuzione venivano stravolti i principi di leggerezza e luce. Perrault aveva cercato di esplicitare una dottrina che però nella seconda metà del 1700 era già stata completamente stravolta. Gli assiomi della geometria sono tali perché essi risultino evidenti al senso comune; la bellezza positiva può essere quindi il risultato di norme semplici e razionali nelle proporzioni degli edifici, che anche l'occhio di un uomo non istruito è in grado di apprezzare. Tanto più semplice era il corpo tanto migliori erano le proporzioni. La sfera ed il cerchio venivano proposti come figure che l'architetto avrebbe dovuto preferenzialmente utilizzare.

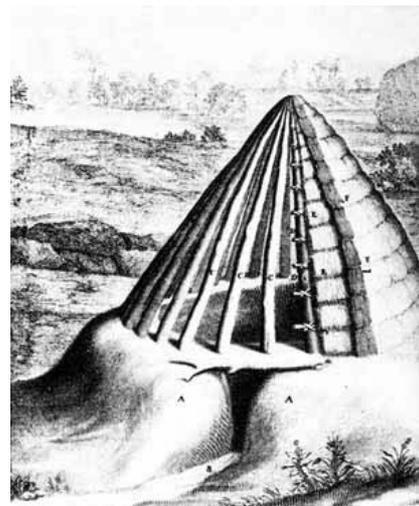
Lo stesso Perrault mette in discussione nei suoi scritti, la validità delle proporzioni vitruviane quali erano state ricevute riscritte e perfezionate attraverso la teoria classica.

Seguendo la scia di rinnovazione di quest'ultimo l'Abbé di Cordemoy, nel suo *Nouveau "Nouveau Traité de toute l'architecture"*⁸ (1706), rivalutando con estrema reverenza la purezza del *monoclassico* e i suoi rappresentanti contro l'arricchimento superficiale e superfluo rinascimentale, rilegge i principi vitruviani di *utilitas*, *firmitas* e *venustas* vitruviani, attraverso una nuova triade di valori *l'ordonnance*, *la distribution* e *la bienséance*. Le prime due nuove categorie servivano al corretto proporzionamento e disposizione degli ordini classici, la terza era invece rivolta all'inappropriato utilizzo di elementi classici e alla loro commercializzazione.

I teorici francesi ritengono che dal termine *convenance*, *convenienza*, scaturisca un nuovo stile, una nuova forma d'arte: quella della *distribution*, considerata il raggiungimento della perfetta organizzazione tra utilizzazione e struttura. La *bienséance* è il *comfort*, la *capacità di un oggetto*



Abbé Laugier immagine della capanna 1

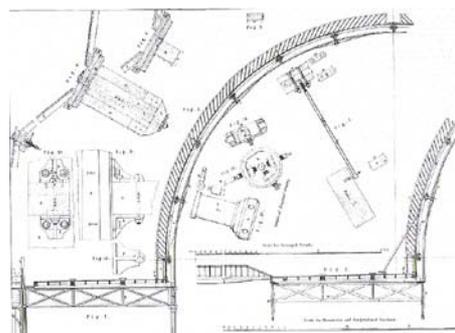


Abbé Laugier immagine della capanna 2

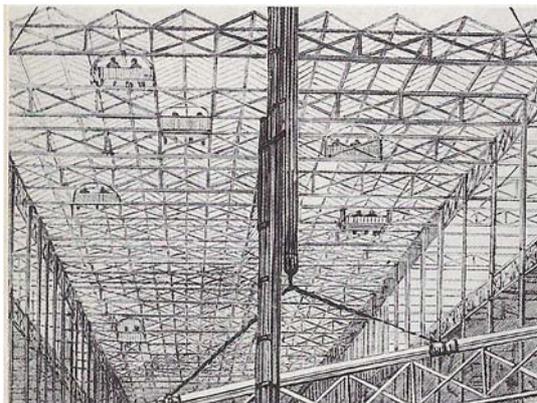
⁸ il sottotitolo di questo libro è significativo ed esplicitativo del suo vero contenuto: *“L'art de bâtir utile aux entrepreneurs et aux ouvriers”* che tradotto vuol dire l'arte del costruire utile agli imprenditori e agli operai, come se fosse una raccolta delle tecniche costruttive rivolte a chi ne avesse fatto veramente un uso pratico.

Anche l'ornamento doveva essere soggetto alla legge della convenienza, come duecento anni dopo avrebbe riaffermato Adolf Loos. Per Cordemoy la colonna lasciata libera era l'essenza dell'architettura pura, come prima era stata già espressa nella cattedrale gotica e nel tempio greco. Per Cordemoy ciò che bisogna mettere in discussione rispetto all'epoca precedente non era solo il Barocco, ma anche tutto ciò che veniva prima, risalendo al dubbio cartesiano. Attraverso la sua opera non rifiuta i principi vitruviani, ma ne rende una versione riveduta e corretta in piena armonia con la sua contemporaneità.

Le teorie di Cordemoy furono riprese dall'Abbé Laugier, nel suo *Essai sur l'architecture* (1753), per affermare che l'architettura universale era quella che discendeva dalla capanna primitiva, fatta da quattro tronchi che sorreggevano un tetto a falde; questa forma originaria come sosteneva anche Cordemoy, era la base di una struttura gotica classicizzata, in cui non ci sarebbero stati né archi né pilastri né altri tipi di articolazione formale, e i cui intervalli tra le strutture portanti sarebbero stati colmati da vetrate. Lungo la medesima linea di pensiero Cordemoy e Laugier e prima ancora Fremin vedevano in un'ipotetica architettura grec-gotica il futuro dell'architettura francese. Ognuno di loro secondo il proprio modo di

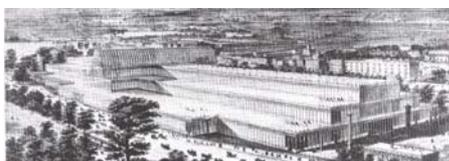


Crystal Palace di Paxton 1



21. Paxton, Crystal Palace, Londra, 1851, durante la costruzione, con i carrelli dei vetrai.

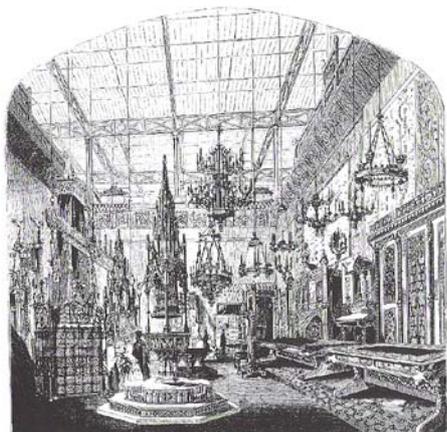
Crystal Palace di Paxton 2



Crystal Palace di Paxton 3

⁹ Così Laugier nel suo *Essai sur l'architecture* del 1753 descrive la chiesa ideale come dovrebbe essere costruita: "scegliamo innanzi tutto la forma più semplice, quella della croce latina. Dispongo lungo tutto il perimetro della navata centrale, del transetto e del coro un primo ordine architettonico, le cui colonne isolate poggiano su un basso zoccolo e sono binate, come quelle del portico del Louvre, al fine di dare maggiore ampiezza agli intercolumnni. Sulle colonne colloco un'architrave a piattabanda, che concludo con una gola dritta poco sporgente; al di sopra pongo un secondo ordine con colonne isolate e binate come quelle del primo. Questo secondo ordine avrà la sua trabeazione retta e completa, sulla quale senza alcun attico, imposta una volta a tutto sesto, continua e priva di costoloni. Accanto alla navata centrale, dispongo poi quelle laterali, colonnate che si estendono attorno al transetto ed al coro, in modo da formare un peristilio completo, coperto da soffitti in corrispondenza del primo ordine[...]. Jecco la mia idea ed eccone i pregi: 1. una tale architettura non ha nulla che non sia naturale e tutto sarà eseguito secondo i grandi principi: niente archi, niente pilastri, niente piedistalli, niente che sia impacciato o forzato. 2. questa architettura è di estrema eleganza e delicatezza: in nessun luogo il muro appare nudo; nulla è superfluo, massiccio o fastidioso. 3. le aperture sono disposte nel modo più idoneo e conveniente; tutti gli intercolumnni sono vetrate in alto ed in basso: non si tratta più di semplici abbaini aperti nelle volte come nelle chiese comuni, ma di vere e proprie grandi finestre comuni. 4. i due ordini sovrapposti conferiscono alla navata centrale, al transetto e al coro un grande slancio verso l'alto, dal quale risulta un carattere maestoso, senza alcuna irregolarità e senza che sia necessario dare alle colonne un modulo eccessivo. 5. per la sua grande altezza la volta, sebbene a tutto sesto, non risulta affatto pesante, soprattutto perché è liberata dai costoloni che la appesantirebbero enormemente. 6. all'ampiezza, alla semplicità, all'eleganza e alla nobiltà di tale architettura si potrebbero agevolmente integrare ricchezza e magnificenza[...]. da Marc Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753, in Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005, pag. 54-55

Per Laugier in particolare nella sua descrizione ideale della chiesa greco-gotica descrive un sistema complesso su una pianta a croce latina nella quale sono impostate colonne sormontate da architravi in più ordini, che trovano il motivo ispiratore nell'immagine della capanna primitiva con un'essenziale struttura in legno con un tetto spiovente¹⁰. Per Laugier la luce in architettura è vista come l'illuminazione della ragione, ed unico agente in grado di smaterializzare le masse interne. Le finestre infatti diventano pareti vetrate come succederà successivamente nel Crystal Palace di Paxton (1851).



Crystal Palace di Paxton 4

¹⁰ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005, pag. 55

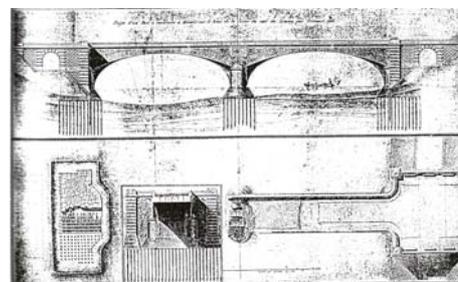
1.2 IL SETTECENTO TRA L'ECOLE DES PONTS ET CHAUSSEES E GLI UTOPIISTI

Mentre da una parte i cambiamenti nel campo dell'industria e della tecnologia modificano la struttura economica e la capacità di produzione, il cambiamento degli ideali fa emergere nuove categorie di sapere e di pensiero che confluiscono, da una parte nel pensiero scientifico, di cui l'Ecole des Ponts et Chaussées, fondata nel 1747 a Parigi ad opera di Perronet ¹¹, è l'esempio a livello europeo più rilevante; e dall'altra nelle discipline umanistiche dell'illuminismo, che portano alla nascita di discipline quali la sociologia, l'estetica, la storia e l'archeologia moderna.

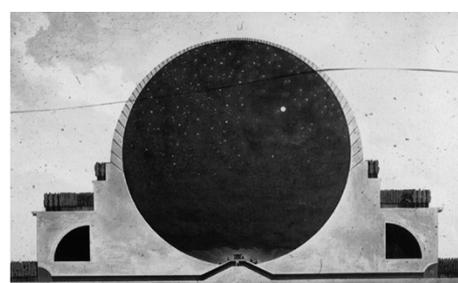
La nascita dell'Ecole des Ponts et Chaussées segna, oltre che l'attenzione per la tecnologia e la necessità di formare figure professionali, che basano la loro conoscenza su calcoli matematici per l'attuabilità e la fattibilità di opere principalmente infrastrutturali, una divisione netta tra la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere. Queste due professionalità impersonate da sempre dall'immagine nell'architetto costruttore vengono ora divise in due categorie distinte che mai più si riuniranno nonostante i ripetuti tentativi nei secoli successivi.

La Francia, aveva sempre avuto più costruttori che architetti¹², o meglio aveva sempre avuto fino a questo momento, architetti che avevano fatto scuola sul cantiere ed avevano appreso l'arte del costruire da regole pratiche, da leggi sull'equilibrio sperimentate su provini reali, e non venivano da scuole artistiche, per loro la bellezza della costruzione risiedeva nella sua magniloquenza strutturale.

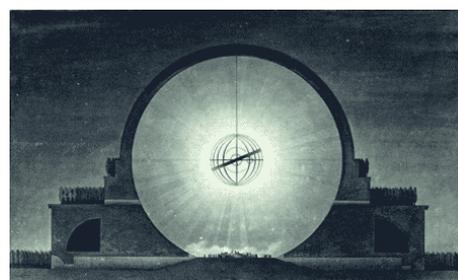
Il settecento segna invece una nuova era per la bellezza e la tecnica che vengono separate per divenire due discipline a se stanti così come vengono separate le due professionalità. Da una parte si delinea la professione dell'architetto, che diventa l'arte e la scienza del costruire edifici per l'uomo, e dall'altra la professione dell'ingegnere che rappresenta l'azione ed il processo del costruire.



Perronet progetto ponte di Mantes 1



Boullée Cenotafio di Newton 1



Boullée Cenotafio di Newton 2



Boullée la Cattedrale Metropolitana 1

¹¹ Bruno Fortier, *la nascita dell' Ecole des Ponts et Chaussées*, in *Casabella*, n. 495-496, 1983

¹² Joseph Rykwert, *I PRIMI MODERNI, dal classico al neoclassico*, Edizioni di Comunità S.p.A. 1986 Milano

Alla nuova scuola di ingegneria viene insegnato che il centro dell'architettura, in quanto arte del costruire, è nella struttura, e la struttura coincide con le leggi naturali. Da qui la ricerca della tecnologica si dirige verso la scoperta delle leggi della natura e verso i formalismi che meglio riescono ad interpretarla.

Un manufatto architettonico è fatto di elementi essenziali e di elementi in cui si riconoscono le forme della plastica minore. Infatti le forme geometriche elementari sembrano essere privilegiate, perché non solo soddisfano meglio le esigenze pratiche, ma sono anche le più espressive per l'architettura. Da qui si sviluppa e si dirige la scoperta e la ricerca nei confronti del mondo classico, delle sue forme elementari, che, con la loro imponenza, esprimono la grandezza dell'uomo che le ha fatte, dell'uomo e del potere che rappresentano, e la staticità e l'equilibrio che son in perfetta armonia con le leggi di una natura, che non può arrivare a distruggere ciò che l'uomo stesso ha creato.

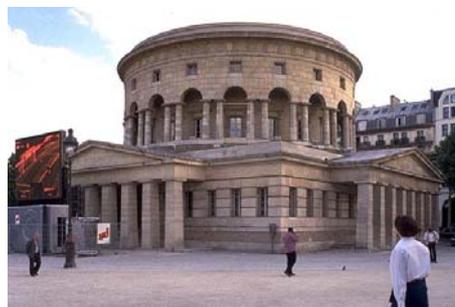
La riscoperta dell'antichità, l'affermazione del sociale e dell'intimo, l'ascesa della borghesia, il dualismo tra luce e natura, in quanto emanazione sublime ed essenziale dell'Essere Supremo, l'influenza di Jean-Jacques Rousseau e di Isaac Newton, sono tutti input che portano l'architettura, che trova riferimento nella conoscenza dell'archeologia, in una prospettiva di futuro utopistico irraggiungibile: è questo il caso di Etienne Louis Boullée¹³. Questo progettista teorico-utopico dell'architettura, immagina e disegna masse piene di pietra come grandi megaliti, rocce spettacolari, scarpate naturali, che trascendono le loro proibitive dimensioni, e sono attraversate da percorsi che penetrano in spazi senza fine, inaccessibili.

Boullée evoca emozioni terribili di quiete e terrore attraverso la grandiosità delle sue concezioni, e illumina le sue forme con luci che trascendono la realtà quasi ad evocare la presenza del Divino.

Nei disegni del Cenotafio progettato per Isaac Newton, ad esempio la luce a seconda delle ore del giorno o della notte vuole trasmettere emozioni diverse, infatti mentre nell'immagine notturna l'interno è rappresentato come un sole



Boullée la Cattedrale Metropolitana 2



Ledoux Barrier de la Villette 1

¹³ Joseph Rykwert, *op. cit.*

illuminante, in quella diurna il sole viene spento per svelare l'illusione del firmamento prodotta dalla luce del giorno che filtra attraverso i fori realizzati nella calotta sferica.

Contrariamente a Ledoux, Boullée non fu influenzato dalle utopie rurali e di decentramento di Morelly o di Jean-Jaques Rousseau, ma ebbe grande eco in Europa ed influenzò molto le successive generazioni soprattutto attraverso gli operati del suo successore Durand, che ridusse le sue utopie ad un'edilizia economica e normativa.

Contemporaneamente all'astrattismo di Boullée e dei suoi successori, si inserisce l'altra forma di utopia quella a scala urbana di Ledoux, che nelle sue architetture tende ad una semplificazione delle forme e degli apparati decorativi, immaginando non singoli edifici ma interi complessi industriali come le saline di Chaux, dove le forme geometriche impongono un'organizzazione di un'intera vita cittadina perfetta intorno a volumi semplificate¹⁴.

Ogni elemento di questo complesso ha un aspetto coerente con il suo carattere; i capannoni per l'evaporazione del sale sono collocati in asse ed hanno il tetto alto come gli edifici agricoli, sono rivestiti di pietra levigata trattata a bugnato, differente è il trattamento della sede del direttore, che posta al centro ha un tetto basso ed un timpano ed un colonnato che abbelliscono la struttura completamente bugnata. In questo impianto sono rappresentati chiaramente gli ideali sociali che modificano l'architettura e le sue forme, si ritrova quindi, in un certo senso, il linguaggio architettonico come metafora del vivere sociale.

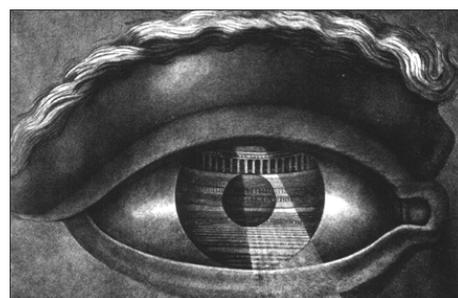
Non risulta del tutto astratta la necessità di confrontarsi con un territorio più vasto estendendo il progetto ad un'immagine urbana, se pensiamo che le grosse costruzioni di questi anni sono legate principalmente alle opere infrastrutturali e pubbliche che hanno una maggiore attenzione verso il sociale. Non ci stupisce infatti di come la maggior parte della produzione di Boullée sia rimasta nei documenti teorici come massimo rappresentante della corrente utopistica, mentre invece la produzione di Ledoux ha trovato un riscontro pratico nella costruzione.



Ledoux Le saline 1



Ledoux Le saline 2



Ledoux Le saline 3

¹⁴ Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa*, Laterza 1991 Napoli, pag. 42-54

Ma con Boullée e Ledoux si diffonde principalmente un'architettura utopica di forme geometriche e di forte impatto ricettivo, d'altro canto l'ingegneria civile procedeva invece nelle sperimentazioni di sottomissione della natura attraverso la realizzazione di ponti e strade, viadotti, tunnel, acquedotti, e quant'altro, sperimentando nuove tecniche costruttive che permettevano di superare problematiche strutturali ed estetiche, in rapporto anche all'ambiente nel quale venivano inserite.

La scissione delle due professioni quindi aveva portato allo sviluppo di entrambe in settori differenziati, ma mentre l'architetto tendeva a racchiudersi nel mondo accademico ed idealistico, l'ingegnere progettava ed eseguiva opere di grande importanza non solo a livello nazionale ma anche europeo.

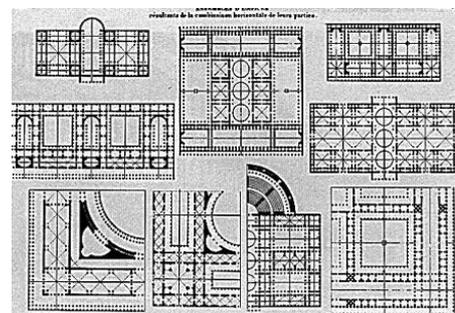
1.3 L'OTTOCENTO TRA L'ECOLE POLYTECHNIQUE E L'ECOLE DES BEAUX ARTS

In Francia, differentemente dall'Inghilterra e dall'Italia, la figura dell'architetto non si era formata da aristocratici dilettanti, pittori o scultori, piuttosto da apprendisti sul cantiere, che avevano appreso l'arte del costruire in muratura tramandata dai mastri del medioevo. L'architetto si è sempre formato come costruttore, sperimentatore, una sorta di ingegnere che si basava su calcoli matematici che sono provati dalla solidità dell'architettura nel tempo (vedi le cattedrali gotiche). A questa conoscenza pratica e scientifica si è aggiunta poi la ricerca dell'estetica, che trasforma le strutture in elementi decorativi, la fusione quindi tra il sapere scientifico e l'arte del costruire è evidente.

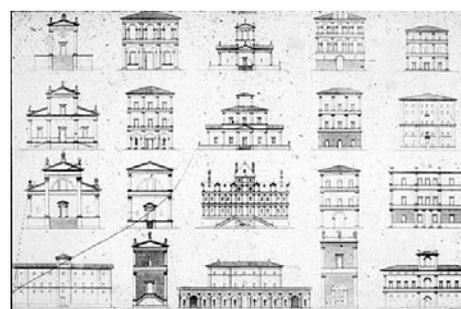
Per questo motivo la nascita della figura dell'ingegnere come professione indipendente da quella dell'architetto provoca una frattura tra le due professionalità che non porta ad una produzione fiorente dell'architettura. Ecco perché si sente la necessità di rivalutare e istituzionalizzare la figura dell'architetto come tecnico ed artista al tempo stesso, e nel 1795 viene fondata l'Ecole Polytechnique.

La nascita di questo nuovo istituto favorisce una collaborazione tra le diverse discipline per abbattere le incoerenze ed incongruità tra i caratteri tecnici e quelli formali. All'Ecole Polytechnique era infatti possibile seguire corsi di architettura e di ingegneria, favorendo la nascita di una figura capace nuovamente di immaginare, disegnare e realizzare anche sotto l'aspetto tecnologico forme architettoniche nuove.

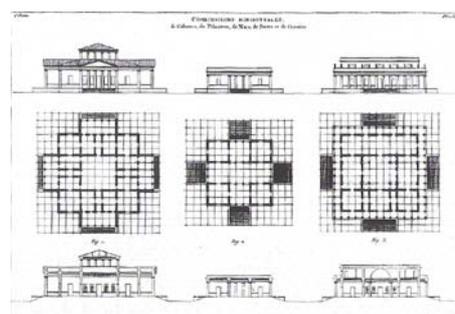
Uno degli insegnanti, allievo prima di Perronet e poi di Boullée, fu Jean-Nicolas-Louis Durand; questo architetto sosteneva che *“costruire è l'arte di fare edifici solidi e con tutta l'economia voluta. La prima regola per ottenere questa economia è di escludere nella pianificazione e decorazione di un edificio, qualsiasi combinazione che non sia perfettamente in armonia con le usanze, il clima ed i materiali costruttivi del luogo”*¹⁵.



Durand schemi 1



Durand schemi 2



Durand schemi 3

¹⁵ P. Collins, *I Mutevoli ideali dell'Architettura Moderna*, 1965, cap. *L'influenza degli ingegneri civili e militari*, Edizione Italiana, Milano 1972, pag. 252

L'era napoleonica richiedeva dopo anni di disordine millenario strutture utili che fossero grandiose, che rappresentassero le immagini dell'autorità rinnovata, anche se realizzate con il minor costo possibile. Non risulta astratto allora il suo lavoro teso a cercare di catalogare le categorie degli elementi architettonici per poterli poi assemblare in infinite combinazioni differenti che nel loro insieme costituiscono le diverse facce dell'architettura della città.

Nel suo testo "Parallèle" Durand sottolinea che l'architettura è nello stesso momento una scienza ed un'arte; come scienza richiede delle conoscenze; come arte esige talento. Quindi l'architettura è un sublimare l'arte attraverso delle conoscenze scientifiche. Ma in che cosa consiste il "sublime dell'arte?"¹⁶: al primo posto lo studio della scienza matematica e l'osservazione continua della natura, ad esempio nei "monumenti degli antichi e dei moderni" lo stile è differenziato sia dalle condizioni climatiche, che determinano l'utilizzo di taluni materiali invece di altri, sia dagli usi specifici dei popoli, infatti i diversi caratteri degli edifici sono una diretta conseguenza delle diverse origini e delle rivoluzioni che la storia ci ha reso note.

Nel secondo libro delle "Parallèle", riporta gli argomenti che trattava nei corsi di architettura che teneva a l'Ecole Polytechnique, *Précis des leçons données à l'Ecole Polytechnique* (1802-1809), nei quali veniva sperimentata una metodologia costruttiva universale, come un complemento architettonico al Codice Napoleonico, con il quale si sarebbero potute realizzare delle strutture economiche ed appropriate attraverso una variazione dei moduli in pianta e prospetto.

Egli riteneva che la composizione dell'insieme degli edifici non era nient'altro che il risultato dell'assemblaggio delle sue parti; bisognava conoscere prima queste parti singolarmente e poi occuparsi dell'insieme; queste parti non erano altro che il composto degli elementi primi degli edifici. Dopo lo studio dei principi generali da cui derivano tutti i principi, le parti e i colori, saranno gli elementi primi a costituire il primo oggetto dello studio di un architetto.

Per composizione si intende l'insieme delle leggi che regolano la combinazione o l'assemblaggio a livelli diversi di elementi e parti architettoniche. L'intero linguaggio architettonico si esaurisce in definitiva nel solo problema compositivo¹⁷ i cui attributi particolari sono semplicità ed economia e la cui specifica capacità è di permettere nella fruizione dell'opera, la percezione del più gran numero delle sue parti: vale a dire che la caratteristica peculiare del linguaggio architettonico è la continuità.

Sosteneva infatti che elementi modulari potessero essere disposti a piacere per risolvere programmi edilizi senza precedenti, come i mercati coperti, le biblioteche, le caserme dell'Impero Napoleonico. L'ingegnosità utopica delle volumetrie di Boullée fu utilizzata in questo senso come mezzo per realizzare a basso costo grandi volumi platonici.

Dopo la Rivoluzione del 1789, il Neoclassicismo francese rimane legato alle necessità di ricostruire una società ed i suoi punti di riferimento politico amministrativo che erano stati chiaramente stravolti. L'era napoleonica segna una nuova monumentalità che anche dopo la sconfitta di Napoleone nel 1815, continuò a condizionare in modo inequivocabile l'architettura di questo paese.

¹⁶ P. Collins, *I Mutevoli ideali dell'Architettura Moderna*, 1965, op. cit., pag. 254

¹⁷ P. Collins, *I Mutevoli ideali dell'Architettura Moderna*, 1965, op. cit., pag. 239-256

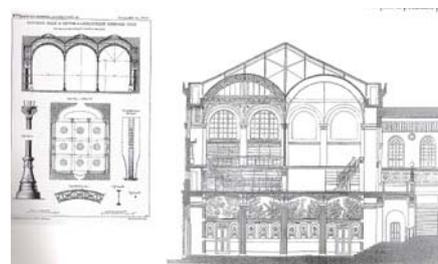
1.4 IL CLASSICISMO STRUTTURALE¹⁸ E LE ESPOSIZIONI UNIVERSALI

La linea del Neoclassicismo portata avanti da Blondel alla fine del settecento e basata sul principio di proporzionalità delle parti fu ereditata e ripresa dopo circa un secolo da Henri Labrouste, allievo della nuova scuola di architettura, l'École des Beaux Arts, nata in sostituzione dell'Académie Royale d'Architecture dopo la Rivoluzione Francese.

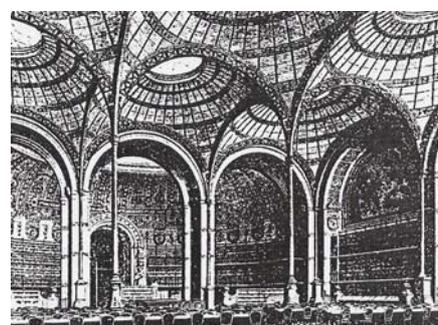
Henri Labrouste rappresenta una delle principali figure del classicismo strutturale¹⁹, che fonda le sue radici nella reinterpretazione del mondo classico, dal quale recupera le eleganti strutture. Infatti mentre Labrouste da una parte promuoveva una ricerca scientifica che prevedeva l'utilizzo dei nuovi materiali, dall'altra si ispirava ai modelli classici dove la struttura diventa bellezza oggettiva di un manufatto architettonico.

Ne è un chiaro esempio di questa ideologia la realizzazione della Biblioteca di St. Genevieve di cui ebbe l'incarico nel 1843. Un rettangolo come base planimetrica, caratterizzato da muri perimetrali attrezzati ad ospitare i volumi su due livelli ed una vasta sala centrale dedita alla lettura. Una struttura in ghisa ad archi sostiene la copertura ed il perimetro di confine; questa stessa struttura mostra un utilizzo cosciente di questo materiale metallico che con grande maestria e consapevolezza delle sue qualità e capacità statiche, diventa, per come è trattato, il decoro stesso di questo ambiente. Il decoro degli archi infatti serve per alleggerire la struttura e rafforzare i punti di maggiore sollecitazione.

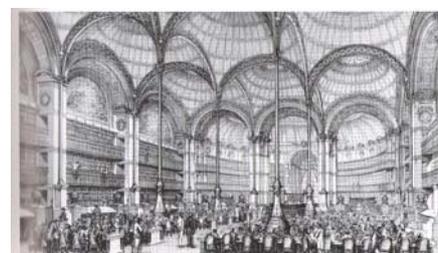
La luce che penetra da grandi lucernai posti tra la struttura metallica e le pareti perimetrali che ospitano i libri, non irraggia direttamente i volumi permettendo così una illuminazione diffusa non nociva alla conservazione del materiale bibliografico.



Labrouste Biblioteca nazionale 1



Labrouste Biblioteca nazionale 2



Labrouste Biblioteca di S. Genevieve 1

¹⁸ Joseph Rykwert, *op. cit.*

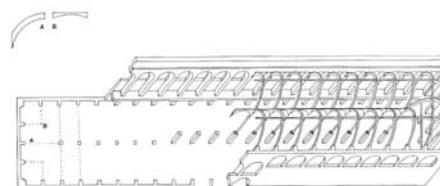
¹⁹ la dicitura *Classicismo Strutturale* la ritroviamo, in riferimento all'architettura tettonica di fine settecento e ottocento, nel testo di Joseph Rykwert *I PRIMI MODERNI, dal classico al neoclassico* più volte citato in questa trattazione, con la dicitura *Razionalismo Strutturale* Kenneth Frampton definisce la stessa architettura tettonica nel testo *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, anche questo più volte citato in questa trattazione.

Una struttura simile, anche se perfezionata, è stata realizzata sempre da Labroust per la sala di lettura principale e per il deposito della Biblioteca Nazionale realizzata tra il 1860 ed il 1868²⁰. Qui una serie di quattro cupole impostate su una pianta quadrata sono realizzate ancora una volta con una struttura in ghisa, espressione di tecnologia e ornamento, che mantengono una copertura vetrata che si fa attraversare completamente dall'illuminazione naturale dei raggi solari. In queste due opere architettoniche è evidente come Labrouste si sia sforzato di ottenere un'espressione tettonica coerente, un'espressione nella quale l'ornamento doveva derivare direttamente dal processo costruttivo²¹.

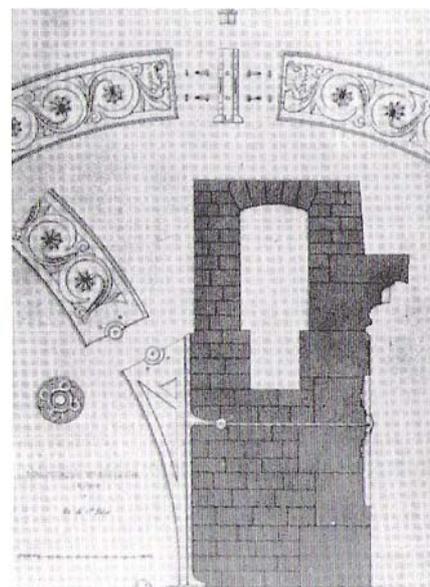
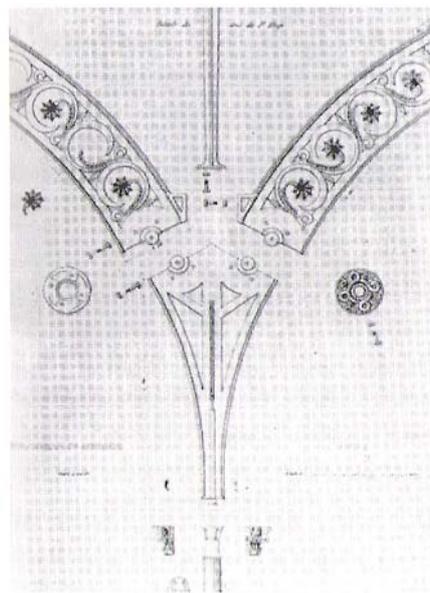
Successore di Labroust nel classicismo strutturale fu sicuramente Jules Saulnier²², che si ritiene necessario menzionare per l'intervento di recupero che ha realizzato su un corpo di fabbrica preesistente, trasformandolo nella fabbrica di cioccolata della Menier; oggi, per la sua valenza architettonica, questo stesso manufatto è stato ritrasformato nuovamente nell'edificio di rappresentanza della Nestlé ad opera della coppia di architetti Rechien et Robert.

Il corpo di fabbrica in questione ubicato lungo il corso della Marna, a Noisiel-sur-Marne, doveva essere ampliato e doveva attraversare il fiume. Saulnier immaginò di realizzare questa struttura utilizzando un impianto a graticcio metallico su modello delle travi reticolari realizzate per i ponti. Egli riteneva che questa struttura fosse congeniale a soddisfare l'esigenze statiche dell'intervento.

Le pareti furono realizzate con un'intelaiatura metallica e tamponamenti in muratura nelle zone non portanti, lo scheletro in facciata è lasciato a vista ed è tompagnato con mattoni di cromia differente²³; questo stratagemma dona alla parete esterna un'immagine decorata di grande effetto e sobrietà che non necessita di ulteriori elementi decorativi per essere abbellita.



Labroust Biblioteca di S. Genevieve 2



Labroust Biblioteca di S. Genevieve 3

²⁰ E. Schild, *Dal Palazzo di cristallo al Palais des Illusions*, Firenze 1971, cap. *Labrouste: la biblioteca di St. Genevieve e la sala della biblioteca Nazionale a Parigi*, pag. 49-54, *Baltrad: le Halles di Parigi*, pag. 55-61

²¹ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005, pag. 71

²² E. Schild, *op.cit.*, cap. *Saulnier: il primo stabile a più piani con scheletro in ferro*, pag. 65-68

²³ la fabbrica preesistente produceva ceramiche e mattoni in terracotta, pertanto il materiale di compagno utilizzato era un chiaro richiamo all'identità della preesistenza.

Siamo di fronte ad un primo esempio di edificio a più piani con scheletro metallico e siamo appena nel 1871-1872. Su questo filone procede la scoperta scientifica e la sperimentazione tecnologica fino a espletarsi nei due edifici simbolo della meccanicità e della struttura, nonché del progresso: la Galerie des Machines, all'esposizione Universale di Parigi nel 1889, ad opera di Victor Contamin e C.L.F. Dutert di 107 metri di luce e la ben più famosa Tour Eiffel, alta 300 metri, progettata da Gustave Eiffel²⁴.

Questi due edifici erano essi stessi delle macchine da esposizione: il primo era caratterizzato da piattaforme mobili che correvano su binari sopraelevati, attraversando lo spazio espositivo lungo l'asse centrale, il secondo era un inno all'evoluzione della tecnica e rappresentava l'esposizione della città stessa, del paesaggio circostante; una scultura metallica in un contesto pittoresco, che con i suoi ascensori che correvano lungo i binari appartenenti alla struttura stessa, portavano in cima per ammirare la grandezza della capitale dall'alto. Questi stessi binari degli ascensori, erano serviti per trasportare, come una gru, durante la costruzione, i materiali necessari al completamento dell'opera.

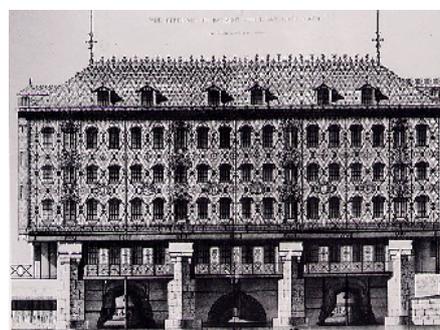
Chiaramente queste sperimentazioni furono di grande impatto e anche di notevole utilità per gli sviluppi futuri e per le applicazioni in campo ingegneristico, se poi si considerano le restrizioni economiche che seguirono la Rivoluzione del 1789, all'uso del ferro fu affiancato la ricerca per un miglior utilizzo del cemento idraulico nelle costruzioni, che portarono all'utilizzo del cemento armato.

François Coignet fu il primo a sperimentare in un edificio il nuovo materiale, il pisè, a Lione verso il 1860, rafforzando il calcestruzzo con una griglia metallica; di lì poi si diffuse la sua utilizzazione prima in Francia e poi nel resto d'Europa, attraverso l'opera di architetti razionalisti quali Anatole de Baudot, allievo del teorico Viollet-le-Duc, che professava una struttura a faccia vista quale espressione di veridicità della struttura stessa, fondamento dell'architettura.

Ma mentre da una parte si diffondeva nel XIX secolo la linea del Classicismo strutturale di Labrouste, si affermava anche il Classicismo romantico di Schinkel; mentre i primi



Labroust Biblioteca di S. Genevieve 4



Saulnier fabbrica di cioccolata 1



Saulnier fabbrica di cioccolata 2

²⁴ E. Schild, *op.cit.*, cap. *Dutert: la sala delle esposizioni del 1889*, pag. 95-101

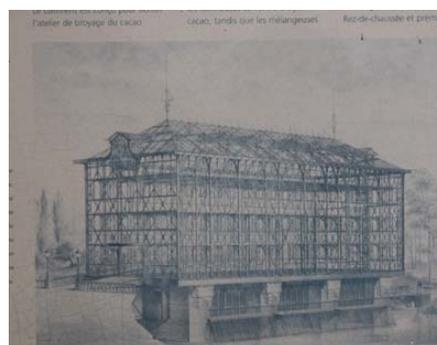
concepivano l'architettura come enfaticizzazione della struttura secondo le teorie di Cordemoy, Laugier e Soufflot, i secondi miravano invece a mettere in evidenza il carattere fisiognomico della forma stessa seguendo gli insegnamenti di Ledoux e Boullée.

Il Classicismo Strutturale cominciò con il *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare* (1832) di Rondelet e culminò con lo scritto dell'ingegnere Auguste Choisy *Historie de l'architecture* (1899). Nel primo trattato Rondelet esplicita che *“l'applicazione delle scienze esatte alla proprietà della materia comporta la definizione della teoria, risultato dell'esperienza e del raziocinio. È per mezzo della teoria che un abile costruttore giunge a determinare le forme e le giuste dimensioni che deve dare a ciascuna parte di un edificio in ragione della situazione di esse e degli effetti che possono sostenere, onde ne risulti proporzione, solidità ed economia. Ma siccome non si può ragionare rettamente se non sulle cose che si conoscono a fondo, ne risulta che un teorico deve unire alla conoscenza dei principi e della esperienza, quella delle operazioni pratiche e della natura dei materiali che mette in opera. Il trionfo del metodo scientifico nel campo del costruire rappresenta il trionfo della ragione contro la tradizione e l'oscurantismo. La forma geometrica delle costruzioni in passato era dettata dall'invenzione compositiva e dalla compatibilità statica, oggi con l'utilizzo del materiale metallico nelle costruzioni si fa spazio una nuova libertà del costruire²⁵”*.

Il secondo trattatista, Choisy affronta la tematica dell'essenza dell'architettura che è la costruzione, dove le trasformazioni stilistiche sono la conseguenza dello sviluppo delle tecnologie. Per lui ostentare la struttura è un'esagerazione che le costruzioni del passato non avevano fatto, la struttura era solo fonte di ispirazione. Anche lui come Cordemoy portava avanti il discorso delle realizzazioni gotiche come esempio da portare per la costruzione, qui la struttura e l'espressione della forma si fondevano in un unico linguaggio così come avveniva in precedenza nell'architettura greca.



Saulnier fabbrica di cioccolata 3



Saulnier fabbrica di cioccolata 4



Saulnier fabbrica di cioccolata 5

²⁵ B.Guenzi (a cura di), *L'arte di edificare*, cap. *Trattato Teorico E Pratico Dell'arte Di Edificare* di G. Rondelet, Milano 1981, pag. 42-46

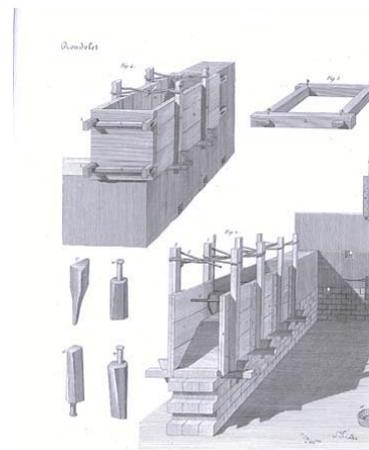
Choisy, professore di architettura presso l'Ecole des Ponts et Chaussées, sosteneva una visione deterministica della storia, secondo la quale voleva dimostrare che i diversi stili erano sorti non dai capricci della moda, ma come logica conseguenza dell'avanzamento della tecnica edilizia.

I suoi esempi relativi alla determinazione di questi stili erano il mondo greco ed l'architettura gotica, e per lui non c'era niente di irrazionale nella trasposizione greca delle forme lineari nelle componenti in muratura dell'ordine dorico²⁶. In lui si fondono sia le tendenze razionaliste che quelle romantiche tanto che all'approccio scientifico-tecnologico affianca l'immagine dell'Acropoli, della sua contestualizzazione e del pittoresco, componenti tipicamente romantiche.

“ In architettura esistono due condizioni di verità necessarie: *la verità rispetto al programma (utilitas), e quella rispetto ai metodi costruttivi (firmitas)*. *Verità rispetto al programma significa soddisfare esattamente e semplicemente le condizioni imposte dalla necessità; verità rispetto ai metodi costruttivi significa utilizzare i materiali secondo le loro qualità e proprietà(...)* i problemi puramente artistici legati alla simmetria ed alla forma apparente sono solo condizioni secondarie di fronte ai nostri principi dominanti²⁷. ”

L'aspetto più romantico del classicismo strutturale è però interpretato da Viollet-le-Duc²⁸. Questa figura storica, di fondamentale importanza, è stata un promotrice dell'architettura regionale, che per quanto più legato all'aspetto romantico che era derivato dalla rivoluzione industriale, che a quello razionalista, vedeva la tecnica come un aspetto fondamentale del linguaggio architettonico: il recupero e la ricostruzione in stile dovevano essere uno strumento per comprendere quel sistema di proporzioni e di forze strutturali che avevano reso l'architettura gotica insuperabile ed un validissimo modello di ispirazione.

Per questo architetto-teorico, l'architettura gotica rappresentava la massima espressione della comprensione



Rondelet processo di costruzione 1



Rodelet struttura ponte 1



Gallerie des machines 1

²⁶ Kenneth Frampton, *Auguste Perret: l'evoluzione di un razionalismo classico 1899-1925*, capitolo 11, in *Storia dell'architettura moderna*, Terza Edizione, Traduzione e realizzazione di Silvia Milesi, Zanichelli Editore, Bologna 1993, pag. 115.

²⁷ B. Guenzi, *L'arte di edificare*, op.cit, pag. 42-46

²⁸ Eugene Viollet-Le-Duc, *ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE*, 1863-1872, da Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, terza edizione Bologna 1993

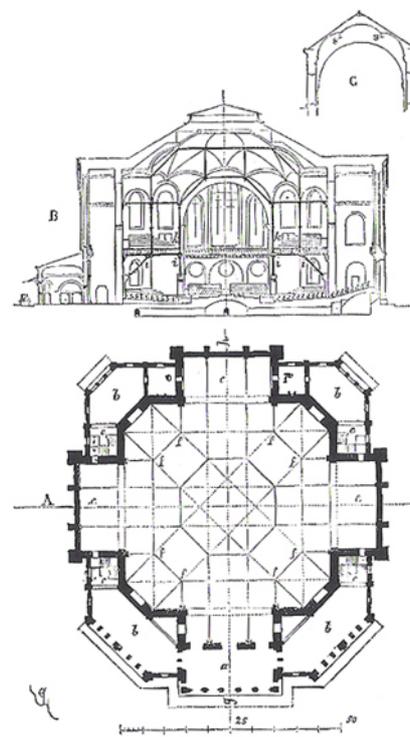
degli equilibri che sono in natura riprodotti in una chiave di lettura che permettesse a l'uomo di governare la materia e piegarla alle sue esigenze. La tecnica quindi non era pura ricerca scientifica, ma una ricerca di equilibrio tra l'uomo e la materia che lo circonda, per meglio comprenderla e rispettarla. Principi questi legati chiaramente al filone romantico dell'architettura e delle arti figurative.

Nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XXVI siècle* del 1854 e nei suoi *Entretiens sur l'architecture* del 1871 si ritrova la necessità di screditare l'eclettismo scenografico risultato dal neoclassicismo e dal neogotico e di istituire un'architettura intesa come *arte del costruire*, fondata sulla logica, il clima, l'economia e la programmatica produzione artigianale. L'ammirazione verso il mondo classico greco-gotico non doveva essere un'intenzione latente ma un'ispirazione. La teoria di Viollet le Duc era tesa a mettere in luce una nuova architettura francese capace di riportare la nazione ai suoi antichi splendori e si fondava su tre principi fondamentali: *in primo luogo, gli elementi essenziali della paleotecnologia, vale a dire la ghisa e il ferro battuto, sono le risorse uniche e senza precedenti a partire dalle quali si dovevano sviluppare gli elementi costitutivi dell'architettura del XIX secolo; in secondo luogo, questa nuova architettura doveva sorgere da una sintesi complementare di elementi tradizionali e di elementi innovativi poiché come egli ebbe a esprimersi, " gli edifici in muratura offrono vantaggi che quelli costruiti esclusivamente in ferro, in lamiera e vetro non sono in grado di produrre; in terzo luogo questa nuova architettura, come ogni grande architettura e, soprattutto, come l'architettura gotica del XII secolo, doveva esprimere la natura, vale a dire doveva rivelare il modo incui si opponeva alla forza di gravità. Per Viollet le Duc questo dialogo tra cultura e natura deve essere articolato in termini di volta, di puntone, di catena e di giunto.*²⁹

La sua proposizione di ricercare e produrre uno stile francese, non era altro che uno stimolo a rivalutare quello che era stato considerato un periodo buio per l'architettura e le arti figurative, il medioevo, e a prendere ispirazione da quello che era stato invece un periodo di grande ingegnosità cantiere e tramandata dai mastri attraverso pochi disegni e calcoli



Viollet le Duc sala per 3000 posti 1



Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, progetto per una sala con tremila posti a sedere, dagli *Entretiens*, 1872. Pianta e sezione.

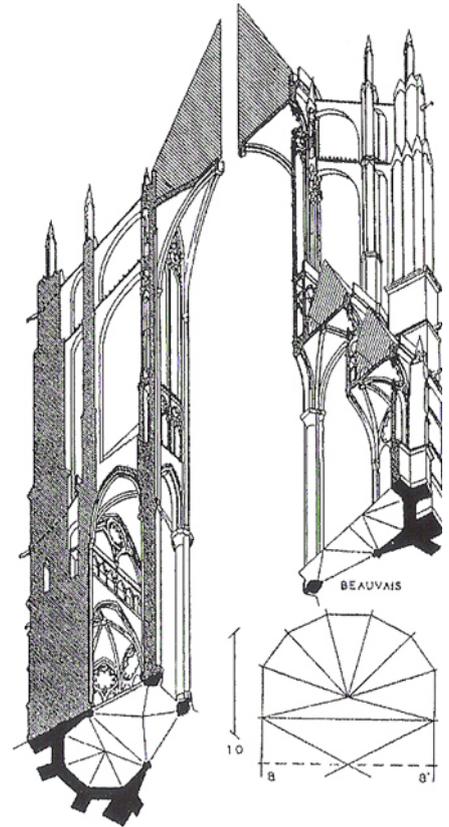
²⁹ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, op.cit. , pag. 74

puramente ideali, ma straordinariamente precisi.

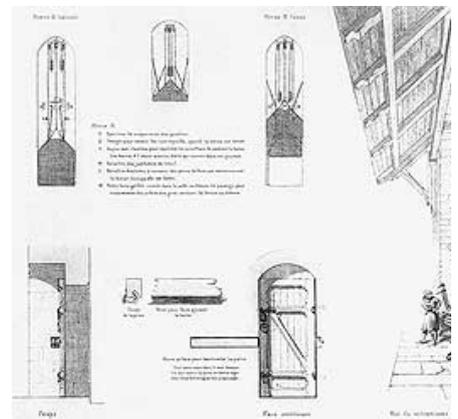
È evidente da questo veloce sguardo alle tendenze dell'architettura francese tra settecento e ottocento, di come le correnti classiche, illuministiche, romantiche, razionaliste tendano a fondersi e a confondersi tra di loro. In questa commistione di ideali e di valori sembra di riuscire ad individuare una matrice comune che è quella del rigorismo e del razionalismo francese, che si impone sia per cultura che per tradizione e politica, e si esplica a secondo delle tendenze e delle ideologie dominanti, con sfaccettature differenti che la arricchiscono di contenuti e valori.



Viollet-le-Duc Carcassonne 1



Auguste Choisy, cattedrale di Beauvais, da *Histoire de l'architecture*, 1899.



Viollet-le-Duc Carcassonne 2

CAPITOLO 2

LO SVILUPPO DEL CALCESTRUZZO ARMATO E LE SUE APPLICAZIONI NELL'ARCHITETTURA FRANCESE DEL XX SECOLO

2.1 TRA LA FINE DELL'OTTOCENTO E LA PRIMA METÀ DEL NOVECENTO

Lo sviluppo della tecnologia del ferro e del cemento armato stravolgono completamente i modi del costruire. Il bisogno di costruire ponti, strade, linee ferroviarie, e quanto altro necessario ai rapporti d'interscambio, che allargano i loro orizzonti, modificano completamente lo stile di vita delle città e dei suoi abitanti con il risultato di un crescente bisogno di architetture diverse che devono assolvere a necessità diverse.

Il rapporto immediato tra un'immagine ancora rurale del paesaggio agli inizi del 1900, e l'urbanizzazione metropolitana all'inizio del 2000, ci mostrano un veloce sviluppo di una tecnologia a servizio delle crescenti esigenze delle città. Questo fenomeno non appartiene solo alla Francia, ma al mondo intero, se però rimaniamo ad osservare il lavoro degli architetti, degli ingegneri e degli imprenditori in questo paese, ci rendiamo subito conto dell'apporto che, *questi uomini d'arte*³⁰, hanno dato sostenendo e facendosi sostenere dalla forza politica ed economica del paese, in nome di uno sviluppo omogeneo e capace di fornire una qualità del vivere.

Tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900, la Francia è caratterizzata da costruzioni prevalentemente volte alle opere infrastrutturali, se solo si pensa alle sei linee ferroviarie realizzate all'inizio del XX secolo che collegavano Parigi nelle direzioni dei quattro punti cardinali, con Lione e Orleans, ci si rende conto dell'importanza che stavano assumendo le opere di collegamento veloce. Questo sviluppo permetteva una facile comunicazione tra le diverse città più importanti, ma soprattutto, cosa più di maggior rilievo, permetteva di mettere in collegamento la città *nucleo* con le periferie *satellite*³¹.

Ma ciò non era l'unico stimolo a costruire, l'ambizione dell'uomo progrediva velocemente, e la necessità di superare le

³⁰ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 1, Ed. Le Moniteur, Parigi 1999, pag. 14

³¹ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions* , op. cit. , pag. 20-38

barriere imposte dalla natura favoriva la sperimentazione del ferro nelle realizzazioni di ponti che collegavano le sponde dei fiumi, o superavano i valloni, e altri ostacoli naturali.

Anche l'architettura industriale trova terreno fertile pensiamo ad esempio alle centrali elettriche con le quali la Francia presto assumerà una posizione di monopolio all'interno dell'Europa. Certo sarebbe interessante soffermarsi e studiare questa parte di storia dell'ingegneria architettonica durante questi anni, ma si ritiene che per avere un quadro generale di riferimento sia invece più utile ricollegare questo sviluppo ingegneristico con il tema centrale di questi studi e quindi il rapporto che intercorre tra tecnologia e forma.

Lo sviluppo e la sperimentazione delle nuove tecnologie, dei nuovi materiali, della scienza delle costruzioni proseguono il filone del classicismo strutturale, trovando quindi un campo molto fertile nell'architettura industriale, ma costituiscono anche un substrato culturale che gli architetti di quegli anni subiscono come influenza e riportano nel loro modo di pensare la costruzione.

Mentre da una parte la tecnologia del ferro progredisce attraverso la sua sperimentazione nelle strutture dei ponti, e nelle manifestazioni del classicismo strutturale del secolo XIX, sulla scia di Labrouste e di Eiffel, lo sviluppo del cemento armato dall'altra appartiene al XX secolo; infatti sviluppato dagli ingegneri come François Coignet e François Hennebique, la tecnica del cemento armato conosce uno sviluppo particolarmente fertile in Francia a partire dal 1890.

Anatole de Baudot, sulla base di quanto aveva iniziato a teorizzare Viollet le Duc, con il "sistema reticolare di una volta in ferro" graficizzato nel progetto di una sala con tremila posti a sedere³², sperimenta la tecnologia del c.a. nella chiesa Saint-Jean-de-Montmartre (1892-1905)³³, dove il cemento viene colato in casseformi di mattoni nelle quali sono alloggiati dei ferri tesi. L'essenziale di questo contributo, con un apparato decorativo limitato dall'economia dell'opera, sta nella realizzazione di un ideale razionalista nella costruzione degli elementi di sostegno e delle volte di copertura, strutture visibili dall'interno come dall'esterno.

³² Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, op.cit. , pag. 73

³³ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions* , op. cit. , pag. 47

Quello che è interessante è ciò che Baudot riconosceva al cemento armato e cioè « *tout les avantages du fer, mais venant combler avec une sûreté incontestable les lacunes profondes de l'emploi direct du métal*³⁴ ». Così scriveva lo stesso Anatole De Baudot in *Paris 1900* a proposito della struttura della volta della chiesa di Montmartre: « *come si può vedere, qui non è una questione di applicare forme conosciute, bensì di mostrare i rapporti strutturali visivi che risultano da un sistema finora assolutamente inconsueto*³⁵ ».

La ricerca e la sperimentazione della tecnologia del c.a. produce un nuovo entusiasmo e una nuova tendenza nell'architettura che si riconosce la figura dell'architetto costruttore, che in questo modo ha la possibilità di riscattarsi e di ritrovare la sua identità nella ricerca di una tecnologia sapiente al servizio delle nuove necessità private e sociali. Non bisogna però trascurare l'altro elemento determinante dello sviluppo di questa architettura che tende al sociale, e quindi ai materiali economici, o all'uso economico dei materiali, che dipende imprescindibilmente dalle ripercussioni dovute ai due conflitti mondiali, che intaccano anche l'economia forte della Francia.

Non si vuole fare in questo luogo un trattato di storia dell'architettura dell'inizio del secolo, sarebbe troppo lungo e fuori argomento, ma si ritiene necessario accennare ad alcune opere architettoniche, rispetto anche al loro inserimento urbano, delle due figure che, a mio avviso, hanno sperimentato e trasformato la pratica del cemento armato da semplice elemento economico della costruzione in materia poetica e sommo sapere costruttivo all'inizio del secolo scorso in Francia: Auguste Perret (Exelles 1874- Parigi 1954)³⁶ e Le Corbusier(Le Chaux-de-Fonds 1887-Cap-Martin 1965)³⁷.

³⁴ Anatole de Baudot, *L'Architecture: le passé, le présent*, Henri Laurens, Paris, 1916, p.171, in AA.VV. , *1900/2000 une siècle de constructions* , op. cit. , pag. 48,50 Traduzione : « tutti i vantaggi del ferro e in più vengono colmati con una sicurezza incontestabile le lacune profonde dell'impiego diretto del metallo », nel senso che l'utilizzo del cemento favorisce una durabilità maggiore ed una conservazione del ferro soggetto al deterioramento provocato dagli agenti atmosferici.

³⁵ Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, op.cit. , pag. 78

³⁶ AA.VV. , voce *Auguste Perret*, Enciclopedia dell'Architettura Garzanti, Ed. Garzanti, Milano 1996, pag. 637

³⁷ AA.VV. , voce *Le Corbusier*, Enciclopedia dell'Architettura Garzanti, Ed. Garzanti, Milano 1996, pag. 466

Queste due personalità quasi contemporanee ed in apparenza estremamente diversi assolvono la figura dell'architetto costruttore, conoscitore sapiente dei materiali che utilizza, e delle tecniche costruttive, come lo erano stati i costruttori delle cattedrali gotiche e, come secondo le teorie di Viollet-le-Duc, sarebbero dovuti essere i nuovi architetti francesi.

Auguste Perret abbandona gli studi di architettura all'Ecole des Beaux Arts, per seguire il padre nei cantieri, e presto apre prima con il fratello Claude uno studio professionale, e poi, a distanza di pochi anni, insieme con lo stesso fratello Claude e l'altro fratello Gustave, l'impresa di costruzioni Perret frères. La fusione tra la professione dell'architetto sviluppata nella prima esperienza e quella dell'imprenditore sviluppata nella seconda, provoca in lui un atteggiamento che tende sia all'armonia classica formale, sia all'economia strutturale e costruttiva che lo porterà all'utilizzo del cemento armato³⁸.

Le Corbusier di un'impostazione più rigorosa si forma attraverso l'università e i viaggi, finendo per fare le prime esperienze professionali proprio con A. Perret, oltre che con Hoffman e Behrens, per poi aprirsi insieme con il cugino uno studio professionale. In lui la fusione tra la conoscenza delle caratteristiche del cemento armato, il rigore razionalista e la ricerca della plasticità hanno fornito una personalità senza eguali, che si evolve nei suoi anni in continue sperimentazioni e messe in discussione del suo operato³⁹. I due paragrafi che si dedicano a questi due maestri dell'architettura non sono sicuramente esplicativi del loro operato, ma sono una breve sintesi, necessaria, che ci permette di continuare il filone logico di sviluppo storico del rapporto tra forma e tecnologia nell'architettura francese. Intendendo con architettura francese, quello spirito verso il quale Viollet-le-Duc spingeva gli architetti francesi, perché si riproponessero verso il mondo con uno stile proprio e rappresentativo della grandezza di questo paese.

³⁸ AA.VV. , voce *Auguste Perret*, op. cit, pag. 637-638

³⁹ AA.VV. , voce *Le Corbusier*, op.cit, pag. 466-468

2.2 AUGUSTE PERRET E L'EVOLUZIONE DEL CLASSICISMO STRUTTURALE

*Alle origini, l'architettura è soltanto una struttura in legno. Per vincere il fuoco si costruisce con materiali più resistenti. E il prestigio della struttura in legno è tale che se ne riproducono tutte le caratteristiche, comprese le capocchie dei chiodi.*⁴⁰

Così scriveva Auguste Perret in merito al valore della struttura, nel progetto architettonico del passato, in rapporto alla tecnica dalla quale derivano le nuove tecnologie dettate dalla economicità dei materiali e dalla possibilità di reperirli. L'economicità e la capacità di reperire i materiali sono due fattori essenziali che hanno visto, nella storia dell'architettura del novecento il crescere e lo svilupparsi della tecnica del cemento armato. L'opera di Auguste Perret è indiscutibilmente legata all'utilizzo del calcestruzzo armato ed allo studio dello scheletro dell'edificio. *“Per Perret il calcestruzzo armato rappresentava un sistema assolutamente omogeneo, tramite il quale riconciliare la frattura che, vecchia ormai di due secoli, caratterizzava il nucleo essenziale dell'ideale greco-gotico, vale a dire la capacità di combinare il rigore della forma platonica con l'espressività tettonica del razionalismo strutturale”*⁴¹. L'approccio di Perret riprende le teorie di Viollet le Duc e le rielabora sotto la luce di un razionalismo classicheggiante e mostra un uso del cemento armato, che assume la funzione anche di apparato decorativo, oltre che strutturale, così come lo erano stati i costoni delle volte ogivali delle cattedrali gotiche. Tutte quelle nervature che sembravano tele tessute da ragni, altro non erano che una sperimentazione di carichi ripartiti per ottenere delle altezze sempre maggiori.

Così nella stessa maniera, secondo la stessa filosofia strutturale, Auguste Perret progetta la casa in rue Franklin a Parigi (1902-1903). Qui l'uso lirico del calcestruzzo armato nell'articolazione della facciata mette in evidenza una ricerca di una tecnologia volta alla funzionalità ed al miglioramento della qualità del vivere.

Questo blocco posto tra due edifici preesistenti è

⁴⁰ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Parigi 1952, in Kennet Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit., pag. 114

⁴¹ Kennet Frampton, a cura di Mara De Benedetti (traduzione italiana), *Tettonica e architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira editore, Milano 2005, pag.146

realizzato con una struttura costituita da trabeazioni in cemento, chiaro richiamo alla trabeazione classica greca, con la sola differenza del materiale per realizzarla. La facciata in rue Franklin, viene suddivisa in sei campiture, con due aggettanti rispetto all'attacco dell'edificio, per un'altezza di sei piani, più un piano di cornamento ed un piano arretrato; questo piano è sottolineato dalla presenza di due logge aperte. L'effetto che si produce sull'edificio con questo movimento di facciata è un forte slancio ottenuto non solo da quest'assottigliamento verticale rispetto allo sviluppo planimetrico, di dimensioni limitate, ma anche alla presenza delle colonne che insieme alla brusca rientranza del piano superiore, riescono a dare un'immagine quasi gotica, dice Frampton, all'intero manufatto⁴².

La necessità di sfrangiare la facciata principale e creare questo movimento quasi ottenendo una mezza corte sulla strada e non all'interno, ha permesso a Perret di ottenere una maggiore superficie utile all'interno delle abitazioni, risolvendo il problema dell'illuminazione laterale impedita su due lati dalla presenza dei due edifici in aderenza. Questo espediente, quindi strettamente funzionale, dona alla facciata un'articolazione ed un movimento che ricordano molto il movimento ottenuto dai costoni, ma anche dai contrafforti, dalle strutture in generale delle cattedrali gotiche.

Il cemento armato è utilizzato in questo edificio in maniera interessante: perde infatti la funzione di corpo massiccio o di materiale di completamento, per diventare l'elemento ordinatore di un insieme, attraverso una struttura chiaramente percettibile all'esterno⁴³.

Nel suo articolarsi sembra quasi voler essere un richiamo alle costruzioni in legno a pilastri e travi, perché come è evidente nella sua ricerca dalla frase riportata all'inizio del paragrafo, lo studio dei comportamenti dei materiali del passato è necessario, per comprendere ed utilizzare i nuovi materiali nel modo più corretto possibile, sfruttandone le loro capacità al massimo.

Potrebbe sembrare una contraddizione il rifiuto del

⁴² Kennet Frampton, *Auguste Perret: l'evoluzione di un razionalismo classico 1899-1925*, capitolo 11, in *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. pag. 116

⁴³ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions* , op. cit. , pag. 48

decoro e poi il rivestimento in maioliche ma non lo era e troviamo spiegazione in uno scritto di Le Corbusier, quando in Germania, nel 1910 si trovò a parlare con altri architetti del grande maestro Perret “... lo si ignorava totalmente. Si tacciava la sua casa della rue Franklin di Jugendstil perché era rivestita di ceramica! Pur tuttavia questa casa era un manifesto. Negli anni 1908 e 1909 Auguste Perret, mi fece conoscere il cemento armato e mi parlò della Gallerie des Machines. L'ornamento, diceva, nasconde sempre un errore di costruzione. Non dimentichiamo che in quest'epoca in ogni paese, si decorava, con o senza ornamento perché non si era ancora arrivati a raggiungere il vero fenomeno architettonico, espressione dello spirito di un'epoca. Ci si credeva in una condizione di pigrizia, di decadenza completa, di anemia totale e tuttavia a partire da Stephenson un nuovo periodo era cominciato.⁴⁴”

Il resto del manufatto è costituito da finestre e da pannelli compatti rivestiti da un mosaico in ceramica con decorazioni a girasoli, che conferiscono all'edificio la qualità e la tendenza dell'Art Nouveau.

Ma l'esplicazione massima di questa fusione tra struttura e movimento, tra tecnica e decoro, così come lo era stato nell'architettura gotica si ha nella realizzazione della chiesa di Notre-Dame du Raincy (1922-1923). In quest'opera somma di architettura moderna la sperimentazione di Perret si è evoluta ed ha raggiunto una grande maturazione.

L'edificio in rue Franklin infatti, rappresenta ed esprime quella componente gotica e classica nella ricerca di un linguaggio compositivo che risponda a delle esigenze, quali quella dello spazio abitativo e della sua illuminazione, oltre che ad inserirsi in un contesto preesistente già connotato. Ma la tecnica costruttiva è solo in parte determinatrice del carattere formale, nel senso che il richiamo all'edilizia in legno e l'utilizzo dei nuovi materiali ricercando delle caratteristiche strutturali simili porta ad un risultato di grande espressione e bellezza ma che è ancora un pò lontano dallo spirito del gotico o dalla reinterpretazione di questo spirito da parte di Viollet-le-Duc.

La chiesa di Notre-Dame du Raincy, è invece, in

⁴⁴ Le Corbusier, *Lettere a Auguste Perret*, a cura di Marie-Jeanne Dumont, trad. italiana Debora Antonimi, Mondadori Electa, Milano, 2006, pag. 165

quanto anche opera successiva, somma espressione, manifesto, immagine dell'uso sapiente ed artistico del cemento armato. Qui i principi di Choisy⁴⁵ sono pienamente rispettati se si considerano le pareti prefabbricate e traforate, le colonne rastremate e scanalate, ogni elemento è espressione alta della purezza strutturale, quindi se si considera un'architettura caratterizzata da una struttura nervata e da materiali di riempimento.

Questa chiesa sembra essere un concentrato di tutte i possibili elementi strutturali realizzabili con c.a., volte a vela ribassate, colonne nervate, voltine sottili per copertura, blocchi prefabbricati per tamponamenti della fascia basamentale, pannelli traforati di forma quadrata, noti come *clausura* e combinati a costituire l'involucro.

Già i primi disegni mostrano l'intenzione di elevare i risultati del c.a. da semplici elementi strutturali, ad elementi costitutivi della composizione architettonica se pur restando su un impianto tipologico della tradizione paleocristiana e medievale francese. In un secondo momento vengono eliminati transetto e copertura ribassata nel presbiterio, portando avanti invece il terminale a cuspide del campanile. La scelta di un campanile centrale sorretto da fasci di pilastri circolari di ugual diametro, che si slanciano verso l'alto, è stata motivata da Perret come necessità economica di riutilizzo delle casseformi dei montanti delle navate, anche se però è un forte richiamo alla moltiplicazione delle strutture gotiche nervate per ripartire i carichi.

Quello che maggiormente colpisce di questo monumento è la fusione concettuale tra la tendenza ad un uso sempre più diffuso del cemento armato e le concezioni basilari degli insegnamenti all'Ecole des Beaux Arts in merito alla composizione architettonica. L'idea fondamentale della scuola di architettura di Parigi, alla base della teoria della composizione, era quella della combinazione di parti elementari, che viene trasferita dal piano dell'impostazione planimetrico dell'organismo a quello del montaggio di entità costruttive elementari⁴⁶.

⁴⁵ Nell' *Histoire de l'architecture* di Auguste Choisy comparsa nel 1899, è sottolineata l'adesione alla teoria secondo la quale la trabeazione greca classica era una trasposizione degli antichi prototipi di templi in legno, in quanto veniva conservata la forma a scheletro per mantenere una continuità simbolica.

⁴⁶ G. Fanelli – R. Gargiani, *Auguste Perret*, Bari 1991, cap. II "Alla ricerca del calcestruzzo armato" pag. 47

*La chiesa era rilevante per le sue proporzioni e per la perfezione sintattica, ma anche per la formulazione del pilastro cilindrico che si articola all'interno di un involucro non portante*⁴⁷.

I critici moderni l'hanno definita la “*Saint-Chappelle du béton armé*”⁴⁸ intendendo sottolineare una continuità con la cultura gotica. Il congegno costruttivo e strutturale di questa opera assume un'importanza prioritaria e risolutiva rispetto al piano formale, e questa è un'intenzionalità evidente che emerge anche dal calcestruzzo lasciato a vista che mostra nelle sue nervature il segno del getto, come a voler denunciare il procedimento costruttivo come elemento decorativo dei fusti delle colonne.

Perret stesso così descrive il suo operato: “*la Chiesa di Raincy è prima di tutto una costruzione. È una costruzione della quale abbiamo cercato di fare un'architettura, disponendo il più armoniosamente possibile gli elementi necessari che compongono la detta costruzione. Gli elementi necessari della costruzione sono di due tipi: gli elementi dell'ossatura e gli elementi del tamponamento dell'ossatura (...). Quattro file di montanti sostengono le volte. Le file esterne avrebbero potuto essere annegate nella parete di chiusura della chiesa o mostrarsi soltanto attraverso una leggera sporgenza. Noi le abbiamo tenute completamente fuori dalla parete di chiusura della chiesa o mostrarsi soltanto attraverso una leggera sporgenza. Noi le abbiamo tenute completamente fuori dalla parete di chiusura che quindi passa liberamente dietro la fila dei montanti. Se avessimo inglobato i montanti nella recinzione, in seguito avremmo certamente avvertito il bisogno di riaffermare questi montanti mediante qualche decorazione; abbiamo preferito affermarli mostrandoli completamente. Questa disposizione ci offre una chiesa con quattro file di montanti invece di due, dunque più grande poiché è il numero e non la dimensione a fare la grandezza. Inoltre è un elemento stesso della costruzione a fare ornamento (...). Essendo i nostri montanti distanti dieci metri nei due sensi, avremmo potuto realizzare una serie di volte a botte trasversali (come avremmo fatto nel caso di una*

⁴⁷ Kennet Frampton, *Auguste Perret: l'evoluzione di un razionalismo classico 1899-1925*, capitolo 11, in *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. , pag. 118

⁴⁸ G. Fanelli – R. Gargiani, *Auguste Perret*, op. cit. , pag. 46

fabbrica). Ma era necessario dare un senso all'edificio, mostrare l'altare. Abbiamo quindi disposto una volta a botte longitudinale contraffortata dalle volte a botte trasversali. Così le linee contrapposte sono più numerose e conseguentemente conferiscono maggiore grandiosità all'edificio. Abbiamo realizzato dei montanti a sezione circolare, perché questa è la sezione ideale di un elemento caricato di punta, e li abbiamo sagomati per evitare che sembrassero svanire verso l'alto. Fare in calcestruzzo armato dei montanti rotondi e sagomati è cosa difficile e costosa; inoltre per attenuare le imperfezioni della esecuzione li abbiamo scanalati (i giunti verticali delle casseforme coincidono con le scalmanature). Queste scanalature aumentano la snellezza dei nostri montanti e accentuano il loro carattere. E il carattere è una delle condizioni indispensabili della bellezza. La forma delle volte è stata determinata dalle cantine di cui già disponevamo e che per economia abbiamo riutilizzato (...). Il campanile avrebbe potuto essere costituito da quattro grossi pilastri in cemento armato. L'aspetto troppo rude avrebbe richiesto delle decorazioni. Avevamo delle casseforme già approntate per la navata. Questi gruppi non sono costati più dei grossi pilastri per i quali sarebbe stato necessario preparare apposite casseforme e abbiamo ottenuto un effetto che ci permette di fare a meno di ornamenti applicati. Ancora una volta è l'elemento della costruzione a costituire ornamento⁴⁹".

La chiesa nel suo insieme assolve ad un particolare effetto di leggerezza, di trasparenza, di luminosità – *un vuoto lievitante e trapunto di luce, sotto un alto riparo*⁵⁰ - che si diffonde attraverso i claustra ispirati all'architettura islamica.

Sicuramente questa opera non è il termine di un iter cominciato da Perret con la maison in rue Franklin, ma anzi rappresenta un punto di partenza, di rinnovo e di una raggiunta consapevolezza nell'utilizzo del calcestruzzo armato, che lo porteranno negli anni successivi a realizzare una serie di manufatti architettonici, che vedranno la sperimentazione del calcestruzzo come materiale da costruzione, espressione di un'epoca e di una corrente.

Da qui in poi il tema del classicismo viene riproposto in

⁴⁹ Auguste Perret, *Notre-Dame du Raincy*, in G. Fanelli – R. Gargiani, *Auguste Perret*, op. cit., pag. 47-48

⁵⁰ G. Fanelli – R. Gargiani, *Auguste Perret*, op. cit., pag. 48

numerose sperimentazioni della forma, dove la composizione delle figure classiche e la geometria elementare arrivano a mostrarsi in composizioni prive di connotazioni classicistiche. La metrica di tipo classico diviene guida alla composizione in una varietà illimitata di composizione delle forme elementari.

Il classico è tutto ciò che è restato vittorioso nelle eterne lotte delle arti, tutto ciò che ha continuato a riscuotere l'ammirazione universalmente proclamata. E tutto il suo patrimonio afferma, attraverso l'infinita varietà delle combinazioni o delle forme, lo stesso principio invariabile, la ragione, la logica, il metodo. Il classico (...) non è privilegio di nessuna epoca, nessun paese, nessuna scuola⁵¹.

A conclusione di questa breve presentazione di queste due opere di Perret si può dire che mentre nella prima, sicuramente influenzata maggiormente dalla corrente dell'Art Nouveau, questo architetto costruttore si fa ispirare da una problematica funzionale, ossia quella dell'illuminazione che determina questo movimento nella facciata principale, che conferisce all'edificio un carattere innovativo; nella seconda opera la ricerca trascendentale della funzione religiosa lo porta a cercare una forma che come nelle antiche cattedrali gotiche ascende verso il cielo, e riesce ad ottenere questo effetto solo con un uso sapiente e rinnovato del calcestruzzo armato. L'immagine del primo edificio preso in considerazione si rifà alle costruzioni in legno e la tecnologia richiama lo studio strutturale e statico del passato, ma l'utilizzo dei materiali di rivestimento mostra una sperimentazione di una ricerca non ancora cosciente delle effettive qualità del cemento armato, per cui a mio avviso resta più legato ad un aspetto formale dettato dalla necessità funzionale con una tecnologia che si muove al suo servizio, che una somma espressione di tecnologie innovative.

La chiesa di Notre-Dame du Raincy, invece, ha un'immagine strettamente legata alla sua ricerca strutturale, tutto conduce ad ammirare l'uso sapiente del calcestruzzo, e l'emozione della trascendenza è ancora una volta dettata dall'utilizzo di forme semplici, a cui l'uso di questo materiale ben si presta. Forme semplici che nella loro composizione rendono complessa questa opera emblematica.

⁵¹ Gaudet, *il classicismo*, in G. Fanelli – R.Gargiani, *Auguste Perret*, op. cit. , pag. 48

2.3 LE CORBUSIER : L'ARCHITETTO E L'INGEGNERE

In relazione alla chiesa di Notre-Dame du Raincy di Perret, Le Corbusier così si esprime: *“la pianta e la sezione della chiesa a Le Raincy di Auguste Perret sono una valida organizzazione architettonica, nella linea classica. Un’organizzazione architettonica che si raccorda in avanti (non tornando indietro) con la linea classica. Quando un sistema di costruire permette di realizzare un hangar o una chiesa, cioè quando questo sistema è il più perfetto che si possa raggiungere per costruire un RIPARO, l’architettura è possibile, ottenuta con la purificazione delle forme, con disposizioni armoniose, con l’aspirazione spirituale che detta la proporzione di questi elementi costitutivi⁵²”*.

Il commento sopra riportato mostra un legame di continuità e una ricerca in evoluzione tra l’impostazione compositiva di Perret e quella di Le Corbusier. Sarebbe molto difficile soffermarsi sulla figura di Le Corbusier in poche pagine, tutti i libri che sono stati scritti su di lui e da lui non sono sufficienti per tracciare un quadro estremamente completo di questa personalità così complessa e assolutamente fondamentale nell’evoluzione dell’architettura del XX secolo. Ma si ritiene che per mettere in luce la dicotomia tra il ruolo dell’architetto e quello dell’ingegnere, tra l’artista ed il costruttore, che sono insite in questo maestro dell’architettura possano essere assunte come emblema della sua opera due costruzioni storicamente lontane tra loro, che rappresentano l’evoluzione di un percorso e di un pensiero, e che anche se così differenti in apparenza mostrano la poetica di un uomo, di un genio, che non si è mai fermato nella sua ricerca dell’architettura.

Il legame tra Auguste Perret e Le Corbusier⁵³ è di indissolubile continuità, non solo per l’influenza che il primo ebbe sul secondo durante il periodo di collaborazione lavorativa ma principalmente per il rapporto scambievole e confidenziale teso verso una ricerca univoca: la complessa relazione tra tecnica e forma in architettura. Del rapporto amichevole e di reciproco rispetto e scambio di opinioni ne è

⁵² Le Corbusier, *Notre-Dame du Raincy*, in G. Fanelli – R. Gargiani, *Auguste Perret*, op. cit., pag. 48

⁵³ Le Corbusier, *Lettere a Auguste Perret*, a cura di Marie-Jeanne Dumont, trad. italiana Debora Antonimi, Mondadori Electa, Milano, 2006

testimonianza la corrispondenza che hanno mantenuto i due architetti anche dopo la loro separazione collaborativi.

In effetti Perret fu per Le Corbusier l'unico grande maestro in quanto forse era stato l'unico che lo aveva iniziato ai principi dell'architettura, e in particolar modo al mondo classico. Perret era stato colui che gli aveva fatto comprendere che l'architettura è una questione di concetto e di cultura, non solo di decoro⁵⁴. Questi precetti per Le Corbusier, che veniva fuori dall'Ecole des Arts Decoratifs e che aveva iniziato la sua carriera come disegnatore di orologi, professione alla quale era stato destinato, furono di fondamentale importanza.

Partendo dai principi di Perret, della costruzione e dell'utilizzo del cemento armato Le Corbusier ritrova lo spirito dell'architetto costruttore e abbandona l'immagine del decoratore con la quale si era formato. Tale ricerca stimolante lo porta a definire i principi dell'architettura del cemento armato attraverso l'opera manifesto: ville Savoye a Poissy (1929 – 1931). Quest'opera-manifesto dei principi dell'architettura moderna, e il manufatto più plastico, nel quale anche la differenza temporale mette in evidenza un'evoluzione del pensiero del *grande maestro Le Corbusier*, e ci permette di guardare al suo operato da diverse angolazioni.

L'esperienza lavorativa con Auguste Perret, gli permise di aprirsi ad una visione della vita e del lavoro diversa da quella maturata dagli studi universitari ed dai viaggi, apprendendo le nozioni fondamentali della tecnica del cemento armato e della cultura classica francese, di cui Parigi ne era la culla.

La convinzione comune con Perret che il *beton armé* era il materiale del futuro, sia per la natura monolitica che poteva assumere, sia perché strumento che riusciva a risolvere la problematica ampiamente discussa del conflitto tra autenticità strutturale del gotico ed i valori umanistici della forma classica, sottolinea ancora un elemento di congiunzione tra questi due grandi costruttori.

Si impiega pietra, legno, cemento; se ne fanno case, palazzi; questo è costruire. L'ingegnosa lavora. Ma di colpo, il mio cuore è commosso; sono felice e dico: è bello. Ecco l'architettura. L'arte è qui. La mia casa è pratica.

⁵⁴ Le Corbusier, *Lettere a Auguste Perret*, op.cit. pag. 9

Grazie, come grazie agli ingegneri delle Ferrovie e alla Compagnia dei Telefoni. Non mi avete toccato il cuore. Ma i muri si alzano verso il cielo secondo un ordine che mi commuove. Capisco le vostre intenzioni. Siete dolci, brutali, incantevoli o dignitosi. Me lo dicono le vostre pietre. Mi incollate a questo posto ed i vostri occhi guardano. I miei occhi guardano qualche cosa che esprime un pensiero. Un pensiero che si rende manifesto senza parole e senza suoni, ma unicamente attraverso prismi in rapporto tra loro. Questi prismi sono tali che la luce li rivela nei particolari. Questi rapporti non hanno niente di necessariamente pratico o descrittivo. Sono la creazione matematica dello spirito. Sono il linguaggio dell'architettura. Con materiali grezzi, su un programma più o meno utilitario, che voi superate, avete stabilito rapporti che mi hanno commosso. È l'architettura⁵⁵.

È chiaro che la ricerca delle forme geometriche elementari e della loro composizione è al centro dei rapporti complessi che producono in noi delle sensazioni, ci fanno commuovere, e quindi rendono un manufatto un'architettura.

E per palazzo volevamo intendere che ogni organo della casa, per il posto che occupa nell'insieme, poteva entrare in determinati rapporti emozionali svelando la grandezza e la nobiltà di un'intenzione. E questa intenzione era per noi l'architettura. A coloro che, assorti nel problema della "macchina d'abitare" dichiaravano: "l'architettura significa servire" abbiamo risposto "l'architettura significa commuovere". E siamo stati accusati di essere "poeti" con disprezzo⁵⁶.

In questo contesto sembra si inserisca in modo eccellente la sperimentazione emozionale e funzionale di Ville Savoie. Qui sono racchiusi i "cinque punti" dell'architettura: i *pilotis* che sollevano il volume dal terreno, la *pianta libera*, ottenuta grazie alla separazione dei pilastri portanti dai muri che suddividono lo spazio, la *facciata libera*, il corollario della pianta libera in senso verticale, la lunga *finestra a nastro* ed infine il *tetto-giardino* che aveva la funzione di restituire alla

⁵⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, Trad. It. Di P. Cerri, P. Nicolini e C. Fioroni, *Verso una architettura*, Ed. Longanesi, Milano, 1973, in Kenneth Frampton, *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau 1907 -1931*, capitolo 17, in *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. pag. 169

⁵⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, op.cit. , *Prefazione cap. Temperatura*, pag. XXIV-XXV

natura la porzione di terreno coperto dalla casa. La pianta quasi quadrata ha un piano terra ellittico con una rampa centrale che diventa il perno catalizzatore al centro della casa, anche se poi l'abitazione si svolge in nome dell'asimmetria, della rotazione e della dispersione periferica.

Questi cinque punti che rappresentano una rivoluzione nei confronti di un'architettura senza regole sono gli elementi strutturali ed al tempo stesso decorativi dell'architettura. Il movimento ottenuto dalla costruzione sospesa su pilotis, o ancora le facciate libere sospese, la stessa cromia degli infissi che aumentano la profondità delle bucatore sottendono un legame indissolubile tra l'utilizzo della tecnica del calcestruzzo armato e le sue infinite sperimentazioni nei caratteri estetici e formali.

L'immagine che si può avere studiando o vivendo l'architettura di Ville Savoye è molto differente. Quando è stata progettata, il contesto paesaggistico nel quale era stata immersa le conferiva un'autorevolezza differente rispetto a quello nel quale oggi si ritrova. Gli edifici per abitazione che la circondano hanno sminuito quella sensazione di dominio e padronanza del terreno che ci perveniva guardando l'immagine tipica in lontananza di questo volume puro e bianco sospeso su un'immensa distesa verde.

Avvicinandosi e percorrendo la rampa che si svolge all'interno e all'esterno dell'abitazione, ci si rende conto che l'attrazione volge verso il tetto giardino, e principalmente verso una finestra aperta nel vuoto, che diventa un quadro realista, che riempie tutta una parete. Questa stanza all'aperto non ha terminale nè soffitto, ed è forse più forte di qualsiasi altra emozione; per questo motivo la centralità assunta dall'elemento di collegamento verticale è accentuata da tutti quei principi di asimmetria e dispersione all'interno dell'abitazione.

La pianta libera, la facciata libera, la finestra a nastro sono espedienti necessari a risolvere problemi funzionali, senza intaccare quella forma geometrica dell'involucro, che è somma di tutti gli elementi composti in un'unica unità. La volontà di sospendere la casa su i pilotis, esili pilastri lisci, conferisce all'intera abitazione una spazialità sia interna che esterna, sottolineata da un esasperato *esprit de la géométrie* e da un rigore stereometrico dell'involucro.

È evidente come la conoscenza della tecnologia del calcestruzzo armato è stata usata qui in modo sapiente per riuscire a restituire all'immagine dell'abitazione l'emozione determinata dalla forma. Ma che cos'è per Le Corbusier la forma? L'architettura, essendo emozione plastica, deve nel suo regno, comunicare dall'inizio e impiegare elementi suscettibili capaci di colpire i nostri sensi, di esaudire i nostri desideri visuali e disporli in maniera che la loro vista ci colpisca chiaramente, e che la nostra mente possa misurare. Queste forme primarie o sottili, morbide e brutali agiscono fisiologicamente sui sensi (la sfera, il cubo, il cilindro, orizzontali, verticali, etc.) e li commuovono. *Commosi siamo suscettibili e vediamo al di là delle soluzioni brutali; allora saranno suscitati certi rapporti che agiscono sulla nostra coscienza e ci dispongono in uno stato di godimento usufruendo della memoria, del godimento, del ragionato e della creazione*⁵⁷.

Secondo Le Corbusier nel fare architettura dobbiamo tenere conto che:

- *gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce;*
- *le forme primarie sono le forme belle perché si leggono chiaramente;*
- *l'architettura è fatto plastico;*
- *l'architettura stabilisce rapporti emozionali con materiali grezzi;*
- *oggi gli architetti non realizzano più forme semplici;*
- *operando col calcolo, gli ingegneri usano forme geometriche, appagano gli occhi con la geometria e lo spirito con la matematica; le loro opere sono sul cammino della grande arte;*
- *il volume e la superficie sono elementi mediante i quali l'architettura si manifesta;*
- *la pianta è l'elemento generatore;*

*la cattedrale gotica non è un'opera plastica; è un dramma, la lotta contro il peso della natura, sensazione di ordine sentimentale*⁵⁸.

⁵⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, op. cit.

⁵⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, op. cit.

Ville Savoye è una delle sintesi del pensiero del grande maestro, dove la plasticità degli elementi è data dall'utilizzo del materiale, cioè del calcestruzzo armato, che permette di ottenere geometrie semplici tra loro componibili in modo che ogni elemento entri a far parte di un insieme inscindibile, in un ordine classico. È chiara sintesi tra sapere ingegneristico e sapere architettonico, con un'importante sottolineatura, che la conoscenza tecnica dei materiali è in funzione della forma, così come la ricerca dell'utilitas.

Così Le Corbusier esplicita parlando di Ville Savoye rispetto alla visione di un classicismo immanente: *gli abitanti, venuti qui perché questa campagna agreste era bella con la sua vita di campagna, la contempleranno(...) dall'alto del jardin suspendu o dai quattro affacci delle fenestres en longueur. La loro vita domestica sarà inserita in un sogno virgiliano*⁵⁹.

Le forme geometriche di Ville Savoye o anche delle altre opere di Le Corbusier, hanno talvolta provocato una deformata interpretazione delle sue intenzionalità, facendo sì che fosse riconosciuto più come ingegnere che come architetto, che riuscisse ad ottenere sbalzi, facciate libere e quanto altro in nome di una conoscenza tecnica del materiale. Ma Le Corbusier non si riconosce in queste interpretazioni anzi ribadisce le nette differenze tra la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere o meglio ribadisce che *l'estetica dell'ingegnere, l'architettura, sono due cose solidali, conseguenti, l'una in pena fioritura, l'altra in penoso regresso. L'ingegnere, ispirato dalla legge dell'Economia e guidato dal calcolo, ci mette in comunicazione con le leggi dell'universo. Raggiunge l'armonia.*

*L'architetto, organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi e provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi risonanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza*⁶⁰.

⁵⁹ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, in Kenneth Frampton, *Le Corbusier e l'Esprit Nouveau 1907-1931*, capitolo 17, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. pag. 180

⁶⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, op. cit. , pag. 4

Gli occhi sono fatti per vedere forme nella luce: la risposta a questa affermazione è la chiesa di Notre-Dame-de-Ronchamp nei pressi di Belfort (1950 – 1955), il gioco sapiente delle bucatore delle facciate, la sospensione, attraverso la luce, della copertura, i colori che si mescolano con la luce del sole sono una poesia plastica che trasforma il brutto cemento a faccia vista in sommo materiale da costruzione degno di un tempio religioso. Tutto in questa chiesa è un rimando alle infinite possibilità di utilizzo del calcestruzzo armato, di come un materiale grezzo solo perché illuminato in quel modo, e colorato a quel modo, possa diventare un prisma riflettente che scompone la luce del sole.

Qui il muro perimetrale, di sezione non costante, che sembra emergere dal terreno per poi distaccarsi dalla copertura, è scomposto, secondo il modulator, in vuoti e pieni, che di diversa cromia e diverse strombature e diverse dimensioni, rendono questa facciata unica e commovente.

L'illuminazione naturale nelle diverse ore del giorno illuminano la chiesa nel suo interno con un gioco di colori vivace e austero, di notte sembra una grossa nave spaziale che sta atterrando con tutte queste luci che si diffondono dall'interno verso l'esterno con raggi di diversa dimensione. Ma a conferire un apporto fondamentale alle forme è la luce che passa attraverso lo stacco della copertura dalle pareti esterne. Sia dall'interno che dall'esterno sia che sia giorno nel primo caso, che di notte nel secondo, la luce che filtra accentua e mette in evidenza la curva della copertura, che portando il segno delle casseformi levate sembra la carena di una imbarcazione appoggiata su uno scoglio in un mare verde dato dalla collina sulla quale si erige. È in questi casi che la composizione degli elementi è tanto emozionante che ci dimentichiamo della materia bruta e ci commuoviamo di fronte alle architetture.

Gli elementi che compongono la chiesa di Ronchamp – il tetto a conchiglia con il gigantesco doccione, le cappelle laterali e l'altare – sono tutti perfettamente sintonizzati per rispondere ad un'armonia visiva all'interno di un paesaggio collinare. Le cappelle laterali anche loro illuminate dall'alto attraverso lucernai sferici e orientate in direzione della traiettoria del sole, contribuiscono a ricordare che questo luogo di culto oggi cristiano un tempo era dedicato al dio sole.

Costruito intorno ad una struttura in calcestruzzo rinforzato, l'immagine scultorea di un edificio in rapporto al luogo è un chiaro riferimento all'Acropoli di Atene ed al Partenone.

La tecnica del calcestruzzo armato trova in Le Corbusier la risoluzione di un'immagine formale espressione di classicità e proporzioni, che supera il tecnicismo per dare spazio alla ricerca dell'emozione.

2.4 1966 - 1977 DAL RAZIONALISMO FRANCESE ALLA RICERCA DI NUOVI IDEALI

Se è lecito parlare di un linguaggio razionalista si potrà dire che è caratterizzato da quell'insieme di tendenze che mette in evidenza *l'elementarismo ed il purismo delle forme, non perdendo di vista l'Economia della struttura, che è nel pieno della sua autorevolezza e bellezza quando si dichiara apertamente per ciò che è*⁶¹.

Di fronte all'accentuato realismo, il caso di Le Corbusier, con la sua poetica legata al purismo e al surrealismo si distingue nettamente dalle altre tendenze mondiali. Le Corbusier articola come abbiamo visto segni puri, organizzandoli in una sintassi fatta di valenze utopiche. Le sue ville sono sperimentazioni dell'abitazione-macchina, che si riverserà nella città-macchina, espressioni quindi di principi della vivibilità che sfociano nel funzionalismo, allontanandosi e riavvicinandosi al plasticismo ed al formalismo.

Figura francese forse più dichiaratamente razionalista è quella dell'architetto André Lurçat. Questo architetto, come gli altri razionalisti, si iniziò ad interessare alle scienze sociologiche affianco all'architettura, per rispondere in modo più approfondito alle esigenze delle città devastate dalle guerre e dal disagio economico, dell'incremento demografico non facilmente controllabile, e delle necessità di rispondere al bisogno di abitazioni che oltre a fornire dei metri quadri necessari a risolvere la funzione degli spazio fossero anche in grado di rispondere alla richiesta di una qualità dell'abitare. Non bisogna dimenticarsi che il momento storico, compreso tra gli anni cinquanta e gli anni ottanta, è un periodo molto particolare: l'economia mondiale è stata scombinata dai conflitti mondiali e la ricerca di cose reali e vere che riescano ad assolvere alle esigenze dell'uomo sono al centro delle correnti culturali. La ricostruzione del dopoguerra è stato un campo d'azione per applicare la tecnologia della prefabbricazione alle esigenze di tempo e di economia che investivano la popolazione.

Dagli avvenimenti storico-culturali tracciati attraverso date ed eventi è possibile ricostruire un quadro seppur non

⁶¹ AA. VV., Voce *razionalismo*, Enciclopedia dell'Architettura Garzanti, op.cit., pag 708-709

completo, ma quanto meno esplicativo, di un cambiamento che comincia dalla rinascita dopo il secondo conflitto mondiale, e trasforma profondamente e con dei procedimenti relativamente lenti, il modo di vedere e fare l'architettura.

Il breve periodo che va dagli anni successivi al Secondo Conflitto Mondiale fino agli anni sessanta vede una Francia che si distingue per il ruolo dominante che il potere Statale assume sul controllo dell'economia⁶². Questo controllo sull'economia e sullo sviluppo del paese ha da una parte, permesso alla Francia di riprendersi dalla crisi economica del dopoguerra e inseguito da quella del petrolio, ma dall'altra, ha giocato un ruolo schiacciante per la necessità di libertà artistica e di pensiero che stava invadendo tutto il mondo nella seconda metà del ventesimo secolo.

La fortificazione del sistema economico nazionale si basava su un programma di intervento che poneva al centro di tutto la realizzazione di grandi sistemi di comunicazione e d'interscambio⁶³ e lo sviluppo industriale sia attraverso l'uso dell'energia idroelettrica tramite la costruzione di dighe⁶⁴, opere che furono realizzate proprio grazie agli sviluppi sulle conoscenze delle capacità di resistenza del cemento armato; sia lo sviluppo di complessi industriali in zone periferiche. Nel 1964 al fine di limitare questo sviluppo incontrollato fu istituito un organismo centrale di controllo: il Groupe Interministérielle Foncier, incaricato di stabilire dei programmi per la realizzazione controllata di questi stabilimenti.

L'altro elemento che caratterizza lo sviluppo di questi anni è l'incremento delle costruzioni delle strutture abitative e la rinnovazione della politica fondiaria che ne deriva. La regolarizzazione del sistema fondiario è stata determinata proprio dalla necessità di controllare ed organizzare le nuove costruzioni nell'ambito di uno sviluppo omogeneo ed organico.

Nel 1958 erano nati dei programmi per le zone ad urbanizzazione prioritaria, le ZUP, che avevano il compito di ridisegnare il territorio ed il paesaggio periurbano delle città

⁶² Jaques Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Electa Moniteur, 1989,

⁶³ Venivano realizzati ponti, strade, ed altre infrastrutture come ad esempio il traforo del Monte Bianco realizzato nel 1958-1965. Notizie reperite da AA.VV., 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 1, op.cit.

⁶⁴ si pensi solo alla realizzazione della diga di Monteynard tra il 1957-1962 o alla diga de Sene-Ponçou realizzata tra il 1957-1960 o ancora a quella del Mont-Cenis realizzata tra il 1964-1968. Notizie reperite da AA.VV., 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 1, op.cit.

francesi. Questi programmi erano ancora gestiti da un'economia statale, per cui si riusciva a costruire su dei terreni a basso costo, purché periferici, utilizzando una buona manodopera specializzata diretta da persone competenti e risparmiando sui materiali prefabbricati. Ma ben presto questo processo di sviluppo delle periferie trova un malcontento generale che critica la localizzazione periferica di tutti questi interventi, la mediocrità della qualità degli spazi private, la carenza degli spazi pubblici comuni.

La risposta a questo malcontento arriva presto con dei nuovi programmi d'intervento come le ZAC⁶⁵, le più conosciute, che nel ridisegno delle zone periferiche a scopo abitativo, prevedono una serie di interventi volti all'organizzazione dello spazio privato ma anche e soprattutto alla vivibilità dello spazio comune, dello svago, del commercio, in breve alla riorganizzazione delle strade con attrezzature volte al miglioramento della qualità della vita.

In conseguenza alla crisi petrolifera del 1973, il cambiamento dell'economia comporta una diminuzione della produzione di manufatti architettonici, sconvolgendo gli equilibri trovati nei cinque anni precedenti tra l'offerta della committenza e la disponibilità dei professionisti.

L'elezione di Valéry Giscard d'Estaing e poi quella di François Mitterrand, provocheranno delle grosse variazioni nell'organizzazione politica, loro stessi infatti si faranno promotori delle decisioni di orientamento culturale che invertiranno le procedure pubbliche d'incarico.

⁶⁵ Le ZAC (Zone d'Amenagement Concerté), insieme con i POS (Plan d'Occupation des Sols), LE PLAN CONSTRUCTION, LA RECHERCHE URBAINE, LE CORDA4, i P.A.N. (Programme Architecture Nouvelle) sono i nuovi strumenti di riqualificazione delle periferie. Inoltre insieme a questi nuovi strumenti di progettazione vengono allocati degli organi di controllo come ad esempio all'interno dei Plan Construction, viene creato, in ogni dipartimento, un Conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement (Caue), a questa iniziativa si va ad aggiungere la nascita del Miqcp (Mission interministérielle pour la Qualité des constructions publiques) istituito come supporto alle pubbliche amministrazioni, incaricato di favorire il miglioramento della qualità architettonica nella realizzazione di opere pubbliche, generalizzando la procedura dei concorsi. Giscard d'Estaing - promuove la fondazione di un centro di studi e ricerche sull'architettura (l'Institut française d'architecture) l' Ifa, inaugurato nel 1981, incaricato della promozione dell'architettura; - promuove un Album della giovane architettura, con lo scopo di pubblicizzare e scoprire il lavoro dei nuovi talenti architettonici. Oggi questa iniziativa è stata ripresa dal Ministro della Cultura, sotto la denominazione di Nuovi album della giovane architettura. Ogni due anni una giuria nazionale seleziona una quindicina di giovani gruppi tramite i dossier delle opere da essi presentati. Un comitato di patronato ha il compito di conferire loro dei lavori, o di aiutarli a trovarli. Da Jean Fayetteon, *l'architecture moderne en France, L'Architecture d'aujourd'hui*, n 113-114 *Un siècle d'architecture*, avril-may 1964

Sotto la presidenza di Valéry Giscard d'Estaing, la rinnovazione è molto vivace e sentita, a partire dalla critica contro i grands ensembles, a finire alla condanna delle grandi torri in favore di un paesaggio urbano del XIX secolo tutto da rispettare ed onorare. Questa è una fase di transizione che vede al centro della questione l'emblematico progetto simbolo del sito de les Halles, che sottintende un chiaro bisogno di cambiamento e rottura con il passato.

L'attitudine conservatrice del potere politico è alla ricerca di un'estetica e di un'ideologia che propongano una reazione ai canoni del movimento moderno, un ritorno alla storia, ad un'architettura di imitazione (sicuramente in questa intenzionalità si può riscontrare come siano ancora presenti gli ideali nazionalisti che promuoveva Viollet le Duc, quando nel parlare del gotico e nel riconoscere uno spirito estremamente forte e caratterizzante a questa architettura, esortava i francesi a recuperare il preesistente, restando nell'ambiguità tra restyling e restauro riconoscibile. Lo studio ed il recupero del passato dovevano però servire per raggiungere una consapevolezza tale dei materiali e del linguaggio dell'architettura, da poter ricreare un nuovo stile francese).

Questa reazione ha delle relazioni molto strette però anche con la cultura americana, importata principalmente con la pubblicazione della traduzione (1971) in francese del testo *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura* di Robert Venturi.

Questo testo riscosse grande successo tra i giovani architetti, che ricercavano linguaggi nuovi, forme nuove, una complessità spaziale senza regole che si distaccasse dall'oppressione dell'architettura moderna e lecorbusierana⁶⁶.

In questo momento di transizione, la rinnovazione e il riadattamento degli edifici antichi è la tendenza che prende il sopravvento e addirittura sembra sostituirsi all'edificazione dell'innovazione. Se prendiamo per esempio il grande successo riscosso dai loft, che ripristinati o come appartamenti o come sedi di studi di artisti, si legavano perfettamente nel quadro della riqualificazione e della trasformazione urbana.

Il "riciclaggio" e la riabilitazione degli edifici diventa

⁶⁶ Robert Venturi, *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura*, Trad. Raffaele Gorjoux e Margherita Rossi Paulis, Ed. Dedalo, Bari 2002

il fulcro dell'attenzione delle amministrazioni e dei programmi d'intervento, l'oggetto di una pratica moderna dell'architettura urbana.

Tra gli anni settanta ed ottanta, in Francia fu messo a favore dell'architettura tutto un insieme di azioni politiche, che indirizzeranno le scelte dell'architettura dell'ultimo ventennio del secolo. La stabilità delle scelte dello Stato per una architettura proiettata nel futuro riesce a dare a questo periodo una sua unità di pensiero e di orientamento.

Attraverso la creazione e l'applicazione di nuove istituzioni, come ad esempio il Ministero per gli Incarichi di Edifici Pubblici, lo Stato si manifesta con forte convinzione e presa di autorità, nelle decisioni di approvazione riguardo le azioni pubbliche di rinnovamento e di costruzione degli edifici. La domanda sociale si è trasformata profondamente dopo il 1973, la sospensione di lavori già iniziati, a cantiere avviato a seguito di lettere ministeriali, mostra come si stava impoverendo il capitale d'investimento per la promozione di edifici per abitazioni.

La costruzione senza promotore di abitazioni individuali, di tipo industrializzato, economicamente più accessibili, fa sì che ben presto le abitazioni individuali sono preferite e si sostituiscono alle abitazioni collettive. All'interno della città invece la ristrutturazione e riabilitazione degli edifici viene generalizzata a partire dalla metà degli anni settanta.

L'aspetto più interessante di questi anni è dato sicuramente dal cambiamento della richiesta tipologica dell'abitazione - la villetta in un piccolo lotto è preferita ad un appartamento in un edificio comune - e della collocazione della casa - si preferisce in periferia, dove costa di meno.

La crisi economica e dell'industria siderurgica hanno come conseguenza l'arresto dello sviluppo urbano intorno alle zone industriali, che si accompagna alla produzione di villette unifamiliari isolate, che troveranno il vertice del loro sviluppo agli inizi degli anni ottanta, provocando lo sviluppo di quelle zone limitrofe alla città che vengono definite periurbane. Questi nuovi impianti che si sostituiscono ai vecchi impianti della periferia classica, favoriscono un traffico veicolare molto più fluido e una vita individuale a contatto con la natura, al di fuori del caos cittadino.

L'edificazione invece di edifici pubblici, amministrativi, sociali, culturali e per i trasporti, caratterizzano questi anni con un forte incremento della domanda sociale, soprattutto spinti dalla nuova procedura concorsuale con la quale si decide di affidare gli incarichi di progettazione.

Quello che quindi risulta è una vivace politica di promozione della progettazione che ha coinvolto sia professionisti affermati, che nuove proposte dando a tutti la possibilità di poter raggiungere la committenza pubblica oltre quella privata.

Contemporaneamente a questi fermenti politici e alle nuove esigenze sociali si muove la rivolta studentesca che mette in luce i dissapori nei confronti di una dottrina ormai superata e oppressiva.

2.4.1 GLI AVVENIMENTI STORICO - CULTURALI

1966

- 19 aprile ha inizio uno sciopero dei professori dell'École des beaux arts, che reclamano una seria riforma dell'insegnamento, ivi incluso lo stanziamento dei fondi necessari alla sua applicazione, finora mai assegnati.

- maggio, Bernard Huet, di ritorno da Filadelfia, dove si era recato per seguire dei corsi tenuti da Louis I. Kahn, crea un atelier indipendente, il Collégial 1, dove saranno tenute delle lezioni gratuitamente e dove l'anno seguente presenzierà il nuovo collegio con una visita lo stesso Louis I. Kahn. Partecipano a questo gruppo innovatore sovversivo i membri di Archigram ed il gruppo Architecture Principe con Claud Parent e Paul Virilio

- su incarico del Ministero della Gioventù e degli Sport, il Ministro Missoffe promuove un concorso diretto alle imprese ed agli studi di liberi professionisti per la realizzazione di 100 club de jeunes, con l'accordo che la municipalità avrebbe trovato i terreni, e si sarebbe occupata delle spese e della realizzazione delle opere di fondazione, mentre all'impresa aggiudicatrice si sarebbe dovuta preoccupare di presentare il progetto, e di fornire i materiali e la manodopera per la costruzione in superficie. Un anno dopo le diverse équipes incominciano a costruire i prototipi.

1967

- vengono redatti i primi contratti tra lo Stato e le imprese private, affinché le imprese finanziatrici potessero avere una maggiore libertà d'azione per la costruzione a favore della crescita dell'economia statale

- 30 dicembre una nuova legge fondiaria sostituisce i programmi delle ZUP con quelli delle ZAC (Zone d'Amenagement Concerté) che hanno l'intento di regolare lo sviluppo incontrollato delle periferie favorendo un disegno urbano e una distribuzione funzionale che migliori la qualità della vita.

- Edgar Pisani, allora ministro dei Lavori Pubblici, per fissare un quadro nazionale di sviluppo urbano, istituisce un altro strumento urbanistico, i POS (Plan d'Occupation des Sols) che regolano l'uso del suolo a livello comunale.

- viene emanata una legge d'orientamento fondiario per controllare le vendite ed il valore dei terreni nelle zone periferiche.

- nascono gli *“équipements intégrés”* nei quali sono raggruppate diverse funzioni. Fu Pierre Renard, Ispettore Generale dell'Educazione Nazionale, che in una lettera indirizzata al Ministro Alain Peyrefitte dice: *“se siamo intenzionati ad aprire verso la città le strutture scolastiche, se vogliamo assicurarci il pieno rendimento dei nostri investimenti nelle opere pubbliche, è necessario realizzare degli edifici polivalenti che mettono insieme diversi tipi di funzioni e che offrono alla collettività servizi differenti. In una stessa struttura scolastica, devono esserci attrezzature sportive, la biblioteca, un centro di animazione culturale, un centro di formazione permanente, un centro sociale ecc...”*⁶⁷.” questa proposta è ben accolta dal Ministro tanto che vengono realizzate i primi edifici polifunzionali nella periferia di Parigi a Yenes, a Grenoble-Echiralles nella città industriale di Istres, e nel borgo rurale di Maine-et-Loire a Montreuil-Bellay.

- ad ottobre la sociologia, la disciplina guida degli anni sessanta, fa il proprio ingresso nell'École des beaux-arts, al seguito di un contingente di giovani docenti di formazione universitaria, e viene istituito un corso di storia critica dell'architettura contemporanea.

1968

- maggio l'École des beaux-arts si trasforma in un focolaio di contestazione.

- 8 maggio Viene costituito un comitato di sciopero con a capo il sociologo Bruno Queysanne

- 14 maggio-27 giugno l'École des beaux-arts viene occupata

- le Service Spécial des Autoroutes (SSA) che offriva un supporto tecnico nella costruzione di sopraelevate e sottopassaggi o quant'altro, viene sostituito dalla SETRA⁶⁸, al quale viene affiancato un corso di studi ICTAAL⁶⁹ per velocizzare e normalizzare le procedure e le realizzazione dei

⁶⁷ Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*. Le Moniteur, Parigi 2001, pag. 202

⁶⁸ Service d'Etudes Techniques des Routes et des Autoroutes

⁶⁹ Instruction sur les Conditions Techniques d'Aménagement des Autoroutes de Liaison

progetti sempre più numerosi e necessari.

- il Ministero per L'équipement, che si era fuso con il ministero per la Costruzione e dei Lavori Pubblici organizza un concorso per la costruzione di *maison individuelle*

1969

- un nuovo concorso di idee per la progettazione e la realizzazione delle piscine di Tournesol. Questo concorso nasce come risposta all'esigenza di avere una piscina per i giochi olimpici, a favore dei giovani atleti francesi. Il Segretario di Stato per la gioventù sportiva lancia un concorso per la costruzione di una piscina prefabbricata. Il concorso è vinto dal progetto preliminare dell'architetto Bernard Schoeller, che prevedeva che la vasca d'acqua fosse ricoperta da un guscio metallico a cupola, ma che presentava delle aperture tali che da permettere la frequentazione della piscina sia nel periodo estivo che in quello invernale.

- operazione de l'Arlequin, volta alla sperimentazione di una ZUP in un contesto progettuale più ampio, integrato con la previsione dello sviluppo di attività commerciali, da cui la classificazione del piano terra rivolto alle attività di interazione sociale e commerciale ed i piani superiori alle abitazioni di varie quadrature per soddisfare diverse esigenze.

1970

- “è stato un anno cardine sul piano dello sviluppo economico⁷⁰” in un'affermazione di Robert Lion, sia nel campo dell'urbanistica che della realizzazioni degli edifici per abitazioni, per il malessere generale rivolto ai *grand ensembles* e per le nuove aspirazioni iniziano a farsi sentire. La politica ministeriale è però ancora orientata più verso la quantità e l'abbassamento dei prezzi che sulla qualità delle realizzazioni.

- vengono firmati i primi contratti tra lo Stato e le imprese private per quanto riguarda la realizzazione di infrastrutture (opere stradali, autostradali, ferroviarie, ecc.) e lo sviluppo dell'energia nel paese (dighe dell'EDF)

- 29 ottobre viene terminato il riammagliamentamento radiale che mette in comunicazione l'autostrada Paris-Lyon-Marseille con la Paris-Lille-Frontier belge e con la Paris-

⁷⁰ Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories.* op.cit. pag. 203

Rouen

- un'inchiesta valuta gli insediamenti industriali che si sono sviluppati negli ultimi decenni; sono 483 gli stabilimenti che hanno un'estensione maggiore di 5 ettari nelle zone portuali. La situazione è preoccupante sia per l'economia nazionale visto il gran numero di queste attività private, sia per il grosso impatto inquinante che hanno sul territorio.

1971

- grazie all'iniziativa di Paul Delouvrier e di Robert Lion, furono promossi degli studi e delle attuazione per l'utilizzo di nuovi strumenti nel campo della pianificazione urbana: *LE PLAN CONSTRUCTION, LA RECHERCHE URBAINE, LE CORDA*. La Recherche Urbaine e poi le Corda sono studi finanziati dai primi programmi di ricerca, all'interno delle unità pedagoghe i cui orientamenti erano principalmente teorici e storici. I Plan Construction, invece attraverso delle nuove direttive pratiche, indirizzano gli architetti, gli studi professionali e le imprese di costruzione a trovare nel nuovo sistema costruttivo una migliore utilizzazione delle nuove scoperte tecnologiche e dei nuovi materiali industriali e prefabbricati, ai fini di una esecuzione dei progetti funzionale e formalmente corretta.

- vengono promossi i R.E.X. (Realisation d'Operation Experimentales), che sono degli studi volti alla realizzazione di prototipi sperimentali.

- viene creata un'istituzione che si preoccupa di migliorare la qualità delle abitazione e dei luoghi comuni prossimi ad esse: ANAH (Agence National d'Amelioration de l'Habitat)

1972

vengono promossi i P.A.N. (Programme Architecture Nouvelle), all'interno dei Plan Construction, che sono dei concorsi rivolti ai giovani architetti, con l'intento di dare anche a nomi meno conosciuti la possibilità di accedere e gareggiare per l'assegnazione di incarichi pubblici. Inoltre il loro intento è quello di portare un'innovazione architettonica sottolineata da una migliore qualità dei materiali e un uso più corretto ed innovativo dei linguaggi.

- il Consiglio di Stato si pronuncia in favore della avvenuta realizzazione delle strutture polifunzionali nella periferia di Parigi a Yenes, a Grenoble-Echiralles nella città industriale di Istres, e nel borgo rurale di Maine-et-Loire a Montreuil-Bellay.

1973

- è l'anno della crisi del petrolio (il costo dell'acciaio aumenta tanto vorticosamente che il suo utilizzo nell'architettura diminuisce del 30%)⁷¹ che incide sulla politica delle costruzioni e degli incarichi. Il risultato dell'intenso processo di industrializzazione dell'edificazione e della produzione collegata a tale processo sono la testimonianza di un progresso inaspettato ed imprevedibile.

- 21 maggio la circolare di Olivier Guichard, Ministro in carica dei Lavori Pubblici, rimette in causa la problematica dei *grand ensembles*, promuovendo una politica di edificazione a grandezza moderata.

1974

- viene eletto a capo del Governo Valéry Giscard d'Estaing

1976

- vengono aperti i cantieri per la realizzazione di edifici per abitazioni nel numero di 449.000 appartamenti

1977

- il 3 gennaio viene approvata la legge⁷² che sancisce che l'architettura è "*d'interesse pubblico*". Questa legge impone il ricorso obbligatorio alla figura dell'architetto per la maggior parte dei lavori che sono sottoposti ad autorizzazione, anche se rimangono esenti da questo obbligo l'edificazione di case unifamiliari, dimensionalmente limitate (il limite massimo era di 170 mq). La stessa legge⁷³ all'articolo 7, prevede la creazione, in ogni dipartimento, d'un Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement (CAUE), che ha il compito di fornire a coloro che sono intenzionati a costruire

⁷¹ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 1, op.cit.

⁷² legge 3 gennaio 1977, pubblicato sulla rivista "Architecture", n 401, febbraio 1977

⁷³ articolo 7 legge 3 gennaio 1977, pubblicato sulla rivista "Architecture", n 401, febbraio 1977

“*le informazioni e gli orientamenti ed i consigli atti ad assicurare la qualità architettonica degli edifici ed il loro corretto inserimento nell'ambiente circostante , sia esso urbano o rurale*”. Il Caue assume il compito di controllare i progetti delle case unifamiliari, la cui costruzione continua stava provocando problemi non indifferenti nell'ambito del disegno e del contesto urbano.

- A questa iniziativa si va ad aggiungere la nascita del MIQCP (Mission Interministérielle pour la Qualité des Construction Publique) istituito come supporto alle pubbliche amministrazioni, incaricato di favorire il miglioramento della qualità architettonica nella realizzazione di opere pubbliche, generalizzando la procedura dei concorsi.

- Contemporaneamente alla nascita di queste due nuove istituzioni, Giscard d'Estaing promuove la fondazione di un centro di studi e ricerche sull'architettura (l'Institute Française d'Architecture) l' IFA, che verrà inaugurato nel 1981, incaricato della promozione dell'architettura;

- viene promosso un *Album della giovane architettura*, con lo scopo di pubblicizzare e scoprire il lavoro dei nuovi talenti architettonici. Oggi questa iniziativa è stata ripresa dal Ministro della Cultura, sotto la denominazione di *Nuovi album della giovane architettura*. Ogni due anni una giuria nazionale seleziona una quindicina di giovani gruppi tramite i dossier delle opere da essi presentati. Un comitato di patronato ha il compito di conferire loro dei lavori, o di aiutarli a trovarli.

- Febbraio viene inaugurato a Parigi, nella capitale della Francia, il Centro di Arte Contemporanea Georges Pompidou.

- Contemporaneamente, a poca distanza nello stesso arrondissement , il sito delle Halles è continuo oggetto di studio e disputa per la realizzazione del nuovo centro commerciale-polifunzionale, collegato alla stazione del RER sotterranea. Questo che sarà uno dei progetti più discussi in Francia a causa dell'abbattimento nel 1975 dell'antico mercato delle Halles persistente caratterizzato dai bellissimi padiglioni in ferro e vetro di Baltard.

2.4.2 LE INFLUENZE E LE TENDENZE

Durante questi undici anni, lo sviluppo della produzione abitativa è oggetto di una ricerca qualitativa rinnovata e nello stesso tempo l'azione dello Stato risulta complessa nei suoi nuovi organismi. L'inteso sforzo per la realizzazione dei nuovi alloggi commissionati da la Quatrième République, e l'incremento delle azioni pubbliche negli anni sessanta, portano ad un numero record di 550.000 abitazioni edificate nel 1973.

Dalla creazione del Ministère de l'Équipement, nel 1966, lo Stato interviene nel controllo dello sviluppo architettonico lungo due direzioni: da una parte il Ministère de la Culture, con il suo Conseil Générale des Batiments de France con la Direction de l'Architecture, con a capo Max Querrien, che ottenne nel 1966 l'incarico della supervisione della creazione architettonica, diretto da Jean Jenger, per intervenire al di fuori del Conseil General des batiments de France; dall'altra parte il Ministère de l'Équipement con la Direction de la Construction, diretto da Robert Lion, che si occupa del controllo della produzione delle abitazioni.

Ma tra l'istituzione di questo secondo ministero e un accordo possibile tra le nuove tendenze e la conservazione si perviene al 1967, anno che Jaques Lucan⁷⁴ segna come l'anno del debutto delle amministrazioni in favore dell'innovazione. Dopo una tavola rotonda "*Batiments et Genie Civil*", che raccomanda l'estensione dei contratti per la ricerca e lo sviluppo nel settore degli Batiment et des Travaux Publics (B.T.P.), si incaricò la Delegation General à la recherche Scientifique et Technique (D.G.R.S.T.) di studiare le abitazioni intermedie e una riforma per la formazione degli architetti.

Ma i nuovi orientamenti delle politiche d'intervento rinnovate hanno uno dei loro fondamenti nel rinnovo del sistema istituzionale dell'École des Beaux Arts. Molte delle caratteristiche dell'architettura francese non possono essere percepite se non ci si sofferma sull'influenza pressante che ha sempre avuto l'École National des Beaux-Arts, ed in particolare la sezione riguardante l'architettura. In effetti les Beaux-Arts non era solo una scuola, ma un sistema organizzato che formava degli allievi per diventare professionisti ed

⁷⁴ Jaques Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Electa Moniteur, Milano-Paris, 1989

immettersi nel mondo lavorativo.

L'École des Beaux-Arts era nata come sistema rappresentativo di uno spirito francese moderato e limpido, capace di resistere agli entusiasmi ed alle mode passeggere, come affermava Albert Laprade *“l'École des Beaux-Arts de Paris ha assolto una missione utile nel tentativo di ristabilire un certo equilibrio, e nello stesso tempo il culto delle grandi composizioni architettoniche, delle pianificazioni chiare, e del buon senso, lo spirito di tutte le forme sempre diverse e moderne⁷⁵”*.

Ma nonostante questo nobile obiettivo l'École des Beaux-Arts ha rappresentato anche un grosso limite per lo sviluppo della creatività e per la libertà di espressione nelle opere architettoniche. Bruno Zevi dopo aver visitato edifici e complessi residenziali nella Région Parisienne aveva scritto: *“l'attuale crisi dell'architettura francese ha la sua origine nell'École des Beaux-Arts, nel Prix de Rome e nell'accademismo classico”* e dello stesso parere era anche il francese Maurice Besset che precisa: *“non si possono negare le accuse fatte all'École des Beaux Arts, dei metodi e del monopolio che essa detiene sull'insegnamento...sul sistema di valori che definiscono lo spirito des beaux arts, mescolanza di preziosa volgarità e di retorica furbesca, ...[questa] mantiene i suoi allievi in uno stato di i cultura cui ben pochi in seguito avranno la possibilità di sottrarsi⁷⁶”*.

Già nel 1945 il sistema dell'école des Beaux-Arts era entrato in crisi, ed una prima riforma dell'insegnamento era stata apportata nel 1949, con la creazione di ateliers sperimentali esterni alla scuola, dove i giovani allievi potevano scegliere il tutor che li avrebbe accompagnati nella loro formazione scolastica e lavorativa. Sarà proprio da questi atelier esterni che partirà la rivolta contro i sistemi didattici troppo classicisti ed i sistemi monopolisti per gli incarichi lavorativi. Ma furono negli anni 1966-1967 caratterizzati dai fermenti e proteste più accese. La politica universitaria diviene l'attività principale di gran parte degli studenti, fino a sfociare nel sessantotto con l'occupazione della scuola per più di un mese.

⁷⁵ Albert Laprade, *Trois siècle d'enseignement de l'architecture*, s.l.n.d. Paris, 1948

⁷⁶ Maurice Besset, *Nouvelle architecture française*, Teufen, Arthur Niggli, 1967

I rivoluzionari rivendicavano: *“vogliamo lottare contro le ingerenze della professione ufficiale, rappresentata dal Consiglio dell’Ordine o da altri organismi corporativi, nell’insegnamento (...), vogliamo lottare contro le condizioni della produzione architettonica, che la piegano in realtà agli interessi dei finanziatori pubblici o privati (...), vogliamo lottare contro un contenuto dell’insegnamento particolarmente conservatore, poco razionale e poco scientifico, in cui impressioni ed abitudini personali continuano a prevalere sulle conoscenze obiettive⁷⁷”*.

Il risultato di questa accesa protesta è una scuola rinnovata divisa in cinque unità pedagogiche nella capitale (diventate poi nove) e destinate in provincia a subentrare alle vecchie scuole regionali. Ognuna di queste unità sarà dotata di un consiglio di gestione incaricato dall’organizzazione degli studi e composto in parti uguali dai rappresentanti dei gruppi studenteschi e da insegnanti. Chiaramente con la scomparsa del potere oppressivo dell’*école* e del potere gestito anche nella libera professione si apre una nuova era nell’architettura francese.

Contemporaneamente ai cambiamenti politico-amministrativi e culturali dagli anni sessanta in poi, lo sviluppo dell’architettura dal punto di vista estetico-formale è caratterizzato dall’assemblaggio di solidi diversi che si incastrano, in un gioco di volumi ottenuto grazie anche all’utilizzo dei materiali come il cemento armato con il quale si riescono ad ottenere delle forme più prossime alla scultura che all’architettura.

Sotto l’aspetto formale della progettazione è interessante comprendere quali sono stati gli orientamenti, che si ritiene possano essere esplicitati attraverso due personalità che con le loro parole delineano le due correnti differenti di pensiero dell’epoca; una ancora molto legata al razionalismo, alle forme pure, di cui il sostenitore è André Bloc, e l’altra proiettata verso una ribellione ai canoni del movimento moderno, che mira ad una riscoperta della sensibilità personale nell’espressione più libera, di cui il sostenitore è Jean Fautouy. Il primo scrive a proposito di Mies van der Rohe *“se Mies ha espresso nel miglior modo possibile la poesia nell’*

⁷⁷ *la Motion du 15 mai*, pubblicata sul numero Special Mai 68 di AMC, luglio 1968

*architettura del ferro e vetro, restano delle strade aperte per il domani, per un mondo in divenire, nel quale noi saremo i nuovi promotori (... ..) di nuovi rapporti di volumi, di pianta, di colori, di equilibri e di ritmi*⁷⁸ ” tutte caratteristiche che appartengono ad un'architettura rigorosa ed austera.

Il secondo conosciuto per il progetto del padiglione della Francia durante l'esposizione di Montreal nel 1967, rifiuta la perfezione geometrica di Mies van der Rohe ed afferma che “*è un'esperienza limitata alla fine del mondo, la perfezione, priva di vita. Questa architettura resta a se stante, è un alibi per chi non ha immaginazione, è diventata una sorta di convenzione, di morale ufficiale, una morale sterile*”⁷⁹”.

Questa volontà di liberarsi del rigore geometrico per ritrovare e ridare spazio, nella progettazione, alla propria fantasia ed immaginazione può essere testimoniata anche attraverso il lavoro e gli scritti di Jean Balladur.

Questo architetto che ha realizzato edifici importanti a Parigi a cavallo degli anni sessanta, quali la Cassa Centrale delle Assicurazioni, e la Fondation Curie, si dichiara come appartenente a quella schiera di architetti che dicono di rappresentare la linea più classica dell'architettura contemporanea, e che hanno trovato un riferimento nell'architettura di Mies van der Rohe. Tale tipo di funzionalismo temperato è stato seguito da molti architetti, sull'esempio di ciò che succedeva negli Stati Uniti e nel resto dell'Europa. La maggior parte delle realizzazioni architettoniche sono considerate come una risposta alla richiesta sempre più frequente della riconquista di una libertà di espressione che sembrava perduta.

Precursore di questi nuovi orientamenti è Le Corbusier proprio con la famosa cappella di Notre-Dame-du-Haut (1950-1955) a Ronchamp, che Jean Fayeton descrive come la proiezione presente nel futuro, valida per tutte le architetture del mondo⁸⁰. Lo stesso James Stirling parlando della crisi del

⁷⁸ André Bloc, *Mies van der Rohe, L'Architecture d'aujourd'hui*, n 113-114 *Un siècle d'architecture*, avril-may 1964

⁷⁹ Jean Faugeron, *project et realisation, L'Oeil*, n 146, (numero speciale *Architectur et Urbanisme au XX^e siècle* fevrier 1967.

⁸⁰ Jean Fayeton, *l'architecture moderne en France, L'Architecture d'aujourd'hui*, n 113-114 *Un siècle d'architecture*, avril-may 1964

razionalismo in un articolo sul *The Architectural Review* aveva descritto la cappella di Le Corbusier come l'edificio più plastico che sia mai stato realizzato nell'architettura moderna⁸¹.

La tendenza dell'architettura verso un nuovo barocchismo è il risultato di un processo evolutivo segnato da un interesse mai dimenticato per le forme libere: si vuole portare ad esempio l'opera di Oscar Niemeyer che dopo aver aperto un suo studio nel 1972 a Parigi ha realizzato numerose costruzioni come la sede del Partito Comunista Francese a Parigi (1968-1971), la Bourse du Travail a Bobigny (1974-1980) e la Maison de la Culture a Havre (1978-1983). L'interesse per il valore plastico dell'architettura mostra ancora il tentativo di accostarsi ad un modo espressivo artistico quale la pittura, la scultura, l'architettura.

Tale approccio artistico è il proseguimento, senza dubbio un po' nostalgico, di una speranza di visione artistica dell'architettura portata dai movimenti dell'avanguardia all'inizio del ventesimo secolo. Si concretizza prima attraverso la numerosa produzione di opere quali sculture, affreschi ed altre invenzioni plastiche, che gli artisti realizzano sugli edifici o negli spazi pubblici per delle sistemazioni esterne, come nel caso di Èmile Gilioli, di Françoise Stahly con le sue colonne o totem o di Piotr Kowalski con i suoi muri in cemento a vista.

La ricerca della sintesi delle arti è sicuramente un tema familiare a Le Corbusier. Questa ricerca era stata segnata infatti come uno degli obiettivi del CIAM durante il sesto Congresso a Bridgwater nel 1947, subito dopo la Seconda Guerra Mondiale; era stato infatti scritto un questionario inviato al congresso, da parte di Jean Arp e Sigfried Giedion nel 1946, corretto dal CIAM nel 1949 a Bergamo che aveva questi contenuti: *“Que pensez-vous du rôle de l'art dans le domaine architectural? Est-ce qu'il doit se limiter à une fonction purement decorative? Est-ce que c'est la fonction de l'art d'exprimer symboliquement, sous une forme concentrée, l'esprit qu'anime une réalisation architecturale?”*⁸².

⁸¹ James Stirling, « *Ronchamp. Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism* », *The Architectural Review*, mars 1956

⁸² 7 CIAM, Bergamo 1949, Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000), Histoire et théories*, op.cit.

Questa stessa ricerca di forme plastiche aveva spinto Le Corbusier insieme ad André Bloc nel 1949 a creare *l'Association pou la Synthèse des Arts Plastique*. Henri Matisse fu incaricato di fare il presidente dell'Associazione e con questa qualifica si prodigò affinché fosse realizzato un padiglione espositivo a Port Maillot a Parigi. Le Corbusier colse l'occasione per fare lui stesso un progetto prototipo di un padiglione per le esposizioni sulla base del quale realizzerà a Zurigo nel 1963-1967, un altro padiglione per Heidi Weber.

Dopo questo tentativo fallito, sembra che Le Corbusier si sia disinteressato alla questione della sintesi delle arti figurative, dal momento che non aveva più ricerche da promuovere con le stesse convinzioni di un movimento collettivo⁸³.

Il fuoco fu riacceso da André Bloc. Infatti già nel 1949 aveva fondato la rivista *Art d'aujourd'hui*, che nel 1954 diventerà *Aujourd'hui*, trampolino di lancio per associazioni di artisti che attraverso di essa potevano stabilire delle relazioni tra le diverse forme di espressione. Questa rivista però non riuscì ad avere il grande successo sperato in Francia, rispetto a quello del movimento anglosassone trasformatosi poi nel movimento della *Pop Art*. Ma gli sforzi di André Bloc portarono ad una nuova iniziativa: nel 1951 viene creato il Groupe Espace nel quale furono coinvolti i pittori Fernand Léger e Felix Del Marle, gli architetti Paul Herbé e Bernard Zehrfuss e l'ingegnere Bernard Lafaille, ma non Le Corbusier. Il primo articolo dell'associazione poneva come scopo quello di creare una collaborazione effettiva tra gli architetti, i pittori, gli scultori, e gli artisti plastici in una ricerca armonica di sviluppo delle attività umane, affermando che “*un'arte diventa spaziale attraverso la penetrazione sensibile e modulata della luce attraverso le aperture*”⁸⁴.

Il Groupe Espace reclutò alcuni dei suoi membri nell'ambito dell'astrazione non figurativa del Salon des Réalités Nouvelles, nel quale fu tenuta la prima mostra nel 1946 con le pitture di Jean Gorin, neoplastico dichiarato che affermava che i Neoplastici considerano l'architettura contemporanea come la forma più alta di espressione artistica dove la sintesi delle migliori arti si può esprimere in una realtà

⁸³ Jaques Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Milano-Paris, Electa Moniteur ,1989

⁸⁴ Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000)*, *Histoire et théories*, op. cit. pag. 119

costruttiva unitaria, dove la vita moderna individuale e collettiva troverà la sua fioritura⁸⁵.

Insieme a Jean Gorin emerge la figura di Félix Del Marle che adottando la policromia di Bernard Zehrfuss, realizzò delle opere molto rigorose nell'ambito del neoplasticismo. Per lui l'utilizzo del colore e lo studio della sua scelta erano fondamentali nell'opera artistica, come lui stesso afferma: *“la cromoterapia ha dimostrato l'effetto che hanno i colori sull'essere umano, nei luoghi abituali, abitazioni e città intere. L'assenza di colore provoca un avvilito individuale e collettivo”*⁸⁶.

Questi due personaggi appartenenti alla scena artistica francese, rifiutavano completamente nelle loro dichiarazioni artistiche, l'approccio decorativo, il loro neoplasticismo era pura ricerca di una forma scultorea senza barocchismi. Gli anni cinquanta hanno anche visto però contemporaneamente lo sviluppo delle forme libere nel lavoro di Jean Arp o Alvar Aalto, che ad esempio nel disegno dei mobili in legno ricurvo, volevano *“liberare l'architettura dalla rigidità”*⁸⁷.

Il movimento de le Formes tocca una tale varietà di capacità espressive che trovano in Charlotte Perriand una importante personalità tanto che i suoi lavori come progettista e disegnatrice di tavoli rappresentano la forma libera nell'interior design. La Perriand parteciperà attivamente al gruppo delle Formes e insieme a Le Corbusier si occuperà della sistemazione delle cucine nell'Unité d'Habitation de Marseille. Inoltre insieme a Jean Prouvé progetterà i mobili per la galleria Steph Simon a Parigi, oltre ad altre esposizioni che terrà sulla scena anche mondiale.

Quello che è interessante del suo lavoro è la concezione di un interior design dove le arti si incontrano in una sintesi, che non esclude mai l'utilizzazione dei nuovi materiali, come la plastica, le fibre di vetro, il bambou ecc., ma anzi dalla forgia di questi materiali si “disvelano” quelle forme che appartengono allo stile che noi attribuiamo agli anni cinquanta. guardando le riviste dell'epoca.

⁸⁵ Jean Gorin, *Vers un synthèse des art majeurs*, Art d'aujourd'hui, n 5, decembre 1949,

⁸⁶ Félix Del Marle, *Polycromie de la cité*, A.A : n°46, février 1953, citato anche in *Architecture en France(1940-2000), Histoire et théories*, op. cit. pag. 119

⁸⁷ Sigfried Giedion, *Alvar Aalto*, A.A : n°29, avril 1950, *Architecture en France(1940-2000), Histoire et théories*, op. cit. pag. 119

In questo contesto culturale la personalità di André Bloc si distingue come promotore di questo movimento anche grazie alle sue due testate giornalistiche: *L'Architecture d'aujourd'hui* e *Aujourd'hui*. inoizialmente il suo lavoro si basava sull'astrazione di forme geometriche e libere, poi agli inizi degli anni sessanta, con la sua prima scultura *Habitacle*, realizzata nel giardino della sua casa a Meudon, propone un oggetto all'interno del quale l'uomo può fruire e sostare. Inizia così una serie di sperimentazioni che si avvicinano più all'architettura e alle forme abitabili dall'uomo che alla scultura come oggetto semplicemente da guardare; questo tipo di sperimentazione influirà non poco sulla ricerca della plasticità nelle forme architettoniche.

Basta pensare all'Hotel La Caravelle (1960-1963), a Sainte-Anne in Guadalupe, progettato e realizzato da André Bruyère. In questo progetto di notevole interesse e grande innovazione, è lo spazio comune, di ricezione, la hall, che assume un valore centrale di accoglienza e socialità, che si esprime attraverso il carattere formale della copertura in cemento armato, piegata dolcemente come una tenda di stoffa che vuole avvolgere e riparare i suoi fruitori. La caratteristica di questo architetto è la linea di frontiera invisibile, che sussiste nelle sue opere, tra architettura e arte plastica, caratteristica questa che è riconoscibile anche in altri architetti-scultori che riscoprono una nuova concezione del ricovero primitivo come evocazione di un principio di una immagine conosciuta e familiare⁸⁸.

Esiste quindi un'altra influenza che caratterizza l'architettura di questi anni: la ricerca di forme antiche non rigorosamente geometriche come testimonia la famosa esposizione al Museo di Arte Moderna di New York (MOMA 1964-1965), intitolata "*ARCHITECTURES WITHOUT ARCHITECTS*", dove venivano rappresentate le primordiali architetture della Sicilia, della Cappadocia, della Cina, dell'Arizona, dell'Africa. L'attenzione per queste architetture di "altri mondi" non veniva da una curiosità per altre realtà sociali e culturali, ma piuttosto da un piacere estetico per delle forme scultoree non attaccati dagli orpelli della cultura occidentale. In questa ottica tutti i riferimenti al passato, a tutte le conoscenze, alle

⁸⁸ sembra quasi ritrovare i principi della capanna primordiale promossi da Laugier, con la sola differenza che mentre Laugier ritrovava nell'architettura primitiva i principi strutturali, qui l'architettura primitiva è vista in funzione della sua forma estetica, del suo senso di compiacimento nell'ammirare forme dettate dall'intuitività più che dalla ratio

architetture tradizionali, diventano superflue, in nome di una ricerca di una nuova naturalezza, di una vitalità formale, testimonianza di freschezza e virtuosismo.

Inoltre questa ricerca di forme flessibili, che richiamano le antiche strutture, applicate al cemento armato, danno diversi e interessanti risultati nei lavori e negli esperimenti di personaggi come abbiamo visto in André Bruyère, o in Jean Balladur, o in Pierre Vago, tutti nomi accomunati dall'essere stati allievi, all'Ecole Special d'Architecture, del grande maestro: Auguste Perret. Ma mentre il loro maestro non aveva ancora sperimentato tutte le possibilità plastiche del cemento armato, che stava rivoluzionando il campo di sperimentazione proprio degli ingegneri, gli anni sessanta-settanta trovano terreno fertile per nuove scoperte e nuove applicazioni.

Jean Balladur, da architetto colto e vicino a Le Corbusier difende la sintesi tra l'espressione architettonica delle tecniche di più recentemente applicazione alla costruzione, e la necessità di creare dei luoghi identificabili ed abitabili ad una scala che è quella dello spazio di tutta la socialità tradizionale. Questa dottrina è alla base del progetto de *La Grande Motte* (la Grande Piramide), un edificio per abitazioni estive, che ha riempito con una forma piena e ben definita una zona urbana molto rigorosa.

La critica dell'epoca non gli è stata molto favorevole, anzi ha accusato l'edificio piramidale in cemento armato, di essere intrusivo e distruttivo in rapporto al luogo naturale dove era stato inserito.

Ma l'interesse per queste nuove forme plastiche nella costruzione architettonica, viene trasportato anche nella definizione degli spazi pubblici, nella sistemazione delle città, con particolare riferimento alla vita sociale a cui l'uomo si deve adattare. Non bisogna infatti omettere che dal periodo della ricostruzione del dopoguerra agli anni settanta, le città erano state invase da un'edilizia incontrollata che ora sentiva l'esigenza di essere regolata per trovare una migliore condizione del vivere umano. Ecco che quindi la figura dell'architetto rinasce con l'appellativo di demiurgo, pianificatore, organizzatore, plasmatore, insomma qualcosa di più di semplice costruttore. La figura dell'architetto diventa quella di colui che disegna uno spazio urbano, uno spazio abitabile, che disegna e costruisce i luoghi per l'uomo, i luoghi

dove “*l'uomo deve imparare ad abitare*⁸⁹”, i luoghi di una nuova città disegnata in un'immagine di prospettiva futura.

In questo ambito vanno collocate le figure di Claude Parent e Paul Virilio; insieme con il gruppo Architecture Principe realizzarono l'enigmatico edificio in cemento armato a faccia vista per la Chiesa di Sainte-Bernardette de Nevers (1963-1966) che manifesta la ricerca di un nuovo stile architettonico ed urbano che prende atto dell'abbandono degli angoli retti e delle geometrie nette, in questo caso per finire in un'opera ancora molto legata al plasticismo lecorbuseriano.

Ma l'abbandono delle linee perpendicolari e la ricerca di geometrie oblique diventa una ragione di appropriazione dello spazio, ispirato alla psicologia della forma e alla fenomenologia della percezione, che metterà in scena una continuità ed una fluidità e che obbligherà i corpi ad una nuova instabilità. “*Noi entriamo in una nuova epoca dell'architettura e se le critiche appartengono ad un mondo tradizionale, bisogna saper riconoscere all'interno del disequilibrio l'archetipo di questa arte dello spazio*⁹⁰”.

La Chiesa di Sainte-Bernardette de Nevers introduce un senso del disequilibrio attraverso l'inclinazione dei solai, segni tangibili della *fonction oblique*: “*noi abbiamo voluto creare prima di tutto un luogo usuale dove la sperimentazione rimpiazza la contemplazione, dove l'architetto si sperimenta attraverso il movimento e la qualità del movimento*⁹¹”. L'elemento obliquo diviene quindi una costante della riflessione, e la ricerca dell'architetto si basa sulle sensazioni, la sensualità, il movimento che le forme riescono ad impersonare e trasmettere. Claude Parent fonda le sue sperimentazioni sulla ricerca della modellazione della linea dell'interasse dell'elemento obliquo, come ad esempio nello studio per la struttura della Maison Drush a Yvelines (Versailles 1961-1963), o per la copertura realizzata nel centro commerciale a Sens (1970). Ma il suo lavoro non si ferma alla ricerca della matrice obliqua, la sua vera esigenza è stata quella di affermarsi volontariamente, qualche volta anche violentemente, con forme provocatorie e scultoree.

⁸⁹ Michel Ragon, *L'urbanisme et la cité*, Paris, Hachette, 1964

⁹⁰ Paul Virilio, *Nevers Chantier*, in *Architecture Principe*, n 4, mai-juin 1966

⁹¹ Paul Virilio, *Nevers Chantier*, op.cit.

Vorrei citare a questo proposito l'introduzione al libro di Claude Parent, scritta da Robert Laffont, che cerca di descrivere brevemente gli sforzi fatti da questo architetto per affermarsi:

“ l'architettura, che per molto tempo è stata considerata un dominio riservato agli specialisti, è scesa in strada. Nel corso degli ultimi anni l'opinione pubblica ha preso coscienza che la sistemazione del territorio, delle città, dei luoghi, i decori quotidiani delle nostre strade, dei nostri edifici, delle nostre case dipendono da un processo che si è stratificato. Al centro di tutto l'architettura, con la sua creatività e la sua esecuzione, artisti e tecnici, che nello stesso segno devono esprimere la ricchezza della loro immaginazione pur rimanendo con i piedi per terra e gestendo con rigore i materiali ed il valore economico. Questo di oggi è anche l'uomo della scelta, una scelta talvolta difficile, tra il confort intellettuale delle soluzioni già conosciute e le applicazioni avvolte pericolose della visione dell'avvenire. Claude Parent, considerato come un architetto dell'avanguardia, autore di realizzazioni audaci, creatore dell'architettura obliqua, ha dal suo canto fatto la sua scelta. Ci racconta come e a che prezzo un architetto innovatore può ai giorni nostri, portare avanti la sua lotta contro le reticenze dei responsabili, le resistenze dei conservatori, le routines amministrative. Ma al di là del suo caso personale Claude Parent ci racconta le sue riflessioni sulla pratica di una professione obbligata dalle definizioni della composizione con l'indecisione dei clienti, le esigenze dei promotori e il valore economico, minacciati dalla crescente imprenditoria degli ingegneri e dei tecnici specializzati⁹².”

L'utilizzo del cemento armato attraverso una conoscenza approfondita delle sue capacità plastiche e statiche, permisero a Claude Parent di realizzare edifici dove la robustezza delle pareti e delle superfici è garantita dall'unione delle forme come ad esempio nella Chiesa di Sainte-Bernardette, inoltre la conoscenza dei materiali metallici e delle loro capacità statiche, gli permisero di realizzare la Maison dell'Iran alla Cité Universitarie de Paris (1961-1969), insieme con Mohsen Foroughi, Heydar Ghiai e André Bloc per la quale lui stesso aveva disegnato il portico sul quale sono sospesi due corpi di quattro piani ciascuno interrotti da un

⁹² Bruno Zevi, *L'ansia di architettura nella région parisienne*, L'Architettura, n 144, ottobre 1967

vuoto di vetro. Si vuole infine porre l'attenzione di come nelle architetture di Claude Parent, si passi da corpi pieni, volumi scolpiti, a corpi svuotati e trasparenti, e non credo che sia un caso che proprio alla fine degli anni sessanta si trovava ad iniziare la sua carriera di architetto presso il suo studio un personaggio oggi molto noto sulla scena mondiale: Jean Nouvel.

Appartengono alla stessa politica evolutiva le rinnovazioni e le sistemazioni dei luoghi pubblici nei centri urbani: sono emblematici gli interventi realizzati a Parigi o a Montpellier o a Nancy. Questa fase vede una politica dei lavori pubblici la cui funzione si dirama in due direzioni:

- da una parte ci si occupa di tutelare la modernizzazione dello spazio urbano e dei suoi edifici, come nell'impresa imposta da Georges Pompidou tra il 1969 ed il 1973, quando lanciò l'operazione del Beaubourg. Questo esempio emblematico rappresenta al tempo stesso un elemento di rottura ma anche di ricucitura e rinnovazione di un quartiere che per rinascere ed essere vissuto aveva bisogno di essere svegliato da qualcosa di impattante;
- dall'altra parte, tende a rispondere alle critiche contro i "grands ensembles" mettendo in gioco tutta una serie di dispositivi positivi per la trasformazione della qualità dell'abitare.

A questa politica appartengono i Plan Construction, il cui risultato è stato un "Architecture Systéme", che si basa sull'assemblaggio di moduli, negli edifici ad uso abitativo, in modo da rispettare insieme alle necessità economiche, il bisogno di continuità con il tessuto urbano preesistente e al tempo stesso di rinnovamento rispetto al contesto.

Questa "Architecture Systéme" riscosse molto successo tra i giovani architetti, che volevano un'architettura innovativa e dinamica, staccata dai principi accademici dell'Ecole des Beaux Arts, attenta ai bisogni dell'uomo (integrazione della disciplina della sociologia all'interno della scuola di architettura), e che nella progettazione urbana non si riducesse ad essere un semplice schema della circolazione.

A partire dal 1971 i tecnici del Ministero dei Lavori Pubblici, sperimentarono, per la costruzione degli edifici per abitazioni e per le zone di espansione delle città, le più svariate

soluzioni. Queste soluzioni erano tese al raggiungimento di una formula intermedia che potesse racchiudere e fondere i confort e i vantaggi dell'abitare collettivo e dell'indipendenza delle case unifamiliari.

La questione della progettazione urbana, negli anni settanta, risulta al centro dell'attenzione. Si muove verso una ricerca degli elementi di continuità⁹³ tra gli edifici che sono riscontrabili nei luoghi della passeggiata, dei camminamenti pubblici attrezzati, dove venivano dislocate le attività commerciali.

I due progetti pionieri di questo indirizzo urbano in Francia furono l'ensemble de Toulouse-le-Mirail ad opera di Candilis, Josic e Woods (1967-1975) e l'Arlequin a Grénoble ad opera del gruppo AUA e Michel Steinbach (1966-1968). Questi due progetti proponevano un agglomerato strutturato su tre semplici principi: 1) un tessuto urbano sistematico; 2) la continuità del camminamento pedonale; 3) le fusione e l'interscambio tra le abitazioni e le attrezzature pubbliche.

Nel primo intervento il carattere principale è dato dall'estensione orizzontale che non ha né centro, né asse di simmetria (si rifà al plan di Le Corbusier per l'hospital de Venise 1964-1965), ed il sistema commerciale - sociale si svolge lungo il percorso della circolazione.

Il secondo progetto, l'Arlequin, si sviluppa in nome di un intervento simbolo del socialismo municipale moderno. Si pone come obiettivi il superamento della segregazione e dell'isolamento al margine del quartiere, ed il miglioramento dell'integrazione sociale e della qualità della vita. Il fulcro del progetto è un edificio per abitazioni che nella parte basamentale prevede solo attività commerciali e gallerie di collegamento tra il parco urbano, le scuole ed una grande piazza centrale. Ai piani superiori sono invece allocate le abitazioni. Il nome dell'intervento è dato dall'idea del rivestimento delle facciate che sono studiate secondo un uso del colore che ravvivi la vita dei suoi abitanti.

Numerosi sono stati gli interventi successivi in riferimento a queste ideologie sociali e vale la pena di

⁹³ si intende come continuità quella di cui parla Christian Norberg-Schulz nel suo libro *l'Abitare*, dove descrive come ad esempio l'invariante della pavimentazione restituisce un senso di continuità alla stanza urbana, alla piazza e alla strada.

menzionare quelli di Michael Andrault e Pierre Parat a Champs-sur-Marne (1972) e la Maisons-Alfort (1974-1978).

Questa ricerca di un'architettura che interagisce con il tessuto urbano e gli spazi pubblici è l'espressione della sperimentazione a grande scala di un sistema urbano compatto e moderno che è frutto di esigenze nuove ma anche dell'influenza dovuta allo scambio culturale con le ex colonie dei paesi arabi, dove l'attenzione per la socialità è un punto nodale per la sistemazione ed il disegno della città.

Non è infatti un mistero che proprio il Marocco tra i paesi magrebini ha fornito alla Francia riferimenti in materia urbanistica. Se solo ai progetti di ampliamento dell'architetto francese Henri Prost, che rappresentano un grosso campo di sperimentazione nei limiti legislativi, tecnologici e culturali, dalla quale scaturisce una metodologia di approccio che fu importata in Francia (il vincolo, per i comuni con una popolazione superiore ai 10.000 abitanti, di avere un plan de aménagement; nuove valutazioni espropriative, un sindacato per i proprietari terrieri, la zonizzazione, ecc.).

L'interscambio culturale avveniva sia per i francesi che per i magrebini, tanto che la collaborazione tra le due diverse culture, che mostravano nell'approcciarsi alle problematiche sociali del tessuto urbano due diverse sensibilità, portò a nuove idee di sistemazioni innovative per il territorio e nuovi spunti. Ad esempio il caso di Michel Écochard, rappresentante della scuola magrebina, dotato di una grande sensibilità per l'organizzazione e la progettazione del territorio, aveva principalmente ricercato, nella sua esperienza lavorativa di collaborazione in Francia e in Marocco, un'equilibrio sociale per permettere alle regioni meno sviluppate di emergere, e contemporaneamente delocalizzare le aree industriali, che lasciavano al margine i quartieri di periferia.

Intrecciato al discorso della sistemazione urbana e alla problematica della riqualificazione e costruzione degli edifici per abitazioni, esiste il discorso della progettazione dei luoghi pubblici, delle strutture scolastiche, dei centri culturali, dei luoghi per l'incontro e delle attrezzature sportive, tutti elementi che devono essere integrate con uno sviluppo armonico della città. Gli edifici per l'istruzione, a partire dalla scuola materna fino all'università, sono al centro dell'attenzione e l'intenzione è quella di creare dei centri ben attrezzati sono dotati di

vario genere, necessarie alle attività ricreative e culturali dei suoi fruitori. Si vuole portare come esempio di questo campo d'azione l'Università di Lione Bron-Parilly (1970-1972, Rhone), dove sono concentrate tutte le funzioni necessarie: le aule didattiche, la biblioteca, la palestra, il bar-ristorante, le amministrazioni ed un grande anfiteatro.

Tutte queste attività sono raccolte in un unico discorso, che per quanto formalmente differente, è reso organico e continuo dalla presenza di un porticato in struttura metallica (realizzato con le strutture Pétrof), che determina un camminamento come se si trattasse di una strada pedonale coperta, che mette in comunicazione tutte le funzioni dell'università.

Così come per gli edifici scolastici la politica di rinnovazione ha interesse a restituire una nuova immagine anche alle strutture amministrative.

Appartengono infatti a questi nuovi interventi quello realizzato alla prefettura di Evry dove viene realizzato il nuovo dipartimento dell'Essonne (un edificio di tre piani in cemento armato, avente la forma di un ponte), o quello del palazzo di Giustizia a Nanterre e a Creteil, che nel loro essere convenzionali rappresentano il desiderio di un nuovo sviluppo degli edifici rappresentativi delle amministrazioni e del potere pubblico.

A Parigi, nel cuore della Francia, risulta in pieno accordo con queste tendenze l'iniziativa del Presidente Pompidou, che nel dicembre 1969 decide di promuovere un concorso di progettazione, nella zona vicino les Halles, sul terreno Beaubourg, per costruire un centro culturale per l'arte plastica, la musica, la pittura, i libri, il cinema, il design industriale. Questo edificio dovrà rappresentare la linea di passaggio tra un passato storico ed un'epoca contemporanea che si proietta nel futuro, sottolineata dalla ricerca incessante delle nuove forme espressive.

Nel 1971 Renzo Piano e Richard Rogers vincono il concorso presentando un edificio emblema della macchina e della tecnologia, che allo stesso tempo vuole essere di rottura con il passato ed anche una continuità per il futuro. L'intervento, trascorsi più di venti anni, risulta molto riuscito dal punto di vista funzionale, in quanto è stato in grado di promuovere uno sviluppo di riqualificazione di una zona

storica che si stava indirizzando verso l'isolamento e la pericolosità.

Ciò che interessa in questo luogo sul Centre Pompidou è che questo manufatto pieno di significati simbolici si potrebbe considerare come l'immagine di un cambiamento formale, culturale, amministrativo, politico che aveva innescato i suoi meccanismi in questi cinque anni di passaggio tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta.

Il cambiamento del linguaggio architettonico è chiaramente evidente in questo edificio simbolo, dove lo scheletro d'acciaio messo a nudo, è una struttura meccanica e leggera che si pone in un immediato confronto con un'architettura antica fatta di pietra. Questo stesso acciaio strutturale ed estetico è utilizzato nella Maison dell'Iran nella Cité Universitarie, realizzata da Claude Parent, o ancora è utilizzata nella Maison des Sciences de l'Homme, a Parigi (1967-1970). In questo ultimo esempio la struttura è in acciaio precompresso, e l'edificio che può essere considerato come una scatola rettangolare, presenta sui fronti delle persiane frangisole, continue, in lamiera più leggera, microforata, che a seconda di come vengono aperte dagli utenti dell'edificio, interagiscono con la combinazione casuale del disegno di facciata.

Sembrerebbe allora che da una ricerca formale plastica e scultorea attraverso l'uso sapiente del calcestruzzo armato, si sia arrivati ad all'architettura della scatola regolare dove la struttura metallica diventa la sua immagine decorativa. L'edificio sostituisce alle forme morbide e plastiche una rigidità formale che è però alleggerita dallo scheletro strutturale chiara espressione del nuovo french-tech.

PARTE II

CAPITOLO 3

I NUOVI LINGUAGGI E LE NUOVE TECNOLOGIE

Dalla ricostruzione storica dell'architettura francese che si è riportata nella prima parte di questi studi si è cercato di mettere in evidenza come la componente tecnologica e pratica ha sempre influito sul modo di costruire. La figura dell'architetto-ingegnere, o dell'architetto-costruttore, è un'invariante storica che si ripropone sotto forme diverse nell'approccio all'architettura.

Se si pensa inoltre che oggi la formazione dell'architetto in Francia avviene lungo due direzioni: da una parte l'Ecole Polytechnique che forma architetti-ingegneri, e dall'altra l'Ecole d'Architecture che forma architetti-urbanisti, ci si rende conto che la figura dell'architetto è una figura principale alla quale poi vengono attribuite qualifiche specifiche, a seconda dell'attenzione verso un aspetto maggiormente tecnicista o un aspetto maggiormente legato alle scienze del sociale.

La storia dell'università francese, come brevemente si è illustrata nella prima parte di questa ricerca, mostra questa oscillazione delle competenze da un ramo all'altro. A questo punto ciò che si analizzerà in questa seconda parte della ricerca, è il rapporto che sussiste oggi tra forma e tecnica, o tra arte e tecnica, nel progetto di architettura francese.

Per poter parlare di questo argomento si ritiene necessario approfondire, seppur in maniera generale, i concetti di tecnica e forma nell'architettura, riferendosi anche a ciò che hanno espresso in merito filosofi come Heidegger, o studiosi dell'arte come Argan, o critici dell'architettura come Frampton; questi citati sono dei riferimenti necessari per approntare questi temi.

3.1 LA TECNICA IN ARCHITETTURA

Ogni opera di architettura è frutto di un lavoro intellettuale, di un pensiero ideativo che viene poi tradotto in un insieme di azioni che ne rappresentano la parte esecutiva. L'insieme di queste azioni prende il nome comunemente di "tecnica"; ma sotto questa parola comune, che siamo soliti utilizzare anche in modo semplicistico, si nascondono una serie di intenzionalità e di sfaccettature che costituiscono la base delle teorie architettoniche contemporanee.

La prima domanda forse più semplice è: *che cos'è la tecnica?*

Secondo Heidegger per cercare di comprendere il significato della parola tecnica dobbiamo riferirci alla sua essenza, e l'essenza di un qualcosa non corrisponde mai a quel qualcosa, per cui per comprendere l'essenza della tecnica, dobbiamo distaccarci dal concetto di tecnica in quanto tecnicità e risalire oltre⁹⁴.

Secondo il filosofo, alla domanda che cos'è la tecnica si può rispondere in due modi: a) la tecnica è un mezzo in vista di fini, b) la tecnica è un'attività dell'uomo. Ma queste due asserzioni possono essere fuse in una sola risposta e cioè che la tecnica è l'insieme di quegli strumenti che sono utilizzati nell'attività dell'uomo per raggiungere un fine. Il fine che viene raggiunto altro non è che l'immagine che era nella mente dell'autore e nell'essenza della materia prima, quindi in realtà la tecnica è un modo di disvelare. Il disvelamento che governa la tecnica moderna è una provocazione della natura, nel senso che l'energia nascosta nella natura viene messa allo scoperto⁹⁵.

La tecnica quindi è: *"ogni prodotto artistico che presuppone o implica una tecnica, e cioè un complesso di operazioni, manuali o strumentali, che agiscono sulla materia prima e la organizzano, la modellano, la plasmano, cioè la qualificano secondo precise intenzionalità che si dicono artistiche"*⁹⁶.

Secondo Argan per tecnica si intende ogni operazione che si compie, con o senza strumenti, su ogni materia, per creare un oggetto che abbia un valore. È il valore finale dell'oggetto che dona a queste azioni la denominazione di "tecnica". Ma il valore ha insito in sé la finalità e l'intenzionalità. Egli arriva quindi a dire che il plasmare la materia per darle una forma ed un significato, il che implica un'intenzionalità a-priori, modifica il valore iniziale di quella materia grezza, lo rende qualcosa che assume un valore diverso, ed il procedimento per ottenere questo è una tecnica. La tecnica è quindi vista come atto produttivo, quando questo atto produttivo raggiunge un livello sulla scala dei valori molto elevato, è vista come atto creativo.

Quando si parla di creatività molto spesso vi si associa il concetto di artisticità e di estetica, o di opera d'arte come risultato di un atto produttivo che aveva come fine ultimo il "valore estetico".

Esistono però due tipi di tecniche, una tecnica artistica, che ha come fine il perseguimento di valori estetici e racchiude tutte le tecniche delle arti figurative, ed una tecnica costruttiva che ha un fine diverso, che si potrebbe intendere come la ricerca di un valore formale non estetico. Ad

⁹⁴ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, 1954, ed. it. A cura di G. Vattimo, Milano 1991, cap. "la questione della tecnica"

⁹⁵ M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, op.cit.

⁹⁶ G.C. Argan, voce *Tecnica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, volume XIII, Firenze, 1965, pag. 685

esempio la cupola di Santa Maria in Fiore del Brunelleschi, rappresenta la sperimentazione di una tecnica costruttiva nuova, ideata per raggiungere un'esigenza formale.

Oggi però la ricerca della tecnica costruttiva è cambiata, e questo perché sono cambiati i rapporti tra l'atto ideativi e l'atto esecutivo, mentre prima si fondevano in un unico atto creativo oggi sono separati da diverse motivazioni. Quindi mentre la tecnica artistica rimane nelle mani dell'artista che pensa l'opera d'arte e la realizza nelle tecniche costruttive questo rapporto non sussiste più.

“tecnica: l'impiego di strumenti e di procedimenti adatti alla migliore e più agevole esecuzione di un'opera. In senso specifico, attinente l'architettura e l'urbanistica, le operazioni proprie del fatto architettonico (e urbanistico) ed il problema del rapporto tra progetto e realizzazione dell'opera”⁹⁷.”

Rispetto alle arti figurative in generale, il rapporto tra progetto ed esecuzione in un'architettura non è mai stato un legame indissolubile; nel senso che mentre in pittura o nella scultura, ad esempio non esiste opera d'arte che non sia stata pensata e realizzata dall'autore, se infatti il maestro faceva il bozzetto e poi i suoi allievi lo realizzavano, sarebbe stata considerata opera d'arte il bozzetto e non l'opera in se.

In architettura la presenza dell'architetto-costruttore, colui che idea il manufatto e lo dirige nella sua esecuzione, non sempre è verificata nei cantieri del passato, meno che mai in quelli dei giorni nostri.

L'architettura contemporanea, molto più meccanizzata di quella del passato, ha provocato una schematizzazione nell'esecuzione che risulta ridotta ad un semplice montaggio di parti definite e determinate nei progetti definitivo ed esecutivo.

Oggi l'architettura risiede tutta nel progetto, non è più un'arte, ma il prodotto di una serie di professionalità che non plasmano lo spazio, lo riproducono così come è stato immaginato. Una costruzione che non viene modificata in corso d'opera, che non è seguita dalla mente che l'ha ideata, risulta essere un'opera compiuta nel momento in cui è stata progettata, non ha alcuna interazione con il suo demiurgo nel momento in cui viene plasmata, questo è ciò che la maggior parte delle volte succede nell'architettura contemporanea.

L'architettura in quanto opera d'arte racchiude in se la tecnica e la forma, oltre che il suo scopo sociale, quando però prevale uno di questi aspetti sull'altro, l'equilibrio tra questi tre elementi decade e ci si ritrova di fronte a delle architetture dove ad esempio il raggiungimento di uno scopo d'immagine finale risulta solamente dimostrativo di una tecnica, e l'invenzione strutturale non si inserisce nell'organismo architettonico e rimane estranea ad esso⁹⁸.

Nell'atto di produzione di un manufatto architettonico concorrono molte tecniche specialistiche che ogni architetto utilizza senza minimamente interferire nei loro processi. Con questo si intende dire che oggi l'architetto che progetta un manufatto, nell'atto ideativo esprime una

⁹⁷ G.C. Argan, voce *Tecnica*, in *Dizionario Enciclopedico Arch. Urb.*, vol VI, Roma, 1969

⁹⁸ B. Zevi, *Architettura in nuce*, Venezia-Roma, 1960, cap. “Progetto ed esecuzione” e “Tecnica ed arte in architettura”

sua intenzionalità e una sua creatività, quando però questa intenzionalità va messa in pratica dalla manovalanza perde completamente il suo valore, e diventa pura esecuzione meccanica di assemblaggio delle parti “per la comunità” e non più “della comunità”.

Prima l’atto ideativo e l’atto esecutivo erano molto più legati e dipendenti l’uno dall’altro, l’esecutore traduceva in forma costruita ciò che era stato disegnato o pensato, non componendo meccanicamente le parti, ma sperimentando le regole e le proporzioni matematiche. Oggi un esecutore monta i pezzi senza realizzare un atto creativo, privato di qualsiasi stimolo e gratificazione.

A questo si aggiunge una mancanza di una tecnologia unica, per cui un architetto “*oltre alla valutazione oggettiva delle possibilità offerte dalla ricerca estetica delle tecniche praticate nell’ambito socioculturale in cui opera, deve considerare le possibilità strumentali ai fini del proprio progetto: sia che ritratti di apparecchiature provvisorie, come le armature, le centine, i ponteggi, ecc., sia che si tratti dell’organizzazione del gruppo operativo, della ripartizione dei compiti, della successione dei tempi, dell’economia generale dell’impresa costruttiva. Tutto un altro vasto settore della tecnica architettonica riguarda poi la statica dell’edificio, i sistemi di equilibrio statico e dinamico, la sua durata ecc., ed è facile vedere come queste necessità tecniche fondamentali investano la questione formale in quanto influiscono in modo decisivo sulle dimensioni delle masse, sulla relazione tra pieni e vuoti, sulla tensione delle linee, ecc. In questo senso specialmente, la ricerca formale dell’architettura ha esercitato una maggiore pressione sullo sviluppo delle tecniche costruttive: infatti non di rado la ricerca estetica si è configurata come accentuazione di fattori dimensionali, di volumetria ed elevazione, o come alterazione dei rapporti di equilibrio tra pieno e vuoto, o come intensificazione e visualizzazione delle strutture dinamiche. Un terzo aspetto della tecnica architettonica è quello che concerne non soltanto l’adeguamento della forma alla funzione pratica dell’edificio, ma la rivelazione della funzione pratica assunta come contenuto ideologico della forma stessa*”⁹⁹.

Molti episodi strutturali esistono nell’edilizia moderna ma pochi riescono a diventare delle architetture. Queste strutture diventano architetture quando definiscono uno spazio che riesce ad emozionare i suoi fruitori. Ad esempio la Tour Eiffel, delimita uno spazio vivibile in un ambiente paesaggistico di grande effetto e rilevanza, e anche se i suoi arconi alla base non sono strutturali, lo stato tensionale del ferro e la sua articolazione mostra una struttura che trasmette la sua essenza e la sua staticità.

Esistono due modi diversi con i quali la tecnica si manifesta nel progetto di architettura: da un lato c’è il pensiero tecnico-scientifico e la produzione industriale che sono diventati un contenuto sempre più preminente e diretto nella produzione architettonica, dall’altro c’è la tecnica delle costruzioni che è quell’insieme di tecniche a diversi livelli di avanzamento, che nella sua evoluzione dinamica assume un carattere prevalente nell’architettura¹⁰⁰.

Rispetto alla tecnica delle cattedrali gotiche che trasformavano materie in fatti architettonici, oggi la tecnica, per la maggior parte dei casi, assembla prodotti. Le tecniche di assemblaggio

⁹⁹ G.C. Argan, voce *Tecnica*, op.cit.

¹⁰⁰ V.Gregotti, *Dentro l’architettura*, Torino, 1991, cap. “della tecnica”

possono essere considerate come delle tecniche compositive, anche se da quando la progettazione non è più *messa in forma di materiali*¹⁰¹, ma un insieme ordinato di elementi, la dicotomia tra tecnica e forma ha assunto valori differenti.

*“Le tecniche si presentano alla costruzione della cosa architettonica principalmente in tre modi: come tettonica, ossatura, struttura consistente del manufatto (tanto che qualcuno ha affermato che la struttura dell’architettura è l’architettura della sua struttura), come fisiologia in quanto i modi di alimentazione, flussi di servizi che possono essere controllati ed attivati (un aspetto che sta diventando, anche per le influenze sulla conformazione fisica che esso comporta, altamente determinante) e infine come esercizio del dettaglio*¹⁰².”

Con questa affermazione Gregotti riassume la problematica nell’interpretazione di un manufatto di architettura contemporaneo e mette in luce la difficoltà nel riuscire ad analizzarlo in tutte le sue relazioni complesse che intercorrono tra la fase di ideazione e quella di esecuzione, sottolineando che, come anche afferma Frampton, non esiste architettura senza costruzione, ed è la tecnica stessa, la costruzione che diventa rappresentazione estetica, mettendo in un rapporto di trasparenza lo scambio biunivoco tra forma e funzione.

¹⁰¹ V.Gregotti, *Dentro l’architettura*, op.cit

¹⁰² V.Gregotti, *Dentro l’architettura*, Torino, 1991, cap. “della tecnica”, pag. 58

3.2 FORMA E TECNOLOGIA NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Ogni progetto di architettura ha all'origine della sua realizzazione un'intenzionalità ed un fine al quale tendere e per il quale è stato ideato, "dal cucchiaino alla città". Ma allo scopo finale da raggiungere nel fare architettura si aggiungono altre due componenti determinanti nella progettazione: la ricerca estetica e la tecnica costruttiva.

Riuscire a capire quale sia la componente determinante o generatrice, e quindi a separare queste tre intenzionalità è un compito al quanto arduo e a volte impossibile. È però vero che le tendenze che si sono succedute nei secoli in maniera intenzionale o non, hanno proteso inevitabilmente verso l'uno o l'altro aspetto.

La ricostruzione di una parte della storia dell'architettura in Francia ha messo in luce come l'aspetto strutturale e tecnico fosse al centro di una ricerca formale che tendesse a restituire l'immagine della "Grandeur Française".

In realtà il dibattito tra tecnica, forma e finalità, ha, come ben si conosce, origini molto remote, ci si riferisce chiaramente alla triade vitruviana, *firmitas, venustas e utilitas*. Oggi con i dovuti cambiamenti la questione si ripropone in maniera analoga, con la differenza forse che la finalità dell'opera di architettura è riconoscibile sempre, soprattutto con lo sviluppo delle scienze sociali legate all'architettura, ed è quindi alla base di ogni sperimentazione. Anche se però la finalità stessa a volte si trasforma in ricerca tecnica o ricerca estetica.

In realtà tutti gli "ismi", come B. Zevi definisce tutte le correnti della storia, nel caso specifico dell'architettura, sono delle oscillazioni tra il peso maggiore che può assumere un aspetto sull'altro. La domanda che ci si pone a questo punto è quella di cercare di capire quali sono queste tendenze oggi.

Mancando oggi uno stile unico, un "ismo" universale, esistono diverse tendenze con le quali un architetto si confronta scegliendo di adottarne una al posto di un'altra. Semplificando il panorama generale contemporaneo e sfrangiandolo dalle infinite sfaccettature, con il quale si rappresenta, si può affermare che in Francia sono due le tendenze principali: una legata al tecnicismo, che nasce con l'high-tech, diventato poi franch-tech, che ne è l'espressione più avanzata, e che con lo sviluppo delle nuove tecnologie trova sempre linguaggi nuovi; e l'altra legata invece al formalismo, dove l'immagine dell'*architettura spettacolare*, espressione della moda, è la degenerazione più estrema che trova nella scomposizione volumetrica il centro del concetto ideologico. Essendo queste due le tendenze principali al centro del dibattito sull'architettura francese, ci si soffermerà principalmente, là dove possibile, solo sulla specificità dei loro rapporti e delle loro competenze.

L'intenzionalità, l'utilitas dell'opera è un fine ultimo verso il quale tendono entrambe queste ideologie, che nella loro espressione più esasperata pongono come scopo finale il raggiungimento della loro più chiara manifestazione.

L'architettura contemporanea con le reminescenze del razionalismo e del funzionalismo, è un'architettura priva di ogni apparato decorativo, dove la tecnologia stessa si è sostituita alla cura

del dettaglio, è un'architettura dove la composizione dei volumi lisci e l'applicazione della tecnica come linguaggio espressivo costituiscono la base della ricerca progettuale.

Se quindi tralasciamo il funzionalismo come corrispondenza univoca tra forma e tecnologia, si può arrivare ad interpretare il progetto di architettura come *disvelamento* dell'essenza del fenomeno specifico, con tutte le sue contraddizioni, e l'assenza dell'ornamento dell'architettura contemporanea diventerà un aspetto più comprensibile¹⁰³.

La funzione estetica è determinata dalla percezione dell'oggetto, indipendentemente dalle altre funzioni, la si giudica per l'immagine che ci coglie e desta in noi piacere. La funzione tecnica è il disvelamento delle intenzioni. La tecnica è il luogo nel quale si rivela un carattere storico.

Per comprendere i rapporti che intercorrono tra aspetti formali ed aspetti tecnici è necessario capire il processo di evoluzione di un progetto cercando di comprendere come partendo da un'idea iniziale si arrivi a definire una forma che si esprime attraverso l'utilizzazione della tecnica.

La forma nasce “*già in quella intuizione, che preesiste alla forma come una nebulosa che venga a poco a poco solidificandosi e precisandosi nei suoi profili, è implicito il richiamo ad un'idea di spazio inteso nel senso Kantiano, poiché nessuna designazione formale è possibile al di fuori di un'esperienza della realtà, diremo che è un'esperienza della realtà che gradualmente si organizza e precisa un'idea di spazio*”¹⁰⁴.

Quindi l'idea di creare uno spazio vivibile implica una forma che è raggiungibile attraverso una determinata tecnica delle costruzioni. Ma il progetto non si esaurisce nel suo essere spazio pensato, ma nel suo essere realizzato ed è per questo motivo che questo spazio viene modellato rispetto alla sua staticità.

Anticamente la tecnica delle costruzioni seguiva la legge fisica della gravità e veniva espressa attraverso un semplice rapporto di linee ortogonali. Oggi che le leggi fisiche, che la scienza delle costruzioni mette in pratica, sono diventate numerosissime, e agiscono non più su un piano con le ortogonalità, ma nello spazio, le combinazioni diventano infinite.

Quando P.L. Nervi parla del cemento lo descrive come “*una pietra che fonde nella corrente di forza che la percorre, quando diventa conduttrice di energia spaziale*”¹⁰⁵.

Con questa affermazione Nervi intendeva esprimere il suo concetto di struttura spaziale che ha poi applicato egregiamente nel campo della costruzione con l'ideazione di nuove formazioni strutturali. Il discorso di Nervi parte, almeno intenzionalmente da un pensiero rigorosamente tecnico, per poi giungere a focalizzare l'attenzione su una soluzione formale ed artistica.

¹⁰³ V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Torino, 1991, cap. “della tecnica”

¹⁰⁴ P.L. Nervi, *Arte o scienza del costruire?*, ed. della Bussola, Roma 1945, in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano 1965, cap. *Architettura e Tecnica costruttiva*.

¹⁰⁵ P.L. Nervi, *Arte o scienza del costruire?*, op.cit.

Secondo quanto detto finora quindi la fase ideativa nasce da una ricerca formale che viene modificata attraverso un processo tecnico, nel corso della realizzazione dell'opera. Un processo tecnico è un insieme di azioni che non possono venire analizzate separatamente una dalle altre.

La dicotomia romantica tra ingegnere ed architetto non fa che accentuare il carattere di preminenza della tecnica, al punto che le divagazioni stilistiche dell'eclettismo sono rese possibili proprio dalla disponibilità delle diverse tecniche costruttive.

Da una parte abbiamo una tecnica al servizio della forma, e dall'altra una tecnica che assume il valore di tema nella progettazione, articolando così un nuovo linguaggio artistico. L'architettura ha delle funzioni da assolvere ed il suo confronto è con la produzione: ogni scrupolo di autonomia è inattuale di fronte alla realtà dei problemi, la cui soluzione esige il “*bagno tecnologico*”¹⁰⁶.

Come si è più volte sottolineato l'architetto del passato era preposto, come maestro d'arte, al controllo del cantiere di fabbrica; oggi col passaggio dalla meccanica all'elettronica e alla robotizzazione, ha perso le sue facoltà demiurgiche.

Mentre il processo ideativo è ancora legato all'attività artigianale seppure in senso utopistico, il processo esecutivo che parte dalla definizione del progetto fino alla sua realizzazione è governato dai sistemi elettronici.

Come nell'800, la cultura ingegneristica sorpassa quella umanistica, si è lontani dalla figura dell'architetto sul cantiere che plasmava la sua opera in costruzione e purtroppo bisogna adeguarsi. Nei grandi studi che funzionano come delle industrie a catena di montaggio, viene realizzato uno schizzo, l'idea e da lì partono le elaborazioni ad opera di tutto lo staff con le diverse competenze per rendere quello schizzo un disegno, un'immagine al computer. È chiaro allora che la figura dell'architetto deve contenere innumerevoli conoscenze per poter verificare che ogni cosa vada al suo posto. Ma non è sempre così, i tempi serrati, le condizioni economiche e le amministrazioni, hanno un'influenza troppo determinante nel progetto e nella realizzazione del manufatto di architettura.

“L'economia e la tecnologia sono due elementi inscindibili dell'architettura. La pressante domanda del mercato spinge ad applicare e rinnovare continuamente in modo utile, la tecnologia, che può essere controllata solo con un lavoro in comune con tecnici ed ingegneri. Innovare lo spazio continua a essere, e sarà sempre, il compito dell'architetto, che deve trovare, attraverso la trasformazione della tecnologia, la fonte della sua ispirazione e soddisfare, così, le esigenze dell'uomo contemporaneo. È ristabilire l'unione fra la composizione, la costruzione e l'economia, nella profonda unità che deve scaturire dalla tecnologia avanzata, del sentimento e della convenienza”¹⁰⁷.

I segni del tempo, le prese di posizione esplicite e fondamentali sono rare, ostacolate anche dalla paura di un dogmatismo e di uno schematismo, del linguaggio. Possono allora essere ricondotte, questa strategie, a due filoni principali il primo quello della dicotomia tecnologia/comunicazione, il secondo legato ad un discorso di tipologico/morfologico.

¹⁰⁶ E. Bonfanti, *Scritti di architettura*, Milano 1981, cap. *Emblematica della tecnica*.

¹⁰⁷ M.A. Arnaboldi, *tecnologia e linguaggi*, in l'Arca Plus, anno XI, n. 40, Tecnologia e linguaggi, Milano, I trimestre 2004, pag.1

La prima ipotesi si fonda sul valore del luogo attribuito all'elaborazione della costruzione nel progetto architettonico. Questo permette una discriminazione, tra una corrente che vede l'elaborazione ed il controllo della costruzione come una componente essenziale dell'architettura, e un'altra che al contrario propone l'autonomia del pensiero architettonico, dove lo spazio o la forma possono affermarsi; questi due approcci implicano dei rapporti con la realtà ben diversi, un rapporto con la tecnologia il primo e un rapporto visivo il secondo.

La strategia tecnologica corrisponde alla tradizione razionalista dell'architettura, come arte del costruire¹⁰⁸ in relazione con la coscienza delle esigenze sociali; un razionalismo attento al valore delle necessità, discreto nella ricerca estetica, fedele a delle forme plastiche e costruttive, ripetitive, che denotano chiarezza e volontà; l'architettura in questo caso è quella che dà la soluzione ad un problema di attrezzature, un'interpretazione della crescita delle possibilità tecnologiche. Il pragmatismo intelligente di Renzo Piano, ispira le pratiche dove si afferma l'innovazione dei materiali e dei procedimenti; si trovano opere di Renzo Piano, di Paul Andreu, di François Deslaugiers e delle personalità del RFR, che sono portatrici di una "*cultura fabbricatrice*". Senza illusioni sull'autonomia attuale del campo dell'architettura, questi rappresentanti si sono spostati al limite della cultura tecnica appartenente a luoghi diversi e le hanno filtrate attraverso le condizioni statiche dei committenti e della produzione. Il loro lavoro è oggi riconoscibile per la chiarezza delle scelte estetiche, alle quali rispondono numerose correnti minimaliste, capaci di investire nell'esplorazione dei processi industriali disponibili, e di adattare alle proprie necessità.

All'opposto di questa, la linea di condotta formale mostra la tradizione culturale de "*l'heritage architectural*"; questa privilegia l'affermazione di edifici come spazi integranti l'oggetto, espressione di un pensiero specifico; questa tendenza risponde ad un problema identificativa dell'architettura creata, e questa si afferma attraverso un progetto di creazione specifico delle caratteristiche professionali dell'architetto; utilizza i mezzi della comunicazione per proporre delle opere capaci di imporsi sul mercato, europeo oggi per la singolarità.

Nel produrre un'architettura leggibile, complessa, differente, e se possibile sapiente, colta, portatrice di referenze formali e figurative, si suscitano i commenti degli attori e degli iniziatori che condividono questa scienza e questa cultura; nelle applicazioni nel mondo moderno i criteri di distinzione di quest'architettura si inscrivono in una strategia di comunicazione che ricerca i suoi difensori privilegiati nei professionisti della cultura e dei media. Questi architetti cercano una qualificazione precisa delle relazioni tra gli elementi dell'edificio, dal punto di vista della scala, della plasticità o delle forme e una perfezione delle relazioni tra l'oggetto e l'ambiente. Questo approccio si basa sulla rottura, sulla sorpresa visiva, sull'enigmatico e sull'incontestabile fascino che ha ad esempio l'architettura di Christian de Portzanparc. Ma questa tendenza può ugualmente condurre alla tentazione ricorrente del formalismo e dell'eclettismo, in più, se gli si dà la funzione enfatica di assumere la totalità dell'eredità architettonica, questi architetti ricercano la pertinenza con l'attuale nozione di stile, che legittima la riutilizzazione strumentale di elementi stilistici diversi. Si ritrovano ad essere loro malgrado, dei manieristi moderni, che propongono il montaggio più o meno conoscendo le formule disponibili nell'eredità dell'architettura moderna di ieri. Ammettono il caos, la mancanza di unità; la loro attitudine è la mediazione, il compromesso, tra la

¹⁰⁸ L'Arte del costruire come l'hanno intesa nel corso della storia Rondelet, Choisy e Prouvé

plasticità e la forma, più o meno insignificante, che fa riferimento alle immagini seducenti dei negozi.

La seconda ipotesi si basa sul superamento di una produzione recente dominata dalle opere singolari, e si interroga sulle capacità dei nostri tempi di intervenire nella storia tipologica/morfologica dell'architettura. La presa di coscienza della dualità che determina le qualità dell'ambiente urbano è attestata da: “ *il superamento della contraddizione tra architettura e città [che] non può esplicarsi che attraverso la meccanica del sistema della tipologia degli edifici nella città(...) dato che l'architettura rappresenta i tipi e si introduce nelle strutture, la contraddizione si trasforma: di negativo e distruttore della città, l'architettura può diventare un agente attivo e positivo e giocare pienamente il suo ruolo nelle dinamica urbana*¹⁰⁹”.

Questo approccio mostra la strada verso una nuova modernità dell'architettura urbana, coerente con la crescita che il valore della città europea non dipende solo dalle opere e dal loro stile, anche se sia superbo. Alle ambizioni spesso schematiche del pensiero urbano e ai suoi effetti fuori dalla portata professionale del progetto essa propone di mobilitare i concetti architettonici dello spazio per rispondere alle intuizioni degli architetti-poeti:

*“L'architettura non è un oggetto solitario, di eroismo soggettivo. Si promuove di inventare una modernità che sia fondata sui nuovi intrecci, delle nuove fasi di crescita delle scelte. Ciò che si chiama intreccio, fibra, risorsa, struttura, texture, può interessare! La città è questo. Non utilizzo neanche la parola strada, piazza, tutti questi termini tradizionali, non utilizzo questo linguaggio tradizionale perché bisogna reinventare nuove forme*¹¹⁰”.

Ci si ritrova di fronte una ricerca differente che si muove nella direzione della città: “*Ciò che sia doppio, parallelo, generato o generatore tra due, una linea gemella che costituisca effettivamente un nuovo tipo, che presenti il triplo vantaggio di non confondere la realtà sociale (a differenza dell'ipocrisia dell'isolato), d'inscrivere nella continuità formale del Movimento Moderno (...) e di correggere gli aspetti i più dogmatici dell'ideologia architettonica dell'avanguardia*¹¹¹”.

Questa linea di pensiero porta verso una nuova sensibilità, che è capace di rispondere all'attualità dei problemi dell'ambiente. L'interesse principale di questa tendenza è quella de “*les barres paralleles*”, che sono separate da uno spazio intermedio che non è una strada, ma uno spazio nuovo e specifico.

Alla scala dei grandi insediamenti, questa tipologia degli spazi intermedi dichiara una divisione gerarchica necessaria a questo dispositivo e allo spazio circostante: all'interno si sviluppa uno spazio nobile, principale, all'esterno uno spazio dei servizi della circolazione, della fruizione. Questo è il caso delle sale di lettura della Biblioteca di Francia di Dominique Perrault. O ancora lo spazio realizzato da François Soler a Chambéry (1984), in un progetto per lo stabilimento Renault, dove due linee di produzione giustificano un doppio dispositivo di edifici paralleli, tra i quali i

¹⁰⁹ Bernard Huet, “L'architecture contre la ville”, AMC, n 14-1986

¹¹⁰ Henri Gaudin, Le Monde, 22 marzo 1989

¹¹¹ Jean-Claude Garcias, “Les barres paralleles”, T&A n 341 1992 p.64-69

laboratori di ricerca e i servizi di gestione sono raggruppati in una successione unitaria, collocata in un giardino interno.

In queste ricerche tipologiche, la correlazione di due edifici faccia a faccia sfugge allo sguardo, ed è irriducibile alla vista frontale, dall'altra parte un passaggio coperto, a suo modo impone uno spazio libero e dinamico. Lo spazio intermedio non determinato può accogliere delle attrezzature permanenti, ed essere fruibile ed al tempo stesso essere attuale. Questo è una risposta semplice al bisogno di una complessità urbana, dove i concetti dovrebbero esplicitare i bisogni di cambiamento e di confort delle nuove società.

Completato da una copertura lo spazio intermedio, si determina come una tipologia nuova di luogo che si applica come dispositivo tecnico nelle ricerche dell'architettura ambientale; in questa direzione è rivolto l'intento della tecnologia e delle sue applicazioni. Infatti questa ricerca trova maggiore fattibilità nelle costruzioni aperte che affermano la qualità della loro tipologia nei rapporti proporzionali-dimensionali e distanza-prossimità; nella qualità dei dettagli e dei materiali – sotto l'aspetto estetico - ma anche nelle performances acustiche, nell'utilizzazione dello spazio intermedio con la scelta della piantumazione di specie arboree, nella scelta e nella regolarizzazione della fruibilità, nel trattamento della pavimentazione e dell'illuminazione notturna. Un programma per edifici residenziali autorizza i valori di confort che sono quelli dello spazio domestico e privato, ma generati dalle condizioni di uno spazio semi-pubblico, di dimensioni medie. In un programma di attrezzature pubbliche, lo spazio intermedio è pensato nel territorio separato dalle strade e dall'inquinamento. Con questa ricerca, si traccia una linea tipologica, dove i principi della distribuzione degli elementi dello spazio sono in relazione stretta con il soddisfacimento in termini di valore dei bisogni. Da una parte la tipologia/morfologia canonica dei piani basilicali, della linea e della torre, che combina una soluzione tecnica con un bisogno umano, dove la vicinanza è il carattere centrale. Dall'altra la tipologia/morfologia adatta ai criteri dei programmi collettivi e urbani oggi, nella riabilitazione come nelle operazioni di costruzioni nuove.

3.3 1980 – 2000 IL VENTENNIO DELLE GRANDI COSTRUZIONI

all'inizio degli anni ottanta esplose il fermento nel decennio precedente, e quelli che erano stati i processi di uno sviluppo lento e moderato prendono ora il sopravvento. Se solo si pensa alla crescita delle periferie che passa da 2.000.000 di mq nel 1978 per gli edifici abitativi a 6.000.000 mq nel 1989¹¹².

Nelle zone periferiche più commerciali ed industrializzate, lo sviluppo dell'architettura avviene senza un controllo spaziale in riferimento al tessuto preesistente, teso alla creazione di quartieri vivibili e colorati, dinamici, pieni di vita, dove il sistema tradizionale delle strade e dei commerci possa vivere per rendere gradevole la vita ai residenti.

Si assiste a uno sviluppo quasi spontaneo, che però tende ad una qualità della vita, una tendenza che va di pari passo con lo sviluppo economico commerciale anche esso regolato da una indipendenza amministrativa.

Questo ci potrebbe invitare a riflettere sul carattere individualista e autosufficiente al quale tende lo spirito di conservazione della mentalità francese; anche se pensata solo in un ambito molto limitato, quale una piccola periferia urbana, la ricerca di un equilibrio sociale nel raggiungimento del bene individuale, ritrova un benessere generale.

Ma il vero grande cambiamento di questo ventennio è determinato dall'incremento delle grandi costruzioni, le cui commesse vengono affidate tramite la procedura rinnovata del concorso:

“Il concorso permette, innanzitutto, di scegliere tra diversi progetti, invece che tra diversi architetti sulla base delle loro referenze. Consente al Committente pubblico di scegliere un partito architettonico tra numerose proposte, totalmente diverse nel loro fondamento. In effetti, ogni ideatore avrà analizzato il programma secondo la propria sensibilità personale e sviluppato il proprio progetto a partire da questa ultima. Si verificano quindi tutte le condizioni

¹¹² AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 1, op.cit.

favorevoli affinché i progetti siano sensibilmente differenti gli uni dagli altri, benché tutti rispondenti allo stesso programma. È l'occasione per instaurare un dibattito a partire dalle differenze tra i progetti raccolti, le loro proposte e la loro incidenza. In questo senso, la situazione di emulazione creata dalla procedura del concorso allarga l'ambito di scelta del committente e contribuisce ad arricchire la sua cultura architettonica. È sulla base della proposta spaziale dell'architetto scelto dal committente che si imposterà la collaborazione futura con il progettista, poiché è essenziale che il lavoro di ideazione di un progetto sia un'opera comune tra un progettista e il committente che ha definito le sue esigenze.

La procedura concorsuale permette di dare un'opportunità a nuovi gruppi e di aprire così la committenza soprattutto ai giovani ed anche agli stranieri. Consente infine di stimolare la creatività, provoca l'emergere di nuove forze, migliora la qualità architettonica e contribuisce attivamente al dibattito architettonico del nostro tempo¹¹³.”

Le parole di Jaques Cabanieu, segretario generale della MIQCP, mettono in luce, attraverso la sua esperienza diretta nelle commissioni concorsuali giudicatrici, i cambiamenti e i miglioramenti ottenuti dall'Istituzione della Missione e dalla procedura modificata dei concorsi.

Il linguaggio architettonico francese in questo ventennio cambia radicalmente; la dicotomia tra l'uso cosciente del calcestruzzo armato in sperimentazione plastiche e volumetriche e l'edificio macchina, che mette a nudo un'ossatura realizzata con tecnologie innovative, viene superata da una volontà di linguaggi e scelte ideologiche che vedono un altalenante rapporto complesso tra scelte formali e tecniche.

Il Beaubourg, edificio simbolo di questo cambiamento, rappresenta, con la sua inaugurazione nel 1977, una frattura tra un'architettura ancora legata al passato, ai principi razionalisti ed estetici, ed una nuova ideologia architettonica legata ancora ad una politica accentratrice, monumentalista, di “grandiuer”, ma che cerca di esprimersi attraverso nuovi linguaggi, nuove forme e nuovi rapporti con il contesto.

¹¹³ Jean-Paul Robert, “Una nuova scuola in Francia” casabella 500, febbraio 1984

Molto probabilmente il confronto, verso la metà degli anni settanta, con un'architettura europea, principalmente anglosassone, così avanzata ed innovatrice spinge la Francia ad uscire da quel limbo di autocompiacimento nel quale era sempre rimasta.

Negli anni ottanta la Francia è al centro del dibattito internazionale con la sua nuova politica dei concorsi e le sue nuove grandi opere, raccogliendo dissensi ed assensi sul suo operato. Si pensi alle parole di Oriol Bohigas, quando parlando del ritorno sulla scena internazionale architettonica della Francia, e della sua politica concorsuale, per la realizzazione di opere di gran rilievo all'interno del tessuto urbano, giudica i nuovi orientamenti ancora legati alla monumentalizzazione di vecchio stampo *“come se tutto potesse essere risolto da una nuova Torre Eiffel”*¹¹⁴. Bohigas nel suo articolo fa riferimento ad una serie di grandi progetti che vanno dalla Piramide di Pei al Grande Arche di Sprechelsen, dal teatro dell'Opéra Bastille di Ott, all'edificio del Ministero delle Finanze di Chemetov, dal Parco de la Villette all'Esposizione Universale del 1989. Si ritiene però che queste parole rispecchiano un'opinione, in un'ottica referenziale immediata. Si vuole intendere che Bohigas non coglie il fermento innovatore che si è appena innescato in Francia, come invece esprime un articolo dello stesso anno di Vittorio Gregotti. Quest'ultimo nel citare le stesse opere di architettura, intravede nelle ambizioni francesi la ricerca di una riflessione che guardi il passato per protendersi verso il futuro¹¹⁵.

Il progetto della Piramide di Pei e le Grande Arche, fanno parte di un ampio disegno urbano che vuole esaltare la magnificenza della capitale, sottolineando l'asse urbano storico che parte dal museo del Louvre - simbolo della sede del potere - passa attraverso gli Champs Elysees e l'Avenue de la Grande Armee, per terminare alla Defense - motore dell'economia moderna.

Sul piano urbanistico la Piramide di Pei deve essere percepita come l'estremità di questa prospettiva, e vuole essere l'ultimo elemento di una successione ritmica puntuale, che passa attraverso l'arco di Trionfo, l'obelisco di Place de

¹¹⁴ Oriol Bohigas, *“Occasioni perdute”* casabella 494, agosto 1983

¹¹⁵ Vittorio Gregotti *“il caso Francia”* casabella 489, mars 1983

la Concorde, l'Arche du Carosel e la Piramide.

Questo percorso prospettico è rafforzato anche dalla forma che questi elementi assumono di volta in volta richiamando il susseguirsi di forme geometriche primordiali quali la piramide, il cubo, il parallelepipedo. Si intravede in questa successione la volontà non tanto di esaltare forme plastiche o decostruite in volumi che si intersecano, quanto l'intenzione di sottolineare invece le forze emblematiche e metaforiche che questi volumi assumono, in quanto elementi riconoscibili e "forme pure", che si materializzano attraverso l'utilizzo cosciente delle nuove tecnologie e si integrano con il tessuto preesistente.

Dal punto di vista simbolico la piramide rappresenta la grandezza faraonica, la tomba nel senso di contatto metafisico tra cielo e terra, il richiamo con il mondo egizio. Tutti simboli già presenti nella politica napoleonica che Midderand reinterpretava e rispetta nell'esaltare la potenza di questa "capitale del mondo" che è Parigi.

Ma in realtà quest'opera di architettura altro non è che un nuovo ingresso monumentale che segna l'accesso di uno dei musei più grandi ed importanti del mondo, per favorire la fruizione degli spazi interni e di quelli esterni. Questa macchina tecnologica si inserisce in un contesto storico di grande valore sia formale che ideologico e con il suo nuovo linguaggio, contrasta ed al tempo stesso completa uno spazio a metà tra l'urbano e l'architettonico, uno spazio che è un interno ma al tempo stesso un esterno, trasformandosi in una immensa lanterna luminosa attraverso la quale è possibile immaginare ed intravedere il mondo sotterraneo del museo dall'esterno, e viceversa la città e quello che la rappresenta dall'interno del museo. La Piramide rappresenta il legame tra passato, presente e futuro, tra architettura storica e architettura contemporanea, trovando nell'aspetto monumentale il carattere di continuità ed identità francese.

Dall'altro lato della di questa prospettiva, ai confini con la città, si erige la finestra verso il mondo contemporaneo: Le Grande Arche de la Defense¹¹⁶. Anche questa grossa ed immensa macchina utilizza la tecnologia come mezzo di espressione e non solo come strumento necessario a risolvere problemi strutturali.

¹¹⁶ ad opera di Otto von Spreckelsen e Paul Andreu

La sua forma geometrica semplice, trilitica, avvicinabile ad un cubo svuotato, è un monumento celebrativo di un'epoca nuova, quella della tecnologia, e resta per questo legata ancora ad uno stretto senso dell'ordine, della gerarchia chiara delle intenzioni ed della visione trascendente.

Quest' opera ha come referente la stessa visione futurista di Boullè che nel disegnare il monumento a Newton, simboleggia l'immenso e misterioso rapporto tra la natura e la macchina dell'uomo, il giroscopio, sospeso all'interno di una sfera. Questo mastodontico manufatto di architettura, racchiude in se una tecnologia straordinaria che si esprime attraverso il contrasto tra il peso della struttura e la sospensione del corpo orizzontale superiore e vuole essere una figura retorica che si esprime attraverso una forma del passato per aprirsi come una porta sul futuro.

Anche nella Grande Arche è possibile riscontrare la ricerca di uno spazio di mediazione che non è né interno né esterno, è un'immensa hall coperta – o una piazza coperta – da una tesostruttura che si ancora leggera al rigido edificio. Da questo spazio definito da linee e confini inesistenti parte un trasparente blocco ascensori che conduce sulla vetta di questo edificio, esaltandone così la sospensione, all'interno di un'area dedicata ad un centro polifunzionale.

Ma le Grande Arche non è la sola porta proiettata verso il futuro della città; in prossimità della Gare de Lyon, si erige possente e mastodontico ancor più l'Edificio del Ministero delle Finanze. Anche qui la necessità di creare un edificio ampio e rappresentativo è frutto della richiesta della committenza e fa parte dell'immagine rinnovata della città contemporanea.

Con l'individuazione di queste tre opere vincitrici di concorso nei primi anni ottanta, si è voluto mettere in evidenza che sia da parte di un architetto francese quale P.Chemetov, sia da parte di architetti stranieri, quali Pei e von Spreckelsen, la ricerca compositiva è quella data dalle pure forme geometriche che rappresentano i nuovi caratteri dell'architettura francese.

In questo contesto la generazione di Jean Nouvel e di Renzo Piano innegabilmente si sposta lontano con le innovazioni tecnologiche e spaziali, senza però negare un rapporto con l'esistente (rapporto rappresentato dai materiali e dal rispetto per lo spazio figurativo e simbolico) che è senza

dubbio un segno dell'attualità. Questa attualità dell'architettura non è dissociabile da una domanda sociale che sposta al periodo precedente i suoi obiettivi. La richiesta non si sviluppa più nel settore dell'abitare, l'innovazione architettonica non si propone più di rispondere all'invenzione tipologica per una mancanza numerica di abitazioni, né per rispondere a dei criteri di confort dell'abitare.

Esiste un altro sistema programmatico, che vede dal 1980 le attrezzature collettive e i luoghi della produzione e degli scambi culturali, economici, sociali, al centro della domanda principale della modernità. Questa nuova tendenza porta l'innovazione a crescere sotto diversi aspetti nel programma degli spazi più familiari, e ad investire le discipline più specializzate. Gli interventi di nuova generazione investono anche il campo della riabilitazione degli edifici esistenti, con dei risultati capaci di dimostrare la pertinenza della modernità. Il rapporto con l'ecologia e l'attitudine degli edifici, che tende a lasciare un segno nei mezzi di comunicazione di massa, completa il quadro dell'aspetto recente della modernità.

3.3.1 GLI AVVENIMENTI STORICO – CULTURALI¹¹⁷

1980

- Concorso per il Museo della Città delle Scienze e delle Tecniche alla Villette

1981

- viene eletto a capo del governo François Mitterrand

1982

- Concorso per il Ministero delle Finanze, per l'Arche de la Defense, per l'Opéra Bastille, per l'Istituto du Monde Arabe

1983

- il Ministero dell'Enseignement Supérieur et de la Recherche per risolvere il problema della saturazione dei magazzini delle grandi biblioteche universitarie, propone un piano per la creazione di biblioteche dislocate fuori dal centro della città di cui la Biblioteca Nazionale di Francia è il primo esempio.

1984

- Concorso per la Città della Musica

1985

- è stata varata una seconda legge fondamentale per l'architettura, sulla committenza pubblica e i suoi rapporti con i progettisti privati (architetti e ingegneri). Questa prevede che il committente pubblico svolga nel suo ruolo una funzione di interesse generale da cui non può esimersi. La legge gli impone di fare un programma e di descrivere con precisione ciò che il progetto deve contenere.

1986

- a nove anni dalla creazione della MIQCP, la normativa imponeva ad organismi statali e alle collettività locali i concorsi di architettura sopra una certa soglia.

¹¹⁷ AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de constructions*, Volume 2, Ed. Le Moniteur, Parigi 1999, pag 167-181

La MIQCP¹¹⁸, non avrebbe mai potuto arrivare a questo traguardo senza il sostegno di una forte volontà politica.

- L'insieme delle ricerche condotte dalla MIOCP ha permesso di fare emergere i seguenti punti-chiave, che sono essenziali per la qualità e restano le basi del lavoro della Missione:
- soppressione delle liste di architetti favoriti e dei modelli costruttivi;
- responsabilità prima, negli incarichi pubblici, dei committenti, la cui autorità deve essere affermata e la cui implicazione nel processo di qualità deve essere totale;
- sviluppo della formazione dei committenti e loro reciproca informazione;
- necessità di prendere in considerazione il costo globale nella costruzione e l'integrazione degli obiettivi di manutenzione nel processo di ideazione della stessa;
- ricorso ai concorsi di architettura e ingegneria;
- importanza fondamentale degli studi preliminari, della programmazione e della partecipazione a questa ultima da parte dei fruitori.

1987

- il governo decide di realizzare il TGV Nord che connette l'Ile de France con Valenzia
- progetto per edilizia abitativa del quartiere di Belleville a Parigi ad opera di P. Berger
- progetto per l'Istituto du Monde Arabe a Parigi, ad opera di Jean Nouvel e Architecture Studio

progetto per l'Ecole Superior de Ingegneurs en Electronique et Electrotechnique a Marne-la- Vallée ad opera di Dominique Perrault

¹¹⁸ Il fatto che questa Missione interministeriale, che ha una sua autonomia finanziaria, sia direttamente collegata al Primo Ministro, le ha permesso di convincere gli altri ministeri grandi costruttori di scuole, di ospedali e diverse opere pubbliche ad interagire, congiuntamente con il ministero interessato, presso i costruttori di alloggi popolari. Il coinvolgimento del Presidente della Repubblica è stato determinante. I decreti istitutivi della Missione erano espliciti. Essa non si sostituisce al committente pubblico, ma lo aiuta ad agire e lo consiglia. Promuove attività di diffusione delle informazioni e di formazione dei committenti: stages, colloqui, esame dei casi, sopralluoghi critici, ecc.

1988

- copertura dell'area di Nimes ad opera di F. Geipel e N. Michelin
- concorso per Euralille vinto da Rem Koolhaas

1989

- introduzione dei « plan sociaux »
- nuova stazione del TGV a Paris Montparnasse
- Piramide e ammodernamento del Museo del Louvre ad opera di L.Pei
- Le Grande Arche de la Defense, ad opera di Otto Von Sprekelsen e Paul Andreu

1990

- terza crisi petrolifera a seguito della crisi del Golfo, sviluppo di una politica di capitalizzazione e privatizzazione
- progetto per il Centro Conferenze Internazionale a Parigi ad opera di Francis Soler
- progetto per la Banca Popolare de L'Ouest et d' Armorique à Rennes ad opera di Odile Decq e Benoit Cornette

1991

- nuove leggi per la pianificazione urbana e lo sfruttamento delle risorse idriche

1992

- lo schema generale nazionale per i collegamenti ad alta velocità è approvato, questo comporta una programmazione della sistemazione urbana della regione parigina
- progetto per edificio per abitazioni in rue de Meaux ad opera di Renzo Piano

1993

- la legge viene finalmente applicata, i committenti pubblici sono stati obbligati a indennizzare i concorrenti dei concorsi e a conferire al progettista un incarico completo, dallo schizzo al collaudo dei lavori, per ogni operazione di costruzione o ristrutturazione. Così il ruolo dell'architetto e dell'ingegnere sono stati riconosciuti e regolamentati.

- viene stabilito che l'indennizzo dei concorrenti non ammessi è stato reso obbligatorio, in Francia, alla quota dell'80% del costo degli studi presentati. Questa è una misura equa, tenuto conto della specificità del concorso, che in nulla può essere assimilato alle gare d'appalto, e dal fatto che il concorso è il solo modo per accedere alla committenza pubblica di media importanza. Questa procedura obbliga il Committente, a realizzare un buon programma. Lo costringe a definire con estrema precisione le sue aspettative e a formulare la sua domanda in termini di esigenze e obiettivi da raggiungere: l'inserimento nel sito, le condizioni d'uso della costruzione, la ripartizione delle superfici, l'immagine simbolica dell'istituzione, il rispetto del budget e delle scadenze, ecc.
- progetto per l'ampliamento dell' Opéra di Lione ad opera di Ott

1994

- legge sulla protezione sociale per il forte incremento della disoccupazione
- inaugurazione del tunnel della Manica e dell'Eurostar
- ampliamento dell'aeroporto Charles-de-Gaulle e collegamento con il TGV RER alla città ad opera di Paul Andrei e Peter Rice

1995

- Biblioteca Nazionale di Francia ad opera di Dominique Perrault
- Archivio Nazionale di Marne-la-Vallée ad opera di Dominique Perrault

1996

- interconnessione del TGV tra il Nord Atlantico e l'Est di Parigi

1997

- Crisi finanziaria asiatica con conferenza di Kyoto sullo sviluppo delle energie rinnovabili e recupero ambientale

1998

- inaugurazione della nuova linea metropolitana n.14 a Parigi, a conduzione automatica che connette la Biblioteca di Francia con la Madaleine

2001

- progetto per il Palazzo dei Congressi a Lucerne ad opera di J. Nouvel
- progetto per la biblioteca centrale di Venissieux ad opera di Dominique Perrault
- progetto per l'edificio del Ministero della Cultura a Parigi ad opera di Francis Soler

CAPITOLO 4

LA RICERCA DELLA FORMA ED I SUOI SIGNIFICATI

“le forme elaborate per la loro capacità di donare un’identità visuale specifica ad un edificio che partecipa all’ovazione merita un altro interesse; queste forme sono da parte loro il rinnovamento della concezione degli edifici, ed hanno degli effetti maggiori nella loro ricezione. Questi sono testimoni della permanenza dello stato artistico della concezione degli edifici, per il loro conferire immediatamente un carattere identificabile, differente e comunicabile. Queste architetture non sono dissociabili dal ruolo che le immagini hanno nella celebrazione dell’attualità attraverso le riviste professionali ed i media¹¹⁹.”

In questa direzione la rappresentazione dei nuovi procedimenti costruttivi occupa il primo piano. Nell’immenso panorama dell’architettura contemporanea, le immagini espressive e spesso spettacolari che derivano dalle nuove forme, rappresentano il segno della loro modernità.

Molte ricerche formali prolungano nell’attualità le ricerche plastiche della prima generazione della modernità. Il legame con la tradizione è quello con le forme geometriche elementari che molte singolari aperture conducono a un nuovo controllo visivo mai visto. Anzi il prisma ortogonale dove le facce sono definite da superfici lisce, libere di tutti gli accidenti e di tutte le modanature, ritornano in due espressioni molto caratteristiche: il palazzo industriale di Berlier (1986-1990), di Dominique Perrault, dove le facce di vetro sono incollate come a voler interpretare il risultato delle intuizioni disegnate da Mies van der Rohe nel 1922, e l’edificio dell’Onyx a saint’Herblain di Mirto Vitart, dove le pareti sono doppiate con una grata di acciaio pittato nero per garantire una percezione univoca, senza riflessioni, del colore e del volume. A queste forme squadrate si oppone la superficie riflettente della sfera del Geode, nel parco della Villette a Parigi, che rafforza l’ideale della ricerca delle forme geometriche elementari ben precisa, lisce ed imponenti.

¹¹⁹ Monnier Gerard, *L’architecture moderne en France*, tome 3, *de la Croissance à la compétition 1967-1999*, op. cit.

Le ricerche dell'espressione della dimensione del grande edificio nello spazio è una tradizione classica ripresa da molte generazioni moderne. Queste architetture sembrano infatti realizzare finalmente i volumi delle immagini dei progetti utopici di Ledoux e Boullée.

L'interpretazione dell'orizzontalità attraverso delle forme deliberatamente fluide è frequente: la riconosciamo attraverso degli allineamenti rettilinei o curvilinei, che distinguono i volumi l'uno dall'altro come nell'edificio della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo, a Strasburgo, di R.Rogers (1989-1995); o attraverso lo svolgersi di nastri orizzontali come nelle scelte estetiche dell'architettura del Centro Culturale di Mulhouse di Claude Vasconi (1988-1993); o ancora attraverso il disegno della facciata, che diventa un interessante trama trasparente in tre dimensioni, utilizzata dagli Architecture Studio per il progetto di concorso della testata della Defense, e ripreso nella chiesa Notre-Dame de l'arche d'Alliance, a Parigi, in rue de la Procession (1986-1988); infine più sottile e articolato risulta la proposizione di una lettura tecnologica delle strutture, la combinazione della massa di un volume e degli elementi grafici del dispositivo costruttivo per ottenere una visione complessa della facciata: tiranti o cavi, portati davanti la facciata, accompagnano il suo ruolo costruttivo attraverso al messa in opera di una scala visuale distinta da quella dei volumi come nel progetto della Tour Lilleurope, a Lille, di Claude Vasconi (1990-1995).

All'opposto della tradizione delle espressioni statiche della costruzione, la figura del movimento nell'organismo di massa si scopre attraverso delle ripetizioni sistemiche e degli arrangiamenti simmetrici, che nel loro complesso formano delle serie discontinue ad esempio la Cité de la Musique Cristhian de Portzanparc. Differenti immagini si mostrano all'interno di un volume unico attraverso la trasparenza dei volumi, il vuoto rafforza la percezione delle masse e degli spazi aperti sotto le vele di cemento armato combinate con forme che evocano il concatenarsi di volumi. Queste parti della costruzione non necessarie si sviluppano sottoforma di tramezzi, pannelli, e favoriscono la formazione di una complessità periferica. In questa discontinuità, le coperture apparenti diventano elementi espressivi della forma dell'insieme, attraverso un'eccedenza esagerata, come nel Palazzo dei Congressi a Lucerne di J. Nouvel (1993-2001);

qui gli intervalli che separano la copertura di un volume arbitrario, con delle corde ricordano i segni codificati delle costruzioni aeronautiche.

La direzione delle ricerche più recenti sembrano farsi trasportare da un tentativo di discorso dell'architettura su stessa. L'evocazione di una costruzione simulata porta a volumi pieni appoggiati su vuoti apparenti, ad uno spessore finto delle pareti, che suggeriscono le strutture in elevazione come la casa di C. de Portzanparc, o ad una complessità delle parti che vuole fondere un insieme di edifici costruiti nel tempo. Questa scelta di un'architettura apparente, simulata, si avvicina alle formule utilizzate da P. Eisenman negli Stati Uniti.

La relazione con la definizione dell'architettura come un'arte della forma, passa attraverso delle nuove tappe. La dinamica della percezione dello spazio si rinnova nelle relazioni fuori-dentro; il controllo degli scorci visivi dall'esterno, attraverso un'attenta distribuzione delle aperture, e attraverso l'impiego dei muri schermo, che nascondono aperture vitree, portano a differenziare fortemente la passeggiata architettonica, articolando le parti della costruzione con il paesaggio nella ricerca di un'architettura scultura, che si rifà ad una ricerca già in atto 15 anni prima. La continuità della costruzione e la coerenza figurativa con sua la materialità, sono contraddette da rotture, che non sono presentate come dei vuoti, ma come affermazione della forza della costruzione sulla materia e sui carichi, che assumono un valore più forte del segno stesso. Le forme costruite non sono più un'innovazione relativa a delle referenze stabilite, ma servono come testimonianza assoluta dell'attualità dell'arte. L'entrata della grotta di Niaux di M.Fuksas (1988-1993), e lo Studio a Fresnoy di B. Tschumi (1993-1997), sono due esempi di questo valore artistico. Venuti da una trasformazione discutibile dei concetti della filosofia della decostruzione, la messa in scena di questa anti-arte del costruire, paralizza paradossalmente la virtuosità dell'impresa, ad una portata limitata, in ragione della distanza presa con i criteri del controllo dei costi.

Molto più di prima, l'impatto delle ricerche formali è utilizzato nella produzione delle macchine di comunicazione, cioè nella produzione di immagini nelle differenti tecniche

attuali. Il controllo della produzione e della diffusione di queste immagini, una preoccupazione fino a poco tempo fa riservata a qualche architetto, diviene nel tempo un linguaggio professionale che si generalizza, nella misura della specializzazione dei suoi prodotti, notamente fotografici. Questo è ciò che la forma, interpretata da fotorealismi, diviene nella celebrazione di un edificio attraverso un gioco di segni che dipendono da una mediazione, non necessariamente coerente con la visione dell'osservatore; sono segni dove lo scopo principale è quello d'inscrivere l'edificio nell'immagine attuale, e secondariamente d'identificarne la sua personalità.

Le più grandi realizzazioni, sotto il taglio delle nozioni storiciste della fase così detta post-moderna, hanno imposto a partire dal 1980 l'idea di un ritorno all'architettura monumentale per la composizione, per la gerarchia degli elementi e per la permanenza delle figure. La monumentalità demagogica - *una Versailles per il popolo*¹²⁰ - per l'insieme di edifici abitativi progettati da R. Bofill quali le arcate del lago a Saint-Quentin-en-Yvelines (1974-1982), o l'Antigone a Montpellier (1979-1985) manifestano la gloria di mettere in opera come "Challenger", un palazzo monumentale costruito per la società. Queste realizzazioni enfatiche, di un gusto discutibile, sono senza futuro, ma sono dei reperti molto utili per tracciare alcuni effetti pratici dell'ideologia e dell'autonomia dell'architettura.

Richiede un'analisi più approfondita l'estetica invece prodotta dall'architettura pubblica recente, per i concorsi e i Grand Travaux. La critica non senza malizia, ha quantificato le realizzazioni monumentali senza esplicitarne il termine: "*Bercy, un insieme tanto monumentale...; un ingresso monumentale...*"¹²¹. Nell'opinione inglese, ben piazzata per trattare i conflitti tra modernità e tradizione, sull'individuazione pungente della monumentalità luigisedicesima, di questi grandi edifici pubblici non si schiera a vantaggio dell'argomento¹²². Rare sono le voci discordanti, che si elevano contro quella confusione di sensi; Françoise Choay si interroga sulle origini di questo processo: "*nel caso*

¹²⁰ come definisce Jaques Lucan, l'opera di Riccardo Bofill in *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*. op. cit. Monnier

¹²¹ Frederic Edelmann, «Le Monde», 8 maggio 1989.

¹²² Frederic Edelmann, «Le Monde», 26 octobre 1989.

*dei Grand Travaux, è risultato fallito il tentativo di un'idea anacronistica della monumentalità; ci si domanda che vuol dire un monumento nella civilizzazione delle memorie edificabili*¹²³. Gli stessi architetti si interrogano sul valore veritiero di questa ricerca simbolica e temono “*i simulacri patetici, di una religione perduta*¹²⁴”. La discussione sulla monumentalità contemporanea apre il discorso sui nuovi monumenti parigini¹²⁵. La banalizzazione della nozione monumentale appare molto comoda, a volte, per descrivere i Grand Travaux in continuità storica e, a volte, per coniugare la crisi dell'architettura e della città. In breve i monumenti saranno oggi lo strumento di un ritorno ai valori nel dominio dell'architettura.

In effetti esiste tra gli architetti una tradizione professionale della monumentalità come espressione della differenza, del lusso, del decoro, delle forme dopo la grande dimensione dell'edificio. La questione della monumentalità risiede se si vuole abbracciare l'interpretazione di Vittorio Gregotti che riprende una frase di Michael Foucault affermando che “*la storia è ciò che trasforma documenti in monumenti*¹²⁶” con la quale è esplicito che monumentale è ciò che passa alla storia come immagine riconosciuta di un'epoca, o se invece si vuole interpretare la monumentalità come ciò che oggi rappresenta la società, ciò che è l'immagine e rappresenta l'identità di un insieme di persone e di un luogo.

Da questo punto di vista, la questione dell'architettura monumentale si pone nel 1980, davanti al rinnovo dell'architettura pubblica, dato che l'intervento degli architetti sugli insediamenti abitativi è in qualche modo messo in disparte per produrre una differente qualità urbana. Abbiamo visto con il progetto per l'Eupalinos Corner, uno degli esempi di ricerca sull'architettura sistematica, che ha avuto questa forma di aggettivo monumentale, “babilonese” o “piranesiana”, che interpreta le potenzialità tecniche delle opere d'arte e che esplicita più aspetti dell'architettura di Paul Chemetov, come l'architettura sotterranea de les Halles (1979-1985).

¹²³ J.P.Estrampes «Liberation», dossier su le Français sans Mitterrand, avril 1991

¹²⁴ J.P.Estrampes «Liberation», dossier su le Français sans Mitterrand, avril 1991

¹²⁵ «Le Debat», n.70 maggio-agosto 1992

¹²⁶ la frase di Michael Foucault è « l'histoire est ce qui transforme les documents en monuments » la ritroviamo tradotta nel libro di Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pag. 68

In questo periodo molte sono le architetture per gli edifici collettivi abitativi che si affermarono per la massa, le forme, le figure, come qualificazioni della monumentalità dell'abitare: le formule di Henri Ciriani (Noisy 2, 1975-1980) di Christian de Portzamparc (a Lognes, le Crescent, 1982-1985), o di Antoine Grumbach (a Parigi, Place Perceval, 1985), sono contributi dell'architettura dell'abitare in un'astetica monumentale dello spazio urbano.

Ma non è la dimensione a rendere un edificio monumentale, quanto la qualità e ciò che esso rappresenta. La tradizione formale degli edifici monumentali ed i suoi codici non si fondono con la questione posta in termini di estetica dell'architettura pubblica degli anni 80, in quanto a differenza degli anni sessanta, quest'architettura non privata poco frequente trova il suo modello nell'architettura anonima delle grandi imprese come l'Hotel de Ville de Montpellier, di Deshons e Jaulnes (1971), o nella produzione di una monumentalità specifica e non nell'architettura privata.

Il nuovo contesto che determina dopo il 1981 negli edifici pubblici l'espressione dell'ufficialità dichiara i risultati realizzati della nuova produzione monumentale. Si tiene conto di una parte della politica ufficiale in favore della qualità architettonica, con le conseguenti procedure concorsuali. Questa pratica incrocia una scelta politica più ampia, dove o si afferma materialmente e simbolicamente il potere delle istituzioni pubbliche e dello Stato o il volere della collettività pubblica nella società francese. Nei settori determinati, si rinnova l'interesse per una politica di costruzione dagli effetti spettacolari, per gli edifici che rappresentano il ministero della Cultura, ad esempio, per i grandi musei parigini, per le sale spettacolo, per gli edifici destinati alla musica, per la Biblioteca di Francia, per le costruzioni che rappresentano il Ministero della Giustizia, dove è da sottolineare lo sforzo della messa in cantiere dell'importante cittadella giudiziaria. Uno degli interventi più simbolici resta la decisione storica di trasferire il Ministero dell'Economia e delle Finanze dal Louvre a Bercy (1984-1989), e di compensare questo trasferimento con una realizzazione di un volume possente e lussuoso, che debba rappresentare la funzione della macchina statale.

D'altra parte, lo spostamento ideologico verso tendenze democratiche impone la rottura con la tradizione dell'uso politico o sacro dell'architettura monumentale. Chi può credere oggi che l'edificio monumentale è uno strumento d'informazione e di potere? La crisi di questa funzione politica tradizionale dell'architettura, fin dalla fine del XIX secolo, è in relazione con due fattori di grande influenza: l'affermazione della cultura democratica e repubblicana, che implica una distanza dall'ordine pubblico e dello sguardo al sacro, e la trasformazione tecnica degli strumenti di potere.

Il problema non è più dare luogo ad un approccio teorico esaustivo, al di fuori delle prese di posizione di qualche architetto, dove si può riconoscere il carattere rapido e allusivo. Per Christian Dupavillon, *“ci si aspetta da un edificio pubblico che esso sia l'espressione di una cultura più che di un potere, che appartiene più degli abitanti che ad una centralizzazione amministrativa. Alcuni si appellano a quella democrazia utopica¹²⁷”*(1980). Per Paul Chemetov, ciò che bisogna produrre è *“l'espressione di un sistema di valori distinti di interesse privato¹²⁸”*.

Dato che vengono realizzati edifici destinati ai più grandi servizi dello stato (il Ministero dell'Economia e delle Finanze), o la manifestazione del potere giudiziario (la Cité Judiciares), è da sottolineare che, malgrado il dibattito storicista, o a causa sua, l'architettura pubblica in Francia, nel suo insieme dal 1980 non ha più avuto limitazioni, neanche un'apparente riverenza verso le antiche forme della composizione. Sicuramente questo carattere ha un riferimento diretto nella personalità politica in carica dal 1981 che detestava i compromessi della tradizione architettonica dati dall'eclittismo. Ne consegue che l'ufficialità proposta da François Mitterrand e il suo contorno si devono all'essere moderni. Mitterrand già a 26 anni aveva un'idea molto chiara sull'architettura eclettica e così scriveva: *“ Vichy è una città angosciante (non sgradevole né noiosa: brutta), niente che voi vi fermerete a guardare, gli edifici grossi o sciocamente allineati, le ville pretenziose messe lì secondo il gusto dubbio delle famiglie facoltose. Si dovrebbe radere al suolo la città*

¹²⁷ Christian Dupavillon in Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000), Histoire et théories, op. cit.*

¹²⁸ Paul Chemetov in Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000), Histoire et théories, op. cit.*

*dell'acqua. Noi imbecilli da piccoli-bambini la troviamo bella perché antica*¹²⁹

Nell'invenzione del progetto neo-monumentale¹³⁰ la prima di queste forme è il volume semplice ed evidente della costruzione, che ferma lo sguardo, per completarlo in un importante spazio libero.

Si impone effettivamente l'affermazione di una nuova forma, con elementi di contrasto, che nella semplicità geometrica rendono evidente e grandiose le eccezioni: l'Arche de la Defense, la Piramide del Louvre, la Biblioteque National de France, l'I.M.A., il Palazzo per il Ministero delle Finanze. Per due di queste forme, i loro stessi nomi si legano agli archetipi della tipologia monumentale, come se questo rapporto fosse necessario per giustificare la loro esistenza. Il meccanismo del simbolo è nella capacità di questi edifici di qualificare uno spazio pubblico indipendente e libero che sfugge localmente alle pressioni dell'uso economico e tecnico. La piazza del Centre George Pompidou si impone attraverso un'architettura dinamica e meccanica ed è oggi un punto di riferimento principale tra questi spazi disponibili:

*“ (le Centre Georges-Pompidou) è la sintesi di ciò che tutti cercano, ma in un universo più vicino alla macchina che è l'oggetto della consumazione. Da questo universo rinnovato, si evoca l'industria tanto quanto l'autocostruzione, o senza uno spazio aperto senza gerarchie, secondo una coreografia sensuale riunisce le folle, i divertimenti e le avanguardie artistiche. Uno spettacolo totale*¹³¹.”

Così la Città della Scienza de la Villette, che è inserita in un parco ben frequentato, così per l'Institute du Monde Arabe con la grossa piazza per le esposizioni davanti o ancora come nel caso della Piramide del Louvre o per le Grand Arche, in tutti questi esempi l'edificio non è separabile da un grande spazio aperto, liberamente accessibile, che si prolunga attraverso un sagrato.

¹²⁹ F.Mitterrand, in una lettera del 22 aprile 1942 citata da Pierre Pean, *Une jeunesse française, François Mitterrand 1934-1947*, Fayard 1994, edizione Livre de poche, p.194

¹³⁰ Per ben distinguere gli edifici pubblici che si iscrivono in certe nuove situazioni, si chiameranno neo-monumenti quelli che, lontani dal riabilitare le relazioni tradizionali tra gli edifici monumentali e la pratica dei rituali sociali e delle cerimonie come strumenti di potere, cercano delle nuove strade.

¹³¹ Dominique Lyon, *Les avatars de l'architecture ordinaire*, Paris, 1997

Questi spazi sono disponibili non per delle manifestazioni solenni sul modello del passato, ma per feste e giochi della socialità urbana contemporanea; anzi a partire dal 1990, la Troup Royal De Luxe ha fatto degli spettacoli popolari fino a 15.000 spettatori, “*riuniti sotto la sala all’aperto più sontuosa di Parigi*”¹³². Nelle varie regioni numerosi sono questi spazi aperti alla socialità a Mazamet lo spazio Apollo di Lefebvre e Almudever(1990-1994), a Nancy la nuova scuola di architettura presenta un grande sagrato libero. Questi nuovi valori attribuiti a questi spazi liberi e disponibili, possono assumere la funzione supplementare di parcheggio, e fungono da attrezzature culturali all’interno del territorio in una tipologia propria delle aree industriali e commerciali; come l’Onyx a Saint-Herblain, le sale del rock a Vitrolles, il Museo di Arte Moderna a Saint-Etienne, e una serie di sale Zenith.

Questi edifici eccezionali sono caratterizzati dalla loro forte opposizione sia al caos urbano, sia alle pratiche cerimoniali del passato. Le loro forme fondono la loro autorità plastica e figurativa, che è in relazione con la produzione di uno spazio libero. Questa relazione forte con il contesto immediato libero, in un vuoto, impone una chiarezza dei rapporti di scala e delle forme, una chiarezza necessaria alla produzione delle differenze. Piuttosto che la rinascita della monumentalità “romana” questi sono il prodotto di un pensiero libero, dove esiste la traccia di più generazioni di architetti progressisti; questi neo monumenti rafforzano il loro valore insieme e dentro lo spazio libero a cui danno una forma. Questo conferma al contrario il fallimento dell’Opera Bastille, che non riesce a creare un luogo simbolico, fatto di un programma territoriale sufficiente. Nel sito della Bastille i vari fattori mettono in gioco i contrasti; bisogna ricordare in questa operazione, l’assenza di un accordo per la realizzazione, delle due fazioni politiche, lo Stato a favore dell’Opera, la città di Parigi a favore della piazza. Bisogna ricordare le parole di Bohigas, che la coerenza di un intervento urbano implica un governo molto più ampio del territorio.

Dato che questo intervento non ha le dimensioni di un’operazione di sistemazione di spazi urbani, resta

¹³² «Le Monde», 10 agosto 1991, citato anche in Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories, op.cit.*

all'architetto di operare sul volume e sul controllo della scala. Da questo punto di vista il ministero dell'Economia e delle Finanze di Chemetov, diventa l'oggetto di un sistema interessante, che contorna le difficoltà incontrate nell'Opera Bastille. Destinata ad accogliere le più alte amministrazioni, in uno stato dove la tradizione centralizzatrice è una realtà storica, questo edificio impone il suo volume articolato sulla riva della Senna, passando sulla strada e disegnando una porta est della città. Disegnato come un ponte, con la ripetizione di un modulo e la continuità di una superficie unica, esso associa gli aspetti funzionali di una città amministrativa a una manifestazione formale ben visibile sul posto, di un volume, diviso in piani e ben organizzato, coronato dal paramento in pietra. Questa iscrizione di questo volume nel sito prefigurato è un'architettura simbolica e un sottolineamento dinamico della città urbana. Questo è in parte il discorso che si impostò per il parlamento di Strasburgo (Architecture Studio 1991-1998); la rete centrale che si riflette nello specchio d'acqua, dona un'immagine esplicita e visibile del volume sferico, della sala delle assemblee, tanto che la torre nelle sue parti alte lasciate aperte, propone un'immagine inattaccabile della costruzione politica dell'Europa.

Il secondo effetto del carattere pubblico del neo monumento è la mancanza dell'evidenza del volume esteriore, un nuovo senso dell'ampliamento del valore dei vuoti e degli spazi interni. Ci si può domandare se da questo punto di vista la problematica dell'inserimento nel contesto urbano esista, limitatamente al trattamento del prospetto esteriore, ma non sarebbe allora la sorgente di una monumentalità introspettiva. La cittadella Giudiziaria di Draguignan di Yves Lion (1978-1983) ne è una dimostrazione. Essa mostra come la nuova volontà di rispettare il paesaggio urbano, fatto di volumi nuovi ben inseriti nel vecchio tracciato viario, in continuità con le altezze stradali che si modificano per sottolineare la differenza tra il nuovo e l'antico, conducono ad un'architettura esteriormente discreta, se non altro mimetica. Annunciato sulla strada da un portico semplificato, il dispositivo di accesso cavo ha la forma di una corte modesta; questa attenuazione marcata da figure della monumentalità classica è confermata dal trattamento della divisa repubblicana delle lettere dipinte, su un passaggio laterale che non corrisponde all'ingresso.

D'altra parte l'architettura degli spazi interni opera una evidente compensazione: la sala dei passi perduti è trattata come una hall monumentale, dove il vuoto, che corrisponde all'altezza totale dell'edificio mette in evidenza la struttura di un supporto in cemento, fatto di colonne e di impressionanti travi in cemento a vista; nell'auditorium, come un asse è messo in scena uno spazio differente e gerarchizzato secondo l'orientamento zenitale che si ispira alla tradizione dell'architettura sacra. Caso limite, l'architettura della cittadella giudiziaria di Draguignan, è piena di simboli nel suo interno come il palazzo di giustizia dello stesso architetto a Lione. Si noterà che anche nel trattamento dello spazio interno del Forum des les Halles di P.Chemetov (1979-1985), dove le parti sospese sono visibilmente deboli, hanno in contrasto una visione monumentale nelle strutture interne e sotterranee, dove i supporti e gli archi in cemento assumono delle forme particolarmente pesanti, che manifestano l'attualità inattesa della tradizione razionalista.

4.1 DOMINIQUE PERRAULT E LE FORME GEOMETRICHE SEMPLICI

Dominique Perrault, nato a Clermont Ferrand nel 1953¹³³, si è laureato a Parigi nel 1978, all'Ecole de France, e si è distinto all'inizio della sua carriera attraverso la realizzazione della scuola di ingegneria di ESIEE in Marne-la-Vallée e dell'edificio Industriel Berlier a Paris, che gli hanno dato la fama e la possibilità di partecipare al grande progetto, che lo ha reso famoso, della Biblioteca Nazionale di Francia, nel 1989, a Parigi, dove ha aperto il suo primo Studio Professionale nel 1981.

Dopo questa prima grande vittoria Dominique Perrault ha vinto altri concorsi in Europa e nel mondo che gli hanno dato modo di aprire altri studi professionali a Berlino, a Lussemburgo e negli Stati Uniti.

La ricerca progettuale di questo architetto parte dall'immagine della scatola mutevole per definire un formalismo geometrico puro, che si inserisce in un contesto urbano, modificandolo e caratterizzandolo. L'immagine geometrica dimensionalmente e formalmente per Dominique Perrault si inserisce nel territorio secondo i due principi di *autorità* e *violenza*¹³⁴. Esiste per lui un'essenza che lega indissolubilmente l'architetto a compiere un atto autoritario nel momento in cui si appresta alla realizzazione di un'opera, un atto di dominio sul territorio. In passato l'atto autorevole era demandato alla committenza, alla rappresentazione del potere, all'autorità politica o finanziaria, e l'architetto era considerato come uno strumento attraverso il quale questo potere potesse manifestarsi.

Ad esempio la questione ricorrente del problema sociale delle città e delle periferie mostra forzatamente che esiste una responsabilità che investe il fare dell'architetto, e questa responsabilità sociale è un'autorità.



SCUOLA D'INGEGNERIA 1



SCUOLA D'INGEGNERIA 2



SCUOLA D'INGEGNERIA 3



SCUOLA D'INGEGNERIA 4

¹³³ Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France*, tome 3, *de la Croissance à la compétition 1967-1999*, Picard, Paris 2000, pag.286

¹³⁴ dal testo originale *El Croquis* n.104, *Dominique Perrault 1990-2001, the violence of neutral*, Madrid, 2001, il termine Violenza è tradotto dall'inglese *Violence* e dallo spagnolo *Violencia*, di cui la traduzione letterale è violenza ma si intende letterariamente Ipatto forte, si riporta d'altro canto il termine violenza proprio per riuscire a restituire il significato di un impatto violento, nel senso letterario del termine.

La questione del modernismo mostra, nel secolo scorso, il risultato dell'autonomia guadagnata dall'architetto, relativa alle committenze, ma aperta nel linguaggio, in confronto ai tradizionali codici definiti. In effetti il modernismo ha riaffermato l'autonomia dell'autorità dell'architetto. Per cui ogni atto di autorità è una scelta dell'architetto, ma quest'atto si relaziona con il preesistente separandosi da questo ed al tempo stesso integrandosi. *Costruire è separare*¹³⁵. Per atto della separazione si intende il momento in cui si verifica lo stato dei luoghi e lo si assume come momento definito, da lì si può commissionare il lavoro ad un architetto e si possono definire quali sono le sue responsabilità.

Le architetture di Dominique Perrault sembrano rimanere ancorate all'idea di permanenza, con la loro essenza di volume puro, anche se poi invece considerano la nozione evidente del tempo architettonico, lo spazio come estensione fisica della materia, che perde la sua connotazione geometrica attraverso le misure non troppo grandi e la metafora della pianta che sono i principali elementi della costruzione.

Il *tempo storico*¹³⁶ che è legato alla continuità temporale e alla logica della rappresentazione, non è poi tanto distante dai riferimenti del progetto di architettura se si considera il vantaggio della simultaneità che spesso definisce le condizioni di appropriazione.

Il progetto per l'Ecole d'ingegneria a Marne la Vallée (1984-1989) rappresenta questo desiderio di immortalità e modificabilità. Il volume architettonico inserito nella cittadella universitaria, è diviso in un grosso blocco inclinato che ospita le funzioni associative e raggruppa sotto la sua ala una serie di volumi più piccoli che ospitano aule e residenze. È interamente rivestito da una doppia pelle di lamiere metalliche che sono posizionate in modo da rifrangere la luce creando un effetto di ingrandimento dei pixel. La scelta tecnologica dei materiali è dettata dalla volontà di ottenere un gioco cromatico particolare.



BIBLIOTECA DI FRANCIA 1



BIBLIOTECA DI FRANCIA 2



BIBLIOTECA DI FRANCIA 3



BIBLIOTECA DI FRANCIA 4

¹³⁵ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, in *El Croquis* n.104, *Dominique Perrault 1990-2001, the violence of neutral*, Madrid, 2001, pag.7

¹³⁶ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op.cit.

Appropriarsi di un luogo è differente dal viverlo in un qualsiasi momento, attivando il ricordo in relazione alle esperienze di vita. Ciò che Dominique Perrault rifugia nell'architettura contemporanea è l'aspetto narrativo. Per lui così come il progetto deriva da un lavoro di rappresentazione, per quanto elaborato può essere, rimane nel dominio del formalismo di un'azione autonoma. Nel momento in cui viene introdotta una forma per modificare la materia o le cose della natura, ad esempio giocando con gli effetti che la luce può provocare sulla materia stessa, si introduce un concetto che non può essere semplicemente descritto.

Il progetto di ampliamento per l'archivio dipartimentale di Mayenne (1989-1993), rappresenta un valido esempio per spiegare il rapporto temporale e la ricerca di indeterminatezza e continuità storica che quest'architetto applica nella fase ideativi del progetto.

Questo progetto si inserisce all'interno di un programma politico più ampio di valorizzazione culturale. La conservazione e la comunicazione sono le parole chiave per comprenderlo. Il patrimonio architettonico del vecchio archivio è salvaguardato dal recupero della facciata esterna del vecchio edificio novecentesco. Il contesto urbano costituito da edifici non troppo alti, e aree verdi viene così dotato di un edificio monumentale che rappresenta il passato ed il futuro.

Tutte le funzioni aperte al pubblico e agli uffici sono dislocate nella parte vecchia dell'edificio. Il volume antico svuotato all'interno e lasciate in piedi solo le pareti esterne, viene ricostruito posizionando da un lato gli uffici su tre livelli e dall'altro la sala lettura a tutta altezza; i due ambienti sono separati da una morbida tenda in acciaio microforato che modera l'irraggiamento solare e dona un'illuminazione diffusa a tutto l'ambiente, rafforzando il carattere riflessivo ed intimo necessari alla concentrazione ed alla lettura.

La parte nuova, la zona destinata all'archivio, è invece rappresentata da un volume aggiunto in acciaio e vetro costituito da una doppia pelle: lo strato interno è realizzato in pannelli a doghe in legno di cedro rosso; in questo caso il legno è stato scelto come richiamo all'ambiente naturale che circonda l'intero edificio; lo strato esterno è invece costituito da una parete vetrata la cui scansione orizzontale e verticale



BIBLIOTECA DI FRANCIA 5



BIBLIOTECA DI FRANCIA 6



BIBLIOTECA DI FRANCIA 7

riprende la modularità e le proporzioni della facciata antica adiacente.

L'area circostante è lasciata libera proprio per accentuare il carattere di predominanza e monumentalità dell'edificio che rappresenta la "Cultura". In questo caso l'atto di violenza, di impatto, è evidente nell'intento di creare qualcosa di nuovo, di imponente, che si inserisca in un contesto e ne rappresenti una mutazione, non conclusiva, ma di passaggio.

L'interno è organizzato in maniera molto semplice un ingresso vestibolo dal quale si accede alla sala esposizione, alla sala lettura e agli uffici, a loro volta questi uffici sono collegati direttamente con la zona archivistica, così da permettere, una zona pubblica più a diretto contatto con la città ed una zona privata, che è il cuore organizzativo e funzionale dell'archivio.

La semplicità volumetrica, i materiali utilizzati, la fluidità e la circolazione interna, sono tutti elementi che determinano un cambiamento ma che a loro volta potranno essere trasformati e mantenere vivo il carattere di mutazione.

"Ho sempre cercato di mantenere in questo stato apparente, dove l'architettura protende verso una tensione fisica, una geografica disposizione, una combinazione di elementi che riscopro in alcuni lavori minimalisti. Quindi credo che il mio lavoro sta entrando in un altro periodo, forse più fisico, più diretto in una relazione derivata da un ridotto numero di elementi.

Io credo che la violenza è una qualità per l'architettura; trovo una natura vitale radicata in essa, la prima principale manifestazione degli elementi. È una violenza paradossale che si apre alla complessità e che è allo stesso tempo affermazione della semplicità. La violenza è una qualità per l'architetto: è una tesi difficile da sostenere quando si ha dimenticato ogni principio di autorità che vorrebbe considerare in un sentimento amorevole la pratica architettonica¹³⁷".

Il concetto della separazione, è un fattore determinate nell'architettura di Perrault, dove la separazione è intesa sia in senso temporale che fisico, nell'accezione della temporalità

¹³⁷ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit., pag. 8

espressa attraverso elementi reali, e tale separazione è un atto che si manifesta attraverso una violenza, nel senso di qualcosa che modifica, divide. La figura dell'architetto per essere tale deve assumere a pino l'autorità che sottende al suo operato, e non deve sfuggire alle responsabilità che ne derivano.

Nella progettazione il fattore determinante è il tempo storico, che preso come riferimento rimane immobile, preso in quanto tale è in continuo divenire. Il tempo storico è il contesto, ma il contesto, come dice K.Frampton in *“Regionalismo critico”*, ha solo la dimensione dell'immobilità, di un certo stile, promuovendo il valore della riedificazione statica.

Ma un manufatto di architettura non solo agisce con una certa forza nel momento in cui si inserisce in un contesto predeterminato, ma si inserisce con una fisicità, che si relaziona con un luogo, quindi non agisce solo sul concetto ma anche sull'oggetto.

Questa violenza di cui parla Perrault, dunque non è solo una violenza simbolica, ma invadendo anche il campo semantico, finisce per diventare uno stile, un'interpretazione formale, narrativa. L'architettura è in questo modo, in queste relazioni, l'immediata affermazione della violenza che non concede niente all'autorità.

Il contesto è uno stato fisico, dove ogni cosa è materia e diventa fisica. Ogni cosa diventa immediatamente classificabile, e questo è un effetto della globalizzazione, come materia, come elemento naturale, come la dimensione simbolica, come processo più complesso. Tutto ciò è positivo ma mostra un mondo dominato dalla fisicità e dalla staticità, tutto viene valutato a priori, senza che ci sia la mutevolezza nel tempo.

La Biblioteca Nazionale di Francia, assume un carattere molto forte soprattutto se ci si sposta al suo interno e si vivono le percezioni dei suoi spazi, e se ci si lascia che l'architettura di questo luogo ci assorba. Ma sono sensazioni che non possono essere rappresentate da immagini virtuali che siano esse render o plastici, possono solo essere vissute ed è questo che rende un'architettura tale, la sua mutabilità data da chi la vive. *L'architettura è realizzata da chi la vive in quel momento*¹³⁸.

¹³⁸ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit.

Ma l'architettura non deve mai sottrarsi alla materia, che è l'elemento di mediazione tra la forma e l'uomo.

La Biblioteca di Francia è l'ultimo ed il più importante dei progetti realizzati sotto François Mitterrand, e questo è il primo dato con il quale si deve leggere e comprendere questo edificio-monumento alla cultura, rappresentativo della capitale francese e della nazione stessa; questo progetto è stato un volano per la nascita ed il recupero del nuovo quartiere parigino di Bercy.

In realtà si potrebbe interpretare questo intervento come una grande passeggiata pedonale che si apre con degli affacci suggestivi sulla Senna e che guarda al di là delle strade e delle piazze verso una città del futuro. L'idea nasce da un blocco completamente trasparente dove superficie coperta e scoperta si fondono in un'unità definendo uno spazio urbano.

La Biblioteca offre infatti uno spazio pubblico accessibile a tutti, *la Promenade*, ed uno spazio privato, la sala lettura, in un giardino artificiale, uno stralcio di foresta nel cuore di una metropoli. Lo spazio centrale, destinato a questo giardino privato, è il cuore del progetto intorno al quale ruota tutto questo sistema fatto di una città caotica che trova degli intimi spazi di riflessione all'interno delle corti degli edifici.

La vita caotica cittadina è rappresentata dalla frenesia della promenade, che gira intorno ad una gabbia di ferro e legno che separa la natura dalla civiltà di pietra. Intorno a questo spazio verde una passeggiata come all'interno di un chiostro in un convento. La piazza davanti la Biblioteca è composta da tre elementi: l'esplanade, il fianco est/ovest, e la gradinata.

Il legno è il materiale predominante in questo progetto ed è stato pensato come materiale resistente all'ambiente atmosferico, alla frequentazione, e che instaura un rapporto di continuità tra l'universo naturale e quello costruito dall'uomo. Inoltre il legno ha una sensibilità tattile molto particolare per coloro che lo calpestando camminandoci.

Ma questi sono gli elementi che contornano la vera essenza della Biblioteca, un volume imponente che si innalza su un pronao massiccio con un'immensa gradinata lignea. *Il suo colore grigio argento presto sarà rivestito dalla patina del tempo e allora il suo colore assumerà sfumature ancora*

*più calde con il riflesso del sole*¹³⁹.

Le quattro torri della biblioteca sono costruite in modo da assumere al loro interno tre differenti funzionalità indipendentemente l'una dall'altra: il vestibolo d'ingresso, la sala lettura, gli uffici e gli archivi. Strutturalmente sono anche indipendenti dal resto della costruzione, infatti hanno elementi portanti perimetrale che lasciano libere le facciate e la divisione funzionale interna.

Al piano interrato al livello della “foresta”, ci sono tutte le funzioni pubbliche, le sale conferenze, il ristorante, il bar, le sale lettura; sulle torri sono invece dislocati gli uffici e gli archivi. La separazione tra la zona accessibile a tutti che è a stretto contatto con la piazza pubblica, e la dislocazione degli archivi e degli uffici nei piani alti delle torri è una scelta di carattere urbano, dove l'intento è di creare uno spazio in cui il margine tra interno ed esterno si dissolve attraverso le trasparenze.

*L'architettura potrebbe reagire come la natura, che cambia attraverso le quattro stagioni, e si potrebbe trasformare a seconda delle situazioni*¹⁴⁰. Il movimento minimalista mediante le installazioni temporanee, definiva delle spazialità, che erano determinate dalla relazione delle situazioni, dalle letture determinate. In architettura gli elementi di indeterminazione debbono essere integrati, e questa indeterminazione conferisce alla materia una dose di umanità.

Per cui l'architettura è un atto di violenza, che si inserisce in un contesto temporale storico, modificandolo, ma è anche pronta ad accogliere delle modifiche, perché non è completamente determinata, in quanto è l'uomo stesso che vivendola gli dona il senso della sua esistenza.

¹³⁹ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit.

¹⁴⁰ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit.

4.2 CHRISTIAN DE PORTZAMPARC E LA COMPLESSITA' VOLUMETRICA

Christian de Portzamparc, nato a Casablanca nel 1944¹⁴¹, è un architetto francese di origine bretone. Negli anni '60 ha studiato pittura e architettura a l'Ecole des Beaux Arts de Paris. La sua formazione si basa inoltre sulla psicologia sperimentale, infatti negli anni '70 con un gruppo riunito da Jaqueline Palmode, porta a termine una ricerca sugli abitanti delle nuove città. Dopo questa esperienza inizia a lavorare con Antoine Grumbach sulla sistemazione di alcuni spazi pubblici a Marne la Vallée.

Il suo lavoro parte da un concetto urbano che si esplica attraverso la scomposizione volumetrica di un edificio nelle sue parti. Ad ogni funzione corrisponde una forma riconoscibile. Che sia un edificio o un isolato intero il procedimento è lo stesso. La complessità delle relazioni funzionali trova risposta nella complessità delle relazioni formali.

È diventato famoso nel 1972 con la Torre dell'acqua a Marne-la-Vallée, dove attraverso la complessità volumetrica è riuscito a caratterizzare che aveva uno sviluppo specificatamente funzionale.

Il suo carattere compositivo rimanda ai precetti dell'Ecole des Beaux Arts, ma in realtà se da una parte si dedica al progetto di architettura-scultura e all'equilibrio dei suoi pesi, dall'altra rielabora la dimensione del Movimento Moderno, per reinventare e reinterpretare i volumi e gli spazi.

L'influenza che ha sul suo lavoro la formazione ricevuta mostra uno sviluppo pittorico e scultoreo che si evolve in un secondo momento alle questioni urbane e quindi poi all'architettura. *Le sue composizioni tagliano lo spazio e lo trasformano in architettura*¹⁴².

Il suo modo di comporre l'architettura parte dalla frammentazione dei volumi, per poi ottenere una ricomposizione delle parti anche in base alle funzioni che le

¹⁴¹ Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France*, op.cit., pag. 287

¹⁴² Dorian O. Mandrelli, *Suoni Metropolitani*, in l'Arca Plus, 1991-2001 dieci anni di architettura in Francia, anno IX, n. 32, I trimestre 2002, pag. 50

sono attribuite. La problematica della frammentazione rende complesso un progetto che ristabilisce la sua unità nella ricerca di un'unità funzionale all'interno dell'opera architettonica. Le relazioni che intercorrono tra i diversi volumi sono invece rapportate all'esterno con il contesto urbano nel quale si inseriscono.

La ricerca di una frammentazione e di una scomposizione dipende probabilmente anche dalla concezione storica e critica che questo architetto pone nei riguardi della sua contemporaneità, ciò che cerca di rappresentare nel suo lavoro è la pluralità con la quale ci confrontiamo noi oggi, così come non esiste uno stile unico, è anche vero che le città contemporanee mostrano una pluralità di aspetti che si fondono l'un l'altro con la diversità sempre maggiore delle esigenze sociali.

Un'architettura in grado di rappresentare lo stato ideologico con il quale ci si confronta, è un'architettura che pensa alla molteplicità, e che potrebbe cadere nell'eclettismo, nel collage, o semplicemente nello studiare e rappresentare le relazioni complesse della pluralità della città¹⁴³.

In questa ottica si sviluppano i progetti per la scuola di Danza de l'Opera de Paris a Nanterre (1983-1988) e la cité de la Musique alla Villette a Parigi (1984-1995).

Per Christian de Portzamparc l'architettura è principalmente un'arte, come la danza, con la differenza che è un'arte pubblica, e deriva dal fenomeno costruttivo, anche se lo si considera come arte del costruire. La tecnica in architettura è solo un aspetto, come la sociologia, la teoria dei sistemi, la tecnologia industriale, ma la progettazione è qualcosa che considera tutto questo e molto altro ancora, ma è un'arte che si inserisce in un contesto.

Nell'intervento per la scuola di Danza de l'Opera de Paris a Nanterre si distinguono chiaramente le diverse componenti del programma e la configurazione geometrica molto dissimile, tanto da sembrare uno spazio dilatato. Una grande hall d'ingresso trasparente restituisce il panorama sul parco vicino, mentre le sale per la danza sono disposte intorno

¹⁴³ Entretien avec Christian de Portzamparc, *la fin dse conventions et des codes*, in *Tecniques&Architecture*, n. 366, , *France 1986 I : Architecture en Devenir*, juin-juillet 1986

a una grande scala centrale circolare. “*Far coesistere la stabilità ed il movimento, il rigore e la flessibilità*”¹⁴⁴.

L’impianto planimetrico mostra molto chiaramente la divisione funzionale e la corrispondente scomposizione volumetrica, il tutto inserito in un quadro naturalistico, dove i volumi stessi entrano a far parte del disegno del verde con forme sinuose e morbide. Sono chiaramente separate la parte amministrativa posizionata in un rigido corpo in basso a sinistra della grande hall centrale. Un corpo avvolgente della scala centrale distribuisce le sale destinate ad ospitare le attività della scuola, e infine un sinuoso corpo a nord ospita l’internato. Gli edifici che ospitano la Scuola di Danza rappresentano un diaframma tra la città di Nanterre ed il parco urbano. In questo modo si riesce a restituire un senso di tranquillità e silenzio agli allievi e al tempo stesso creare un luogo d’incontro e di mediazione tra la cittadinanza di diversa età e i giovani studenti

Un altro elemento che caratterizza i progetti di Christian de Portzamparc è il modo di utilizzare la luce, che partecipa come i colori in maniera giocosa lungo i percorsi. Lo spazio esterno è invece molto più drammatico e sembra penetrare all’interno dell’edificio, con un colore che è quasi sempre bianco. Ad esempio nel Palazzo di Giustizia di Grasse (1993-1999) la luce che filtra nel corpo centrale attraverso un porticato ellittico mostra una risoluzione ad un’esigenza climatica ma anche estetica e formale di creare un luogo avvolgente e concentrato su se stesso. La forma ellittica dell’edificio principale, costituita da un gran muro basamentale sormontato da pilastri esili che sorreggono la copertura, è un chiaro riferimento alla forma classica dell’edificio della legge.

Il palazzo di Giustizia raggruppa nel suo complesso il Tribunale della Grande Istanza, il Tribunale del Commercio, il Consiglio dei Predisdommes e le Giurisdizioni di primo grado. Sicuramente il suo ruolo sociale per le funzioni che ospita è di rappresentanza e di immagine per la città. Molto interessante è infatti anche l’inserimento urbano con il quale si confronta questo intervento, il Palais de Justice è ubicato infatti in un contesto disomogeneo privo di un disegno

¹⁴⁴ Christian de Portzamparc, *Presentation du projet*, Istitute français d’Architecture, Electa Moniteur, Parigi 1984, in Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000)*, le Moniteur, Paris 2001, pag. 283

geometrico urbano, privo di piani orizzontali e assi di simmetria. Questo edificio si impone ridisegnando un elemento centrale, dato dal volume ellittico, intorno al quale gravita un nuovo impianto urbano.

L'approccio alla scomposizione dei volumi diventa man mano sempre più scultorea, e gli edifici adottano sempre più forme sinuose, i colori si fanno più accesi, per accentuare le sensazioni emozionali quando ci si trova all'interno di queste sculture. Sembra quasi che queste architetture si avvicinino al pittoresco. Questa scomposizione dei volumi trova nel progetto per la Cité de la Musique nel parco della Villette a Parigi una valida applicazione dei principi compositivo-funzionali nell'interpretazione di due lotti.

Questo progetto è il risultato di un insieme di parti, volumi, rettangoli, trapezi, composizioni simmetriche ed asimmetriche, che nel loro armonizzarsi trasformano l'architettura in uno spazio dinamico in continua evoluzione. Questo progetto è come se fosse una piccola città contemporanea in evoluzione dove gli edifici singoli si interrelazionano secondo ordini predeterminati.

La Cité de la Musique è divisa in due poli separati, il primo sormontato da un grosso tetto aggettante consta di quattro edifici destinati al Conservatorio di Musica e alla scuola di Danza, l'altra parte invece è costituita da una grande sala concerti centrale ellittica, intorno alla quale gravitano una serie di funzioni secondarie. L'interno di questa sala ellittica, vero cuore di tutto il progetto è trattato in modo particolare: le pareti sono costituite da una serie continua di nicchie che ne assecondano la forma planimetrica, a ridosso delle quali poggiano i palchi, queste nicchie sono inoltre illuminate in modo da modificare l'effetto di luce durante l'arco della giornata.

Lungo lo stesso filone compositivo si svolge il progetto per Les Champs Libres a Rennes (1993-2006); questo è un centro polifunzionale che ospita uno spazio per la ricerca scientifica, una biblioteca municipale, un museo della cultura della Bretagna, una sala conferenze e una sala esposizione scientifica. È un edificio che raduna diverse attività culturali e pertanto è un importante luogo d'incontro sociale. Questa socialità è rappresentata dalla permeabilità del piano basamentale che invita all'ingresso lungo la strada nella quale

è ubicato; il piano terra infatti è completamente vetrato ed accoglie il flusso pedonale, che si sposta dall'Esplanade Charles de Gaulle, luogo di riferimento e d'incontro della città nel cuore di Rennes, che si trova nelle immediate adiacenze.

L'edificio assembla tre forme a cui corrispondono le tre funzioni principali differenti: un parallelepipedo in cemento rosso scolpito che ospita il museo, un prisma in metallo e vetro che ospita la biblioteca, e un cono in zinco che ospita il planetario ed il centro d'esposizione delle scienze. L'immagine globale è quella di una complessità volumetrica che mette in evidenza tutte le sue funzioni separate le une dalle altre anche se riunite da una corporeità unica.

4.3 CHRISTIAN HAUVETTE E LA SOVRAPPOSIZIONE DEI PIANI VERTICALI

L'ideologia nei della decomposizione delle parti è sviluppata anche nel lavoro dell'architetto Christian Hauvette, nato nel 1944¹⁴⁵ a Marsiglia, e laureatosi con Roland Barthes nel 1969, con una tesi sulla semiotica urbana. Questo architetto parte dal concetto che ogni segno incide sul contesto. Infatti il suo lavoro si sviluppa intorno al concetto di dissociazione del sistema di costruzione secondo le funzioni e le sensazioni. Ogni edificio da lui progettato è occasione per sperimentare questo principio.

Secondo la teoria di R. Barthes, che C. Hauvette adotta completamente nella suo approccio al progetto, lo strutturalismo ci ha reso una maniera intelligente di impiegare l'itelletto: decomporre le forme unite, le materie, i colori, le funzioni, per poi assemblarle.

Alla fine degli anni ottanta Christian Hauvette descrive così la sua attività: *“io mi vedo come una sorta di architetto-garagista per la macchina culturale. Il mio mestiere è di rimontare dopo aver smontato gli elementi costitutivi”*¹⁴⁶. Per lui la progettazione consiste nel dissociare per ricomporre, decomporre e ricostruire sistemi isolati, per dargli un carattere.

Il progetto per la scuola di Montigy-le-Bretonne (1986-1988), è organizzato come un insieme di fogli posizionati l'uno sull'altro; si alternando le bande bianche aperte verso l'esterno, contenenti gli spazi dell'insegnamento, e le bande nere, che ospitano gli spazi per svolgere le attività di lavoro e di studio comprese le proiezioni. Ad ogni banda corrisponde un uso differente dei materiali.

La logica di sviluppo di questo progetto quindi è quella di un'architettura che segue i principi della costruzione della macchina, per fogli e parti sovrapposte, nella prospettiva di una ricerca finalizzata alla migliore funzionalizzazione del manufatto architettonico.

Non esiste, per Hauvette, una creazione come generazione spontanea e genuina come atto di genialità. La

¹⁴⁵ Christian Hauvette, *dati bibliografici*, in *Tecniche&Architecture*, n.365, Paris, aout-septembre 1986

¹⁴⁶ Christian Hauvette, *Croiseur lumière. Ecole National Louis-Lumière. Marne-la-Vallée*, ed. du demi-cercle, collection “Etats des lieux”, Paris 1989, p.8, in Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000)*, op. cit. pag. 337

disciplina dell'architetto è stata accecata dalla visione romantico-artistica dell'architetto demiurgo diviso tra divinità e materialità¹⁴⁷.

L'architettura è una conoscenza della composizione, è un mestiere pratico ma anche intellettuale, la questione che ci si pone è semplicemente quella di dare un senso alla forma. In un edificio si creano sistemi semplici per creare organismi complessi. Dissociare per poi comporre, decomporre, ricomporre, i sistemi in linee isolate e dargli un'identità. Ognuno dei sistemi dovrà essere autonomo, dal punto di vista dei sensi e del ruolo che deve svolgere, come elemento della costruzione.

La parte più interessante del progetto consiste nel vedere le influenze che ogni elemento ha sul sistema con il quale si unisce, e come questi generino altre influenze che a loro volta esprimono una sensorialità. È interessante vedere come la scomposizione e la ricerca compositiva delle parti, nell'Ecole à Montigny-le-Bretonne porta alla ricomposizione di elementi verticali, di setti ondulati disposti in planimetria e negli spaccati assonometrici, di singole tipologie di elementi che nell'insieme definiscano degli spazi sensoriali, in relazione l'uno con l'altro, e che sovrapposti restituiscono all'opera un'unità formale.

L'utilizzo dei colori differenti sottolinea questo procedimento di scomposizione, e gli rende la possibilità di essere visibile in maniera accentuata anche dopo la ricomposizione delle parti.

Partendo da una forma regolare, quadrangolare, le facce esterne si allontanano dilatando lo spazio, e nel loro interno si dispongono partiture costituite da pilastri, setti di separazione, differenti altezze, parti scoperte e parti coperte, spazi aperti comuni ed aule, ma il risultato finale è una complessità di funzioni percorsi e spazi vivibili con distinte differenziazioni, dove è ancora riconoscibile la forma di partenza generatrice di questa decostruzione.

La decomposizione e la ricostruzione negli edifici residenziali inseriti in contesti urbani già consolidati mostra la ricerca del segno, dell'integrazione e al tempo stesso dell'immagine differenziata. Principalmente in questa

¹⁴⁷ Christian Hauvette, *Dissocier pour composer, Technique&Architecture*, n.365, Paris, aout-septembre 1986

tipologia edilizia la decostruzione avviene sui piani verticali che si sovrappongono in relazione alle referenze urbane con le quali si confrontano.

Ad esempio nel progetto dell'edificio per abitazioni in rue de Poissonier, Paris 18eme (1998-2001) il volume si inserisce in una soluzione d'angolo all'incrocio tra due strade non ortogonali. Per allinearsi ad entrambe con le rispettive cortine stradali ed avere al tempo stesso un'ortogonalità interna delle pareti una delle due facciate presenta un corpo aggettante slittato, un piano traslato e ruotato sospeso nel vuoto che sottolinea l'ingresso all'edificio

La parte basamentale vetrata e arretrata, ospita una serie di attività commerciali oltre che l'ingresso, in questo modo non solo l'edificio rispetta i principi di mixité ma viene accentuato il senso di sospensione di un volume pieno su un volume vuoto.

La facciata per l'edificio in rue Saint Maur a Parigi, sulla Senna (1988), ha delle caratteristiche molto simili, anche se qui la scomposizione è avvenuta principalmente per rapportare l'edificio al contesto edificato circostante ed in aderenza e all'ambiente paesaggistico dato dal fiume, di grande suggestione.

L'edificio in questo caso viene scomposto tra piani orizzontali e facciata verticale, partendo dall'idea che dovesse ospitare uffici e sale comuni, vengono distribuite sui piani in maniera orizzontale le diverse funzioni, con una struttura flessibile che permetta questa varietà di destinazioni d'uso. Vengono poi collocati i sistemi di collegamento verticale e su questi viene costruita la facciata esterna. Ciò che è evidente è lo studio delle relazioni tra le diverse sovrapposizioni: si ha la struttura che si relaziona dapprima con i piani orizzontali e poi separatamente con la facciata verticale, la scale, che sono un elemento a se rapportato con i piani e con la facciata.

Ognuna di queste relazioni provoca altre interrelazioni che modificano il progetto che viene modellato in base a questi scambi relazionali, per ottenere un immobile che si integra perfettamente nel contesto e risponde alle esigenze della committenza.

Secondo una filosofia differente si sviluppa il progetto per l'edificio per abitazione nella Region Parisienne

a Corbevoie (1992-1996); l'immagine urbana di questo edificio residenziale rispetta l'allineamento delle cortine stradali, rispetta i principi della mixité ed inoltre si pone come volume qualitativamente positivo, realizzato con materiali che rispecchiano lo spirito di continuità del quartiere.

Il volume si svolge in una posizione isolata, aperta su tutti e quattro i lati e si mostra come un parallelepipedo a cui sono sottratti dei blocchi. Il gioco cromatico dei volumi differenti e delle facciate accentuano la modularità e le proporzioni che sono alla base del processo di sottrazione.

4.4 JEAN NOUVEL E LA METAFORA TRA REALE E VIRTUALE

La figura di Jean Nouvel nella schiera degli architetti internazionali, forse può considerarsi una tra le più particolari, nato nel 1945 a Fumel¹⁴⁸, è diventato celebre con la realizzazione dell'Istituto du Monde Arabe (1981-1987), che rispetto alla sua produzione di spazi immaginari può sembrare un elemento un po' a se stante.

La base della sua ricerca si fonda infatti sul creare degli spazi che arrivino a comunicare l'inquietudine della nostra epoca. La scelta progettuale è quella di creare degli spazi immaginari, che siano il prolungamento degli spazi mentali e che devono attrarre e sedurre il loro fruitore, in un'illusione virtuale che ha un preciso scopo: restituire la profondità di campo attraverso una serie di filtri. In realtà questo è un principio orientale che viene dai giardini giapponesi, dove c'è sempre una fuga che non ti permette di capire dove finisce lo spazio, o come nei piccoli quadri cinesi, dove la sovrapposizione di diversi elementi trasparenti, ognuno dei quali presenta un diverso elemento del luogo, come dei livelli sovrapposti restituisce ad un'immagine bidimensionale la sua reale tridimensionalità.

Ma un edificio è di per se un elemento tridimensionale, se lo si chiude la facciata potrebbe essere considerato un elemento bidimensionale che separa l'interno dall'esterno, da qui scaturisce la volontà di voler restituire al prospetto la tridimensionalità che gli appartiene, in un rapporto di scambio biunivoco, tra interno ed esterno, dove si arriva a non comprendere più dove finisce uno o dove inizia l'altro.

In realtà se ripensa agli edifici del passato con le cornici tridimensionali e le profonde strombature delle finestre si riconosce il forte senso di profondità e di penetrazione, che con le pareti sottili e le facciate lisce si è andato perdendo ricostruendo nuove relazioni.

Se consideriamo ad esempio l'intervento di recupero e ampliamento del teatro di Belfort (1980-1984), sono evidenti le relazioni che si cercano di instaurare tra l'edificio preesistente e la parte nuova, tra lo spazio urbano e lo spazio della rappresentazione. Il teatro rivestito da pietra granitica è

¹⁴⁸ Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France*, op.cit., pag. 285

posizionato sulla sponda del fiume che attraversa Belfort, l'edificio preesistente è ruotato rispetto alla riva del fiume, l'ampliamento invece si posiziona in maniera parallela per legare l'ambiente naturale con quello artificiale, enfatizzando l'angolo di congiunzione tra il vecchio ed il nuovo attraverso una struttura virtuale.

Il materiale metallico della struttura è zincato in modo da relazionarsi cromaticamente con gli effetti luminosi del riflesso dell'acqua, inoltre la scelta di mostrare la struttura preesistente attraverso uno strato di intonaco a fasce oblique movimentata e restituisce la profondità del tempo alla facciata già sospesa tra costruito e non costruito del coronamento svuotato che definisce un luogo che relaziona l'interno non l'esterno.

La poetica di Jean Nouvel non insegue solo un'immagine estetica ma delle concezioni più profonde come lui stesso afferma in un'intervista rilasciata nel 1980 rispetto alla questione della forma a cui risponde così: *“ l'architettura non può essere solo una questione visiva di Bellezza (...). L'architettura d'ora in poi deve significare. Essa dovrà parlare, raccontare, interrogarsi, reprimere se necessario la purezza della tecnologia, della tradizione costruita, della conformità delle referenze dei modelli culturali (che sono di origine classica o moderna). Nel novanta per cento dei casi bisognerà prendere delle posizioni critiche, incitare, ironizzare, interrogare, denunciare¹⁴⁹. ”*

Quello che è veramente interessante è la sua capacità di dematerializzare l'architettura. Il suo lavoro si muove sulla grande scala e si mostra attraverso un uso cosciente della luce che diventa ricerca eterea. I diaframmi posti tra la città e l'edificio così nel teatro di Belfort come nella Fondation Cartier (1991-1994), sono schermi che trovano la loro origine d'essere in idee astratte nel campo della virtualità.

La Fondation Cartier¹⁵⁰ è principalmente un edificio di rappresentanza. Commissionato per essere la sede immagine di questo marchio al suo interno ospita gli uffici privati, una sala esposizione con un bookshop, un giardino interno ed un

¹⁴⁹ Jean Nouvel, Entretien de Jean Nouvel avec Patrice Goulet, in *Architecture intérieure*, CREE, n.179, Parigi 1980, in Jaques Lucan, op. cit. pag. 291

¹⁵⁰ Lioreç Bonet, *Jean Nouvel*, trad. It. Giovanna Carnevali, ed. teNeues, Barcelona 2002, pag. 46-53

garage meccanizzato sotterraneo. È ubicato nei pressi della zona di Montparnasse, sul boulevard de Raspail, con il quale si relazione attraverso una grande parete vetrata che inquadra un vecchio albero di cedri piantato dal poeta Chateaubriand e che segna l'ingresso all'edificio.

Disposto lungo la strada, permette una percezione obliqua della sua interezza, tanto che sembra quasi che al di là della immensa parete vetrata non ci siano volumi costruiti ma solo riflessi o immagini di una natura fatta di verde e cielo. I pannelli vetrati funzionano come specchi ma al tempo stesso permettono la percezione visiva all'interno dell'edificio, nel giardino e nella zona espositiva.

La trasparenza e la riflessione della superficie vetrata rendono questo edificio quasi smaterializzato permettendo una penetrazione nella profondità della sua essenza. I pilastri si confondono con i tronchi d'albero e le riflessioni mostrano qualcosa che non si capisce se è immagine riflessa o trasparenza della natura.

È questa la ricerca del virtuale che Nouvel porta avanti, la compenetrazione e la profondità degli spazi fisici, che vengono confusi dall'effetto della luce che entra a contatto con la materia e crea degli spazi e dei luoghi del vivere che sono al limite tra l'interno e l'esterno, tra il reale e l'immaginario.

La ricerca spaziale, dove per spazio si intende il luogo che l'uomo percepisce come vivibile, è restituita attraverso il senso della vista, ma l'occhio può essere ingannato o meglio può essere spinto a vedere cose che in realtà non esistono anche se appaiono tali. Nella facciata della Fondation Cartier, non si riesce mai a capire se ciò che si vede è ciò che è al di là del vetro o se è un'immagine riflessa o disegnata. *Il giocare con i piani e con la spazialità è un modo per questo architetto di creare spazi virtuali e mentali e abusare dei sensi e soprattutto per conservare un territorio di destabilizzazione*¹⁵¹.

¹⁵¹ Jean Baudrillard e Jean Nouvel, *Architettura e nulla Oggetti singolari*, ed Architetti e Architetture, ed. italiana Electa, Milano 2003,

4.5 CLAUDE VASCONI E LE COSTRUZIONI FUNZIONALI

Tra gli architetti francesi che abbracciano una filosofia progettuale legata principalmente al linguaggio composito, al quale poi adattano un cosciente uso della tecnologia, non può non essere citato Claude Vasconi, di origini francesi, nato nel 1940¹⁵² a Rosheim, si laurea nel 1964 presso l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Industries de Strasbourg (ENSAIS).

La sua formazione universitaria lo porta ad una concezione scultorea dell'architettura, dove la tecnologia è considerata un materiale che si può adattare a forme ed esigenze, è un materiale che deve essere forgiato in nome di una creatività.

È anche vero però che il formalismo di Vasconi non si esaurisce in una ricerca fine a se stessa ma persegue delle finalità, ed è per questo motivo che grazie anche al controllo dei dati programmatici, e alle forme sobrie è risultato più volte vincitore di competizioni internazionali, proponendo sempre forme nuove che ben si integrassero con il luogo.

Il progetto vincitore per il Bureaux et Siège du Conseil Général du département du Bas-Rhin à Strasbourg risale al 1989, ed è un edificio lineare che ben si inserisce in un contesto urbano tra la riva dell'Ill e le fortificazioni Vauban del XVII secolo. La soluzione di una terrazza panoramica che accoglie le funzioni dell'hall e la zona riunioni, dove la grande sala del Consiglio domina il fiume.

L'edificio si svolge lungo una curva, in relazione al boulevard sul quale si affaccia, si appoggia su un duro "zoccolo" di granito, e termina come se fosse la prua di una nave davanti la porta della città, la Port Molsheim.

La sobrietà delle linee e la purezza dei materiali impiegati, il granito rosa e il metallo laccato color antracite, danno a questo immenso edificio un carattere di permanenza e solidità, imponendosi allo stesso tempo in modo risolutivo all'interno di un contesto urbano. All'interno una successione di differenti tonalità di grigio donano una sensazione di serenità e di raccoglimento, che lo separano dal caos urbano.

La stessa sobrietà e ricerca formale è espressa nel progetto vincitore di un'altro concorso internazionale nel

¹⁵² Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France*, op.cit., pag. 291

1993 : "La Filature" Centre Culturel De Mulhouse¹⁵³. Questo progetto rappresenta l'epicentro di un sistema di nuclei urbani, ed è un'occasione molto importante per questa città industriale dell'Alsazia, di riuscire a dotare questa regione di un centro culturale di rilevanza regionale.

Questo edificio rappresenta oggi la pietra miliare di un nuovo quartiere, che risponde alle nuove aspirazioni di ampliamento della città. Posto in prossimità del Gran Canal, si presenta come un elegante edificio in vetro e alluminio di una grande modernità. La facciata principale è costituita da un dolce movimento ondulatorio orizzontale quasi interamente trasparente, che la intravedere ciò che si svolge al suo interno entrando in stretta relazione con il contesto urbano.

Questa sensazione di penetrazione dell'esterno verso l'interno è resa dalla continuità della pavimentazione nell'atrio fino alla grande sala, cuore del progetto. L'atrio si sviluppa su tre piani e distribuisce tutti gli spazi del centro. In esso sono collocate tutte le parti pubbliche tra cui la mediateca, le sale espositive, il bar, il ristorante, e da questo punto nodale si diramano i percorsi che portano alle due sale teatrali ad una galleria che attraversa tutto il centro da nord a sud.

La funzione vera di questa galleria è quella di realizzare un collegamento tra le parti pubbliche e quelle private, che si presenti come una sorta di strada interna coperta, sulla quale si affacciano diverse funzioni del tempo libero.

I materiali lignei ed il granito verde utilizzato per gli interni della sala conferiscono un carattere di convivialità a questi luoghi dilatando lo spazio e migliorandone l'attrazione. Anche l'acustica e la luce sono state pensate in modo da creare uno spazio confortevole.

La struttura è interamente in cemento armato rivestita di pannelli in alluminio satinato di fabbricazione artigianale, la scelta di questo rivestimento è stata dettata principalmente dalla ricerca di un effetto di dolce rifrazione del sole e di calorosità sotto l'effetto della pioggia, conferendo in questo modo un senso di immortalità naturale all'edificio.

Nella stessa direzione si sviluppano anche il progetto

¹⁵³ Walter Bianchi, *Cultura Urbana, luogo sociale ma anche struttura ludica adatta a mostre ed eventi legati alla cultura*, in "l'Arca Plus", 1991-2001 DIECI ANNI DI ARCHITETTURA IN FRANCIA, n. 32, I trimestre 2002, l'ARCAEDIZIONI, pag.20-25

per il Centro Congressi di Reims (1994), dove l'impiego dei materiali e la ricerca formale mostrano la continuità di uno studio e di una volontà formale nella realizzazione dell'edificio architettonico.

Situata lungo l'asse di collegamento tra Parigi e Strasburgo, la città di Reims, ha una storia architettonica di importante rilievo, il progetto quindi si deve confrontare con una realtà consolidata riuscendo a mantenere gli equilibri attraverso un nuovo linguaggio espressivo. Inoltre anche in questo caso il rapporto con l'acqua dolce ricorre come caratteristica ambientale da rispettare.

Il lungo edificio, che si svolge parallelamente alla riva del Reno, sul lato sud presenta una frammentazione volumetrica che prevede un corpo minore, traslato come una locomotiva di un treno rispetto ad un'altra, disposto su pilotis, rivestito di pannelli d'alluminio, di colore grigio, caldo e brillante che assicura un isolamento acustico fondamentale. La facciata nord, che invece si affaccia su un parco, e non ha problemi di forte irraggiamento è in vetro completamente trasparente.

L'interno dell'edificio è caratterizzato da una fluidità di circolazione, che rispetta rigorosamente le funzionalità degli spazi, eleganti e luminosi. Una dolce rampa sale dal piano terra fino ad un piano sopraelevato che accoglie le due sale conferenze, che costituiscono il cuore funzionale dell'edificio.

In questi tre edifici pubblici l'elemento curvilineo in rapporto con l'andamento del corso d'acqua vicino li rende tre sperimentazioni differenti che sono accomunate da un'ideale comune, la ricerca di un formalismo puro, dove i materiali e le tecnologie sono strumenti per accentuare le forme e non per determinarle.

Ma l'evoluzione formale di volumi che si innestano nella ricerca formale di questo architetto sembra spostarsi da una ricerca compositiva verso una ricerca decostruttiva. È il caso questo di un edificio per abitazioni agevolate nel quartiere della Tour Eiffel. È un edificio che ospita sessanta abitazioni, da due a sette stanze, che si inserisce nel programma delle ZAC sul sito di un'antica caserma militare. La facciata di questo edificio rispettando scrupolosamente l'allineamento imposto dagli edifici vicini, è completamente liscia, e ospita 8 piani più un piano terra destinato alle attività commerciali.

Tutti gli appartamenti hanno una loggia di 2,70 m di profondità, all'interno dell'allineamento, con la sola differenza degli ultimi due piani che essendo duplex posseggono un terrazzo.

Questa facciata è caratterizzata da tagli orizzontali irregolari che seguono la scansione dei piani ed è rivestita completamente in granito e con infissi di alluminio laccato nero, che scompaiono nell'ombra. L'immagine compositiva finale è un blocco estremamente rigoroso a cui sono stati sottratti degli elementi volumetrici che permettono una vivibilità esterna e la luminosità interna, proponendo una soluzione estremamente moderna e partecipe del principio della continuità temporale, presente passata e futura.

4.6 PAUL CHEMETOV ED IL MONUMENTALISMO DELLA GRANDEUR FRANCAIS

Architetto nell'Atelier d'Urbanisme et Architecture (AUA), Gran Prix d'Architecture 1980, uno dei sette consiglieri del Ministero de l'Urbanisme et du Logement, vicepresidente del Plan Construction, promotore nel campo editoriale, professore alla prestigiosa scuola des Ponts et Chaussées, dopo aver insegnato nelle U.P. (Unité Pedagogiques), dal 1968 al 1972, vincitore del concorso per il Ministero delle Finanze, Paul Chemetov, è una figura chiave dell'architettura in Francia.

Nato nel 1928¹⁵⁴ a Parigi, appartiene ad una generazione precedente rispetto a tutti gli altri architetti dell'architettura francese contemporanea, ma non si può prescindere dal suo contributo che non solo come architetto ma soprattutto come figura attiva nelle commissioni concorsuali ha rappresentato in questo ventennio delle grandi costruzioni in Francia.

Come membro della giuria in molti concorsi, ha contribuito all'istaurazione del nuovo dibattito; conosce bene questa nuova generazione, avendo spesso accolto all'AUA studenti o neo laureati, ai quali *“insegnava il mestiere. Non c'è altro modo, per questo che la trasmissione¹⁵⁵.”*

“ Bisogna conoscere i propri limiti, (...)viene il momento in cui bisogna scegliere la forma di azione architettonica più efficace. In questo il pensiero politico è insostituibile, sia perché esso agisce da leva e da collegamento, come strumento di comunicazione, sia perché esso insegna a considerare i fatti materiali. Ora l'architettura è prima di tutto un fatto materiale¹⁵⁶.”

Da questa asserzione è evidente che il momento storico della sua formazione culturale, e il momento politico hanno condizionato la sua produzione architettonica, che sembra ricercare un monumentalismo simbolico della grandezza della nazione francese.

In questo contesto si inseriscono i blocchi massicci

¹⁵⁴ Monnier Gerard, *L'architecture moderne en France*, op.cit., pag. 281

¹⁵⁵ Jean Paul Robert, *Una nuova scuola in Francia?*, in Casabella n.500, Milano, agosto 1989

¹⁵⁶ Jean Paul Robert, *Una nuova scuola in Francia?*, op. cit.

delle sue architetture come nel caso del progetto del Ministero delle Finanze a Parigi o ancora nell'interno del sito de les Halles sempre a Parigi. In entrambi questi due interventi che hanno un carattere principalmente urbano più che architettonico, l'aspetto compositivo e formale si devono relazionare alla grande scala della città.

In realtà l'esperienza di Chemetov, è un'esperienza legata alla committenza politica che vuole un'architettura che come al tempo di Napoleone, o del re Sole, sia in grado di rappresentare nella grande capitale, il potere e la supremazia francese. È in questo contesto che si spiega e si sviluppa la composizione architettonica di questo uomo che ha assunto un ruolo determinante nel periodo dei Grands Travaux.

Paul Chemetov, si è formato nel Movimento Moderno, nel brutalismo, attraverso i piani di recupero, dove le grandi masse abitative erano al centro dell'attenzione nei programmi politici.

L'edificio per il Ministero dell'Economia e delle Finanze a Parigi (1981-1988), è una grossa struttura che rappresenta il potere economico di Parigi, e della Francia intera. La sua realizzazione ha incontrato in corso d'opera non poche difficoltà. Il volume si impone come porta della città ed è, come si può intravedere dal planovolumetrico, costituito da due ali laterali che scavalcano le strade che dalla periferia arrivano al centro cittadino.

L'edificio nel suo complesso è un monumento all'economia che si adagia come un grande animale pesante, per coinvolgere e connettere tutto lo spazio urbano di cui necessita. Occupando trasversalmente un lotto intero sovrasta le due stradi laterali per immergersi da una parte nella Senna e dall'altra riallacciare una parte di tessuto urbano sconnesso.

Ma mentre volumetricamente si inserisce nel suo contesto segnando l'accesso alla città con due rappresentativi portali, risulta non curato nella realizzazione e nello studio dei particolari. Il passaggio dalla grande scala urbana della città alla piccola scala del particolare architettonico, rovina l'essenza di questo edificio.

Sicuramente un intervento del genere non ha potuto tralasciare l'aspetto della tecnica delle costruzioni, ma in realtà è evidente che il principio ordinatore di questo progetto è stato

determinato dalla forma trilitica, come quella dei grandi archi delle porte della città. L'intero blocco è stato pensato come una grossa trabeazione orizzontale, sospesa sulla città, sostenuta da due piastroni-torri che ospitano i collegamenti verticali, posti all'estremità ed un corpo centrale scandito da una partitura regolare, sovradimensionata, per sottolineare ancora di più l'imponenza e la magnificenza.

L'intervento sul sito de les Halles, propone una ricerca di grandezza e onnipotenza simile, ma si propone con problematiche differenti. Quando Chemetov viene chiamato per occuparsi di alcune parti di questo mega intervento si trova di fronte alla realtà di una città e di un monumento distrutto. Infatti era già stato distrutto il bellissimo mercato in ferro e vetro di Baltrad.

Da questa devastazione prende spunto l'idea di un'architettura bruta, che rappresenti la distruzione e la vita sotterranea, e che si manifesta attraverso la realizzazione della Court Carrè e delle Serre. La Court Carrè è chiaramente un'architettura monumentale fatta di monoliti e macrostrutture che stanno a segnare la grandezza dell'impresa, e l'immagine rappresentativa della piazza, dove il pieno e il costruito compensa la desolazione della città distrutta in superficie.

L'immagine che oggi ci viene restituita da tutto l'intervento, non solo la parte curata da Chemetov, è quindi un luogo distante dalla città, espressione di un potere economico che non ha valori architettonici se non quelli dettati dall'immagine della monumentalità come dimensionale e non significativa. Questo valore è distante dall'idea di monumentalismo che Chemetov stesso attribuisce agli edifici rappresentativi. Per lui monumentale non è sinonimo di storico neè di grande, ma di significato come si può vedere negli interventi realizzati a Montpellier e a Evreux.

La Mediatheque di Evreux (1992-1995) mostra come una forma volumetrica e i materiali utilizzati sono frutto della ricerca di questo architetto verso una nuova monumentalità che rende quasi immortale un edificio.

Il ruolo sociale che questa Biblioteca Multimediale assume è quello di costituire un centro di sviluppo culturale, economico e sociale all'interno di una città. In questo modo la mediateca diventa il luogo d'incontro ricreativo e culturale per più generazioni.

In continuità con lo sviluppo economico e universitario che la città di Evreux ha avviato, la mediateca si imposta vicino ad un sito archeologico gallo-romano, diventandone il supporto espositivo. In questo modo sviluppa anche una fonte di attrazione turistica di rilevanza per la città di Evreux.

L'edificio è costituito da due volumi differenti: il primo, coronato da una copertura in zinco curvilinea, è il più alto ed avvolge l'edificio persistente con una doppia parete in vetro che affaccia sulla piazza del Generale de Grulle; il secondo più basso, in legno, è caratterizzato da una geometria verticale curva che racchiude il Gymnasium, il materiale e la forma sono una chiara citazione all'architettura gallo-romana.

La Bibliotheque de Montpellier (1999-2000) rappresenta una risorsa fondamentale per la letteratura giovanile, una forma di attualità. La cultura racchiusa infatti nei suoi volumi tratta di moltissimi argomenti che spaziano dalla musica alla danza, dalla scienza ai divertimenti.

Questa biblioteca si impone come un progetto più regionale che urbano. La collezione bibliografica infatti è tale da incentivare l'affluenza studentesca, già presente e numerosa nella città richiamando studenti da tutta la regione. Il volume è costituito da un immenso blocco vetrato protetto dall'irraggiamento solare diretto, attraverso una copertura sporgente, che favorisce gli spazi destinati alla lettura e alla concentrazione.

4.7 ODILE DECQ E LA SCOMPOSIZIONE DELLE PARTI

Non c'è dubbio sul fascino e sull'utilità di un plastico nell'elaborazione di un progetto di architettura; il volume ci dà la possibilità di controllare un progetto da vicino e di costruirlo pezzo dopo pezzo come nella realtà.

La ricerca progettuale di Odile Decq basa le sue radici concettuali nella manipolazione di un oggetto attraverso un volume di studio. Se il realismo della rappresentazione che accompagna generalmente un plastico rende questo modo di mostrare il progetto meno interessante di un disegno i plastici realizzati da questo architetto sono il punto di partenza per comprendere la sua filosofia del progetto.

Il progetto per l'edificio di rue Manin a Parigi, presentato nel 1988, è stato costruito in base ad un plastico di studio che vede scomposte tutte le sue parti per poi essere ricomposte in un modello finale. Le pareti orizzontali e quelle verticali vengono separate, e lo spazio viene letto secondo una dimensione e poi secondo l'altra, la facciata stessa diventa un elemento di sovrapposizione.

In questo progetto il plastico permette di girare intorno all'edificio senza avere un punto di vista prestabilito, in modo da non avere delle visioni prospettiche distorte. Il plastico è volutamente simbolico, per comprendere le sue parti scomposte ed aperte, non per mostrare un edificio finito.

Non è una mimesi della realtà ma una riflessione dell'illusione di una situazione che relaziona i rapporti tra loro, i riferimenti e gli oggetti. Una rappresentazione stratificata del progetto, che è il punto di partenza di ogni progetto.

Lo stesso procedimento avviene per il progetto dell'agenzia del Credit Mutual a Laval, dove i setti verticali si dispongono su una superficie orizzontale nella ricerca di interesse delle relazioni.

La loro ricerca è puramente in relazione alla forma, dove però questa forma è il risultato delle riflessioni concettuali della stratificazione. *Metamorfosi* è un esempio eclatante di questa ricerca, è il progetto per un mobile per la Galleria Cédille a Parigi (2003). Questo oggetto è costituito da un lungo parallelepipedo di alluminio appoggiato al muro. La parete frontale scivola lateralmente e si dispone in posizione verticale rivelando progressivamente la sua funzione di

mobile ripostiglio. Quando è aperta la scatola scopre un fiammeggiante color rosso arancio. Sembra quasi il disvelamento del Vaso di Pandora.

Quello che si ritiene interessante è lo studio della scatola come parallelepipedo che può assumere diverse mutazioni in relazione alla sua scomposizione. Il lavoro di quest'architetto si basa sulla ricerca della trasformazione dei volumi e sulle loro possibili evoluzioni, così nel design o nell'istallazione come nel processo compositivo architettonico inserito in un contesto urbano.

In questo caso anche i colori si fondono nella ricerca della scomposizione di un oggetto che ricomposto è un semplice parallelepipedo che al suo interno nasconde diverse combinazioni anche funzionali, che lo caratterizzano.

Il Padiglione Images, per l'expo 04 a Seine-Saint-Denis (2002) rappresenta le immagini in creazione. Le immagini che ci informano sul mondo e quelle che sono la metafora del mondo. Questo padiglione si trova alle pendici di una collina, si colloca tra un tessuto urbano e la foresta. Il padiglione è costituito da una scatola nera che è la continuità della città dove vengono fabbricate le immagini, e da una collina involucro dal lato della foresta che rappresenta l'immagine fabbricata.

Così come nei plastici, Odile Decq, ricerca nel disegno, la fuga delle linee verso un momento centrale dell'opera architettonica. I setti inclinati nel plastico per l'edificio in rue Manin, che tendono in una sorta di esasperazione prospettica a chiudersi in un punto e a dilatarsi all'estremo opposto, sono le stesse linee esasperate delle prospettive per il progetto del quartiere Limonge a Paris. Le linee prospettiche che sono presenti nella rappresentazione grafica, diventano nel plastico pilastri verticali e piani orizzontali, per restituire il senso di quella immagine pensata.

Nelle immagini che si sono riportate di questo progetto sembra quasi che questo corpo rosso sia sospeso in un virtuale foglio nero, dove in azzurro è individuato il quartiere, e sfugga verso una ricerca di un movimento, di un divenire che risucchia vorticosamente la realtà.

Lo studio delle singole parti mostrano uno scheletro strutturale all'interno del quale sono, colorati, e ad ogni colore

e forma corrisponde una gerarchia di valori e di funzione.

Alle funzioni che hanno forme più arrotondate e definite si sovrappongono di volta in volta i percorsi e le relazioni tra i diversi livelli della stratificazione, fino ad ottenere un'immagine complessa dell'organismo virtuale.

Tra le sue architetture iniziali e quelle più recenti è evidente una maturazione dei concetti di movimento, decomposizione, materializzazione, e le linee appuntite e i setti rigidi, che subivano dei piccoli arrotondamenti, diventano più armoniose e flessibili come quelli nel padiglione delle esposizioni a Grenoble.

Qui la drammaticità prospettica è ancora accentuata dalle punte acute dei setti, ma sono il risultato di un movimento di flessione che piega il setto nel suo fianco laterale e la convergenza diventa un momento d'incontro centrale il cui studio è rappresentato in basso al disegno, come ricerca di una forte centripeticità dovuta alla ricerca geometrica.

Sicuramente le tecnologie del computer hanno portato dei cambiamenti, ed una velocizzazione dei processi creativi, ma la ricerca che questo architetto porta avanti è una ricerca fatta sulla materia, intesa come amorfa e pronta per essere plasmata. La presenza indispensabile dei plastici nel suo lavoro, e la ricerca ottenuta attraverso la stratificazione delle parti costruiscono il punto di partenza per comprendere il suo lavoro.

CAPITOLO 5

LA RICERCA DI UNA NUOVA TECNOLOGIA

Alla fine degli anni 70 in relazione con la diminuzione delle spese delle operazioni, e con la domanda di un architettura formalista, le tecniche si diversificano e si adattano alle esigenze più svariate. Questa fase di diversificazione è favorita senza dubbio anche dalla grande disponibilità di nuove tecnologie che all'inizio degli anni 80, in relazione diretta con le nuove richieste, entrano in una nuova fase.

Le conseguenze sostenibili della crisi petrolifera sono state, nell'attività di fabbricazione dei materiali, il blocco dei prefabbricati, che ha fatto rinascere l'architettura dello sviluppo; non si può però nascondere un altro aspetto, la trasformazione, o meglio lo spostamento, degli obiettivi della produzione industriale, nella costruzione, verso la ricerca dell'economia dell'energia.

Il successo innegabile dell' "architettura solare", nelle sue differenti forme, si fonde con le ricerche a più ampio raggio, che porteranno all'utilizzo negli edifici, di nuovi linguaggi e nuove tecnologie per favorire l'isolamento termico delle abitazioni, l'illuminazione naturale, l'impatto nella costruzione dei grandi edifici. Questa crescita della domanda, favorisce un nuovo linguaggio nella costruzione di serre, verande, grandi halls vetrate, utilizzando prodotti vitrei e tessili.

Questi nuovi linguaggi architettonici si ritrovano applicati in tutti i tipi di edifici, dalle sale polivalenti dei villaggi alle serre della villette, dalla piramide del Louvre alla collina della Defense. Questi dispositivi hanno incentivato l'introduzione del concetto di trasparenza, costante passiva di una strategia più complessa. Perché questi effetti della trasparenza risultino dalla combinazione dinamica tra l'approccio architettonico e quello tecnico, bisogna che interpretino attraverso l'invenzione dei nuovi dispositivi di costruzione, l'evoluzione dei materiali e le loro svariate applicazioni.

In un periodo di 20 anni appena, la pressione di un piccolo gruppo di architetti-tecnologi, in stretta relazione con gli studi e le imprese, ha prodotto un insieme di risultati che costituiscono un momento forte nella storia dell'arte del

costruire, perché si associa al progetto architettonico l'innovazione tecnica in un'autentica cultura di fabbricazione moderna.

Dopo il debutto degli anni 80, *“l'industria delle costruzioni è diventata capace di eseguire qualsiasi prodezza¹⁵⁷”*. Questa tendenza si muove in due direzioni: da una parte le competenze acquisite vengono utilizzate per la costruzione infrastrutture pubbliche (autostrade, viadotti e ferrovie); d'altra parte, in nuovi processi specifici, nella costruzione di edifici. In questo periodo la maggior parte dei materiali industriali sofisticati, nati dalla ricerca applicata, fanno la loro apparizione nella costruzione degli edifici; i tessuti sintetici per le tenso-strutture, come quelli che sperimenta l'istituto dei polimeri Gerland.

Questa nuova tendenza tecnologica fonda le sue origini, nella costruzione del Centre Geroges Pompidou. La sua concezione è quella di una struttura dinamica di acciaio, dove i carichi, grazie all'azione concomitante dei famosi fasci intermedi, sono equilibrati da elementi in tensione ancorati al suolo. Questo modello inaugura una linea sostenibile di ricerca tecnologica, che conduce a lavorare con le imprese per la messa a punto dei materiali e degli elementi della costruzione. Gli elementi portanti in acciaio modellato della struttura sono un sistema insolito per le imprese francesi abituate a lavorare il metallo saldato; questi elementi sono stati infatti fabbricati in Germania, dalla Krupp. Questa costruzione è il risultato di un rapporto storico dell'innovazione architettonica con l'attualità della siderurgia:

“il Centre Georges Pompidou non sarebbe mai potuto essere costruito dieci anni prima. Le tecnologie sofisticate dei test di pezzi di acciaio lavorato non erano ancora messe a punto. Questo è il risultato delle ricerche per la costruzione delle centrali nucleari¹⁵⁸”

In riunione sul grande cantiere parigino di R.Rogers, R. Piano e P.Rice, un elite europea di architetti e d'ingegneri, ha dimostrato il vigore di una sorte internazionale europea della nuova arte del costruire; essa ha avuto grande effetto sull'architettura in Francia negli anni 80, e la sua

¹⁵⁷ H. Ciriani 1990 citato in Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories.*, op.cit.

¹⁵⁸ Peter Rice citato in Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories.*, op.cit.

partecipazione è diventata eclatante per delle realizzazioni successive ed importanti, che hanno trovato qui, in particolare negli incarichi pubblici, un terreno più favorevole che altrove.

Ma la loro ricerca che all'inizio risulta isolata, in un contesto culturale storico e critico, bloccato dalle procedure di attribuzione dagli incarichi e dai meccanismi di produzione che sono incompatibili con i criteri della definizione industriale del prodotto, si evolve anche trovando numerose difficoltà. La posizione di questi innovatori tecnologici è delicata ed implica una rivendicazione d'identità della strategia. A guida di questa rivendicazione, R. Piano propone un'organizzazione programmatica che fonde una forma artigianale con il prodotto industriale.

Se si escludono le comodità del vocabolario sommario della critica meno esigente, che identifica la sua ricerca propriamente tecnologica e culturale in uno stile, HIGH-TECH, questa è una nozione due volte abusiva, perché questa cultura fabbricatrice non sfocia su una unità di stile, e più che alta tecnologia, nel senso che non c'è parola nell'industria spaziale o nel genio della biologia, non fino a questo momento che non abbia il suo posto nella costruzione degli edifici.

Gli anni 80, sono anche gli anni della diffusione rapida nella costruzione delle tenso-strutture, dei suoi derivati sotto forma di costruzione metallo-tessile e della messa a punto del vetro strutturale; della costruzione sotto tensione combinata delle strutture in acciaio che lavorano a compressione (pilastri, aste, sostegni, puntelli) con degli elementi che lavorano a tensione (cavi, tiranti, controventature, coperture tessili); dell'insieme e dell'articolazione di questi elementi esige dei pezzi inusuali nella costruzione degli edifici, dove la dimensione, la precisione e la resistenza sono simili a quelle utilizzate per gli accessori nautici (tende, maniglie, etc) e per i quali utilizzano loro i materiali (acciaio inossidabile, kevlar).

Questi procedimenti sono trattati spesso con un'attenzione alla visibilità completa della combinazione composta distinta, in un sistema apparente, e in una struttura, che si presta all'osservazione dei profani come dei conoscitori. Nella maggior parte dei casi come ad esempio nella Tour Lilleurope di Claude Vasconi, la struttura in acciaio è nettamente staccata dal volume e rispetta la normativa antincendio, la distanza con gli edifici limitrofi (sorgente di

calore in un incendio) autorizzando così una costruzione in acciaio rivestito. Il contrasto è sorprendente con l'opacità del sistema più evoluto della costruzione in calcestruzzo armato.

Questa messa in luce di una nuova arte del costruire si estende verso soluzioni discrete come le serre della Villette studiate da P.Rice o in dispositivi spettacolari come gli ascensori de le Grande Arche, di F.Deslaugiers (1988-1989). L'enfasi della costruzione che sorpassa il suo obiettivo, è in certe incongruenze come quelle di un arco sospeso ad una putrella nella facciata della Gare di Montparnasse. Lo studio di queste numerose strutture sviluppa competenze specifiche negli studi di Ove Orup and Partners, e dell'ingegnere P.Rice. È lui stesso dopo aver aperto uno studio a Parigi, agence RFR, che diventa l'esperto più spesso interpellato per realizzare queste nuove architetture tecnologiche.

Gli interventi dello studio RFR sono marcati da una comprensione minuziosa del progetto architettonico, come ad esempio per il terminale 2 dell'aeroporto Roissy CDG, dove il guscio di cemento armato, sospeso alla struttura di acciaio, mette in evidenza una struttura grafica ed aerea della penisola, che copre questa grande hall destinata alle partenze. L'architetto riconosce che questo dispositivo risulta una sua scelta abituale:

“questo è dal punto di vista della mia abitudine una grande qualità, senza logica strutturale. Ma noi vorremmo una superficie continua, senza giunti visibili, senza interruzioni dove la qualità crea per lo spettatore, una qualità diversa dalla semplice distanza geometrica...ciò sottolinea l'interesse verso il purismo delle strutture alle quali tengo tanto,...di una sola sezione ho accettato senza rifiuto una trasposizione della costruzione delle volte gotiche che mi avevano tanto scioccato quando le vidi...la volta di pietra è costruita dopo la carpenteria e la copertura, essa non le supporta, essa esiste per la volontà della pietra¹⁵⁹.”

Il lavoro di Peter Rice si è rivolto ad un'elaborazione tecnica del dispositivo, una vera connivenza di ricerche: *“Peter Rice, prima del suo decesso nel 1992, e con lui l'equipe de RFR che ha proseguito il suo lavoro, ha ricercato un'espressione tecnica che non doveva essere né servile, né*

¹⁵⁹ Paul Andrei, T&A, n437,1988

ingombrante ma che facesse corpo con l'architettura... noi avevamo qui cercato di affinare le strutture, a condensare gli assemblaggi, a sfrondare tecnologie inutili. Questa distanza in rapporto a certi eccessi dell'high-tech non significa che le soluzioni messe in opera siano semplificate. Più che di semplificazione, si tratta di una disinstallazione minuziosa della materia, della struttura, degli assemblaggi, al fine di non guardare nell'essenziale¹⁶⁰,

I tessuti, combinati con degli archi in traliccio o con dei piloni d'acciaio, non hanno abbandonato la costruzione; li si impiega per le coperture degli edifici. Ma la messa in tensione del materiale tessile, un tessuto di fibra di vetro rivestita di teflon, che dona una superficie tesa luminosa e autopulente, non è utilizzata prima della seconda metà degli anni 80: pionere è qui la messa a punto del riparo del forum centrale dello stabilimento di Schlumberger di Bernard Plattner e Ove Orup a Montrouge, su progetto di R.Piano(1981-1984). Bisogna menzionare l'importanza del regolamento di apertura nella diffusione dei nuovi procedimenti, dato che un medesimo discorso per lo stabilimento di Schlumberger si può fare per Cambridge, dove è messa a punto una copertura di un grande edificio attraverso un tessuto di fibra di vetro rivestito di teflon (Michel Hopkins,1985).

A Montrouge l'intervento asimmetrico è molto originale: una copertura tessile di 900mq, costituita da sette travi, dove i punti più alti dal lato sud, sono portati da delle strutture sospese in appoggio e i punti più bassi, dal lato nord, sono sostenuti attraverso delle bielle appoggiate sui muri. Per la costruzione delle grandi pareti di vetro, è stata utilizzata la combinazione innovatrice del vetro strutturale, dove il vetro, senza il telaio metallico, è sospeso a delle travi-cave in tensione attraverso degli attacchi fissi in un buco.

Dopo la dimostrazione effettuata nella costruzione delle serre della Città della Scienza e dell'Industria de la Villette, P.Rice pubblica un'opera che presenta le risorse dei procedimenti. Si ritrovano poi in molte strutture spettacolari come la stazione della funivia di Montmartre di Deslaugiers, o nelle serre del parco Citroen di P.Berger (1985-1993).

¹⁶⁰ Bernard Vaudeville,1998 citato in Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000), Histoire et théories*.op.cit.

Altre applicazioni recenti del vetro strutturale, di lame di vetro vengono utilizzate per facciate di grande altezza con agganci in acciaio ad esempio la facciata di 15 m del terminale 2F dell'aeroporto Roissy, progettato dal gruppo RFR con Paul Andreu.

Senza funzioni costruttive il vetro esterno incollato (VEC), che diminuisce l'impatto visuale dei ganci metallici, appare nella seconda metà degli anni ottanta. Nel cancellare gli effetti della trama del muro-tenda classico, esso contribuisce all'unità della parete e dona un minimo all'estetica della semplicità. È molto presente nel programma dove si afferma la nuova modernità, gli edifici per uffici e l'architettura pubblica di prestigio; il suo successo è dovuto all'industria del vetro di Saint Gobain, che produce elementi industriali e anche all'organizzazione del sistema di controllo tecnico e delle compagnie di assicurazione. Dominique Perrault fa un impiego sistematico del VEC nelle costruzioni dove combina un pannello standard di vetro con delle strutture di coronamento in calcestruzzo armato come nell'hotel Industrielle di Berlier (Paris 13eme). Nel progetto per la Biblioteca Nazionale di Francia, lo sviluppo delle torri con delle pareti in VEC implica un'interpretazione originale della trasparenza, una doppia parete fatta di vetro e di legno che restituiscono opacità alla superficie.

Lo sviluppo dei dispositivi tecnici nella Biblioteca di Francia nella struttura complessa dell'edificio, diventa solitamente il luogo di montaggio, senza precedenti di prodotti industriali innovativi: pareti o soffitti in acciaio tessuto, nuovi dispositivi di climatizzazione per il sole, illuminazione attraverso fibre ottiche, controllo della luce diretta attraverso tapparelle, pareti bucate in legno, lamiera microforate, pavimenti e soffitti ancorati a tiranti e guide diverse, che restano accessibili sempre per la manutenzione.

Si nota che ogni assimilazione di un prodotto industriale nello spazio e nei limiti dell'edificio è il termine di un processo lungo e complesso; l'architetto che ha messo a punto l'acciaio tessuto nella Biblioteca di Francia ha lavorato per tre anni. Da questo punto di vista, il cantiere dell'architetto innovatore è spesso il banco di prova delle sperimentazioni dei nuovi prodotti, con i rischi che ciò comporta.

Questo rapido sguardo sui procedimenti industriali sarà

incompleto se non si menziona l'impatto dell'utilizzo del computer nella progettazione. La progettazione assistita dal computer ha invaso la professione dell'architetto, ha permesso dei nuovi approcci al progetto disegnato, ha donato un nuovo spirito al controllo economico del progetto stesso.

La precisione del calcolo delle strutture, la possibilità di evolvere attraverso tecniche di visualizzazione adattata a i fenomeni calcolati, l'instabilità o il crollo, aprono delle nuove vie alla collaborazione tra architetti e ingegneri nell'elaborazione di un progetto. La relazione con la costruzione innesca un'evoluzione profonda, più che l'unità nella dimensione degli elementi fabbricati, sorgente tradizionale dell'economia di scala, che non è più una costante. Ne consegue che la costruzione può sfuggire a figure semplici, e che le forme nuove non sono per economia necessariamente ripetitive.

Questa presenza forte dei nuovi dispositivi industriali nella tecnologia dell'architettura attuale non si muove senza porsi dei problemi di competenza sul territorio. L'emergenza dell'innovazione tecnologica consacra il ruolo dello studio di architettura e dell'impresa specializzata.

La situazione è inedita, gli ingegneri nei nuovi studi e i tecnici nelle imprese di costruzione sono coloro che esercitano il potere sull'innovazione tecnica (materiali e procedimenti), e gli architetti dividono con loro l'applicazione della ricerca tecnologica nel dominio della costruzione in una problematica di controllo architettonico. P.Rice, che ha iniziato la sua carriera con una lunga partecipazione, essendo ingegnere, all'elaborazione e alla realizzazione dell'Opera di Sidney, insiste sugli approcci culturali specifici dell'architettura, e mostra l'apporto essenziale di Frei Otto nell'interpretazione formale delle strutture tese e delle tende. È importante che l'ingegnere si preoccupi per le conseguenze estetiche delle scelte tecniche che opera; per esempio ciò che mostra la qualità della luce che si ottiene all'interno della copertura tessile oggi, è dato dallo scarto che esiste tra il prodotto industriale standard ed i materiali forgiati o fusi, che donano una forma che non determinata che lascia una ampia libertà ai concetti. L'apporto dell'architettura in questo approccio tecnologico crea problemi.

La prefabbricazione degli elementi stampati in cemento aumenta, gli stampi sono più complessi, la precisione delle

superfici è migliorata, i colori e le textures sono controllate meglio; da questo punto di vista le esigenze plastiche dell'architetto Bofill hanno condotto a due risultati utili. I paramenti, le messe a punto industriali hanno rinnovato la messa in opera dei materiali industriali antichi. I materiali ceramici trattati sotto forma di plastica, decorati o no, possono costituire, non più i paramenti, ma la protezione, appesa o sospesa, di una costruzione in cemento armato. Il metallo laminato, la lamiera di acciaio inox o la lamiera di alluminio laccato, è utilizzato per costruire protezioni adatte a tutte le situazioni. Questi elementi diventano espressioni formali della nuova architettura, in dipendenza dai materiali di paramento, in una dicotomia strutture/rivestimento, che può essere il legame tra una ricerca tecnologica e una spinta formale, come ad esempio nella facciata de le Grande Arche, che si presta a tale lavorazione.

In questo periodo è la ricerca della sperimentazione che si muove anche nel campo delle tecnologie "naturali", che hanno le loro origini in una cultura tecnica preindustriale; questo è il caso delle diverse esperienze che hanno promosso questo tipo di costruzione e che sono state accompagnate da favorevole consenso. Effettivamente promettenti, queste tecniche tradizionali "moderne" si riscontrano, sia nei paesi in via di sviluppo, con l'applicazione di modelli legati alla modernità internazionale, sia nei paesi ricchi associati alla cultura dominante. All'incitamento dei Plan Construction, molte costruzioni sperimentali sono state studiate e realizzate negli anni 80, in particolare l'Isle-d'Abeau, nel villaggio Terre, e il sito della scuola di architettura di Marseille-Luminy.

Le nuove interpretazioni del mattone, antico materiale industriale, porta a delle realizzazioni interessanti, lungo il filo conduttore di un regionalismo tecnologico, dove l'apporto culturale non può mancare, per esempio nel sud-ovest.

La costruzione in scheletri di legno, dopo essersi diffusa nelle realizzazioni di depositi e di spazi sportivi coperti (strutture in lamellare), continua a diffondersi, malgrado l'assenza di questa tradizione in Francia. Ad esempio Villabois a Bordeaux-Bruges, un villaggio di 177 case in legno di P.Lajus e R. Schweitzer (1981.1984) costruite per iniziativa di un'organizzazione professionale di promozione della costruzione in legno. Elegante trasformazione recente delle

trasformazioni della costruzione in legno, sono i nuovi edifici della Direzione Regionale dell'Agricoltura, a Chalons-sur-Marne, che mettono in opera su un tracciato, un contenitore prefabbricato standard, in legno e in cemento, sostenuto da pilastri di pino di R. Schweitzer e J. Natterer (1988-1990).

Queste ricerche prettamente tecnologiche sottolineano l'attenzione culturale che inizia negli anni 70 con le attitudini dominanti della scuola di architettura e della critica del momento; l'ideologia dominante del momento è stata divisa tra la cultura tecnologica e insegnamento accademico; anche se queste sperimentazioni tecnologiche hanno riscosso maggior successo e applicazione negli anni 80.

Le attività di riabilitazione degli edifici antichi sono cresciute dagli anni 70, dopo che si è affermata l'obsolescenza di un gran numero di edifici, del settore economico principalmente, di spazi per la produzione e spazi di stoccaggio, ereditati dalla rivoluzione industriale. Sono nati nei paesi dell'Europa del nord, i primi interventi, con il nome di riciclaggio o riconversione, riabilitazione e protezione di ciò che è riconosciuto come patrimonio industriale. La nozione di riciclaggio è partita da quegli edifici di tutte le categorie quali magazzini, prigioni, per estendersi alle installazioni più recenti come la cupola di Pleumeur Bodou, divenuto un museo delle telecomunicazioni. Oggi queste operazioni sono diventate dominanti nell'attività, delle imprese di costruzione.

Dal lato delle operazioni di ristrutturazione vera e propria, l'innovazione architettonica trova in questo dominio un largo territorio d'interventi. Adattamento alle modernizzazione delle funzioni iniziali, interventi sugli edifici pubblici, come la Gare du Nord del TGV(SNCF architecture), la Galerie de l'évolution, museo di storia naturale di Paul Chemetov e B. Huidobro(1991-1994), l'Atelier esterno dell'école des Beaux Arts di F.Geipel e N. Michelin (1996-1997); o ancora verso gli edifici privati : lo studio Havas a Neuilly costruito da Andrault e Parat e riabilitato da Jean Michel Wilmotte.

La riconversione implica la reinterpretazione funzionale degli spazi, e qualche volta delle trasformazioni importanti di grosse opere. S'intravedono interventi per le attività culturali, le sistemazioni e l'arredamento moderno si combinano valorizzazione della disponibilità e quadro monumentale

esistente come nel caso delle Halles ad opera di Reichen e Robert (1985). Sono progettati dei nuovi edifici attraverso la riabilitazione come nel caso dello stabilimento Manier a Noisiel, ancora di Reichen e Robert, che installano in questo sito industriale la sede sociale della Nestlè-France (1993-1995). Altri interventi prevedono la riabilitazione attraverso la funzione dell'abitare con la ricostruzione del valore d'uso ad un livello soddisfacente di confort che ispira la realizzazione di abitazioni sociali. Dal 1997, il potere pubblico incoraggia la riabilitazione del mercato immobiliare, obsoleto ed inadatto, anche nelle zone turistiche in montagna e sul litorale. Se il livello delle riabilitazioni è ineguale, a volte insufficiente, si arriva a condurre lavori, che possono portare all'adattamento di criteri fluidi dello spazio moderno, verso delle performance che sollecitano un livello molto alto di competenze. Si può considerare che la manifestazione di questa modernità sia un insieme di abitazioni come quelle di Pingusson a Grillon, o la riconversione di un'antica lavanderia industriale a Parigi, rue du Buisson-saint-Louis(14 abitazioni in comproprietà, di B.Khon 1979-1984).

In alcuni di queste operazioni l'intervento è una combinazione tra l'estetica deliberata che mette in luce le tracce antiche, in una strategia che si avvicina all'idea del palinsesto; ad esempio la riabilitazione del teatro di Belfort di J.Nouvelle e F. Seigneur (1979-1983), che annuncia le parti adottate a Tourcoing, per la sistemazione dello studio di arti contemporanee di Fresnoy di B. Tshumi (1993-1997), dove un'antica sala da ballo popolare è rimessa in funzione da una copertura ottenuta da una struttura metallica distinta, che crea un fantasmatico spazio tra le due, dovel'architetto tende ad una forte carica poetica e concettuale. Questo movimento di fondo le accorda una certa libertà nella riabilitazione di vecchi edifici, ed il risultato è di una nuova attenzione politica che si sposa con il controllo della città, del ruolo dei nuovi gruppi di pressione, delle associazioni, delle nuove tendenze culturali legate alla memoria, che crescono insieme con le necessità della sistemazione di spazi collettivi pubblici, che possano donare una dimensione conservatrice ed un aspetto recente della crescita positiva nella città e nell'architettura urbana. Al contrario sembra che gli aspetti dinamici si impostino su un fantasma dei valori assoluti dell'esistente.

Il successo funzionale e la riuscita estetica dell'operazione è l'origine della presa di coscienza esplicita di un processo culturale moderno, che debutta su un'attitudine etica: *“io vorrei interpretare questo progetto come la metafora di un rapporto nuovo e solidale tra la tecnologia e l'ambiente, tra l'uso e l'economia delle risorse¹⁶¹.”*

I criteri dell'architettura ecologica, dopo lo stadio precursore dell'economia energetica, s'inscrive in un quadro più ampio, quello delle relazioni dell'edificio con i criteri dello sviluppo sostenibile.

Le applicazioni architettoniche dell'economia orientano le numerose ricerche dalla metà degli anni settanta per rispondere alle nuove normative di isolamento nelle costruzioni. Queste normative sono sistematiche e massive per tutto ciò che può essere regolato dall'addizione di materiali supplementari per l'isolamento delle pareti e delle coperture, nelle costruzioni, ed aprono il mercato a nuovi prodotti industriali. Lo stesso sviluppo hanno le vetrate a doppio strato per evitare i ponti termici. Quello che è interessante è che questi criteri naturali trovano una grande applicazione anche nei lavori di mantenimento e rinnovazione. Questi criteri sono applicati a titolo di mantenimento e di rinnovazione.

Le ricerche sull'adattamento dell'architettura ai nuovi criteri di sviluppo sostenibile sono modesti in Francia, ed anche discreti, poiché non si riconosce uno statuto realmente di esperienza militante, limitata a dei circoli professionali ristretti. Il ritardo da questo punto di vista è netto con la situazione sviluppata nel nord dell'Europa.

La nuova sperimentazione in Francia comincia nel campo dell'edilizia privata per economizzare i costi di gestione. Ad esempio si trova applicata nel piccolo programma per una casa-serra a Saint-Just, nei dintorni di Lione (1984-1985) realizzato da François Helene Jourda e Gilles Perraudin costruiscono. L'obiettivo principale di questo progetto è l'alleggerimento dei costi di una grossa opera legata al prefabbricato; la scelta è quella di realizzare una dimora dove le pareti e le coperture sono sostenute da un ossatura metallica leggera e di vetro, come illustrato nel sistema di montaggio riportato nelle immagini.

¹⁶¹ R.Piano 1997 citato in Jaques Lucan, *Architecture en France (1940-2000)*, *Histoire et théories*.op.cit.

Sono utilizzati esclusivamente materiali industriali del mercato delle serre ortofrutticole; la costruzione dei dispositivi interni e delle attrezzature è condotta attraverso le forme dei prefabbricati. Questa realizzazione mostra l'attitudine di questi architetti ad intervenire su forme di produzione che fuoriescono dal mercato convenzionale, ma che corrispondono ad una domanda sociale reale.

Più recentemente una nuova direzione è stata presa dagli architetti più attenti alla questione della sostenibilità. L'intenzionalità di questo nuovo modo di approcciarsi alla composizione architettonica consiste nel cercare di non unificare e stabilire le condizioni climatiche interiori per renderle indipendenti dalle stagioni, dal soleggiamento, ciò che realizza la climatizzazione integrale di un edificio, ma a moderare le variazioni della temperatura, senza annullare l'impatto delle stagioni, lasciato a ciò che si modifica man mano e a regolare l'utilizzazione degli elementi dello spazio. Meno agevole è applicarlo negli edifici collettivi dove questa strategia implica un'attitudine attiva degli abitanti e una familiarità con il luogo. Il cantiere del Centro di formazione a Herne Sodingen (1992-1999), nella Rhur realizzato da François Helene Jourda e Gilles Perraudin, va in questo senso. In un contesto immobilizzato per questioni ambientali, i due architetti costruiscono un'alta serra con una struttura in legno; la produzione dell'energia è affidata ai pannelli fotovoltaici, posizionati sul tetto in vetro che recupera anche l'acqua piovana. Bloccato dall'assenza di un motore economico, in ragione dei bassi costi dell'energia elettrica in Francia, la ricerca di un'architettura strumentalizzata per dei risultati ecologici passa spesso inosservata.

“Se il dogma della modernità come opposizione all'accademismo è un anacronismo delle situazioni passate, se i difensori dell'architettura urbana non sono più guerrieri virulenti, bisogna che più linee di ricerca siano stabilite, se non si ritarda più della ragione di argomentazioni limite del rapporto col contesto o dell'architettura banale. Una classifica delle tendenze, già perigliosa di qualche anno¹⁶²”, non avrebbe grande senso oggi. I formalisti investono nell'evidenza dei procedimenti costruiti, le tecnologie,

¹⁶² F.Edelmann, “Etnologia dell'architettura francese” «Le Monde», 27 marzo 1990

disegnano degli assemblaggi di forme. Gli architetti Gaudin, padre e figlio, esaltano le aste e gli ancoraggi delle tenso strutture come nello Stadio di Charlety, P.Andreu sospende impeccabili volte in calcestruzzo armato o strutture di acciaio che li possono simulare come nel terminale 2F dell'aeroporto Roissy CDG.

In rapporto ai cambiamenti rapidi delle altre produzioni culturali, quali la musica, la fotografia, l'architettura può essere avvantaggiata nel rapporto con le altre arti, dando l'impressione di essere in fin di vita. Di fronte all'ampliamento che coinvolge la crisi della città in occidente, i suoi effetti sul modello nord-americano dello shopping-center le risposte specifiche all'architettura sono problematiche come mostrano le manifestazioni opportuniste delle sottomissioni ad un'architettura consumistica generalizzata. In Francia, la replica delle ripartizioni delle periferie fa il fallimento caotico del progetto "Banlieues 89"(1989-1991), depauperato da problematiche diverse da quelli di migliorare un luogo e paralizzare nell'attesa che il potere politico mette in opera le improbabili riforme amministrative, che daranno una svolta alla generazione delle nuove città. Gli unici segni chiari sono nell'ordine del realismo, nel ricordo dell'interesse per le questioni alla scala non della città, ma abitativa: una recente inchiesta sulle abitazioni realizzate a Nimes e a Saint-Ouen, da J. Nouvel, indica un ritorno del valore della funzionalità, che conferma lo studio della ricezione dell'architettura delle abitazioni. La produzione delle opere singolari in Francia in questione, mantiene quella che la brillante produzione del neo-monumento non è più sostenuta dal vigore degli incarichi pubblici, entrati in una fase declinante.

5.1 DOMINIQUE PERRAULT E LA TECNOLOGIA FUNZIONALE

Gli architetti generalmente utilizzano i materiali così come sono, senza comprendere a pieno e sfruttare il loro potenziale, nel lavoro di Dominique Perrault ciò non sembra avvenire: infatti alle forme geometriche semplici, che possono accogliere qualsiasi mutazione ed integrarsi di volta in volta con le situazioni ed i suoi fruitori, sono delle scatole in movimento, dove il rivestimento diventa un'occasione per la mutazione.

L'elemento che direttamente media tra lo spazio interno ed il contesto circostante è la pelle esterna; Perrault rifiuta la complessità formale ma al tempo stesso rende complesse e mutevoli le forme elementari attraverso un uso attento e una ricerca emozionante dei materiali sulle facciate.

Se da una parte il suo lavoro non può essere definito proprio come quello di un architetto costruttore dall'altra si deve riconoscere a Perrault la sua intenzionalità di creare un'architettura per l'uomo che la vive: l'opera architettonica è fatta da chi ne fa uso, non può essere mai terminata ed il processo di continuità temporale si ha proprio attraverso i materiali.

La composizione dei prodotti industriali non è architettura, ma la conoscenza di questi materiali e delle loro capacità dona la possibilità di utilizzarli nelle maniere più disparate, secondo la propria creatività. *Gli architetti devono creare proprio dall'evoluzione dei prodotti industriali. La mia architettura deriva da ciò, questo spiega le relazioni con la storia parallela di un'appropriazione e di una nuova definizione di prodotti costruiti elementarmente*¹⁶³.

La ricerca per la realizzazione delle facciate della Biblioteca Nazionale di Francia ha portato all'elaborazione di un vetro sandwich, che sostenuto da elementi molto sottili e da schermature solari, dona al suo interno una luce diffusa, filtrata e non diretta per non rovinare i volumi custoditi.

Le torri sono costituite da una doppia pelle, la prima in acciaio e vetro e la seconda in legno di acero. La pelle esterna in vetro laminato è resistente al fuoco e all'escursioni termiche,

¹⁶³ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit.

ed è completamente staccata dalle strutture orizzontali; costituisce un'unica parete vitrea che si sviluppa dalla base in legno del basamento fino al coronamento delle torri. Questo vetro è conosciuto come “*vetro traspirante*” in quanto ha delle caratteristiche termiche che permettono di non far infuocare l'interno della struttura, ed è diviso in pannelli di 3,60 mt di altezza che vanno da pavimento a pavimento. Lo strato interno della pelle è invece costituito da pannelli in legno di acero, semovibili a seconda delle esigenze di chi vive l'ambiente, ed hanno una funzione schermante per la luce e per la privacy.

Il lavoro di un architetto che è attento all'ingegneria dei materiali cambia la logica di un progetto, e la produzione architettonica di Perrault è molto legata alla complessità che può conferire un materiale alle sue architetture, costituite da volumi semplici. In questo modo la fase che prima passava dal processo ideativo a quello creativo e che era seguita dall'architetto costruttore del passato viene sostituita oggi da un processo creativo più approfondito, che trova anche in questo caso un'applicazione sul campo, al momento della realizzazione.

Per Perrault l'indeterminazione di un progetto è un fattore caratterizzante e fondamentale di un'architettura, *per me ideare un progetto è rimanere nella sua rappresentazione, nella sua esibizione, nella sua dimostrazione. Gli elementi concepiti ed ideati non sono invece necessariamente disegnati a priori, e questa indeterminazione crea un'articolazione nel progetto, dove gli spazi aperti preservano dinamicità e flessibilità*¹⁶⁴. Questa flessibilità dell'opera fa sì che, dal momento che è possibile cambiare gli elementi della materializzazione in qualsiasi fase di realizzazione, e dal momento che un cambiamento genera altri cambiamenti, si rischia di cambiare alla fine l'intera immagine del progetto, anche se il suo contenuto concettuale resta invariato.

È questo il caso della Mediateca di Venisseux, che a seguito del cambiamento delle bucatore della facciata, ha assunto una dinamicità differente ed è venuto fuori step by step, senza pregiudicare lo stato definitivo del progetto.

L'edificio infatti trova la sua unità in una interrelazione permanente con la logica del committente. L'aspetto

¹⁶⁴ Frédéric Migayrou, *Computational Architecture*, op. cit.

economico interviene come richiamo alla realtà.

La Biblioteca Centrale di Venissieux (1997-2001), è un grande volume urbano immerso nel verde da una parte e in una zona costruita a carattere residenziale dall'altro. Il carattere paesaggistico del verde, nel contesto urbano, viene salvaguardato attraverso la realizzazione di un progetto che si svolge nel pieno rispetto di questo. Da questo espediente nasce l'idea di un boulevard lungo l'asse di collegamento nord-sud della città, con un'area centrale verde, il cui terminale è rappresentato dalla Biblioteca.

La Mediateca si posiziona quindi come lo sfondo di una lunga strada collegandosi anche al parco pubblico posizionato alle sue spalle. È stata pensata come una grande casa, un rifugio che contenga diverse funzioni che si aprono alla città ed alla regione. È uno spazio per conoscere la cultura, accrescere la propria sensibilità; è un luogo che ospita diverse fasce generazionali.

Un parallelepipedo di vetro, tutto con la medesima, raggruppa le funzioni pubbliche circondato da un peristilio. Questo è uno spazio libero, senza gerarchia di funzioni, dove la trasparenza permette di vedere ciò che sta accadendo all'interno della struttura, e ciò che accade fuori. Il centro della struttura è sormontato da un altro elemento che ospita gli uffici, anch'essi vetrati a simboleggiare il meccanismo di funzionamento, l'ingranaggio di una macchina come nelle casse trasparenti degli orologi.

La libertà di movimento e la trasparenza sono in accordo con i flussi veloci delle città contemporanee. Tutte le pareti, fisse, mobili e divisorie sono come dei grandi schermi di diversi colori e materiali. L'intenzione è quella di creare una giovialità dove tra interno ed esterno non ci sono separazioni.

Il vantaggio economico del progetto è legato alla semplicità: la costruzione è costituita da un unico piano realizzato in materiale grezzo, cemento per le strutture, e acciaio galvanizzato e vetro trasparente e smerigliato. Il recupero energetico è dovuto allo studio dell'inerzia termica ed acustica data dalla galleria centrale che funziona come camera isolante.

In realtà questo edificio che ha una forma regolare e semplice, che doveva inserirsi in un contesto urbano definito, è

stato pensato come un edificio contenitore che potesse modificarsi nel tempo, e soprattutto fosse in grado di adattarsi a nuove richieste e ad un contesto in evoluzione. Ecco perché è stato possibile modificarne l'aspetto attraverso la tecnologia usata nelle facciate, dove questo mutamento non ha modificato né la forma né l'oggetto ma solo il suo modo di relazionarsi. È in questi mutamenti che trova fondamento l'architettura di Perrault.

È chiaro che la tecnologia del computer permette di avere a priori una vasta scelta di simulazioni, e quindi una molteplicità di risposte, ma è sul campo che vengono prese delle decisioni. Il vetro ad esempio spiega, Dominique Perrault, è un materiale trasparente che per questa sua caratteristica è difficile da apprezzare soprattutto in relazione a materie solide. Ma la vibrazione che può restituire una scatola di vetro, più o meno filtrata da elementi lignei e montanti, è qualcosa che produce emozione e che non può essere rappresentata, né fotografata, né renderizzata, deve essere vissuta.

In realtà per Perrault l'architettura è in continuo evolversi; l'architettura che non ha la caratteristica dell'indeterminazione è un'architettura morta, o quantomeno che muore nel momento in cui è finita. Un architetto deve costruire in modo tale che altri dopo di lui potranno intervenire non cambiando la destinazione d'uso, ma dando la possibilità a quel manufatto di sopravvivere nel tempo.

Le antiche tenute nobiliari sono decadute perché erano opere finite, non si può pensare di costruire un'opera finita oggi, soprattutto se si considera il contesto urbano e non nel quale si inserisce che è in continuo divenire.

5.2 JEAN NOUVEL E LE TECNOLOGIE DELLA TRADIZIONE

La ricerca di Jean Nouvel non si ferma ad una sperimentazione formalista, anzi la definizione di spazi irreali, dove l'interno e l'esterno di un edificio si fondono, e si interrelazionano in modo così forte, la creazione di separazioni virtuali, deriva da una conoscenza approfondita della tecnologia e dalla volontà di sperimentarne i nuovi linguaggi in modo originale e ragionato.

L'alta tecnologia e l'intellettualismo sono strumenti che Nouvel utilizza per raggiungere il fine ultimo di una realtà. Il grande arco dell'Operà di Lyon svolge una funzione estetica e funzionale, dove i linguaggi della tecnologia della tradizione sono evidenti.

Nell'ampliamento del teatro de l'Operà a Lyon¹⁶⁵ (1986-1993) l'inserimento dell'enorme copertura cilindrica trasparente gli permette di triplicare lo spazio interno, attraverso un linguaggio moderno che si rifà a forme del passato, integrandosi in maniera armoniosa rispetto alla preesistenza.

La richiesta era di creare una struttura completamente nuova e contemporaneamente conservare l'antico edificio solo nelle facciate del XIX secolo. L'immagine di questo teatro dell'opera doveva essere di grande effetto, perché Lione è la seconda città francese, e questo monumento doveva essere un riferimento urbano e sociale. Da qui parte l'idea di erigere una volta a botte gigantesca su una facciata neoclassica, dove il rapporto formale è evidente e conferisce a questo edificio sobrietà e semplicità.

L'edificio si distribuisce così mantenendo la sala di ascolto accessibile dall'entrata al piano terra al centro della struttura, e dislocando al di sopra della scena la funzione di bar, ristorante, foye, come luogo d'incontro e scambio culturale, che permette così di avere una visione della città e un punto panoramico dall'alto all'interno del suo cuore sociale e culturale. La copertura cilindrica posta al di sopra dell'edificio in muratura, è realizzata in materiale metallico e vetro quasi a voler definire uno spazio surreale, che di sera, quando le luci illuminano le calde pareti rosse al suo interno, sembra avvolgere il volume in un virtuale incendio dai colori accesi.

¹⁶⁵ Lioreç Bonet, *Jean Nouvel*, op.cit. , pag. 22-27

Inoltre l'idea di utilizzare una struttura in ferro e vetro restituisce un'idea di leggerezza, rispetto alla sua immensità volumetrica. Risulta quindi una struttura leggera, che si adagia su un basamento di pietra, volendo così interpretare un chiaro richiamo al classicismo strutturale.

Gli stessi materiali sono stati utilizzati per le vetrate delle bucatore sulle facciate dell'edificio preesistente, in modo da ricomporre un'unità linguistica, che si manifesta in questo modo grazie al richiamo materico, all'unità formale, e alla scansione dei ritmi della facciata che si estende così fino alla copertura.

La tecnologia utilizzata invece per la realizzazione dell'Istituto du Monde Arabe¹⁶⁶ (1981-1987), ha anch'essa delle reminiscenze storiche, ma legate alla committenza più che al luogo. La richiesta di creare un luogo di culto e di cultura del mondo arabo a Parigi, mette in evidenza l'apertura culturale che lega i paesi magrebini alla Francia. In questa ottica risulta chiara la necessità di creare un edificio che mentre da una parte riesca a far riconoscere la cultura araba, dall'altra si integri con la realtà francese e paesaggistica resa dalla riva della Senna e dalla presenza di fronte dell'Ile Saint Louis.

La sfida che lanciava questo concorso non era facile, e Nouvel è riuscito a vincerlo proprio nella ricerca di uno spazio intimo e allo stesso tempo aperto come quello delle medine, che per quanto sono dei luoghi pubblici, aperti a tutti sono racchiuse all'interno di mura fisiche, che le proteggono e gli rendono un aspetto di intima vita comune. La facciata che si rivolge alla Senna si curva seguendo il corso del fiume, perdendo la durezza di un volume rettangolare e arrotondandosi in una visuale particolare dal ponte di Sully, rivolgendosi infine verso il quartiere di Saint Germain. Dall'altro lato l'edificio si apre su uno spazio aperto, una piazza, sulla quale si sviluppa una facciata in vetro con una doppia pelle, quella interna è costituita da un insieme di lamelle di acciaio che funzionano in modo da filtrare la luce diretta del sole.

¹⁶⁶ Lioreç Bonet, *Jean Nouvel*, op.cit. , pag. 8-13

In questo prospetto anche l'utilizzazione della tecnologia della facciata, legata alla tecnologia biocompatibile, che scherma la luce diretta del sole, con un funzionamento automatico di regolazione, risulta essere una scelta per aprire e chiudere uno spazio che si divide tra il pubblico ed il privato, tra l'intimo ed il sociale, tra l'antico mattone forato e le moderne lamine d'acciaio. Le micro partiture di queste lamelle, richiamano alla mente le facciate degli edifici arabi in mattoni forellati in modo da creare disegni decorativi, che difendere l'interno dal forte irraggiamento e dal calore solare. Sono fattori che dipendono sicuramente dalle condizioni climatiche africane. In Francia le condizioni climatiche sono differenti, per questo viene utilizzato un materiale differente che però possa adattarsi al clima locale e riproporre le condizioni della riservatezza all'interno dell'edificio.

Il vetro è un materiale rifrattivo soprattutto se dietro viene posizionato un metallo che non assorbe ma anzi riflette la luce, ma al tempo stesso è un alto conduttore termico, per cui la luce del sole, che riscalda l'aria, viene catturata nell'intercapedine tra il vetro ed il metallo e per irraggiamento diffonde una climatizzazione naturale d'inverno e d'estate.

Inoltre le lamelle si aprono e si richiudono a seconda dell'irraggiamento solare, questo permette la penetrazione della luce e del calore in maniera controllata, per climatizzare l'edificio, ma anche per illuminare in maniera moderata, le sale destinate agli uffici, alla biblioteca ed alle zone comuni. All'esterno questa immensa parete metallica è come una grossa lastra che taglia lo spazio e lo separa tra interno ed esterno. All'interno la suggestione data dalla luce filtrata ha una forza così elevata da commuovere gli animi e restituire la sensazione di spiritualità che si percepisce all'interno dei luoghi di culto della tradizione araba.

Il rapporto con il mondo arabo è proprio rappresentato da questa facciata-tenda a sud, che con i suoi diaframmi elettronici come dei moucharabieh; dal patio dove le pareti sono costituite da lastre di marmo bianco sostenute da una sottilissima struttura metallica, e dalla compattezza volumetrica che permette uno stato tensionale dello spazio interno inscrivendosi nello stesso tempo in uno spazio urbano di grande significato, modificandone l'ambiente naturale e costruito.

5.3 FRANCIS SOLER E IL RIVESTIMENTO ESTERNO

Un architetto idealista, Francis Soler, nato nel 1947¹⁶⁷ ad Algeri, si laurea presso la scuola di architettura di Parigi nel 1969, con una tesi pedagogica. Per lui l'architettura non può esistere senza che vi sia un dialogo, uno scambio di idee come tra due persone. Questo modo di relazionarsi al progetto è basato su principi creativi ed idealisti. Per lui il principio fondatore dell'architettura è il sentimento, senza la provocazione del quale non è possibile avere una vera architettura.

La sua architettura rappresenta una buona fusione ed un ricercato equilibrio tra tecnologie innovative e ricerca compositiva. Il suo lavoro inizia da una ricerca ideologica che vede una scomposizione degli elementi ed una loro ricomposizione, ma questo effetto produce l'immagine della profondità e della curabilità, e soprattutto rende l'architettura viva, mobile, introducendo così il rapporto con la quarta dimensione.

A questa ricerca formale si aggiunge una coscienziosa attenzione per l'ambiente e lo sviluppo delle energie innovative, per cui la scomposizione diventa elemento costruttivo e creativo che dona all'architettura un'immagine ma anche una migliore funzionalità e sostenibilità.

In questo quadro si inserisce il progetto per l'Ecole Maternelle¹⁶⁸ a Parigi XXe (1988), il progetto che accoglie una popolazione giovanissima e allegra; che doveva contenere in sé il carattere di giovialità oltre che rapportarsi con il contesto. La facciata diventa quindi un'occasione per stabilire un rapporto d'impatto, rivestita in alluminio, è decomposta in modo da rimarcare l'ingresso. Allineata con la quinta la facciata decostruttivista rompe la sua unità senza però entrare in contrasto con essa. È chiaro che l'edificio si vuole mostrare nella sua caratteristica sociale di luogo comune e differenziarsi dagli allineamenti residenziali, diventando riferimento, rottura e motivo di orgoglio per la strada. Questa facciata è la metafora dell'età educativa, la sovrapposizione di più piani non paralleli tra loro incorniciati in un unico elemento metallico che sorpassa finanche la copertura e si appoggia

¹⁶⁷Axel Sowa, *Françis Soler test la limite*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n.335 luglio-agosto 2001

¹⁶⁸Françis Soler, *Ecole Maternelle Paris XXe*, in «T&A» n.89 novembre 1998

su un esile pilastro racchiude elementi trasparenti e metallici che nascondono e lasciano solo intravedere la vita all'interno.

Dietro la facciata vitrea un ingresso metallico, una seconda pelle, come una tenda, si dispiega da sotto il soffitto fino a terra. Dall'altra parte la facciata si mostra invece molto austera, ripartita da elementi diagonali.

L'altro edificio che si ritiene interessante per la sperimentazione della tecnologia di facciata che vede grandi vetri serigrafati a simulare lo svolgimento delle attività all'interno di uno spazio chiuso, è il progetto per l'edificio del Ministero della Cultura a Parigi¹⁶⁹ (2001).

La doppia pelle esterna realizzata con pannelli vetrati a piena altezza, è caratterizzata da una rete che incapsula l'edificio antico provocando effetti di luce molto particolari all'interno restituisce un senso privacy rispetto all'esterno senza priare l'interno dell'illuminazione naturale. In un luogo storicamente importante, in un quartiere ricco e rivoluzionario, conservatore e moderato questo edificio si impone con la sua nuova facciata sullo sfondo di una delle strade principali. Il suo ruolo è quello di terminale e di rappresentanza. L'intervento architettonico è basato sulla trasformazione della facciata in pietra in una facciata completamente trasparente in metallo e vetro. Questo tipo d'intervento è un chiaro riferimento alla coesistenza delle culture antiche e moderne come pluralità di ideologie e stili e delle loro relazioni.

Lo stesso escamotage della facciata articolata per salvaguardare la privacy e al tempo stesso decorare un volume semplice è adottato nell'edificio residenziale nella zac de Tolbiac (1994-1997), Paris 13 eme, in rue Emile Durkheim.

La facciata ancora una volta è l'elemento predominante di questo edificio, la scelta tecnologica è anche l'elemento decorativo e diaframmatico del progetto. Questo è un edificio residenziale nella zona di ampliamento della città di Parigi di fronte la Biblioteca di Francia. Il piano terra, come prevede l'organizzazione della ZAC, è destinato ad attività commerciali, ed è estremamente permeabile e funge da filtro tra la zona pubblica d'incontro della biblioteca e la zona residenziale alle spalle, mentre i piani superiori sono destinati

¹⁶⁹ Axel Sowa, *Françis Soler test la limite*, op. cit.

a residenze private.

Trovandosi di fronte la Biblioteca di Francia di Perrault, costituisce una delle quinte principali della ZAC e della nuova zona di espansione. Si impone come un volume regolare in cui la caratteristica principale è questa facciata serigrafata che fa filtrare la luce all'interno anche se non lascia vedere ciò che accade dall'esterno. È come un grande cartellone pubblicitario per la sua vivacità di immagini e colori.

Diverso è invece il discorso per l'edificio residenziale(1988-1991), al n.10 di cité St. Chaumont, Paris 19eme. Questo volume ospita 17 abitazioni in una zona residenziale e non molto abbiente, in una strada semiprivata che sembra quasi essere un parco privato, che rappresenta l'unico elemento a carattere sociale dell'intervento. Il volume nero e liscio è bucato con tagli profondi che ospitano delle logge unici elementi di movimento dell'intero intervento.

5.4 HELEN JOURDA E GILLES PERRAUDIN E IL RIGORE SCIENTIFICO

Gilles Perraudin è noto al pubblico degli appassionati dell'architettura oltre che per il lungo e fruttuoso sodalizio con Françoise Jourda, con cui ha diviso il lavoro, iniziato nella seconda metà degli anni Settanta.

Françoise Jourda, architecte dplg è nata il 26 novembre 1955, e si è laureata all'Università di Lione nel 1979¹⁷⁰; Gilles Perraudin, architecte dplg, è nato il 31 gennaio 1949 e si è laureato all'Università di Lione nel 1977¹⁷¹.

Nel 1980 vincono un concorso europeo sull'energia solare passiva per alcune opere progettate ed edificate all'insegna di una coraggiosa ricerca, tecnologicamente avanzata, che ha coinvolto le forme ed i materiali impiegati fino a produrre architetture costruite con reali processi di sperimentazione e contrassegnate dalla leggerezza e dalla trasparenza. Una architettura in sintonia con il luogo che sorge ed è attenta ai materiali impiegati ed ai problemi posti dal necessario risparmio energetico, ben consapevole che i beni a nostra disposizione non sono infiniti.

L'Ecole d'Architecture di Vaulx-en-Velin(1982-1987), nei pressi di Lione è stata realizzata con un budget molto ridotto ma nonostante questo mostra un'affascinante contrasto tra la dura tensione dei diversi materiali impiegati per sollecitare la dialettica tra scienza e arte. Infatti qui, su una sorta di massiccio acquedotto di cemento che funziona da basamento, come lo stilobate nel tempio greco, quasi a rammentare il radicamento delle costruzioni alla terra, cresce una voliera, aerea e sospesa, che rinvia al cielo su cui si disegna, dialogando e confrontandosi con l'azzurro della volta celeste. Questo edificio è principalmente uno strumento pedagogico per gli studenti della facoltà, è una sorta di abaco delle strutture che possono essere studiate, e mostra per questo un cemento lasciato a vista, proprio per mostrarsi nella sua essenza didattica.

¹⁷⁰ Mario Pisani, a cura di, *Gilles Perraudin*, Libria, Melfi, 2002, pag. 109

¹⁷¹ Mario Pisani, a cura di, *Gilles Perraudin*, op.cit. pag. 109

La Città Scolastica Internazionale a Lione è una delle loro architetture più riuscite insieme ai due edifici per l'insegnamento e la ricerca presso l'Università di Marne-la-Vallée (1992-1996), nei dintorni di Parigi. Questi due edifici rappresentano una ricerca all'insegna del rischio e dell'azzardo costruttivo, mostrano la volontà di utilizzare un linguaggio ispirato alla macchina, al gusto per l'oggetto meccanico, come parte del progetto che precede l'oggetto finito. Una sfida della sottrazione del peso, il sogno di una architettura sospesa, pronta a prendere il volo verso territori fantastici ed incontaminati dove ad una purezza degli intenti si pensa ideologicamente che possa corrispondere anche quella di coloro che dovranno abitarla. Si potrebbe citare la definizione di Italo Calvino che a proposito del suo lavoro sostiene: *“la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla strutture umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio¹⁷²”*.

E' evidente in questo progetto l'accentuata attenzione rivolta all'ambiente, alle questioni poste dal risparmio energetico, al controllo e la limitazione dell'inquinamento dell'atmosfera ed all'impiego di risorse naturalmente rinnovabili. In poche parole potremmo cogliere in questo progetto il chiaro riferimento al nuovo paradigma dei nostri tempi, il cui dispiegarsi ha lambito solo marginalmente il mondo dell'architettura, come si percepisce dalle ricerche dei progettisti più sensibili ed attenti a queste questioni.

E' in questa direzione che sembra si sia incamminato il nostro progettista che nella cantina per lo stoccaggio del vino a Vauvert, ancora associato con Jourda, propone un edificio costruito interamente in pietra. Blocchi di pietra del peso di due tonnellate e mezzo, dello spessore di 52 centimetri, vengono innalzati come gli elementi di un gigantesco mecano e rinviano alle grandi masse termali, ai ponti romani, agli acquedotti pensati per segnare un territorio ostile e rendere riconoscibile il passaggio delle insegne romane.

¹⁷² Mario Pisani, a cura di, *Gilles Perraudin*, op.cit. pag. 8

Attraverso questi grandi elementi il nostro progettista riesce anche a rispondere, nel modo più naturale possibile, agli sbalzi di temperatura del clima della Camargue che altrimenti avrebbero comportato un sofisticato e costoso impianto di condizionamento.

Questo senso della pietra e del peso che essa assume è visibile sia negli edifici progettati da Perraudin sia nelle strutture più leggere di copertura come nel caso della stazione della metropolitana a Lyon di Parilly-Venissieux (1982-1992). In questo progetto la struttura è ispirata dall'immagine naturale da quattro alberi che partono sottoterra con un tronco massiccio in cemento armato per poi diramarsi attraverso esili rami in cemento precompresso, che sostengono un'eterea chioma trasparente che cambia colore come un'installazione temporanea. Il peso dell'architettura è la metafora del costruito, della legge di gravità che l'uomo cerca invano di superare.

Più facile è invece riscontrare questo valore in edifici pieni come nel blocco residenziale realizzato a Lione nel quartiere della Croix Rousse(1990-1992). Qui la volontà è quella di mettere in luce la solidità dell'edificio dove anche la struttura delle scale nel cortile posteriore rappresenta un ragno che si aggrappa ad un monolite. Questo monolite è rappresentato da un volume pieno dove le bucatore sono volutamente a filo, costituite da finestre e persiane scorrevoli per accentuare la compattezza di una pietra. I materiali utilizzati sono ecosostenibili come il legno per gli infissi e i principi che spingono ad avere un'organizzazione distributiva differente sulla strada che nella corte giardino interna è dovuta ad esigenze climatiche. Nel complesso l'architettura di Perraudin è volta a una scelta tecnologica elevata, per soddisfare l'esigenze dell'uomo, perché in fin dei conti l'architettura è una cosa semplice rispetto alla natura nella quale l'uomo vive, e pertanto deve rispettare leggi naturali per vivere in armonia con essa.

5.5 PAUL ANDREU E L'ARCHITETTURA INGEGNERISTICA

Una particolare attenzione è volta all'ingegnere-architetto, Paul Andreu, nato il 10 luglio 1938 a Bordeaux Caudéran. Il suo lavoro è basato principalmente su un'architettura ingegneristica, che fonda la sua estetica nell'organicità delle strutture che possono manifestarsi nel pieno della loro realtà mostrando la bellezza delle loro nervature.

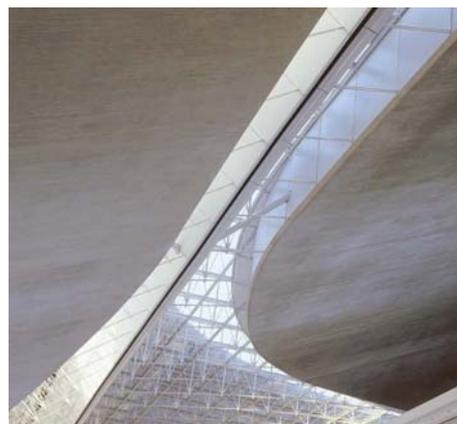
Forse più di tutti gli altri che si sono riportati in questa trattazione, Paul Andreu impersona la figura della progettazione attraverso una tecnica cosciente e strutturale.

Allievo dell' Ecole Polytechnique, si diploma nel 1958. Diventa capo ingegnere des Ponts et Chaussées nel 1963 e architetto DPLG nel 1968. È stato Ufficiale della Legione d'Onore, Grand'ufficiale dell'Ordine Nazionale del Merito, Comandante delle Arti e delle Lettere, Membro dell'Accademia d'Architettura, Membro dell'Accademia dell'aria e dello Spazio, Membro dell'Accademia Internazionale d'Architettura di Sofia e Membro dell'Accademia di Tecnologia.

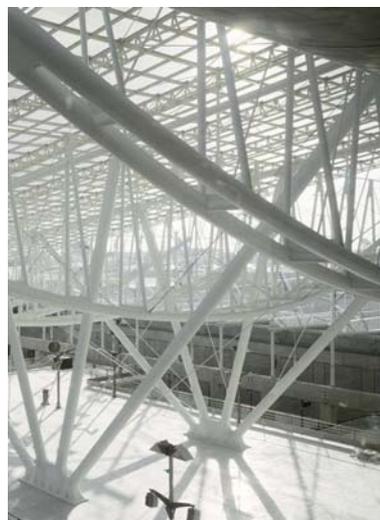
Nel 1976 vince la Grande médaille d'Argent- Prix J.F. Delarue – rilasciata dall'Académie d'Architecture per la qualità architettonica dell'insieme delle installazioni del Roissy Charles-de-Gaulle. Ciò che è evidente in tutto il suo operato è una predisposizione al dettaglio tecnologico ed alla tecnica strutturale che gli hanno permesso di costruire principalmente aeroporti, nel quale si è specializzato, in tutto il mondo.

Ma la sua ricerca non si ferma alla tecnologia strutturale, va oltre; la sua sensibilità da architetto gli permette di fondere in maniera sapiente le sue conoscenze con la poetica della luce e dello spazio, riuscendo a creare dei luoghi della vivibilità di grande suggestione.

“Ciò che ricerco nei miei progetti è una loro coerenza interna e una loro intelligibilità, ma nello stesso tempo la loro relazione col contesto. Ogni progetto mi sembra un mondo chiuso e completo, e, nello stesso tempo una piccola parte di un insieme più grande che può essere visto come un luogo fisico, il sito, più generalmente l'ambiente, ma spesso anche come un insieme che il pensiero solo ha ricostruito a partire da elementi separati.



AEREOPORTO CDG 1



AEREOPORTO CDG 2

Questo è ciò che penso spesso riguardo ai progetti che approccio come elementi staccati da un corpo diviso della città.

Ma la cosa più importante per me è lo spazio architettonico stesso, la sua struttura, il suo limite che definisce la materia nell'opporsi alla luce o nel fondersi con essa. Questo perché ho sempre evitato di fermarmi nei limiti di uno stile o di un'attitudine: ogni progetto suscita un procedimento ed una ricerca particolare ,che gli sono legate ma dalla quali bisogna tirarne gli orientamenti¹⁷³".

Nei suoi progetti è evidente un'ispirazione alle strutture organiche prendiamo ad esempio le Grande Arche de la Defense (1984-1989) realizzato insieme a Otto von Spreckelsen. In questo manufatto è evidente che l'esigenza strutturale e formale determina un'immagine della statica classica. Questo è un edificio rappresentativo che ospita uffici lungo tutto il suo sviluppo verticale ed in copertura una terrazza panoramica con sale espositive, centro audio-visive per manifestazioni e mostre, oltre che una caffetteria-ristorante. Rappresenta la Parigi del futuro, è la porta virtuale alla grande città che prosegue l'asse immaginario che dal Louvre arriva alla Defense, in realtà segna la fine della città consolidata e l'inizio della città in divenire

Il volume è costituito da un grosso cubo svuotato al centro, un gigantesco trilito bianco, che sembra incarnare le immagini utopiche settecentesche. Questo volume semplice racchiude però in se, per la sua realizzazione ,una complessità strutturale di grande importanza. Mai si sarebbe pensato di poter realizzare una trave sospesa di queste dimensioni. Sulla stessa linea di condotta dell'azzardo costruttivo si muovono i suoi progetti per gli aeroporti, che prevedono la realizzazione di grandi volumi fuori dal contesto cittadino anche se all'interno di aree urbanisticamente organizzate.

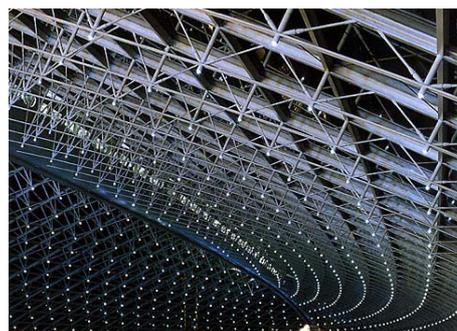
L'idea di una ricerca ispirata alle leggi formali della natura è ancora più evidente nel progetto per Aerogare 2F nell'aeroporto Charles de Gaulles a Roissy-Paris (1989-1997). L'esigenza strutturale e formale sviluppa un'immagine che ricorda la spina dorsale di un grosso animale coricato. Il volume è destinato ad accogliere e a smistare



AEREOPORTO CDG 3



AEREOPORTO CDG 4



AEREOPORTO CDG 5

¹⁷³ Paul Andreu, dal sito internet www.paulandreu.fr

l'utenza alla partenza da Parigi e agli arrivi, per cui è fornito di tutta una serie di servizi che vanno dalla ristorazione alla socialità, all'occupazione del tempo d'attesa, spazi necessari nello sviluppo di un aereoporto. L'Aerogare 2F è ubicato all'interno di una città virtuale quella dell'aereoporto Charles de Gaulles, fornita di tutti i servizi necessari a sembrare una città spaziale del futuro, con navette che solcano strade sospese e vanno da un luogo ad un altro. In questo contesto si inserisce come un microcosmo all'interno di un sistema più ampio, come un grosso animale adagiato sul terreno. Se si guarda l'immagine dall'alto è facile riconoscere i lunghi corridoi illuminati intervallati dalle buie hall che ospitano le attività commerciali delle più importanti marche mondiali. La scelta formale è dettata dalla struttura.

All'interno dello stesso macrocosmo della città virtuale dell'aereoporto Charles de Gaulles è ubicato il progetto per l'Hotel Sheraton (1989-1996). In questo caso l'esigenza strutturale e formale sviluppa un'immagine della statica classica creando un edificio di rappresentanza: è un albergo di che deve sottostare a certi canoni estetici e d'immagine, deve poter ospitare diverse tipologie di clienti espletando alla funzione di albergo oltre che di centro congressi.

Sulla stessa linea si svolge il progetto per l'ampliamento dell'aereoporti di Montpellier (1987-1989) dove la ricerca tecnologica parte dall'ingegneria strutturale di origine organica. L'aereoporto di Montpellier di dimensioni inferiori rispetto a quello parigino è anch'esso una piccola città virtuale di cui questo rappresenta un ampliamento. L'architettura ottenuta mostra una ricerca legata alla realtà della committenza per cercare comunque di rispondere ad un'idea, ad un programma prestabilito. Non è un'architettura ideale, ma un'architettura che nasce dalla costruzione.

CAPITOLO 6

CONCLUSIONI

6.1 TRA LA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA E LA REALIZZAZIONE DI UN MANUFATTO: APPUNTI DI UN BREVE VIAGGIO IN FRANCIA

Il rapporto tra tecnica e forma in architettura è molto complesso tanto che a volte non risulta facile distinguere dove finisce la ricerca dell'una e comincia la ricerca dell'altra. In realtà tra la fase di progettazione e quella di realizzazione di un manufatto architettonico i tempi sono così lunghi che le due ricerche, quella formale e quella tecnologica tendono a fondersi in un unico discorso.

Perquanto si possa riconoscere una tendenza più tecnicista ed una più formalista, nell'architettura francese contemporanea, le sfumature sono così varie che spesso la ricerca progettuale in una direzione porta direttamente in quella opposta.

Mi riferisco ad esempio al lavoro dell'architetto Paul Andreu, di formazione ingegneristico-architettonica, e tendenzialmente tecnicista, che finisce per promuovere un formalismo organico che nasce proprio dalla ricerca strutturale. O ancora per fare un esempio più concreto si pensi alla stazione della metropolitana di Parilly-Venissieux, a Lyon, dove, per l'architetto Gilles Perraudin, la metafora formale dell'albero risolve l'esigenza strutturale, e le fondamenta in cemento armato diventano le radici da cui parte una ramificazione più esile che sorregge una copertura semitrasparente.

La tendenza formalista non ha limiti differenti, infatti se prendiamo ad esempio le architetture di Dominique Perrault, si individua la ricerca di forme geometriche elementari, che hanno e conservano in sé i concetti di mutevolezza e immortalità. Ma queste non assumerebbero il significato che hanno se non fossero state pensate con quei materiali, con quella doppia pelle che non è semplice rivestimento ma studio dell'illuminazione, della climatizzazione, del movimento e della variabilità del tempo.

Ciò che si è potuto dedurre da uno studio bibliografico e fotografico sull'architettura francese contemporanea è un'interpretazione del valore che assume la ricerca della tecnica e della forma nel processo della progettazione architettonica. Per poter avere un quadro completo si è ritenuto interessante avere un'esperienza diretta che mi permettesse di ascoltare il pensiero di questi attori della scena nazionale ed internazionale francese, in merito al loro operato e a quello dei loro contemporanei e di vivere e sentire queste architetture direttamente nella loro realtà costruita.

Credo che siano esplicative e sintetiche le parole che Mr Paul Chemetov, ha usato durante l'intervista sottopostagli, con le quali affermava: *“non mi sembra oggi troppo utile classificare delle tendenze per quanto evidenti o meno, ma invece bisognerebbe capire oggi quanto l'architetto sia un artista o un capo cantiere¹⁷⁴”*. Questo discorso sposta l'attenzione dall'approccio progettuale che può avere o meno una direzione tecnologica o formale, verso una ricerca effettiva di un'immagine costruita virtuale, o uno spazio costruito per essere vissuto dall'uomo.

¹⁷⁴ intervista a Mr Paul Chemetov, Parigi 1 agosto 2006

In effetti dalle interviste effettuate, dal materiale fornitomi dallo studio di Mr Perrault e dalle architetture che ho potuto vivere in questo breve soggiorno francese è risultato che, nonostante le differenze dei luoghi e degli architetti, delle tematiche e delle funzioni, dei modi dell'abitare¹⁷⁵ e delle diverse esigenze, le due tendenze quella formalista e quella tecnicista, trovano delle esplicazioni differenti che ci permettono di individuare da una parte la figura dell'architetto-costruttore e dall'altra la figura dell'architetto-artista.

Si vuole precisare a questo proposito che l'architetto in quanto tale è sempre un artista, perché è colui che attraverso un'intuizione geniale riesce a dare una risposta formale ed esteticamente positiva ad una serie di problematiche (sociali, economiche, urbane, funzionali, strutturali, etc.) mettendo in luce una serie di potenzialità nascoste.

Ma un architetto è anche colui che costruisce una forma reale e non solo virtuale, quindi questa forma non può essere qualcosa che può essere semplicemente ammirata, ma deve poter essere vissuta. Si intende allora per architetto-costruttore colui che costruisce uno spazio che va vissuto, per architetto-artista invece colui che costruisce un'immagine che deve essere ammirata.

In effetti quello che ho potuto constatare visitando queste architetture e fermandomi ad ascoltare questi luoghi è che molte volte le immagini che ritroviamo sulle riviste, sui libri, sono così lontane dalla realtà, che diventa quasi impossibile riconoscerle. L'architettura è, mio avviso emozione, che sia essa drammatica o gioviiale e non può essere ridotta in un raggio limitato di un obiettivo fotografico. L'architettura è un'emozione vissuta, come quella che ho percepito visitando la cappella di Ronchamp di Le Corbusier, e non esistono né libri né riviste né immagini, né filmati o racconti che possano descrivere o rappresentare quell'emozione.

Quello che si riporta di seguito sono appunti di viaggio, sensazioni ed emozioni, che ho annotato in questi venticinque giorni di soggiorno in Francia e con il quale si cercherà di trasmettere l'esperienza che mi portato alle conclusioni di questa ricerca.

Sono rimasta circa un mese in Francia dal 9 luglio 2006 al 3 agosto 2006 per poter incontrare alcuni di questi grandi nomi dell'architettura contemporanea e per poter vivere queste architetture e la Francia che al di fuori di Parigi conoscevo molto poco.

Il mio itinerario di viaggio si è svolto tra Parigi e dintorni, la Bretagne, Lyon, Mulhouse, Ronchamp, Belfort e Strasbourg. Parigi ha rappresentato un po' il punto di riferimento in tutto questo viaggio anche perché è il luogo che abbisognava di più tempo per essere visitata e compresa. Le altre tappe sono state dettate da un itinerario prestabilito in base alle architetture e ad un desiderio di conoscere le culture diverse di alcune regioni francesi.

¹⁷⁵¹⁷⁵ Christian Norberg-Schulz, *L'Abitare*,....

6.1.1 PARIGI

Aeroporto Internazionale Charles de Gaulle di Parigi, terminal 2D, ore 18.30 della domenica 9 luglio 2006, storico giorno della finale dei Mondiali di Calcio 2006. Francia-Italia.

Come ogni volta che sono atterrata in quest'aeroporto mi sono sentita catapultata in una città civilizzata, dove tutto è apparentemente pulito, ordinato. Due ore e quindici minuti di volo per sentirsi in Europa e non più in un paese dominato dal caos. Scesa dall'aereo ho attraversato, insieme a un gran numero di persone arrivate dai luoghi più disparati, senza mai urtarmi con nessuno, lunghi corridoi dove lo spazio si restringe in dei lunghi corridoi fortemente illuminate per per dilatarsi in più ampie zone d'ombra. Su quegli interminabili tapinroulants sembrava di essere trasportati all'interno di un tubo intestinale di un grosso animale, data la curvatura delle pareti che curvandosi diventano la stessa copertura.

Alla fine di questi corridoi in struttura metallica e vetro, a sezione ellittica, si giunge in delle zone più ampie completamente in ombra, che segnano delle pause in mezzo questi lunghi percorsi. Giunsi finalmente al ritiro bagagli e lì sulle porte d'uscita iniziai a scorgere delle prime stranezze... dei grossi cartelloni scritti a mano «L'ITALIA NON HA SPERANZE» e cose di questo genere, attaccati sui vetri che separavano la zona di transito dalla sala d'attesa.

Non avevo mai visto in circa dieci anni che vado a Parigi regolarmente, almeno due volte l'anno, una sola carta in quell'aeroporto che fosse stata messa fuori posto, e adesso addirittura dei cartelloni disposti anche in maniera disordinata.

Oltrepassai la porta senza soffermarmi a lungo su questi "cambiamenti" e mi infilai nell'auto di alcuni miei colleghi che erano venuti a prendermi. Durante tutto il tragitto discutemmo sul grande evento della serata, sui grandi festeggiamenti che erano stati preparati in previsione della vittoria dei mondiali: una gran festa sugli Champs Elises dopo la partita, «tanto anche in caso di perdita il secondo posto è un posto ugualmente importantante bisogna festeggiare comunque» ripetva la radio che annunciava l'evento della serata e del mese.



Ma il fermento cresceva a dismisura con lo scorrere dei minuti, e il traffico sulla tangenziale per giungere in città era pieno di auto con bandiere rosse-bianche-blue svolazzanti fuori dai

finestrini. Ero di nuovo nel caos, l'influenza italiana era riuscita a rompere un equilibrio secolare, e non era ancora iniziata la tragedia della sconfitta!

Grande partita, grande sconfitta per la Francia! I francesi non l'hanno presa per niente bene e sono volati giù gli insulti contro l'Italia dal telegiornale alle strade piene di tifosi infuriati, le frasi di circostanza tanto democratiche e sportive dette a inizio partita, si erano trasformate in parole gravi contro un'Italia fallimentare, corrotta e senza futuro.

Nei giorni successivi le sole parole che si udivano erano contro la corruzione italiana per mettere in risalto che grande paese fosse la Francia, che grande città fosse Parigi, e che anche se avevano perso i mondiali il loro mondo continuava a girare in modo impeccabile. Effettivamente del caos del 9 luglio, del festeggiamento notturno quasi come se fosse un capodanno, non restava che un breve video che scorreva al telegiornale che mostrava la testata di Zidane contro Materazzi.

Il caldo torrido della prima metà di luglio aveva colpito anche la grande capitale e visitare le architetture è stata un'impresa ardua e faticosa. Parigi è sempre una città meravigliosa piena di fascino e cose da scoprire, ma questa volta il mio interesse è stato differente, la scoperta di alcuni quartieri, anche periferici, alla ricerca di alcune architetture, mi hanno mostrato un volto di questa città che non conoscevo, e anche le architetture che già avevo visitato mi sono sembrate in quel momento differenti.

Questa è sicuramente una città in movimento, dai mille volti e dalle mille sfumature. È una città vivace, ma anche molto triste e depressa, la maggior parte delle architetture contemporanee che sono andate a vedere, si trovano in quartieri tristi e silenziosi, come se la città fosse vuota. Ma Parigi non è una città vuota, anche nei periodi di vacanza! Eppure è una città triste per certi aspetti, con quel fascino decadente dell'architettura tardo ottocentesca che si ritrova nei locali notturni della zona di Saint Germain e nelle vetrine dei negozi di rue de Rivoli.



Le ZAC sono dei luoghi pensati per il sociale ma dove in realtà non c'è nulla che socialmente riesca a riunire le persone, o meglio la desolazione degli spazi aperti, del verde privato, l'assenza completa di vita umana e animale, finisce per restituire una sensazione di abbandono ed insicurezza, come se fossero zone marginali.

La Biblioteca Nazionale di Francia che in qualsiasi momento dell'anno ospita studiosi di varie generazioni costituisce un punto importante di riferimento e di ritrovo per la ZAC de Tolbiac, qui ci sono edifici residenziali di grande interesse come ad esempio quello di Francis Soler; ma anche qui al di là del podio-piazza sulla quale si impone la struttura maestosa della Biblioteca l'area urbanizzata è piena di edifici residenziali forniti di una serie di spazi per un vivere collettivo che però sono desolati.

L'individualismo francese e principalmente quello parigino non riesce in nessun modo ad essere sorpassato per quanto gli interventi urbani e gli studi sociali sono al centro di tutti i progetti presentati dalle amministrazioni. Questi grandi interventi sono l'emblema di questo individualismo.

Eppure mentre da una parte questo volto desolante della città mi lasciava, lungo le mie passeggiate interminabili, inquieta ad un tratto attraversavo la Senna, o superavo un isolato e mi ritrovavo di nuovo in una città dinamica e vivace, dove ogni capriccio poteva essere esaudito, dove ogni pensiero svaniva nei colori della folla di turisti o lavoratori che rincasavano.

Erano circa le 17.30 del 13 luglio mentre stavo passeggiando nel quindicesimo arrondissement all'interno della ZAC Dupleix. L'intero quartiere è di grande interesse, ogni edificio che lo costituisce è un esempio di architettura contemporanea. Ma in quelle ampie strade, tra quegli alti palazzi di circa sei sette piani, la desolazione si impossessava di ogni pietra e ogni vetro. La predominanza dei colori dal bianco ghiaccio delle pietre e del cemento prefabbricato al grigio e al nero dell'acciaio cromato, che a seconda della luce del sole assumeva sfumature differenti; i drammatici tagli orizzontali dell'edificio di Claude Vasconi, o le scansioni verticali degli edifici circostanti; la ripetitività dei moduli, dei materiali, danno un forte senso di unità, ma anche un grande senso di freddezza e distanza dal fruitore o dallo spettatore.



Tutti questi edifici ospitano al piano terra delle attività commerciali o ricreative per il quartiere e ruotano tutti intorno ad un piccolo parco semiprivato, che con i suoi folti alberi verdi e la terra battuta rossa lungo i percorsi, rappresenta l'elemento di contrasto cromatico in questo insieme silenzioso e addormentato. È questo

il centro, il luogo dell'incontro sociale, anche se alla fine è poco vissuto, perché per quanto è un luogo di attraversamento, resta sempre un luogo intimo destinato a pochi che abitano lì, e che per ironia preferiscono spazi più ampi e pieni di vita per portare i bambini o prendersi una pausa dalla frenetica vita a cui sono abituati giornalmente

Ed infatti non poco distante di lì, a circa cinque minuti a piedi, mi ritrovai nel Parc du Champ de Mars, con la Tour Eiffel, i giardini del Trocadero e una gran festa di colori, odori, rumori, invadevano gli spazi ampi dove il suono si diffondeva e si disperdeva senza mai abbandonarmi. Procedendo lungo la Senna per altri cinque minuti arrivai al nuovissimo museo du Quai Branly, ultimo capolavoro di Jean Nouvel. È molto difficile riuscire a raccontare e descrivere questo intervento, espressione dello spirito francese e della multietnicità parigina.

La scoperta e l'emozione della scoperta sono stati i sentimenti più forti dal momento che si è scorta la parete vegetale fino alla percezione e alla visione dell'avvolgente spazio interno, che come una corrente ti attira verso il centro in un'esplosione di colori e volumi che entrano ed escono e ti mostrano l'immagine di un corpo in movimento, di una città in movimento. Gli odori del giardino ancora in fase di completamento, il vociare delle persone all'interno, i colori dei volumi, formano un mondo completamente distante dalla città esterna con il lungo Senna trafficato, dove l'unico odore che ti avvolge è quello dello smog delle auto che provocano rumori e colori caotici e senza un ordine. Sembra quasi che il grande schermo di vetro che separa l'interno del giardino dall'esterno della città sia una grande parete insonorizzante. Quando sei all'interno del giardino è come se guardassi un film muto francese, dove tutto si muove a grande velocità, ma questo non ti può toccare. Sembra di riuscire a vivere nello stesso momento l'intimità e la dinamicità, i due volti di questa grande metropoli, di questo centro del mondo.



6.1.2 LA BRETAGNE

Non ero ancora a Parigi da una settimana quando abbiamo programmato di fare una passeggiata in Bretagna per passare il weekend del 14 luglio. Siamo partiti il 13 luglio sera, insieme alla maggior parte dei Parigi che approfittavano della festa del 14 luglio per passare un weekend di relax nelle più fresche località balneari della Normandia e della Bretagna.

Il piccolo paese di St-Quay_Portrieux, sulla costa nord della Bretagna, nel golfo di Saint Malo, dista circa tre ore e mezzo di macchina da Parigi; è una piccola località turistica, balneare che affaccia sulla Manica. È stato molto strano per me vedere il territorio francese bagnato dal mare aperto. In realtà fino a quel momento conoscevo della Francia solo paesaggi e regioni bagnate dai fiumi, come l'Ile de France o la regione de Rhône-Alpes.

Durante tutto il tragitto in autostrada non è stato facile rendersi conto di passare da un paesaggio all'altro, in realtà la campagna francese è molto ordinata ed ha anche una certa continuità. L'impatto del passaggio da una realtà costruita di una grande metropoli ad una piccola realtà naturale di villaggio in riva al mare è stato molto forte e per niente graduale.

Usciti dall'immagine piatta autostradale ci siamo ritrovati immersi in una natura quasi celtica, inglese, dove anche la colorazione del verde era differente. In effetti non sembrava veramente più di essere in Francia, ma in un paese del nord dove il sole tramonta alle 22.30, e non ti riscalda se non dopo le 15.00, dove ogni giorno la marea si ritira per circa un km e mezzo lasciando scoperti scogli pieni di mules, boe, e piscine artificiali, che ricambiano l'acqua grazie a questo fenomeno.

Siamo arrivati a notte fonda, e dai 42 gradi all'ombra che avevamo lasciato in una casa piena di confort a Parigi eravamo giunti a 13 gradi in mezzo al vento, in un appartamento di una villa di inizio novecento, in mezzo alla natura, dove mancava anche l'acqua calda ed il riscaldamento!

La casa al suo interno rispecchiava a pieno il fascino decadente francese, con alcune stanze riammodernate ed altre lasciate in preda all'umido ed ai ragni.



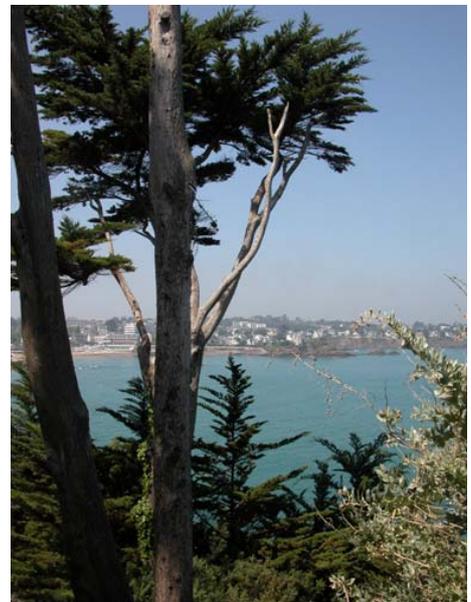
Al centro la zona giorno attorno alla quale gravitavano zone letto, e servizi. Tutto l'affaccio verso il mare era caratterizzato da delle finestre continue tipo

bowindows che la mattina seguente mi mostrarono un posto incantato.

La villetta era leggermente lontano dal centro del paese, circa una mezz'ora di cammino a piedi, lungo un sentiero che costeggiava il mare, ed il paese era costituito da una cattedrale che con i suoi pennacchi spiccava rispetto alle altre case, tutte villette indipendenti, di fine ottocento inizio novecento.

L'odore del mare arrivava ogni dove e i colori della natura tra il verde delle piante, i colori dei fiori, il grigio della pietra naturale e il bianco spiccante degli intonaci, erano in piena armonia con il tenue azzurro del cielo e del mare che si fondevano all'orizzonte.

Racconto di questo posto incantato, perché mi sembrava quasi impossibile che esistesse in Francia un luogo così calmo, così rurale, così naturale. Qui l'architettura dell'uomo, l'architettura spontanea, si è fusa con la natura, in un tutt'uno, senza distruggerla, nel pieno rispetto di un luogo che mantiene ancora oggi le sue caratteristiche, e la sua immagine di favola, anche se è una meta turistica.

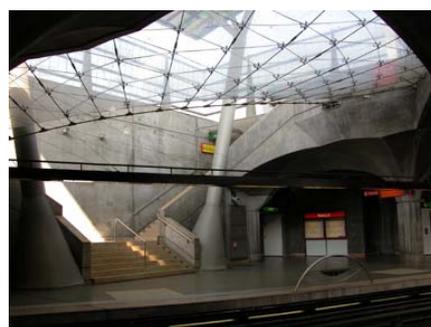


6.1.3 LYON

Alle ore 9.00 del 21 luglio del 2006 sono arrivata a Lione, il capoluogo della regione di Rhone-Alpes. Questa città è una piccola Parigi in miniatura, molto simile alla grande capitale come architettura, come orografia del territorio attraversata da un fiume e dominata da una collina - a Parigi Montmartre a Lione la Croix Rousse - molto diversa come conformazione urbana. Per dimensione Lione è più piccola di Parigi e ciò gli permette di offrire una vita a dimensione più umana che metropolitana. Questo è possibile apprezzarlo facilmente passeggiando a piedi tra le strade e le piazze pedonali che offrono numerosi spazi sociali e d'incontro.

Dalla stazione dei treni mi sono recata con la metropolitana a Place de la Comédie, dove troneggia la maestosa cupola della rinnovata Opera di Jean Nouvel. Da lì mio sono incamminata a piedi lungo la salita della Croix Rousse un delizioso quartiere giovanile e notturno, abarbicato sulla collina, caratterizzato da antichi edifici in muratura con i piani terra destinati ad attività commerciali, botteghe artigianali, studi privati o uffici e i piani superiori residenziali. Da un po' di anni questo quartiere è diventato un luogo di ritrovo per tutti i giovani che si riuniscono la sera, pieno di localini che occupano i piani terra che affacciano su queste piccole stradine in salita.

Dopo aver incontrato, nel suo atelier al piano terra di uno di questi edifici, Mr Perraudin, ho fatto un breve giro per il quartiere della Croix Rousse, dove volevo visitare un edificio residenziale da lui realizzato. La passeggiata per quanto stancante a causa della salita e del caldo forte mi ha mostrato una Lione popolare, un quartiere residenziale, molto vivace e molto diverso da quelli parigini che avevo visitato. Nel punto più alto dove l'orografia del territorio diventava quasi pianeggiante, i mercatini rionali popolavano le strade, pieni di colori e un vociare caloroso; un po' come la zona di Saint Germain a Parigi. La differenza con il quartiere della grande capitale era che la continuità di quest'atteggiamento gioviava traspariva attraverso tutte le piccole strade oltre che su quelle principali. Forse l'ambiente era un po' caotico ma mi sentivo in un luogo sicuro e pieno di allegria. Anche l'edificio di Mr Perraudin in un certo senso rispecchiava questo senso di armonia e giovialità; un volume semplice all'esterno sulla



strada, una parete bianca allineata con la quinta stradale rivestita di mattoni rossi e finestre e persiane in legno. All'interno su un giardino privato, una scala esterna che funziona da loggia e da accesso a tutti gli appartamenti costituiva una struttura

completamente distaccata quasi come un ragno enorme attaccato alla parete. In questo piccolo spazio aperto e privato le urla dei bambini che giocavano al sole e mi rivolgevano domande incuriositi dalle fotografie che stavo scattando, mi ha restituito un senso di appartenenza che a Parigi ho provato molto raramente e solo in dei luoghi a me molto cari.

Salutati i bambini mi sono incamminata verso l'albergo, per depositare i miei bagagli e continuare la mia passeggiata senza il peso sulle spalle. Alloggiavo nella zona universitaria, al di là del Rhône, una zona alquanto vivace ma poco piacevole ed accogliente. I quartieri multietnici avevano in questo luogo spodestato l'ambiente francese-lionese, provocando una certa frattura con l'armonia che avevo provato poco prima.

Depositati i miei bagagli mi sono incamminata per andare a visitare la Mediateca di Venissieux di Perrault, l'Ecole d'Architecture a Vaulx-en-Velin, e la Mediateca di Godivier. Venissieux è un piccolo comune alle porte di Lione, immerso nel verde, che vive in una realtà di completo distacco dalla vita cittadina. La Mediateca di Perrault infatti è un'occasione per i lionesi di spostarsi in un luogo esterno alla città e passare una giornata diversa. Al di fuori della Mediateca e giardini e delle aiuole molto ben curate, Venissieux è un comune residenziale, dove la vita sembra fermarsi in una realtà parallela. La Mediateca con il suo volume lineare, e la sua facciata cangiante ben si integra in un luogo dove la natura e la variazione della luce del sole sembrano essere gli unici fenomeni che fanno percepire lo scorrere del tempo.

Dal lato opposto della città Vaulx-en-Velin, un'altra piccola frazione alle porte di Lione; anche qui la sensazione temporale è stata la stessa. Sicuramente l'inserimento della struttura universitaria ha dato a questo luogo un'immagine e un avvio al processo di sviluppo, ma le grosse aree non edificate, le ampie strade soleggiate, senza neanche un

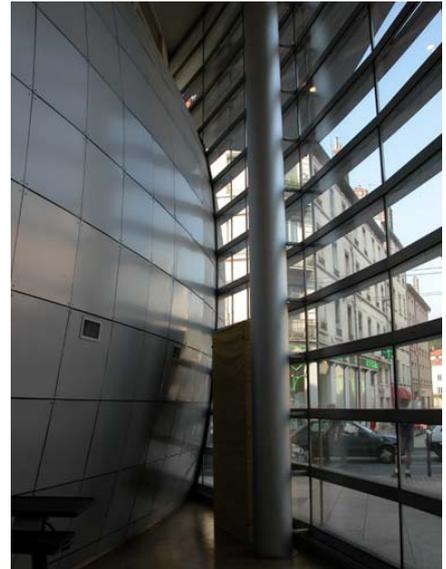


albero un po' più vecchio con una folta chioma dove ripararsi dal sole e dal caldo, amplificano il senso della desolazione e dell'infinità del tempo.

Completamente diversa la sensazione al centro di Lione, una città in movimento, dalla Mediateca di Godivier, che è espressione di questa giovialità, alla promenade attraverso i quartieri di Bellecour, Presqu'île, République, Cordelier, Les Terraux. Le lunghe strade pedonali piene di negozi, intervallate da piazze con fontane e luoghi di sosta con bar, tavolini e panchine, offrono un'immagine di una città giovane che trova il suo luogo di massima rappresentanza nella Place de la Comédie. Qui l'edificio dell'Opera, rimaneggiato da Jean Nouvel, rappresenta il rapporto tra passato presente e futuro nella città di Lione. L'antico involucro volumetrico lasciato invariato e la struttura interna completamente modificata, insieme all'enorme volta a botte di copertura, rappresentano il luogo d'incontro e della cultura di

maggior rilievo. Tanto che anche se l'Opera resta chiusa nel periodo estivo, il suo portico d'ingresso è attrezzato come un grosso locale notturno all'aperto dove si può ascoltare musica e « prendre un verre » come dicono i francesi.

Anche a Lione ero già stata altre volte, e avevo avuto modo di conoscerla e di visitare anche la regione del Beaujolais, allungarmi al Couvent de la Tourette; ma anche qui, come a Parigi, ho vissuto questi stessi luoghi in maniera molto diversa. Quando si conosce già un luogo, è difficile non farsi influenzare dai vecchi ricordi, ma in realtà quando si visita un luogo non sempre si lascia aperto lo sguardo per ascoltarlo, e si cerca solo di viverlo. La mia esperienza in questo viaggio è stata quella di ascoltare i luoghi e in questo modo viverli, e non viverli, senza lasciare che loro ti travolgano.



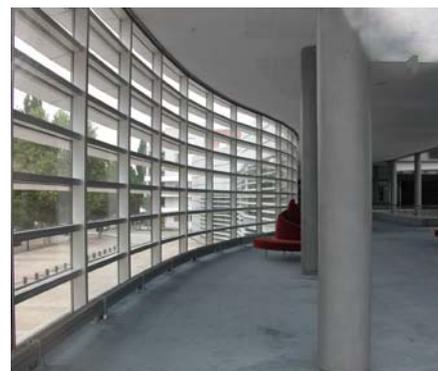
6.1.4 MULHOUSE

Il 22 luglio pomeriggio sono arrivata a Mulhouse, una piccola città dell'Alsazia che dista circa quattro ore di treno da Lione. Dalla stazione dei treni di Mulhouse, mi dirigo direttamente verso l'albergo, per depositare i bagagli e poi mettermi in cammino alla scoperta di questo luogo.

L'albergo nelle immediate adiacenze della piazza principale nel centro storico distava solo un quarto d'ora a piedi dalla stazione, per cui mi sono incamminata. Attraversando le piccole strade della città mi accorgo subito di essere giunta in una realtà nuovamente diversa, mi sembrava quasi di essere in una piccola città tedesca più che francese. In effetti mi trovavo al confine con la Germania, ed in realtà ero molto più vicina a Friburgo che a Lione; anche il nome, di questa città aveva molto poco di francese – il suffisso HOUSE ne diceva già molto - e tutte le volte che avevo sbagliato la pronuncia, quando ero andata a comprare il biglietto del treno, quando avevo raccontato a qualcuno del mio itinerario...tutto questo mi stava venendo in mente mentre giravo per queste graziose stradine delimitate da piccole edifici colorati alti due o tre piani, con le travi in legno a vista, con i tetti spioventi e le insegne dorate delle locande.

Arrivo in Place de la Réunion, la piazza principale, dove c'è la cattedrale al centro e gli edifici di rappresentanza, come l'Hotel de Ville, tutt'intorno; se tutti colori dalle gradazioni di rosa, rosso, verde, giallo, blue, invadevano le strade rendendole allegre e vivaci, la piazza principale era la somma espressione di questo carattere festoso. Era sabato pomeriggio e chiaramente tutta la cittadina era uscita per godersi il giorno di vacanza. La quantità di turisti non era molto elevata, non credo che molti conoscano queste piccole città, io l'avevo scelta per visitare "La Filature" il centro culturale realizzato dall'architetto Claude Vasconi.

Lasciati i miei bagagli all'albergo, mi sono incamminata verso la mia ambita meta, che era ubicata leggermente fuori dal tracciato antico della città del XII secolo. A segnare la sortita dal centro antico la Tour du Bollwerk, una porta al di della quale si scorge la città moderna fatta di palazzi alti cinque o sei piani, di edilizia residenziale non di grande valore, che si fonde in mezzo



a ville settecentesche private e ad una natura dominata dal verde e dall'acqua del Canal du Rhône.

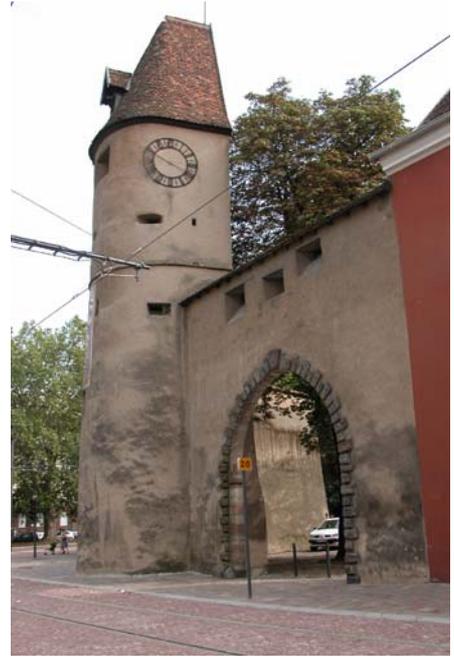
In realtà nelle immediate adiacenze della città antica si sviluppa la città moderna, poi anche questa si dirada e fuoriesce l'ambiente naturale, ed è intorno a questo tratto del canale che si sviluppano una serie di interventi di architettura contemporanea di maggior rilievo, tra cui l'edificio di Claude Vasconi. Tra il verde della vegetazione e l'acqua del canale, sono riuscita a scorgere questo immenso volume sinuoso che con la sua carrozzeria metallica sembrava un mostro marino artificiale, appoggiato sulle sponde del piccolo corso d'acqua.

Ma in realtà quello che si mostrava davanti ai miei occhi, in quel momento era un'immagine triste, scialba, l'acciaio scintillante delle curve sinuose era di un grigio spento, quasi non si leggevano le curve e che era acciaio galvanizzato! Era molto diverso da quel volume scintillante che avevo visto sulle riviste di architettura o su internet! Non riuscivo a capire da che parte andava osservato. Mi sono fermata un istante e ho provato ad ascoltare quel luogo desolato, senza persone, chiuso per ferie...un centro culturale per i turisti e per gli abitanti che è chiuso per ferie nel periodo di maggior affluenza!

Alla fine presa dallo sconforto ho deciso di testimoniare comunque la mia presenza in questo luogo e ho scattato delle foto. Ho utilizzato una macchina fotografica digitale, una Nikon, con zoom ottico, una colpix 5700. Non è per fare pubblicità alla Nikon che esplicito l'apparecchio utilizzato, ma per fare presente che si è utilizzato un apparecchio digitale automatico che offre una certa garanzia nella restituzione delle immagini.

Ho riguardato, dopo alcuni scatti, le immagini che avevo salvato nella memoria virtuale e con mia grande sorpresa ho rivisto le immagini che avevo visto sulle riviste e su internet. Ho riguardato il Centro Culturale a occhio nudo e continuavo a vedere un'immagine scialba, quasi dritta, riscattavo la foto e rivedevo in quel piccolo schermo ritagliato, quelle curve, quella sinuosità, quei riflessi che il sole battendo sull'acciaio galvanizzato restituiva.

In quel momento mi sono resa conto che quell'architettura è stata pensata a mio avviso attraverso



un'immagine virtuale, che può essere racchiusa in uno schermo, ed è esattamente come è stata immaginata. Ma non è un'architettura che è stata pensata per essere vissuta. È un'immagine, un quadro, un'impressione che l'architetto ha avuto quando è arrivato in questa città.

Ritornando nel centro storico mi sono ricordata di un'immagine che non avevo messo a fuoco prima uscendo dall'albergo, una parete di un edificio completamente affrescata con un tromp-oeil, ma così reale che nelle fotografie scattate sembrava un volume che fuoriusciva realmente e non una parete piatta. Così ho fatto un nuovo giro nel centro e mi sono resa conto di quanti ce ne erano di questi tromp-oeil, e di quanto tutta la città vivesse in un'immagine quasi fantastica, fiabesca, che a fine giornata terminava e il giorno dopo sarebbe ricominciata nello stesso identico modo, come se il tempo si fosse fermato e si ripettesse sempre la stessa storia.



6.1.5 RONCHAMP

Ore 09.30 del 23 luglio 2006, ero sul treno che da Belfort porta a Ronchamp, più che un treno sembrava un autobus di linea, viste le sue dimensioni ridotte ad un unico vagone che poteva ospitare sì e no quaranta persone. La faccia contro vetro in attesa da un momento all'altro di scogerla lì in mezzo alle montagne piene di una rigogliosissima vegetazione arborea. L'emozione che cresceva sempre di più, sapevo che stavo per vedere uno dei capolavori dell'architettura moderna: la cappella di Le Corbusier.

Confesso che quando sono andata a visitare, gli anni passati le altre architetture di le Corbusier quali Villa Savoye, il Couvent Saint-Marie de la Tourette, il Pavillon Suisse, la Maison du Brésil, la Maison Planeix, non ero così emozionata. Eppure ognuno di questi luoghi mi ha trasmesso una sensazione di piacevole sorpresa ed emozionato molto, la luce, le dimensioni, i colori sono delle immagini che ricordo ancora vive nella mia mente, ma non era la stessa emozione di quel giorno, lungo quell'interminabile percorso ferrato. Probabilmente è stato anche il viaggiare in treno, con la ripetitività dei rumori e delle immagini sfuggenti della natura, quell'andatura costante e veloce, che hanno provocato una riflessione ed una tensione diversa, ma mentre tutto scorreva invariato in mezzo al quel mare verde, la vedi che svettava bianca una delle due cappelle laterali.

Un tuffo al cuore, sono arrivata nella piccola stazione dei treni di Ronchamp. Non so se si possa definire stazione la presenza di due binari affiancati, uno per un senso ed uno per l'altro, con due pensiline in legno, una per ogni binario, di un metro e venti per due. Un sovrappasso in acciaio per attraversare i binari e un orario stampato su un foglio A4 attaccato vicino alla pensilina.

Intanto c'era tutto il necessario per ripararsi dal sole e dalla pioggia ed anche una tavola di legno orizzontale per potersi sedere ed aspettare comodamente il treno. Ma tutto questo faceva parte della sorpresa...in fin dei conti questo era il luogo della scoperta.

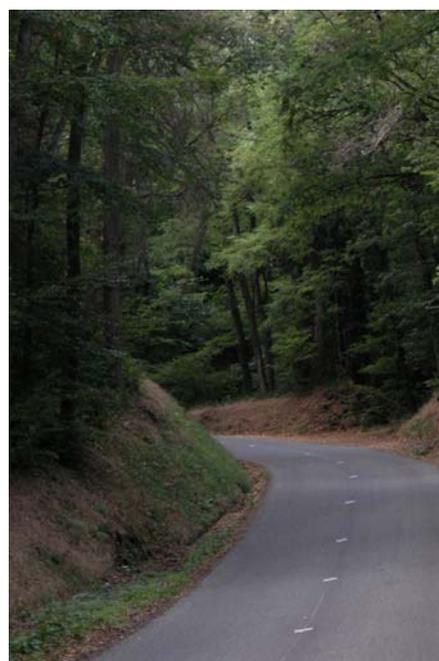


Mi incamminai verso il centro del paese, una strada con casette a destra e a sinistra, ad un certo punto la strada allargava e diventava una piazza con una quinta designata dalla facciata di una cattedrale gotica. La cattedrale e questa piazza segnano il centro del paese da qui una strada in salita segnata da un arco in pietra conduceva direttamente al mio obiettivo. Circa un quarto d'ora a piedi per una strada di montagna, in salita, sotto l'ombra degli alberi. Molte erano le macchine che salivano lungo il sentiero, io, due spagnoli che avevo incontrato alla "stazione dei treni" e un gruppo di giovanissimi boyscout eravamo gli unici a salire a piedi.

Sono riuscita a scorgerla, in mezzo al verde, solo un'altra volta lungo il percorso, prima di arrivarvi. Quando l'ho vista da vicino è stato come vedere qualcosa che già conosci in ogni sua piccola parte, perché l'hai studiata, l'hai ridisegnata, l'hai immaginata, te l'hanno spiegata, l'hai amata e ammirata, ma è anche qualcosa che non conosci affatto perché è molto di più di quello che già sapevi.

Per i primi venti minuti mi è mancato il coraggio di fotografarla, non c'era immagine che non fosse stata già presa, e che io non potessi prendere, ma nessuna immagine poteva restituirmi la sua essenza. Sono entrata dentro e ho avuto modo di ascoltare la funzione religiosa, insieme a molte altre persone, che come me venivano da ogni parte del mondo per ammirarla, e che come diceva il prete durante l'omelia: "tengono in vita lei e il suo artefice".

Durante tutta la funzione sono rimasta incantata a guardare la luce che permeava attraverso le diverse bucaure, i colori, le ombre, l'intensità erano una festa di emozioni e al tempo stesso caricavano di solennità quel momento sacro della preghiera. L'intimità con la quale si svolgeva la funzione, e la vivacità con la quale un flautista accompagnava in sottofondo le parole calme e rilassanti del prete, completavano quel quadro già di per se perfetto, dove i fasci di luce e le linee de pavimento formavano una rete di sentimenti ed emozioni.



Ho provato a disegnare, a fotografare, a riprendere quel momento infinito dove il tempo scorre lentamente e ti sembra però inafferrabile, ma niente di tutto ciò, quando l'ho rivisto mi ha restituito quell'immagine in movimento che è nella mia mente.

Finita la funzione un po' per volta quell'ordine solenne si è disperso, sembravamo un gruppo di formiche che nel suo ordine prestabilito era stato sconvolto da un accidente esterno. Era evidente che ognuno cercava un'immagine, uno scorcio, un ricordo che potesse restituirgli nel tempo o potesse testimoniare quelle sensazioni. Ho provato a scattare diverse foto, ho provato a disegnare, ma non è facile cogliere l'anima intangibile di qualcosa di surreale. Il vero ricordo di quelle ore è la sensazione che è rimasta dentro di me, dell'intimità e della trascendenza, della pace e dell'emozione tumultuosa, del colore e della monocromia, del liscio e del ruvido, del vociare e del silenzio, degli opposti che si fondono in un tutt'uno armonico.



6.1.6 BELFORT

Il 23 luglio pomeriggio arrivo con un piccolo treno interregionale a Belfort. Questa piccola città dista circa mezz'ora da Mulhouse, e si trova insieme a Ronchamp nel Territoire de Belfort, una piccola regione della Francia confinante con l'Alsazia.

Sono approdata in questa città per vedere l'intervento di Jean Nouvel su un antico teatro ottocentesco. In realtà anche se ho cambiato regione, non mi sono poi allontanata molto dalla cultura alsaziana e tedesca. Dalla stazione dei treni alla Place Corbis non erano più di otto minuti a piedi, e mi sono immediatamente immersa nella realtà cittadina vuota e desolata.

Il forte caldo di quei giorni aumentava la sensazione di arsuria e desolazione che si respirava camminando per le strade di questo luogo. La domenica pomeriggio in queste piccole città, eravamo inoltre a luglio inoltrato, era evidentemente il momento del riposo. Ognuno era rintanato nelle sue abitazioni magari a rinfrescarsi con una climatizzazione artificiale, o in viaggio di ritorno da un weekend in località più fresche.

Eravamo scesi dal treno che proveniva da Ronchamp in otto, ed eravamo insieme ad una quarantina di persone contate per la strada, le uniche anime che giravano in quel pomeriggio torrido alla ricerca di un luogo da ascoltare.

Lungo la strada per arrivare a Place Corbis, dove era ubicato l'ingresso principale del Teatro, mi accorgo che i colori delle facciate, le immagini disegnate, il profumo dei fiori che sembravano essere stati appena piantati, tanto il loro rigoglio e la loro brillantezza, rendevano quelle strade vuote, prive di vita, allegre e vivaci.

L'assenza di rumori delle vetture o del vociare delle strade affollate era sofferito dai rumori della natura, il rumore dell'acqua dell'affluente la Savoureuse, le anatre che vi si bagnavano, gli uccelli che giravano e ogni tanto quell'alito di vento che muoveva le frasche degli alberi a chioma larga che permettevano di ripararsi dal sole.

In quest'immagine idilliaca di natura e città



che riposa nel giorno della domenica, Place Corbis con la terrazze¹⁷⁶ offerta dal bar del teatro, i suoi giochi d'acqua che permetteva a quei pochi bambini rimasti in città di giocare e rinfrescarsi, diventava l'unico momento di vita della città.

L'intervento di Jean Nouvel sul teatro ha permesso a quest'antica struttura di aprirsi verso la piazza il fiume e quindi verso la città antica, in modo per niente invasivo. Ancora una volta lo schermo mediatico tra interno ed esterno ed in questo caso tra nuovo ed antico, restituisce ad uno spazio pubblico una quinta di delimitazione ed una qualità architettonica. Le superfici vetrate e quelle vuote di questa quinta riescono a restituire un'unità che lascia intravede e non ciò che succede al di là di quel margine, lasciando al caso, alla riflessione delle immagini e all'angolo di percezione della visuale, la scelta e la finzione di ciò che si riesce a guardare.

Ma questo luogo non è riuscito però ad allontanare da me una sgradevole sensazione di voler fuggire lontano. L'immagine di un luogo tanto perfetto, dove sembrava che ogni casa ed ogni cosa stesse a suo posto, sia nella parte antica della città che in quella più moderna, era inquietante.

Ho incontrato quasi ad ogni angolo i sette viaggiatori che erano con me scesi dal treno, anche loro alla ricerca di qualcosa, e anche loro probabilmente desolati dall'immagine di una città completamente addormentata su un letto di fiori colorati, dove il tempo sembrava essersi fermato e dove qualsiasi intervento di architettura contemporanea sembrava svanire nell'orografia di un territorio che un tempo era un forte e che sembrava essere rimasto chiuso su se stesso per difendersi e preservarsi nella sua graziosa esistenza.



¹⁷⁶ con il termine terraces i francesi sono soliti indicare lo spazio esterno al bar o al ristorante attrezzato dalla stessa attività ristoratrice con tavolini e sedie.

6.1.7 STRASBOURG

Il 24 luglio sono arrivata a Strasburgo ultima tappa del mio breve viaggio prima di rientrare a Parigi e poi in Italia. Questa deliziosa città alsaziana, è considerata il centro dell'Europa dal punto di vista del diritto internazionale. È una città molto vivace ed allegra almeno di giorno e durante la settimana lavorativa. È inoltre meta di numerosi turisti e anche di un turismo non ludico molte volte, infatti ospitando la Corte Europea dei Diritti dell'Uomo ed il Parlamento Europeo è un centro di riferimento per l'Europa intera.

La città è un'esplosione di colori e profumi dai fiori delle decorazioni pubbliche e private alle cucine dei tipici ristorantini alsaziani dislocati lungo tutte le stradine del centro storico, è una commistione perfetta di antico e moderno, che convivono l'uno in funzione dell'altro. I corsi d'acqua caratterizzano tutta la città e rendono una piacevole commistione di natura e artificio, in un quadro caotico di movimento e tensione lavorativa.

Sono arrivata fin qui per vedere principalmente il Hotel du Departement du Bas-Rhin realizzato da Calude Vasconi. Al margine della città storica tra il paesaggio naturale governato dal fiume e dalle isole e in prossimità della fortificazione Vauban del XVII secolo, di fronte ad un museo di arte contemporanea l'edificio di Calude Vasconi si impone in un luogo di attrazione turistica come elemento di rappresentanza per la città.

L'edificio di colore scuro con un granito rosa basamentale e un rivestimento metallico nero, si impone in maniera forte e predominante, con la sua forma sinuosa e plastica su un territorio naturale ed artificiale, quello della città storica, di grande grande delicatezza ed eleganza. Tra i colori delicati di un cielo terso e dell'acqua del fiume, nonché delle decorazioni floreali sparse ovunque e della vegetazione che con i suoi alberi ospita sotto le folte chiome i passanti per rinfrescarli dal caldo che invade anche questa città, questo edificio si impone come una rottura drammatica di colori e linguaggio, ricordando l'effetto della sorpresa e della drammaticità che procura la cattedrale gotica nel centro antico della città.



6.2 INTERVISTA: DALLA LA PROGETTAZIONE ALLA REALIZZAZIONE DI UN MANUFATTO ARCHITETTONICO

- 1) Esiste ancora oggi il monumentalismo dell'architettura francese, espressione della *grandeur français* ?
- 2) La funzionalità di un'opera architettonica, l'*utilitas vitruviana*, è una componente essenziale, ma quando si trasforma in funzione estetica dove è possibile riconoscere il limite tra ricerca funzionale e quella formale?
- 3) L'architettura scultura, l'opera d'arte che può essere vissuta ed emozionata, così come la intendeva André Bloc, è un'architettura fatta per l'uomo che la vive, che vive la dinamicità della realtà contemporanea. È questa quindi la natura con la quale la ricerca formale si confronta? un ambiente costruito dall'uomo che rispecchia la sua natura di animale sociale immerso nel caos?
- 4) La pelle esterna di un edificio, il suo rivestimento, è un diaframma tra il mondo interno e quello esterno. Molte volte la ricerca tecnologica detta le regole per la sua realizzazione, ma questo può modificare la sua funzione primaria di filtro sociale, emozionale, fisico, metaforico, etc?
- 5) La ricerca dell'utilizzo della tecnologia innovativa nel progetto di architettura porta ad un nuovo linguaggio, che non è solo quello *high-tech* o dell'edificio-macchina, con elementi metallici e trasparenti, ma una ricerca materica degli elementi della costruzione, del loro peso e della loro valenza. Trova questo riscontro nella rilettura delle tecniche costruttive del passato? Può essere considerato un richiamo all'architettura gotica o al classicismo strutturale?
- 6) La tecnologia del computer come risorsa necessaria a modificare continuamente ed in corso d'opera l'immagine e la realizzabilità di un progetto di architettura, può essere definita una tecnica costruttiva?
- 7) L'architettura ingegneristica è l'espressione del linguaggio della tecnologia, e nasce da una profonda conoscenza delle nuove tecniche. Ma le nuove tecnologie si ispirano oggi come non mai alla natura, se solo si pensa alla ricerca della biologia applicata all'ingegneria dei materiali. Quindi si potrebbe dire che le ricerche tecnologiche dell'ingegneria costruttiva si basano su delle ricerche formali di ispirazione naturale?
- 8) Nello scomporre e ricomporre l'architettura per parti, che siano piani orizzontali, verticali, volumi, l'unità formale dell'opera non è sempre facilmente riconoscibile. Questa ricerca spesso si lascia trasportare dalla casualità che è poi considerato un ordine superiore. Ma il risultato che si intende perseguire è quello di creare un impatto sorpresa o un luogo che emozioni nella scoperta di se stesso? Vuole essere un'opera dichiaratamente incomprensibile o un oggetto da decodificare?
- 9) Il senso del tatto nel progetto di architettura, assume un peso fondamentale nella scelta dei materiali e sulla scelta tecnologica?

- 10) L'emozione plastica che si cerca di simulare nei modelli tridimensionali e in quelli virtuali è poi riscontrabile nella realtà costruita?
- 11) L'architettura del passato era per gli uomini che la vivevano, era un'architettura che anche se espressione di un'intenzionalità singola (quella dell'architetto), diventava il riflesso di una società in cui i suoi fruitori si riconoscevano. L'architettura di oggi, espressione ancora di intenzionalità singole, volta al sociale, soprattutto in Francia dove la pratica del progetto urbano è alla base di ogni progettazione, diventa l'immagine del singolo progettista. L'individualismo architettonico ha preso il sopravvento sull'immagine e la ricerca sociologica che è alla base della cultura architettonica francese? Lo spazio architettonico è un luogo per l'uomo che deve essere vissuto e non compreso in quanto forma artistica?
- 12) Il concetto di "violenza" o di "impatto violento" è diviso tra il senso di rottura e quello di continuità storica. L'incompatibilità dei due lati della stessa medaglia dove trovano il loro punto d'incontro? Quand'è che un'architettura diventa immortale?

6.2.1 INTERVISTA CON MR PAUL ANDREU

PARIGI 17 LUGLIO 2006

Nel 14 arrondissement e precisamente al n.15 di rue du Parc Monsouris, in un quartiere residenziale vicino alla Porte d'Orleans e in prossimità del Parc Monsouris, è ubicato l'Atelier di Mr Paul Andreu. L'intero quartiere con piccole villette e palazzotti alti non più di 3 piani, posseggono tutte un piccolo giardinetto al livello della strada dal quale si accede a due rampe, una di accesso alle abitazioni ed una di accesso al piano seminterrato.

Fuori al n.15 davanti una delle rampe di accesso al suo piano seminterrato Mr Andreu, alle ore 16.00 in punto del 17 luglio 2006, mi attendeva per dedicarmi un'ora del suo prezioso tempo. Il suo atelier è ubicato nei due piani seminterrati, il primo livello a cui si accede immediatamente dalla strada è destinato alla reception e alle postazioni di lavoro del suo team. È un unico ampio spazio dominato dal colore bianco delle pareti e ospita un gran numero di plastici da esposizione. Questa grossa e profonda stanza è tagliata in due da un muretto trasversale che segna l'accesso al piano inferiore.

Qui, al piano sottostante c'è il bureau privato e la sala riunioni ed un'altra piccola saletta nella quale ci siamo accomodati per svolgere l'intervista. L'accoglienza e la semplicità con la quale sono stata ricevuta e l'interesse rivolto per la mia ricerca ed i miei studi mi hanno incoraggiato nel perseguire il lavoro intrapreso.

Si riporta qui di seguito l'intervista registrata, poi tradotta e trascritta personalmente, si vuole però premettere che sono state sottoposte a tutti gli architetti intervistati e non, le medesime domande e si è illustrato la tematica della mia ricerca in modo da poter ricevere più che una risposta univoca e riduttiva ad un argomento specifico o ad un'opera specifica, un più ampio discorso sull'architettura contemporanea in Francia.

“Io non ho mai ideato dei progetti utopici, simbolici, ho bisogno per creare comunque di rispondere ad un'idea, ad un programma se no mi sento perduto. Allo stesso tempo all'inizio cerco qualcosa che mi fa lavorare, cerco di analizzare la situazione, e di guardare nel dettaglio il programma sottopostomi. Ed è proprio guardando e riguardando che a un certo punto viene fuori l'idea.

Ma ogni volta l'idea esce da me, non sono capace di mischiare più idee e metterle insieme, c'è qualcuno che lo fa mette insieme soluzioni differenti per rispondere al maggior numero di problemi, ma questa è una risposta ibrida. Io ho bisogno di disegnare da solo, a mano, non posso scegliere un'idea sulla quale non ho riflettuto e il disegno serve per riflettere.”

Mi mostra a questo punto diversi quaderni pieni di schizzi e mi dice che sono anni che oramai conserva i suoi disegni, le sue idee, i suoi pensieri su queste *Moleskine* con la copertina nera di dimensione A4 con fogli color paglino. Su questi quaderni effettivamente sono disegnati e rappresentati i suoi progetti dall'immagine volumetrica generali fino alla descrizione del particolare tecnologico.

“ La testa e la mano vanno sempre insieme, la mano fa degli errori evvero ma a volte è proprio da questi errori che esce fuori qualcosa di formidabile.

Il contesto esterno è solo una delle componenti del progetto, ma quando parlo di contesto non mi riferisco a qualcosa di concettuale ed astratto bensì ad un'analisi oggettiva di un luogo.

La differenza tra gli architetti e gli ingegneri è molto semplice mentre gli ingegneri sono istruiti per risolvere dei problemi – ossia dato un problema bisogna che l'ingegnere scientificamente lo risolva – l'architetto cerca una soluzione. La ricerca di una soluzione è un'altra cosa, la ricerca scientifica è come la ricerca architettonica, è una ricerca al contrario, allora si che si è un artista. Soprattutto non bisogna rispondere a un problema, bisogna trovare come porre la questione in modo che la risposta abbia successo e sia evidente.

Si deve quindi lavorare sul modo di porre il problema, solo là si può trovare la soluzione domandandosi qual è la vera domanda, la vera questione e se si formulano bene le domande allora le risposte saranno semplici. È questa la vera differenza tra l'architetto e l'ingegnere. Ci sono degli scienziati che si avvicinano alla ricerca come degli artisti, non rispondono ad un problema, ma analizzati tutti i dati, si muovono dalla loro idea e cercano di dimostrare la loro impressione iniziale.

Quindi questa è una pratica induttiva ed è una strada che si percorre senza interrogativi, domande, comprensione, denuncia della questione, e questo non è un lavoro formale come si è appreso all'università, non è un problema con i dati a cui si dà la unica soluzione possibile. È un processo che ha un ordine ed una logica, ma non una logica semplice, spiegabile, ordinaria, strutturata in una maniera prestabilita.

Io so che è strutturata in una maniera, ma non so quale questa sia, e non me lo sono neanche poi più di tanto domandato, ma so che esiste un momento nella progettazione in cui ci si domanda se si è ben compreso ciò che si sta per creare. Io personalmente per riflettere e trovare le idee disegno e ridisegno cose che anche già conosco, e riguardo i miei disegni più volte fin quando non sono contento e convinto.

In generale quando non sono contento riguardando i miei disegni è quello il momento in cui comincio a capire qualcosa, che c'è qualcosa che non va, questo è il momento di crisi, riguardo il tutto e mi sembra non adatto, sbagliato. Allora butto tutto si rimette di nuovo tutto in discussione e cerco un modo diverso di guardare la questione. E il risultato è imprevedibile, non si sa se potrà funzionare o no.

Arriva poi il momento in cui si dirà questo sì, va bene, sdeve essere così ed in nessun altro modo, e non si sa perché, ma si sa che funzionerà e si procederà in quella direzione verificando tutte le parti del progetto. Quindi tutte le verifiche vengono fatte da un'immagine intuitiva di partenza, la tesi da dimostrare, che ci ripete nella mente «dovrà essere così lo si riconosce da lontano», è chiaro che poi dopo tutte le verifiche ancora non si è trovata una soluzione globale ed armonica si ricomincerà di nuovo dall'inizio.

Tutte le verifiche vanno fatte attraverso i dettagli. L'immagine di animale rispecchia perfettamente un progetto di architettura, in quanto ciò che noi vediamo è un'immagine finita ma questa è composta da un organismo complesso e completo. Si parte quindi da un disegno generale

che è l'organismo di base, poi ogni sua parte viene definita e verificata, dal colore alla tecnologia per realizzarla, ed è attraverso queste verifiche che nasce il vero progetto di architettura in tutte le sue parti, fin quando l'opera non sarà completa.

Il richiamo al mondo naturale e all'immagine dell'animale che ha una nascita una vita ed una morte inoltre ben si riflette nel processo di sviluppo di un'architettura, anche questo infatti è composto di tanti organismi che si sviluppano per fornire un'immagine sempre più dettagliata, e necessariamente tutte le parti di questo procedimento devono essere in armonia, e deono potersi modificare per adattarsi le une alle altre. Durand non pensava proprio così per lui era possibile definire delle parti a priori che si potessero combinare e in modi diversi. Io non mi trovo d'accordo con lui, non si può dare un ordine a priori delle componenti di un progetto di architettura, quest'ordine anche di componenti prefabbricate deve essere stabilito a posteriori. È un po' ciò che avveniva nell'architettura gotica dove la sperimentazione dava nuove regole costruttive.

Non amo molto l'architettura classica, ma se penso a Borromini, devo esprimere la mia ammirazione per un uomo che non è assolutamente prigioniero dei suoi schemi, come Durand, ma anzi si prende delle libertà enormi per realizzare e pensare quello che ha fatto. Sicuramente Durand è molto moderno se si pensa ai suoi abachi e alla produzione industriale che ha invaso il campo dell'edilizia ma non è con degli schemi prestabiliti che si può fare dell'architettura di qualità.”

Nelle domanda che n.9 richiedo come il senso tattile nel progetto di architettura, assume un peso fondamentale nella scelta dei materiali e sulla scelta tecnologica, durante l'intervista mi sono però ricordata di una dichiarazione rilasciata da Mr Andreu sul suo sito a proposito della luce da utilizzata come un materiale. Sicuramente una tale affermazione non può non rimandarci a Le Corbusier o a Khan, e ho pensato di trasformare questa domanda in funzione dell'elemento “LUCE” come materiale per la costruzione.

“Sono molto cambiato nel corso della mia vita, all'inizio non mi preoccupavo molto della questione della luce, poi a un certo punto si è rivelato l'elemento dominante del mio lavoro. Oggi di nuovo non è più una questione vitale, come lo è stata per un po'. Alcuni edifici li ho pensati nella luce, attraverso i giochi, i filtri del sole, ciò che mi ha fatto cambiare un po' sono stati un edificio in Egitto e l'aeroporto di Nizza. In questi due progetti mi sono reso conto che le tracce della luce a volte sono elementi di continuità nell'architettura, a volte elementi di rottura.

Quando ho scoperto la luce in architettura è stato un po' come quando uno scopre l'amore a quindici anni. Sempre la luce aveva inciso su un edificio ma è diventata indispensabile quando ho iniziato a capire che poteva essere interpretata ed utilizzata come un materiale, ed i miei edifici sono diventati sempre più vuoti perché erano riempiti dalla luce.

In particolar modo vorrei parlare della luce che filtra nel modulo 2F dell'aerogare Charles de Gaulle, un corpo molto sottile dove la presenza della luce era fondamentale. Ho pensato a lungo a come poterla far filtrare rendendola un materiale proprio come l'acciaio, il vetro, il cemento. La luce come elemento del non finito, del divenire e del cambiamento.”

Ritornando alla metafora dell'animale, se un edificio è finito compie la sua vita per poi morire, se invece non raggiunge mai la sua totale completezza, o meglio se è sempre modificabile e

si modifica continuamente con l'uomo che lo vive e la natura che lo circonda, allora non comincerà mai la discesa della parabola verso la morte e continuerà a vivere nel suo splendore.

“Perché un edificio non deve mai finire se no la sua vita è destinata a finire, bisogna allora fare qualcosa che non ha termine e solo attraverso la luce che cambia sempre e non finisce mai un edificio si modifica continuamente.

Mai tutto è detto, mai tutto è fatto, questo è tipico dell'architettura. Ma la ricerca non finisce mai, continua all'infinito e se l'architettura è ricerca non deve essere conclusa. Il terminal 2F è un percorso che dall'ombra entra nella luce, come se fosse un percorso iniziatico.

Altri elementi importanti nella progettazione degli spazi pubblici sono l'orizzontalità e la verticalità, che però non hanno lo stesso valore morale della luce. Nell'aerogare 2F lo schema si ripete più volte e il passaggio dalla luce all'ombra permette allo spazio di aprirsi e chiudersi per mostrarsi sempre diverso anche se sempre uguale.

Io disegno molto ma la luce non si riesce a vedere attraverso il disegno, il movimento iniziale, l'idea contiene la luce ma poi va sperimentata e verificata. In Cina ad esempio il mio progetto dello stadio fonda la sua esistenza sulla luce, su dove deve cadere e cosa deve illuminare per non disturbare gli atleti ma anzi migliorarne le prestazioni sportive. È sicuramente un modo più violento di vedere la luce, questo volume spaccato al centro da questo fascio di luce.

L'architettura è un gioco per artisti non si può prevedere tutto ma c'è sempre qualcosa che si fa da se, come quando la mano disegna e a volte il suo errore è migliore dell'idea che si voleva disegnare.

Il senso tattile ha importanza in architettura. La facciata, la superficie ha un valore importante, ma non è qualcosa che viene pensato a priori, all'inizio è qualcosa che viene sviluppato in seguito. Però io non amo i rivestimenti “cosmétique” che nascondono la realtà del costruita, un rivestimento deve comunque mostrare l'essenza dell'opera. I tessuti e i decori che ho utilizzato nell'Opera in Cina, e mai avrei pensato di realizzare un'architettura così sfarzosa, ma sono stati dettati da una ricerca verso qualcosa che non deve nascondere ma mostrare qualcos'altro.

È un dubbio che nasce all'origine dell'architettura, la capanna e la caverna, all'origine di tutto, all'origine dell'edificio, la caverna che protegge ma è pericolosa, la capanna che è cresciuta fino diventare casa, dove la moda raggiunge il massimo livello per mostrarsi. È una specie di mito.

Ma ritornando alla questione della luce e dell'informatica in architettura, ad esempio attraverso un disegno con la matita non possiamo mostrare la luce che cambia, ma attraverso le immagini virtuali ed i programmi di modellazione e renderizzazione possiamo avere delle immagini quanto più prossime al reale. Il progetto finito è sempre presentato attraverso i mezzi informatici.

Però è importante ricordarsi che l'idea parte sempre dalla mano e l'informatica non può sostituire questo, io parto dagli schizzi e poi informatizzo il progetto. In più un computer fa solo quello che noi gli domandiamo di fare, la mano a volte sbaglia e fa qualcosa autonomamente ed a volte come ho già detto è proprio quella la linea dell'intuizione. Il plastico, l'informatica, i disegni puliti sono tutti mezzi per controllare e governare il progetto non per idearlo e pertanto sono strumenti.”

6.2.2 INTERVISTA CON MR GILLES PERRAUDIN

LIONE 21 LUGLIO 2006

Al piano terra di uno di questi antichi edifici in muratura, quasi in cima alla collina, e precisamente a l n. 16 di rue Auber Colônes, si trova lo studio di Mr Gilles Perraudin.

È un grande spazio aperto con i soffitti molto alti e la struttura in pietra lasciata a vista. Questo open space è diviso in tre sezioni parallele all'ingresso separate da librerie e scaffalature basse che permettono di intravedere cosa succede dall'altra parte e di far filtrare la luce in tutto l'ambiente dall'unica superficie completamente vetrata che da sulla strada e dalla quale si accede.

Il primo spazio è destinato all'accoglienza e all'attesa, e qui sono rimasta per circa un quarto d'ora ad attendere, ed è arredato con due semplici tavoli con delle sedie e le scaffalature piene di plastici e disegni da esposizione. La seconda sezione ospita invece in collaboratori con le loro postazioni come se fossero in un aula con dei banchi a coppia di due uno dietro l'altro. Infine il terzo spazio, dove abbiamo svolto l'intervista, più raccolto ma anche il più ampio, è un'immensa sala con un tavolone per le riunioni interne ed esterne, pieno di plastici di studio, ed è il luogo creativo.

Questo atelier per la sua semplicità e la sua rigosità, rispecchia in pieno il carattere di Mr Perraudin e delle sue architetture. Anche qui, con Mr Perraudin mi sono permessa di illustrare il tema della mia ricerca e di sottoporgli le domande come menabo di un discorso generale al quale poteva rispondermi facendo riferimento alle sue architetture e a ciò che lui insegna tutti i giorni agli studenti dell'Ecole d'Architecture de Lyon. Lui ha esordito così:

“L'architettura è la realtà di un oggetto costruito! Questo oggetto inevitabilmente passa attraverso l'applicazione tecnologica, un architetto che non tiene conto della realtà costruita ha più possibilità di fare dei progetti molto costosi. L'economia di un progetto è quella di sintetizzare la scrittura, il linguaggio architettonico e le condizioni tecniche della sua realizzazione e di ottimizzare dei metodi per la sua realizzazione.

L'economia, e si sa, è una delle chiavi della qualità architettonica, non solo nel senso dell'aspetto estetico. Un edificio deve essere un elemento utile, che deve soddisfare delle funzioni d'uso – in riferimento alla domanda n. 2 l'utilitas vitruviana. Bisogna promuovere e costruire con il massimo risparmio economico e per far questo bisogna adeguare i principi costruttivi e gli spazi architettonici. L'architetto deve tener conto dell'utilità, dell'economia e della trasformazione di un oggetto finale in qualcosa di bello.

Da qualche anno per delle esigenze strettamente ecologiche abbiamo deciso di utilizzare dei materiali naturali per la costruzione, o almeno di aumentare notevolmente l'impegno di questi.

I materiali che si utilizzano nella costruzione di un edificio sono sempre materiali che alla base sono costituiti da elementi naturali, anche il cemento ad esempio è costituito dagli inerti e da polvere e sabbia che sono poi cotti, e subiscono una serie di procedimenti. Ma in realtà la materia prima è la pietra e cioè qualcosa che troviamo in natura. Ma queste numerose trasformazioni per realizzare un materiale ad esempio come il cemento, sono operazioni costose ma soprattutto per

l'ambiente. Infatti l'inquinamento energetico che viene sprigionato e l'emissione di gas e inquinazione provocano dei danni ambientali che per poi potervi porre rimedio c'è bisogno di spese molto maggiori.

È per questo che ritengo che bisogna cercare di utilizzare materiali da costruzione quanto più vicini possibile alla loro realtà naturale, senza doverli sottoporre a troppi trattamenti. Cercare di evitare i processi di trasformazione troppo lunghi e troppo inquinanti come l'emissione di CO2 nell'atmosfera a seguito della produzione del cemento.

Bisogna quindi utilizzare la pietra, il legno e altri materiali, quanto più prossimi allo stato naturale in cui li troviamo. Questa è oggi la linea di condotta del nostro lavoro.

Se si utilizza la pietra si può subito affermare quale sarà l'aspetto economico e il linguaggio architettonico che verrà utilizzato. Se con la pietra possiamo fare dei muri che hanno una consistenza ed un valore bisognerà certo rinunciare a degli sbalzi enormi e di grande effetto, ma si può utilizzare un linguaggio architettonico limitato e fare ugualmente dell'architettura di qualità.

Sono partito dai materiali di base secondo la loro utilizzazione e ho studiato un sistema costruttivo che mi desse un linguaggio architettonico di valore, che mostrasse l'essenza dei materiali.”

Sicuramente il discorso dell'impronta tecnologica ha due diverse applicazioni e questo dipende molto dalla committenza. Se ad esempio viene richiesto un edificio ecosostenibile che sia autonomamente gestito e autosufficiente l'approccio sarà rivolto principalmente alla sperimentazione di materiali e nuovi sistemi tecnologici, e la forma architettonica ed il linguaggio è ciò che deriva da questa ricerca ad esempio è il caso di Emscher Park in Germania a Herne-Sodingen. Se invece si vogliono realizzare degli edifici in cui la richiesta è quella di uno spazio studentesco o delle abitazioni, la tecnologia e lo studio dei materiali non è pensato come elemento esemplare e di sperimentazione, quanto come elemento della costruzione.

In riferimento a Emscher Park “bisogna porsi degli obiettivi e questi possono essere anche l'architettura ambientale, ecosostenibile che produce energia elettrica e non è inquinante. Queste però sono condizioni iniziali, che sono imposte come punto di partenza dal cliente. Dalle condizioni iniziali si stabiliscono dei principi che devono essere verificati durante tutta l'evoluzione del progetto. Anche il trasporto dei materiali fa parte dell'economia del progetto e del rispetto dell'ambiente. Ad esempio un edificio costruito in legno sarà fatto con del legno reperibile in prossimità del luogo nel quale sarà realizzato, questo rispetta l'ecologia ed il rapporto ambientale del luogo ed il suo trasporto sarà sicuramente più economico e meno inquinante.

Sul piano energetico questo edificio è completamente autosostenibile. Il suo costo è stato ottimizzato sia nelle spese che nel tempo della realizzazione, nonché nel periodo di ammortamento economico. Questa è la filosofia che ha guidato il progetto di Emscher Parc.

La spesa di questo edificio sarà ammortizzata nei successivi 15 anni. Il materiale principale intorno al quale l'idea del progetto si è formata era il legno, utilizzare il legno in tutti i suoi elementi costruttivi, per avere un edificio ecocompatibile ed ecosostenibile a basso consumo energetico. Come si è passati da qui al linguaggio architettonico! Avviene un po' per volta.

Le referenze storiche e del luogo sono tutti elementi che determinano il linguaggio architettonico, la geometria..., nasce un concetto generale che riunisce insieme, integra le dimensioni tecniche, quelle costruttive, dei materiali, dell'organizzazione spaziale, attraverso un'immagine referenziale che contiene una serie di elementi che rinviano alla storia intesa come tradizioni, all'identità del luogo.

Quando si è cominciato questo progetto si è subito emersa la sensazione di una sorta d'identità. Nello sviluppo dell'idea di creare un microclima si è delineata l'idea della foresta costruita. Il legno utilizzato ha rafforzato ancora di più questa idea. Ma il legno, la foresta, fanno parte della cultura tedesca; le leggende tipiche di questa zona sono ambientate nelle foreste; i popoli del nord sono legati all'idea della foresta perché è qualcosa che gli appartiene.

Tutto questo è stato compreso un po' per volta per poter restituire una risposta omogenea. In questa direzione dell'idea del rapporto tra una foresta interna costruita ed una esterna naturale si è sviluppato ed è cresciuto questo progetto. Questo però col tempo ha abbracciato un altro riferimento «la Barca» il trasporto del legno sui fiumi, ha suggerito quest'altro elemento, che è inoltre la metafora dell'autonomia e rientra ancora una volta nella cultura dei paesi del nord.”

Per finire non bisogna dimenticare la Ruhr nella quale è inserito il progetto “ La Ruhr è comunque un luogo industriale pieno di edifici enormi, ecco che allora si aggiunge l'idea dell'edificio industriale. Tutte queste sono referenze che un po' per volta hanno determinato il progetto architettonico. È chiaro che si parte da un'idea... da un concetto... è questo che l'architetto fa! Parte da un concetto che non è una referenza formale a cui uno si deve relazionare, ma è qualcosa di più!

Il problema dell'architettura è che essa è principalmente qualcosa di materiale, ha la sua materialità, e purtroppo spesso ci dimentichiamo di questo anche a causa dell'utilizzo dei mezzi informatici che ci permettono di vedere un progetto, prima ancora di realizzarlo, attraverso delle immagini virtuali.

La materia è il punto di partenza per noi, come la materia può rimanere presente e manifestarsi ai nostri occhi anche alla fine. Questa materia ha dei valori spirituali che devono essere in un'opera di architettura o in un'opera d'arte, e devono essere rispettati, ciò che resta di un'opera è la sua spiritualità, è ciò che la rende immortale.

La musica anche è una materia. L'architettura deve servire a trasmettere dei valori spirituali, ma se si parte da un valore spirituale e si pensa alla sua materializzazione, come può diventare un elemento solido, si rischia di avere una materia il cui valore spirituale non riesce ad emergere. Il senso tattile esiste nella dimensione spirituale dei sensi. Ma non si può dire a priori di utilizzare un certo materiale per tradurre un certo sentimento. I materiali sono qualcosa che viene in seguito, i rivestimenti, i pavimenti, devo essere in armonia con tutto il resto e scaturire dal concetto generale del progetto.”

Chiaramente in un'architettura materica, dove la conoscenza dell'oggetto costruito e la riconoscibilità del suo spirito sono al centro della progettazione e della realizzazione, il ruolo dell'informatica è solo marginale e strumentale (domanda n.6)

“Il computer è una matita, niente di più, l’architettura è un pensiero. Il computer è qualcosa che serve per disegnare e rappresentare il pensiero. Ma è un’alienazione terribile. Anche se oggi non è possibile più fare niente senza il computer e anche un progetto deve essere presentato in un certo modo. È vero che architetti come Gehry senza il supporto informatico non possono progettare edifici come il Guggenheim di Bilbao, ma è anche vero che questo progetto è stato enormemente dispendioso. È stata un’opera che è costata moltissimi soldi e questo è immorale perché l’architettura è qualcosa di molto semplice. Soprattutto quando nel modo c’è la metà della gente che si muore di fame e non ha un tetto dove ripararsi, questo è immorale.

Inoltre questi materiali che vengono utilizzati in queste architetture incidono enormemente sull’inquinamento atmosferico e per la loro realizzazione e per la loro applicazione e questo non favorisce uno sviluppo sostenibile ed ecocompatibile. L’architettura è una cosa semplice e per un motivo etico si è scelto di seguire questa linea di condotta nella progettazione. Non si ha il diritto in quanto architetti di spendere soldi in questo modo è immorale ed ingiustificabile!”

Se da una parte è vero che l’architettura plastica di Gehry o Odile Decq non può fare a meno dell’informatica, è anche vero che alla base c’è un discorso spaziale che parte dalla composizione volumetrica e che viene sperimentato attraverso plastici di studio. Ma tra il plastico di studio ed il plastico di esposizione c’è una grande differenza come accade anche nello studio di Mr Perraudin.

In realtà il plastico per esposizione è pieno di particolari tecnici, il plastico di studio è volumetrico molto più generale, realizzato con pochi tagli netti che definiscono dei volumi che si innestano tra di loro. Questo è ciò che ho potuto vedere personalmente, anche i materiali poveri come il polistirolo, servono solo per una facile modellazione volumetrica.

“I plastici sono di due tipi quelli per esposizione per le presentazioni e le mostre e quelli di studio per verificare la direzione che uno sta prendendo, per vedere se corrispondono alcune cose che sono alla base dell’idea concettuale. Sono plastici che verificano se uno è sulla buona strada o meno. Se quello che uno sta disegnando corrisponde a quello che uno sta cercando.

Anche le immagini virtuali servono per verificare l’illuminazione, l’ombra, sono rapide e sufficienti come dati aggiuntivi. Ma attraverso il plastico si verifica anche la materialità. L’architettura che si fa attraverso il computer è un’architettura formale, è una concezione formale ed il formalismo ha una diversa dimensione spirituale.

Il dettaglio invece deve stare al suo posto, questo non possiede della spiritualità, il modo di posizionare un pilastro a terra è solo un modo per rafforzare un concetto. Prendiamo ad esempio i pilastri di Emscher Parc, il progetto è molto diverso da ciò che è stato realizzato, io li avevo immaginati come dei tronchi d’albero con una base in cemento tronco-conica che presentava un’avvalimento centrale che avrebbe alloggiato senza viti e bulloni un pilastro in legno che si assottigliava in altezza con alla base una levigatura semisferica.- nel frattempo che parla animatamente con carta e penna mi disegna a schizzo le sezioni del pilastro progettato e quello realizzato- Questo espediente era come un incastro solido ed efficace, ma alla fine è stato realizzato un altro tipo di pilastro sempre in legno, spanciato al centro e non tronco-conico, con una cerniera in acciaio che lo fissa al suolo. La metafora dell’albero e della foresta di alberi non si è potuta verificare in questo particolare, ma nel complesso il valore dell’edificio è rimasto invariato.”

Ma non sempre i valori trasmessi dall'architettura sono facilmente legibili. Quando ad esempio si studia la storia dell'arte o si interpretano i quadri o si leggono le interpretazioni, ci si pone in modo critico, e attraverso una conoscenza più ampia ci si forma un gusto ed una riconoscibilità personale, si iniziano a vedere dei valori comuni o individuali. Nell'architettura in quanto forma d'arte il procedimento è simile, solo che mentre riconosciamo facilmente le architetture del passato in un gusto ormai riconosciuto dentro di noi, quelle contemporanee ci sembrano incomprensibili, o meglio ci si chiede se l'architettura che è fatta per l'uomo comune è da questo uomo comune che non per forza ne capisce di architettura comprensibile, e se riconosce questi valori. In relazione alla domanda n. 11 Mr Perraudin mi risponde facendo riferimento non solo alla sua architettura ma all'architettura contemporanea con la quale si confronta nella sua professione e nelle sue ricerche universitarie tutti i giorni.

“ La collettività oggi non esiste, la nostra epoca è individualista al massimo, e l'architettura soprattutto quella dei formalisti è espressione di questo individualismo. Ad esempio il messaggio che ho cercato di trasmettere con la realizzazione dell'ecole d'Architecture de Lyon, era un messaggio pedagogico, rivolto agli studenti di architettura, anche perché era stata questa la richiesta. Ogni momento di vita questo progetto e quindi ogni momento dell'insegnamento agli allievi doveva incarnarsi in una materialità.

Ad ogni funzione e ad ogni momento dell'apprendimento corrisponde uno spazio, ad esempio il piano primo destinato alla sperimentazione ed ai laboratori è stato con delle doppie altezze per permettere comunicazione visiva e separazione concettuale. Ma soprattutto quello che è importante è che sono state applicate diverse tecnologie per poter mostrare una sorta di campionario agli studenti di come i problemi si possono risolvere attraverso una forma costruita. Anche il cementoprefabbricato dei blocchi murari è stato lasciato a vista proprio per mostrare le sue fattezze. È un'opera pedagogica che si mostra per ciò che è, e nel tempo rimane un riferimento importante per gli studenti.”

6.2.3 INTERVISTA CON MR PAUL CHEMETOV

PARIGI 1° AGOSTO 2006

Al n.39 di rue Lhoumond, nel 5° arrondissement, c'è uno dei due studi di Mr Paul Chemetov, ubicato al piano ammezzato di un antico edificio in muratura nel centro storico di Parigi, nel quartiere del Panteon. Entrando nello studio un piccolo corridoio con tre porte sulla destra conduce in una stanza centrale con un lucernaio dall'alto. È il cuore dello studio. Questo spazio ospita le postazioni di lavoro dove si trovano i collaboratori e lungo i muri perimetrali un soppalco ospita un archivio non illuminato direttamente. Da qui una porta conduce nel bureau di Mr Chemetov, e una piccola scala di gradini conduce ad un piano più basso dove c'è un tavolo una cucina e una porta che da in un piccolissimo patio esterno che conduce ad un'altra stanza.

L'ambiente luminoso e che mette in evidenza diversi plastici delle opere realizzate da Mr Chemetov ha una particolarità i materiali di rivestimento: tutte le pareti sono intonacate bianco ghiaccio là dove non è lasciata a vista la pietra beige, in contrasto con il pavimento rosso cotto di forma quadrata. In realtà tutti i rivestimenti compreso il tavolo sul quale sono rimasta due ore ad aspettare sono quadrati, non ha un'importanza il materiale ma la forma quadrata che si ripete da cubetti di legno del tavolo alle piastrelle di diversa dimensione della pavimentazione.

Dopo una lunga attesa vengo ricevuta, ma non nello studio, Mr Chemetov ha un'importante riunione e l'unico modo di poter gli rubare qualche minuto è accompagnarlo a pranzo!

Mentre aspettiamo inizio a parlargli dell'argomento centrale della mia ricerca e lui mi espone subito le sue perplessità dimostrandosi però interessato alle argomentazioni delle mie domande.

“La Querelles des anciens et des modernes, non è più una disputa dei giorni nostri, oggi la questione è se l'architetto è un artista o un capo cantiere. È una questione morale, ma in realtà la forma, l'utilizzo del simbolo e le tecniche costruttive sono tutte questioni che intragiscono l'una sull'altra. L'architetto pensa, deve essere un uomo di cultura e di esperienza, e lavora nell'insieme di più discipline.

In rapporto all'architettura classica l'interno e l'esterno sono uguali, sono fatti di pietra sia che siano edifici pubblici che edifici privati. Oggi è diverso, soprattutto per gli edifici pubblici, ad esempio quelli che sono completamente privati, o quelli che necessitano di ascensori, aria condizionata, climatizzatori, areatori, sono tutti confort che per costruire un edificio un architetto deve tener in conto e soprattutto nell'architettura privata queste sono le cose più importanti. Per soddisfare tutte queste richieste oltre l'economicità dell'opera, un'architettura finisce per essere brutta e sgradevole, rovinare l'ambiente circostante.

Bisogna comunque tenere conto che la committenza dell'architettura classica per realizzare chiese, castelli, prigioni era molto ricca e molto esigente e inoltre la realizzazione di queste grandi opere non era poi così frequente.”

Anche oggi l'architettura è legata alla politica, alla committenza, alle esigenze di questa ed ai suoi gusti è per questo che viene scelto un architetto invece di un altro. Non è corretto forse

dividere l'architettura in un filone formale ed un altro tecnologico, perché in realtà esistono delle differenze ad esempio tra il lavoro di Odile Decq e quello di Gilles Perraudin, ma non è una questione di approcci progettuali diversi quanto di *“temperamento differente. Perraudin ama molto la pietra, Odile Decq per niente. In realtà credo che sia molto differente soprattutto se si volge lo sguardo al passato. Per quanto diversi questi attori della scena contemporanea, vivono tutti nello stesso periodo e pertanto subiscono le stesse influenze. Io non ho nessuna voglia di rientrare in un'analisi di tipo stilistico, non credo che sia veramente interessante.*

Quello che invece mi interessa è che queste sono le architetture del futuro, nella differenza dei progetti e degli individui. Chi e che cosa continua ad essere l'architettura. Che cosa è oggi per domani e che cosa è unicamente della loro essenza. Ad esempio quest'edificio del 1920 – e indica un edificio di fronte che si scorge attraverso la finestra - ha in se tutte le caratteristiche del 1920. Penso che quando è stato costruito era moderno e presentabile, e se uno lo guarda oggi lo classifica come un edificio parigino disegnato con un certo ordine, alla scala della città. Con il suo colore, il suo ritmo ed i suoi particolari è un edificio parigino, ma se per esempio al posto di essere grigio fosse stato rosso, magari sarebbe stato migliore, ma questo non si può affermare con certezza!

Questo è un problema, se uno pensa ad un edificio da solo come può immaginarlo ad esempio attraverso un plastico, allora questo risulta eccellente. Ma in una struttura urbana che noi chiamiamo città ha un rapporto diverso, l'architettura non è mai isolata, è sempre integrata in un tessuto preesistente, la domanda allora è come rapportarsi con l'edificio a fianco?

Ad esempio la conservazione di un edificio o la sua trasformazione, per trasformare bisogna comunque conservare, conservare la cultura, conservare le forme, i simboli, le referenze. Sempre conservazione e trasformazione vanno di pari passo in un progetto d'architettura.”

Sorge spontaneo allora chiedere come quest'interpretazione della conservazione e della progettazione abbiano trovato una soluzione tanto devastante nello storico sito de les Halles a Parigi. Si premette che l'intervento di Paul Chemetov in questo progetto si limita alla Court Carrè e alla due grandi gallerie all'interno nel sottosuolo e alle serre che escono nello spazio esterno.

“quando sono arrivato ad intervenire su questo progetto, il sito era già stato liberato e le serre di Baltrad eliminate. Ciò che ho cercato di rappresentare in questo intervento era quindi la città distrutta. Il mio riferimento era la Camera di Commercio, e ho cercato di continuare la storia de les Halles. Questo è stato un intervento violento dove rottura e continuità cercano di esprimersi e di trovare un punto d'incontro.”

Il passato comunque ci insegna molto, e non è poi così lontano dalla cultura dei nostri giorni, se infatti l'architettura del passato era per gli uomini che la vivevano, ed era il riflesso di una società in cui si riconoscevano, l'architettura di oggi, è ancora questa con modalità differenti (domanda n. 11).

“ Per architettura del popolo o popolare si può intendere quella fatta senza architetti, per esaudire le necessità dell'uomo, nelle campagne, ma in realtà tutta l'architettura del passato è estremamente referenziale e colta ed è fatta per persone che hanno la cultura per comprenderla.

Ad esempio Luigi XIV, ha cercato per realizzare le sue architetture architetti, pittori, scultori, di ogni luogo per scegliere i migliori e quando il risultato non gli piaceva, ha fatto distruggere la parte della reggia di Versailles che non gli piaceva e l'ha fatta riprogettare. O ancora il caso storico del Louvre, che è stata rifatta due volte oltre ai numerosi progetti che sono stati presentati. L'architettura di Luigi XIV o Luigi XV è la stessa di quella oggi, anche Jean Nouvel che ha una committenza molto facoltosa, si può permettere il lusso di abbattere e ricostruire qualcosa che non gli piace una volta realizzato, perché non è perfetta a modo suo magari.

Nel sistema democratico il problema dell'architettura è più complicato che in un sistema aristocratico. Tutti infatti hanno un'idea dell'architettura, anche i meno colti, e ognuno può farsi le sue opinioni, ma mentre nel sistema aristocratico la questione è decisa ed impostata da un numero ristretto di persone, nel sistema democratico ognuno è capace di valutare liberamente e singolarmente.

È vero anch'è inoltre che in un sistema democratico non esiste un linguaggio unico ma tante diverse espressioni, e per regolare tutte queste il sistema burocratico deve essere molto più contenuto che in un sistema aristocratico. Ma per poter avere un'idea su questa questione non si può avere un solo riscontro bisognerebbe interrogare autori e fruitori e critici. Nell'accademismo non esistono più diverse opinioni come non esistono più attraverso i Media. Ma chi ha ragione i visitatori che visitano l'architettura o i Media che ritengono ad esempio che il nuovo edificio di Jean Nouvel, il Museo du Quai Branly è un'espressione culturale di un tempo."

Se si intervistano i diversi visitatori, e anch'io mi sono recata lì per visitare questo nuovo museo, le opinioni sull'esposizione e sugli spazi espositivi variano da persona a persona, da sensazione a sensazione, allora è chiaro a seconda delle referenze culturali che uno ha si riconoscerà in qualcosa di quell'opera. Ma quest'architettura in questione è un condensato di referenze e tecnologia che prevederebbe un discorso a se. Forse allora conviene cercare di comprendere come la tecnologia incide su un progetto del genere.

"La questione della tecnologia si pone oggi di fronte allo sviluppo che oggi abbiamo per tutti i materiali e le forniture. La scelta è talmente vasta che se ne può scegliere uno come tutti, dipende dall'economia dell'opera e dalle necessità. La questione economica è al centro del problema architettonico." Questa incide su tutto anche su valore di un edificio che debba essere monumentale o meno.

"La Mediateca di Evreux non è un monumento è una piccola porzione di un monumento che è la Piazza, le cui quinte sono costituite dal Teatro, l'Hotel de Ville, è come un piccolo mobile monumentale in una stanza urbana. La questione della monumentalità è legata alla grandezza, ma non alla grandezza fisica.

Quando si costruisce un edificio pubblico è normale che questo sia monumentale, perché deve rappresentare una società, ad esempio l'edificio per il Ministero delle Finanze e dell'Economia a Parigi. Ma in realtà quest'edificio è fatto di tanti piccoli moduli regolari che si ripetono, allora non è da guardare nel suo complesso, che è l'immagine dell'edificio rappresentativo. Poteva essere un edificio tutto di vetro o tutto in cemento – ed inizia a disegnare

sul mio taccuino l'idea del progetto e come è venuta fuori –è un edificio pubblico, dello Stato che esiste, e si è scelto di mostrare lo Stato.

Se l'edificio fosse stato tutto in vetro sarebbe stato trasparente e più democratico, ma insisto doveva essere l'espressione dello Stato. Costruire un edificio di 370 metri di lunghezza a aprtire da un progetto urbano generale non è stata un'impresa facile. Ogni sua parte ha una caratterizzazione, ospita una funzione specifica, da qui, dall'insieme di tutte le parti, dalla risoluzione di tutti i quesiti, dalla risposta a tutte le domande nasce la sua monumentalità.

La scelta di creare un unico edificio che mettesse in realzione tutte le funzioni e fosse un unico elemento di continuità è una scelta venuta fuori dall'interpretazione della domanda, cioè di avere un Ministero delle Finanze e dell'Economia che fosse un edificio rappresentativo dello Stato e che fosse in grado di accogliere tutto ciò che fosse servito. Si poteva anche pensare ad un insieme di elementi che si succedevano, comunicanti tra loro attraverso delle passerelle o dei percorsi sospesi. Sarebbe stata forse una soluzione più dinamica, più spassosa, più particolare ma non avrebbe rispettato la richiesta di avere un edificio.”

Se il concetto è alla base di un progetto di architettura, questo concetto viene modificato man mano che il progetto si evolve e l'informatizzazione non intervine se non solo come una matita virtuale. “ *Il computer è un mezzo di verifica ed un mezzo di disegno molto preciso, ma è anche un mezzo di deformazione, utilizzare il morfing senza l'informatizzazione è impossibile. Il lavoro di Gehry è un lavoro che parte da modello in miniatura, un plastico, e che si deforma, ma questa non è informatica. Sono i plastici che sono interpretati dall'informatica.*

L'informatizzazione ha trasformato il piano di lavoro. Esistono dei modi di lavoro che che permettono di avere immagini migliori più precise, ma i primi disegni sono sempre manuali, come anche i plastici sono manuali. Questo perché l'idea è più rapida, è un'intuizione che solo la manualità riesce a tradurre. L'informatica può solo rispondere a questioni, ma per poterle porre queste domande bisogna già avere la risposta nella propria mente. Se si vuole graficizzare il rapporto tra il lavoro manuale e quello del computer ci si rende conto che sono due funzioni con andamenti completamente differenti. La mano all'inizio va molto veloce e poi si rallenta e si muove ad una velocità costante fermandosi ad un punto limitato – sono i momenti dell'idea e poi della rappresentazione – l'informatica invece ha un andamento crescente costante che ad un certo punto supera l'andamento manuale ed arriva ad un punto di rappresentazione più avanzato della mano stessa.

La macchina vince perché va più veloce, soprattutto alla fine. Ma questo succede in ogni tipo di produzione che la macchina è più veloce della mano.”

Ma l'informatica influenza tecnica e forme,“ *la scelta di alcuni architetti di ispirarsi alla natura, parte dall'informatica. L'informatica infatti permette il calcolo di superfici e strutture complesse ispirandosi agli organismi complessi della natura, ma realizzare queste opere è molto costoso, certo il lavoro di Fuksas se fosse costato di meno sarebbe meno bello. La bellezza non è un valore scientifico, ma culturale. La questione dello sviluppo sostenibile in architettura invece favorisce l'architettura organica, ma non organica nel senso della forma ma nel senso di materiali biocompatibili. Ma in ogni caso tutto nasce dalla forma sempre, anche l'architettura minimalista nasce dalla forma.”*

6.2.4 MATERIALE FORNITO DALLO STUDIO DI DOMINIQUE PERRAULT

L'impossibilità di incontrare Mr Perrault non mi ha però impedito di contattarlo e di sottoporgli la breve intervista in relazione al tema della mia ricerca. Visto i suoi numerosi impegni ha però ritenuto di poter in parte rispondere ai miei quesiti con del materiale bibliografico che mi ha fornito e che si riporta qui di seguito. Rispetto ai documenti forniti si sono scelte e riportate soltanto le argomentazioni che maggiormente hanno attinenza con la tematica affrontata. Anche dei testi e dell'intervista con Florence Wierre, si sono riportate solo le parti che in qualche modo rispondessero sulla poetica della sua architettura, sull'uso della tecnologia e dell'informatica, sugli aspetti sensoriali della progettazione e sulle referenze storiche.

Inoltre si sono riportati due brani che parlano anche del progetto di architettura inserito nel contesto urbano. Non bisogna infatti dimenticare che in Francia la formazione di un architetto ha di base un'influenza sociologica volta alla progettazione urbana e all'integrazione del progetto di architettura, tanto è vero che tutti progetti che si sono scelti come opere emblematiche hanno un valore sociale ed un ruolo urbano ben definito come è poi spiegato nell'appendice ed è illustrato nelle schede sui singoli architetti.

DA LA PRODUZIONE ARCHIVISTICA DI UN'AGENZIA:

UN COLLOQUIO CON DOMINIQUE PERRAULT NEL 2003

Florence Wierre

Archivi di architettura del XX secolo

L'intervista è stata condotta il 20 febbraio 2003 nell'agenzia di Dominique Perrault, nell'ambito dell'inchiesta sugli archivi informatici nelle agenzie di architettura condotta per il programma di ricerca europeo Gaudi, ed appoggiandosi in occasione sul questionario elaborato, cf. Colonne n° 22, dicembre 2004.

L' ARRIVO DELL' INFORMATICA: UN' EVOLUZIONE DELLA STRUTTURA CHE FACILITA L'INTERNAZIONALIZZAZIONE.

Florence Wierre: *Quale ruolo gioca nella vostra pratica l'informatica?*

Dominique Perrault: *L'informatica non serve per dirigere. Facendo un disegno a tre dimensioni, so quanto costa un progetto. Poi, tutto è sviluppato, calcolato nel dettaglio: ci sono dei chilometri di cifre, di carta, di immagini, di foto. L'organizzazione del lavoro è legata completamente al livello di competenza ed all'informatica.*

L'informatica è diventata un attrezzo di lavoro come un altro. Non si pone neanche la domanda alle persone che si assumono. Così per caso si accorge che non dominano questo attrezzo, arrivano alle 9 e ripartono alle 10.

Ma l'informatica è un vero impostore. Intende sapere disegnare perché si fornisce un lavoro proprio. Ciò non significa che si sa costruire. Si ritrova con le aberrazioni! Se non si fanno delle sezioni con dei piani, quando si metteranno delle scale, si avrà un disegno molto bello in pianta, ma nella sezione si arriverà a sbattere la testa. Siamo là davanti ad un problema grave che chiede un importante lavoro di inquadramento e di controllo. Questo non sta seguendo una norma o

rispettando una qualsiasi disciplina che evita gli errori. Occorre che i capi di progetto portino veramente la responsabilità della coerenza del progetto. Questa impostura dell'informatica ha delle conseguenze sull'impiego del resto: indurisce il mercato. Si diventa estremamente esigente. La nostra strategia è assumere poche persone e di provare ad aumentare il livello. È più facile organizzare delle squadre funzionali con persone molto competenti per avanzare più rapidamente. Ciò che mi interessa, è di migliorare la qualità della squadra, allargandola il meno possibile. È come per il buon vino: poche bottiglie, ma buone.

F. W.: Come ha abordato la vostra agenzia l'informatizzazione?

D. P.: *La costruzione della Biblioteca Nazionale di Francia ci ha fatto cominciare su una nota elevata! Gli archivi di questo progetto sono molto interessanti a questo titolo, perché manifestano il passaggio dall'era "proto-informatica", non nel senso come Paul Chemetov l'ha vissuta nel ministero delle Finanze, dove il sistema è caduto in panne: la sua collocazione sul sito era ancora prematura. Per la biblioteca, il nostro sistema ha resistito, ma il metodo era ancora un poco rozzo. Il progetto ha preso un'altra dimensione quando si sono messi a punto dei sistemi che permettono di gestire più di 200000 piani. Questo progetto resta malgrado tutto abbastanza facile a contornare, perché è completamente "monocultura": il cliente, il luogo, il denaro, le imprese, l'edificio è francese, tutto è francese. Dopo la Biblioteca, si è lavorato sul velodromo e la piscina olimpica di Berlino. Sono progetti meno importanti, ma non meno del Ministero delle Finanze o de le Grande Arche de la Defense.*

Su questo progetto, abbiamo sperimentato l' armadio a piano . All'epoca, era una specie di mostro. Oggi, ogni stazione ha i suoi propri armadi a piani. Tutto si è semplificato. Con una piccola stazione di lavoro si arriva a fare molte cose. Il rinnovo del materiale è abbastanza incredibile del resto. Si investe avendo le migliori macchine, ma ciò dura solamente sei mesi. Da un punto di vista economica, la gestione non è facile. Ci sono anche delle domande psicologiche: le persone che lavorano sulle macchine più vecchie pensano essere deprezzati rispetto a quelli che hanno del materiale recente. Le persone che si assume si installano direttamente davanti ad una stazione, se no non possono produrre.

F. W.: Simbolicamente, c'è dunque una gerarchia che si installa in funzione del materiale?

D. P.: *Sì, assolutamente. L'informatica ha cambiato anche il lavoro in agenzia. All'inizio dell'informatica, si muoveva in un'impresa: lavorava nel suo ufficio poi si andava a fare un poco di informatica, si scendeva al piano inferiore perché c'era la tiratrice. C'era una certa mobilità. Poi, sono nate più stazioni, ma bisognava dividerle. Tutti non erano bloccati davanti ad un schermo tutto un giorno. Adesso nessuno si muove: ciascuno ha il suo posto, la sua macchina, il suo materiale, il suo progetto. Nella nostra agenzia, ci sono parecchi progetti allo stesso tempo, ciò obbliga ad avere una certa di reattività.*

Il fatto di lavorare su parecchi paesi allo stesso tempo da un altro livello di relazione al lavoro. Le persone che sono qui parlano due o tre lingue. A Parigi, siamo circa cinquanta: non più di sette stazioni di direzione sono occupate dai francesi, ci sono 41 architetti e due ingegneri. Il nostro modo di lavorare non ha niente di eccezionale, somiglia a tutte quelle agenzie internazionali. È il minimo richiesto per essere in competizione.

F. W.: L'informatica ha anche un'incidenza sul numero di salariati dell'agenzia?

D. P.: *Assolutamente. Una volta, per preparare un progetto, si poteva avere bisogno di cinque persone di più durante un mese. Adesso, con gli attrezzi informatici, cinque persone sviluppano molto una massa di lavoro più importante: occorre che ci sia del lavoro per alimentarli. Si può permettersi anche un'equilibratura dei carichi di lavoro con gli altri uffici, in Germania o in Austria per esempio. Se un partner è saturato completamente e hanno meno lavoro, si passa tale progetto o tale pezzo di progetto. Inversamente, se ho troppo lavoro in un paese, posso contattarli. Tutto ciò è molto interessante per la nostra agenzia ed i nostri partner all'estero. L'agenzia può contare 110 persone senza che ciò si veda nei nostri locali a Parigi! Formiamo una piccola rete. Nel 2002, il nostro fatturato era nessuno in Francia mentre l'agenzia ha funzionato molto bene in Europa. Nella mia carriera, sono andato di un estremo all'altro: della situazione di un'agenzia francese al 100%, con un solo progetto, un solo fatturato - qualche cosa di praticamente arcaico - alla situazione del 2002, dove non abbiamo fatto niente in Francia. In termini di economia, di organizzazione, è esattamente l'opposto. Si ha oggi moltissimo progetti in Germania, ma anche una grossa attività in Spagna, a Lussemburgo, ed in Austria da poco. Si comincia a costruire negli Stati Uniti, in Asia. È molto mobile. Si costruisce negli Stati Uniti per i clienti tedeschi.*

COABITAZIONE DEI SUPPORTI TRADIZIONALI E DIGITALI: UNA PRODUZIONE DI DOCUMENTI AUMENTATI

F. W.: Avete ancora documenti che non sono prodotti da computer?

D. P.: *I modellini su scala ridotta di lavoro sono fatti alla mano nell'agenzia. Sono fotografati con gli apparecchi digitali seguendo l'evoluzione del progetto. Si custodisce tutti questi cliché. I modellini su scala ridotta ci servono di appoggio per discutere, possono essere anche un attrezzo per colui che realizza i plastici.*

Non abbiamo un laboratorio di modellini su scala ridotta qui, e quando si trasmette un ordine a certi realizzatori di plastici, si mandano loro talvolta dei supporti informatici a partire dai quali la macchina stampa delle facciate su plexiglas, taglia una parte dell'edificio... Si ha non necessariamente il tempo di farlo per ogni progetto, perché bisogna incatenare velocemente i concorsi e non lasciarsi traboccare per la massa da lavoro. Ma penso che sarebbe quasi possibile avere una continuità numerica e fare i modellini su scala ridotta nella falcata.

F. W.: *L'informatica si sviluppa ed è l'aspetto umano che prende sempre più importanza...*

D. P.: *Sì, perché l'informatica ha un encefalogramma piatto!*

DELLE NUOVE SFIDE PER LO STORICO

F. W.: Quando si chinerà sulla storia della vostra agenzia, quali tracce avrà della sua attività? Del suo modo di funzionamento?

D. P.: *Resterà certamente delle tracce della sua attività, ma poco il suo modo di funzionamento. Molto curiosamente, penso che gli archivi saranno molto più netti che anteriori. Prima di, gli archivi avevano un lato un poco laboriosi. Manifestavano di un processo. Non sarà più veramente il caso. Tutto è archivi, niente è archivi. Si può decidere che tutto ciò che si fa è archivi ". oggi, gli archivisti vanno ad ereditare di un insieme assolutamente esauriente Col modo di funzionamento delle agenzie, ma totalmente freddo. Potrete guardare le date, ma non saprete dove è l'inizio e dove*

è la fine. Non andate niente comprendere. È a mio avviso incomprensibile, soprattutto al livello del sistema informatico. Penso che gli archivi diventano muti. Non possono prendere del senso che legato ad una testimonianza.

LA GEOGRAFIA CONTRO L'URBANISTICA

Confrontato ad un territorio, non c'è cambiamento di logica in funzione delle dimensioni, il problematico della scala non esiste. La domanda della megalopoli, se è interpretata in termini di sistemi, rinvia alle teorie globalizzate degli anni 60 e qualunque sia la finezza o la complessità del sistema, ciò scappa. Invece, se è compresa come una logica di confronto ad un paesaggio plurale, in quel momento, ciò funziona. Il lavoro di collocamento in relazioni, di collocamento in intensità tra le introduzioni di un oggetto architettonico ed un luogo risponde esattamente ad una scala più vasta al collocamento in relazioni di territori tra essi. Invece, ciò che è più complesso, è spesso la domanda di una rappresentazione di questi campi fuori scala e gli interventi troppo puntuali sono la constatazione di fallimento di questa incomprensione di una dimensione che scappa. Non si può rappresentare l'interazione di territori tra essi con l'aiuto di mezzi di rappresentazione che servono a rappresentare un edificio in un luogo. Troppa notizia si ricopre. La comprensione intellettuale, concettuale della dimensione gioco allora sulla nostra metodologia della rappresentazione, dirige una visione astratta, semplificatore dell'insieme, mentre per ciò che è vicino, locale, la domanda non si pone. Secondo me, le esperienze sui grandi territori funzionano nella misura in cui si considera che il progetto che è fatto non ha pretesa totalizzante, non è definitivo o compiuto. La lettura che integra la complessità, affermati come più giusto, più adeguata perché prende in conto che il progetto deve trasformarsi, si riconfigura, e non potrà realizzarsi forse che parzialmente. Questa nozione di un intervento che, frammentario, effettuati per livelli la nozione della durata, del tempo. È questo il parametro di un'organizzazione della temporalità che bisogna lavorare come un elemento fondamentale della costituzione dei paesaggi. La proposta si tiene ad una forma di umiltà, un approccio che non può essere definitivo. Malgrado ciò, ogni intervento urbano può apparire come molto positivistico, come una decisione arbitraria, e si può paragonare a due interventi proposti dall'agenzia e che, per un programma simile, possono apparire quasi contraddittori.

Questo non è perché il luogo è vasto che l'intervento chiede molti mezzi. Si deve ritrovare la qualità delle installazioni di Richard Lunghe o queste che ci ha trasmesso la tradizione popolare, per esempio in Islanda, nei deserti di lava, dove l'accatastamento di pietre permetteva di picchettare il territorio. Si può intervenire sulla grande dimensione per queste picchettazioni estremamente sommarie dunque, mentre tradizionalmente nell'architettura, si pensa che occorre molti mezzi per diventare grande. C'è sempre una specie di relazione un poco letterale, quasi infantile dove la quantità prevarrebbe sull'effetto qualitativo. Bisogna sezionare questo tipo di presupposti, per studiare la proposta inversa, quella di una definizione qualitativa dello spazio. C'è molta pretesa a parlare dei territori, a pretendere di elaborare dei modelli per definire dei territori. Secondo me, questo tipo di intervento sfugge ad ogni misura. L'architettura, può avere una misura, ma il territorio sfugge radicalmente a questo controllo. Il lavoro consiste nel mettere a punto degli strumenti di comprensioni dunque, e secondo questi strumenti, si deve poter definire caso per caso la natura di questi interventi.

Il Movimento Moderno pretendeva attraverso le forme di dominare lo spazio, e resta manifesto di questa pretesa a controllare dei territori infiniti. Col plan Voicin, estensibile

all'infinito, l'architettura che si affermava come un atto separatore nella sua inaccettabile volontà a definire lo spazio, a costruire per la limitazione l'oggetto architettonico, riconduceva questa pretesa di dominare il territorio per la misura. Bisogna sapere dire "non so!", introdurre l'umiltà nell'approccio del territorio. È un lavoro incerto perché non si sa dare una misura a questa apprensione diretta delle dimensioni. La misura geometrica non restituisce la densità di un territorio. Ci sono delle superfici sulle quali la risposta non è l'ordine della composizione, del tracciato, anche se è più o meno topologica. Bisogna inventare degli strumenti capaci di temere differentemente il fenomeno dei paesaggi dunque. L'impostura dell'urbanista che disegna arbitrariamente un piano di città mi sembra spaventosa. Si tratta di indurre altre logiche di analisi che non siano legate agli elementi finiti, ad una normativa convenzionale ed esterno. Rispetto ai luoghi molto disparati, come arrivare a riconoscerli, a temere inventando degli elementi operatori. Questi operatori, questi attrezzi si costituiscono secondo me per le marchiature di territori, delle protezioni di tracce, degli elementi che, anche se non persistono nel tempo, vanno a permettere di ancorare una parte del territorio, di rivelarlo, ad un dato momento. Il lavoro deve nascere del campo, da un'attenzione alla fisicità di ciò che disegna il suolo e le sue cicatrici in una vera geografia. È una geografia che restituisce questa attenzione al territorio stesso, alle sue specificità, disegna un materialismo che intima una metodologia di cui occorre ad ogni volta inventare le regole. Non c'è contro alla supposizione della disciplina architettonica di uno spazio antecedente, non c'è prescritto spaziale. Minimalismo non significa per me riduzione dei mezzi, è un'amplificazione elaborata a partire da una sintassi ridotta. Costruire, questo è attaccarsi a mettere in opera tutti i mezzi di un'attualizzazione dello spazio in riferimento ad un mezzo vivente, un vero organismo del senso dove i luoghi hanno delle durate di vita. Un luogo che è costituito ci offre un'immagine di cui si ha una percezione. Questa percezione è un elemento che risponde ad una forma di esistenza, costituisce un elemento tangibile sul quale si può intervenire. L'idea di un'urbanistica che è qui una vera geografia, è di intervenire, perché c'è domanda, progetto, perché c'è tensione di una vita umana che definisce un campo di bisogni, intervenire per qualificare, trasformare la vita di un paesaggio.

L'ARCHITETTO NEL SUO CONTESTO

Quale è questo mestiere, questo lavoro di intervento, questa azione su ciò che è convenuto chiamare un paesaggio, un composto insieme di elementi di natura, di architettura, di reti...? Questa forma di ingombro, questa complessità del paesaggio, lo si ama, implica una vera relazione di accettazione, la comprensione di una situazione, di un contesto, qualunque sia. Se si considera che non c'è fatalità rispetto ai luoghi che si può incontrare, che niente è definito, l'intervento è allora sempre possibile. C'è fatalità se non c'è più vita, se non c'è evoluzione del luogo, di impossibilità di modificare un sito. Ma nella misura in cui una presa di coscienza si manifesta, una domanda, un interesse, una volontà di modifica, di trasformazione, addirittura di trasfigurazione, a questo momento non ci sono più di fatalità, c'è azione, creazione. Come chiamare ciò che è fatto da questa azione del designare?

Il lavoro è una presa di posizione abbastanza polimorfa, tocca un gran numero di elementi, prende delle forme estremamente varie che possono avere un rafforzamento, un'esagerazione una presenza o una scomparsa quasi totale. Questo ingombro preliminare, non ci disturba, non ci

svantaggia, al contrario, c'interessa. Non si tratta di un'accettazione del senso storico, o di una presa di coscienza di un campo socio-storico, questo è un'accettazione al senso geografico.

Questo costituisce una grande rottura in termini di percezione analitica dei luoghi. È tuttavia necessario prendere in conto storia, ma come un dato tra gli altri, e ciò che è determinante in questa storia, ciò che ha prodotto una geografia di un certo tipo. Per potere intervenire su un sito, non bisogna avere un criterio di gusto, pensare in termini estetici, giudicarlo qualitativamente. Questo sarebbe entrare in un campo di apprezzamento dove si taglia un poco dell'energia essenziale del luogo, tenendosi ad una posizione di spettatore, di analista o di critica che vuole prendere della distanza. Il lavoro ha il dovere di essere molto più fisico, più intuitivo, nell'incontro con questo ambiente naturale. È un confronto tra un sguardo ed un luoghi. La diagnosi non è generata da un lavoro analitico puro, ma da un incontro che si realizza o no.

Guardo questo luogo, non voglio cambiare le cose. Non ho che una visione, contrariamente all'architetto, l'encefalogramma resta assolutamente piatto. Invece se il mi si pone una domanda, se si vuole qualche cosa, è differente. In quel momento, c'è il progetto, perché c'è la domanda fuori da ogni volontà esterna dell'architetto. Difatti, la visita preliminare del sito, del luogo, perché ingombri lo spirito e si sbarazzarsi di questa visione può prendere molto tempo. Ma se si definisce che si tratta di una biblioteca nazionale, in un contesto europeo, in una capitale dell'Europa, una città capitale lungo un fiume su un soglia industriale, ciò basta per cominciare a riflettere senza avere visto niente. A partire da questi elementi estremamente generici si forma una specie di riflessione, di posizione. Questa prima definizione critica prepara il confronto con la situazione reale e struttura una specie di interattività col contesto che preserva un sguardo a distanza sulle cose. Se si va a vedere immediatamente il sito, ciò ingombra, perturba, ciò chiude di un certo modo il lavoro. L'idea accademica della diagnosi resta impronta di una certa sufficienza. Per me, l'architetto non emette ordinanza, non è un consigliere un terapeutico. Dietro questo modo di ragionare che appare estremamente provocatore, questo rifiuto di vedere il sito, di essere inquinato dalla facoltà della realtà esistente, deve stabilirsi un'altra relazione tra le nozioni di concetto e della nozione di contesto.

La riflessione preliminare non è tuttavia astratta, si impone più come un lavoro applicato in una fase che è già operativa. La trasformazione di un sito impone un dialogo al quale bisogna prepararsi. In un primo tempo tutto non si definisce secondo una specie di sentimento rapportato al luogo, l'idea che ci si può fare con il confronto con la realtà. È una relazione un poco violenta, senza compiacenza, dove bisogna portare qualche cosa se si vuole dividere. Questa relazione alla realtà fa che le cose prendono un certo posto che, senza essere definitiva, permette di posizionare degli elementi di dialogo, di analisi, e dunque finalmente di strutturare la domanda e di definire la relazione con la padronanza di lavoro. Con la Biblioteca Nazionale di Francia, l'immagine di un monumento molto conosciuto del patrimonio mondiale mi è venuto allo spirito col suo volume centrale ed i suoi minareti. La soppressione del volume principale portava un'idea molto forte che lasciava la monumentalità in un'indecisione, esitazione tra un' assenza, il tracciato di un passato ed un diventare, l'attesa di una possibile costruzione complementare.

Ciò esiste senza essere là. Ecco l'esempio di un collocamento in condizione per incontrare un luogo, bisogna ricreare una disponibilità, una certa forma di libertà. L'intervento è più un

fenomeno di inclusione che esclusione, è una presa di posizione che cerca di utilizzare l'energia di un luogo, provato più distintamente, per dargli una presenza più forte, una risonanza più larga, per amplificarlo.

Col sito del Hotel du Berlier, si pensa che è piuttosto la massa che va a dare la presenza all'oggetto architettonico rispetto a questo ambiente naturale attraversato di flussi e di movimenti che sono di un potere e di un'ampiezza gigantesca. Paradossalmente, l'edificio, col suo effetto di massa, resterà bene aereo perché attraversato dalle reti apparenti dietro le facciate di vetro che l'assimilano ancora meglio il territorio. La comprensione del contesto non è così né formalista o spaziale, né unicamente storicista. L'installazione di un locale metallico trasfigurerà completamente l'apprensione di un spazio. Gli stessi allineamenti di pietre, di oggetti di metallo, implicate negli ambienti naturali giganteschi danno una risonanza estrema ai paesaggi selvaggi e naturali. Se c'è architettura, è là, con questi avvenimenti che definiscono il vero potere dell'architetto, secondo questa capacità dell'installazione a trasformare un ambiente naturale in un altro per un atto, a stabilire una modifica vivente della percezione dei luoghi. La Land Art, minimalismo, arte concettuale sposta la percezione dello spazio verso questa dimensione relazionale dove l'oggetto non è più autonomo e perde il suo privilegio identitario. Alla scala urbana, non è talmente la forma del locale, edificio o struttura che si introduce che ha un'importanza, è la posizione di questo oggetto rispetto ad una configurazione esterna.

È un lavoro sulla relazione tra le cose più che sulle cose loro stesse, un lavoro sulla tensione, su un fascio di interazioni che non è che spaziale o geometrico.

Dominique Perrault, 1998

ARCHITETTURA EFFETTIVA

Gli architetti praticano la loro professione come se ossessionati dalla loro firma che sembra quasi non pensino che queste architetture sono indirizzate ad un pubblico. Tralasciamo che generalmente l'imprenditore sta perdendo cultura o appartiene ad una totale militanza professionale.

Tutto questo porta ad una mancanza di consapevolezza che distrugge la pratica dell'architetto. Noi dobbiamo sfidare questi luoghi comuni, queste equazioni del già fatto nelle quali l'architetto ottunde ai suoi attrezzi una grammatica frenata che si chiude via in sintassi.

Io preferisco la terra per non essere la terra realmente, il grande per apparire piccolo. Là risiede l'opportunità per un possibile cambiamento, una trasformazione dove la disponibilità immediata vuol dire creare una prossimità nuova a questi mezzi, a questi attrezzi usando un approccio estremamente pragmatico che realmente interessa le persone. In un edificio emblematica come la Biblioteca Nazionale di Francia non è l'oggetto – l'unico emblema - quello che definisce una comprensione dell'architettura. Quello che costituisce un orizzonte senziente, il fenomeno di avvicinarsi all'edificio è l'effetto dell'assenza. La domanda della visibilità dei libri, le sezioni, le configurazioni diverse non corrispondono più ad una distribuzione spaziale che adatta ad un programma contenuta in un volume arbitrario. All'unità arbitraria di un edificio che dovrebbe essere la rappresentazione della sua funzione. Quello che caratterizza la Biblioteca Nazionale di Francia è che non ci sono muri per aiutare a definire la sua identità. Qualche cosa simile

all'esperienza vissuta deve dare forma a questo edificio, l'unità di una comprensione di una scoperta individuale, un'esperienza personale. La Biblioteca Nazionale di Francia non è quella che è visibile ma quella che noi sperimentiamo. Quando noi non usciamo da una biblioteca lo facciamo nello stesso modo nel quale ci siamo entrati; dalla Biblioteca Nazionale di Francia non è così.

Le esperienze spaziali ed estremamente acute, l'incontro con un luogo l'idea fugace di un edificio, questo momento estremamente breve ed effimero – che abbia del tutto una parte molto minore per giocare nel processo di realizzazione. Io voglio ri-valutare e rivelare piuttosto il sintesi incontro che condiziona le scelte che guidano un progetto, il sentimento di avere identificato qualche cosa in un equilibrio che, mentre avrebbe potuto essere chiamato in causa, è cambiato e costituisce un momento privilegiato. Tramite la creazione e mettendo un certo numero di oggetti si posiziona un'architettura all'interno del territorio, si stabilisce un concetto architettonico che cerca di scappare il piano, lo spiegamento tradizionale, del progetto; questa diviene pressoché una battaglia nella quale oggetti devono essere sistemati e non devono essere disegnati su un piano. Il piano, come è capitato in architettura, è estesamente insufficiente. Può rappresentare solamente cose e può funzionare fra un eccessivamente sistema lineare. Incapsulare un edificio in un disegno è il molto riduttivo. Il piano è solamente un mezzo, una procedura concettuale che non deve essere sopravvalutata. La metodologia di disegno deve essere sovvertita così. Nell'iniziale, più concettuale, c'è un genere grado zero di intervento; questa è la fase più corta in termini di tempo. C'è seguente, la fase di elaborare il progetto che trae la dimensione tattile la sensualità, il materiale. Queste due dimensioni non possono, nella mia opinione, emergere allo stesso momento; il concetto non può restringere l'aspetto fenomenale essendo una semplice estrazione. Nel mio lavoro, invece estremamente deciso, la scatola-edifici è un genere di dissertazione sulla scatola. Perché rimanga come un edificio non finito. Questi blocchi sono permeabili, permissivi, e aperti alla trasformazione dalle persone che li usano e li occupano, che vivono in loro e possono cambiare la loro natura. Il concetto non può essere più la fase prima del progetto che ha idealizzato un momento che presuppone che l'architettura è una mera domanda del concetto. L'oggetto architettonico e costruito non è un completamento, ma la manifestazione definitiva di una creazione. Noi dobbiamo insistere su questa ideologia di un'expertise unilaterale della specifica conoscenza dell'architetto. L'architettura ha nessuna verità. L'architettura esiste in quanto atto, il lavoro di un architetto, a seconda delle differenti situazioni paradossali, crea oggetti viventi che si adattano a misura d'uomo, all'essere umano. Benché estremamente definiti, i miei edifici sono lavori aperti. La natura dell'oggetto architettonico deve cambiare, noi dobbiamo obbligarci a rifiutare un'architettura le cui procedure sono ingombranti, ed una pratica che rimane all'interno dei reami della rappresentazione.

Se noi guardiamo solamente da lontano alle regole della disciplina, se noi continuiamo a cercare ad usare una lingua limitata, chiusa, sorge il pericolo di un'interruzione con il pubblico.

È essenziale lasciare dietro il campo dell'architettura tradizionale, ed estendere il concetto ad altri domini per andare oltre lingua costituita, procedere da innesti, da seminazioni artificiale. Senza richiesta, l'architettura - basata su principi reali - non esiste, essa deve essere operativa.

DP, 1998

I TEMPI DEL PROCESSO

Il contributo dell'architetto offre una risposta che va oltre la domanda; comporta la formulazione di un significato che eccede i requisiti indispensabili di base della definizione del progetto. La sintesi, un semplice setting-out dell'impresa, e le costrizioni dell'ubicazione costituiscono un set di requisiti, di pezzi di informazioni che sono complesse e che creano paradossalmente una scala di tempo, una distribuzione delle abilità, di aree di intervento che deve essere sovvertita. In realtà il progetto completato rompe gratuitamente la sintesi, sposta la semplice normalizzazione di funzioni ad aree di piano.

Similmente, la Biblioteca Nazionale di Francia è stata disegnata senza una sintesi particolareggiata, ed il progetto fu sviluppato realmente facendo mettendo insieme la nozione arcaica di una frammentazione e la gerarchizzazione di una conoscenza. C'è già un "esagerazione architettonica" nella nozione di una sintesi. Nel progetto della biblioteca di Venissieux i bibliotecari formularono le loro richieste in un modo molto preciso. Un dialogo è stato poi iniziato sull'organizzazione generale e ad una scala più larga del progetto che ha condotto ad un'evoluzione in corso della definizione dell'edificio.

Il lavoro deve essere eseguito simultaneamente in tutte le dimensioni del processo, ed è necessario per reinventare attrezzi più adeguati, una lingua e delle risposte per ogni progetto. Le procedure tradizionali dell'imprenditore devono essere revisionate, e questa indipendenza concettuale permette di proporre interventi che sono valutati progressivamente e di ottimizzarli insieme al cliente.

Uno scambio culturale con lo sviluppatore deve essere privilegiato per preservare gradi diversi della libertà nella trasformazione del disegno, così come fare cambi estremamente rapidi nella vera durata.

Questo è vero al momento di stabilire distribuzioni, al momento del lavoro in loco. Questa capacità senza sacrificare la coesione del disegno è concepibile perché, alla base di lavoro, ogni elemento della concezione rimane autonomo.

Anche se le soluzioni proposte risultano essere inadeguate all'inizio, queste possono condurre ad una soluzione più interessante del primo pensiero. Per una delle facciate della Biblioteca Nazionale di Francia, ad esempio, era necessario un lavoro di mesi per disegnare le costole di vetro, ed in più il lavoro cresceva al crescere delle costole. Bisognava irrigidirle, e bisognava concepire degli elementi strutturali in acciaio, alti 14 metri, cosa che si dimostrò impossibile. Quello che finalmente emerse era un'apparecchiatura ortopedica il cui vetro era così spesso che ha perso ogni trasparenza e paradossalmente ha creato l'effetto di un muro. In fine questo mostra una negazione dell'ipotesi iniziale che prevedeva una pelle luminosa. Queste costole di acciaio opache comunque danno l'effetto di una riflessione ed hanno creato un effetto molto più preciso di una tenda di luce. La facciata ora è più intangibile. Questa esperienza rinforza l'idea che noi dobbiamo lasciare la necessità di lasciare spazio alla tecnologia, che noi dobbiamo usarla come una dilazione, un potenziale di quello che ci si è resi conto solamente all'interno del contesto unico del processo di lavoro. Tale pratica libera disputa in architettura come in un campo sperimentale dove ogni edificio è una somma di esperimenti al di fuori di ciò che ha formato il progetto. Sempre in relazione alla Biblioteca Nazionale di Francia, il lavoro è cominciato con

simulazioni, studi tecnici e finanziari che ci hanno permesso di sviluppare un genere di expertise combinato. Data la cornice di tempo molto stretta, la domanda era trovare il luogo dove muoversi, indipendentemente delle idee che stavano andando a sorgere circa la realizzazione. Dopo aver realizzato il buco per le fondazioni, l'imprenditore pensò che l'edificio stava andando a coprire un'area enorme e ci bisognava tenere in posizione i muri esterni. Ciononostante, la decisione era stata presa, e dopo avere costruito un muro alto 14 metri furono rimossi uno milione di metri cubici di terra. Nello spazio così formato noi preparammo un edificio che non aveva relazioni strutturali con ciò che c'era intorno, in modo tale che le costruzioni di quello non ne avrebbero costituito un handicap in futuro. Queste procedure combinate si sviluppano in parallelo l'una con l'altra, e finalmente si è costruito un contenitore per l'edificio. Tali sequenzialità offrono una libertà, una flessibilità nella quale la modifica continua è possibile, nella quale un'azione non è pregiudizievole di un'altra, ma invece, a causa della loro indipendenza reciproca, risultano l'una supplemento dell'altra.

Procedure fisse conducono ad un certo dogmatismo. Invece, la nozione di processo sembra assolutamente contemporanea; definisce l'idea di una raccolta, ma anche di un'integrazione di procedure in una comprensione concettuale di architettura. È la separazione tra la concezione e realizzazione che sono macchiate, quello che devia da una visione idealista del progetto architettonico.

Trasformazioni e sviluppi sono costantemente in una riflessione adottiva ed in azione. Anche la necessità è integrata come un fattore effettivo di determinazione, quale evidentemente è la condizione perché un progetto offra un materiale capace di dare larghezza e dinamismo fresco a domande su un disegno. È una questione di trasfigurare permanentemente queste costrizioni in un'alchimia. Tale nozione di processo sembra anche qualche cosa essenzialmente didattico, da quando incoraggia le altre persone per partecipare. Se noi ci limitiamo ad una discussione tradizionale, accademica che enuncia ognuno dei partecipanti sul progetto suo o le sue richieste o le necessità e l'architetto li rifiuta, poi dialogo non ha avuto luogo. L'architetto che si protegge da queste domande rifiutando di approvarli dimostra la sua debolezza, la sua inefficacia, una certa incapacità. Se la risposta è partecipatoria realmente, l'interlocutore indica aspetti della procedura che lui capisce. In questo modo le soluzioni comuni emergono come aumenta la coesione e la specificità del progetto. Noi dobbiamo incoraggiare questo lavoro per essere tagliare fuori e tenere presente che l'architettura è un processo che si evolve. L'architettura deve essere fatta attraverso dialogo aperto, deve essere un tavolo intorno al quale si può sedere ognuno. Non ci saranno esclusioni se la storia intera del progetto è progettata fuori e lega in un fascio tutte le informazioni date. Comunque, questo non intende solo un'architettura di partecipazione secondo il credo umanista degli anni sessanta. Invece, la complessità deve essere accettata dei processi decisionali all'interno del mondo industriale. Affrontato con i nostri presupposti la questione è di approdare a procedure che devono divenire leggibili e tutti gli elementi coinvolti devono essere usati per quello che noi possiamo pensare che loro sono. Non c'è verità in architettura, nella sua lingua il suo savoir-faire; l'esercizio intero è un tentativo di lasciare tale nozione dietro. Questa nozione di processo, di operazione è l'unica verità. È quello che noi chiamiamo un progetto.

DP 1998

LE FORME DELL'UNITÀ

Ogni idea di una rappresentazione di forme a parte la scatola è un elemento potente all'interno di vocabolario architettonico, sembra offrire la possibilità di un'unità rassicurante. Le scatole sono ricoveri, loro hanno immediatamente un valore pratico che rimanda a qualche cosa mitico, la protezione dell'abitazione, il mito della casa originaria. Questa definizione di un particolare luogo conduce direttamente alla domanda di una proibizione. Architettura non si afferma come un'arte della liberazione. Al contrario, l'architettura crea separazione. Costruire è separare. Un architetto non costruisce un'unità, lui organizza separazioni; fisicamente, lui separa. La scatola crea un allegato; accentuerà perciò questa nozione di un ricovero senza essere, per tutti che, un luogo incluso. La scatola per me è un oggetto geometrico ed ambiguo nel quale continuamente suggerisce relazioni fradentro e fuori; è un oggetto generico che, mentre è lo strumento di separazione, crea una spazialità intrna. Questo paradosso è qualche cosa sfruttato permanentemente da un'architettura che, nel definire unilateralmente l'atto di costruire come un atto di separazione, tende ad investirlo con una forma dell'autoritarismo.

Il nostro campo di ricerca deve spostare questa funzione generica di separazione per costruire edifici che sono più permeabili, apra ad un più grande grado della libertà e produttivo di modi di vita che non è costretta.

In molti dei miei progetti, nonostante la presenza ripetuta di tali scatole non è l'unità formale la ricerca. L'unità deve essere interpretata secondo una nozione di riduzione. A volumi geometricamente semplici corrisponde una ricerca di renderli ricchi, complessi, vari e flessibili, quanto più è possibile. Questo ha a che fare con l'idea di miniaturizzazione - come può essere trovato nelle reti elettroniche - negli oggetti che noi produciamo. Questi sono oggetti che divengono in modo crescente complessi perché loro sono capaci di sempre più azioni, dell'intelligenza mentre si limitano a forme estremamente ridotte. L'architettura deve integrare questo fenomeno e deve essere capace di assegnare ad un solo volume la memoria di una moltitudine di pezzi di informazioni, e così di sensazioni, di percezioni. La nozione dell'identità o unità non può essere solamente riduttiva, ha una capacità generativa.

In architettura noi parliamo di pavimenti, muri, soffitti. Una volta noi abbiamo detto che, noi abbiamo identificato un numero di posizioni apparentemente definitive. Durante la costruzione del della Biblioteca Nazionale di Francia, la cui struttura si è stata realizzata indipendentemente dagli adattamenti interni, da pavimenti, muri e soffitti, delle apparecchiature organizzative ed intere delle superfici e dei piani. Alla fine il risultato porta ad un sentimento di coesione assoluta, anche se tutti gli elementi sono stati collegati solamente gradualmente. Messo in una specifica situazione, cose che non toccano fisicamente l'un l'altro creano una coesione, un'immagine, un panorama. Non c'è più articolazione nel senso fisico della parola. In architettura noi ci muoviamo da un pavimento ad una via, come facciamo da un spazio ad un altro. Nessuna architettura che funziona sullo spazio è un'architettura di articolazioni, di giunture. Lavorando fuori aelle costrizioni di articolazione non vuol dire, comunque che non c'è relazione tra spazi, ma che questa interazione è una relazione molto più tenue, molto meno fisico. La transizione deve essere molto più astratta e deve costruire spazi vuoti, elementi che non si toccano l'un l'altro. Un'altra forma di iscrizione è richiesta fondamentalmente. Unità che per prima sembra essere definita secondo

l'aspetto della busta è infatti un risultato più diretto di una tensione tra gli elementi diversi, di una certa forma di prossimità tra loro, di una relazione tra superfici, di un bilanciamento di luce. L'idea sulla disposizione già presente in minimalismo deve agire al cuore della sintassi architettonica e deve guidare la configurazione di elementi architettonici. Questa dissertazione sovverte il concetto tradizionale di una gerarchia di costruzione e riorganizza la comprensione ed utilizza nozioni di forma e struttura, così come quelli di funzione e materiale. Questa nozione della disposizione nega la secondarietà degli elementi ed implica che non c'è più scala. Gli edifici possono essere piccoli o grandi, sono le costruzioni del contesto, delle reti di informazioni che definiranno le loro dimensioni.

Comunque, l'architetto non reinstrada l'ultimo formalismo di una scelta soggettiva, non c'è nessuna visione analitica dell'intero, non è una domanda di o un collage o un assemblaggio di questi frammenti autonomi. Gli elementi hanno, davvero, la loro propria capacità incorporata per organizzare tali campi dell'intensità. L'architetto valuta, equilibra, completa apparentemente queste naturali ed ovvie energie. In ognuno dei miei progetti il posizionamento di spazi è riparato presto e la loro definizione più precisa dipenderà da una relazione al corpo, una comprensione fisica definita da una funzione. Il corpo non è comunque presente come una dimensione, un vettore di misurazione, come è nel lavoro di Le Corbusier; ma è semplicemente un mezzo, una capacità di percezione immediata. Il corpo agisce secondo le analisi che forma del suo ambiente, attualizza l'architettura. La forma, poi non dipende più da una definizione astratta del corpo, neanche dello spazio; non c'è da allora di riflessivo. Nessuna relazione di definizione di uno all'altro, la forma sarà arbitraria. Noi non possiamo cominciare dal corpo e poi procedere verso la presunta posizione in un luogo. L'unità e l'identità di un progetto non dipendono, nella mia opinione, su una corrispondenza con modelli esterni se questo è del corpo, della forma o alcun altro principio. Il piano astratto, della casa, della città, sono concepts che rimangono un requisito indispensabile senza il quale rimarrebbe una definizione esterna che non può funzionare. Una misurazione fisica, un à-priori della forma, l'unità definita da un progetto deve crescere invece da una definizione prammatica nata da una relazione permanente richiesta. Un'architettura che abbranca con contraddizioni cerca di scappare quella logica esterna di separazione per annullarlo, lo rende accettabile. Ogni elemento ha la sua propria forma nella singolarità, e cerca di offrire un tipo originale di risposta. L'architettura deve reintrodurre questa nozione di condiviso decisionale, come contro cultura dell'oggetto, di rappresentazione, di separazione. Il progetto architettonico deve trattenere qualche cosa incompleto circa se stesso.

DP, 1998

LO SPAZIO DELL'EMOZIONE

In molti progetti il lavoro eseguito sull'involucro esterno degli edifici condiziona e rinforza l'interfaccia nella quale l'architettura è in pericolo. La pelle di un edificio che di solito si riferisce a domande estremamente tecnologiche sembra essere più una questione di vestire, e presume un valore culturale da quello reale. La facciata non è più un limite, è una località transitoria, un dominio dinamico e se comporta trasparenza, questo è accentuare l'idea su una visibilità che non è semplicemente all'ordine dello sguardo fisso. Anche se comporta la vista della vita nella quale si sta svolgendo, questo non corrisponde all'idea di trasparenza letterale.

Se la facciata rivela, è perché è una trascrizione in corso della vita dell'edificio e dei cambi nel suo uso. Al contrario, la pubblicità che in modo crescente copre i mezzi di trasporto, i grandi edifici della città è in parte affascinante, spettacoloso, festivo, ed alla stessa durata rompe le relazioni costituenti fra interno ed esterno. Ritorna l'architettura all'ordine dell'immagine, esso l'unilateralizzazione della sua leggibilità. È necessario per lasciare questo campo di ridurre la visione dietro per riguadagnare un punto di vista veramente fenomenale. In termini puramente geometrici, disegnato in due dimensioni, l'architettura sembra solamente il prodotto di una composizione. L'istante in cui noi ci muoviamo su tre dimensioni è l'unico modo di capirlo lo spazio emotivo; questa non è una comprensione che può essere intellettualizzato à - priori. Noi ritorniamo qui, a quell'osservazione abbagliante di Francesco Bacone per che l'emozione deve giungere al cervello senza passare attraverso l'intelletto. Architettura deve investire questo spazio dell'emozione. I materiali, poi non hanno un unicamente sintattico obiettivo valore formale.

Un materiale è essenzialmente effettivo nella relazione tra la questione e la luce; non gode il diritto della sua identità fisica, della definizione di un uso supposto da solo. La serie di materiali può essere estesa così all'infinità senza gerarchie, mentre comprendendo i naturali elementi o prodotti industriali e complessi fatti da una deviazione dalla loro funzione originale spesso.

Una volta sul luogo, i materiali incoraggiano la questione che emana dalla loro natura immediata e specifica, loro hanno un potere che significa grezzo. Quando io uso asfalto autostradale, come nel Velodrome di Berlino, è per esprimere questo potere incredibile, questa forza della continuità, una violenza che viene come molto dalla sua tessitura come dal suo valore culturale. Quando noi usiamo il metallo, noi abbiamo questa immagine della fucina in mente, delle colpo di vento-forno - una pressoché questione di mito che accorda un senso di profondità che è il risultato dell'intensità attuale del getto. Quando il legno è usato, è anche la sua propria energia gratuita. Questa natura che sembra prefabbricata, come è fatto per la Biblioteca Nazionale di Francia, dove gli alberi furono presi dalla foresta e trapiantati, è un andare oltre l'idea di un'organizzazione di spazio naturale. L'installazione della foresta nella Biblioteca Nazionale di Francia non è solo un collage. La foresta non è convalidata semplicemente da referenze storiche, simboliche o metafisiche. Raccogliere ossigeno in basso nel giardino, col suo odorato di conifere è privilegiare una certa qualità, una specificità generica che accentua il reame della percentuale.

Oltre il materiale, la possibilità che tutto può essere usato ad un grado uguale, che tutto è libero, che non ci sono aree squalificate, nessuna gerarchia, nessuna cattiva coscienza. Io sto cercando di preparare una logica di uso di prodotto che manda a chiamare la responsabilità, per un atto responsabile.

Nulla precipita fuori di questa azione architettonica. La naturale terra non è naturale come noi pensiamo. La sua naturalezza non è inviolabile come un oggetto del programma. Questo crea una relazione sensuale col territorio e sottolinea una distanza critica dal Movimento Moderno che sembra a me puritano. La purezza, la bianchezza, la nerezza, la precisione delle dimensioni; ma salvaguardando anche la terra, con i pilotis che implicano la conservazione della superficie, del piano. La tabula rasa, ma la superficie della tavola non è toccata. Per me una comprensione sensuale, fisica del territorio è incitata dalla terra: è il mondo di Robinson Crusoe. Toccando la terra è permesso, è corretto nella dimensione umana, e noi dovremmo regredire a questo ordine

geografico, accettando i suoi rilievi, i suoi pendii. La terra, più delle forme offre le dinamiche di un movimento. La terra integra la lingua, all'estensione, pressoché di eccedere il campo tradizionale di architettura. È tradizionalmente lo stesso per me con tutte le superfici assegnate all'iscrizione dell'oggetto architettonico. Pavimenti divenuti mensole, distese sulle quali sono messe cose, uomini od oggetti. L'Hotel Industriel Berlier enfatizza l'idea di trasparenza, anche se sia attraversato da maglie che bloccano viste dirette. Lo spazio non è un campo disponibile all'architetto; è definito secondo le disposizioni, è la conseguenza di una praxis. La funzione della maglia è invertita - non include lo spazio ma lo libera. Il piano non è più un importante ordine: la percezione, l'emozione e comprensione pratica di un edificio eccedono la comprensione pura, formale. La qualità dell'architettura è giocata fuori nella valutazione di tale eccesso.

DP, 1998

APPENDICE

Nell'argomentazione di questa ricerca si è parlato in generale dell'architettura francese contemporanea, partendo dal rapporto che intercorre in architettura tra la ricerca tecnologica e quella formale, cercando di mettere in luce quali sono i modi di affrontare questi due discorsi da parte degli architetti contemporanei.

Nel capitolo V e nel capitolo VI si sono riportati poi gli esempi e gli attori più emblematici, necessari ad esplicitare questo concetto di partenza. Il criterio con il quale sono stati scelti questi architetti per essere trattati in maniera più approfondita, è basato su una logica selettiva che fa riferimento alle origini francesi di questi e ad un'operatività principalmente sviluppata in Francia nell'ultimo ventennio del XXI secolo.

Inoltre questi architetti partendo da formazioni universitarie differenti esprimono nel loro operato una particolare attenzione per quelle che sono le scienze sociali e lo sviluppo del progetto urbano¹⁷⁷. Questo è un punto di partenza fondamentale per la comprensione del progetto di architettura in Francia, dove non esiste un'idea decontestualizzata, o una progettazione architettonica che non faccia riferimento ad un più ampio progetto di sviluppo urbano, anche se questo a volte si rivela una teoria più che una realtà.

Si sono quindi volute compilare delle schede riassuntive su questi attori della scena contemporanea, dove si mettono in evidenza quattro opere principali e per ognuna di queste si è cercato di descrivere brevemente il valore sociale, il ruolo urbano ed il progetto architettonico, nonché l'approccio progettuale. Inoltre si è riportato in queste schede una breve biografia dell'architetto, per comprendere in che modo la formazione universitaria e lavorativa influisce sul suo operato.

I progetti sono stati scelti in base ad una verifica della presenza di questi valori urbani e sociali, per cui si sono scartati a priori tutti gli edifici industriali o le installazioni temporanee. Sono stati invece presi in considerazione tutti gli edifici di rappresentanza, i centri culturali e polifunzionali, nonché università e scuole, ed edifici residenziali, perché tutti questi rappresentano i diversi modi dell'abitare e del vivere sociale.

Le opere prese in esame sono tutte state progettate e realizzate nell'arco del ventennio tra il 1980 ed il 2002, tranne alcune che hanno avuto un tempo di realizzazione più lungo e dagli anni novanta quando sono state progettate sono realizzate solo nel 2006, si fa riferimento a Les Champs Libres a Rennes di Christian de Portzamparc, o al Museo del Quai-Branly a Parigi di Jean Nouvel, che sono due opere di grande interesse e si è ritenuto necessario e fondamentale riportarle.

¹⁷⁷ quando si parla di progetto urbano ci si riferisce alle sperimentazioni e alle argomentazioni che trovano in Francia grande sviluppo; infatti se mentre l'Italia è stata promotrice di questa nuova disciplina intesa come mediazione tra urbanistica e architettura, la Francia partendo dalle teorie italiane ha fatto suoi i principi di base e ha sviluppato in pratica ciò che si è sempre argomentato.

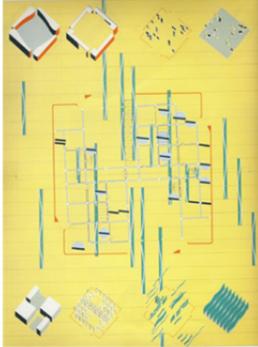
SCHEDA RIASSUNTIVA N.1: DOMINIQUE PERRAULT ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1953 A CLERMONT-FERRAND, IN FRANCIA. SI LAUREA PRESSO L'ECOLE NATIONALE SUPERIEUR DES BEAUX ARTS DE PARIS E PROSEGUE I SUOI STUDI IN CAMPO URBANISTICO PRESSO L'ECOLE DES PONTS ET CHAUSSES, INOLTRE SI LAUREA IN STORIA PRESSO LA FACOLTÀ DI SCIENZE SOCIALI A PARIGI. IL SUO LAVORO RISPPECCHIA FORTEMENTE LA FORMAZIONE CULTURALE CHE HA AVUTO. INFATTI I SUOI PROGETTI PARTANO SEMPRE DA UNA CONCEZIONE URBANA CHE DETERMINA O VIENE ESPLICATA ATTRAVERSO UNA FORMA ARCHITETTONICA. L'USO DI GEOMETRIE SEMPLICI CHE È ALLA BASE DI QUESTA RICERCA FORMALE E CONCETTUALE È DETTATO DA UNA RICERCA DI IMMORTALITÀ DELL'OPERA ARCHITETTONICA. QUEST'IMMORTALITÀ IN ARCHITETTURA È DATA PER PERRAULT DALLA POSSIBILITÀ DI MODIFICARE UN OPERA, IN RELAZIONE ALLE FUNZIONI CHE PUÒ ASSUMERE E IN BASE ANCHE ALLE EPOCHE CHE SI SUCCEDONO E AI FRUITORI CHE NE FANNO USO. LA DOPPIA PELLE ESTERNA È UN MODO DI UTILIZZARE LA TECNOLOGIA MA È ANCHE UN MODO PER MODIFICARE LE FACCIATE A SECONDA DEL TEMPO E DELLE NECESSITÀ.</p>	<p>MEDIATHEQUE DI VENISSIEUX LYON 1997-2001</p>	<p>I VOLUMI ELEMENTARI PERMETTONO AD UN OPERA ARCHITETTONICA DI ESSERE FACILMENTE MODIFICABILE NEL TEMPO E QUESTO GLI DONA IMMORTALITÀ E MUTABILITÀ</p>	<p>VENISSIEUX È ALLA PERIFERIA DI LYON, È UN PICCOLO CENTRO NON MOLTO URBANIZZATO. QUESTO EDIFICIO ATTIRA OGGI IN QUESTO LUOGO TURISTI, LETTORI DI GENERAZIONI DIFFERENTI PER PASSARE GIORNATE O POMERIGGI DIVERSI ALL'INSEGNA DELLA CULTURA</p>	<p>LA MEDIATECA INSTALLATA IN UN LOTTO REGOLARE TRA UN VERDE ANCORA GIOVANE E POCO FOLTO, SI IMPONE CON LA SUA FACCIATA RIFLETTE COME PUN TO DI RITROVO E RIFERIMENTO PER VENISSIEUX, LYON E LA PROVINCIA DI LYON. È UN LUOGO DI RICHIAMO E UN VOLANO PER LO SVILUPPO CULTURALE DI QUESTO PICCOLO PAESE</p>	<p>UN VOLUME REGOLARE, SORMONTATO DA UN ALTRO VOLUME REGOLARE PIÙ PICCOLO DESTINATO AGLI UFFICI. UNA DOPPIA PELLE IN VETRO E LAMIERA MICROFORATA. UN EDIFICIO SEMPLICE E LINEARE DOVE L'EFFETTO CREATO DALLA DISPOZIONE DRITTO E ROVESCIO DELLE LAMIERE DONA A QUESTA SCATOLA MOVIMENTO E CROMIE SEMPRE DIFFERENTI CON IL VARIARE DELLA LUCE.</p>	
	<p>ARCHIVE DEPARTMENTALES DE LA MAYENNE LAVAL 1989-1993</p>	<p>I VOLUMI ELEMENTARI PERMETTONO AD UN OPERA ARCHITETTONICA DI ESSERE FACILMENTE MODIFICABILE NEL TEMPO E QUESTO GLI DONA IMMORTALITÀ E MUTABILITÀ</p>	<p>QUANDO È STATA PENSATA LA BIBLIOTECA MITTERRAND PER L'INGENTE QUANTITATIVO DI VOLUMI SI È RITENUTO NECESSARIO DISPORRE DI UNA SEZIONE DISTACCATA L'ARCHIVE DEPARTMENTALES DE LA MAYENNE. CHE OSPITA ANCHE UNA SALA LETTURA DIVENTANDO PER LAVAL UN CENTRO DI RITROVO CULTURALE</p>	<p>IN UNA ZONA POCO URBANIZZATA DOVE GLI EDIFICI SONO MASSIMO DI DUE PIANI FUORI TERRA, L'ANTICO EDIFICIO OTTOCENTESCO SI IMPONEVA SUL TERRITORIO COSTITUENDO UNA QUINTA PER LA PIAZZA-INCROCIO DES ARCHIVE. L'INTEVENTO RECUPERA IL VOLUME DI 5 PIANI FUORI TERRA CON L'AGGIUNTA DI UN VOLUME IDENTICO PER DIMENSIONI NEL RIPSETTO DELLE PROPORZIONI</p>	<p>IL'INTERO PROGETTO SI BILANCIA TRA IL RECUPERO ED IL RISPETTO DELLE PREESISTENZE. IL VOLUME PREESISTENTE VIENE SVOTATO E ASSUME UNA SPAZIALITÀ INTERNA COMPLETAMENTE MODERNA. IL VOLUME AGGIUNTO RISPETTA IL SENSO DI VERTICALITÀ E LA GEOMETRIA RIGIDA DEL PREESISTENTE CON UN LINGUAGGIO TECNOLOGICO COMPLETAMENTE NUOVO</p>	
	<p>BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE FRANÇOIS MITTERRAND PARIS 13EME 1989-1995</p>	<p>I VOLUMI ELEMENTARI PERMETTONO AD UN OPERA ARCHITETTONICA DI ESSERE FACILMENTE MODIFICABILE NEL TEMPO E QUESTO GLI DONA IMMORTALITÀ E MUTABILITÀ</p>	<p>LO SPAZIO SOCIALE ESTERNO SI FONDE CON LO SPAZIO SOCIALE ESTERNO IN UNA SUCCESSIONE DI PIAZZE PERCORSI E RAPPORTI VISIVI. QUESTA BIBLIOTECA ORGOGLIO DELLA FRANCIA RAPPRESENTA UN VOLANO DI SVILUPPO PER IL QUARTIERE E UN CENTRO SOCIALE DI IMPORTANZA NAZIONALE</p>	<p>LA BIBLIOTECA È PRIMA DI TUTTO UN PROGETTO URBANO E POI UN PROGETTO ARCHITETTONICO, E QUESTO NON SOLO PER LE SUE DIMENSIONI E LE SUE RELAZIONI SPAZIALI CON L'INTORNO MA PER IL VALORE CHE ASSUME ALL'INTERNO DEL PALNOVOLUMETRICO DELLA ZONA ID ESPANSIONE DELLA CITTÀ.</p>	<p>LA PAISTA CON LE QUATTRO TORRI SOVRASTANTI. IL PRONAO CON LA GRADONATA CHE PREDOMINA SUL TERRITORIO SONO FIGURE GEOMETRICHE ELEMENTARI CHE SOTTENDONO UN MONUMENTALISMO DIMENSIONALE E UNA METAFORA DELLA FORZA CULTURALE FRANCESE, OLTRE CHE LA METAFORA DEL LIBRO.</p>	
	<p>ECOLE D'INGEGNERIE EISEE MARNE LA VALLÉE PARIS 1984-1989</p>	<p>I VOLUMI ELEMENTARI PERMETTONO AD UN OPERA ARCHITETTONICA DI ESSERE FACILMENTE MODIFICABILE NEL TEMPO E QUESTO GLI DONA IMMORTALITÀ E MUTABILITÀ</p>	<p>LO SPAZIO SOCIALE ESTERNO SI FONDE CON LO SPAZIO SOCIALE ESTERNO IN UNA SUCCESSIONE DI LUOGHI PER LO STUDIO LA RIFLESSIONE E LE LEZIONI.</p>	<p>IL COMPLESSO DI MARNE LA VALLÉE RACCHIUDE EDIFICI RESIDENZIALI, RICREATIVI, E SPAZI PER LO STUDIO E LA DIDATTICA. FUORI DALLE PORTE DI PARIGI, IN UNO SPAZIO COMPLETAMENTE VERDE QUESTO EDIFICIO SI IMPONE COME UNA PICCOLA REALTÀ AUTONOMA CHE ASSURGE A TUTTE LE FUNZIONI PER LO STUDIO E L'INCONTRO</p>	<p>IL VOLUME ARCHITETTONICO È DIVISO IN UN GRANDE VOLUME INCLINATO CHE OSPITA TUTTE LE FUNZIONI COMUNI E UNA SERIE DI VOLUMI CHE SI RIPETONO AGGRAPPATI A QUESTO CHE OPSITANO LE AULE E LE RESIDENZE. IL MATERIALE DI RIVESTIMENTO METALLICO CON UN GIOCO DI BUCATURE SEMBRA UNA SCHERMATA DI PIXEL COLORATI</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.2: CHRISTIAN DE PORTZAMPARC ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1944 A CASABLANCA. NEGLI ANNI '60 HA STUDIATO PITTURA E ARCHITETTURA A L'ECOLE DES BEAUX ARTS DE PARIS. LA SUA FORMAZIONE SI BASA INOLTRE SULLA SULLA PSICOLOGIA SPERIMENTALE, INFATTI NEGLI ANNI '70 CON UN GRUPPO RIUNITO DA JAQUELINE PALMODE, PORTA A TERMINE UNA RICERCA SUGLI ABITANTI DELLE NUOVE CITTÀ. DOPO QUESTA ESPERIENZA INIZIA A LAVORARE CON ANTOINE GRUMBACH SULLA SISTEMAZIONE DI ALCUNI SPAZI PUBBLICI A MARNE LA VALLÉE. IL SUO LAVORO PARTE DA UN CONCETTO URBANO CHE SI ESPLICA ATTRAVERSO LA SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA DI UN EDIFICIO NELLE SUE PARTI. AD OGNI FUNZIONE CORRISPONDE UNA FORMA RICONOSCIBILE. EDIFICIO O ISOLATO INTERO IL PROCEDIMENTO È LO STESSO. LA COMPLESSITÀ DELLE RELAZIONI FUNZIONALI TROVA RISPOSTA NELLA COMPLESSITÀ DELLE RELAZIONI FORMALI. LE OPERE CHE SI SONO RIPORTATE COME ESEMPI MOSTRANO INFATTI COME IL SUO PROCEDIMENTO DI SCOMPOSIZIONE FORMALE È RICONOSCIBILE IN UN GRUPPO DI ISOLATI (CITÉ DE LA MUSIQUE, PARIS), IN UN ISOLATO (ECOLE DE DANSE - OPERA DE PARIS, NANTERRE) IN UN SINGOLO EDIFICIO (LES CHAMPS LIBRES, RENNES O PALAIS DE JUSTICE, GRASSE)</p>	<p>ECOLE DE LA MUSIQUE OUEST, PARIS 19EME</p> <p>1984-1990</p> <p>ECOLE DE LA MUSIQUE EST, PARIS 19EME</p> <p>1984-1995</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE E LA RICOMPOSIZIONE ARCHITETTONICA DEI VOLUMI SONO ALLA BASA DELLA RICERCA FORMALE DI QUESTO INTERVENTO</p>	<p>QUESTO COMPLESSO OSPITA IL CONSERVATORIO NAZIONALE SUPERIORE DELLA MUSICA E DELLA DANSA. CON IL SUO IMMENSO SPAZIO APERTO DI CUI GLI EDIFICI NE COSTITUISCONO I LIMITI È UN LUOGO D'INCONTRO PUBBLICO E DI SCAMBIO CULTURALE TRA GLI STUDENTI DEL CONSERVATORIO E LA GENTE CHE VIVE IL PARC DE LA VILLETTE.</p>	<p>IL COMPLESSO DELLA CITÈ DE LA MUSIQUE È COMPOSTO DA DUE ISOLATI OPPOSTI LA PARTE EST E LA PARTE OVEST CHE RAPPRESENTANO LA PORTA DEL PARC DE LA VILLETTE. I DUE ISOLATI SONO COMPOSTI DI EDIFICI STRADE E PIAZZA DOVE LE NUMEROSE FUNZIONI INTERNE ED ESTERNE SI INTESSENO DI RELAZIONI URBANE COME UN PICCOLO PEZZO DI CITTÀ.</p>	<p>IL COMPLESSO DELLA CITÈ DE LA MUSIQUE È COMPOSTO DA DUE ISOLATI OPPOSTI LA PARTE EST E LA PARTE OVEST CHE RAPPRESENTANO LA PORTA DEL PARC DE LA VILLETTE. I DUE ISOLATI SONO COMPOSTI DI EDIFICI STRADE E PIAZZA DOVE LE NUMEROSE FUNZIONI INTERNE ED ESTERNE SI INTESSENO DI RELAZIONI URBANE COME UN PICCOLO PEZZO DI CITTÀ.</p>	
	<p>ECOLE DE DANSE OPERA DE PARIS NANTERRE</p> <p>20 ALLÈ DE LA DANSE QUARTIER DU PARC</p> <p>1983-1987</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE E LA RICOMPOSIZIONE ARCHITETTONICA DEI VOLUMI SONO ALLA BASA DELLA RICERCA FORMALE DI QUESTO INTERVENTO</p>	<p>LA SCUOLA DI DANSA È STATA SPOSTATA DALL'OPERA GARNIER DE PARIS A NANTERRE PER CREARE UN SPAZIO PIÙ INTIMO E CIRCOSCRITTO DOVE GLI ALLIEVI POTESSERO AUMENTARE LE LORO CAPACITÀ DI CONCENTRAZIONE E OTTENERE UN RENDIMENTO MAGGIORE DALLE LORO ATTITUDINI ARTISTICHE</p>	<p>GLI EDIFICI CHE OSPITANO LA SCUOLA DI DANSA RAPPRESENTANO UN DIAFRAMMA TRA LA CITTÀ DI NANTERRE ED IL PARCO URBANO. IN QUESTO MODO RIESCONO A DARE UN SENSO DI TRANQUILLITÀ E SILENZIO AGLI ALLIEVI E AL TEMPO STESSO CREANO UN LUOGO D'INCONTRO E DI MEDIAZIONE TRA LA CITTADINANZA DI DIVERSA ETÀ E I GIOVANI STUDENTI</p>	<p>I TRE VOLUMI DIFFERENTI RAPPRESENTANO I TRE MOMENTI DI VITA ALL'INTERNO DELLA SCUOLA DI DANSA E SONO QUELLO DELL'INSEGNAMENTO, QUELLO AMMINISTRATIVO E D'INCONTRO, E QUELLO RESIDENZIALE. QUESTI SI AFFACCIANO TUTTI VERSO IL PARCO URBANO E SONO COLLEGATI DA UNA PASSEGGAIA TRASPARENTE.</p>	
	<p>PALAIS DE JUSTICE DE GRASSE</p> <p>1/23 AVENUE PIERRE SEMARD, ALPES MARITIMAS, GRASSE</p> <p>1993-1999</p>	<p>LA RICERCA FORMALE CLASSICA SI FONDE CON LA RICERCA TECNOLOGICA E LA COMPOSIZIONE VOLUMETRICA IN QUESTO PARTICOLARE INTERVENTO</p>	<p>IL PALAZZO DI GIUSTIZIA RAGGRUPPA NEL SUO COMPLESSO IL TRIBUNALE DELLA GRANDE ISTANZA, IL TRIBUNALE DEL COMMERCIO, IL CONSIGLIO DEI PREDHOMMES E LE GIURISDIZIONI DI PRIMO GRADO. SICURAMENTE IL SUO RUOLO SOCIALE PER LE FUNZIONI CHE OSPITA È DI RAPPRESENTANZA E DI CITTADINANZA.</p>	<p>LA SITUAZIONE URBANA NELLA QUALE È UBICATO IL PALAIS DE JUSTICE SI PRESENTAVA SENZA UN DISEGNO GEOMETRICO URBANO, PRIVO DI PIANI ORIZZONTALI E ASSI DI SIMMETRIA. QUESTO EDIFICIO SI IMPONE RIDISEGNANDO UN ELEMENTO CENTRALE, DATO DAL VOLUME ELLITTICO, INTORNO AL QUALE GRAVITA UN NUOVO DISEGNO URBANO.</p>	<p>LA FORMA ELLITTICA DELL'EDIFICIO PRINCIPALE, COSTITUITA DA UN GRAN MURO BASAMENTALE SORMONTATO DA PILASTRI ESILI CHE SORREGGONO LA COPERTURA, È UN CHIARO RIFERIMENTO ALLA FORMA CLASSICA DELL'EDIFICIO DELLA LEGGE. NELLA SCELTA DEI MATERIALI E DELLA FORMA LA RICERCA TECNOLOGICA È PER LA CLIMATIZZAZIONE NATURALE</p>	
	<p>LES CHAMPS LIBRES</p> <p>RENNES</p> <p>1993 -2006</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE E LA RICOMPOSIZIONE ARCHITETTONICA DEI VOLUMI SONO ALLA BASA DELLA RICERCA FORMALE DI QUESTO INTERVENTO</p>	<p>QUESTO CENTRO POLIFUNZIONALE OSPITA UNO SPAZIO PER LA RICERCA SCIENTIFICA, LA BIBLIOTECA MUNICIPALE, IL MUSEO DELLA CULTURA DELLA BRETAGNA, UNA SALA CONFERENZE, UNA SALA ESPOSIZIONE SCIENTIFICA. È UN EDIFICIO CHE RADUNA DIVERSE ATTIVITÀ CULTURALI E PERTANTO È UN IMPORTANTE LUOGO D'INCONTRO SOCIALE</p>	<p>L'EDIFICIO È UN LUOGO D'INCONTRO PERMEABILE IN OGNI SUA PARTE, IN STRETTA RELAZIONE CON LA STRADA. IL PIANO TERRA COMPLETAMENTE VETRATO INVITA IL FLUSSO CITTADINO PEDONALE, CHE, NEL CUORE DELLA CITTÀ DI RENNES, QUI SI TROVA IN PROSSIMITÀ DELL'ESPLANADE CHARLES DE GAULLE, LUOGO DI RIFERIMENTO E D'INCONTRO DELLA CITTÀ</p>	<p>L'EDIFICIO ASSEMBLA TRE FORME A CUI CORRISPONDONO LE TRE FUNZIONI PRINCIPALI DIFFERENTI: UN PARALLELEPIPEDO IN CEMENTO ROSSO SCOLPITO OSPITA IL MUSEO, UN PRISMA IN METALLO E VETRO OSPITA LA BIBLIOTECA E UN CONO IN ZINCO OSPITA IL PLANETARIO ED I CENTRO D'ESPOSIZIONE DELLE SCIENZE</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.3: CHRISTIAN HAUVETTE ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1944 A MARSEILLE. SI È LAUREATO A PARIGI ALL'ECOLE PRATIQUE NEL 1969. HA CONTINUATO GLI STUDI IN SCIENZE SOCIALI PER APPROFONDIRE LA CONOSCENZA DELLA DISCIPLINA DEL PROGETTO URBANO E SOCIALE. LA SUA POETICA ARCHITETTONICA È FONDATA SU UNA RICERCA FORMALE E VOLUMETRICA. LA SCOMPOSIZIONE E LA RICOMPOSIZIONE DELLE PARTI DELLA FACCIATA O DEI VOLUMI È UNA RICERCA CHE METTE IN EVIDENZA LE CAPACITÀ TECNOLOGICHE DI PERSEGUIRE FORME CURVE ANCHE SE LEGATE ANCORA AL RAZIONALISMO. IL SUO APPROCCIO È BASATO SU TRE PRINCIPII: LA VERITÀ - ESPRESSIONE DELLA STRUTTURA; LA METAFORA - RISPETTO AL RAPPORTO CON IL CONTESTO; LA NARRATIVA - CHE LEGA LE SUE OPERE AL RAPPORTO CON IL TEMPO CHE PASSA.</p>	<p>SCUOLA A MONTIGNY-LE-BRETONNE</p> <p>1986-1988</p>	<p>I DIVERSI ELEMENTI DELLA COSTRUZIONE SONO COME TANTI PIANI, TANTI LAY-OUT SOVRAPPosti CHE SI COMPONGONO TRA LORO.</p>	<p>È UNA SCUOLA E COME TALE POSSIEDE SPAZI INTERNI CHE OSPITANO LE AULE E SPAZI ESTERNI SEMICOPERTI E SEMI CHIUSI CHE DEFINISCONO UNO SPAZIO COMUNE E D'INCONTRO NELL'AMBITO DELLA CHIUSURA SCOLASTICA.</p>	<p>LA FUNZIONE SCOLASTICA HA UNA RELAZIONE CON IL CONTESTO URBANO NEL SENSO CHE È INGLOBATA IN UN SISTEMA DI SERVIZI DI QUARTIERE. RESTA PERÒ UNA SCUOLA CHIUSA SU SE STESSA CON DEGLI SPAZI APERTI PRIVATI PER NECESSITÀ FUNZIONALI E DI SICUREZZA.</p>	<p>IL PROGETTO È ORGANIZZATO COME UN INSIEME DI FOGLI POSIZIONATI L'UNO SULL'ALTRO DOVE SI ALTERNANO LE BANDE BIANCHE APERTE VERSO L'ESTERNO, CONTENENTI GLI SPAZI DELL'INSEGNAMENTO, E LE BANDE NERE, CHE OSPITANO GLI SPAZI PER SVOLGERE LE ATTIVITÀ DI LAVORO E DI STUDIO COMPRESSE LE PROIEZIONI.</p>	
	<p>EDIFICIO PER ABITAZIONI RUE DE POISSONNIER</p> <p>PARIS, 18 EME</p> <p>1998-2001</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA FORMALE AVVIENE ATTRAVERSO UNA SOVRAPPOSIZIONE DEI PIANI VERTICALI</p>	<p>AL PIANO TERRA COME IN MOLTI EDIFICI DELLE ZAC È DESTINATA AD ATTIVITÀ COMMERCIALI, I PIANI SUPERIORI INVECE SONO DESTINATI AD ABITAZIONI. È VERIFICATO IL PRINCIPIO DI MIXITÈ URBAINE</p>	<p>L'IMMAGINE URBANA DI QUESTO EDIFICIO RESIDENZIALE RISPETTA L'ALLINEAMENTO DELLE CORTINE STRADALI, RISPETTA I PRINCIPI DELLA MIXITÈ ED INOLTRE SI PONE COME VOLUME QUALITATIVAMENTE POSITIVO, REALIZZATO CON MATERIALI CHE RISPESCHIANO LO SPIRITO DI CONTINUITÀ DEL QUARTIERE.</p>	<p>IN UNA POSIZIONE D'ANGOLO ALL'INCROCIO DI DUE STRADE NON ORTOGONALI QUESTO EDIFICIO MOSTRA UN ALLINEAMENTO AD ENTRAMBRE LE CORTINE STRADALI ATTRAVERSO UNO SLITTAMENTO DI UNA DELLE DUE FACCIATE CHE SI SOVRAPPONE AI MURI ORTOGONALI DEFINENDO UN VOLUME AGGETTANTE CHE SOTTOLINEA L'INGRESSO ALL'EDIFICIO</p>	
	<p>EDIFICIO PER ABITAZIONI IN RUE SAINT MAUR</p> <p>PARIGI 11 EME</p> <p>1985-1988</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA FORMALE AVVIENE ATTRAVERSO UNA SOVRAPPOSIZIONE DEI PIANI VERTICALI</p>	<p>IL PIANO TERRA È DESTINATO ALL'INGRESSO PEDONALE E CARRABILE CON L'ACCESSIBILITÀ AL GARAGE SEMINTERRATO. I PIANI SUPERIORI SONO INVECE DESTINATI AD ABITAZIONI</p>	<p>QUESTO MANUFATTO SI CONFRONTA OLTRE CHE CON IL TESSUTO URBANO PREESISTENTE IN UNA SITUAZIONE DI INSERIMENTO TRA DUE EDIFICI ESISTENTI, ANCHE CON L'IMMAGINE PAESAGGISTICA DEL LUNGO FIUME. PERTANTO, ANCHE PER LA SUA ORIGINE DI RAPPRESENTANZA, LA FLUIDITÀ DELLE SUE È RAPPRESENTATIVA DI QUESTE ESIGENZE</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE DELLA FACCIATA DI QUEST'EDIFICIO È IL FRUTTO DI UNA NECESSITÀ DI RAPPORTO CON IL CONTESTO EDIFICATO CIRCOSTANTE IN ADERENZA CON L'AMBIENTE PAESAGGISTICO E NATURALE CARETTERIZZATO DALLA PRESENZA DELLA SENNA</p>	
	<p>EDIFICIO PER 49 ABITAZIONI REGION PARISIENNE</p> <p>CORBEVOIE</p> <p>1992-1996</p>	<p>LA SCOMPOSIZIONE VOLUMETRICA FORMALE AVVIENE ATTRAVERSO DELLE SOTTRAZIONI DAL VOLUME CHE COSTITUISCE IL PARALLELEPIPEDO EDIFICATO</p>	<p>AL PIANO TERRA COME IN MOLTI EDIFICI DELLE ZAC È DESTINATA AD ATTIVITÀ COMMERCIALI, I PIANI SUPERIORI INVECE SONO DESTINATI AD ABITAZIONI. È VERIFICATO IL PRINCIPIO DI MIXITÈ URBAINE</p>	<p>L'IMMAGINE URBANA DI QUESTO EDIFICIO RESIDENZIALE RISPETTA L'ALLINEAMENTO DELLE CORTINE STRADALI, RISPETTA I PRINCIPI DELLA MIXITÈ ED INOLTRE SI PONE COME VOLUME QUALITATIVAMENTE POSITIVO, REALIZZATO CON MATERIALI CHE RISPESCHIANO LO SPIRITO DI CONTINUITÀ DEL QUARTIERE.</p>	<p>IN UNA POSIZIONE D'ANGOLO SOLATO APERTO SU TUTTI E QUATTRO I LATI QUESTO VOLUME SI MOSTRA COME UN PARALLELEPIPEDO A CUI SONO SOTTRATTI DEI BLOCCHI. IL GIOCO CROMATICO DEI VOLUMI DIFFERENTI E DELLE FACCIATE ACCENTUANO LA MODULARITÀ E LE PROPORZIONI CHE SONO ALLA BASE DEL PROCESSO DI SOTTRAZIONE</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.4: JEAN NOUVEL ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1945 A FUMEL (LOT-EN-GARONNE) A CAVALLO TRA GLI ANNI SESSANTA E SETTANTA FREQUENTA L'ECOLE SUPERIOR DES BEAUX ARTS E DIVENTA ASSISTENTE DI CLAUDE PARENT E PAUL VIRILIO. NEL 1972 SI LAUREA A L'ECOLE DES BEAUX ARTS DE PARIS E COMINCIA LA SUA CARRIERA COME ARCHITETTO. I SUOI LAVORI SOTTENDONO UNA RICERCA FORMALE NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA BASATA SUL RAPPORTO TRA L'INTERNO E L'ESTERNO. LA PELLE ESTERNA DIVENTA UN DIAFRAMMA TRA LA VITA INTERNA E LA METROPOLI CITTADINA, MA LA RICERCA VA OLTRE DIVENTA UN TRAMITE CHE RELAZIONA LA FRENETICITÀ DEL MONDO ESTERNO CON LA CALMA DEL MONDO INTERNO, E IL RAPPORTO DIVENTA COSÌ STRETTO CHE LA SUA PERCEZIONE CAMBIA AL CAMBIARE DEL PUNTO VISUALE. IL MONDO INTERNO È PROIETTATO SU GRANDI SCHERMI TRASPARENTI ALL'ESTERNO E NON SI RIESCE A COMPRENDERE PIÙ LA DOVE FINISCE UNO ED INIZIA L'ALTRO. QUESTA RICERCA UTILIZZA TECNOLOGIE SEMPRE DIVERSE E INNOVATIVE, CAPACI DI PROIETTARE QUESTI LEGAMI IN PROIEZIONE ANCHE CON IL PASSATO E CON LE CULTURE DIVERSE OLTRE CHE NELLA DOPPIA DICOTOMIA NATURA-CITTÀ E PACE-CAOS</p>	<p>TEATRE DE BELFORT</p> <p>BELFORT</p> <p>1980-1984</p>	<p>LO SPAZIO ESTERNO E LO SPAZIO INTERNO SONO LAGATI DA UN DIAFRAMMA METAFORICO DOVE L'ANTICO SI FONDE CON IL MODERNO</p>	<p>IL RINNOVO DI QUESTO VECCHIO TEATRO DEL XIX SECOLO È UN OCCASIONE PER RECUPERARE IL CENTRO DI RIFERIMENTO E D'INCONTRO DI QUESTA PICCOLA CITTÀ. IN TAL MODO SI ATTIRANO I GIOVANI E UNA POPOLAZIONE DI VARIE GENERAZIONI CREANDO UN LUOGO D'INCONTRO E DI RIFERIMENTO</p>	<p>LA RICOSTRUZIONE DELLA PARTE ESTERNA CON LA CREAZIONE DI SPAZI ESTERNI PERMETTONO A QUESTO EDIFICIO DI DIVENTARE UNA CENTRALITÀ URBANA, UN NODO FOCALE PER LA VITA SOCIALE CITTADINA</p>	<p>L'IDEA ERA QUELLA DI RECUPERARE I TRATTI CARATTERISTICI DELL'ANTICO EDIFICIO INDUSTRIALE E METTERE IN LUCE IL NUOVO INTERVENTO ATTRAVERSO MATERIALI METALLICI, INTONACI DIFFERENTI CHE MOSTRANO IL MURO SOTTOSTATE E INSERIMENTI VITREI.</p>	
	<p>OPERA DE LYON</p> <p>LYON</p> <p>1986-1993</p>	<p>LA TECNOLOGIA È UN MEZZO PER OTTENERE FORME PLASTICHE CHE RICHIAMANO GLI ANTICHI LINGUAGGI IMPONENDOSI COME NUOVE IMMAGINI</p>	<p>AL CENTRO DELLA PIAZZA PRINCIPALE DI LIONE GIÀ LUOGO D'INCONTRO E SCAMBIO SOCIALE SI ERIGEVAN L'ANTICA OPERA. L'INTERVENTO DI AMPLIAMENTO CREA NUOVI SPAZI D'INCONTRO INTERNI ED ESTERNI.</p>	<p>POSIZIONATA IN UN LUOGO DI GRANDE PRESTIGIO PER LA CITTÀ DI LIONE L'OPERA RAPPRESENTA IL CENTRO DELLA CULTURA MUSICALE, E DELLO SCAMBIO CULTURALE. L'AMPLIAMENTO FAVORISCE UNA RIQUALIFICAZIONE DI TUTTO LO SPAZIO ESTERNO SENZA PERÒ ALTERARE I VALORI</p>	<p>LA GROSSA VOLTA RETTANGOLARE POSTA A COPERTURA DELL'EDIFICIO PREESISTENTE DI CUI RIMANE SOLO L'INVOLUCRO ESTERNO, È UN CHIARO RICHIAMO ALLE FIGURE CLASSICHE ANCHE SE TRATTATA CON MATERIALI INNOVATIVI CHE PERMETTONO UN PARTICOLARE FILTRAGGIO DELLA LUCE</p>	
	<p>FONDATION CARTIER</p> <p>PARIS, 14EME</p> <p>1991-1994</p>	<p>LO SPAZIO ESTERNO E LO SPAZIO INTERNO SONO LAGATI DA UN DIAFRAMMA METAFORICO DOVE LA REALTÀ SI FONDE CON L'ILLUSIONE</p>	<p>È UN EDIFICIO DI RAPPRESENTANZA CHE OSPITA SPAZI ESPOSITIVI E CHE PERTANTO È DIVENTATO UN RICHIAMO CULTURALE, PER LE ESPOSIZIONI DI ARTE CONTEMPORANEA, A CUI ADERISCONO NUMEROSI TURISTI E CITTADINI PARIGINI.</p>	<p>NEI PRESSI DI UNA DELLE UNIVERSITÀ DI ARCHITETTURA DI PARIGI QUEST'EDIFICIO RAPPRESENTA NON SOLO UN ESEMPIO DI ARCHITETTURA CONTEMPORANEA DI GRANDE INTERESSE MA ANCHE UN CENTRO SOCIO-CULTURALE DI NOTEVOLE IMPORTANZA.</p>	<p>LA METAFORA DEL RAPPORTO TRA INTERNO ED ESTERNO E DELLA DISSOLUZIONE DEL PRIMO NEL SECONDO E VICEVERSA, TROVA QUI NEI PIANI VETRATI E BUCATI CHE SI SUCCEDONO PARALLELAMANTE LA MASSIMA ESPRESSIONE DELLA VIRTUALITÀ E DELL'IMMAGINE VISTA DALL'UOMO. LA PARTE PIÙ INTERESSANTE DI TUTTO IL PROGETTO È SICURAMENTE L'IMMENSA PARETE VETRATA CON LA DOPPIA PELLE COSTITUITA DA UNA SORTA MUSHARABINS IN LAME D'ACCIAIO CHE CON LA LORO RIPARTIZIONE RICORDANO GLI ANTICHI SISTEMI COSTRUTTIVI ARABI E NE TESTIMONIANO L'EVOLUZIONE</p>	
	<p>INSTITUTE DU MONDE ARABE</p> <p>PARIS, 5EME</p> <p>1981-1987</p>	<p>LO SPAZIO ESTERNO E LO SPAZIO INTERNO SONO LAGATI DA UN DIAFRAMMA METAFORICO DOVE LA TRADIZIONE SI FONDE CON LA MODERNITÀ</p>	<p>L'IMA RAPPRESENTA UN MOMENTO MOLTO IMPORTANTE NELLA VITA PARIGINA DOVE LA MIXITÈ CULTURELLE È DIVENTATA MOTIVO DI ORGOGLIO E STIMOLO PER LO SVILUPPO CULTURALE. QUESTO EDIFICIO RAPPRESENTA SOCIALMENTE DELLE CULTURE CHE SI FONDONO</p>	<p>L'EDIFICIO DEFINISCE UNA DELLE SPONDE DELLA SENNA, CON LA SUA IMMAGINE CURVA E VETRATA, DA UNA PARTE MENTRE DALL'ALTRA DEFINISCE UNO SPAZIO APERTO CONCLUSUS CHE È UNO SPAZIO DI MEDIAZIONE DELLA VITA SOCIALE CHE SI FONDE NEI LUOGHI PUBBLICI</p>	<p>INTERESSANTE DI TUTTO IL PROGETTO È SICURAMENTE L'IMMENSA PARETE VETRATA CON LA DOPPIA PELLE COSTITUITA DA UNA SORTA MUSHARABINS IN LAME D'ACCIAIO CHE CON LA LORO RIPARTIZIONE RICORDANO GLI ANTICHI SISTEMI COSTRUTTIVI ARABI E NE TESTIMONIANO L'EVOLUZIONE</p>	
	<p>MUSÉE DU QUAI BRANLY</p> <p>PARIS, 7EME</p> <p>1999-2006</p>	<p>LO SPAZIO ESTERNO E LO SPAZIO INTERNO SONO LAGATI DA UN DIAFRAMMA METAFORICO DOVE LA TRADIZIONE SI FONDE CON LA MODERNITÀ</p>	<p>È UN MUSEO DELL'ARTE DELL'AMERICA DEL SUD E AUSTRALIANA, ANCHE QUI LA RICERCA DI UNO SCAMBIO CULTURALE CHE RAPPRESENTI LA MULTIETNIA DELLA CITTÀ È ALLA BASE DELL'INTERESSE E DEL VALORE SOCIALE DI QUESTO EDIFICIO</p>	<p>IL 7EME ARRONDISSEMENT È UN QUARTIERE TURISTICO CHE BEN ACCOGLIE LE CULTURE D'OLTREOCIEANO. L'INTERVENTO SI È DOVUTO CONFRONTARE CON L'EDILIZIA PREESISTENTE ALLA QUALE SI È AGGRAPPATO E CON LA QUALE SI È FUSO ATTRAVERSO NUOVI LINGUAGGI</p>	<p>UN'OPERA ESTREMAMENTE INTERESSANTE CHE RACCHIEDE IN SE DIVERSE TEMATICHE FORME E LINGUAGGI CHE SI FONDONO IN UN'ARMONIA COMUNE CHE RESTITUISCE ATTRAVERSO I COLORI LA NATURA E GLI SCHERMI VETRATI UNITÀ AL PROGETTO DI ARCHITETTURA</p>	

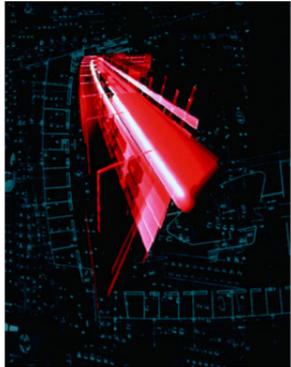
SCHEDA RIASSUNTIVA N.5: CLAUDE VASCONI ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1940 A ROSHEIM, FRANCIA SI DIPLOMA A L'ECOLE NATIONAL SUPÈRIEURE DES ARTS ET INDUSTRIES DE STRASBOURG (ENSAIS) NEL 1964. IL SUO LAVORO PARTE DA UNA DIMENSIONE ED UNA RICERCA SPAZIALE A LIVELLO URBANO SE NON TERRITORIALE. LA COMPLESSITÀ DEI PERCORSI E L'IMMAGINE DELLE LORO RELAZIONI INTESSEUTE CON LE VOLUMETRIE DEGLI EDIFICI SOTTENDONO LA COMPLESSITÀ E DELLA METROPOLI CONTMPORANEA. MA LA VERA BASE DI QUESTA RICERCA È L'ELABORAZIONE VIRTUALE CHE CREA DEI MODELLI FORMALI DI GRANDE EFFETTO CHE VENGONO POI RIPRODOTTI NELLA REALTÀ. LE ARCHITETTURE REALIZZATE SONO INFATTI DELLE FOTOGRAFIE VIRTUALI, E SOLO COME TALI POSSONO ESSERE VISSUTE. L'ESPERIENZA DELLA NVISITA DIRETTA DI QUESTE ARCHITETTURE MI HA PERMESSO DI COMPRENDERE QUESTO ASPETTO ATETTONICO DI QUESTE OPERE. NELLA LORO INTEREZZA A VISTA D'OCCHIO SONO DELUDENTI, MA ATTRAVERSO LE IMMAGINI FOTOGRAFATE RIACQUISTANO LA LUCIDITÀ ED I RIFLESSI DEI MATERIALI E DELLE FORME UTILIZZATE, RESTITUENDO UN'IMMAGINE COMPLETAMENTE DIVERSA DA QUELLA CHE SI VIVE</p>	<p>"LA FILIATURE" CENTRE CULTURELLE</p> <p>MULHOUSE</p> <p>1990-1993</p>	<p>LA RICERCA FORMALE FINE A SE STESSA È LA MATRICE DI QUESTO INTERVENTO, UN'IMMAGINE VIRTUALE VISTA ATTRAVERSO UN'OBIETTIVO FOTOGRAFICO</p>	<p>È UN CENTRO CULTURALE CHE RACCHIUDE LE FUNZIONI DI AUDITORIUM, ESPOSITIVE, CINEMA, MEDIATECA ED È PERTANTO UN LUOGO DELLA SOCIALITÀ</p>	<p>LEGGERMENTE FUORI DAL CENTRO STORICO URBANO DELLA PICCOLA CITTÀ ALSAZIANA, IL CENTRO CULTURALE SI IMPONE COME ELEMENTO DI UN PIANO DI AMPLIAMENTO PER MULHOUSE. IL SUO ANDAMENTOPLASTICO E SINUOSO BEN SI INTEGRA CON LA NAUTRA OROGRAFICA DEL LUOGO DOMINATA DAL FIUME DIVENTANDONE UNA SPONDA PRINCIPALE.</p>	<p>È UN IMMENSO VOLUME SINUOSO CHE SI SVILUPPA IN LUNGHEZZA PIÙ CHE IN ALTEZZA, COMPLETAMENTE RIVESTITO IN METALLO SATINATO E VETRO. LA SUA SPAZIALITÀ VOLUMETRICA E MUTEVOLE SONO LE COMPONENTI COMPOSITIVE PRINCIPALE DI QUESTO PROGETTO CHE FINISCE PER RISULTARE UN'ILLUSIONE VIRTUALE PIÙ CHE UNO SPAZIO REALE</p>	
	<p>LOGEMENTS ZAC DUPELIX</p> <p>PARIS 15EME</p> <p>1991-1996</p>	<p>LA RICERCA FORMALE FINE A SE STESSA È LA MATRICE DI QUESTO INTERVENTO, UN'IMMAGINE VIRTUALE VISTA ATTRAVERSO UN'OBIETTIVO FOTOGRAFICO</p>	<p>VICINO LA TOUR EIFFEL, IN UN QUARTIERE PREVALENTEMENTE RESIDENZIALE E DI ESPANSIONE EDILIZIA, L'EDIFICIO OSPITA 60 ABITAZIONI, SUL SITO DI UN'ANTICA CASERMA. AL PIANO TERRA, SEMPRE NELLO SPIRITO DI SVILUPPO DELLE ZAC SONO DISLOCATE ATTIVITÀ COMERCIALI PER FAVORIRE LA MIXITÈ E L'INERSCAMBIO TRA LA VITA PUBBLICA E PRIVATA</p>	<p>L'EDIFICIO SI INSERISCE NEL PIANO DELLA ZAC DUPELIX IN COMPLETA ARMONIA CON IL PROGRAMMA DI ESPANSIONE. LA CORTINA EDILIZIA CHE RIENTRA COMPLETAMENTE NELL'ALLINEAMENTO STRADALE E LE FUNZIONI DEL VIVERE SOCIALE E DEL VIVERE PRIVATO SONO RISPETTATE</p>	<p>COME UNA LAMA PIATTA E LEVIGATA LA FACCIATA DI QUESTO EDIFICIO RESTITUISCE UN'IMMAGINE PULITA E CONTINUA. LE LOGGE DI DIMENSIONI AMPIE OSPITANO TUTTE LE BUGATURE DELLA FACCIATA IN MODO DA OTTENERE UN VOLUME UNICO TAGLIATO DA QUESTE LAME ORIZZONTALI CHE SVUOTANO L'ANGOLO TERMINALE DEL LOTTO</p>	
	<p>PALAIS DE CONGRES</p> <p>REIMS</p> <p>1989-1994</p>	<p>LA RICERCA FORMALE FINE A SE STESSA È LA MATRICE DI QUESTO INTERVENTO, UN'IMMAGINE VIRTUALE VISTA ATTRAVERSO UN'OBIETTIVO FOTOGRAFICO</p>	<p>QUESTO EDIFICIO ACCOGLIE AL SUO INTERNO UN CENTRO CONGRESSI CON DIVERSE SALE, UNA GRANDE SALA ESPOSIZIONE, DUE RISTORANTI, UN PIANO PER GLI UFFICI E INFINE UN UFFICIO DI TURISMO. IN QUESTO MODO OLTRE A ESSERE UN CENTRO CONGRESSI DIVENTA UN PUNTO DI RIFERIMENTO PER GLI ABITANTI E I TURISTI</p>	<p>SITUATA SULL'ASSE PARIGI STRASBURGO, REIMS È RIUSCITA AD OTTENERE CON QUESTO INTERVENTO UN CENTRO CULTURALE DI GRANDE RICHIAMO. LO SVILUPPO SOCIALE CHE NE DERIVA PROIETTA LA CITTÀ STORICA VERSO UN FUTURO. URBANISTICAMENTE QUESTO PROGETTO SI PONE COME MEDIAZIONE TRA IL CANALE DELL'AISNE IL PARCO URBANO E LA CITTÀ STORICA COSTRUITA</p>	<p>LA FORMA VOLUMETRICA BEN SI ADATTA AL LUOGO NATURALE ED URBANO. IL CORPO PARALLELO AL FIUME SI APRE NEL SUO TERMINALE ATTRAVERSO UN VOLUME CURVILINEO DI ACCIAIO CROMATO PARTICOLARMENTE SUGGERITIVO CON CERTE LUCE DEL GIORNO E DELLA NOTTE, NATURALI ED ARTIFICIALI.</p>	
	<p>HOTEL DU DEPARTEMENT DU BAS RHIN</p> <p>STRASBOURG</p> <p>1985-1989</p>	<p>LA RICERCA FORMALE FINE A SE STESSA È LA MATRICE DI QUESTO INTERVENTO, UN'IMMAGINE VIRTUALE VISTA ATTRAVERSO UN'OBIETTIVO FOTOGRAFICO</p>	<p>QUESTO EDIFICIO OSPITA LA SEDE DEL CONSIGLIO GENERALE DEL DIPARTIMENTO DI BAS-RHIN. È UN EDIFICIO DI RAPPRESENTANZA CHE HA DELLE PARTI APERTE AL PUBBLICO E ALLE RELAZIONI SOCIALI.</p>	<p>L'EDIFICIO SI IMPONE TRA IL PAESAGGIO NATURALE GOVERNATO DAL FIUME E DALLE ISOLE E IN PROSSIMITÀ DELLA FORTIFICAZIONE VAUBAN DEL XVII SECOLO E DI FRONTE AL MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA. IN UNA POSIZIONE FORTEMENTE TURISTICA COME ELEMENTO DI RAPPRESENTANZA PER LA CITTÀ</p>	<p>L'EDIFICIO DI COLORE SCURO CON UN GRANITO ROSA BASAMENTALE E UN RIVESTIMENTO METALLICO NERO, SI IMPONE IN MODO PREDOMINANTE CON LASUA FORMA SINUOSA E PLASTICA. ANCHE QUI L'IMMAGINE SPAZIALE PER QUANTO INTERESSANTE È FRUTTO DI UNA IMMAGINE FOTOGRAFICA PRESTABILITA INCORNICIATA IN UNO SPAZIO LIMITATO</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.6: PAUL CHEMETOV ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1928 A PARIGI. SI LAUREA A L'ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX ARTS NEL 1959. PARTECIPA ALLA FONDAZIONE DELL'AUA ED È PRESENTE NELLE PIÙ IMPORTANTI COMMISSIONI DI CONCORSI NAZIONALI ED INTERNAZIONALI DI TUTTA LA FRANCIA. IL SUO LAVORO COME ARCHITETTO E LE SUE RIFLESSIONI URBANE SONO PRINCIPALMENTE DIRETTE VERSO EDIFICI RESIDENZIALI E SISTEMAZIONI PUBBLICHE. NEL SUO OPERATO RIESCE AD ESPRIMERE LE SUE CONVINZIONI ARCHITETTONICHE E URBANE CON UNA FORTE ATTENZIONE AL CONTESTO NEL QUALE SI INSERISCONO. LA SUA È UN'ARCHITETTURA COSTRUITA CHE FA I CONTI CON LA COMMITTEZZA E SI MOSTRA PER QUELLO CHE È E VUOLE ESSERE. È UN'ARCHITETTURA MONUMENTALE, NEL SENSO CHE OGNI EDIFICIO PER LUI A MODO SUO RIENTRA NELLA MONUMENTALITÀ NON PER LE SUE DIMENSIONI MA PER I SUOI CONTENUTI. OGNI OPERA PUBBLICA È UN MONUMENTO O UN PEZZO DI MONUMENTO E OGNI EDIFICIO ANCHE RESIDENZIALE COSTITUISCE UNO SPAZIO URBANO PUBBLICO E DIVENTA PER QUESTO UN PEZZO DI ESPRESSIONE DELLA CITTÀ E DEI SUOI CITTADINI E IN QUESTO SENSO RAPPRESENTATIVO DI UNA SOCIETÀ.</p>	<p>MEDIATHEQUE DI EVREUX</p> <p>EVREUX - FRANCE</p> <p>1992-1995</p>	<p>LA FORMA VOLUMETRICA E I MATERIALI UTILIZZATI SONO FRUTTO DI UNA RICERCA TENDENTE ALLA MONUMENTALITÀ E ALL'IMMORTALITÀ DELL'EDIFICIO</p>	<p>IL RUOLO DI UNA BIBLIOTECA MULTIMEDIALE È QUELLO DI COSTITUIRE UN CENTRO DI SVILUPPO CULTURALE E ECONOMICO E SOCIALE ALL'INTERNO DI UNA CITTÀ. IL QUESTO MODO LA MEDIATECA DIVENTA IL LUOGO D'INCONTRO SOCIALE RICREATIVO E CULTURALE PER I GIOVANI ED I MENO GIOVANI</p>	<p>IN CONTINUITÀ CON LO SVILUPPO ECONOMICO E UNIVERSITARIO CHE LA CITTÀ DI EVREUX HA AVVIATO, LA MEDIATECA SI IMPOSTA VICINO AD UN SITO ARCHEOLOGICO GALLO-ROMANO, DIVENTANDONE IL SUPPLETO ESPOSITIVO. IN QUESTO MODO SI SVILUPPA UN'ATTRATTORE TURISTICO DI DISCRETA RILEVANZA PER LA CITTÀ</p>	<p>2 VOLUMI DIFFERENTI: IL PRIMO PIÙ ALTO, COMPRENDE UN EDIFICIO PRESISTENTE, CON UNA DOPPIA PELLE IN VETRO CHE AFFACCIA SULLA PIAZZA DEL GENERALE DE GAULLE CORONATA DA UNA COPERTURA IN ZINCO CURVILINEA, IL SECONDO PIÙ BASSO IN LEGNO CON UNA GEOMETRIA CURVA RACCHIUDE IL GIMNASIUM ED È UNA CITAZIONE ALL'ARCHITETTURA GALLO-ROMANA</p>	
	<p>BIBLIOTHEQUE DE MONTPELLIER</p> <p>MONTPELLIER - FRANCE</p> <p>1999-2000</p>	<p>LA FORMA VOLUMETRICA E I MATERIALI UTILIZZATI SONO FRUTTO DI UNA RICERCA TENDENTE ALLA MONUMENTALITÀ E ALL'IMMORTALITÀ DELL'EDIFICIO</p>	<p>QUEST'EDIFICIO RAPPRESENTA UNA RISORSA FONDAMENTALE PER LA LETTERATURA GIOVANILE, UNA FORMA DI ATTUALITÀ. LA CULTURA RACCHIUSA INFATTI NEI SUOI VOLUMI TRATTA DI MOLTISSIMI ARGOMENTI CHE SPAZIANO DALLA MUSICA ALLA DANSA, DALLA SCIENZA AI DIVERTIMENTI.</p>	<p>QUESTA BIBLIOTECA SI IMPONE COME UN PROGETTO PIÙ REGIONALE PIÙ CHE URBANO. LA COLLEZIONE BIBLIOGRAFICA INFATTI È TALE DA RINFORZARE L'AFFLUENZA STUDENTESCA, GIÀ PRESENTE E NUMEROSA NELLA CITTÀ RICHIAMANDO STUDENTI DA TUTTA LA REGIONE.</p>	<p>IL VOLUME È COSTITUITO DA UN IMMENSO BLOCCO VETRATO PROTETTO DALL'IRRAGGIAMENTO SOLARE DIRETTO ATTRAVERSO LA COPERTURA SPORGENTE, IN MODO DA FAVORIRE GLI SPAZI DI LETTURA E CONCENTRAZIONE.</p>	
	<p>LA COURT CARRÈ NEL SITO DE LES HALLES</p> <p>PARIS</p> <p>1985</p>	<p>LA FORMA E I MATERIALI UTILIZZATI SONO L'ESPRESSIONE DI UN NUOVO MONUMENTALISMO</p>	<p>IL CENTRO COMMERCIALE DE LES HALLES SORGE SUL SITO DELL'ANTICO MERCATO E ANCHE SE DIVENTATO SOTTERRANEO MANTIENE IL SUO CARATTERE E LA SUA FUNZIONE DI LUOGO D'INCONTRO POPOLARE. LA COURT CARRÈ NE COSTITUISCE IL CENTRO, LA PIAZZA, IL LUOGO DI RITROVO IN UNA CITTÀ SOTTERRANEA, LA CITTÀ CONTEMPORANEA DELLA DISTRUZIONE</p>	<p>IL PROGETTO DE LES HALLES, FA PARTE DEL PROGETTO DI RECUPERO DEL QUARTIERE BEAUBOURG A PARIGI, SE NON SI TRALASCIA L'INTERVENTO DISTRUTTIVO E LO SPETTACOLO DESOLANTE DELL'IMMENSO COMPLESSO CHE HA SOSTITUITO LE SERRE DI BALTRAD, SI PUÒ PERÒ DIRE CHE QUESTO QUARTIERE HA OTTENUTO UNA NUOVA CENTRALITÀ E UNA RIVITALIZZAZIONE</p>	<p>LA COURT CARRÈ È CHIARAMENTE UN'ARCHITETTURA MONUMENTALE FATTA DI MONOLITI E MACROSTRUTTURE CHE STANNO A SEGNARE LA GRANDEZZA DELL'IMPRESA, E L'IMMAGINE RAPPRESENTATIVA DELLA PIAZZA, DOVE IL PIENO È IL COSTRUITO COMPENSA LA DESOLAZIONE DELLA CITTÀ DISTRUTTA IN SUPERFICIE</p>	
	<p>MINISTERE DE L'ECONOMIE E DES FINANCES</p> <p>PARIS</p> <p>1981-1988</p>	<p>NON SONO LE DIMENSIONI A DETERMINARE LA RICERCA FORMALE MONUMENTALE, QUANTO LA RIPETITIVITÀ DEL MODULO</p>	<p>IL MINISTERO DELL'ECONOMIA E DELLE FINANZE È UN EDIFICIO IMMAGINE, RAPPRESENTA IL POTERE ECONOMICO E FINANZIARIO E PERTANTO HA UN RUOLO SOCIALMENTE ESTERIORE NEL QUALE UNA CITTADINANZA RICONOSCE LA SUA PORTENZA ECONOMICA ED IL SUO STATO DI BENESSERE.</p>	<p>URBANISTICAMENTE È DIVENTATO LA GRANDE PORTA AD EST DELLA CITTÀ DI PARIGI. IN CONFORMITÀ CON LE PORTE STORICHE E GLI ARCHI DI TRIONFO DELLA METROPOLI EUROPEA SI IMPONE COME IL TRAMITE TRA LA TERRA ED IL FIUME OLTRE CHE TRA LA PERIFERIA E LA CITTÀ</p>	<p>È UN EDIFICIO MONUMENTALE PER LE SUE DIMENSIONI MA NON PER LE SUE QUALITÀ ARCHITETTONICHE. INFATTI LA SUA ESSENZA È NELLA RIPETITIVITÀ DI UN MODULO CHE SUBENDO ROTAZIONI, E COMBINAZIONI DIFFERENTI ASSUME CARATTERI DIFFERENTI E RESTITUISCE UN'UNITÀ CHE SEMBRA PRIVA DI PARTICOLARITÀ</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.7: ODILE DECQ ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE	
<p>NATA NEL 1955 A LAVAL. NEL 1987 SI LAUREA PRESSO L'ECOLE D'ARCHITECTURE PARIS-LA-VILLETTE. SI ISCRIVE POI AL DOTTORATO IN URBANISTICA E SISTEMAZIONE URBANA. NEL 1985 APRE UNO STUDIO ASSOCIANDOSI CON BENOIT CORNETTE. IL SUO LAVORO PARTE DA UNA CONCEZIONE DI BASE SCIENTIFICO-URBANA CHE DIVENTA POI ESPRESSIONE DI UNA RICERCA FORMALE-ARCHITETTONICA. LA MAQUETTE (IL PLASTICO) È IL PUNTO DI PARTENZA DEI SUOI PROGETTI, LA CONCEZIONE SPAZIALE E IL GOVERNO DELLE RELAZIONI COMPLESSE NELLO SPAZIO, PARTE DAL MODELLO TRIDIMENSIONALE CHE DIVENTA IL SOGGETTO DA DISEGNARE. LA RICERCA PROGETTUALE DI ODILE DECQ BASA LE SUE RADICI CONCETTUALI NELLA MANIPOLAZIONE DI UN OGGETTO ATTRAVERSO UN PLASTICO DI STUDIO. SE IL REALISMO DELLA RAPPRESENTAZIONE CHE ACCOMPAGNA GENERALMENTE UN PLASTICO RENDE QUESTO MODO DI MOSTRARE IL PROGETTO MENO INTERESSANTE DI UN DISEGNO I PLASTICI REALIZZATI DA QUESTA ARCHITETTO SONO IL PUNTO DI PARTENZA PER COMPRENDERE LA SUA FILOSOFIA DEL PROGETTO.</p>	<p>VIADOTTO E CENTRO OPERATIVO DELL'AUTOSTRADA A14</p> <p>NANTERRE</p> <p>1993-1996</p>	<p>L'IDEA DEL MOVIMENTO, DELLA TRANSIZIONE SONO ESPRESSI ATTRAVERSO UN LINGUAGGIO VOLUMETRICO E FORMALE DI GRANDE EFFETTO</p>	<p>DA UN LATO UN VIADOTTO DI RACCORDO TRA UNO SVINCOLO SOTTERRANEO E UN PONTE AUTOSTRADALE, DALL'ALTRO UN EDIFICIO: UN CENTRO OPERATIVO DELL'AUTOSTRADA. QUEST'EDIFICIO È LA PARTE TERMINALE DE LA COULÉE VERTE PARCO IN RIVA ALLA SENNA</p>	<p>QUESTO VIADOTTO SI IMPONE COME LA PORTA D'INGRESSO ALLA CAPITALE, ED ANCHE COME PUNTO NEVRALGICO DEL CONTROLLO AUTOTRADALE. INOLTRE COLLEGANDOSI CON IL PARCO ATTRAVERSO UN CORPO SOSPESO NON DIVENTA UNA BARRIERA, BENSÌ UNA META DI PASSEGGIATE, UN PUNTO D'ATTRAZIONE CHE RENDE L'AUTOSTRADA AFFASCINANTE</p>	<p>È FORSE LA SUA REALIZZAZIONE PIÙ FUTURISTA. UN PONTE SOSPESO SULL'AUTOSTRADA MANTENUTO SU DEGLI ELEMENTI COMPLETAMENTE VETRATI CHE OSPITANO GLI SPAZI PER GLI UFFICI. IL TUTTO È STATO IDEATO IN MODO DA NON AVERE DISTURBI DOVUTI ALLE VIBRAZIONI DEL TRAFFICO VEICOLARE A LUNGA PERCORRENZA</p>		
	<p>PROGETTO PER IL CNASEA - CENTRE NATIONAL POUR L'AMENAGEMENT DES STRUCTURES DES EXPLOITATION AGRICOLES</p> <p>LIMOGES</p> <p>1994</p>	<p>EMERGE L'INTENZIONALITÀ DI DONARE ALL'EDIFICIO UN'IMMAGINE ARCHITETTONICA FORTE E DI CREARE UN LUOGO IN GRADO DI CONTRIBUIRE ALLA QUALITÀ DELLA CULTURA D'IMPRESA.</p>	<p>DA UNA PARTE L'EDIFICIO DOVEVA OSPITARE LA ZONA PIÙ INTIMA DEGLI UFFICI, DALL'ALTRA L'AREA DI RAPPRESENTANZA E LE ZONE D'INCONTRO E SCAMBIO CON LA HALL, SALA RIUNIONE, SALA CONSIGLIO, CAFFETTERIA E LUOGHI RELAX</p>	<p>IL PROGETTO IN QUANTO EDIFICIO DI RAPPRESENTANZA SI INSERISCE IN UN TESSUTO URBANO SENZA ASSUMERE UN'AUTORITÀ DETERMINANTE PER SOTTOLINEARE LA SUA PERMEABILITÀ AD ESEMPIO LE FACCIATE CHE DANNO SULLA STRADA SONO STATE SCOMPOSTE IN STRATI E PIANI SEMPLICEMENTE CON VETRO E BRISE-SOLEIL</p>	<p>QUESTO EDIFICIO È L'IMMAGINE DELLA MODERNITÀ, DELLA CONTEMPORANEITÀ E DELL'ISTITUZIONALITÀ. IL PROGETTO È BASATO SULLA FLUIDITÀ DEI PERCORSI ORIZZONTALI E VERTICALI CHE METTONO IN RELAZIONE LE DIVERSE FUNZIONI. CIÒ CHE È MOLTO INTERESSANTE È IL POROCESSO DI AGGREGAZIONE DELLE FUNZIONI PER LAYER</p>		
	TRE INSTALLAZIONI			DESCRIZIONE		IMMAGINI	
	<p>IL LAVORO DI ODILE DECQ SI BASA SULLA RICERCA DELLA TRASFORMAZIONE DEI VOLUMI E SULLE LORO POSSIBILI EVOLUZIONI, A QUESTO PROPOSITO SI È RITENUTO RIPORTARE DUE LAVORI NON URBANI CHE MOSTRANO QUESTA RICERCA CHE PRESENTANO NEL DESIGN O NELL'INSTALLAZIONE LO STESSO PROCESSO COMPOSITIVO CHE CON LE DOVUTE VARIAZIONI SI PRESENTA NELL'APPROCCIO AD PROGETTO ARCHITETTONICO INSERITO IN UN CONTESTO COSTRUITO</p>	<p>METAMORFOSI: UN MOBILE PER LA GALLERIA CÈDILLE, PARIGI 2003</p>	<p>QUESTO OGGETTO È COSTITUITO DA UN LUNGO PARALLELEPIEDO DI ALLUMINIO APPOGGIATO AL MURO. LA PARETE FRONTALE SCIVOLA LATERALMENTE E SI DISPONE IN POSIZIONE VERTICALE RIVELANDO PROGRESSIVAMENTE LA SUA FUNZIONE DI MOBILE RIPOSTIGLIO. QUANDO È APERTA LA SCATOLA SCOPRE UN FIAMMEGGIANTE COLOR ROSSO ARANCIO. SEMBRA QUASI IL DISVELAMENTO DEL VASO DI PANDORA.</p>	<p>IL PADIGLIONE IMAGES RAPPRESENTA LE IMMAGINI INCREAZIONE. LE IMMAGINI CHE CI INFORMANO SUL MONDO E QUELLE CHE SONO LA METAFORA DEL MONDO. QUESTO PADIGLIONE SI TROVA ALLE PENDICI DI UNA COLLINA. SI COLLOCA TRA UN TESSUTO URBANO E LA FORESTA. IL PADIGLIONE È COSTITUITO DA UNA SCATOLA NERA CHE È LA CONTINUITÀ DELLA CITTÀ DOVE VENGONO FABBRICATE LE IMMAGINI, E DA UNA COLLINA INVOLUCRO DAL LATO DELLA FORESTA CHE RAPPRESENTA L'IMMAGINE FABBRICATA.</p>			
	<p>PADIGLIONE IMAGES PER L'EXPO 04 SEINE-SAINT-DENIS FRANCE 2002</p>	<p>QUESTO SPAZIO ARCHITETTONICO È LEGATO ALL'IDEA DELLO SPOSTAMENTO E DEL MOVIMENTO DELL'UOMO. È LA PROMENADE ARCHITETTURALE CHE CONFERISCE SENSO ALLO SPAZIO. LE LINEE DI FUGA E LE PROSPETTIVE ESAGERATE GENERANO UNO STATO TENSIONALE PERENNE. TUTTA L'INSTALLAZIONE È PENSATA IN BASE ALLE PERCEZIONI DATE DAL RAPPORTO VERTICALE ORIZZONTALE ALTEZZA LARGHEZZA.</p>	 				

SCHEDA RIASSUNTIVA N.8: FRANCIS SOLER ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1949 AD ALGERI NON ANCORA LAUREATO COMINCIA LA SUA CARRIERA DI ARCHITETTO E NON ANCORA A TRENT'ANNI ENTRA NELLA MISSION INTERMINISTERIELLE POUR LA QUALITÉ DES CONSTRUCTION PUBLIQUES. LA SUA FORMAZIONE PARTE DA UNA CONCEZIONE URBANA PER FINIRE IN UN'IMMAGINE ARCHITETTONICA CHE DIFENDE LA TRASPARENZA E LA LEGGEREZZA. È UN ARCHITETTO, UN ARTISTA, UN ESTETA A PRIORI, LA SUA RICERCA PROGETTUALE È BASATA SULLA PRECISIONE E LA PERTINENZA DI UNA RISPOSTA RICCA DI SENSI. OGNI SUO PROGETTO SPERIMENTA UNA RICERCA TECNOLOGICA NUOVA, CHE PERÒ SEGUE COMUNQUE UNA RICERCA ESTETICA. "UN EDIFICIO CHE SARÀ SOLO INTELLIGENTE SENZA PERSEGUIRE UN PIACERE ESTETICO NON SERVIRÀ A NIENTE". L'IDEALE RICERCATO È QUELLO DI UN'IMMAGINE CHE SI FONDE CON LA CITTÀ E NE FA PARTE ED IN QUESTO SENSO DEVE ASSUMERE UN VALORE ESTETICO, INOLTRE È ESPRESSIONE DEI SUOI ABITANTI E DEI SUOI FRUITORI E DEVE QUINDI APPAGARE IL LORO SENSO DI BELLEZZA E INNOVAZIONE</p>	<p>ECOLE MATERNELLE, PARIS 20EME 99 RUE PALLEPORT 1985-1988</p>	<p>LA FACCIATA È L'ELEMENTO PREDOMINANTE DI QUESTO EDIFICIO, LA SUA SCOMPOSIZIONE SOTTENDE UNA RICERCA DI ROTTURA FORMALE E TECNOLOGICA NELLA SCELTA DEI MATERIALI</p>	<p>QUESTO EDIFICIO OSPITA AL SUO INTERNO UNA SCUOLA MATERNA. HA UNA FUNZIONE STRETTAMENTE DI QUARTIERE. IL 20EME ARRONDISSEMENT È UBICATO NELLA II CINTURA PARIGINA AI MARGINI CON LA PERIFERIA E CON I QUARTIERI MENO ABBIENTI. RUE PALLEPORT È UNA STRADA A CARATTERE RESIDENZIALE E LA SCUOLA SI INSERISCE COME LUOGO SOCIALE DI QUARTIERE</p>	<p>ALLINEATA CON LA QUINTA LA FACCIATA DECODSTRUTTIVISTA ROMPE LA SUA UNITÀ SENZA PERÒ ENTRARE IN CONTRASTO CON ESSA. È CHIARO CHE L'EDIFICIO SI VUOLE MOSTRARE NELLA SUA CARATTERISTICA SOCIALE DI LUOGO COMUNE E DIFFERENZIARSI DAGLI ALLINEAMENTI RESIDENZIALI, DIVENTANDO RIFERIMENTO, ROTTURA E MOTIVO DI ORGOGLIO PER LA STRADA</p>	<p>QUESTA FACCIATA È LA METAFORA DELL'ETÀ EDUCATIVA, LA SOVRAPPPOSIZIONE DI PIÙ PIANI NON PARALLELI TRA LORO INCORNICIATI IN UN UNICO ELEMENTO METALLICO CHE SORPASSA FINANCHE LA COPERTURA E SI APPOGGIA SU UN ESILE PILASTRO RACCHIDE ELEMENTI TRASPARENTI E METALLICI CHE NASCONDONO E LASCIANO SOLO INTRAVEDERE LA VITA ALL'INTERNO</p>	
	<p>EDIFICIO RESIDENZIALE ZAC DE TOLBIAC PARIS 13 EME RUE EMILE DURKHEIM 1994-1997</p>	<p>LA FACCIATA È L'ELEMENTO PREDOMINANTE DI QUESTO EDIFICIO, LA SCELTA TECNOLOGICA È ANCHE L'ELEMENTO DECORATIVO E DIAFRAMMATICO DEL PROGETTO</p>	<p>UN EDIFICIO RESIDENZIALE NELLA ZONA DI AMPLIAMENTO DELLA CITTÀ DI PARIGI. IL PIANO TERRA COME PREVEDE L'ORGANIZZAZIONE DELLA ZAC È DESTINATO AD ATTIVITÀ COMMERCIALI, MENTRE I PIANI SUPERIORI SONO DESTINATI A RESIDENZE PRIVATE</p>	<p>DI FRONTE LA BIBLIOTECA DI FRANCA DI PERRAULT, COSTITUISCE UNA DELLE QUINTE PRINCIPALI DELLA ZAC E DELLA NUOVA ZONA DI ESPANSIONE. L'EDIFICIO È AL PIANO TERRA ESTREMAMENTE PERMEABILE E FUNGE DA FILTRO TRA LA ZONA PUBBLICA D'INCONTRO DELLA BIBLIOTECA E LA ZONA RESIDENZIALE ALLE SPALLE.</p>	<p>È UN VOLUME ABBASTANZA RIGIDO E REGOLARE IN CUI LA CARATTERISTICA PRINCIPALE È QUESTA FACCIATA SERIGRAFATA CHE FA FILTRARE LA LUCE ALL'INTERNO ANCHE SE NON LASCIA VEDERE CIÒ CHE ACCADE DALL'ESTERNO. È COME UN GRANDE CARTELLONE PUBBLICITARIO PER LA SUA VIVACITÀ DI IMMAGINI E COLORI</p>	
	<p>BONS ENFANTS EDIFICIO DEL MINISTERO DELLA CULTURA E DELLE COMUNICAZIONI PARIS 9EME 1999-2005</p>	<p>LA FACCIATA È L'ELEMENTO PREDOMINANTE DI QUESTO EDIFICIO, LA SCELTA TECNOLOGICA È ANCHE L'ELEMENTO DECORATIVO E DIAFRAMMATICO DEL PROGETTO</p>	<p>IL MINISTERO DELLA CULTURA È UN EDIFICIO SOCIALE E PUBBLICO DI GRAN VALORE PER LA FUNZIONE CHE DEVE ASSOLVERE. QUESTO INTERVENTO RAPPRESENTA LA NUOVA E LA VECCIA SOCIETÀ CHE CONVIVONO IN UN'IMMAGINE ESTETICA RAPPRESENTATIVA</p>	<p>IN UN LUOGO STORICAMENTE IMPORTANTE, IN UN QUARTIERE RICCO E RIVOLUZIONARIO, CONSERVATORE E MODERATO SI IMPONE LA NUOVA FACCIATA A SFONDO DI UNA DELLE STRADE PRINCIPALI. IL SUO RUOLO È QUELLO DI TERMINALE E DI RAPPRESENTANZA.</p>	<p>L'INTERVENTO ARCHITETTONICO SI È BASATO SULLA TRASFORMAZIONE DELLA FACCIATA IN PIETRA IN UNA FACCIATA COMPLETAMENTE TRASPARENTE IN METALLO E VETRO. QUESTO INTERVENTO È UN CHIARO RIFERIMENTO ALLA COESISTENZA DELLE CULTURE COME PLURALITÀ DI IDEOLOGIE E STILI E DELLE LORO RELAZIONI</p>	
	<p>EDIFICIO RESIDENZIALE 10, CITÉ ST. CHAUMONT PARIS 19EME 1988-1991</p>	<p>LA COMPOSIZIONE VOLUMETRICA TRA PIENI E VUOTI È ALLA BASE DI QUESTO PROGETTO</p>	<p>È UN EDIFICIO PER ABITAZIONI A CRATTERE RESIDENZIALE, IN UNA ZONA RESIDENZIALE E NON MOLTO ABBIENTE, IN UNA STRADA SEMIPRIVATA QUASI COME UN PARCO, ED OSPITA SOLO UNA FUNZIONE RESIDENZIALE DOVE ANCHE LO SCAMBIO SOCIALE È IN RELAZIONE ALLA STRADA MA NON AVVIENE NEGLI SPAZI INTERNI</p>	<p>SI COLLOCA IN UN QUARTIERE RESIDENZIALE LUNGO UN ALLINEAMENTO STRADALE IN LINEA CON GLI ALTRI EDIFICI. LA STRADA NELLA QUALE È UBICATO HA CARATTERE DI VIALE PRIVATO E POSSIEDE DEGLI SPAZI COMUNI ALL'ESTERNO. FA PARTE DELL'INSIEME DI QUESTO VIALE</p>	<p>17 ABITAZIONI OGNUNA CON INGRESSO INDIPENDENTE ALLOCATE IN UN VOLUME NERO E LISCIO DOVE LE BUCATURE E I TAGLI PROFONDI DELLE LOGGE SONO GLI UNICI ELEMENTI DI VIVACITÀ E MOVIMENTO.</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.9: GILLES PERRAUDIN ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1949 A BOURGOIN-JALLIEU. SI LAUREA ALL'ECOLE D'ARCHITECTURE DE LYON NEL 1980. BASA LA SUA TEORIA ARCHITETTONICA SULL'IDEA DI TETTONICA, DI COSTRUITO. PER SVILUPPARE QUESTO PRINCIPIO HA APPROFONDITO LE CONOSCENZE SULLO STUDIO DELLE TECNOLOGIE INNOVATIVE, E HA SVILUPPATO MOLTI PROGETTI DOVE LA COMMITTEENZA RICHIEDEVA SPECIFICAMENTE LA SOSTENIBILITÀ E L'AUTOSUFFICIENZA ENERGETICA. IL SUO LINGUAGGIO ARCHITETTONICO PERÒ SI STA EVOLVENDO IN QUESTA DIREZIONE VERSO NUOVI ORIZZONTI CERCANDO UNO SVILUPPO SOSTENIBILE A PRIORI NELLA SCELTA DELL'ECONOMICITÀ E DELLA BIODEGRADABILITÀ E IL BASO TASSO D'INQUINAMENTO CHE SI PRODUCE PER OTTENERE E TRASPORTARE DEI MATERIALI. LA PIETRA ED IL LEGNO SONO AL CENTRO DI QUESTA EVOLUZIONE DEL PENSIERO, IN QUANTO ELEMENTI NATURALI ED ESPRESSIONE DI VERITÀ, DI BELLEZZA E DI SOLIDITÀ. "L'ARCHITETTURA È UNA COSA SEMPLICE, È QUELLO CHE L'UOMO HA SEMPRE CERCATO, È QUALCOSA DI COSTRUITO DALL'UOMO PER L'UOMO E DEVE RISPETTARE I PRINCIPI DI ECONOMICITÀ E RISPETTO AMBIENTALE PER RISPETTO DELL'ESSERE UMANO.</p>	<p>LOGEMENT SOCIAUX CROIX ROUSSE LYON 1990-1992</p>	<p>LA SOLIDITÀ DELL'EDIFICIO E LE TECNOLOGIE UTILIZZATE SONO AL CENTRO DEL PROGETTO DI QUESTO EDIFICIO</p>	<p>È UN EDIFICIO ABITATIVO IN UN QUARTEIERE RESIDENZIALE FORNITO DI TUTTE LE ATTIVITÀ COMMERCIALI PRIMARIE. IL PIANO TERRA DELL'EDIFICIO È DESTINATO AGLI INGRESSI COMUNI E AGLI SPAZI ESTERNI COMUNI, I PIANI SUPERIORI ALLE ABITAZIONI</p>	<p>RISPETTA PERFETTAMENTE LA CORTINA EDILIZIA PREESISTENTE DONANDO UNA VALORIZZAZIONE QUALITATIVA ULTERIORE.</p>	<p>LA CROMIA DEL BASAMENTO DELLA FACCIATA E DELLE FINESTRE INSIEME ALLE BUCATURE AUMENTANO IL SENSO DELLE SCANSIONI VERTICALI DONANDO A QUESTO EDIFICIO UN RITMO PRECISO ED ELEGANTE CHE CHE RAPPORTA LE FUNZIONI INTERNE CON L'ESTERNO ATTRAVERSO UN'IMMAGINE DI VERITÀ. LE FUNZIONI DI SERVIZIO AFFACCIANO NEL CORTILE INTERNO</p>	
	<p>STATION DE METRO PARILLY-VEISSIEUX LYON 1982-1992</p>	<p>L'ISPIRAZIONE ORGANICA AGLI ALBERI CHE PARTONO MOSTRA UNA TENDENZA ORGANICISTA CHE FONDA LA SUA ESISTENZA IN UN'ISPIRAZIONE STRUTTURALE E TECNOLOGICA</p>	<p>È UN MEZZO DI COLLEGAMENTO E IN QUANTO TALE LUOGO D'INCONTRO E DI RIFERIMENTO PER IL QUARTIERE. INFATTI PER LA SUA POSIZIONE URBANA CENTRALE ASSUME UN CARATTERE DI CENTRALITÀ IMPORTANTE</p>	<p>LA STAZIONE UBICATA IN QUARTIERE PERIFERICO DELLA CITTÀ NON DENSAMENTE URBANIZZATO, AL CENTRO DI UN INCROCIO STRADALE. QUESTA FERMATA È STATA UN ELEMENTO IMPORTANTE PER LO SVILUPPO DELLA NUOVA ZAC DI 10.000M² RIUSCENDO A VALORIZZARE L'AREA CON UN COLLEGAMENTO DIRETTO CON IL CENTRO CITTADINO</p>	<p>IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO È RAPPRESENTATO DALLA METAFORA NATURALE DEGLI ALBERI CHE FUORIESCONO DAL TERRENO E DONANO RIFUGGIO ALL'UOMO. I MATERIALI UTILIZZATI DA CEMENTO ALL'ACCIAIO E PLEXIGLASS SONO MATERIALI NON NATURALI MA CHE SIMULANO UN COMPORTAMENTO ORGANICO.</p>	
	<p>ECOLE D'ARCHITECTURE DE LYON VAULXEN-VELIN LYON 1982-1987</p>	<p>LA SOLIDITÀ DELL'EDIFICIO E LE TECNOLOGIE UTILIZZATE SONO AL CENTRO DEL PROGETTO DI QUESTO EDIFICIO</p>	<p>RIUNISCE IN UNA ZONA PERIFERICA DI LIONE LA POPOLAZIONE STUDENTESCA UNIVERSITARIA DELLA CITTÀ E DEI DINTORNI. È UN'ARCHITETTURA SOCIALE PER LA FUNZIONE CHE ASSUME, E PER COME È CONFORMATO CON LUOGHI PER LA RIFLESSIONE E LO STUDIO E LUOGHI APERTI PER L'INCONTRO E LO SCAMBIO CULTURALE.</p>	<p>QUESTO EDIFICIO RAPPRESENTA UN PUNTO DI RIFERIMENTO PER LO SVILUPPO DI VAULXEN VELIN, UNA PICCOLA CITTÀ SI PROVINCIA CHE HA ACQUISITO IN QUESTO MODO UNA POPOLAZIONE STUDENTESCA E GIOVANILE VIVACE TANTO DA RIANIMARE IL SISTEMA CITTADINO</p>	<p>"È FONDAMENTALMENTE UN EDIFICIO EDUCATIVO" COSÌ VIENE DEFINITO DAL SUO IDEATORE ED EFFETTIVAMENTE VUOLE ESSERE L'IMMAGINE DI UN APPROCCIO AL PROGETTO COSTRUITO, MATERIALE, NEL SENSO DI PESANTE E MATERICO. I DIVERSI PIANI CHE ALLOGGIANO DIVERSE FUNZIONI SONO RACCHIUSI IN UN VOLUME IN BLOCCHI DI CEMENTO PREFABBRICATO.</p>	
	<p>BATIMENTS UNIVERSITAIRES MARNE LA VALLÉE 1992-1996</p>	<p>LA SOLIDITÀ DELL'EDIFICIO E LE TECNOLOGIE UTILIZZATE SONO AL CENTRO DEL PROGETTO DI QUESTO EDIFICIO</p>	<p>IL PRIMO EDIFICIO OSPITA UN ANFITEATRO ED UN RISTORANTE, ED È UN LUOGO CHIARAMENTE RIVOLTO ALLA VITA COMUNE DEGLI STUDENTI, IL SECONDO EDIFICIO OSPITA INVECE DEGLI SPAZI DI STUDIO, LUOGHI PER LA RICERCA, E AULE D'INSEGNAMENTO.</p>	<p>IL COMPLESSO UNIVERSITARIO DI MARNE LA VALLÉE È COME UNA PICCOLA CITTADELLA AUTOSUFFICIENTE CHE RACCHIUDE EDIFICI RESIDENZIALI, RICREATIVI, E SPAZI PER LO STUDIO E LA DIDATTICA, È UN CAMPUS FUORI DALLE PORTE DI PARIGI, QUESTI DUE EDIFICI NE FANNO PARTE COSTITUENDONE UN ELEMENTO D'INCONTRO E SOCIALITÀ</p>	<p>IL PRIMO EDIFICIO È COSTITUITO DA UN VOLUME PIENO E MASSICCIO CON IL SUO BASAMENTO IN CEMENTO GRIGIO E LA COPERTURA STACCATO E FLUTTAUNTE NELL'ARIA, IL SECONDO TRASPARENTE APERTO VERSO LA CITTADELLA UNIVERSITARIA CON VETRI SERIGRAFATI CHE FANNO FILTRARE LA LUCE IN MANIERA MODULATA, PER MIGLIORARE L'ILLUMINAZIONE INTERNA.</p>	

SCHEDA RIASSUNTIVA N.10: PAUL ANDREU ARCHITECTE

BIOGRAFIA	PROGETTI SELEZIONATI	TENDENZA IDEOLOGICA	RUOLO SOCIALE	RUOLO URBANO	VALORE ARCHITETTONICO	IMMAGINE
<p>NATO NEL 1938 A BORDEAUX. SI LAUREA A L'ECOLE POLYTECHNIQUE COME INGÉNIER EN CHEF DES PONTS ET CHAUSSÉES NEL 1963 E COME ARCHITECT DPLG NEL 1968. IL SUO LAVORO È IMPRONTATO PRINCIPALMENTE SU UNA RICERCA STRUTTURALE CHE È ALLA BASE DELLE SUE FORME PLASTICHE ED ORGNANICHE. LA FORMAZIONE INGEGNERISTICA LO HANNO PORTATO AD UN'INTERPRETAZIONE FORMALE DELLA STRUTTURA CHE SI AVVICINA SEMPRE DI PIÙ AGLI STUDI DEGLI SCHELETRI E DEI GROSSI ANIMALI PER IMMAGINARE GROSSE STRUTTURE ED IL LORO MANTENIMENTO. LA SUA OPERA PRINCIPALMENTE DEDICATA AGLI AEREOPORTI PER I QUALI È PIÙ CONOSCIUTO COME L'ARCHITETTO DEGLI AEREOPORTI, SONO STRUTTURE DECONTESTUALIZZATE E PERTANTO PER IL LUOGO È UN DATO OGGETTIVO E NON EMOZIONALE. INOLTRE I GROSSI COMPLESSI AEREOPORTUALI FUNZIONANO COME DELLE PICCOLE CITTÀ AUTONOME E PERTANTO POSSEGGONO AL LORO INTERNO TUTTE LE CARATTERISTICHE E LE LOCALIZZAZIONI, PIÙ CHE RAPPORTARSI CON L'ESTERNO.</p>	<p>LE GRAND ARCHE CON J.O. VON SPRECKELSEN LA DEFENSE-PARIS 1984-1989</p>	<p>L'ESIGENZA STRUTTURALE E FORMALE SVILUPPA UN'IMMAGINE DELLA STATICA CLASSICA</p>	<p>È UN EDIFICIO RAPPRESENTATIVO CHE OSPITA UFFICI LUNGO TUTTO IL SUO SVILUPPO VERTICALE ED IN COPERTURA UNA TERRAZZA PANORAMICA CON SALE ESPOSITIVE CENTRO E AUDIO-VISIVE PER MANIFESTAZIONI E MOSTRE, OLTRE CHE UNA CAFFETTERIA-RISTORANTE</p>	<p>È LA PORTA VIRTUALE ALLA GRANDE CITTÀ CHE PROSEGUE L'ASSE IMMAGINARIO CHE DAL LOUVRE ARRIVA ALLA DEFENSE. SEGNA LA FINE DELLA CITTÀ CONSOLIDATA E L'INIZIO DELLA CITTÀ IN DIVENIRE</p>	<p>UN GROSSO CUBO SVUOTATO AL CENTRO, UN GIGANTESCO TRILITE BIANCO, CHE SEMBRA INCARNARE LE IMMAGINI UTOPICHE SETTECENTESCHE. UN VOLUME SEMPLICE CHE RACCHIDE IN SE PER LA SUA REALIZZAZIONE UNA COMPLESSITÀ STRUTTURALE DI GRANDE IMPORTANZA</p>	
	<p>AEREOPORTO CHARLES DE GAULLES AEROGARE 2F ROISSY 1989-1997</p>	<p>L'ESIGENZA STRUTTURALE E FORMALE SVILUPPA UN'IMMAGINE CHE RICORDA LA SPINA DORSALE DI UN GROSSO ANIMALE CORICATO</p>	<p>È UN VOLUME DESTINATO AD ACCOGLIERE E A SMISTARE L'UTENZA ALLA PARTENZA DA PARIGI E AGLI ARRIVI. PER CUI È FORNITO DI TUTTA UNA SERIE DI SERVIZI CHE VANNO DALLA RISTORAZIONE ALLA SOCIALITÀ, ALL'OCCUPAZIONE DEL TEMPO D'ATTESA CLASSICI DI UN AEREOPORTO.</p>	<p>È UBICATO ALL'INTERNO DI UNA CITTÀ VIRTUALE QUELLA DELL'AEREOPORTO CHARLES DE GAULLE, FORNITA DI TUTTI I SERVIZI NECESSARI A SEMBRARE UNA CITTÀ SPAZIALE DEL FUTURO CON NAVETTE CHE STRADE SOSPENSE E VANNO DA UN LUOGO AD UN ALTRO. IN QUESTO CONTESTO SI INSERISCE COME UN MICROCOSMO ALL'INTERNO DI UN SISTEMA PIÙ AMPIO</p>	<p>UN GROSSO ANIMALE ADAGIATO SU TERRENO. SE SI GUARDA L'IMMAGINE DALL'ALTO È FACILE RICONOSCERE I LUNGI CORRIDOI ILLUMINATI INTERVALLATI DALLE BUIE HALL CHE OSPITANO LE ATTIVITÀ COMMERCIALI DELLE PIÙ IMPORTANTI MARCHE MONDIALI. LA SCELTA FORMALE È UNA SCELTA STRUTTURALE.</p>	
	<p>AEREOPORT DE MONTPELLIER EXSTENTION DE L'AEREOGARE 1987-1989</p>	<p>LA RICERCA TECNOLOGICA PARTE DALL'INGEGNERIA STRUTTURALE DI ORIGINE ORGANICA</p>	<p>È UN VOLUME DESTINATO AD ACCOGLIERE E A SMISTARE L'UTENZA ALLA PARTENZA DA MONTPELLIER E AGLI ARRIVI. PER CUI È FORNITO DI TUTTA UNA SERIE DI SERVIZI CHE VANNO DALLA RISTORAZIONE ALLA SOCIALITÀ, ALL'OCCUPAZIONE DEL TEMPO D'ATTESA CLASSICI DI UN AEREOPORTO.</p>	<p>L'AEREOPORTO DI MONTPELLIER DI DIMENSIONI INFERIORI RISPETTO A QUELLO PARIGINO È ANCH'ESSO UNA PICCOLA CITTÀ VIRTUALE DI CUI QUESTO RAPPRESENTA UN AMPLIAMENTO.</p>	<p>L'ARCHITETTURA OTTENUTA MOSTRA UNA RICERCA LEGATA ALLA REALTÀ DELLA COMMITENZA PER CERCARE COMUNQUE DI RISPONDERE AD UN'IDEA, AD UN PROGRAMMA PRESTABILITO. NON È UN'ARCHITETTURA IDEALE, MA UN'ARCHITETTURA CHE NASCE DALLA COSTRUZIONE</p>	
	<p>AEREOPORTO CHARLES DE GAULLES HOTEL SCHERATON ROISSY 1989-1996</p>	<p>L'ESIGENZA STRUTTURALE E FORMALE SVILUPPA UN'IMMAGINE DELLA STATICA CLASSICA</p>	<p>È UN ALBERGO DI RAPPRESENTAZA DEVE SOTTOSTARE A CERTI CANONI ESTETICI E DEVE POTER OSPITARE DIVERSE TIPOLOGIE DI CLIENTI ESPLETANDO ALLA FUNZIONE DI ALBERGO OLTRE CHE DI CENTROCONGRESSI.</p>	<p>È UBICATO ALL'INTERNO DI UNA CITTÀ VIRTUALE QUELLA DELL'AEREOPORTO CHARLES DE GAULLE, FORNITA DI TUTTI I SERVIZI NECESSARI A SEMBRARE UNA CITTÀ SPAZIALE DEL FUTURO CON NAVETTE CHE STRADE SOSPENSE E VANNO DA UN LUOGO AD UN ALTRO. IN QUESTO CONTESTO SI INSERISCE COME UN MICROCOSMO ALL'INTERNO DI UN SISTEMA PIÙ AMPIO</p>	<p>L'ARCHITETTURA OTTENUTA MOSTRA UNA RICERCA LEGATA ALLA REALTÀ DELLA COMMITENZA PER CERCARE COMUNQUE DI RISPONDERE AD UN'IDEA, AD UN PROGRAMMA PRESTABILITO. NON È UN'ARCHITETTURA IDEALE, MA UN'ARCHITETTURA CHE NASCE DALLA COSTRUZIONE</p>	

BIBLIOGRAFIA

- Jaques Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Milano-Paris, Electa Moniteur ,1989
- André Bloc, *Mies van der Rohe, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siècle d'architecture, avril-may 1964*
- Jean Faugeron, *project et realisation, L'Oeil, n 146,(numero speciale Architectur et Urbanisme au XX^e siècle fevrier 1967.*
- Jean Fayeton, *l'architecture moderne en France, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siècle d'architecture, avril-may 1964*
- James Stirling, « *Ronchamp. Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism* », *The Architectural Review*, mars 1956
- 7 CIAM, Bergamo 1949, Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000)*, Le Moniteur, Paris 2001
- Jean Gorin, *Vers un synthèse des art majeurs*, Art d'aujourd'hui, n 5, decembre 1949
- Félix Del Marle, *Polycromie de la cité*, A.A : n°46, février 1953
- Michel Ragon, *L'urbanisme et la cité*, Paris, Hachette, 1964
- Paul Virilio, Nevers Chantier, in *Architecture Principe*, n 4, mai-juin 1966
- Claude Parent, *Architect, un homme et son métier*, Edition S.A., 1975 Paris
- Albert Laprade, *Trois siècle d'enseignement de l'architecture*, s.l.n.d. 1948 Paris
- Bruno Zevi, *L'ansia di architettura nella région parisienne*, L'Architettura, n 144, ottobre 1967
- Maurice Besset, *Nouvelle architecture française*, Teufen, Arthur Niggli, 1967
- Jaques Cabanieu "Architettura di qualità: progettazione condivisa e partecipata" in L'Architetto, anno XVIII, n 172
- Rivista "Architecture", n 401, febbraio 1977
- Herbert A. Simon *Les sciences de l'artificiel*, folio essais 1996
- Bruno Zevi *Profilo della critica architettonica* NCE 2003
- Bruno Ernst *lo specchio magico di M.C. Escher* EVERGREEN 1978
- Michel Foucault *Le parole e le cose* BUR 1978
- Michel Foucault *Spazi altri,i luoghi delle eterotopie*, ACE 2001
- Kenneth Frampton, *Modern Architectur. A Critical History*, Thames and Hudson, Londra 1980
- Monnier Gerard, *L'arhitecture moderne en France*, Picard, Paris 2000
- Robert Venturi, *Complessità e contraddizione in architettura*, Dedalo, Bari 1972
- Autori vari,*un siècle de construction*,le Moniteur, Parigi 1999

- Christian Norberg-Schlz, *Genius Loci*, Electa, Milano 2003
- Christian Norberg-Schlz, *l'Abitare*, Electa, Milano 2002
- Renato De Fusco, *storia dell'architettura contemporanea*, 1988 Napoli
- Renato De Fusco, *mille anni di architettura in Europa*, Laterza 1993 Napoli
- Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa*, Laterza 1991 Napoli
- Sergio Villari, *la genie est un crime: questioni d'architettura in Francia 1889-1914*, Officina, 1990 Roma
- Bruno Zevi, *saper vedere l'architettura*, enaudi, Torino 1993
- Vittorio Gregotti, *l'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari 2004-10-11 Giuseppe Marinelli, *il centro Beaubourg a Parigi, macchina e segno architettonico*, Dedalo, Bari 1978
- Françoise Choay, *Espasement, l'evolution de l'espace urbane in France*, Skira, Parigi 1969
- Jaques Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Milano-Paris, Electa Moniteur ,1989
- André Bloc, *Mies van der Rohe, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siecle d'architecture, avril-may 1964*
- Jean Faucheron, *project et realisation, L'Oeil, n 146,(numero speciale Architectur et Urbanisme au XX^e siècle fevrier 1967.*
- 7 CIAM, Bergamo 1949, Jaques Lucan, *Architecture en France(1940-2000)*, Le Moniteur, Paris 2001
- Lucan, *France Architecture 1965 1988*, Milano-Paris, Electa Moniteur ,1989
- Jean Gorin, *Vers un synthèse des art majeurs*, Art d'aujourd'hui, n 5, decembre 1949
- Félix Del Marle, *Polycromie de la cité*, A.A : n°46, février 1953
- Sigfried Giedion, *Alvar Aalto*, A.A : n°29, avril 1950
- la Motion du 15 mai, sarà pubblicata sul numero Special Mai 68 di AMC, luglio 1968
- Jaques Cabanieu "Architettura di qualità: progettazione condivisa e partecipata" in *L'Architetto*, anno XVIII, n 172
- Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte, vol II, rococo' neoclassicismo romanticismo arte moderna e contemporanea*, traduzione di Maria Grazia Arnaud,PICCOLA BIBLIOTECA ENAUDI, 1956 Torino
- François Blondel "Cours d'architecture 1675- proporzioni musicali in architettura, in le teorie dell'armonia nei trattati di architettura", Paola Cislighi Benedetto Gravagnuolo, Napoli 1992
- Claude Perrault, "Ordonnance des cinqes especes ses colonnes 1683, in le teorie dell'armonia nei trattati di architettura", Paola Cislighi Benedetto Gravagnuolo, Napoli 1992
- P. Collins, "I mutevoli ideali dell'architettura moderna", 1965 , EDIZIONE ITALIANO MILANO 1972

- B. Guenzi (a cura di), *“L’arte di edificare”*, Milano 1981, *“Trattato teorico e pratico dell’arte di edificare”*, G. Rondelet
- Eugene Viollet-Le-Duc, *“Entretiens sur l’architecture, 1863-1872”*, da Kenneth Frampton, *“Storia dell’architettura moderna”*, Zanichelli editore, terza edizione Bologna 1993
- Maurizio Vitta, *Architettura come valore sociale*, in l’Arca Plus, 1991-2001 DIECI ANNI DI ARCHITETTURA IN FRANCIA, n. 32, I trimestre 2002, l’ARCAEDIZIONI.
- Robert Venturi, *Complessità e contraddizione in architettura*, Bari 1972, Dedalo.
- Jean Faucheron, *project et realisation*, in L’Oeil, n 146, numero speciale di *Architectur et Urbanisme au XXe siècle* fevrier 1967.
- Enciclopedia dell’Architettura, ed. Garzanti, Milano 1996
- Alessandro Cassin, *La Città della vanità”*, *l’Espresso*, giugno 2004
- Le Corbusier, *Verso una Architettura*, Longanesi 1984 Milano
- Monnier Gerard, *L’architecture moderne en France*, Picard, Paris 2000
- Arnold Hauser, *Storia sociale dell’arte, vol II, Rococo’ Neoclassicismo Romanticismo Arte Moderna e Contemporanea*, traduzione di Maria Grazia Arnaud, piccola biblioteca Einaudi, 1956 Torino
- François Blondel *Cours D’architecture 1675- Proporzioni Musicali In Architettura*, In *Le Teorie Dell’armonia Nei Trattati Di Architettura*, Paola Cislighi Benedetto Gravagnuolo, Napoli 1992
- François Blondel *Voce Bello Encyclopedie Diderot E D’alambert*, In *I Primi Moderni, Dal Classico Al Neoclassico*, Joseph Rykwert, Edizioni Di Comunità S.P.A. Milano 1986
- Claude Perrault, *Ordonnance Des Cinqes Especies Ses Colonnes* 1683, In *Le Teorie Dell’armonia Nei Trattati Di Architettura*, Paola Cislighi, Benedetto Gravagnuolo, Napoli 1992
- Bruno Fortier, *la nascita dell’ Ecole des Ponts et Chaussées*, in *Casabella*, n. 495-496, 1983
- Joseph Rykwert , *I PRIMI MODERNI, dal classico al neoclassico*, Edizioni di Comunità S.p.A. 1986 Milano
- Benedetto Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa*, Laterza 1991 Napoli
- P. Collins, *I Mutevoli ideali dell’Architettura Moderna*, 1965 , Edizione Italiano Milano 1972
- E. Schild, *Dal Palazzo di cristallo al Palais des Illusions*, Firenze 1971
- B.Guenzi (a cura di), *Trattato Teorico E Pratico Dell’arte Di Edificare*, G. Rondelet, L’ARTE DI EDIFICARE, Milano 1981
- Kennet Frampton, *Auguste Perret: l’evoluzione di un razionalismo classico 1899-1925*, capitolo 11, in *Storia dell’architettura moderna*, Terza Edizione, Traduzione e realizzazione di Silvia Milesi, Zanichelli Editore, Bologna 1993.
- Eugene Viollet-Le-Duc, *ENTRETIENS SUR L’ARCHITECTURE*, 1863-1872, da Kenneth Frampton, *Storia dell’architettura moderna*, Zanichelli editore, terza edizione Bologna 1993
- AA.VV. , 1900/2000 *une siècle de contructions*, Volume 1, Ed. Le Moniteur, Parigi 1999

- G. Fanelli – R.Gargiani, *Auguste Perret*, Bari 1991,
- e Corbusier, *Vers une architecture*, 1923, Trad. It. Di P. Cerri, P. Nicolini e C. Fioroni, *Verso una architettura*, Ed. Longanesi, Milano, 1973
- Jean Fayeton, *l'architecture moderne en France, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siècle d'architecture, avril-mai 1964*
- Robert Venturi, *Complessità e Contraddizioni nell'Architettura*, Trad. Raffaele Gorjoux e Margherita Rossi Paulis, Ed. Dedalo, Bari 2002
- Albert Laprade, *Trois siècle d'enseignement de l'architecture*, s.l.n.d. Paris, 1948
- Maurice Besset, *Nouvelle architecture française*, Teufen, Arthur Niggli, 1967
- la Motion du 15 mai*, pubblicata sul numero Special Mai 68 di AMC, luglio 1968
- André Bloc, *Mies van der Rohe, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siècle d'architecture, avril-mai 1964*
- Jean Faucher, *project et realisation, L'Oeil, n 146, (numero speciale Architectur et Urbanisme au XX^e siècle fevrier 1967.*
- Jean Fayeton, *l'architecture moderne en France, L'Architecture d'aujourd'hui, n 113-114 Un siècle d'architecture, avril-mai 1964*
- James Stirling, « *Ronchamp. Le Corbusier's chapel and the crisis of rationalism* », *The Architectural Review*, mars 1956
- Jean Gorin, *Vers un synthèse des art majeurs*, Art d'aujourd'hui, n 5, decembre 1949
- Félix Del Marle, *Polycromie de la cité*, A.A : n°46, février 1953
- Sigfried Giedion, *Alvar Aalto*, A.A : n°29, avril 1950
- Michel Ragon, *L'urbanisme et la cité*, Paris, Hachette, 1964
- Paul Virilio, *Nevers Chantier*, in *Architecture Principe*, n 4, mai-juin 1966
- Bruno Zevi, *L'ansia di architettura nella région parisienne*, *L'Architettura*, n 144, ottobre 1967
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, 1954, ed. it. A cura di G. Vattimo, Milano 1991
- Enciclopedia Universale dell'Arte, volume XIII, Firenze, 1965,
- Dizionario Enciclopedico Arch. Urb., vol VI, Roma, 1969
- B. Zevi, *Architettura in nuce*, Venezia-Roma, 1960,
- V.Gregotti, *Dentro l'architettura*, Torino ,1991
- P.L. Nervi, *Arte o scienza del costruire?*, ed. della Bussola, Roma 1945, in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano 1965
- E.Bonfanti, *Scritti di architettura*, Milano 1981,
- M.A. Arnaboldi, *tecnologia e linguaggi*, in *l'Arca Plus*, anno XI, n. 40, Tecnologia e linguaggi, Milano, I trimestre 2004