

mario botta

Sette riflessioni e un progetto

Siete reflexiones y un proyecto

JAVIER
CARVAJAL
PREMIO INTERNACIONAL ARQUITECTURA
INTERNATIONAL ARCHITECTURE AWARD



T6)

La presente edición incluye ocho textos del profesor Mario Botta con motivo de la concesión del Premio Javier Carvajal, otorgado el 7 de mayo de 2014 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra

Este libro se presentó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra el día 7 de mayo de 2014, con motivo de la concesión de la segunda edición del Premio Javier Carvajal, promovido por las entidades siguientes:



Consejo Superior
de los Colegios de Arquitectos
de España



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Madrid



Universidad
de Navarra

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

EDITOR

José Manuel Pozo

TRADUCCIÓN

José Manuel Pozo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Izaskun García

IMPRESIÓN

Litografías IPAR

EDICIÓN

T6) Ediciones

DEPÓSITO LEGAL

NA 600-2014

ISBN

84-92409-60-0

T6) ediciones © 2014

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra
31080 Pamplona. España. Tel 948 425600. Fax 948 425629

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de forma alguna, o por algún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin la previa autorización escrita por parte de la propiedad.

7	Sette riflessioni e un progetto
9	Luce e gravità
13	L'Accademia di Architettura di Mendrisio
19	L'architetto generalista
27	I centri storici
33	Bellezza e architettura
35	Lo spazio del Sacro
45	La completezza del monastero
51	San Carlino a Lugano

65 **Illustrazioni / Ilustraciones**

81	Siete reflexiones y un proyecto
83	Luz y gravedad
87	Academia de Mendrisio
93	El arquitecto con visión de conjunto
101	Los centros históricos
107	Belleza y arquitectura
109	El espacio Sagrado
119	La integridad del monasterio
125	San Carlino en Lugano

141 **Apunte biográfico**

Sette riflessioni e un progetto

Luce e gravità

Nell'opera di architettura la luce genera lo spazio: senza luce non esiste spazio. La luce naturale dà corpo alle forme plastiche, modella le superfici dei materiali, controlla ed equilibra i tracciati geometrici.

Lo spazio generato dalla luce è l'anima del fatto architettonico.

I volumi costruiti concorrono alla definizione degli spazi che nel progetto architettonico restano l'obiettivo finale; è il vuoto che detta le relazioni spaziali e funzionali, che controlla i tracciati visivi, che genera possibili emozioni, attese, interpretazioni.

La luce è un'entità naturale che sussiste al di là del fatto architettonico che nel confronto con l'opera costruita trova la propria ragione d'essere nello scorrere del tempo lungo l'arco del ciclo solare nel continuo rincorrersi delle stagioni.

La luce, per l'architetto, è il segno visibile del rapporto che esiste fra l'opera di architettura e i valori cosmici dell'intorno, è l'elemento che modella l'opera nello specifico contesto ambientale, ne descrive la latitudine e l'orientamento, relaziona il manufatto con le particolarità ambientali.

La gravità è la forza che lega l'opera di architettura alla terra. Si può dire che essa costituisce la ragione d'essere del principio costruttivo nella ricerca dell'equilibrio per trasmettere i carichi al suolo. Il segno primo del costruire è dato dal gesto di sovrapporre alla terra una pietra; piuttosto che di pietra su pietra si deve quindi parlare di pietra sulla terra: tutte le architetture portano nel loro grembo questa condizione assoluta di essere parte del suolo.

Attraverso l'opera costruita l'uomo perpetua il confronto con la terra-madre e attua una azione che trasforma una condizione di natura in un fatto di cultura.

Posare un manufatto sul suolo è una sfida all'equilibrio esistente nella ricerca di nuovi valori ambientali capaci di essere testimoni del proprio tempo.

Il paesaggio costruito è specchio (talvolta impietoso) della collettività che lo esprime, è un modo per dar forma alla storia, è un modo per dare continuità ai popoli esistiti, in altre parole è un modo per sentirsi artefici del proprio tempo.

Di fronte alla varietà dei temi incontrati sull'arco di una vita lavorativa, questa riflessione propone come chiave di lettura due aspetti fondamentali della disciplina, quello della luce e quello della gravità; due costanti attorno alle quali è possibile intraprendere una lettura capace forse di evidenziare gli attuali interessi e le recenti contraddizioni.

Sono queste, realtà che appartengono a tutte le opere di architettura costruite per cui potrebbe apparire ingenuo e forse anche inutile cercare di interpretare ora i loro messaggi, offrono una chiave di lettura che si distanzia dalla maggior parte dalle attuali attenzioni critiche. La cultura architettonica contemporanea attraverso sperimentazioni, linee di tendenza in atto o mode culturali, sembra allontanarsi da un confronto con questi aspetti primari del costruire (luce e gravità) quasi che l'opera architettonica ne possa fare a meno.

Si ha l'impressione, infatti, che oggi siano altre le preoccupazioni degli operatori, non più indirizzate all'opera costruita ma rivolte soprattutto agli aspetti e ai confronti virtuali, ai tempi effimeri, alle componenti epidermiche, agli aspetti ludici, i soli pare, che riescano ancora a catalizzare l'interesse del dibattito disciplinare.

Sottolineare aspetti estranei a queste mode, al di là degli stili e dei linguaggi, può sembrare velleitario o inopportuno. Al contrario, lo penso che richiamare l'attenzione dell'architettura verso alcune componenti essenziali sia un modo per misurare la loro capacità di interpretare il mondo contemporaneo.

Nel concitato proporsi in questi ultimi anni di stravaganti sperimentazioni e tragici azzeramenti, i messaggi architettonici che emergono sovente sfuggono dalla disciplina, si rivolgono ad aree contigue; alle arti visive, alla pubblicistica o a interpretazioni letterarie legittimando un disimpegno rispetto ai compiti propri della architettura e della ricerca della qualità degli spazi. Sono atteggiamenti che si esauriscono nella virtualità del dibattito teorico e lasciano i cittadini disarmati di fronte ai veri problemi che li costringono ad affrontare quotidianamente vere e proprie battaglie urbane, per muoversi, per lavorare, per sostare, per vivere.

Sembra che l'impegno civile e sociale che ha sorretto per millenni la speranza della disciplina sia scomparso; le nuove forme espressive si piegano alle leggi suggerite dalla omologazione ai "Diktat" della moda e del mercato, dove tutto, ma proprio tutto, è ridotto a merce da accogliere e valutare unicamente in funzione dell'interesse economico.

Di fronte a questo quadro disarmante mi sembra di intravedere che sussistano comunque ancora margini per concorrere alla realizzazione di opere capaci di proporsi come espressioni positive e di assumere le responsabilità e le grandi potenzialità del nostro tempo. Nell'attuale confusione ambientale, dovuta alle rapide

trasformazioni, un ancoraggio per una possibile resistenza critica può forse passare attraverso la rilettura della città intesa come spazio specifico capace di farsi carico delle aspirazioni collettive. La città come entità suprema di aggregazione di vita e di speranze, può divenire strumento di misura per le esigenze dei suoi cittadini, per i valori dell'habitat, per una nuova lettura del rapporto esistente con il territorio.

La città europea resta un modello di aggregazione straordinario, la sua millenaria stratificazione la rende baluardo di qualità in alternativa ai modelli di suburbio o dei "non luoghi" che oggi si invocano quasi fossero veri "valori".

Gli anticorpi maturati nel "locale" delle differenti culture, trovano uno spazio privilegiato e possono fungere da antidoti per far crescere un pensiero critico capace di affrontare le contraddittorietà del nostro vivere.

La città resta una fortezza immersa nel territorio della memoria dentro il quale l'architetto è chiamato a pensare e ad agire.

L'Accademia di architettura di Mendrisio

Per fare un bilancio dell'Accademia di architettura di Mendrisio, a 17 anni dalla sua creazione e nel momento in cui sto per lasciarne la direzione, vorrei ripercorrerne un po' la storia. È importante ricordare che nel 1996 non fu fondata solo l'Accademia, ma l'Università della Svizzera italiana: un nuovo polo universitario in una piccola regione di lingua italiana. Fu un evento straordinario. In effetti, la forza della nostra struttura accademica è proprio il fatto di essere parte di un progetto più vasto, che mette finalmente al centro del suo interesse la cultura italiana. L'Accademia nacque dapprima come unica facoltà, ma venne subito affiancata da una fondazione e successivamente, dalle facoltà di Scienze della Comunicazione, Scienze economiche e Scienze informatiche, con sede a Lugano.

Ci sono state circostanze favorevoli che hanno fatto sì che il momento storico per la creazione di una nuova scuola di architettura fosse quello giusto. Si è trattato anche di una sorta di debito di riconoscenza che rivolgevamo ai grandi emigranti dei secoli passati. Questa è stata un terra di costruttori: dal Medioevo, dai mastri comacini fino ai maestri che hanno toccato i cinque continenti. Quando pensai a questo progetto -lo pre-

sentai a Berna nel 1992, senza neanche sapere che sarebbe stato poi realizzato nel Canton Ticino- la spinta era data proprio da un contesto storico-geografico che aveva alimentato la cultura architettonica del mondo intero.

È importante richiamare queste radici, ricordare che la nostra generazione, che ha avuto la fortuna di operare subito dopo la morte dei maestri del Movimento Moderno, ha definito un proprio contesto storico, critico e culturale abbastanza interessante.

Non parlerei di una scuola ticinese, ma di una solidarietà culturale che si è fondata su una matrice radicata su una storia, una memoria.

Ci sono poi altri motivi all'origine dell'Accademia, più legati al contesto attuale. C'è una ragione, per così dire, politica: la Svizzera aveva, e ancora oggi ha, difficoltà a relazionarsi con l'Europa, con il mondo in generale. Abbiamo allora intravisto la possibilità di creare un rapporto attraverso uno strumento culturale: era un modo per far sì che tutto il mondo mediterraneo entrasse nella cultura svizzera più pragmatica, più nordica. È stato un momento storico in cui, in un certo senso, noi avevamo bisogno della Svizzera per nascere, ma la Svizzera aveva bisogno di noi per trovare una collocazione diversa da quella puramente calvinista. Questa è stata sicuramente un'altra delle premesse. C'era poi un ulteriore dato oggettivo: noi abbiamo trovato terreno fertile anche grazie alle difficoltà -se possiamo chiamarle così- dei Politecnici federali, che erano sopraffatti, da una parte, dall'entità delle loro stesse dimensioni e, dall'altra, dai limiti della loro impostazione didattica, finalizzata a dare una risposta tecnica e funzionale, matematica e razionale.

Proprio da qui nasce il nostro profilo particolare, che comprende diverse discipline umanistiche. Ai docenti abbiamo chiesto di fare una riflessione umanistica attorno alla loro materia; perfino nel corso di matema-

tica, il primo insegnamento non è rivolto alla risoluzione dei problemi, ma allo sviluppo di idee, di un pensiero matematico, per far sì che l'architetto riesca poi a dialogare con gli specialisti: abbiamo cercato, perciò, di dare più forza alle discipline umanistiche.

L'Accademia, inoltre, vuole essere un momento di sintesi tra la cultura architettonica mitteleuropea e quella italiana. Questo deriva ovviamente anche dalla nostra condizione geografica, che ci ha sollecitati in questa sintesi culturale.

In tutti questi anni il corpo docenti è stato molto vario. Fin dall'inizio abbiamo voluto che i primi quattro docenti di progettazione –Aurelio Galfetti, Peter Zumthor, Panos Koulermos e io– fossero eterogenei tra di loro. Peter Zumthor ci ha aiutato molto e l'ha fatto con grande slancio: credo che questo sia stato possibile anche grazie al privilegio di chi incomincia da zero. Di fronte a un profilo come il nostro, per il corpo docenti abbiamo potuto contare in quel momento sulle menti migliori: da Leonardo Benevolo a Joseph Rykwert ad Albeverio. Nei primi anni, i docenti venivano scelti per chiara fama: il meglio sia della cultura italiana sia di quella internazionale. Successivamente abbiamo cambiato, perché il sistema universitario svizzero è molto rigoroso e impone, per esempio, che non ci siano più chiamate dirette, ma che venga applicata la procedura dei concorsi e quindi dei titoli. Sostanzialmente, è sempre rimasto il principio di non fare una scelta settaria ma di aprire totalmente il nostro campo docenti, che va da Olgiati, a Bearth, a Collomb, a Bonell. Abbiamo tenuto costantemente vivo –e questo è forse il pregio più grande di questi anni– un bilanciamento tra l'attività progettuale, da un lato, e l'attività storico-critica, dall'altro; e non abbiamo mai lasciato prevalere i critici. C'è stato un momento cruciale in questo senso con la breve apparizione di Kurt Forster, che probabilmente proprio per questo è andato poi via. In seguito,

ci siamo resi conto che forse questo fatto è stato una grande fortuna, perché altrimenti sarebbero stati gli storici dell'arte a imporre una direzione alla scuola, e non gli architetti. Per tradizione, la Svizzera ha sempre voluto che i suoi professori di progettazione avessero anche un'attività professionale oltre a quella accademica, e noi abbiamo rispettato questo diktat.

Per quanto riguarda il profilo dell'Accademia rispetto al processo di standardizzazione dell'insegnamento in Europa, posso affermare che la nostra scuola è caratterizzata da un'identità forte. Abbiamo, per esempio, inserito come strutturali talune discipline che vengono insegnate per più anni: cinque anni di filosofia, cinque di storia dell'arte, cinque di storia dell'architettura e cinque di storia del territorio. L'internazionalizzazione degli studenti è stata per noi una sorpresa. I bacini iniziali erano tre: l'America Latina, l'ex Unione Sovietica e l'area del Mediterraneo; poi si è aggiunto, con una forte partecipazione, l'Estremo Oriente –Cina, India, Corea e Giappone.

Il profilo che noi cerchiamo all'interno del curriculum dell'insegnamento è quello di un architetto generalista, in contrapposizione alla specializzazione, ed è proprio questa la nostra forza. Anche nell'arco del tempo accademico, per esempio nel master, si esclude la specializzazione. Questa non solo è una forma di resistenza, ma è una scelta che vuole piegare anche la domanda del mercato, che preferirebbe avere degli specialisti perché risolvono di più i problemi specifici strutturali, ambientali, di viabilità ecc. La nostra Accademia vuole formare una figura interdisciplinare. Questo è un dato forte, e forse è stata un'altra condizione storica per la sua fondazione: il bisogno di una figura di architetto onnicomprensiva, che abbia una visione generale del mondo, una *Weltanschauung*; e la consapevolezza che l'architetto non può più solo rispondere al problema del traffico, o al problema statico, o al problema dei materiali. Questa

figura di architetto globale è paradossalmente la vera forma di resistenza alla globalizzazione, perché la globalizzazione oggi ti chiede degli specialisti, ma quale divisione c'è tra interior ed exterior design?

La formazione umanistica che noi tentiamo di fornire allo studente offre il meglio dell'architettura, dalla struttura minima di un progetto artigianale alla grande pianificazione territoriale. Attraverso una lettura umanistica, vogliamo riportare tutti i problemi alla centralità dell'uomo. La delocalizzazione dell'Accademia, con la sede a Mendrisio piuttosto che a Lugano, è stata voluta fin dall'inizio nella convinzione che una scuola d'architettura non sia una facoltà d'architettura, dove c'è una semplice specializzazione disciplinare all'interno di un'università. È molto di più, è anche un luogo fisico: ci sono i laboratori, c'è la biblioteca, che si sta potenziando in una maniera impensabile all'inizio, e c'è l'idea del Teatro dell'architettura, la cui realizzazione spero sia imminente.

Tutto questo non è assolutamente necessario per una facoltà professionale: è un surplus che noi, però, riteniamo fondamentale. Gli ultimi cicli di conferenze che abbiamo fatto sui temi "Mare Nostrum" o "Finis Urbis?" forse non erano strettamente necessari per una buona scuola di architettura, ma sono convinto che ci lascino in eredità un qualcosa in più.

Io ho insegnato al primo anno, dapprima personalmente, poi strutturando l'insegnamento con altri colleghi e con altri giovani, in particolare del territorio: anche l'insegnamento è stato pensato come un grande atelier.

Mi piacerebbe che i problemi delle scuole fossero come i problemi di casa mia, del mio studio, perché attraverso il confronto sul tavolo di lavoro vengono anche i grandi pensieri: puoi partire dal ragionamento su come agganciare due pezzi di legno e da quell'incrocio ti viene fuori il mondo intero.

Quindi è vero che io sono più un artigiano-architetto; però ho l'ambizione di essere un pensatore, di cercare di leggere dove sono le grandi contraddizioni del mondo di oggi: vedere, per esempio, che il gridare sopra le righe di questi sistemi degli *star architects* è in realtà una forma pubblicitaria un po' deleteria, e che occorre ritornare invece alla centralità del lavoro.

Personalmente ho ricevuto tantissimo dall'Accademia, da migliaia di studenti: i laureati sono ormai più di 1.000. Ho ricevuto gratificazioni all'interno della disciplina, perché l'Accademia è per me anche uno strumento di riflessione critica, che fornisce elementi poetici che aiutano a capire dove sei e che cosa stai facendo. Io sono del parere che ognuno di noi è cittadino del mondo, però lo può essere in maniera forte e onesta solo se ha degli anticorpi validi; quindi ha la necessità di maturare all'interno della propria cultura, della propria storia e, soprattutto, all'interno di quello che oggi credo debba essere il vero contesto sul quale lavora l'architetto: il territorio della memoria.

L'architetto generalista

Quando all'inizio degli anni '90 del secolo appena trascorso è stato elaborato il progetto per una nuova scuola di architettura come prima facoltà per la nascita dell'Università della Svizzera italiana, era ben presente come fosse necessario farsi carico delle straordinarie tradizioni architettoniche che si erano succedute attraverso i secoli nel nostro Paese. Una nuova istituzione accademica poteva trovare un proprio significato solo attraverso un progetto intellettuale in grado di esaltare i caratteri della cultura architettonica che nella storia, a partire da queste nostre terre, si erano irradiati nei cinque continenti. Di fronte alla presenza dei due autorevoli politecnici di Zurigo e Losanna avrebbe avuto poco senso riproporre in Ticino un modello formativo che ricalcasse gli indirizzi già presenti nelle aree linguistico-culturali tedesca e francese; si rendeva invece necessario proporre un profilo alternativo, anche se contiguo, rispetto a quello delle due scuole svizzere.

Inoltre, in un momento storico, l'ultimo Novecento, che andava evidenziando le prepotenti dinamiche dello sviluppo tardo-moderno unitamente ai guasti sociali portati dalla globalizzazione, ci si doveva chiedere quale futuro si preparasse per la disciplina dell'archi-

tettura e quale figura professionale fosse in grado di affrontare criticamente i nuovi scenari. L'architetto, in particolare nelle aree culturali di ascendenza mediterranea, ha basato per lungo tempo la propria identità su una visione umanistica in cui convergono abilità composite, che spaziano dal progetto di costruzione in senso stretto alla cultura del territorio, dall'immaginazione plastica al sapere artigiano, dal recupero del patrimonio storico all'ideazione di nuove sfide sociali. Questa ricca e articolata tradizione culturale non manca di essere presente anche negli indirizzi formativi dei politecnici di Zurigo e di Losanna, ma in essi, pur secondo differenze anche forti tra le singole scuole, i confini permeabili della disciplina architettonica tendono a suddividersi in protocolli basati su singole competenze, con il rischio di assoggettare l'architettura alle pressioni della specializzazione tecnico-scientifica del mondo industrializzato o, ancor peggio, di disarmarla davanti allo smembramento del processo progettuale e costruttivo là dove questo è vittima dell'esasperata divisione del lavoro su cui si regge la globalizzazione.

E' sulla scorta di queste riflessioni che l'Accademia di architettura (la cui denominazione è stata scelta per distinguerla appunto dalle scuole politecniche) è diventata il laboratorio di un ambizioso programma pedagogico: formare una nuova figura di architetto generalista in grado di esercitare un ampio controllo che riporti l'uomo al centro degli interessi progettuali.

Non si deve però pensare che il progettista così inteso, discendente da una tradizione disciplinare tanto nobile da poterne rimanere schiacciato, sia una figura che si pone al di fuori della storia del nostro tempo per sopravvivere con volontà anacronistica ai marosi della specializzazione. Esercitando una critica non nostalgica, bensì innovativa e pragmatica rispetto alla divisione del lavoro, l'architetto generalista si propone come autentico interprete del dibattito moderno, in particola-

re di quelle stagioni in cui il Movimento Moderno si è profilato come disciplina autonoma, ossia come pratica non riducibile a semplice esecuzione di programmi, a banale risposta tecnico-funzionale o ad una semplice applicazione costruttiva.

La lezione più significativa dei maestri del Movimento Moderno è stata spesso improntata alla difesa del proprio statuto disciplinare generalistico (si pensi al famoso motto di Hermann Muthesius, che invita a praticare l'architettura «dal cucchiaino alla città»). Si direbbe però che ai nostri anni siano giunti in eredità soltanto quegli elementi del linguaggio funzionale dimostratisi strumentali alla speculazione fondiaria, alla standardizzazione costruttiva e al corrispettivo smembramento del processo compositivo. Del Movimento Moderno abbiamo purtroppo abbandonato per strada molte delle aspirazioni più ardite, tra cui la tensione all'opera d'arte totale come immaginata da Gropius al tempo del Bauhaus, o la valenza etico-sociale dell'architettura come perseguita da Le Corbusier, ma anche il controllo creativo esteso alla verifica costruttiva, a modo di un Mies van der Rohe o di un Carlo Scarpa che riconoscevano, appunto, come «Dio risiede nel dettaglio». Ciò che accomuna questi esempi delle tradizioni moderniste è dunque, a ben vedere, la volontà di proteggere l'impianto generalistico del processo architettonico, con particolare riferimento alle differenti scale progettuali che possono controllare e preservare l'unitarietà del processo compositivo. Ma in che misura sono ancora praticabili?

Nel nostro tempo le infinite forme di divisione del lavoro intellettuale, i sistemi di innovazione tecnologica introdotti nel settore costruttivo, le richieste spesso incontrollate di spinte continue rispetto alla rapidità delle trasformazioni del territorio, gli urgenti problemi ecologici ed energetici che gravano sul mondo fisico e perfino le aspettative estetiche sempre più aggressive,

esigono che l'architetto riformuli il proprio statuto disciplinare. A prima vista si direbbe che i molteplici fronti su cui il progetto contemporaneo interviene impongano una parallela divisione delle competenze, quasi che la difficoltà dei compiti dati possa essere risolta unicamente attraverso la sommatoria dei singoli operatori. Ma affidare la risposta alla "specializzazione" è un errore tanto intellettuale quanto professionale. L'architettura va difesa come cultura interdisciplinare che si occupa dell'organizzazione dello spazio di vita, perché al di fuori di essa prendono inevitabilmente il sopravvento i singoli saperi settoriali, siano essi tecnici, ingegneristici, scientifici, organizzativi e persino estetici. E se si lascia che la logica della spartizione delle competenze abbia la meglio, questi saperi si trasformeranno da indispensabili contributi in precetti che riducono il progetto a un collage di soluzioni, con risultati d'insieme sconcertanti. Come è ben visibile nelle degenerazioni mostrate da molti grandi studi anglo-americani o da altri recenti cresciuti nell'estremo oriente, l'architetto è a volte spinto a recitare la parodia di se stesso, a diventare un «manager» del tutto sottomesso ai singoli "diktat", un ottimizzatore del processo produttivo, lusingato da un mandato apparentemente "artistico" (di art director) che lo confina di fatto in un ruolo di decoratore per compiti marginali.

Per evitare che l'architettura finisca relegata ad un destino di servizio tecnico da un lato o di intrattenimento estetico dall'altro, si rende necessario un continuo ripensamento del processo progettuale che conduca a rafforzare la figura di un operatore "totale". Certo, nemmeno l'architetto può ambire a una conoscenza onnivora capace di inglobare uno scibile universale. Se così fosse, la sua stessa cultura disciplinare sfumerebbe in un sapere dove verrebbe meno il senso professionale. Tuttavia il processo di progettazione resta innanzitutto un'arte legata all'idea del *comporre* - del mettere insie-

me e dare nuova identità a componenti diverse - che deve resistere alla tentazione continua dello *scomporre* richiesta dal processo realizzativo. A sostegno di questa resistenza culturale alla specializzazione non sarà inutile richiamare le antiche idee vitruviane, riprese poi da grandi umanisti quali Leon Battista Alberti, secondo cui l'architetto "aveva da essere non solo un eccellente disegnatore ed erudito di geometria, ottica e aritmetica, ma anche un letterato conoscitore della storia, della filosofia e della musica, nonché di nozioni di giurisprudenza e di medicina...". Poiché però non dobbiamo indugiare in nostalgie per epoche lontane solo perché presentavano un tasso inferiore di divisione del lavoro, occorrerà inventare ora altri modi per affrontare la complessità data e dotare l'architettura di un sapere compositivo adatto ai nostri tempi.

Stabilito che la figura dell'architetto generalista non va scambiata per un'ingenua riproposta del mito di una conoscenza universale esercitata da un artista demiurgo, si potrà allora cercare lo spazio concettuale e operativo in cui riconoscere la possibilità di resistere all'attuale frazionamento dei saperi. L'architetto è peraltro tra le figure più indicate a contrastare lo stereotipo dell'artista quale artefice solitario che non conosce la minaccia della divisione del lavoro. La sua arte, per la complessità che la caratterizza, chiede al progettista di operare continue scelte che lo facciano *coordinatore* di molteplici competenze. In tal senso l'architetto appare simile al regista cinematografico, cui lo accomuna un'autorialità interdisciplinare retta dalla sintesi tra i molti contributi, anche strettamente tecnici e di complessità economica e organizzativa, che concorrono a definire l'opera finale. Che vi sia un autore unico che «firma» l'opera è quindi una finzione che non dà conto dell'intreccio complesso dei contributi che convergono nella pratica realizzativa. Ciò nonostante, questa finzione non va condannata in blocco per le sue

semplificazioni, ma piuttosto declinata in modo corretto, perché è da essa che scaturisce la *poetica* di un linguaggio proprio ad ogni artista.

La *poetica* comporta una *weltanschauung* che, in quanto «visione del mondo», non può essere compressa né in una competenza specialistica né in un insieme di saperi disciplinari. La qualità di un artista si fonda naturalmente anche su peculiari conoscenze del proprio “mestiere” o provenienti da ambiti disciplinari contigui, ma questi saperi non ne esauriscono l’interpretazione culturale; se così fosse l’architetto si identificherebbe nella figura degli ingegneri, così come la regia di un film verrebbe attribuita agli attori, agli sceneggiatori o ancor più ai produttori. Se vuole sussistere come arte, l’architettura non deve dunque rinunciare ad arricchire con una propria *poetica* i contributi tecnici e i programmi operativi che ne rappresentano gli elementi imprescindibili: il suo generalismo creativo si gioca infatti su un’estensione culturale del progetto *oltre* i limiti delle conoscenze specialistiche e le strette risposte funzionali. E’ questo “andare oltre” che sollecita l’architetto a sperimentare in modo innovativo altri modelli di vita, a disegnare un nuovo modo di abitare che insegni a integrare il paesaggio nel contesto fisico, a studiare gli effetti di una luce che favoriscono la meditazione in uno spazio sacro, o a immaginare un nuovo intervento in grado di valorizzare la memoria culturale di una particolare storia. Allora la *poetica* cesserà di essere un’elegante decorazione aggiunta all’affidabilità del progettista e diventerà strutturale per la strategia di difesa professionale in grado di migliorare la qualità degli spazi di vita dell’uomo.

La necessità di un ruolo poetico è appunto figlia di una figura generalista, forse la sola in grado di affrontare i paradossi più inquietanti del mondo odierno, dove i processi di modernizzazione tecnica conducono spesso, anziché ad un progresso civile, a forme di degrado

sociale. La resistenza rispetto alla specializzazione dei saperi si giustifica quindi anche come alternativa alla globalizzazione selvaggia che condiziona l'esperienza culturale dell'uomo contemporaneo.

Quando nasceva a Mendrisio l'Accademia di architettura, queste considerazioni erano forse solo felici intuizioni di scenari che sono poi cresciuti esponenzialmente nell'ultimo decennio.

Questo numero dei «Quaderni» dedicato all'architetto generalista è la testimonianza oggi che il progetto intellettuale, pedagogico e professionale intrapreso ha trovato una propria ragione storica di grande attualità.

I centri storici

In un momento storico caratterizzato dal rapido espandersi della globalizzazione, la ricerca di una possibile identità passa attraverso il senso di appartenenza ad un territorio e quindi anche ad un naturale riferimento all'immagine della città.

Territorio e città sono due termini di una stessa realtà storico-geografica che connota il paesaggio umano.

Il tessuto urbano attraverso le sue trasformazioni segna, forse ancor più che il contesto paesaggistico della campagna, le vicende continue delle lotte e delle passioni consumate lungo l'arco del tempo che nella "polis" ritrovano una propria espressione formale.

Oggi è il paradigma urbano che meglio di altre rappresentazioni riesce a sintetizzare la storia economica, politica e sociale oltre a quella infinita delle dispute ideologiche che hanno modellato le trasformazioni che viviamo.

La città ritorna come nel grande passato ad essere baluardo verso il quale i cittadini si rivolgono naturalmente ogniqualvolta avvertono la necessità di recuperare risorse per resistere all'appiattimento ed alla banalizzazione che li travolgono nel gran correre di ogni giorno, per tentare di ancorarsi ad una realtà territoriale sentita come amica.

Nel confronto con il mondo intero che ci è offerto come realtà virtuale disponibile, la città in quanto costruzione fisica e sociale rappresenta un punto di riferimento che riflette (oggi forse in misura maggiore che non nelle entità dei singoli stati e delle rispettive culture nazionali) una condizione storica ed antropologica capace di testimoniare un valore di *unicum* identificabile e riconoscibile. La storia e le trasformazioni dei contesti urbani sono realtà a noi vicine che hanno condizionato i nostri stili di vita e hanno di fatto modellato i nostri comportamenti. Per questo riconosciamo alla cultura urbana una forza espressiva forte, autentica e significativa della storia umana, con una pluralità di testimonianze aperte a molteplici letture dove la presenza fisica di modelli spaziali, di reperti e di tipologie reali rende l'interpretazione meno astratta e meno ideologica, vale a dire più vicina alla nostra esperienza in una realtà avvincente in grado di coinvolgere le nostre emozioni. Non si tratta di enunciati teorici predisposti a molteplici interpretazioni, ma di reali condizioni di vita e di spazi entro i quali ci è concessa una conoscenza concreta.

La città come punto di riferimento dentro un territorio fisico riscopre oggi talune prerogative proprie della sua stessa storia. La condizione di centro che raccoglie storia e memoria, dove le stratificazioni urbane si sono accumulate e densificate, e quella altrettanto precisa di limite rispetto ad una condizione esterna *oltre muros*, dove regna un territorio che è altro rispetto alla *polis*, sono presenti e percepibili nella maggior parte dei contesti urbani. Tutto questo viene recepito intuitivamente e rassicura il cittadino che può, attraverso una realtà fisica, riscoprire gran parte della sua identità. Il fascino è dato dalla sensazione che dentro la complessità della trama urbana e della sua stratificazione edilizia è possibile leggere come in uno specchio dilatato la condizione stessa della vita con speranze e contraddizioni che si trasformano in immagini e figure reali. All'interno di

questo contesto il fruitore può immergersi e vagabondare in una condizione di anonimato, osservatore sconosciuto che agisce da protagonista rispetto all'ambiente circostante.

La nostra stessa personalità si arricchisce attraverso le testimonianze e le esperienze di altri uomini; nel contesto costruito non siamo mai abbandonati, non siamo soli, lo spazio che ci circonda è un territorio di memoria con una sua storia che ci appartiene e riconosciamo come parte del nostro essere. Attraverso il territorio fisico interpretiamo un tessuto mentale atto a filtrare i dubbi e le speranze del nostro operare. Nella città storica è sorprendente constatare come, pur essendo stato predisposto per far fronte ad esigenze lontane dalla nostra sensibilità, l'impianto urbano con la sua rete distributiva e funzionale risponda concretamente agli attuali bisogni spesso attraverso una qualità di spazi che noi stessi giudichiamo superiore rispetto a quella offerta dai nuovi insediamenti.

Il tessuto urbano invecchiando migliora: questo paradosso eclatante turba gli animi di architetti ed urbanisti. Dobbiamo allora ammettere come non siano gli aspetti tecnico-funzionali che costantemente rincorriamo ad offrire una migliore qualità della vita, ma la ricchezza della stratificazione ed in definitiva le memorie che riaffiorano dal tracciato della città.

Attraverso l'esperienza del vivere nei centri storici, disegnati e consolidati attraverso il lavoro continuo delle generazioni estinte, riconosciamo facilmente una maggiore qualità e ritroviamo valori che ci appagano per mezzo di realizzazioni di uomini scomparsi, frutto di fatiche di comunità disperse, lontane nel tempo dalle ansie e dalle preoccupazioni del nostro vivere. Riemerge forte allora il bisogno di storia dato dal contesto costruito, continuamente modificato e ridisegnato nel trascorrere del tempo che trasforma e sconvolge gli usi ed i valori originali ora riscopribili attraverso altri significati.

La città offre l'insegnamento semplice e disarmante che non è possibile vivere senza passato e che il territorio della memoria rappresenta una condizione altrettanto indispensabile della misura del vivere presente.

Certo la città contemporanea, pur nella sua ineluttabilità, genera problemi che assillano il vivere quotidiano: dai dati allarmanti dell'inquinamento a quelli del traffico, dall'approvvigionamento energetico alle gravissime emergenze residenziali che vedono le aree più pregiate consegnate ai commerci con la conseguente espulsione di interi settori abitativi. Ma pur all'interno di queste ed altre contraddizioni, il contesto urbano resta una realtà di richiamo per il vivere collettivo e nel mondo intero il processo centripeto verso la città appare irreversibile e risuona come una nuova inarrestabile frontiera. Nel 1950 le città con più di un milione di abitanti erano ottanta; si calcola che nel 2015 saranno oltre cinquecento. Un altro dato recente ci indica che più della metà della popolazione mondiale già oggi si concentra in grandi agglomerati urbani.

Il moltiplicarsi delle aree metropolitane ovviamente viene a sconvolgere gli equilibri propri delle città tradizionali, ma tutto questo può anche essere interpretato come una crescita favorevole per la qualità dell'abitare se appena fosse possibile controllare talune contraddizioni. Il problema della densità degli insediamenti è forse la chiave di volta per la realizzazione di nuovi equilibri abitativi dentro i contesti metropolitani. Differenti modelli tipologici si offrono per realizzare queste nuove densità urbane, da quelli che vogliono uno sviluppo verticale a quelli che indicano morfologie orizzontali, ma in entrambi i casi sembra ormai consolidata l'indicazione che le città non dovrebbero espandersi oltre gli attuali limiti urbanizzati. Lo sviluppo all'interno di aree divenute obsolete (ex-industriali, ex-militari, ecc) si prospetta vincente con tutti i vantaggi derivanti dalle infrastrutture e dai servizi già esistenti ed il conseguente contenimento dei costi sociali.

La città dunque è destinata, anche nelle sue nuove dimensioni, a crescere su se stessa, a consolidare il processo di continua stratificazione storica che d'altronde è stato una sua costante peculiarità. L'espansione dei nuovi interventi edilizi dentro le aree dismesse segna una nuova frontiera dell'urbanistica la quale, accanto alle inevitabili demolizioni delle costruzioni ormai obsolete, progetta nuovi territori e nuovi squarci di città capaci di ricucire e ricomporre i grandi vuoti delle aree ex industriali. È certo che la città nella totalità del suo essere contenitore sociale resta, per la maggior parte degli uomini una realtà di riferimento dove per i futuri interventi (contraddicendo le nichiliste prospettive di alcune recenti architetture votate ad una completa autoreferenzialità, veri e propri oggetti autonomi svincolati dal contesto in dialogo unicamente con se stessi) si aprono prospettive di confronto fra le nuove architetture e l'intorno già consolidato dalla storia. Con un tessuto urbano forte, consapevole del proprio passato e del valore della propria immagine, anche la tipologia edilizia delle singole architetture non potrà fare altro che concorrere a rafforzare il disegno d'insieme. Risuona infantile rivendicare un'innovazione tipologica del manufatto architettonico in aperta sfida alla tradizione, come se l'evoluzione dei modelli non dovesse trovare collocazione dentro un contesto geografico che è anche espressione della nostra storia. Di fronte a un processo apparentemente disgiunto dalle regole dettate dalla città, forse oggi è giunto il momento di riconoscere una gerarchia di valori che le rivendicano un superiore valore d'insieme, caposaldo di riferimento grazie al suo passato, alla stratificazione storica, alla memoria dei suoi tracciati, al richiamo di segni ed orme significativi per la qualità di vita che la città europea può vantare: è attraverso la memoria dei suoi spazi e nei meandri del suo passato che riconosciamo ad essa le prerogative atte ad opporre una resistenza etica prima ancora che estetica quale antidoto alla nostra fragile cultura.

Bellezza e architettura

Come molte altre forme di comunicazione l'architettura testimonia lo spirito ed i comportamenti di una collettività; esiste una relazione diretta fra la cultura che caratterizza un'epoca e le immagini delle sue costruzioni.

Per tutti noi è relativamente facile decodificare un'opera costruita e riferirla ad un'epoca del passato poiché riflette i pensieri, la tecnica e le speranze della società che l'ha voluta. Per questo possiamo interpretare l'architettura come espressione formale della storia.

Ciò evidentemente vale anche per la cultura odierna malgrado le perplessità in quanto le forme dell'attualità sono meno evidenti rispetto a quelle del passato, più ambigue e problematiche, talvolta apparentemente in contrasto con la nostra sensibilità.

La rapidità delle trasformazioni che viviamo ogni giorno non ci permette quella distanza critica necessaria per meglio cogliere il significato delle immagini che modellano progressivamente il nostro vivere.

Per questo motivo è difficile parlare degli aspetti formali dell'architettura contemporanea, più facile riferirci a quelli del passato. Oggi sono differenti i registri formali e altri i modelli con i quali siamo chiamati a confronto; le avanguardie del ventesimo secolo ci hanno reso orfani di punti di riferimento obbligandoci a riscoprire

nuove chiavi di lettura per comprendere i significati etici ed estetici del nostro operare.

È il concetto stesso di bellezza che dobbiamo riformulare alla luce di una mutata sensibilità.

La ricerca del bello dentro i meandri della nostra cultura risuona d'altronde come un campanello d'allarme se corrisponde al vero che s'incomincia a parlare di qualcosa quando se ne avverte la mancanza.

In effetti oggi dobbiamo registrare che le forme espressive della quotidianità vengono interpretate dalla società, nel migliore dei casi, come fatti di servizio -nei quali emergono gli aspetti tecnico-funzionali- e quasi mai come possibili vettori di bellezza. Questo è probabilmente dovuto all'aspetto pragmatico che connota la maggior parte delle opere che interagiscono con il nostro tempo: fatti legati ad un consumo immediato che sfuggono alla sfera dello spirito dove dimora la bellezza che esige un confronto fra materia e spirito, fra corpo e mente, fra cosa e idea.

La bellezza è un'astrazione che non può essere descritta e conosciuta in se stessa, non può essere circoscritta dentro parametri o comportamenti; è uno stato di grazia che richiede un'esperienza diretta da vivere fra una realtà concreta ed un'idea immateriale.

Osserva Le Corbusier come il fatto architettonico è in grado di "lasciar riaffiorare un'intuizione memore di esperienze acquisite, assimilate, forse dimenticate che riemergono in forma incosciente. La bellezza dello spazio è dentro di noi, l'opera può evocarlo ed esso può rivelarsi a coloro che lo meritano, a chi entra in sintonia con il mondo creato dall'opera, un vero altro mondo. Si spalanca allora un'immensa profondità che cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile".

Lo spazio del Sacro

La de-sacralizzazione

Perché siamo così scontenti degli esempi di architetture che hanno disegnato lo spazio del sacro nella storia recente? Una possibile spiegazione risiede nell'accelerazione degli eventi e nelle relative trasformazioni che via via si sono succeduti nella seconda metà del XX secolo con la complessità propria della cultura moderna e il venir meno di molti valori ai quali facevamo riferimento.

Con la velocità dei cambiamenti vi è stato un indebolimento della memoria che ha lasciato progressivamente spazio all'oblio. Inoltre la storia delle Avanguardie del secolo scorso ha di fatto scardinato il nostro modo di vedere ed interpretare i canoni estetici strettamente connessi con i valori etici.

Il vuoto culturale e morale che dobbiamo registrare è figlio dell'attuale condizione storica dove noi -orfani di una memoria capace di relazionarci al passato- operiamo dentro l'attualità dei pensieri, immersi nella cronaca, attenti alle dispute ideologiche, ai conflitti istituzionali, alle mode culturali nello sforzo continuo di formulare testimonianze significative del nostro essere.

Non dobbiamo quindi meravigliarci che risulti così difficile realizzare opere rivolte al sacro tali da assumere un significato.

Tuttavia resta il fatto che l'architetto è chiamato a rispondere alle attese della comunità attraverso la costruzione dello spazio; e l'idea del sacro è una costante che dobbiamo riformulare dentro la fragilità della cultura di oggi. È questo il nostro impegno per offrire un'emozione costruita pur operando all'interno delle attuali contraddizioni.

Da parecchi anni ormai mi sto confrontando con questo tema e più volte ho affrontato progetti nella speranza di dare forma al silenzio, di modellare costruzioni predisposte alla preghiera, alla meditazione.

Erigere una chiesa comporta, forse ancor più che per altri temi, il confronto con interrogativi rispetto al ruolo ed ai significati che l'opera di architettura può assumere nella ricerca di una nuova qualità del contesto urbano. Nell'assenza di *identikit*, che contraddistingue la città attuale, sono questi i problemi nuovi che moltiplicano le difficoltà che una nuova costruzione inevitabilmente implica.

L'edificazione di un nuovo tempio è spesso relegata in aree residue, dentro un'urbanizzazione sparsa, senza immagine, cresciuta attraverso normative suggerite per un'utilizzazione del suolo che favorisce la speculazione edilizia.

Le tipologie ecclesiali che per secoli hanno determinato l'evoluzione di stili e linguaggi, appaiono mute ed incapaci di interpretare l'attuale condizione. È in questo quadro che il nostro impegno deve essere rivolto alla ricerca di risposte attraverso la realizzazione di strutture e spazi attenti alla nostra sensibilità e, nel contempo, in grado di riannodare valenze simboliche, memorie scomparse, ricordi ancestrali.

Ciò che mi ha colpito nelle tre culture monoteistiche è la capacità dell'uomo di riconoscersi in un atto di

umiltà prima di tutto verso se stesso, per vivere una speranza oltre i limiti del proprio sapere nel bisogno continuo che lo spinge verso l'infinito. È questo un modo per interrogare e forse anche ritrovare se stessi. Il sacro è una condizione dello spirito che siamo chiamati a riconoscere dentro di noi.

Attraverso la costruzione degli edifici di culto possiamo, nel migliore dei casi, predisporre una condizione che faciliti questa attitudine; dobbiamo, da un canto, far sì che il singolo individuo possa sentirsi protagonista e, dall'altro, ottenere un'architettura capace di coinvolgere l'intera comunità assembleare. Creare un luogo che sottolinei la presenza dell'uomo quale entità viva, tesa fra la terra e il cielo al di là degli usi e delle contaminazioni spaziali e visive che lo circondano ogni giorno. La rarefazione dello spazio dentro geometrie capaci di tracciare –attraverso la luce ed il suo variare nel tempo– immagini delle loro configurazioni, corrisponde anche alla ricerca di una nuova bellezza.

Ogni volta che rivisito le chiese che ho realizzato ho modo di verificare come l'architettura sia testimone fedele del nostro tempo, specchio della storia dove si intravedono il lavoro e le speranze insite nel progetto, con le precarietà ed i limiti del nostro tempo ma anche con la determinazione incessante necessaria per la realizzazione.

Per l'architetto è gratificante vedere come, talvolta a distanza di pochi anni, la comunità si sia appropriata dell'architettura come fatto sociale e collettivo in modo che appaia nel suo significato più profondo; come espressione della storia e non unicamente il risultato di una ricerca e di un lavoro individuali. Talvolta poi i luoghi di culto riescono a trasmettere la sensibilità e la cultura della contemporaneità attraverso forme di un'inedita bellezza.

È questa la vera scommessa che sottende oggi la costruzione di luoghi dedicati al sacro: una realtà con-

creta, fisica, costruita per durare nel tempo come segno di una possibile speranza dentro i conflitti e le contraddizioni del nostro vivere. In quanto testimone del tempo costruire equivale anche a ridare forma al grande passato così come alle recenti vicissitudini; l'architettura porta con sé i principi stessi di una storia millenaria e nel contempo di un sapere più vicino che ha sorretto ed alimentato la nostra cultura.

D'altronde il bisogno di immensità si manifesta oggi nelle forme più inconsuete. È presente quando una collettività secolarizzata manifesta un bisogno di oltrepassare la quotidianità attraverso l'istituzione di musei (come è copiosamente avvenuto nel recente passato), un modo per permettere al cittadino un confronto diretto con i valori dell'arte in modo che possa sentirsi parte della storia del mondo.

In un contesto storico fortemente destrutturato, l'edificio di culto può essere inteso (al di là delle funzioni liturgiche e religiose per le quali è stato concepito) come il luogo collettivo per eccellenza che rappresenta gli uomini nella loro complessità, nel loro anelito verso forme di comunicazione che ricercano la bellezza e quindi le forme più evolute della sacralità.

Il bisogno di infinito che sorregge le nostre speranze trova un'eco dentro gli spazi delle costruzioni, è allora una condizione dell'animo umano che può appagarsi nelle configurazioni dentro il corpo delle nuove architetture.

Re-inventare gli archetipi

Uno dei modi per affrontare progettualmente l'attuale sfida rispetto allo spazio del sacro, è quella di re-inventare gli archetipi della tradizione specificamente cristiana, ricercando quella forza espressiva che ha prodotto esempi eccelsi lungo i secoli.

I modelli della tradizione orientale (a pianta centrale) come quelli della cultura occidentale (a pianta

orientata o a croce latina), pur nella loro essenzialità, sembrano ormai appartenere al passato poiché legati ad un insieme storico-urbanistico lontano dalle attuali esigenze. È soprattutto il contesto che rende obsolete le tipologie che per molto tempo hanno offerto opportunità architettoniche eccezionali. L'aspetto centripeto e monumentale attorno al quale era modellato il tessuto connettivo dell'intorno, ha lasciato posto ad un'urbanizzazione dove lo spazio predisposto all'incontro del sacro è sovente unicamente una parte residua, con residenze, uffici, servizi, centri direzionali, ecc. Come è avvenuto nel recente comparto della Spina Tre a Torino dove ho costruito l'insieme dei servizi che ruota attorno alla chiesa del Santo Volto; solo un'attenzione particolare (quella del Cardinale Poletto) ha permesso di individuare questo sito come idoneo per una chiesa dentro il tessuto della città. Il nuovo progetto fa proprie le qualità storiche, geografiche, paesaggistiche e funzionali di questo luogo con scelte "a posteriori" che, in questo caso fortunato, corrispondono anche ai bisogni pianificatori. È il contesto che ha alimentato le decisioni progettuali dove la costruzione si configura come scelta felice per il territorio. Il principio insediativo, il modo stesso di prendere possesso della terra, la sua orientazione, il delinearsi come presenza di articolazione fra le differenti parti del tessuto cittadino sono invenzioni tipologiche nate per relazionarsi (per confronto o, se si preferisce, per dialogo) con l'intorno. Il nuovo complesso parrocchiale non può semplicemente essere traslato da una trattazione manualistica ma, in quanto parte di un processo lungo e complesso, è chiamato di volta in volta ad interagire con le altre componenti del territorio. La stratificazione storica, propria della cultura europea, diviene allora elemento di riferimento che esige nuove interpretazioni. Ricreare una centralità laddove la pianificazione urbana non la contemplava è, di

fatto, una condizione diffusa nelle recenti aree messe a disposizione per i servizi ecclesiali.

Per questo le nuove tipologie, chiamate a configurarsi in secondo tempo, devono riformulare la loro stessa condizione ripartendo dalla lettura critica della città.

La sacralità del fatto architettonico

L'architettura porta in sé l'idea del sacro. Il primo atto del costruire è quello di tracciare un perimetro sulla terra, quello di separare un microcosmo dal macrocosmo restante. Da questo primo atto deriva l'idea stessa di soglia, elemento che distingue lo spazio interno rispetto al mondo esterno.

È attraverso il progetto di edifici religiosi che ho trovato temi e principi che sorreggono l'architettura stessa. Riflettendo attorno a questi concetti è evidente come l'idea di uno spazio sacro risulti inevitabilmente relazionata al contesto storico-geografico che la connota, così come sempre deve avvenire per le opere di architettura.

Penso che la lettura critica e l'interpretazione del luogo dove si è chiamati ad intervenire sono elementi chiave; e di questi purtroppo la recente costruzione non ha tenuto debitamente conto. I luoghi di culto, di cui criticiamo la qualità, sono cresciuti negli ultimi decenni dentro una prassi dove l'architettura è stata confusa con la bizzarria, dove in nome di una sperimentazione sono state realizzate opere senza nessun nesso con la storia, senza vere invenzioni e soprattutto indifferenti rispetto al luogo che avrebbero dovuto riqualificare.

La costruzione di una chiesa equivale alla costruzione di un'istituzione, di un luogo collettivo deputato a svolgere una funzione sociale; importante quindi per l'intera comunità e non unicamente per coloro che la frequentano. Per questo la qualità dell'opera e del contesto indicano un luogo di unione che assume un

importante valore simbolico. Non conosco cultura che sia cresciuta senza porsi il problema del tempio o comunque di una costruzione deputata all'attività dello spirito. È evidente che in un'ottica personale il luogo per svolgere una funzione legata al sacro (riflessione, preghiera, meditazione) potrebbe sussistere ovunque –anche sulla sponda di un fiume– ma quello rivolto ad un'esigenza collettiva necessita di uno spazio dove ognuno possa riconoscersi come parte di una comunità, oltre la propria individualità, per condividere la propria esperienza.

Edifici nati come parte dell'ambiente stesso (le chiese di Pordenone, Sartirana, Evry) sono state, nella mia esperienza, occasioni concrete per connotare nel tessuto urbano luoghi e condizioni inaspettate come nuove forme di vita tali da modificare profondamente la città.

Nel progetto di un edificio religioso emergono con forza aspetti già presenti nell'arte del costruire, quelli che portano a modificare radicalmente un equilibrio esistente nel tentativo di proporre uno nuovo con un valore aggiunto, trasformando così una condizione di natura in una condizione di cultura.

L'atto fondativo, quello dove si ritaglia un microcosmo rispetto alla realtà dell'intorno, corrisponde ad un atto sacrale, quello della separazione che è propria di ogni opera di architettura.

Credere nella necessità di distinguere lo spazio di vita attraverso parti autonome significa credere nell'atto del costruire. La diversità degli spazi risponde a differenti esigenze che l'architettura modella dentro esperienze quotidiane, ma l'opera deve poter rispondere oltre la mera funzionalità per offrire ambienti dove la luce genera spazi e condizioni che mirano alla bellezza. In questo contesto appare chiaro come i materiali impiegati diventino strumenti importanti che concorrono a definire la qualità. Nelle mie esperienze progettua-

li le differenti tipologie vengono sorrette da una forte geometria dell'impianto che spesso utilizzo per controllare l'equilibrio della luce. Sono, tutti questi, strumenti che concorrono a tracciare ambienti che nascono dalla nostra cultura e che si propongono come possibili alternative rispetto all'appiattimento diffuso dell'edilizia che caratterizza la prassi contemporanea. È attorno agli aspetti primari dell'architettura (contesto, luce, gravità, materiali) che la progettazione del sacro deve porre attenzione –più che rincorrere immagini destinate a divenire obsolete nella brevità del tempo necessario alla loro realizzazione– per far sì che le nuove forme espressive, belle e veritiere, possano caricarsi anche di quella arcaicità che l'atto del costruire esige. Allora le singole chiese saranno di volta in volta ripensate per rispondere alle attese del contesto che, attraverso la nuova architettura, potrà ritrovare le ragioni del proprio essere, della propria storia che si mutua in una nuova identità.

Il valore simbolico

Le opere di architettura costituiscono segni importanti di comunicazione dove, accanto agli aspetti strettamente tecnici e funzionali, persistono valori simbolici e metaforici.

La città è un libro di pietra e, al suo interno, siamo portati di volta in volta a leggere oltre le funzioni, le istituzioni, la storia, le testimonianze, i ricordi, le emozioni. Un edificio può assumere nel tempo significati e testimonianze indipendentemente dal fatto che risponda ancora alla funzione primitiva. L'architettura è un segno di memoria così come la città è un libro degli eventi che utilizziamo solo parzialmente per piegarli alle nostre funzioni. Pensiamo, per fare un esempio, al ruolo che svolge il teatro nella città come struttura deputata all'immaginario collettivo: lì si sono susseguiti desideri e

raccontare rappresentazioni a volte lontani dal cittadino che non ne ha mai fruito direttamente, ma resta il luogo simbolo di quel sogno collettivo dove, generazioni dopo generazioni, hanno inseguito eventi, lotte, amori e tragedie lontani dalla quotidianità. Ancora oggi il teatro conserva la memoria di quel passato e quando gli passiamo accanto non possiamo fare a meno di pensare a quel suo ruolo anche se non abbiamo mai messo piede in quella realtà.

La ricchezza della città (in particolare di quella europea) è data proprio da questo aspetto che prescinde da una diretta utilizzazione. Una piazza è una pausa bella all'interno del tessuto urbano anche per chi non la frequenta, così la chiesa è il luogo della fede di una comunità anche per chi la sfiora unicamente nell'attraversare la città.

L'interesse che ho maturato rispetto allo spazio del sacro mi ha portato a riconoscere aspetti evocativi, momenti di bellezza, silenzi significativi offerti dagli edifici di culto nel loro stretto dialogare con l'ambiente contiguo.

Una chiesa offre una presenza emblematica che continua ad interrogarci rispetto ai temi ed ai misteri della vita. Per questo la sua architettura, forse ancor più di altre istituzioni, merita di essere opportunamente connotata dentro il paesaggio circostante. Non si tratta di un semplice servizio ma di un segnale che assume valori evocativi, che ci parla dei bisogni primordiali del nostro vivere, dell'essere oggi fragili o forti dentro la nostra identità.

La compiutezza del monastero

Nell'affrontare alcune riflessioni attorno ai temi legati al disegno dello spazio "sacro" in una società fortemente secolarizzata come quella in cui viviamo, è utile distinguere le ragioni storico-culturali che ancora oggi motivano la domanda di queste architetture da altre che trovano i propri significati dentro il fatto architettonico stesso.

Oggi la richiesta di edifici "religiosi" predisposti ad accogliere le attività dello spirito deve confrontarsi con l'avvenuta trasformazione del contesto territoriale che presenta una diversa gerarchia di valori nelle sue istituzioni rispetto ai modelli ancora presenti in un recente passato.

Si può osservare come nella città europea i luoghi che hanno ospitato gli spazi del "sacro" hanno sempre goduto di una centralità rispetto al tessuto edilizio dell'intorno, mentre oggi agiscono, nel migliore dei casi, come strutture complementari dentro un agglomerato spesso privo di ogni ordine gerarchico -istituzionale. Le nuove strutture ecclesiastiche vengono interpretate come momenti di pausa in un'organizzazione urbana che privilegia il gran correre quotidiano e, quando trovano una loro legittimazione nella città, vengono rico-

nosciute e valutate soprattutto per i valori simbolici che le relazionano ad una tradizione storico-artistica.

È in questo nuovo contesto, caratterizzato da un mutato rapporto di forza e di influenza fra le differenti istituzioni umane presenti nella città, che l'architetto è chiamato a ritrovare nuovi significati tali da consentire all'opera costruita di dialogare con la frammentarietà e la fragilità dell'attuale cultura.

Per comprendere questa condizione prendiamo ad esempio due tipologie edilizie che hanno caratterizzato lungo l'arco dei secoli la tradizione cristiano-occidentale: quella del "monastero" e quella della "chiesa".

Il monastero, ancora oggi, sembra meglio rispondere all'attuale situazione urbana in virtù della sua condizione di "isola" in grado di soddisfare la propria funzione in maniera autosufficiente, interprete di un modello di vita ben strutturato rispetto a quelli confusi e nevrotici della città contemporanea. Si può forse anche osservare che il progressivo distacco avvenuto fra il modello di organizzazione spaziale del monastero (semplice, con poche regole di comportamento, dentro un territorio compiuto) rispetto a quello dell'attuale spazio della città (complesso, con infiniti comportamenti, dentro un territorio in continuo sviluppo) giovi ad una reciproca convivenza.

La società riconosce la "compiutezza" del monastero proprio in funzione della chiarezza dei suoi obiettivi e della credibilità dei suoi adepti. Per questo il modello architettonico, pur nelle varianti assunte nel corso della storia, viene percepito come una costante coerente, un riferimento per la chiara distinzione della sua organizzazione rispetto al tessuto quotidiano dell'intorno. La logica dei "comparti finiti" consolida inoltre l'autonomia delle funzioni senza interferenze dirette con il tessuto esterno e risulta una componente gradita sia alla città sociale che alla città fisica. La presenza di "contenitori" distinti evidenzia i ruoli nelle differenti parti. Il monastero

in quanto spazio di vita, di lavoro e di preghiera per uomini o donne che hanno scelto di condividere una vita comunitaria, è un esempio di grande interesse di fronte all'atomizzazione degli attuali comportamenti sociali. Quella del monastero è una struttura architettonica che si presenta come un'oasi di pace e di silenzio, discreta e apprezzata. La forma architettonica è convincente soprattutto in funzione della totale osmosi fra il contenitore ed i contenuti; si riafferma in tal modo una vocazione millenaria che la città percepisce come valore di una memoria che le appartiene, una presenza lontana dagli attuali comportamenti ma che risuona amica.

In quest'ambito l'espressione architettonica risponde più a se stessa che non alle relazioni con i diversi spazi urbani. Le trasformazioni tipologiche e stilistiche del monastero vengono interpretate come aspetti positivi legati al variare della sensibilità lungo l'arco del tempo. Non deve stupire, quindi, che l'architettura monastica nella sua lenta trasformazione sia stata accolta ed apprezzata anche per l'equilibrio delle sue innovazioni.

La semplicità delle funzioni ha d'altronde richiamato una chiarezza dei linguaggi che ha via via risposto all'evoluzione delle tecniche costruttive e quindi anche agli stili ed alle forme delle costruzioni. Anche quando l'innovazione del linguaggio si è presentata in modo eclatante (si pensi al convento della Tourette di Le Corbusier) è stata accolta dalla comunità come segno positivo rispetto all'evolversi della cultura artistica. L'architettura monastica nel corso dei tempi ha rappresentato un felice esempio di aggiornamento dalle forme tradizionali a quelle ultime della cultura contemporanea.

Diverso e più complesso il discorso sui significati che assume l'architettura della chiesa nello spazio del nostro tempo.

Dopo secoli di straordinarie testimonianze di arte e di fede, l'architettura ecclesiastica si ritrova oggi immersa in un mare di contraddizioni che indicano più in generale un difficile confronto con l'attuale cultura.

I due interlocutori indispensabili per l'elaborazione di un progetto, la committenza ed il progettista, riflettono entrambi questa condizione di crisi: la committenza il più delle volte con un'approssimazione che l'ha portata ad un'estrema disinvoltura nell'elaborare i contenuti dei programmi dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II, ed i progettisti colti del tutto impreparati, orfani di una continuità storica dopo la "cesura" avvenuta nella cultura artistica del XX secolo. Il tema della costruzione di uno spazio d'incontro per un'attività rivolta al "sacro" è spesso valutato oggi in termini unicamente d'immagine o di stile, considera il fatto architettonico come un involucro edilizio a sé stante, indipendente dalle relazioni che comunque vengono a stabilirsi con l'intorno e con la storia del proprio contesto. Molte perplessità scaturiscono proprio da questo approccio che vede l'architettura della chiesa unicamente come servizio liturgico e non come riflesso di un'attesa e di una speranza che la comunità esige dalla cultura del proprio tempo. È evidente che la chiesa come ogni altra attività sociale e collettiva non può unicamente fornire risposte tecniche legate al fatto liturgico ma è chiamata, anche nel nostro tempo (perché non dovrebbe esserlo?), a testimoniare significati e modi di porsi presenti in ogni slancio progettuale, capaci di trasformare gli equilibri esistenti in nuovi equilibri.

Interpretare la "casa di Dio" dentro il tessuto della "casa dell'uomo" è il compito che ogni architettura del sacro ha sempre affrontato. Partire da fatti semplici, dall'assemblea, dal rito della parola e del sacrificio, per giungere a nuove forme di spiritualità e di bellezza resta l'obiettivo di ogni progetto.

Le molte domande che si pongono di fronte alla costruzione di una chiesa: cos'è oggi la sacralità del luogo, come esprimere la condizione di "altro" rispetto al tessuto quotidiano, quale continuità dare alla tradizione del passato, quale permanenza esprimere nei valori simbolici; sono domande legittime ma che non possono avere risposte attraverso scorciatoie "stilistiche".

Il limite delle recenti realizzazioni è evidenziato dall'inadeguatezza che riconosciamo al contesto del territorio sociale ed al ruolo "part-time" in cui è stata relegata la chiesa stessa, sempre più vicina ad un'entità di servizi che non ad una presenza simbolica "full-time" capace di testimoniare i valori dello spirito. La sua incompiutezza tipologica è evidente nel ruolo subalterno che svolge rispetto ad altre strutture (il nucleo storico, le vie di traffico, la piazza, il parco, il centro commerciale, lo stadio...) che vengono interpretate invece come componenti strutturali del tessuto urbano. Nella stratificazione storica e nella successiva sostituzione edilizia, la città europea ha progressivamente emarginato i luoghi dello spirito di cui i poli religiosi erano punti di riferimento. Oggi esiste una separazione fra la vocazione di una nuova chiesa e l'apatia del contesto con il quale dovrebbe interagire che viene percepito come disagio spaziale ed emotivo. Per ricucire questa frattura l'architettura deve esprimersi al meglio attraverso le più alte forme espressive. Per questo la cultura del nuovo deve nel contempo riferirsi ad un territorio di memoria capace di testimoniare valori ancestrali da riproporre per un'autentica bellezza dentro la modernità. Sfuggire al giudizio rispetto alla cultura ed alla sensibilità del proprio tempo equivale capitolare di fronte a derive nostalgiche e storicistiche. Certo, la scommessa di costruire una chiesa dopo gli sconvolgimenti etici ed estetici attuati dalle avanguardie del secolo scorso (Duchamp, Picasso e altri) risuona azzardata; ma è il nostro compito. Per questo risuonano lontani dalla realtà, stonati e

patetici i richiami tesi ad invocare un ritorno agli "stili del passato" (ieri il Principe Carlo d'Inghilterra, poi lo scrittore Vittorio Messori, oggi il Prof. Salingaros) come toccasana di una presunta verità.

L'operatore onesto sa che si tratta di un inganno, sa che non è possibile sfuggire alla responsabilità d'essere uomini del proprio tempo; viene voglia di richiamare quanto notava Karl Kraus quando ricordava ai nostalgici ed ai conservatori "che la bella, cara, vecchia Vienna, un tempo fu nuova".

Certo, saper offrire il meglio dalla cultura contemporanea, traendo insegnamenti dal passato, non è una questione semplice ma la storia recente ha dato prova di esempi eccelsi (Schwarz, Le Corbusier, Aalto, Kahn, Scarpa, Ando, Siza...) che lasciano ancora qualche speranza. L'architettura, come altre forme espressive, porta con sé il mistero del fatto poetico e quindi anche la capacità di stravolgere le logiche razionali.

La storia della chiesa è anche la storia di uno spazio architettonico in grado di evocare emozioni incommensurabili, ed è quanto ci si attende dalle nuove costruzioni: come aveva intuito Le Corbusier, la conquista di uno spazio "indicibile" capace di far sorgere nuove emozioni, non è un fatto esterno ma una condizione dello spirito che giace dentro l'animo di ognuno di noi.

Un progetto: La rappresentazione lignea del San Carlino a Lugano

Lago di Lugano 1599-1999 Dopo quattrocento anni dalla sua nascita, Francesco Castelli, Borromini, uno fra i più straordinari architetti della storia, ritorna alla sua terra natale sulle sponde del lago di Lugano con una sorprendente edificazione: la rappresentazione lignea in scala reale dello spaccato del suo capolavoro giovanile, la chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane eretta a Roma per l'ordine dei Trinitari Scalzi fra il 1637 e il 1641.

L'occasione di questo "ritorno" è l'esposizione che il Museo Cantonale d'Arte a Lugano dedica nell'autunno del 1999 alla figura e all'opera giovanile dell'architetto.

La costruzione di questo modello in legno della chiesa è stata innalzata a conclusione del fronte a lago della città. La rappresentazione evidentemente assume anche altri significati e si carica di altri messaggi oltre a quelli di un inconsueto omaggio all'architetto di Bissone.

Ogni opera di architettura determina uno stretto dialogo con il proprio contesto; fra le due realtà, architettura e territorio, s'instaura un rapporto di dare-avere reciproco: il territorio accoglie un insieme di elementi (geografia, storia e memoria) che influenzano e modellano il progetto e reciprocamente il nuovo intervento modifica le preesistenze con una definizione dei rapporti spaziali e funzionali.

La costruzione del San Carlino a Lugano non sfugge a questa condizione, anzi, nasce dalla volontà di far interagire un progetto contemporaneo con l'immagine della città storica, oggi ovattata nel tepore un po' obsoleto di una tipologia consolidata in un modello turistico.

La città è un organismo vivo che richiede nel suo evolversi nuove interpretazioni; la città parla contemporaneamente del passato come del presente, scrive la propria storia attraverso i comportamenti e le trasformazioni di ogni giorno. L'idea di offrire alla città, in occasione delle celebrazioni borrominiane, un'immagine capace di stimolare una differente lettura della città, vuole spingere il visitatore ad indagare attraverso lo strumento dell'architettura gli aspetti nascosti della disciplina stessa.

La città vista come espressione formale della storia è il luogo privilegiato al quale inconsciamente tutti noi facciamo riferimento; la sua realtà di immagine, la sua funzione e il suo passato offrono al fruitore stimoli per continui aggiornamenti. La presenza inquietante dello spaccato del San Carlino sul fronte a lago vuole interrogarci sul nostro modo di fruire lo spazio urbano. La spettacolare architettura dello spazio interno della chiesa a Roma è presentata a Lugano come un "esterno" attraverso la costruzione in legno che utilizza tecniche e linguaggi contemporanei.

Il progetto evoca condizioni fantastiche e impossibili, architetture reali nel sovrapporsi degli ordini e delle strutture, e nel contempo astratte ed immaginarie che rimandano a epoche lontane ma che si esprimono con tecniche e linguaggi che riconosciamo come propri del nostro tempo.

Di fronte a questa rappresentazione il fruitore è sollecitato a sognare e a vivere un territorio dove la storia non è altro rispetto alla realtà; dove l'architettura si propone come strumento di approfondimento all'interno di quel "territorio della memoria" che caratterizza la città.

“Le architetture in generale prendono il motivo dominante dalla conformazione della natura che circonda l’occhio dell’artista”. Se questa sorprendente osservazione di Carlo Dossi¹ si rivelasse verosimile, il progetto di costruire il modello del San Carlino sul lago di Lugano potrebbe offrire ulteriori spunti di riflessione.

E’ certo che il giovane Francesco Castelli, nato a Bissone il 27 settembre del 1599, ha conosciuto il territorio del lago prima di partire per le terre milanesi. E’ possibile immaginare che il suo innato spirito scultoreo possa essere stato influenzato fin dall’infanzia, dal paesaggio e dalla geografia del contesto con la potente presenza della catena del monte San Salvatore che s’innalza di fronte al villaggio; ed è anche pensabile che proprio dal confronto fra le presenze “plastiche” e il piano del lago, il giovane Borromini abbia trovato argomenti per quella sua vocazione. Il paesaggio in quel punto è estremamente articolato con la configurazione planimetrica del lago che disegna differenti rami a nord verso Lugano, a ovest verso Morcote e a sud verso Riva San Vitale, dove ai bordi del lago le montagne s’innalzano ripide, talvolta a strapiombo sul piano dell’acqua. Mi piace immaginare che quel mondo dev’essere stato un territorio di contemplazione e di sogni capace di alimentare fantastiche visioni per il giovane Borromini. I profili delle montagne tutto attorno al piano del lago sono evidentemente ancora oggi gli stessi profili che il Castelli deve aver scrutato nella sua ansia adolescenziale.

- Esiste una relazione fra questa configurazione del paesaggio e le sue architetture?

- La rappresentazione del San Carlino ligneo presentata attraverso la sezione trasversale e separata dal contesto urbano che lo ha modellato, può forse suggerirci riflessioni sulla sorprendente equazione proposta dal Dossi?

1. Carlo Dossi – Note Azzurre

L'allestimento di una mostra di architettura si confronta inevitabilmente con una contraddizione di fondo: l'oggetto che s'intende esporre non può essere fisicamente presente.

Per questo le esposizioni di architettura ricorrono a strumenti che solo indirettamente parlano dell'opera (schizzi, disegni, modelli, fotografie, ricostruzioni virtuali). Solo raramente la mostra riesce a proporre al visitatore una visita diretta dell'opera; ma anche in questo caso le due azioni, mostra e fruizione diretta, restano momenti distinti nello spazio e nel tempo.

Malgrado questi limiti la mostra di architettura può essere strumento prezioso di conoscenza e di avvicinamento al pensiero che sorregge il progetto e aiuta la lettura dell'opera. La mostra del giovane Borromini, proprio perché si occupa di un'attività lontana nel tempo può utilizzare al meglio gli strumenti che rimandano al progetto, al cantiere e in generale al processo che ha permesso la costruzione.

La rappresentazione in scala reale del San Carlino vuole essere una proposta che altera la consueta lettura in scala del progetto e invita il visitatore ad un confronto con gli aspetti geometrici e le sorprendenti dimensioni (altezza di 33 metri) della chiesa. Inoltre, l'artificio espositivo che esige necessariamente la decontestualizzazione presenta l'opera come una composizione astratta, senza coinvolgimenti esterni e questo offre un dialogo che trasmette al fruitore inedite emozioni.

La rilettura di un'opera di architettura che appartiene al passato comporta un'interpretazione che stravolge i significati primitivi che hanno motivato la realizzazione.

Con il trascorrere del tempo, anche quando permangono l'uso e la funzione originari, l'opera architettonica acquista un "vissuto" che si trasforma in valore sociale e collettivo indipendentemente dalle ragioni che l'hanno

motivata. L'architettura, proprio perché disciplina capace di resistere nel tempo, si presenta come specchio di una storia dove i messaggi simbolici e metaforici prevalgono rispetto a quelli tecnici e funzionali.

Noi leggiamo le opere del passato con un filtro che può evidenziarci aspetti del tutto estranei al momento della realizzazione. Per questo l'opera che testimonia di un "passato" ci affascina e ci coinvolge; parla di presenze che hanno generato valori aggiunti che attraverso la memoria ritroviamo nello spazio contemporaneo.

Il progetto di costruzione del San Carlino a Lugano, da un lato consolida le testimonianze di storia e dall'altro se ne stacca proponendosi come opera del nostro tempo. Della memoria ripropone infatti la configurazione, la geometria e l'immagine finale, aspetti oggi filtrati attraverso materiali e tecniche costruttive completamente nuovi.

La rappresentazione vuole che l'opera liberata dalla funzione presenti unicamente se stessa; come una costruzione scenografica che rinuncia all'illusione finale, essa afferma il proprio valore e la propria presenza senza altri intenti se non quelli propri al suo essere architettura, al suo configurarsi come strumento concepito per organizzare lo spazio.

Il territorio della memoria rappresenta l'elemento di riferimento e di confronto con il quale l'architetto dialoga attraverso il progetto.

E' impossibile testimoniare del nostro tempo e interpretare le aspirazioni di oggi senza una consapevolezza critica che ci lega al passato.

Il confronto con l'organizzazione dello spazio già consolidato, costruito e vissuto da altri uomini, ci relaziona alla storia e al ricordo che riconosciamo come aspetti essenziali per affrontare le sfide di oggi. Di fronte all'appiattimento e alla banalizzazione che contraddis-

tinguono la cultura moderna, gli spazi e le architetture del passato offrono tipologie e modelli consolidati che, anche se funzionalmente obsoleti, conservano testimonianze con le quali siamo costantemente chiamati a confronto.

La rapidità delle trasformazioni e la complessità che caratterizza i nuovi processi di produzione, impongono un'attenzione sempre più viva verso la storia, forse proprio perché al suo interno è ancora possibile ritrovare gli "anticorpi" necessari per resistere alle lusinghe contemporanee.

Il San Carlino proposto sulle rive del Ceresio, risulta una presenza sorprendente e inquietante, proprio grazie al confronto "impietoso" che attua con la città contemporanea. Il "passato" viene misurato con il presente, senza nostalgia, senza rivisitazioni storicistiche, senza pregiudizi di parte; il velo di malinconia che emana dalle forme barocche è filtrato dal linguaggio contemporaneo e l'immagine finale della rappresentazione si precisa solo con la partecipazione-interpretazione richiesta al complice-fruitori.

La riproposta di un lavoro artigiano nell'attuale processo di produzione risuona come un limite o offre un valore aggiunto all'architettura?

Quale sarà il messaggio che potrà cogliere il visitatore affrettato e disattento di oggi nel leggere seicentossanta strati di tavole di legno sovrapposti?

Saprà valutare la manualità artigiana impiegata per la realizzazione?

La costruzione-rappresentazione riuscirà a trasmettere i valori della forza lavoro investita?

Cosa rimarrà nel contesto della cultura e della città contemporanea?

La tecnica elementare adottata e il semplice linguaggio "minimalista" che richiama l'accatastarsi dei

depositi di segheria riusciranno a portare con sé anche il profumo del bosco?

Il "minimalismo" adottato saprà essere espressione massima?

L'opera di architettura espressa attraverso un frammento possiede una capacità di espressione che aggiunge messaggi e valori rispetto all'opera compiuta.

Il gesto della geometria interrotta obbliga il fruitore ad un'interpretazione soggettiva; la parte rivela il tutto scoprendo matrici costruttive e geometriche che strutturano il progetto.

Il fascino del non-finito che cogliamo di fronte ad un'architettura interrotta, è forse dovuto ai messaggi che oltre la funzione e la tecnica, l'architettura riesce a comunicare; osserva Aldo Rossi: *"Forse è solo attraverso il frammento che ci è possibile cogliere completamente un fatto"*.

La sezione geometrica di un'architettura che ci è familiare come immagine bidimensionale astratta cosa diventerà nel momento in cui si configura come fatto "costruito"?

Il rilievo architettonico della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane a Roma è stato richiesto dall'Accademia di Architettura di Mendrisio al professor Alessandro Sartor dell'Università della Sapienza nell'estate del 1998. Gli intendimenti erano quelli di utilizzare i rilievi ottenuti attraverso l'uso della fotogrammetria, per realizzare un modello in scala 1:33 da esporre al Museo Cantonale d'Arte di Lugano. I sorprendenti risultati ottenuti con la ricomposizione dell'immagine virtuale per mezzo del computer, la ricchezza delle possibili letture che si sono presentate, gli squarci e le prospettive inedite che questa rappresentazione ha dato dello spazio

borrominiano, hanno sollecitato curiosità e approfondimenti sfociati successivamente nel progetto di rappresentazione in scala reale.

Il disegno del rilievo architettonico, preciso e analitico, è uno strumento che non tollera approssimazioni critiche. La restituzione geometrica delle parti architettoniche, permette di ripercorrere l'iter di costruzione, di individuare le leggi statiche, i processi costruttivi e gli elementi aggiunti di decoro. Il ridisegno delle sezioni e dei profili che nella realtà si percepiscono in modo necessariamente approssimativo, si precisano nel disegno di rilievo, attraverso una chiarezza geometrica dove la sintesi della rappresentazione ortogonale permette la lettura della consequenzialità delle fasi costruttive. La bellezza del disegno di rilievo dell'opera realizzata rispetto al disegno di progetto risiede nella pacatezza di alcuni dettagli che si presentano più equilibrati ed armonici nei raccordi fra le parti, e gli stessi assumono maggiore serenità nell'opera costruita rispetto alla "forzatura" che si riscontra sovente nei progetti. Disegnare quanto è già costruito stravolge le regole del progetto, si è confrontati con verifiche che esigono una più approfondita lettura. Nel disegno dell'opera già costruita si ritrova una ricchezza che è assente nel disegno di progetto; sono forse i fantasmi sommersi delle fatiche, dei dubbi e dei pentimenti che riemergono con nuovo splendore; il disegno dell'opera realizzata porta con sé una sapienza ed una logica difficili da riscontrare nel disegno del semplice progetto.

Il programma occupazionale è lo strumento operativo attraverso il quale si è reso possibile la realizzazione del modello ligneo del San Carlino a Lugano.

Esso consiste in una procedura attivata dallo Stato nell'intento di offrire possibilità di lavoro, d'aggiornamento e di formazione per i disoccupati. Il programma

prevede la realizzazione di progetti che offrono contemporaneamente anche corsi di formazione professionale. L'idea è molto semplice: lo Stato invece di versare l'indennità di disoccupazione versa un salario al lavoratore che viene inserito in iniziative nell'ambito della sua professione. I progetti così realizzati non devono ovviamente interferire nel normale mercato del lavoro e quindi non possono risultare concorrenziali con le imprese attive nell'economia del paese, né avere finalità di profitto.

Con questi programmi occupazionali si offre uno spazio di lavoro che, sorretto da intenti "assistenziali", permette alla comunità la possibilità di realizzare progetti che altrimenti non troverebbero le risorse necessarie.

Il progetto San Carlino a Lugano ha impiegato una settantina d'operatori nel settore dell'edilizia: quindici fra architetti, tecnici, disegnatori e grafici che hanno elaborato i piani esecutivi e di dettaglio per la realizzazione dello spaccato del Borromini e una sessantina di operai, carpentieri, falegnami, fabbri, pittori e manovali per la costruzione dei pannelli in legno e successivamente per il loro montaggio.

L'eccezionalità dell'opera è stata vissuta dalla maggior parte di questi collaboratori temporanei con un interesse ed un entusiasmo sorprendenti. La finalità sociale e culturale dell'iniziativa e il suo particolare sistema di finanziamento hanno riservato sorprese inattese per il clima di partecipazione ad un'avventura unica nel suo genere, che pure ha saputo motivare le maestranze.

Come architetto conservo un ricordo bellissimo di quest'avventura; ogni visita in officina o in cantiere si è trasformata in un'occasione d'apprendimento (per le tecniche di costruzione e d'assemblaggio, per la fabbricazione degli utensili di lavoro, per i suggerimenti operativi) che mi ha arricchito; l'atmosfera di bottega che ha caratterizzato la realizzazione mi ha permesso di

vivere un programma concreto e rapido (sei mesi di lavoro per l'intera realizzazione) ma nel contempo anche lontanissimo dalle attuali procedure tecnico-burocratiche che caratterizzano la costruzione.

E' stato un processo di produzione probabilmente più vicino a quello dei cantieri del passato, dove la presenza dell'artigiano inventore è riuscita, ancora ad incidere sulla qualità della costruzione ultimata.

Quale sarà il colore delle nuvole sopra la scatola nera ancorata sul lago?

Dal lungolago il profilo inclinato del monte Bré e l'ombrosa sponda di Caprino appariranno più lontane?

La città riuscirà a vivere il lago come parte del suo territorio?

Il modello ligneo potrà diventare parte della città e della sua storia?

Il ricordo che sopravviverà all'opera del San Carlino sarà legato allo straordinario profilo borrominiano o alla sua temeraria rappresentazione?

Il cantiere per la costruzione-rappresentazione dello spaccato del San Carlino è stato organizzato in tre distinti settori.

A Mendrisio, negli spazi dell'Accademia di architettura è stato ospitato un gruppo progettuale di architetti, tecnici e disegnatori (una quindicina di operatori) che, partendo dai dati di rilievo forniti dal professor Sartor, ha rielaborato il rilievo fotogrammetrico trasformandolo in una rappresentazione tridimensionale. Da quest'immagine globale dello spazio della chiesa si è tracciata la sezione trasversale sull'asse minore dell'ellisse e si è quindi proceduto ad una serie di sezioni orizzontali ogni 5,5 cm (la tavola di legno dello spessore di 4,5 cm più un centimetro dei distanziatori) attuando

un'operazione simile a quella di una tomografia che restituisce lo spazio sotto forma di "curve di livello" ogni 5,5 centimetri.

Questi profili, opportunamente divisi per parti, sono stati disegnati in scala reale (oltre 36'000 elaborati) e composti in pannelli per essere poi trasmessi all'officina. Qui, nel grande laboratorio esecutivo, organizzato nei padiglioni dell'ex macello a Lugano, sono state ritagliate le tavole in legno e montate, tavola su tavola, per comporre i pannelli.

Questo è stato un lavoro laborioso e complesso, per la novità dell'assemblaggio e per la precisione e la complessità richieste dalle forme tridimensionali dei pannelli.

La terza tappa, rappresentata dal cantiere, ha permesso il montaggio sul lago.

Dopo aver realizzato una piattaforma quadrata su palafitte di 22 metri di lato, è stato innalzato per un'altezza complessiva di oltre 33 metri lo scheletro in ferro della struttura portante alla quale sono stati agganciati e sospesi 491 pannelli in legno.

E' evidente come lo scheletro strutturale abbia dovuto rispondere alle notevoli difficoltà imposte dalla situazione (spinta dei venti) e dalla particolare configurazione del modello (forma planimetrica aperta con mezza cupola).

A questo montaggio, avvenuto in un punto strategico della città (sul lungolago alla conclusione del fronte urbano verso est), ha partecipato con curiosità gran parte della città e dei suoi visitatori.

E' stato un cantiere-esposizione dove i cittadini appostati sul lungolago hanno verificato giorno dopo giorno i faticosi lavori di avanzamento di questa così inconsueta realizzazione, dove l'esecuzione di ogni dettaglio (una cornice, una colonna, un capitello) ha continuamente stimolato il fruitore ad immaginare la configurazione finale.

Contro questo progetto si sono innalzati strali e anatemi. I soliti benpensanti e i cattivi maestri sulla stampa hanno irriso e ostacolato questa rappresentazione considerata anticulturale per le commemorazioni borrominiane e narcisista rispetto all'ideatore.

L'aspetto effimero e temporaneo dell'evento (probabilmente meno di un anno la durata di questa presenza sul lago) non ha trattenuto o attenuato le critiche accanite e violente quasi si trattasse di una "deturpazione" irreversibile. Io credo invece che il progetto, certamente inconsueto e discutibile, ha avuto il merito di ricercare uno spazio di "ragionata follia" nel grigiore delle procedure e delle normative che condizionano le trasformazioni della città contemporanea.

Questo progetto ha utilizzato al meglio le risorse, non solo economiche, ancora disponibili all'interno degli attuali processi di produzione e ha offerto al cittadino-visitatore un'occasione di riflessione, di festa e forse anche di sogno fra lo spazio immaginario e quello della realtà.

Nei confronti dei critici e delle cassandre di turno resta un interrogativo: perché tanto rancore?

Le visite e gli incontri sul cantiere, che si sono succeduti durante quei sorprendenti mesi di affannoso lavoro (febbraio-agosto 1999) attorno alla rappresentazione del San Carlino, sono stati motivati soprattutto dalla curiosità che aleggiava sull'insolita edificazione. Verso gli ospiti che ho via via accompagnato, quasi tutti architetti o ricercatori, mi legava un sentimento di stima e gratitudine per il loro impegno verso la disciplina e in taluni casi si è trattato del primo incontro diretto sul territorio di un cantiere.

Superato l'imbarazzo dell'inevitabile stupore di fronte alla sorprendente procedura di costruzione, mi ha colpito in quasi tutti i visitatori il sentimento dapprima di

incredulità e successivamente di meraviglia di fronte a questo progetto. Vi è qualcosa di infantile e primitivo nell'idea stessa che sottende il modello di architettura; esso rincorre l'immagine finale dell'opera attraverso una scorciatoia data dal "già conosciuto" e attraverso una procedura che azzerà le difficoltà che i materiali, la costruzione, il contesto e l'uso funzionale dell'opera devono invece affrontare.

Il modello attua un'approssimazione che mira alla lettura finale dell'opera: evidentemente solo un aspetto formale e quindi parziale.

Il modello porta con sé i limiti di "un'impazienza", brucia le analisi e le interpretazioni dell'architettura, fornisce unicamente una visione, una rappresentazione appunto.

Nel caso del San Carlino la novità che attenua o trasforma queste prerogative è data dalla scala della rappresentazione che nella sua dimensione reale pone il visitatore di fronte ad un'immagine che è nel contempo rappresentazione e realtà.

Le tavole di legno accatastate non possono essere lette unicamente come parti che conducono all'immagine finale, esse stesse sono presenze espressive; attraverso la loro elementarità e la loro innocenza costruttiva si pongono in maniera critica rispetto ai sofisticati strumenti dell'attuale produzione edilizia.

La grande povertà dei mezzi utilizzati, tavola su tavola, risulta intrigante, così come lo può essere un'opera d'arte povera o minimalista.

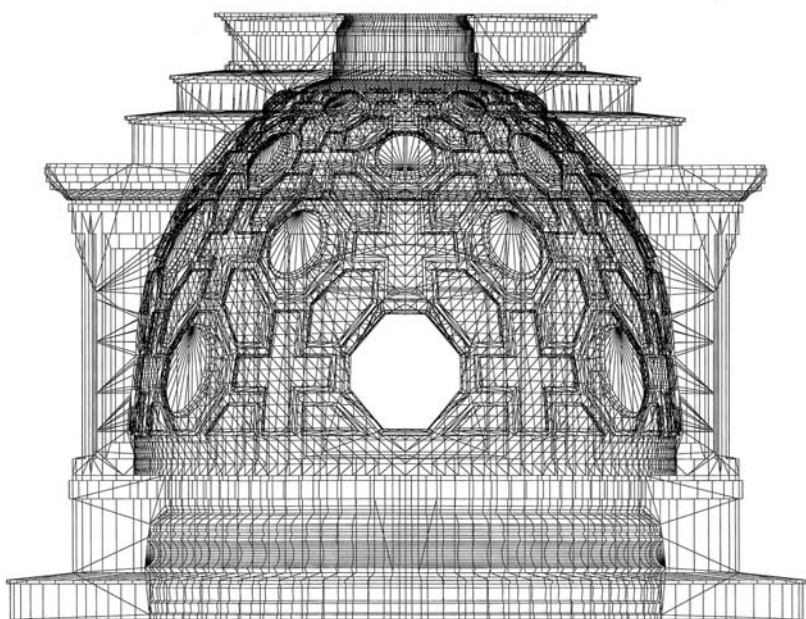
E' attraverso lo sguardo incuriosito e meravigliato dei miei ospiti in cantiere e dalle loro reazioni, talvolta rivolte ad aspetti e dettagli apparentemente insignificanti o altre volte proiettate verso interpretazioni teoriche, che ho avuto modo di misurare il possibile impatto critico nell'attuale realtà.

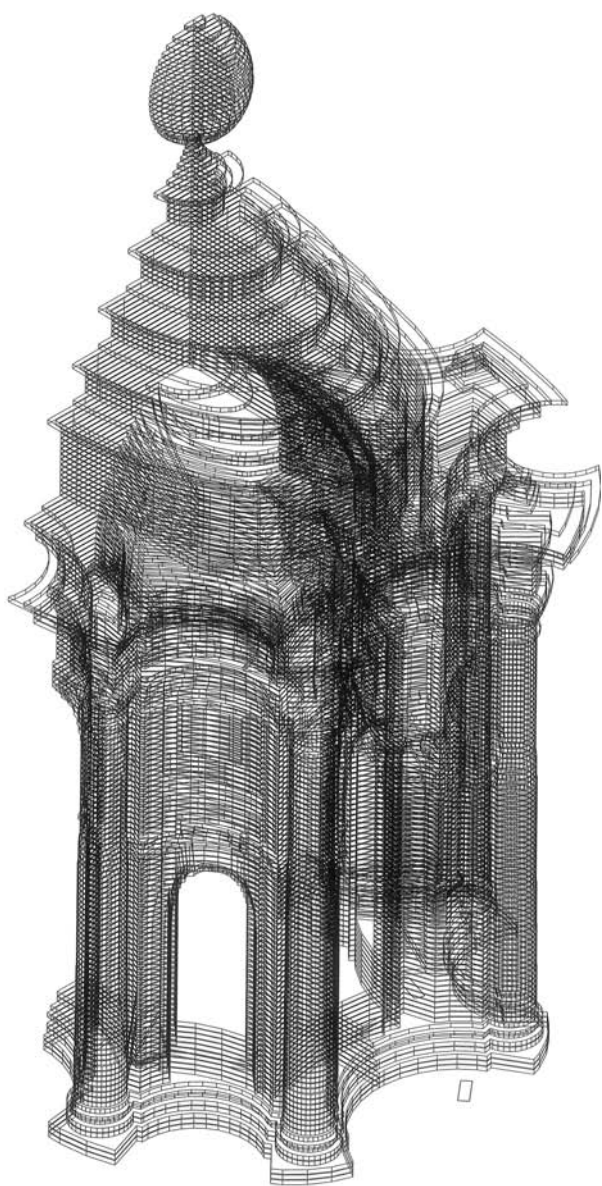
Mi piace ricordare fra le numerose testimonianze di cantiere le osservazioni di Heinrich Thelen, grande stu-

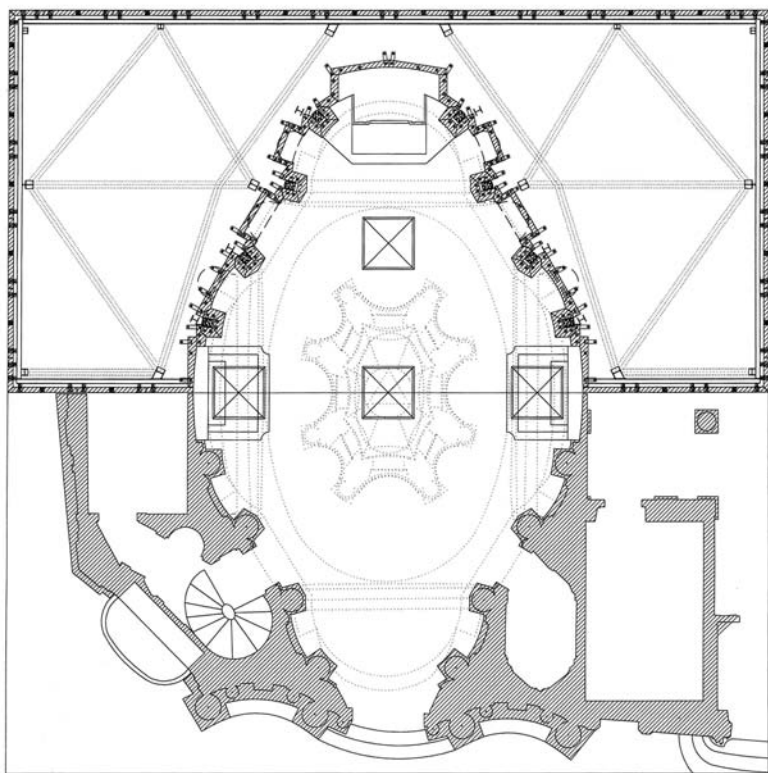
dioso del Borromini, preoccupato della rappresentazione dei capitelli che nella loro approssimazione lineare non possono esprimere le raffinate variazioni originali; la sorpresa di Joseph Connors (il grande studioso dell'opera "borrominiana") che ha pensato ad una fotografia accanto ai pannelli della cornice "per mostrare agli studenti la sorprendente altezza che supera quella di un uomo"; o ancora le rapidissime reazioni di Pierluigi Nicolini, subito entrato nello spirito di questo progetto e interessato all'idea progettuale della stratificazione orizzontale .

E' stata una continua lezione ascoltare direttamente sul cantiere le osservazioni e le reazioni di amici e colleghi. Ora, di fronte alla realtà del modello innalzato sul lago, si può verificare come, anche dopo quattrocento anni, il Borromini conservi intatta tutta la sua forza eversiva e riesca ancora a sollecitare le nostre attenzioni per sperimentare nuove emozioni capaci forse di arricchire il nostro spazio di vita.

Illustrazioni / Ilustraciones







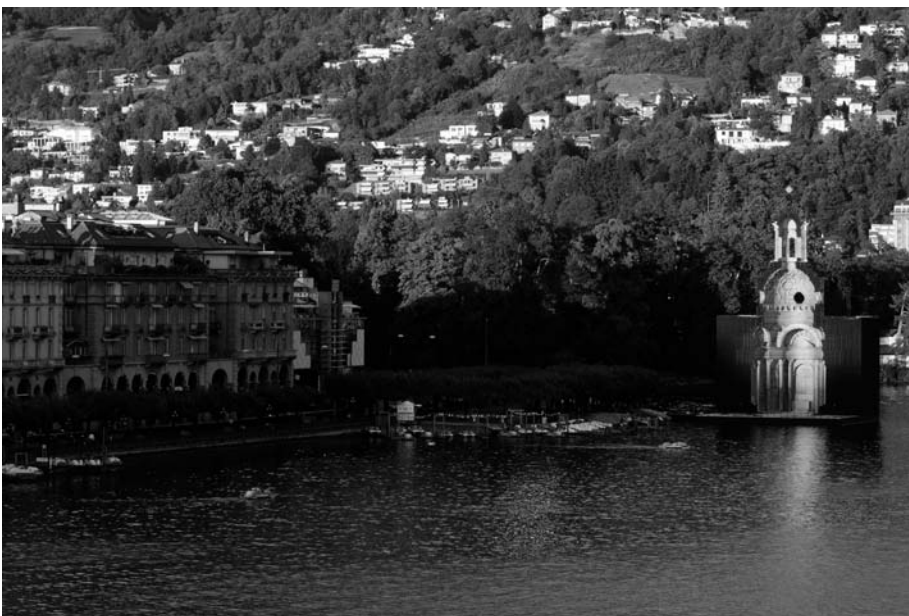






















Siete reflexiones y un proyecto

Luz y gravedad

En la obra de arquitectura la luz genera el espacio: sin luz no hay espacio. La luz natural da cuerpo a las formas plásticas, da forma a las superficies de los materiales, controla y equilibra los trazados geométricos.

El espacio generado por la luz es el alma del hecho arquitectónico.

Los volúmenes contruidos contribuyen a la definición de los espacios que en el diseño arquitectónico siguen siendo el objetivo final; es el vacío el que dicta las relaciones espaciales y funcionales, el que controla los trazados visibles, lo que genera posibles emociones, expectativas, interpretaciones

La luz es una entidad natural que existe más allá del hecho arquitectónico que, comparado con la obra construida, encuentra su razón de ser en el transcurso del tiempo a lo largo del ciclo solar, en la continua sucesión de las estaciones.

La luz representa para el arquitecto el signo visible de la relación que existe entre la obra de la arquitectura y los valores cósmicos del entorno, es el elemento que da forma a la obra en el contexto ambiental específico, describiendo su latitud y la orientación, y relaciona lo construido con las particularidades ambientales.

La gravedad es la fuerza que une la obra de arquitectura a la tierra. Se puede decir que es la que constituye la razón de ser del principio constructivo, en la búsqueda del equilibrio para transmitir las cargas al terreno. El primer signo de la construcción viene dado por el gesto de colocar una piedra en el suelo; más que de piedras superpuestas se tiene que hablar de piedra sobre la tierra: todas las arquitecturas llevan en su seno esta condición absoluta de ser parte del suelo.

A través de la obra construida el hombre mantiene un enfrentamiento perpetuo con la madre tierra y pone en práctica una acción que transforma una condición de la naturaleza en una cuestión de cultura.

Colocar un artefacto en el suelo es un reto al equilibrio existente en la búsqueda de nuevos valores ambientales capaces de ser testigos del propio tiempo.

El paisaje construido es espejo (a veces implacable) de la comunidad que lo expresa, es una manera de dar forma a la historia, es una forma de dar continuidad a los pueblos que han existido y en definitiva es una manera de sentirse artífices del propio tiempo.

Dada la diversidad de problemas que encontramos a lo largo de una vida de trabajo, esta reflexión propone dos aspectos fundamentales de la disciplina como clave de lectura, el de la luz y el de la gravedad; dos constantes en torno a las cuales es posible emprender una lectura capaz quizás de sacar a la luz los actuales intereses y las recientes contradicciones.

Son estas, realidades que pertenecen a todas las obras de arquitectura construidas, por lo que puede parecer ingenuo y tal vez incluso inútil tratar de interpretar ahora sus mensajes; ofrecen una interpretación que se aparta de la mayoría de los actuales intereses críticos. La cultura arquitectónica contemporánea a través de la experimentación, las tendencias en boga o las modas culturales, parece huir de la consideración de estos aspectos primarios de la construcción –la luz y

la gravedad- como si la obra arquitectónica pudiera prescindir de ellos.

Da la impresión, de hecho, que en la actualidad otras sean las preocupaciones de los operadores, que no van dirigidas hacia la obra construida, sino principalmente hacia los aspectos y comparaciones virtuales, a lo efímero, a los elementos epidérmicos, a los aspectos lúdicos, que son aparentemente lo único que todavía es capaz de centrar el interés del debate disciplinario.

Hacer hincapié en aspectos extraños a estas modas, más allá de los estilos y los lenguajes, puede parecer poco realista o inapropiado. Por el contrario, creo que llamar la atención sobre algunos de los componentes esenciales de la arquitectura es una manera de medir su capacidad para interpretar el mundo contemporáneo.

En las agitadas propuestas de los últimos años, de extravagantes experimentos y trágicos reajustes, los mensajes resultantes a menudo se escapan de la disciplina arquitectónica, y se dirigen hacia áreas próximas; a las artes visuales, a la publicidad o a interpretaciones literarias, que legitiman un descuido de las tareas específicas de la arquitectura y de la búsqueda de la calidad para los espacios. Son actitudes que se agotan en la virtualidad del debate teórico y dejan a los ciudadanos desarmados frente a los problemas reales que les obligan a afrontar diariamente verdaderas batallas urbanas, para moverse, para trabajar, para descansar, para vivir.

Parece que el compromiso cívico y social que ha mantenido durante milenios la esperanza de la disciplina ha desaparecido; las nuevas formas de expresión se someten a leyes surgidas de la homologación, a los dictados de la moda y al mercado, donde todo, absolutamente todo, es reducido a mercancía que se recibe y valora atendiendo exclusivamente al interés económico.

Frente a este cuadro desanimante me parece entrever que aún queda margen para dedicarse a la realización de obras capaces de se pueden proponer como expresiones positivas y para asumir las responsabilidades y el gran potencial de nuestro tiempo. En la actual confusión ambiental, ocasionada por las rápidas transformaciones, un punto de apoyo para una posible resistencia crítica, puede pasar posiblemente por volver a entender la ciudad como el espacio específico capaz de hacerse cargo de las aspiraciones colectivas. La ciudad, como entidad suprema de reunión de vida y esperanzas, puede llegar a ser un instrumento a la medida de las necesidades de sus ciudadanos, para los valores del hábitat, para una nueva lectura de la relación con el territorio.

La ciudad europea es un modelo de agregación extraordinaria; su milenaria estratificación la convierte en baluarte de la calidad, como alternativa a los modelos suburbanos o los de los "no-lugares" que hoy se invocan como si fueran verdaderos "valores".

Los anticuerpos acumulados en lo "local" de las diferentes culturas, encuentran un espacio privilegiado y pueden hacer de antídotos para hacer crecer un pensamiento crítico capaz de afrontarse la contradicción de nuestro modo de vida.

La ciudad es una fortaleza inmersa en el territorio de la memoria, dentro de la cual el arquitecto está llamado a pensar y a actuar.

La Academia de Arquitectura de Mendrisio

Para hacer un balance de la Academia de Arquitectura de Mendrisio, a 17 años de su puesta en marcha, y cuando estoy a punto de abandonar la dirección, me gustaría hacer un recorrido por su historia. Es importante recordar que en 1996 no se fundó sólo la Academia, sino la Universidad de la Suiza italiana: un nuevo núcleo universitario en una pequeña región de lengua italiana. Fue un evento extraordinario. De hecho, la fuerza de nuestra estructura académica estriba precisamente en el hecho de formar parte de un proyecto más amplio, que en definitiva centra su interés en la cultura italiana. De inicio la Academia nació sólo como facultad, pero pronto tuvo el apoyo de una fundación y posteriormente, de las facultades de Ciencias de la Comunicación, de Ciencias Económicas y de Ciencias de la Informática, con sede en Lugano.

Ha habido circunstancias favorables que han llevado a que el momento histórico para el establecimiento de una nueva escuela de arquitectura fuese el más adecuado. También fue una especie de deuda de reconocimiento hacia los grandes emigrantes de los siglos pretéritos. Esta era una tierra de constructores:

desde la Edad Media, desde los maestros *comacini*¹ hasta los maestros que han tocado los cinco continentes. Cuando pensé en este proyecto –que presenté en Berna en 1992, sin siquiera saber que se haría realidad más tarde en el Cantón del Ticino– el empuje procedía propiamente de un contexto histórico-geográfico que había alimentado la cultura arquitectónica de todo el mundo.

Es importante evocar estas raíces, y también recordar que nuestra generación, que ha tenido la suerte de trabajar inmediatamente después de la muerte de los maestros del Movimiento Moderno, ha definido unos contextos histórico, crítico y cultural propios, bastante interesantes.

Yo no hablaría de una escuela del Ticino, sino una solidaridad cultural que se basa en un sustrato, arraigado en una historia, en un recuerdo.

Hay otras razones detrás de la Academia, que guardan relación con el contexto actual. Hay una razón, por así decirlo, política: Suiza tenía, y sigue teniendo, dificultades en sus relaciones con Europa, y con el mundo en general. Vimos entonces la oportunidad de crear una relación a través de una herramienta cultural: se trataba de lograr que el mundo mediterráneo entrase en contacto con la cultura suiza, más pragmática, más nórdica. Fue un momento histórico en el que, en cierto sentido, nosotros necesitábamos de Suiza para nacer, pero Suiza nos necesitaba para encontrar un sitio distinto del puramente calvinista. Esta fue sin duda otra de las premisas. Hubo entonces otro hecho objetivo adicional: encontramos un suelo fértil gracias a los problemas –si podemos llamarlos así– de los Politécnicos

1. Los maestros *comacini* eran constructores, albañiles, estucadores y artistas unidos en un gremio de empresas constructoras compuesta de profesionales especializados, activos desde el siglo VII en la zona entre la provincia de Como, el cantón del Tesino y en general toda Lombardía. (n. del t.)

Federales, que por una parte estaban desbordados, por la magnitud de su misma dimensión, y por otra, limitados por el enfoque de su enseñanza, dirigida a proporcionar una respuesta matemática, técnica, funcional, racional.

Y ahí aparece la singularidad de nuestro perfil, que incluye diversas disciplinas humanísticas. A los profesores les pedimos que hagan una reflexión humanística acerca de su materia; incluso en la asignatura de matemáticas, la primera enseñanza no se dirige a la resolución de problemas, sino al desarrollo de ideas, de un pensamiento matemático, para asegurar que el arquitecto pueda ser capaz de tratar con los especialistas: hemos intentado, por eso, dar más fuerza a las disciplinas humanísticas.

La Academia, además, quiere ser un espacio para la síntesis entre las culturas arquitectónicas centroeuropea e italiana. Lo cual procede también por supuesto de nuestra condición geográfica, que nos obliga a esta síntesis cultural.

En todos estos años el cuerpo docente ha sido muy variado. Desde el principio quisimos que los primeros cuatro profesores de proyectos –Aurelio Galfetti, Peter Zumthor, Panos Koulermos y yo– fueran heterogéneos entre sí. Peter Zumthor nos ayudó mucho y lo hizo con gran entusiasmo: creo que fue posible gracias al privilegio de quien empieza de cero. Frente a un perfil como el nuestro, pudimos contar para el cuerpo docente con las mejores mentes: desde Leonardo Benévolo a Joseph Rykwert y a Albeverio. En los primeros años, los profesores fueron elegidos por su prestigio: los mejores tanto de la cultura italiana como de la internacional. Posteriormente tuvimos que cambiar, porque el sistema universitario suizo es muy estricto y exige, por ejemplo, que no haya invitaciones directas, sino que se aplique el procedimiento de los concursos y por tanto de los títulos. Básicamente, siempre se ha mantenido el princi-

pio no hacer una elección sectaria sino de abrir completamente el perfil de nuestros profesores, que van desde Olgiati, a Bearth, a Collomb, a Bonell. Mantuvimos vivo siempre un equilibrio entre la actividad proyectual, por un lado, y las actividades histórico-críticas, por otro –y esto es tal vez el mayor valor de estos años–; y nunca dejamos que los críticos prevaleciesen. En este sentido la breve aparición de Kurt Forster supuso un momento crítico, y probablemente por esto se fue. Más tarde, nos dimos cuenta de que posiblemente hubiese sido una fortuna, ya que de lo contrario hubieran sido los historiadores del arte quienes hubiesen impuesto una dirección a la escuela y no los arquitectos. Tradicionalmente, en Suiza siempre se ha procurado que los profesores de proyectos tuviesen una actividad profesional al margen de la académica, y nosotros hemos cumplido con este *diktat*.

En cuanto al perfil de la Academia en relación con el proceso de normalización de la enseñanza en Europa, puedo decir que nuestra escuela se caracteriza por una fuerte identidad. Implantamos por ejemplo, como estructurales ciertas disciplinas que se imparten desde hace varios años: cinco años de filosofía, cinco de historia del arte, cinco de historia de la arquitectura y cinco de historia del territorio. La internacionalización del alumnado fue una sorpresa para nosotros. Las canteras eran tres inicialmente: América Latina, la antigua Unión Soviética y la zona mediterránea; luego se añadió, con una fuerte participación, el lejano Oriente –China, India, Corea y Japón.

El perfil que buscamos dentro del plan de estudios es el de un arquitecto generalista, en contraposición a la especialización, y esta es nuestra fuerza. Hasta el punto de que dentro del espacio académico, por ejemplo en el master, la especialización está excluida. Esto no sólo es una forma de resistencia, sino una opción que quiere incluso doblegar la demanda del mercado, que prefie-

re tener especialistas para resolver la mayor parte de los problemas específicos estructurales, ambientales, de tráfico, etc... Nuestra Academia desea formar una figura interdisciplinar. Este es un dato fuerte, y quizás ha sido otra de las condiciones históricas de su fundación: la necesidad de una figura de arquitecto omnicomprendensiva, que tiene una visión global del mundo, un *Weltanschauung*; y la conciencia de que el arquitecto no puede responder sólo al problema del tráfico, o de la estática, o al problema de los materiales. Esta figura del arquitecto global es, paradójicamente, la verdadera forma de resistencia a la globalización, porque la globalización hoy en día reclama especialistas, pero ¿qué división hay entre diseño interior y exterior?

La educación humanística que intentamos proporcionar al estudiante ofrece lo mejor de la arquitectura, desde la estructura mínima de un proyecto artesanal a la gran planificación territorial. A través de una interpretación humanista, queremos dirigir todos problemas a la centralidad del hombre. La desubicación de la Academia, con sede en Mendrisio en vez de en Lugano, se deseó desde el comienzo, convencidos de que una escuela de arquitectura no es una facultad de arquitectura, donde se proporciona una simple especialización disciplinaria dentro de una universidad. Es mucho más, es también un lugar físico: hay laboratorios, una biblioteca, que se está potenciando de una forma impensable al principio, y ahí está la idea del Teatro de la arquitectura, cuya realización espero que sea inminente.

Todo esto no es absolutamente necesario para una facultad profesional: es un añadido que, sin embargo, consideramos esencial. La última serie de conferencias que hemos hecho sobre los temas "Mare Nostrum" o "Finis Urbis?" quizás no fueran estrictamente necesarios para una buena escuela de arquitectura, pero estoy convencido de que dejamos en herencia algo más.

Yo he enseñado en el primer curso, al principio personalmente, y luego estructurando la docencia con otros colegas y con otros jóvenes, en particular de la zona: también esta enseñanza fue pensada como un gran taller.

Me encantaría que los problemas de la escuela fuesen como los de mi casa, o los de mi estudio, porque mediante la discusión en la mesa de trabajo surgen las grandes ideas: puedes partir del razonamiento acerca de cómo unir dos piezas de madera, y de esa intersección surge el mundo entero.

Por tanto es cierto que soy un artesano-arquitecto; pero tengo la ambición de ser un pensador, tratando de descubrir dónde están las grandes contradicciones del mundo actual: ver, por ejemplo, que los gritos por encima de los demás del sistema de los *star architects* es en realidad una forma de hacer publicidad un tanto perjudicial, y que es necesario regresar a la centralidad del trabajo.

Personalmente, he recibido mucho de la Academia, de miles de estudiantes: los graduados son ahora más de 1.000. Recibí gratificaciones dentro de la disciplina, porque la Academia es para mí también una herramienta para la reflexión crítica, que proporciona elementos poéticos que ayudan a comprender dónde estás y lo que estás haciendo. Yo soy de la opinión de que cada uno de nosotros es un ciudadano del mundo, pero sólo puedes serlo de modo fuerte y honesto si tienes anticuerpos válidos; por lo tanto, es preciso madurar dentro de la propia cultura, de la propia historia y, sobre todo, dentro de lo que ahora creo que debe ser el contexto real en el que el arquitecto trabaja: el territorio de la memoria.

El arquitecto con visión de conjunto¹

Cuando a principios de los años 90 del siglo apenas terminado, elaboré el proyecto para una nueva escuela de arquitectura, como primer paso para el nacimiento de la Universidad de la Suiza Italiana, era muy consciente de lo necesario que era tener presente la extraordinaria tradición arquitectónica que se había dado en nuestro país a través de los siglos. Una nueva institución académica podría encontrar su significado sólo a través de un proyecto intelectual que realizase las notas características de una cultura arquitectónica que a lo largo de la historia, partiendo de estas tierras, se difundió por los cinco continentes. Frente a la presencia de dos universidades politécnicas influyentes en Zurich y Lausana habría tenido poco sentido proponer otra vez en el Ticino un modelo de formación que reiniciase sobre las orientaciones ya presentes en las

1. La traducción literal del título sería: El arquitecto generalista, pero esto, en España, tendría una connotación negativa que en mi opinión no hace justicia a lo que el autor pretende transmitir con sus reflexiones. Por eso me ha parecido más adecuado este título, que tampoco expresa completamente aquello a lo que se refiere pero está más próximo. De todos modos, hecha esta observación que pone al lector sobre aviso, en el texto se ha mantenido el término empleado por el autor (n del t.).

zonas lingüístico-culturales alemana y francesa; era por tanto necesario proponer un perfil alternativo, aunque próximo, respecto al de esas dos escuelas suizas.

Además, a finales del siglo veinte, en un momento histórico en el que se estaba poniendo de relieve la prepotente dinámica del desarrollo tardomoderno, junto a los desastres sociales provocados por la globalización, era obligado que nos preguntáramos qué futuro debía esperarse para la disciplina arquitectónica, y cual debía ser el perfil del profesional capaz de enfrentarse críticamente con los nuevos escenarios. El arquitecto, en especial en las áreas culturales de ascendencia mediterránea, ha apoyado durante mucho tiempo su propia identidad en una visión humanista, en la que incidían las habilidades compositivas; que van desde el proyecto de construcción en sentido estricto a la consideración territorial, de la imaginación plástica al saber artesano, desde la recuperación del patrimonio histórico a la imaginación de nuevos desafíos sociales. Esta rica y variada tradición cultural no deja de estar presente incluso en la orientación formativa de los politécnicos de Zúrich y Lausana, pero ambos, aun con diferencias fuertes entre ellos, los límites permeables de la disciplina arquitectónica tienden a subdividirse en protocolos basados en habilidades individuales, con el riesgo de someter la arquitectura a las presiones de la especialización técnico-científica del mundo industrializado o, peor aún, de desarmarla frente a la desarticulación del proceso de diseño y de construcción, allí donde éste es víctima de la exasperante división del trabajo sobre el que se asienta la globalización.

Sobre la base de estas consideraciones fue sobre las que la Academia de Arquitectura –cuyo nombre fue elegido para distinguirla de las escuelas politécnicas– se convirtió en el laboratorio de un programa educativo ambicioso: la formación de un nuevo arquitecto

generalista capaz de ejercer un gran control sobre la obra, y que sitúe de nuevo al hombre en el centro de los intereses proyectuales.

Pero no hay que pensar sin embargo que el proyectista, entendido de este modo, descendiente de una tradición disciplinar tan noble que puede ser aplastado por ella, vaya a ser una figura que se ponga al margen de la historia de nuestro tiempo, para vivir con voluntad anacrónica las vicisitudes de la especialización. Ejerciendo una crítica no nostálgica, sino innovadora y pragmática respecto a la división del trabajo, el arquitecto generalista se propone como auténtico intérprete del debate moderno, en particular en aquellas temporadas en las que el Movimiento Moderno se ha perfilado como disciplina autónoma, esto es, como práctica que no se puede reducir a la simple ejecución de programas, a una banal respuesta técnico-funcional o una simple práctica constructiva.

La lección más importante de los maestros del Movimiento Moderno se apoyó a menudo en la defensa del estatuto disciplinar generalista (pensemos en el famoso lema de Hermann Muthesius, que invitaba a poner en práctica la arquitectura “de la cuchara a la ciudad”). Podría decirse, sin embargo, que a nuestra época ha llegado sólo la herencia de aquellos elementos del lenguaje funcional que resultaron útiles para la especulación del suelo, la normalización constructiva y el correspondiente desmembramiento del proceso compositivo. Del movimiento moderno, por desgracia, nos hemos dejado por el camino muchas de sus aspiraciones más audaces, incluyendo la tensión de la lucha por la obra de arte total como imaginó Gropius en la época de la Bauhaus, el valor ético y social de la arquitectura perseguido por Le Corbusier, o incluso el control creativo, extendido a la verificación en la construcción, al modo que lo hicieron Mies van der Rohe o Carlo Scarpa, cuando afirmaban que “Dios está en los detalles”. Lo que es

común a estos ejemplos de la tradición moderna es, por lo tanto, en retrospectiva, el deseo de proteger la disposición generalista del proceso arquitectónico, con especial referencia a las diferentes escalas del diseño, que pueden controlar y mantener la unidad del proceso de proyecto. Pero ¿hasta qué punto es todavía posible?

En nuestra época, las infinitas formas de división del trabajo intelectual, los sistemas de innovación tecnológica introducidos en el sector de la construcción, las peticiones con frecuencia incontroladas de mejoras continuas en relación con la rapidez de la transformación del territorio, los urgentes problemas ambientales y energéticos que afectan al mundo físico, e incluso las expectativas estéticas cada vez más agresivas, obligan al arquitecto a reformular su estatuto disciplinar. A primera vista parece que los múltiples frentes en los que opera el proyecto contemporáneo imponen una paralela división de la competencias, como si la dificultad de las tareas a realizar sólo pudiera resolverse a través de la suma de distintos operadores. Pero confiar la solución a la "especialización" es un error tanto intelectual como profesional. La arquitectura debe ser defendida como la cultura interdisciplinar que se ocupa de la organización del espacio de la vida; ya que fuera de ella toman la supremacía, inevitablemente, las distintas ramas del saber, ya sean esas técnicas, ingenieriles, científicas, organizativas e incluso estéticas. Y si se deja a la lógica de la división de competencias que se salga con la suya, esos conocimientos pasarán de ser contribuciones indispensables a normativas, que reducirán el proyecto a un collage de soluciones, con resultados de conjunto desalentadores. Como es bien visible en la degeneración mostrada por muchos estudios importantes angloamericanos o en otros que han surgido recientemente en el Lejano Oriente, en los que el arquitecto es a veces empujado a hacer una parodia de sí mismo, para convertirse en un 'manager' completamente sub-

ordinado a cada *diktat*; un optimizador del proceso de producción, halagado por un encargo aparentemente “artístico” (director de arte) que es reducido de hecho al papel de decorador para tareas marginales.

Para evitar que la arquitectura termine relegada a un destino de servicio técnico de un lado o de entretenimiento por el otro, se requiere un replanteamiento continuo del proceso de diseño que lleve a fortalecer la imagen de un operador “total”. Claro, el arquitecto tampoco puede aspirar a un conocimiento omnívoro capaz de incorporar un conocimiento universal. Si fuese así, su propia cultura disciplinar desaparecería en un saber en el que vendría a menos su sentido profesional. Pero a pesar de todo el proceso de diseño sigue siendo, ante todo, un arte ligado a la idea de *componer* –el armar y dar una nueva identidad a los diferentes componentes– que debe vencer la tentación de *descomponer* que continuamente demanda el proceso de ejecución.

En apoyo de esta resistencia cultural a la especialización no está de más recordar las antiguas ideas vitruvianas, retomadas después por los grandes humanistas como Leon Battista Alberti, según el cual el arquitecto “tenía que ser no sólo un excelente dibujante y estudioso de la geometría, la óptica y la aritmética, sino también un gran conocedor de la historia literaria, la filosofía y la música, así como de nociones de derecho y de medicina ...”. Pero como no debemos caer en la nostalgia de tiempos pasados, sólo porque tenían una tasa menor de división del trabajo, será necesario ahora inventar otras maneras de lidiar la complejidad existente y proporcionar a la arquitectura un saber compositivo adecuado a nuestros tiempos.

Establecido que el arquitecto generalista no debe ser confundido con una ingenua reproposición del mito del conocimiento universal en manos de un artista demiurgo, se puede entonces buscar el espacio con-

ceptual y operativo en el que se vislumbra la posibilidad de hacer frente a la fragmentación del conocimiento. El arquitecto es también una de las figuras más adecuadas para contrarrestar el estereotipo del artista como arquitecto solitario que no conoce la amenaza de la división del trabajo. Su arte, debido a la complejidad que lo caracteriza, exige del proyectista la toma continua de decisiones que le convierten en *coordinador* de múltiples habilidades. En este sentido, el arquitecto es similar a un director de cine, que reúne una autoría interdisciplinar dirigida por la síntesis de las múltiples contribuciones, incluyendo las estrictamente técnicas, y las de la complejidad económica y de organización, que concurren a definir el trabajo final. Que haya un solo autor que “firma” el trabajo es por tanto, una ficción que no da cuenta del entrelazamiento complejo de las aportaciones que confluyen en la práctica de la realización. Sin embargo, esta ficción no se debe condenar en bloque por sus simplificaciones, sino quizá debe matizarse de forma adecuada, ya que es de ahí de donde surge la *poética* del lenguaje propio de cada artista.

La *poética* implica una *weltanschauung* (cosmovisión) que, en cuanto “visión del mundo”, no puede ser asumida ni por un conocimiento especializado ni por un conjunto de conocimientos disciplinarios. La calidad de un artista se basa, por supuesto, en su conocimiento específico de su “trabajo” o de las disciplinas vecinas, pero este conocimiento no agota su interpretación cultural; si fuese así, el arquitecto se identificaría con la figura de los ingenieros, así como la dirección de una película se atribuiría a los actores, guionistas o incluso más a los productores. Si quiere existir como el arte, la arquitectura, por lo tanto, no debe renunciar a enriquecer con una propia *poética* las aportaciones técnicas y los programas operativos que representan los elementos imprescindibles de aquella: su generalismo creativo

se ejerce en la extensión cultural del proyecto *más allá* de los límites de los conocimientos especializados y las estrictas respuestas funcionales. Y este “ir más allá” es el que exige del arquitecto una manera innovadora de experimentar otras formas de vida, diseñar una nueva forma de vivir que enseñe a integrar el paisaje en el contexto físico, estudiar los efectos de una luz que favorezca la meditación en un espacio sagrado, o imaginar una nueva intervención que sea capaz de poner en valor la memoria cultural de una historia particular. Entonces la *poética* dejará de ser una decoración elegante añadida a la fiabilidad del proyectista y se convertirá en estructural para una estrategia de defensa profesional que estará en condiciones de mejorar la calidad de los espacios de la vida humana.

La necesidad de un papel poético es, de hecho, hijo de una figura generalista, tal vez la única capaz de hacer frente a las paradojas más preocupantes del mundo de hoy, donde los procesos de modernización técnica conducen a menudo, antes que a un progreso civil, a formas de desintegración social. Por tanto, la resistencia a la especialización de los saberes se justifica por tanto como una alternativa a la globalización desenfundada que afecta a la experiencia cultural del hombre contemporáneo.

Cuando nació en Mendrisio la Academia de Arquitectura, estas consideraciones eran quizás sólo felices intuiciones de escenarios que han crecido de manera exponencial en la última década.

Los centros históricos

En un momento histórico caracterizado por la rápida expansión de la globalización, la búsqueda de una posible identidad pasa por mantener el sentido de pertenencia a un territorio y, por lo tanto, por la referencia natural a la imagen de la ciudad.

Territorio y ciudad son dos términos de una misma realidad, histórica y geográfica, que caracteriza el paisaje humano.

El tejido urbano a través de sus transformaciones señala, tal vez incluso más que el contexto paisajista del campo, los episodios continuados de las luchas y pasiones que se han sucedido en el transcurso del tiempo, que en la "polis" encuentran su expresión formal propia.

Hoy el paradigma urbano es el que es capaz de sintetizar, mejor que cualquier otra representación, la situación económica, política y social, más allá de las inacabables disputas ideológicas que han dado forma a las transformaciones que vivimos.

La ciudad vuelve a ser, como en el pasado, un baluarte hacia el que los ciudadanos se dirigen naturalmente cada vez que sienten la necesidad de recuperar recursos con los que resistir el aplanamiento y la banalización que les supera, en el ajetreo de cada día,

intentando anclarse a una realidad territorial que les parece amigable.

En comparación con el mundo entero que se nos ofrece como una realidad virtual disponible, la ciudad en su construcción física y social es un punto de referencia que refleja una condición histórica y antropológica capaz de testimoniar un valor de *unicum* identificable y reconocible –quizá hoy en mayor medida ahí que en la entidad de cada estado y en sus respectivas culturas nacionales–. La historia y la transformación de los contextos urbanos son ideas tan próximas a nosotros que han influido en nuestra forma de vida y, de hecho, han dado forma a nuestro comportamiento. Por eso atribuimos a la cultura urbana una gran fuerza expresiva, auténtica y significativa de la historia humana, con una pluralidad de testimonios abiertos a múltiples lecturas donde la presencia física de modelos espaciales, tipos, repertorios y tipologías reales hacen la interpretación menos abstracta y menos ideológica; que es como decir más cercana a nuestra experiencia en una realidad apremiante capaz de comprometer nuestras emociones. No se trata de planteamientos teóricos dispuestos para múltiples interpretaciones, sino de condiciones reales de vida y de espacios dentro de los cuales se nos ofrece una enseñanza concreta.

La ciudad como punto de referencia dentro de un territorio físico redescubre hoy algunas prerrogativas de su propia historia. La condición de centro donde se reúne historia y memoria, donde la estratificación urbana se ha acumulado y densificado, así como aquella condición, igualmente precisa, de límite con respecto a una condición externa extra muros, donde sigue existiendo un territorio que es distinto de la polis, están presentes y son detectables en la mayor parte de los contextos urbanos. Todo esto, que se entiende de forma intuitiva, asegura al ciudadano que, a través de una realidad física, puede redescubrir gran parte de su

identidad. La fascinación viene dada por la sensación de que dentro de la complejidad de la trama urbana y de su estratificación edilicia es posible leer en un espejo ampliado la condición misma de la vida, con esperanzas y contradicciones que se transforman en imágenes y figuras reales. Dentro de este contexto, el usuario puede bucear y pasear en una condición de anonimato, de observador desconocido que actúa como protagonista del ambiente que le rodea.

Nuestra misma personalidad se ve reforzada a través de los testimonios y las experiencias de otros hombres; en el contexto construido nunca nos sentimos abandonados, no estamos solos, el espacio que nos rodea es un área de memoria con una historia que nos pertenece y que reconocemos como parte de nuestro ser. A través del territorio físico interpretamos un tejido mental capaz de filtrar las dudas y esperanzas de nuestro trabajo. En la ciudad histórica es sorprendente observar como, a pesar de que fue diseñada para hacer frente a requisitos lejanos de nuestra sensibilidad, las instalaciones urbanas con su implantación distributiva y funcional, responde eficazmente a las necesidades actuales a través de una calidad de espacios que nosotros mismos juzgamos superiores respecto a los ofrecidos por los nuevos asentamientos.

El tejido urbano envejeciendo mejora: esta sorprendente paradoja perturba la mente de los arquitectos y urbanistas. Debemos entonces admitir que no son los aspectos técnicos y funcionales a los que constantemente recurrimos los que ofrecen una mejor calidad de vida, sino la riqueza de capas y en última instancia, los recuerdos que afloran del trazado de la ciudad.

A través de la experiencia de vivir en los centros históricos, diseñados y consolidados a través de la labor continua de generaciones extinguidas, reconocemos fácilmente una mayor calidad y volvemos a encontrar valores que nos satisfacen por medio de los logros de

hombres que desaparecieron, fruto del trabajo de comunidades perdidas, alejadas en el tiempo de las ansiedades y preocupaciones de nuestra vida. Resurge de nuevo entonces más fuerte la necesidad de la historia propuesta por el entorno construido, modificado y rediseñado de forma continua, en el transcurso del tiempo, que transforma y altera los usos y los valores originales, que ahora se vuelven a descubrir a través de otros significados.

La ciudad ofrece la enseñanza simple y desarmante de que no se puede vivir sin un pasado, y de que el territorio de la memoria es una condición igualmente indispensable para la medida de la vida presente.

Ciertamente, la ciudad contemporánea, a pesar de ser inevitable, crea problemas que acechan a la vida cotidiana: de los datos alarmantes de la contaminación a los del tráfico; del aprovisionamiento de energía a las importantes áreas residenciales emergentes que ven los espacios más preciados entregados a los comercios, con la consiguiente expulsión de enteros sectores habitables. Pero incluso dentro de estas y otras contradicciones, el medioambiente urbano sigue siendo una llamada de atención para la vida colectiva, y el proceso centrípeto hacia la ciudad parece irreversible en el mundo entero y resuena como una nueva frontera imparable. En 1950, las ciudades con más de un millón de habitantes eran ochenta; se estima que en 2015 habrá más de quinientas. Otro dato más reciente indica que más de la mitad de la población del mundo en la actualidad se concentra en las grandes áreas urbanas.

El creciente número de áreas metropolitanas altera, obviamente, los equilibrios característicos de las ciudades tradicionales, pero esto también puede interpretarse como un crecimiento favorable a la calidad de vida, si fuese posible al menos controlar ciertas contradicciones. El problema de la densidad de los asentamientos es quizás la clave para lograr nuevos equilibrios dentro de

los contextos metropolitanos. Diferentes modelos tipológicos se ofrecen para lograr estas nuevas densidades urbanas, desde los que quieren un desarrollo vertical a los que apuntan morfologías horizontales, pero en ambos casos parece haberse consolidado la idea de que la ciudad no debe extenderse más allá de los límites urbanizados actuales. El desarrollo dentro de las zonas que han quedado obsoletas (ex-industrial, ex-militar, etc...) se vislumbra ganador con todas las ventajas que ofrece la infraestructura y los servicios que ya existen y la consiguiente reducción de los costes sociales.

La ciudad, por lo tanto, parece destinada, aun en su nuevo tamaño, a crecer sobre sí misma, a continuar el proceso de continua estratificación histórica, que por otra parte era su peculiaridad característica. El crecimiento de nuevos proyectos de edificación en las áreas abandonadas marca una nueva frontera de la planificación urbana que, junto a la inevitable demolición de edificios obsoletos, proyecta nuevos territorios y nuevas visiones de ciudad, capaces de coser y recomponer los grandes vacíos creados por las antiguas zonas industriales. Es cierto que la ciudad en la totalidad de su ser, como contenedor social, sigue siendo para la mayoría de los hombres una realidad de referencia, donde las intervenciones futuras abrirán perspectivas de confrontación entre las nuevas arquitecturas y el entorno ya consolidado por la historia –contradiendo la perspectiva nihilista de algunas arquitecturas recientes autorreferentes, objetos verdadera y propiamente desvinculados del contexto y en diálogo sólo con ellos mismos-. Con una trama urbana fuerte, consciente de su pasado y del valor de su imagen, incluso el tipo de construcción de las arquitecturas aisladas no puede hacer otra cosa que ayudar a fortalecer el diseño general. Suena infantil reivindicar una innovación tipológica del producto arquitectónico en abierto desafío con la tradición, como si la evolución de los modelos no debiese encontrar un lugar

dentro de un contexto geográfico que es también una expresión de nuestra historia. Frente a un proceso aparentemente desarticulado por las reglas establecidas por la ciudad, tal vez ha llegado el momento de reconocer una jerarquía de valores que impone el valor mayor del conjunto, base de referencia gracias a su pasado, a su estratificación histórica, a la memoria de sus trazados y a la reclamación de los signos y huellas significativos para la calidad de vida de las que la ciudad europea puede presumir: es a través de la memoria de sus espacios y en los recovecos de su pasado donde reconocemos a la ciudad las prerrogativas aptas para oponer una resistencia, ética antes incluso que estética, como antídoto para nuestra frágil cultura.

Belleza y arquitectura

Al igual que muchas otras formas de comunicación, la arquitectura testimonia el espíritu y el comportamiento de una comunidad; existe una relación directa entre la cultura que caracteriza una época y las imágenes de sus edificios.

Para todos nosotros, es relativamente fácil descifrar una obra construida en un tiempo anterior, ya que refleja los pensamientos, la técnica y las esperanzas de la sociedad que la produjo. Por eso podemos interpretar la arquitectura como expresión formal de la historia.

Obviamente, esto también se aplica a la cultura de hoy a pesar de las perplejidades, dado que las formas de la arquitectura de hoy son menos evidentes que las del pasado, más ambiguas y problemáticas, y a veces aparentemente en contradicción con nuestra sensibilidad.

La rapidez de los cambios que experimentamos todos los días no nos permiten guardar la distancia crítica necesaria para comprender bien el significado de las imágenes que poco a poco dan forma a nuestras vidas.

Por esta razón, es difícil hablar de los aspectos formales de la arquitectura contemporánea, y resulta más sencillo referirse a las del pasado. Hoy en día son diferentes los registros formales y los modelos con los que estamos obligados a medirnos; las vanguardias del

siglo XX nos han dejado huérfanos de puntos de referencia, obligándonos a buscar nuevas claves de lectura para entender el significado de la ética y la estética de nuestro trabajo. Y hasta tenemos que volver a formular el concepto mismo de belleza a la luz de una sensibilidad cambiada. Y por otra parte la búsqueda de lo bello en los entresijos de nuestra cultura suena como una voz de alarma si ha de ser cierto que sólo se empieza a hablar de algo cuando se nota que falta.

De hecho tenemos que admitir que hoy las formas de expresión de la vida cotidiana son interpretadas por la sociedad, en el mejor de los casos, como actos de servicio –en los que destacan los aspectos técnico-funcionales– y casi nunca como posibles vectores de belleza. Esto es probablemente debido al aspecto pragmático que caracteriza a la mayor parte de las obras que interactúan con nuestro tiempo: hechos relacionados a un consumo inmediato que se escapan al ámbito del espíritu, donde mora la belleza, que exige un diálogo entre materia y espíritu, entre el cuerpo y la mente, entre la cosa y la idea.

La belleza es una abstracción que no puede ser descrita y conocida en sí misma, que no puede confinarse dentro de parámetros o comportamientos; es un estado de gracia que requiere la experiencia surgida de vivir entre una realidad concreta y una idea inmaterial.

Observaba Le Corbusier que el hecho arquitectónico está en condiciones de "dejar que reaparezca una intuición consciente de lecciones aprendidas, asimiladas, tal vez olvidadas, que emergen de nuevo en forma inconsciente. La belleza del espacio está dentro de nosotros, y la obra puede evocarlo y aquel puede revelarse a quienes lo merecen, a quien sintoniza con el mundo creado por la obra, que ciertamente es otro mundo. Se descubre entonces de golpe una profundidad inmensa que limpia las paredes, ahuyenta presencias superfluas, y produce el milagro del espacio inefable".

El espacio de lo Sagrado

La de-sacralización

¿Por qué estamos tan descontentos con los ejemplos de arquitectura con los se que ha diseñado el espacio sagrado en la historia reciente? Una posible explicación se puede encontrar en la aceleración de los acontecimientos y en las relativas transformaciones que gradualmente han tenido lugar en la segunda mitad del siglo XX, con la complejidad propia de la cultura moderna y la desaparición de muchos de los valores a los que teníamos como referencia.

Con la velocidad del cambio se ha producido un debilitamiento de la memoria, que poco a poco ha ido dejando espacio al olvido. Además, la historia de las Vanguardias del siglo pasado ha afectado efectivamente a la forma de ver e interpretar la estética, estrechamente relacionada con los valores éticos.

El vacío moral y cultural que constatamos es hijo de la actual situación histórica en la que nosotros –huérfanos de una memoria capaz de relacionarse con el pasado– nos movemos: en la actualidad de los pensamientos, inmersos en las noticias, atentos a las disputas ideológicas, a los conflictos institucionales, a las modas culturales en nuestro continuo esfuerzo para hacer pruebas significativas de nuestro ser.

No debemos, por tanto, sorprendernos de que sea tan difícil llevar a cabo obras destinadas a lo sagrado capaces de asumir un significado.

Sin embargo, el hecho es que el arquitecto quien está llamado a responder a las expectativas de la comunidad a través de la construcción del espacio; y la idea de lo sagrado es una constante que hay que reformular dentro de la fragilidad de la cultura actual. Y nuestro compromiso es ofrecer una emoción añadida a pesar de encontrarnos inmersos en las contradicciones actuales.

Desde hace varios años, me estoy preocupando por esta cuestión y con frecuencia he tenido que enfrentarme a proyectos con la esperanza de dar forma al silencio, de modelar edificios preparados para la oración, para la meditación.

Construir una iglesia conlleva, tal vez incluso más que para otros temas, enfrentarse con preguntas sobre el papel y el significado que la obra de arquitectura puede desempeñar en la búsqueda de una nueva calidad del medio ambiente urbano. En ausencia de un identikit que caracterice a la ciudad actual, son estos los nuevos problemas que multiplican las dificultades que la construcción de un nuevo edificio inevitablemente implica.

La construcción de un nuevo templo es a menudo relegada a áreas residuales, dentro de una urbanización dispersa, sin imagen, que crece gracias a normativas promovidas por un uso del suelo que favorece la especulación edificatoria.

Los tipos de iglesias que durante siglos han determinado la evolución de los estilos y los lenguajes, parecen mudos e incapaces de interpretar la actual condición. Y es en este contexto donde nuestros esfuerzos deben dirigirse a la búsqueda de respuestas mediante la creación de estructuras y espacios atentos a nuestra sensibilidad, y al mismo tiempo, capaces de reunir valores simbólicos, recuerdos perdidos, memorias ancestrales.

Lo que me ha llamado la atención en las tres culturas monoteístas es la capacidad del hombre para reconocerse a sí mismo en un acto de humildad ante todo hacia sí mismo, para vivir de una esperanza más allá de los límites de sus conocimientos, en una continua necesidad que lo empuja hacia lo infinito. Es este un modo de preguntar y tal vez incluso de encontrarse a sí mismo. Lo sagrado es un estado de la mente que debemos reconocer en nosotros mismos.

A través de la construcción de lugares de culto podemos, en el mejor de los casos, predisponer una condición que facilite esa actitud; debemos, de una parte, conseguir que el individuo pueda sentirse protagonista y, de otra, conseguir una arquitectura capaz de implicar a la totalidad de la comunidad reunida en asamblea. Crear un lugar que haga énfasis en la presencia del hombre como ser vivo, tendido entre la tierra y el cielo más allá de los usos y las influencias espaciales y visuales que le rodean todos los días. La complicación espacial dentro de la geometría capaz de trazar imágenes de sus configuraciones –a través de la luz y su cambio con el transcurrir del tiempo–, responde también a la búsqueda de una nueva belleza.

Cada vez que vuelvo a visitar las iglesias que he hecho tengo ocasión de comprobar cómo la arquitectura es el testigo fiel de nuestro tiempo, el espejo de la historia donde se entreen el trabajo y la esperanza inherente al proyecto, con la precariedad y los límites característicos de nuestra época, pero también con la determinación implacable que requiere su puesta en obra.

Para el arquitecto es gratificante ver cómo a veces, con pocos años de diferencia, la comunidad se ha apropiado de una arquitectura como hecho social y colectivo de manera que aparece en su significado más profundo: como expresión de la historia y no sólo el resultado de una investigación y del trabajo perso-

nal. Y en ocasiones después los lugares de culto logran también transmitir la sensibilidad y la cultura del arte contemporáneo a través de formas de una inédita belleza.

Este es el verdadero reto que subyace a los edificios que hoy en día se dedican a lo sagrado: una realidad concreta, física, construida para durar en el tiempo como signo de una posible esperanza frente a los conflictos y contradicciones de nuestra vida. Como testigo del tiempo, construir también significa dar forma al pasado, así como a los recientes acontecimientos; la arquitectura conserva los mismos principios de mil años de historia y al mismo tiempo los de un saber más cercano que ha sostenido y alimentado nuestra cultura.

Por otro lado la necesidad de inmensidad se manifiesta hoy en día en la formas más desacostumbradas. Está presente cuando en una sociedad secularizada se manifiesta la necesidad de superar lo ordinario a través de la creación de museos –como tan abundantemente se ha producido en el pasado reciente–, una forma de permitir a los ciudadanos un encuentro directo con los valores del arte, para que puedan sentirse parte de la historia del mundo.

En un contexto histórico fuertemente desestructurado, el lugar de culto se puede entender como el espacio colectivo por excelencia, que representa a los hombres en su complejidad –más allá de las funciones religiosas y litúrgicas para las que fue diseñado–, en su anhelo hacia formas de comunicación que buscan la belleza y, por tanto, las formas más avanzadas de lo sagrado.

La exigencia de infinito que alimenta nuestras esperanzas se refleja en los espacios construidos; es una condición del alma humana que puede ser satisfecha en las configuraciones interiores del cuerpo de las nuevas arquitecturas.

Re-inventar los arquetipos

Una de las formas de abordar proyectualmente el desafío actual respecto al espacio sagrado, es reinventar los arquetipos de la tradición específicamente cristiana, a la búsqueda de la fuerza expresiva que ha dado lugar a ejemplos sublimes a lo largo de los siglos.

Tanto los modelos de la tradición oriental –con planta central– como los de la cultura occidental –con planta de cruz latina orientada– parecen pertenecer al pasado, a pesar de su simplicidad, vinculados a un conjunto histórico-urbanístico alejado de las necesidades actuales.

Es el entorno sobre todo el que hace obsoletas las tipologías que por mucho tiempo habían generado oportunidades arquitectónicas excepcionales. El aspecto centrípeta y monumental con el que se modelaba a partir de ellos el tejido que los ligaba a lo que les rodeaba, ha dado paso ahora a una urbanización donde el espacio preparado para el encuentro con lo sagrado es a menudo algo residual, con residencias, oficinas, centros de servicio, etc... Como sucedió recientemente en el caso del sector de la Spina Tre en Turín, donde construí el conjunto de servicios que giran en torno a la Iglesia de la Santa Faz; sólo una mirada atenta –la del cardenal Poletto– permitió identificar este sitio como adecuado para una iglesia en el tejido de la ciudad. El nuevo proyecto hizo suyas las cualidades paisajísticas, históricas, geográficas y funcionales del lugar con elecciones "a posteriori" que, en este caso afortunado, coincidieron con las necesidades de los planificadores. Fue el entorno el que alimentó las decisiones de proyecto, en el que el edificio aparece como elección feliz para la zona. El modo de ubicarse, la forma misma de tomar posesión del terreno, su orientación, su disposición como elemento de articulación entre las diferentes partes del tejido urbano son invenciones tipológicas que se crean para relacionar-

se –por contraposición, o, si se prefiere, por diálogo– con el entorno. La nueva parroquia no puede simplemente plantarse ahí con un tratamiento de manual, sino que, en la medida en que forma parte de un proceso largo y complejo, se necesita que a veces se relacione con los demás elementos del territorio. La estratificación histórica, típica de la cultura europea, se convierte entonces en elemento de referencia, lo que requiere nuevas interpretaciones. Recrear una centralidad allí donde la planificación urbana no la contemplaba es, de hecho, una condición extendida en las recientes zonas puestas a disposición de los servicios de la iglesia.

Para esto las nuevas tipologías, llamadas a configurarse en un segundo momento, deben volver a formular su propia condición, partiendo otra vez de la lectura crítica de la ciudad.

El carácter sagrado de la arquitectura

La arquitectura lleva en sí la idea de lo sagrado. El primer acto de la creación es trazar un perímetro en el suelo para separar un microcosmos del macrocosmos restante. A partir de este primer acto viene la idea misma de umbral, un elemento que distingue el espacio interior del mundo exterior.

En el diseño de edificios religiosos encontré temas y principios que sustentan la arquitectura misma. Reflexionando sobre estos conceptos es evidente que la idea de un espacio sagrado está inevitablemente relacionada con el contexto histórico y geográfico que connota, como siempre se debe hacer en la obra de arquitectura.

Pienso que la lectura crítica y la interpretación del lugar en el que debemos actuar son elementos clave; y de éstos, por desgracia, la construcción reciente no se ha ocupado adecuadamente. Los lugares de culto,

de los que criticamos la calidad, han crecido en las últimas décadas dentro de una praxis en la que la arquitectura se ha confundido con lo extraño, donde en nombre de la experimentación se han llevado a cabo obras sin ninguna relación con la historia, sin verdaderas innovaciones y, sobre todo, especialmente indiferentes al lugar que habrían debido enriquecer.

La construcción de una iglesia es equivalente a la construcción de una institución, de un lugar colectivo llamado a servir para una función social; importante por tanto para toda la sociedad y no sólo para aquellos que asisten. Por esta razón, la naturaleza de la obra y el entorno establecen un punto de encuentro que asume un importante valor simbólico. No conozco ninguna cultura que haya crecido sin plantear la cuestión del templo o de un edificio dedicado a las actividades del espíritu, sea este como fuere. Es evidente que desde una óptica personal el lugar para llevar a cabo una actividad en relación con lo sagrado –la reflexión, la oración, la meditación– podría estar en cualquier parte –incluso en la orilla de un río–, pero el que participa en una actividad colectiva necesita de un espacio donde todo el mundo pueda reconocerse a sí mismo como parte de una comunidad, más allá de la propia individualidad, para compartir su experiencia.

Edificios nacidos como parte del propio entorno –las iglesias de Pordenone, Sartirana, Evry– han sido, en mi experiencia, oportunidades concretas para señalar en el tejido urbano lugares y condiciones inesperadas, como nuevas formas de vida que alteran radicalmente la ciudad.

En el proyecto de un edificio religioso emergen con fuerza aspectos que ya están presentes en el arte de la construcción, que son los que llevan a cambiar radicalmente el equilibrio existente en un intento de proponer uno nuevo, con un valor añadido, transformando la condición natural en condición cultural.

El acto fundacional, aquel en el que se separa un microcosmos de la realidad del entorno, corresponde a un acto sagrado, el de la separación que es inherente a toda obra de arquitectura.

Crear en la necesidad de distinguir el espacio de vida a través de partes autónomas, significa creer en el acto de construir. La diversidad de espacios responde a diferentes necesidades que la arquitectura modela dentro de las experiencias cotidianas, pero la obra debe ser capaz de dar una respuesta más allá de la mera funcionalidad para proporcionar ambientes donde la luz genera espacios y condiciones que buscan la belleza. En este contexto, es evidente que los materiales utilizados se convierten en herramientas importantes que ayudan a definir la cualidad.

En mis experiencias proyectuales las diferentes tipologías se apoyan en la geometría fuerte de la implantación, que a menudo utilizo para controlar el equilibrio de la luz. Todas estas son herramientas que ayudan a diseñar ambientes que proceden de nuestra cultura y que se proponen como posibles alternativas frente a la falta de carácter mostrada por las edificaciones características de la práctica edilicia contemporánea. Es precisamente en los aspectos principales de la arquitectura –contexto, electricidad, gravedad, materiales– donde debe apoyarse el diseño de lo sagrado para conseguir que las nuevas formas, expresivas, bellas y verdaderas, puedan enriquecerse también con aquel arcaísmo que la acción de construir requiere –en lugar de ir en busca de gestos formales que se quedarán obsoletos durante el tiempo que se requiere para llevarlos a la práctica– Entonces cada iglesia deberá estudiarse una y otra vez para que responda a las expectativas del entorno que, a través de esa nueva arquitectura, podrá encontrar las razones de su propio modo de ser, de la propia historia, que se reconoce en una nueva identidad.

El valor simbólico

Las obras de la arquitectura son signos importantes de comunicación donde, además de los aspectos estrictamente técnicos y funcionales, persisten valores simbólicos y metafóricos.

La ciudad es un libro de piedra en cuyo interior estamos llamados a leer de vez en cuando además de las funciones, las instituciones, la historia, los testimonios, los recuerdos, las emociones. Un edificio puede asumir significados nuevos con el paso del tiempo, al margen de que continúe cumpliendo su función primitiva. La arquitectura es un signo de memoria del mismo modo que la ciudad es un libro de los acontecimientos, que usamos sólo parcialmente para adaptarlos a nuestras necesidades. Consideremos, por ejemplo, el papel desempeñado por el teatro de una ciudad como una estructura dedicada al imaginario colectivo: allí se generan deseos y representaciones a veces distantes del ciudadano que nunca los ha disfrutado directamente; pero sigue siendo el símbolo de ese sueño colectivo en el que, generación tras generación, se han dado acontecimientos, luchas, amores y tragedias lejos de la cotidianidad. Incluso hoy en día el teatro mantiene el recuerdo de ese pasado, y cuando pasamos cerca no podemos dejar de pensar en su papel aunque nunca hayamos puesto un pie en esa realidad.

La riqueza de la ciudad –sobre todo de la europea– viene dada precisamente por este aspecto que prescinde de la utilización directa. Una plaza es una pausa bella en el tejido urbano también para aquellos que no la frecuentan; de igual modo la iglesia es el sitio de una comunidad de fe incluso para los que solo la rozan al cruzar la ciudad.

El interés que he puesto en el espacio sagrado me ha llevado a reconocer aspectos evocadores, momentos de belleza, silencios significativos ofrecidos por los edificios para el culto en su estrecho diálogo con el entorno cercano.

Una iglesia tiene una presencia emblemática que nos hace preguntarnos por las cuestiones y los misterios de la vida. Por esta razón, su arquitectura, tal vez incluso más que la de otras instituciones, merece ser caracterizada adecuadamente en el paisaje circundante. No se trata de un simple servicio, sino de una señal que adopta valores evocadores, que nos habla de las necesidades primordiales de nuestra vida, del hecho de ser hoy frágiles o fuertes dentro de nuestra identidad.

La integridad del monasterio

Al afrontar algunas reflexiones sobre los temas relacionados con el diseño del espacio "sagrado" en una sociedad altamente secularizada como esta en la que vivimos, es útil distinguir las razones histórico-culturales que motivan aun hoy la demanda de estas arquitecturas, de otras que encuentran su propio significado del hecho arquitectónico mismo.

Hoy en día la demanda de edificios "religiosos" dispuestos a acoger las actividades del espíritu tiene que ponerse en relación con la transformación territorial del contexto que tuvo lugar, que presenta una jerarquía de valores diferente en sus instituciones respecto a modelos que estaban presentes aún recientemente.

Así se puede observar que en las ciudades de Europa los lugares que acogieron los espacios de lo "sacro" gozaron siempre de una posición central en relación con el tejido urbano adyacente; hoy en cambio actúan, en el mejor de los casos, como estructuras complementarias dentro de un conjunto a menudo carente de cualquier orden jerárquico-institucional. Las nuevas estructuras eclesíásticas se interpretan como momentos de pausa en una organización que favorece a diario la gran carrera urbana, y cuando encuentran su legitimidad dentro de la ciudad, son reconocidos y valo-

rados principalmente por los valores simbólicos que los ponen en relación con una tradición histórica-artística.

Y en este nuevo contexto, que se ha caracterizado por el cambio en el equilibrio de fuerzas e influencia entre las diferentes instituciones humanas presentes en la ciudad, es en el que el arquitecto está llamado a encontrar nuevos significados que permitan que la obra construida dialogue con la fragmentación y la fragilidad propias de la cultura actual.

Para entender esta condición tomamos por ejemplo dos tipos de edificios que han caracterizado a lo largo de los siglos la tradición cristiana occidental: la del "monasterio" y la de la "iglesia".

El monasterio, aún hoy en día, parece responder mejor a la situación actual de la ciudad en virtud de su condición de "isla" capaz de cumplir su función de modo auto-suficiente, como interprete de un modo de vida bien estructurado en comparación con el neurótico y confuso de la ciudad contemporánea. Se puede incluso señalar que el progresivo distanciamiento entre el modelo de organización espacial del monasterio –simple, con pocas reglas de comportamiento, dentro de un territorio cerrado– en relación con el espacio de la ciudad –complejo, con infinitos comportamientos, en un territorio en continuo desarrollo– es beneficioso para la convivencia mutua.

La sociedad reconoce la "integridad" del monasterio precisamente atendiendo a la claridad de sus objetivos y a la credibilidad de sus adeptos. Por eso el modelo arquitectónico, incluso en las variantes empleadas a lo largo de la historia, se percibe como una constante coherente, una referencia clara para la distinción de su organización en comparación con el tejido habitual del entorno. La lógica de las "fincas cerradas" también refuerza la independencia de las funciones sin interferencias directas sobre el tejido exterior, y es un elemento grato, tanto para la ciudad social como para la físi-

ca. La presencia de "contenedores" distintos pone en evidencia los papeles distintos de las diferentes partes. El monasterio en cuanto espacio de vida, de trabajo y de oración para hombres o mujeres que han decidido compartir una vida en común, es un ejemplo de gran interés frente a la atomización de la conducta social actual. La del monasterio es una estructura arquitectónica que se ve como un oasis de paz y tranquilidad, discreto y muy apreciado. La forma arquitectónica es convincente especialmente en función de la ósmosis total entre el continente y los contenidos; se reafirma de esta forma una vocación milenaria que la ciudad percibe como valor de una memoria que le pertenece, una presencia muy lejana con relación al comportamiento actual, pero que resulta amigable.

En este contexto, la expresión arquitectónica responde más a sí misma que a las relaciones con los diferentes espacios urbanos. Las transformaciones tipológicas y estilísticas del monasterio se interpretan como aspectos positivos ligados a los cambios de sensibilidad en el transcurso del tiempo. No es de extrañar, por tanto, que la arquitectura monástica, en su lenta transformación, haya sido aceptada y apreciada por el equilibrio de sus innovaciones.

Por otra parte la simplicidad de las funciones invita a la claridad de los lenguajes, que poco a poco han ido respondiendo gradualmente a la evolución de las técnicas de construcción y por tanto también a los estilos y formas de las construcciones. Incluso cuando la innovación del lenguaje se ha producido de forma impactante –piénsese en el convento de La Tourette de Le Corbusier– ha sido bien acogida por la comunidad como un signo positivo con respecto a la evolución de la cultura artística. La arquitectura monástica ha sido, en el transcurso del tiempo, un ejemplo de éxito de actualización de las formas tradicionales a las novedades de la cultura contemporánea.

Discurso diferente y más complejo es el que se puede hacer en relación con los significados que asume la arquitectura de la iglesia en el espacio de nuestro tiempo.

Después de siglos de ejemplos extraordinarios de arte y de fe, la arquitectura eclesiástica se encuentra hoy inmersa en un mar de contradicciones que dan cuenta, en general, de una relación difícil con la cultura actual.

Los dos interlocutores indispensables para el desarrollo de un proyecto, el cliente y el proyectista, reflejan este estado de crisis: el cliente la mayor parte de las veces con una aproximación que le ha llevado a un extremo desenfado en la elaboración de los contenidos del programa después del Concilio Vaticano II; y los proyectistas, pillados completamente desprevenidos, huérfanos de una continuidad histórica después de la "fractura" que se dio en la cultura artística del siglo XX. El tema de la construcción de un lugar de encuentro para una actividad dirigida a lo "sagrado" se valora hoy en día a menudo solo en términos de imagen o estilo; se considera el hecho arquitectónico en sí como una simple envoltura construida, independiente de las relaciones que en cualquier caso se establecen con el entorno y la historia del propio contexto. Muchas perplejidades surgen de este mismo enfoque que ve la arquitectura de la iglesia sólo como un servicio litúrgico y no como el reflejo de una espera y de una esperanza que la comunidad exige de la cultura del propio tiempo. Es evidente que la iglesia como cualquier otra actividad social y colectiva no puede limitarse sólo a dar respuestas técnicas al hecho litúrgico, sino que está llamada, incluso en nuestro tiempo –¿por qué no iba a serlo?– a dar testimonio de significados y formas de hacerse presente que sean capaces de transformar el equilibrio existente en nuevos equilibrios en cada fase del proyecto.

Interpretar la "casa de Dios" dentro del tejido de la "casa del hombre" es la tarea que ha afrontado siempre cualquier arquitectura sagrada. Partir de hechos sencillos, de la asamblea, del rito de la palabra y del sacrificio, para llegar a nuevas formas de espiritualidad y de belleza, es el objetivo de cada proyecto.

Son muchas las preguntas que se formulan frente de la construcción de una iglesia: que significa hoy la santidad del lugar, la manera de expresar la condición de "otro" con respecto al tejido ordinario, qué continuidad debe darse a la tradición del pasado, qué se puede expresar por medio de los valores simbólicos; son todas preguntas legítimas, pero que no pueden obtener respuesta a través de atajos "estilísticos".

Lo limitado de las recientes realizaciones se ha puesto de manifiesto en la insuficiencia que debemos reconocer en el contexto del territorio social actual al papel "a tiempo parcial" al que ha sido relegada la iglesia misma, más cercana a una entidad de servicios que no a una presencia simbólica "a tiempo completo", capaz de dar testimonio acerca de los valores del espíritu. Su imperfección tipológica es evidente por el papel subordinado que desempeña en comparación con otras estructuras –el núcleo histórico, vías de circulación, la plaza, el parque, el centro comercial, el estadio,...– que se interpretan en cambio como componentes estructurantes de la trama urbana. En la estratificación histórica y en la posterior sustitución edificada, la ciudad europea ha marginado gradualmente los lugares del espíritu, entre los que los monumentos religiosos eran puntos de referencia. Hoy en día hay una separación entre la aparición de una nueva iglesia y la apatía del entorno con el que debe interactuar que se percibe como disgusto espacial y emocional. Para reparar esta fractura la arquitectura debe manifestarse óptimamente por medio de las más altas formas de expresión. Para esto la cultura de lo nuevo debe a la vez hacer referencia a una parcela

de la memoria capaz de evocar valores ancestrales, que puedan volver a proponerse para el logro de una belleza auténtica dentro de la modernidad. Escapar al juicio de la cultura y la sensibilidad del propio tiempo equivale a capitular frente a derivas nostálgicas e historicistas. Por supuesto, el reto de construir una iglesia después de las revoluciones ética y estética llevadas a cabo por las vanguardias en el siglo pasado –Duchamp, Picasso y otros– parece atrevido; pero es nuestra tarea. Por eso resultan irreales, fuera de tono y argumentos patéticos los llamamientos a un retorno a los "estilos del pasado" –ayer el Príncipe Carlos de Inglaterra, antes el escritor Vittorio Messori, hoy el Profesor Salingaros– como panacea de una supuesta verdad.

El trabajador honesto sabe que es un engaño, sabe que no puede escapar de la responsabilidad de ser hombre de su tiempo; entran ganas de evocar lo que apuntaba Karl Kraus dijo cuando recordaba a los nostálgicos y a los conservadores "que la bella, querida y vieja Viena, una vez fue nueva".

Por supuesto, ser capaz de ofrecer lo mejor de la cultura contemporánea, recuperando lecciones del pasado, no es un asunto sencillo, pero la historia reciente ha dado prueba de ejemplos sublimes –Schwarz, Le Corbusier, Aalto, Kahn, Scarpa, Ando, Siza,... – que dejan aun alguna esperanza. La arquitectura, al igual que otras formas de expresión lleva consigo el misterio del hecho poético y por lo tanto también el de la capacidad de superar la lógica racional.

La historia de la Iglesia es también la historia de un espacio arquitectónico capaz de evocar emociones inconmensurables, y esto es lo que esperamos de las nuevas construcciones: como intuyó Le Corbusier, la conquista del espacio "indecible" capaz de dar lugar a nuevas emociones, no es un hecho externo, sino una condición del espíritu que se encuentra dentro del alma de cada uno de nosotros.

Un proyecto: San Carlino en Lugano

Lago de Lugano 1599-1999

Cuatrocientos años después de su nacimiento, Francesco Castelli, Borromini, uno de los arquitectos más extraordinarios de la historia, regresa a su tierra natal en las orillas del lago de Lugano con una construcción sorprendente: la reproducción en madera de la sección a escala uno/uno de su obra juvenil, la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane en Roma, erigida por la Orden de los trinitarios descalzos entre 1637 y 1641.

El motivo de este "retorno" es la exposición que el Museo de Arte del Cantón de Lugano dedicó en otoño de 1999 a la figura y a la obra temprana del arquitecto.

La construcción de este *modello*¹ en madera de la iglesia se erigió en el extremo del frente de la ciudad sobre el lago. Evidentemente esta representación asumía también otros significados adicionales y se carga-

1. Aunque el término en español debería ser maqueta, hemos preferido mantener el término italiano *modello* a la vista de la excepcionalidad de la maqueta de que se trata (a escala uno-uno) porque el término español obligaría al lector a un esfuerzo de separación de su contenido primario e inmediato para atribuirle el significado excepcional que en este caso tiene; pues una maqueta nunca suele alcanzar esa proporción con respecto al objeto tomado como modelo para la representación tridimensional a escala de que se trate (n. del t.).

ba de otros mensajes al margen del hecho de ser un inusual homenaje al arquitecto de Bissone.

Cada obra de arquitectura determina un estrecho diálogo con su entorno; entre las dos realidades, arquitectura y territorio, se establece una relación de mutuo dar-recibir: el territorio acoge un conjunto de elementos (geografía, historia y memoria) que influyen y dan forma al proyecto y recíprocamente el nuevo proyecto modifica lo preexistente alterando las relaciones espaciales y funcionales.

La construcción de San Carlino en Lugano no eludió este proceso; antes al contrario, nació con el deseo de establecer relaciones entre un diseño contemporáneo y la imagen de la ciudad histórica, hoy en día envuelta en la tibieza un poco obsoleta de una tipología consolidada como modelo turístico.

La ciudad es un organismo vivo que requiere en su desarrollo nuevas interpretaciones; la ciudad habla al mismo tiempo del pasado y del presente, escribe la propia historia a través de los comportamientos y las transformaciones diarias. La idea de ofrecer a la ciudad, con ocasión de las celebraciones borrominianas, una imagen capaz de estimular una lectura diferente de la ciudad, quería animar al visitante a investigar los aspectos ocultos de la disciplina arquitectónica usando como instrumento la arquitectura misma.

La ciudad vista como expresión formal de la historia es el lugar privilegiado al que inconscientemente todos nos referimos; su realidad como imagen, su función y su pasado facilitan al usuario estímulos para una continua puesta al día. La presencia inquietante de la sección de San Carlino frente al lago nos plantea la cuestión de como disfrutar del espacio urbano. La espectacular arquitectura del espacio interior de la iglesia de Roma se presentaba en Lugano como un "afuera" a través del edificio de madera que utilizaba técnicas y lenguajes contemporáneos.

El proyecto evocaba condiciones fantásticas e imposibles, arquitecturas reales en la superposición de órdenes y estructuras; abstracta e imaginaria a la vez, nos reenviaba hacia épocas distantes, pero estaba expresada con técnicas y lenguaje que reconocemos como propios de nuestro tiempo.

Frente a esta representación al usuario se le exigía soñar y vivir un territorio donde la historia no era nada más que la realidad; donde la arquitectura se proponía como un medio para profundizar en ese "territorio de la memoria" que caracteriza la ciudad.

"Las arquitecturas por lo común toman el motivo dominante de la conformación de la naturaleza que rodea el ojo del artista". Si esta sorprendente observación de Carlo Dossi² fuese plausible, el proyecto de construir el *modello* de San Carlino en el lago de Lugano podría proporcionar nuevos alicientes para la reflexión.

Es cierto que el joven Francesco Castelli, nacido en Bissone el 27 de septiembre de 1599, conocía el territorio del lago antes de partir hacia tierras milanesas. Podemos suponer que sobre su innato espíritu de escultor hubiese influido, desde muy temprana edad, el paisaje y la geografía del contexto que impone la poderosa presencia de la cordillera del monte San Salvatore que se yergue frente a la aldea; y es plausible pensar que en ese contraste entre las presencias "plásticas" y la superficie del lago, haya encontrado argumentos para su vocación el joven Borromini. El paisaje resulta ser en ese lugar sumamente elocuente con la configuración planimétrica del lago que dibuja diferentes ramas, al norte hacia Lugano, al oeste hacia Morcote y al sur hacia Riva San Vitale, donde al borde del lago las montañas se levantan empi-

2. Carlo Dossi – notas azules.

nadas, a veces a extraplomo sobre el plano del agua. Me gusta imaginar que aquel mundo debe haber sido un espacio de contemplación y de sueños capaces de alimentar fantásticas visiones para el joven Borromini. El perfil de las montañas alrededor de la superficie del lago es aun hoy es con seguridad el mismo que observó el Castelli en su ansia adolescente.

–¿Existe una relación entre esta configuración del paisaje y sus obras de arquitectura?

– La representación del San Carlino de madera por medio de la sección transversal y separada del contexto urbano que le ha dado forma, ¿puede sugerirnos reflexiones sobre la sorprendente ecuación propuesta por Dossi?

La preparación de una exposición de arquitectura se enfrenta inevitablemente con una contradicción de fondo: el objeto que se pretende exponer no puede estar físicamente presente. Por eso las exposiciones de arquitectura recurren a herramientas que solo indirectamente hablan de la obra (bocetos, dibujos, modelos, fotografías, reconstrucciones virtuales). Rara vez la exposición consigue ofrecer al visitante un examen directo de la obra: pero incluso en este caso las dos acciones, vista y acceso directo, siguen siendo momentos diferentes en el tiempo y el espacio.

A pesar de estos límites la exposición de arquitectura puede ser valiosa herramienta para el conocimiento y el acercamiento al pensamiento que alimenta el proyecto y ayuda a la comprensión de la obra. La exposición sobre el joven Borromini, precisamente porque se refiere a una obra muy alejada en el tiempo, puede utilizar del mejor modo posible los instrumentos que nos

3. Cantiere: término que no tiene una palabra equivalente en español, pues se refiere al conjunto que forman tanto el lugar en que se construye la obra, como a los utensilios, los materiales y hasta a los operarios y su trabajo. Si acaso podría traducirse por obra o fábrica, o 'lugar de la obra' pero aún así se entendería mal. Por eso mantendremos el término italiano que es mucho más rico y expresivo (n. del t.).

conducen al proyecto, al 'cantiere'³ y en general al proceso que permitió la construcción.

La representación a escala real de San Carlino quiso ser una propuesta que modificase la habitual vista a escala del proyecto e invitase al visitante a enfrentarse con los aspectos geométricos y las sorprendentes dimensiones de la iglesia -33 metros de altura-. Además, el artificio expositivo exigía necesariamente la descontextualización y presentaba la obra como una composición abstracta, sin intervenciones externas y esto ofrecía al que lo disfrutaba un diálogo que generaba emociones sin precedentes.

La relectura de una obra de arquitectura perteneciente al pasado implica una interpretación que va más allá de los significados primitivos que motivaron su realización.

Con el paso del tiempo, incluso cuando se conservan el uso y la función originarias, la obra arquitectónica adquiere un "vivido" que se transforma en valor social y colectivo independientemente de las razones que la hubieran motivado. La arquitectura, precisamente porque es una disciplina capaz de resistir el paso del tiempo, se presenta como el espejo de una historia donde los mensajes simbólicos y metafóricos prevalecen sobre los técnicos y los funcionales.

Leemos las obras del pasado con un filtro que puede hacer evidentes aspectos completamente extraños al momento en que se hizo. Por eso la obra que da testimonio de un "pasado" nos fascina y nos afecta; habla de presencias que han dado lugar a valores añadidos que por medio de la memoria encontramos de nuevo en el espacio contemporáneo.

El proyecto de construcción de San Carlino en Lugano, por un lado reforzaba la evidencia de la historia y por otro se separaba de ella proponiéndose como

obra de nuestro tiempo. La memoria propone de hecho otra vez la configuración, la geometría y la imagen final, aspectos hoy en día filtrados a través de materiales y técnicas constructivas completamente nuevas.

La representación requiere que la obra liberada de la funcionalidad se muestre solo a sí misma: como una construcción escenográfica que renuncia a la ilusión final, aquella afirma el valor propio y su presencia sin ninguna otra intención que la de su propia condición de arquitectura, su configuración como un instrumento concebido para organizar el espacio.

El territorio de la memoria representa el elemento de referencia y de contraste con el que el arquitecto dialoga por medio del proyecto.

Es imposible dar testimonio del propio tiempo e interpretar las aspiraciones actuales sin tener una conciencia crítica que nos ligue al pasado.

La confrontación con la organización del espacio ya consolidado, construido y habitado por otros hombres, nos relaciona con la historia y con la memoria, que reconocemos como aspectos esenciales para afrontar los retos actuales. Frente a la falta de relieve y la banalización característicos de la cultura moderna, los espacios y las arquitecturas del pasado ofrecen tipologías y modelos consolidados que, aunque funcionalmente obsoletos, conservan testimonios con los que constantemente estamos llamados a relacionarnos.

La rapidez de los cambios y la complejidad que caracteriza a los nuevos procesos de producción, requieren una atención cada vez más despierta hacia la historia, tal vez porque en su interior es posible aun encontrar los "anticuerpos" necesarios para resistir las tentaciones contemporáneas.

El San Carlino propuesto en las orillas del Ceresio, supuso una presencia inquietante y sorprendente, gra-

cias precisamente a la comparación "despiadada" que provocaba con la ciudad contemporánea. El "pasado" se mide con el presente, sin nostalgia, sin revivalismos historicistas ni prejuicios partidistas; el velo de la melancolía que emana de las formas barrocas es filtrado por el lenguaje contemporáneo y la imagen final de la representación se determina sólo con la participación-interpretación exigida al cómplice-usuario.

Replantear un trabajo artesanal en el actual proceso productivo ¿supone un límite u ofrece un valor añadido a la arquitectura?

¿Cuál será el mensaje que puede captar el visitante apresurado y desatento hoy en la lectura de seis-cientas sesenta capas superpuestas de tablones de madera?

¿Sabrá valorar el trabajo manual artesano empleado para hacerlo?

El edificio-representación ¿logrará transmitir el valor de todo el trabajo invertido?

¿Qué quedará en el contexto de la cultura y de la ciudad contemporánea?

La técnica elemental adoptada y el sencillo lenguaje "minimalista" que sugiere el amontonamiento de los depósitos de lo aserrado ¿serán capaces de traer consigo incluso el aroma de los bosques?

El "minimalismo" adoptado ¿sabrá ser expresión máxima?

La obra de arquitectura expresada a través de un fragmento tiene una capacidad de expresión que añade mensajes y valores en relación con la obra terminada.

El gesto de la geometría interrumpida obliga al espectador a una interpretación subjetiva; la parte

revela el todo descubriendo matrices constructivas y geométricas que estructuran el proyecto.

La fascinación de obra inconclusa que sentimos frente a una arquitectura interrumpida, se debe tal vez a los mensajes que es capaz de transmitir la arquitectura más allá de la función y la técnica; Aldo Rossi observa: "Tal vez es sólo a través del fragmento como nos resulta posible entender un hecho totalmente".

La sección geométrica de una arquitectura que nos resulta familiar como imagen bidimensional abstracta ¿en qué se convertirá en el momento en que se configure como hecho "construido"?

El levantamiento arquitectónico de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane en Roma fue pedido por la Academia de Arquitectura de Mendrisio al profesor Alessandro Sartor de la Universidad de la Sapienza en el verano de 1998. La pretensión era emplear el levantamiento obtenido mediante el uso de la fotogrametría para producir una maqueta a escala 1:33 que se expondría en el Museo Cantonal de Arte de Lugano. Los sorprendentes resultados obtenidos con la reconstrucción de la imagen virtual utilizando la computadora, la riqueza de las posibles lecturas que aparecieron, las secciones y las perspectivas inéditas que esta representación proporcionó del espacio borrominiano, provocaron curiosidad y profundizaciones que desembocaron posteriormente en el proyecto de representación a escala real.

El dibujo del levantamiento arquitectónico, preciso y analítico, es una herramienta que no admite aproximaciones críticas. La restitución geométrica de las partes arquitectónicas, permite recorrer el iter de la construcción, determinar las leyes estáticas, los procesos constructivos y los elementos decorativos añadidos. Al volver a dibujar las secciones y los perfiles, que en lo real se

perciben forzosamente de modo aproximado, se precisan mediante el dibujo de levantamiento, por medio de una claridad gométrica en la que la síntesis de la representación ortogonal permite la lectura del encadenamiento de las fases constructivas. La belleza del dibujo de levantamiento de la obra realizada con respecto al dibujo del proyecto estriba en el sosiego de algunos detalles, que ahora se perciben más equilibrados y armoniosos, por el acuerdo entre las partes, adquiriendo una serenidad mayor en la estructura final que contrasta con lo "forzado" que observamos a menudo en los proyectos. Dibujar lo que ya está construido distorsiona las normas del proyecto, si se contrapone con verificaciones que requieren una lectura más profunda. En el diseño de la obra ya construida se vuelve a encontrar una riqueza que está ausente en el diseño de proyecto; se trata tal vez de los fantasmas ocultos de los cansancios, las dudas y los arrepentimientos que emergen de nuevo con esplendor renovado; el dibujo de la obra realizada conlleva una lógica y una sabiduría difíciles de encontrar en el dibujo del simple proyecto.

El programa de empleo fue la herramienta operativa que hizo posible la construcción del *modello* en madera de San Carlino en Lugano.

Se trataba de un procedimiento puesto en marcha por el Estado con el fin de proporcionar oportunidades de empleo, de puesta al día y de formación para los desempleados. El programa preveía la ejecución de proyectos que ofreciesen simultáneamente cursos de formación profesional. La idea era muy simple: el Estado en vez de pagar el subsidio de desempleo pagaba un sueldo a los empleados que se implicaban en iniciativas en el marco de su profesión. Los proyectos realizados de este modo no debían interferir en el mercado laboral ordinario, y por tanto no podían suponer

competencia para las empresas activas en la economía del país, ni tener fines lucrativos.

Con estos programas de empleo se abría un espacio de trabajo que, movido por intenciones "asistenciales", ofrecía a la comunidad la oportunidad de llevar a cabo proyectos que de lo contrario no dispondrían de los recursos necesarios.

El proyecto de San Carlino en Lugano ocupó a unos setenta operarios del sector de la construcción: quince entre arquitectos, ingenieros, dibujantes y diseñadores gráficos que desarrollaron el proyecto de ejecución y los detalles para la construcción de la sección del Borromini, y unos sesenta trabajadores, carpinteros, ebanistas, herreros, pintores y obreros de la construcción para la construcción de los paneles de madera y más tarde para su instalación.

El carácter excepcional de la obra se vivió con un interés y un entusiasmo sorprendentes por parte de la mayoría de estos empleados temporales. La finalidad social y cultural de la iniciativa y su peculiar sistema de financiación proporcionaron sorpresas inesperadas, por el clima de participación en una aventura única en su género que se generó, que incluso llegó a implicar a los capataces.

Como arquitecto, tengo recuerdos maravillosos de esta aventura; cada visita a la oficina de la obra o al *cantiere* se convirtió en una ocasión de aprendizaje que me enriqueció (por las técnicas de construcción y de montaje, por la fabricación de herramientas, por las sugerencias prácticas); la atmósfera de taller artesanal que caracterizó la ejecución me permitió vivir un programa concreto y rápido (seis meses de trabajo en total) que está a la vez lejísimo de los actuales procedimientos técnico-burocráticos que caracterizan la construcción.

Fue un proceso de producción que está probablemente más cercano al de tiempos pasados, donde la presencia del artesano inventor se conseguía, y que afectan a la calidad del edificio terminado.

¿Cuál será el color de las nubes por encima de la caja negra anclada en el lago?

Desde la orilla del lago el perfil inclinado del monte Bré y la umbría ribera de Caprino ¿parecerán lejanos?

¿Será capaz la ciudad de experimentar el lago como parte de su territorio?

El *modello* de madera ¿podrá llegar a ser parte de la ciudad y de su historia?

El recuerdo que sobrevivirá a la obra de San Carlino ¿quedará ligado al extraordinario perfil borrominiano o a su temeraria representación?

El cantiere para la construcción-representación de la sección transversal de San Carlino fue organizado en tres zonas diferenciadas.

En Mendrisio, en los espacios de la Academia de Arquitectura se instaló un grupo proyectual de arquitectos, ingenieros y diseñadores –una quincena de trabajadores– que, a partir de los datos del levantamiento proporcionados por el profesor Sartor, reelaboró el estudio fotogramétrico, transformándolo en una representación tridimensional. Partiendo de esta imagen de conjunto de la iglesia, se dibujó la sección transversal siguiendo el eje menor de la elipse, y después se hicieron cortes horizontales cada cinco centímetros y medio –un tablero de madera de cuatro centímetros y medio de espesor más un centímetro para los separadores–, implementando una operación similar a la de un tomógrafo que restituye el espacio en forma de "curvas de nivel" cada cinco centímetros y medio.

Estos perfiles, convenientemente divididos por partes, fueron dibujados a escala real –se hicieron más de 36.000– y compuestos en paneles para luego ser enviados al taller. Aquí, en el gran laboratorio ejecutivo, dispuesto en los pasillos del antiguo matadero de Lugano, se cortaron los tableros de madera y se montaron, tabla sobre tabla, para componer los paneles.

Fue un trabajo laborioso y complejo, por la novedad del ensamblaje y por la precisión y la complejidad requerida por las formas tridimensionales de los paneles.

La tercera etapa, representada por el *cantiere*, permitió el montaje en el lago.

Después de crear una plataforma cuadrada a modo de palafito de 22 metros de lado, se levantó hasta una altura total de más de 33 metros el esqueleto en hierro de la estructura portante, a la que fueron atados y colgados 491 paneles de madera.

Es evidente que ese esqueleto estructural tuvo que responder a las considerables dificultades impuestas por la situación –empuje del viento– y por la configuración particular del *modello* –forma planimétrica abierta con media cúpula–. En este montaje, que tuvo lugar en un punto estratégico de la ciudad –en el borde del lago en el extremo final del frente urbano hacia el este–, participó con mucha curiosidad gran parte de la ciudad y de sus visitantes.

Fue un *cantiere*-exposición en el que los ciudadanos apostados junto al lago han verificado día tras día el agotador avance del trabajo de tan inusual obra, donde la ejecución de cada detalle –una cornisa, una columna, un capitel– ha animado al público continuamente a imaginar la configuración final.

Contra este proyecto se lanzaron dardos y anatemas.

Los habituales bien pensantes y los malos profesores han hecho burlas en la prensa y han obstaculizado esta representación considerada anticultural para las conmemoraciones borrominianas y narcisista en relación con el autor del proyecto.

El aspecto efímero y temporal del evento –probablemente menos de un año de duración de esta presencia en el Lago– no ha detenido o atenuado las críticas feroces y violentas, como si se tratase de una "des-

figuración" irreversible. Yo pienso en cambio que el proyecto, ciertamente inusual y cuestionable, tuvo el mérito de buscar un espacio de "locura razonable" en medio del tono gris de los procedimientos y las normativas que afectan las transformaciones de la ciudad contemporánea.

Este proyecto ha utilizado óptimamente los recursos, no sólo los económicos, aun disponibles dentro de los actuales procesos de producción existentes, y ha ofrecido al ciudadano que lo visitaba una oportunidad para la reflexión, la celebración e incluso tal vez para el sueño entre el espacio de lo imaginario y el de lo real.

En relación con los críticos y las cassandras de turno persiste un interrogante: ¿por qué tanto rencor?

Las visitas y las reuniones en el *cantiere*, que se sucedieron durante aquellos meses increíbles de trabajo en torno a la representación del San Carlino (de febrero a agosto de 1999), fueron provocadas sobre todo por la curiosidad que se cernía sobre la insólita construcción. Un sentimiento de estima y gratitud me unía con los invitados a los que poco a poco fuí acompañando, casi todos arquitectos o investigadores, por su compromiso con la disciplina, que en algunos casos era su primer encuentro directo con el territorio de una obra en construcción.

Después del apuro provocado por el inevitable asombro ante el sorprendente proceso de construcción, me impresionó que, en casi todos los visitantes, el inicial sentimiento de incredulidad posteriormente derivaba en maravilla ante este proyecto. Hay algo infantil y primitivo en la idea que subyace a la maqueta de arquitectura; persigue la imagen final de la obra a través de un atajo que procede del "ya conocido" y a través de un procedimiento que elimina las dificultades con las que los materiales, la construcción, el con-

texto y el uso funcional del edificio deben en cambio enfrentarse.

La maqueta ofrece una aproximación que apunta a la lectura final de la obra: indudablemente es sólo en un aspecto formal y por lo tanto parcial.

El modelo conlleva las limitaciones de "una impaciencia", quema los análisis y las interpretaciones de la arquitectura, proporciona únicamente una visión, una representación en definitiva.

En el caso de San Carlino la novedad que atenúa o transformaba estas características venía dada por la escala de la representación, que con su tamaño real situaba al visitante frente a una imagen que era al mismo tiempo realidad y representación.

Los tableros de madera apilados no podían leerse sólo como partes que conducen a la imagen final; ellos mismos eran presencias significativas; a través de su simplicidad y su inocencia constructiva se disponían críticamente frente a las sofisticadas herramientas de la producción edilicia moderna.

La gran pobreza de los medios utilizados, tablero sobre tablero, resultaba intrigante, tanto como pudiera serlo una obra de arte povera o minimalista.

A través de la mirada intrigada y sorprendida de mis invitados en el sitio y de sus reacciones, a veces dirigida hacia aspectos y detalles aparentemente insignificantes, y otras veces proyectados hacia interpretaciones teóricas, fui capaz de medir el posible impacto crítico sobre la realidad de hoy.

Me gusta recordar entre los numerosos testimonios sobre las observaciones de *cantiere* las de Heinrich Thelen, erudito de Borromini, preocupado con la representación de los capiteles, que en su versión 'línea' no podían expresar las refinadas variaciones originales; la sorpresa de Joseph Connors (el erudito de la obra "borrominiana") que pensó en hacerse una fotografía junto a los paneles de la cornisa "para mostrar a los

estudiantes la increíble altura, que supera la de un hombre"; o finalmente las rapidísimas reacciones de Pierluigi Nicolin, que inmediatamente captó el espíritu de este proyecto y estaba interesado en la idea proyectual de la estratificación horizontal.

Fue una lección constante escuchar directamente en el *cantiere* observaciones y reacciones de amigos y colegas. Ante la realidad del *modello* erigido en el lago, se pudo ver cómo, incluso después de cuatrocientos años, el Borromini conservaba intacta toda su fuerza subversiva y conseguía aun atraer nuestra atención para experimentar nuevas emociones capaces, tal vez, de enriquecer nuestro espacio vital.

Apunte biográfico

Mario Botta nació el 1 de abril de 1943 en Mendrisio, Ticino. Después de un período de entrenamiento en Lugano, cursó el liceo artístico en Milán y continuó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Venecia, donde se graduó en 1969 con los ponentes Carlo Scarpa y Giuseppe Mazzariol. Durante el período vivido en Venecia, tiene la oportunidad de conocer y trabajar con Le Corbusier y Louis I. Kahn.

En 1970 abrió su propio estudio en Lugano y, desde entonces, desempeña una importante actividad educativa, impartiendo conferencias, seminarios y cursos en escuelas de arquitectura de Europa, Asia, Estados Unidos y América Latina.

En 1976 fue nombrado profesor visitante en la EPFL de Lausanne y en 1987 de la Escuela de arquitectura de Yale en New Haven, Connecticut, EE.

Desde 1983, fue nombrado profesor de Escuela Politécnica de Suiza.

Entre 1982 y 1987 fue miembro de la Comisión Federal de Bellas Artes de Suiza.

En 1996 puso en marcha la nueva Accademia di Architettura di Mendrisio, en donde todavía enseña y ha ocupado el puesto de Director en 2002-2003 y en 2011-2013.

Su trabajo ha sido galardonado con importantes premios internacionales y numerosas exposiciones dedicadas a sus investigaciones.

Como arquitecto después de llevar a cabo diversas viviendas unifamiliares en el Cantón Ticino, su trabajo se ha referido a todo tipo de edificios por todo el mundo: escuelas, bancos, edificios administrativos, bibliotecas, museos y edificios religiosos.

De entre ellas merecen ser mencionadas:

- el teatro y casa de cultura en Chambéry;
- la Mediateca de Villeurbanne;

- MOMA, el Museo de arte moderno de San Francisco;
- la Catedral de la resurrección en Evry;
- el Museo de Jean Tinguely en Basilea;
- la sinagoga Cymbalista y Jewish Heritage Center en Tel Aviv;
- la biblioteca municipal de Dortmund;
- el centro de Dürrenmatt en Neuchâtel;
- el MART museo de arte moderno y contemporáneo di Trento y Rovereto.
- la torre Kyobo y el Museo Leeum en Seúl;
- los edificios administrativos de la Tata Consultancy Services en Nueva Delhi y Hyderabad;
- el Museo y la biblioteca Fondation Bodmer en Cologny;
- la iglesia del Papa Juan XXIII en Siate;
- la renovación del Teatro alla Scala de Milán;
- la iglesia de la Santa Faz, Turín;
- el wellness Oase, Arosa Tschuggen Berg;
- la bodega de Château Faugères en Saint-Emilion;
- el Museo Bechtler en Charlotte;
- la iglesia de Santa Maria Nuova en Terranuova Bracciolini, Campari y
- residencias en Sesto San Giovanni;
- la biblioteca de la Universidad Tsinghua de Beijing;
- la regeneración urbana de la ex Appiani en Treviso;
- el centro de bienestar en el Rigi Kaltbad;
- el Museo de los fósiles en Meride;
- hotel Twelve at Hengshan a Shanghai;
- la capilla Granato nella Zillertal, in Austria.

