

# Per interrogare la parola città : tre progetti di Mario Botta, in Europa, America e Asia

Autor(en): **Masiero, Roberto**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 2

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-134251>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Per interrogare la parola città

Tre progetti di Mario Botta, in Europa, America e Asia

Roberto Masiero

Confesso che da un po' di tempo il significato di alcune parole mi sfugge, non riesco più a ritrovarne il senso. Quando le parole diventano, per così dire, nebbiose, anche la realtà ci sfugge e facciamo allora fatica a cambiarla. La nostra capacità di progettare diventa «insicura». Ma quali sono queste parole? A ben pensarci riguardano tutte la politica. Non conosco più il significato di parole come democrazia, delega, decisione, legittimità, insomma quelle parole che la filosofia del diritto definisce come categorie del politico. Non sapendone più il significato, non so ovviamente usarle o mi ritrovo ad usarle male. Disagio del tutto personale o sintomo di una crisi generale?

Tra queste una mi sta particolarmente a cuore: città. Lo studio di alcuni progetti di Mario Botta è l'occasione per provare a interrogare di nuovo questa parola, cercando di capire cosa stia accadendo nelle nostre società, e quindi nelle nostre politiche.

L'architettura tende sempre a farsi città. Anche quando si fa villa e domina gli spazi della campagna, in realtà evoca una sua «urbanità» cioè dei rapporti umani e sociali improntati a disponibilità, gentilezza e cortesia. Scrive Baudelaire con il suo usuale sarcasmo nei *Diari intimi*: «L'uomo ama talmente l'uomo che, quando fugge la città, la fugge per cercare ancora la folla: cioè per rifare la città in campagna».

L'occasione è interessante perché Mario Botta si è trovato, in questi anni, a progettare in città della vecchia Europa, in città americane e in città asiatiche. Come ha recepito le inevitabili diversità? come ha sviluppato il dialogo tra architettura e città? quali modelli insediativi ha sperimentato? e, soprattutto, che idea di città emerge da queste esperienze?

Torniamo al mio disagio e alla parola città, per chiarire perché non mi ci ritrovo. Quando ero al liceo il nostro professore di filosofia non perdeva mai l'occasione di farci presente che la parola politica derivava da *polis*, che noi traduciamo appunto con città, e ci faceva anche presente che

per indicare l'insieme delle case, mura e strade si usava una parola del tutto diversa, *astu*. Nel *Protagora* platonico l'uomo, istituendo la *polis* (cioè la *politeia*) esce dalla condizione di insicurezza e percorre la via di un'evoluzione superiore, diviene, per così dire, uomo. Il nostro professore ci faceva ancora notare che per Aristotele la città aveva forma fisica diversa se era retta da uno (tirania), da pochi (oligarchia), da molti (democrazia) e quindi la forma della città seguiva le forme della politica, cioè della nostra possibilità di convivenza. Per l'uomo greco la città era artificio ed in essa (in esso) si sentiva a casa. Aveva paura fuori dalle mura, quando doveva affrontare la foresta o l'infinito e imprevedibile mare. Di notte era impaurito se non era nella città, nel villaggio o nell'accampamento. La natura gli era madre o matrigna, da essa derivava la tecnica. L'uomo coglieva la differenza tra naturale e artificiale e si poneva il problema di come far sì che l'artificiale trovasse le proprie regole nella natura, ben sapendo che una caratteristica dell'uomo, in nome della propria libertà, è anche quella di poter andare contro natura, aprendosi al pericolo assoluto della *Ybris*, della prepotenza. L'intero pensiero tragico greco è racchiuso in questo conflitto con la natura, conflitto tra la necessità di appartenere e la dichiarazione della propria libertà (o, che è lo stesso, del dialogo con ciò che è necessario). Quando l'uomo greco costruisce il proprio tempio lo fa appoggiandolo sopra un grande basamento per dare fondamenta e stabilità alla costruzione, ma anche per dichiarare la differenza di questa architettura dalla madre terra.

Questo conflitto, o dialettica, tra artificiale e naturale è durato sino ai giorni nostri nella contrapposizione tra città e campagna. Da una parte l'industria, dall'altra l'agricoltura; da una parte la cura dell'agricoltura, dall'altra la dissipazione del consumo; da una parte il *dandy* e dall'altro lo zotico; due etiche, due modi di vivere, due visioni del mondo; ma un grande poeta come Goethe all'inizio dell'Ottocento registra che qualcosa è

cambiato e segnala alla fine del *Faust*: sino ad oggi l'uomo aveva paura della natura, da oggi è la natura che ha paura dell'uomo.

La Dichiarazione dei diritti dell'uomo e la stessa Rivoluzione Francese, che Goethe aveva ben saputo valutare, propone un'appartenenza e un'identità fondata su valori universali (e non locali) che non dipendono più dalle leggi che la città si dà, ma dalla ragione che non può che essere universale e quindi il nuovo cittadino non può che essere cittadino del mondo, cosmopolita. Ancora oggi siamo combattuti tra localismo (appartenenza) e universalismo (cosmopolitismo). Esempio è il fatto che all'inizio del Novecento due fratelli di grande valore: Heinrich e Thomas Mann, si scontrino duramente affermando l'uno il primato della *Kultur*, dell'appartenenza ad un popolo e quindi ad una tradizione, l'altro quello della *Civilization*, cioè del cosmopolitismo. Il primo voleva sentirsi cittadino nella propria terra, nella propria città, il secondo voleva sentirsi cittadino del mondo. Il loro modo di fare e interpretare l'arte sarà così radicalmente diverso. Si pensi alla funzione che ha avuto per l'ideologia del nazismo la contrapposizione tra l'appartenenza in nome del sangue e della terra e le logiche del diritto internazionale comunque fondate sui diritti universali dell'uomo, o lo scontro, negli stessi anni, tra lo spirito nazional-popolare e il cosmopolitismo nell'ideologia del comunismo «realizzato» nella Russia di Stalin.

Fino a qui il significato della parola città mi risulta, pur nella problematicità, ancora chiaro, ma cos'altro è successo?

È successo che la tradizionale dicotomia tra natura e artificio si è dissolta nel totalmente artificiale, che l'agricoltura si è quasi totalmente artificializzata, che non esiste quasi più la distinzione tra città e campagna, che lo *sprawl* ha determinato megalopoli, città diffuse e informi che inglobano, ad esempio, Bruxelles, Anversa, Rotterdam, Amsterdam sino a Colonia sulla spinta di migrazioni sempre più disgreganti. Tra una vecchia città e un'altra non ci sono più differenze, limiti, confini, così come non ci sono luoghi della socializzazione che non siano anche luoghi dello scambio mercantile o della spettacolarizzazione di massa. Mentre lo *sprawl* invadeva il territorio e deformava i paesaggi, i centri storici si sono mummificati e imbellettati, ridisegnati da «smorfiosi» arredi urbani. Le giovani coppie vorrebbero sposarsi negli ipermercati, mentre le piazze sono diventate oggetti di *marketing* urbano.

Cosa ha a che vedere tutto ciò con la città intesa come momento dell'identità collettiva? E ancora, si stanno sempre più diffondendo, nella logica del *new urbanism*, le *gated communities*, cioè quartieri recintati per gente ricca, colta, con fortissime relazioni sociali. Vi si accede solo per cooptazione e l'ideologia che le motiva è quella della sicurezza e del ritorno alla natura. Una città per non stare assieme, come ha segnalato un nostro dottorando che ha studiato il fenomeno.

I paesaggi erano un tempo disegnati dal lavoro dell'uomo e da questo gioco continuo tra natura e artificio, ritmati da una parte dalla presenza dei campanili e delle piazze, e dall'altra dalle distese dei campi lavorati, e da quella parte di territorio lasciata alla libera natura. Ora sono totalmente disegnati dalle infrastrutture viarie: strade, viadotti, ponti... L'identità collettiva si rivolge a queste presenze per trovare una propria forma. È per questo che l'estetizzazione dei ponti praticata con somma furbizia da Calatrava ha oggi grande successo: non ci possiamo identificare più con una città e con le sue tradizioni, ma con un territorio senza confini totalmente antropizzato, meglio, reso artificiale.

Fenomeni della globalizzazione? Certo questo è il termine che oggi tutto comprende. Si badi bene il fenomeno non è solo caratterizzato dalla crisi dello stato nazione, dal superamento del modo di produzione industriale per quello postindustriale, dalla vittoria del capitale finanziario, dalla virtualità diffusa, dalla dipendenza che tutti abbiamo rispetto alla rete delle reti, internet, è anche questione etica ed estetica e quindi filosofico-progettuale.

Gli architetti, come peraltro i filosofi, si sono messi così a decostruire. Cercano di rappresentare il fenomeno, senza cercare una soluzione ai problemi che esso pone. Pensano che l'unica cosa da farsi nell'epoca che chiamiamo della post-metafisica (cioè della post-modernità) sia rompere i giocattoli sperando di capire così come funzionano, ma il giocattolo, il più delle volte rimane lì, rotto, inutilizzabile.

Gli artisti praticano le identità multiple, nomadiche, virtuali, *cyborg*. Si parla quindi di *Posthuman*, di tecnomutazioni, di post-identità. Mentre Koolhaas segnala nel suo *Junkspace* l'esplosione del *Bigness*, del fuori scala, del mostruosamente grande che tutto ingloba. Il *Bigness*, secondo Koolhaas, lascia il campo al dopo architettura e la città diviene «la città generica». Scrive: «È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi.

Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva di interesse in ogni sua parte. È superficiale...»

Koolhaas ci invita con uno sguardo da entomologo ad accettare tutto ciò, a praticare il cinismo posturbano. Questo è il dato: decostruzione e immersione nel virtuale, nel totalmente artificiale, nell'indifferenza di una tecnica onnipotente e nella casualità. Non si dà alcuna ragione; non si dà un «piano» ... si naviga a vista. La realtà è allucinata come quella che ci proponevano Philip Dick e Ridley Scott in *Blade Runner*, o William Gibson quando, nel più importante romanzo *cyborg*, *Neuromante*, del 1984, scriveva: «*Night city* era come un esperimento disennato di darwinismo sociale, concepito da un ricercatore annoiato che tenesse un pollice in permanenza sul pulsante dell'avanti-veloce».

Ci sono altre strade per ripensare la città? Proviamo ad interpretare alcuni progetti di Mario Botta in tre contesti urbani molto diversi: Seul in Corea, Charlotte negli USA, Treviso in Italia.

Seul Mario Botta progetta il Korean air Songhyndong e la torre Kyobo. Il primo deve dare ordine ad un tessuto urbano immediatamente adiacente minuto e frammentato, ma deve anche confrontarsi con un complesso templare di notevoli dimensioni e qualità architettonica, il Kyungbok Palace e con una delle più importanti strade nella downtown di Seul. Una strada di circa seicento metri con un grande valore simbolico per la città. Oltre al Kyungbok Palace, nei dintorni troviamo il Ministero della cultura della Corea del Sud, l'ambasciata USA, il National Palace Museum of Korea.

Il Kyungbok ha un tradizionale impianto a più cortili in successione. L'entrata è fortemente segnata da un grande blocco edilizio, enfatizzato da tetti a pagoda di tradizione orientale.

Botta coglie e rielabora alcuni temi nel confronto con il tessuto urbano e con ciò che con grande autorità sta intorno:

- il valore ieratico e la forza delle forme e dei valori che il passato ripropone con le sue architetture;
- il valore imposto dalla presenza delle mura, cioè di un «limitare», di un «dividere», di un «segnare» ciò che sta da una parte e ciò che sta dall'altra, tra il dentro e il fuori;
- l'enfasi dell'entrare così tipico della cultura insediativa orientale;
- la ricerca di un'unità che deve essere costruita, elaborata, nel nuovo progetto proprio per misurarsi con l'orgogliosa solitudine del Kyungbok Palace.

Ecco allora un impianto a corte su tre lati caratterizzato da edifici che «guardano» in modo totalmente diverso l'interno e l'esterno. In particolare l'esterno si «esprime» attraverso elementi di copertura a «rostro» che si ripetono creando un ritmo sempre eguale e continuo sulle tre facciate. Questo accentua il valore ieratico e per alcuni aspetti araldico della costruzione. L'effetto è quello di una cadenza di tamburi che senza cedere al militaresco dà un valore «sostenuto», altero e nobile all'edificio.

L'entrata non viene messa al centro della sequenza ritmata dai rostri-baldacchini-tettoie come avviene nel Kyungbok Palace, ma viene posizionata in uno degli angoli. Il taglio diagonale dell'entrata si contrappone alle facciate rostrate, rafforzandole nel loro ritmo e, nel contempo, «ordina» la costruzione verso un incrocio cruciale per l'assetto urbano circostante. La preoccupazione di Mario Botta è indubbiamente quella di costruire relazioni significative con un intorno che pur avendo edifici di grande prestigio non ha un'unitarietà urbana,

Il senso dell'entrare viene amplificato da una «grafia» a cannocchiale che letteralmente «risucchia» il passante.

Botta deve, sull'angolo opposto, lungo la via Sejongno, trovare un contrappeso, una fessura tra interno ed esterno. Lo fa con un blocco edile analogo a quello d'entrata ma con una funzione e una forma diverse. È un giardino coperto con terrazze e specchio d'acqua. Ciò che è fluido si insinua nella differenza tra interno ed esterno offrendo uno sguardo protetto capace di evocare l'Oriente senza cadere nel pittoresco. Come in tutti i progetti qui analizzati l'unità è data anche dall'uso in ogni dove di un rivestimento in mattoni dichiarato come cifra autoriale.

Il secondo progetto a Seul è la torre Kyobo. La città intorno è anonima, esito di uno sviluppo senza regole, o meglio, la cui regola è data dalla viabilità. Qua e là, in modo sparso e casuale, alti edifici che non riescono a costruire un significativo *skyline*. Come dare identità e quindi dignità a questo luogo sostanzialmente informe? Non c'è – ed è evidente – una tradizione insediativa o costruttiva con la quale misurarsi. Di certo in quel paese c'è una cultura architettonica secolare con i suoi capolavori, ma qualsiasi recupero o analogia stilistica sarebbe semplicemente *kitsch*. Praticare il *kitsch* in un paese che ti accoglie può diventare persino offensivo. L'occasione è quella di progettare un magnete capace di catturare, intercettare e dare forma alle pulsioni, ai flussi, alle

disattenzioni, alle curiosità, ai movimenti che danno vita a questa parte di città. Ridare centralità a ciò che è disperso. La scommessa è quella non di recuperare una memoria, ma di produrre la nascita di una memoria collettiva, un'architettura capace di presentarsi come una memoria senza tempo, una memoria che non ha bisogno di farsi giustificare da alcuna storia.

Il pericolo? La retorica del gesto; l'effetto per l'effetto; l'inusuale, la provocazione formale e gratuita. Questo luogo aveva bisogno di dignità, di severità (di rigore), di ordine, in qualche modo di intransigenza. Anche la sua funzione, gli uffici della compagnia di assicurazione, deve rappresentarsi nel rigore senza ostentare la sua stessa funzione.

Nel contempo si presentava un problema di scala, nel senso che la sua dimensione programmata dalla committenza era tale da sovvertire ogni possibile relazione con l'intorno. La sua stessa dimensione la pone come «potenza» e apre a pericolosi effetti di sublimità. Come governare queste coordinate metaprogettuali?

Botta ha scelto una sorta di logica binaria. La sua architettura è un monolite che si raddoppia; è da una parte un tutto pieno e dall'altra un penetrante vuoto: è un solido massiccio mentre il centro è una pelle fragile: è misteriosa, ma il materiale di rivestimento, il mattone, la rende in qualche modo domestica; è attraente e insieme crea una distanza e mette ogni cosa al suo posto; dà ordine monolitico-assiale come fosse un immane totem e nel contempo si rende aperta, disponibile, penetrabile. La logica binaria evita che l'oggetto si ponga come un assoluto riducendo il pericolo al monumentale.

Afferma Mario Botta: «Con questo edificio ho

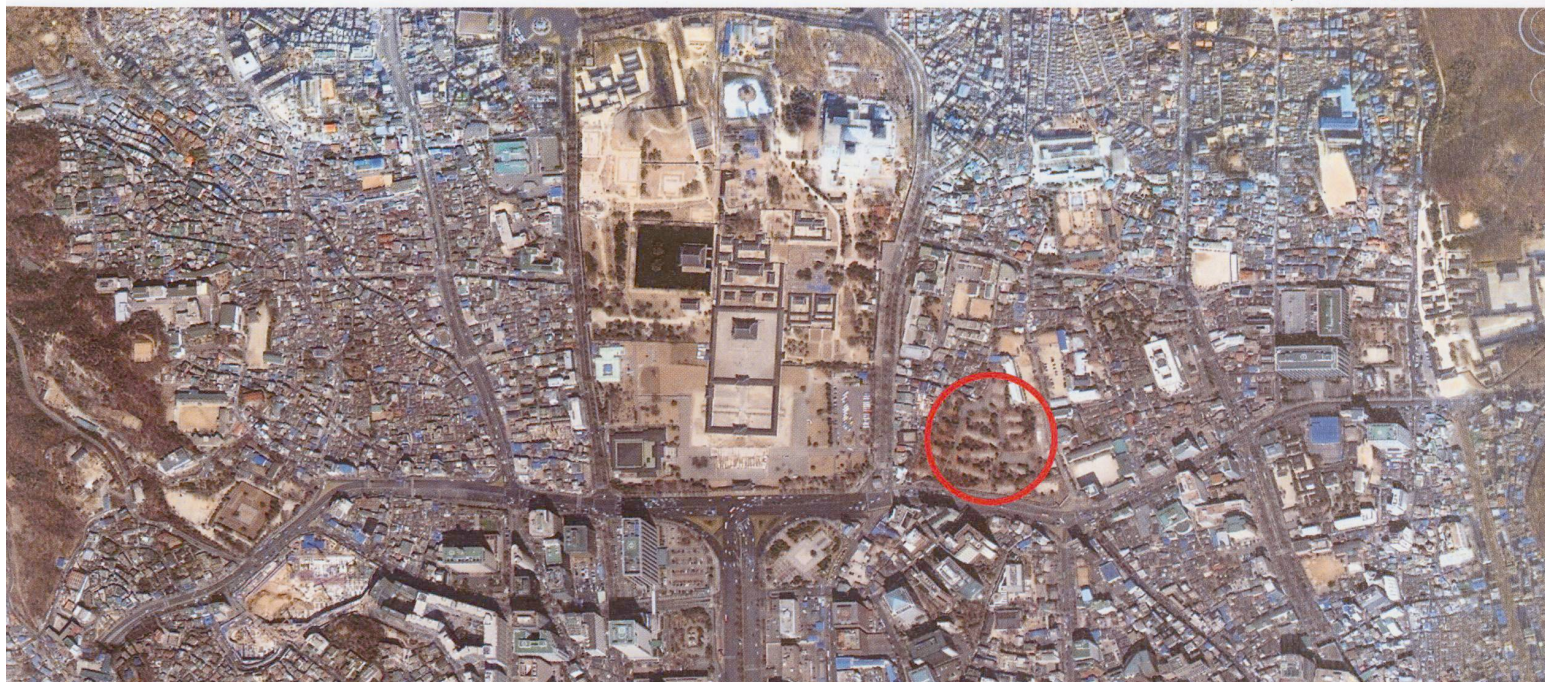
voluto resistere all'appiattimento proprio del linguaggio contemporaneo, nel tentativo di restituire all'edificio quel ruolo di testimonianza e di memoria che costituisce la ragione stessa d'essere della città». Una memoria che va non solo ricordata, ma anche prodotta, offerta al futuro. Una memoria per le generazioni future. Botta da questo punto di vista ha preso le distanze sia dal Modernismo, che cerca di rendere universale l'astratto ( con l'inevitabile rischio di cadere nell'afasia), sia dal Postmodernismo, con le sue retoriche della composizione per la composizione o, nella sua variante decostruttiva, come gioco fine a se stesso.

Quale memoria? quella dei luoghi? della storia con i suoi stili? delle tecniche costruttive, dei sistemi decorativi, dei linguaggi locali, o delle dimensioni simboliche? Evidentemente no! Ciò che Mario Botta sembra cercare è una memoria che precede tutto ciò, una memoria di ciò che ci fa stare assieme, che fa sì che l'uomo sia sostanzialmente un animale politico, una memoria che ritrova nella città possibile la nostra stessa condizione umana. Per dirla con una metafora, la memoria di una prima stretta di mano.

Il secondo progetto è il Museo Bechtler (Charlotte – Nord Carolina – USA).

Se la torre Kyobo si colloca in un tessuto urbano senza una specifica identità, casuale, il museo Bechtler si trova in Charlotte, una città di fondazione. La sua storia inizia nel 1768 con un insediamento a scacchiera, regolato da due assi, un cardo e un decumano. Il suo impianto è ancora oggi di natura razionale con una matrice illuministica che si ritrova in alcune sue architetture caratterizzate da un linguaggio neoclassico. Oggi è in una fase di grande sviluppo, con un suo riconoscibile

Area Songhyun-dong  
Seul, Corea del Sud



skyline, con molte architetture contemporanee che si sfidano per qualità.

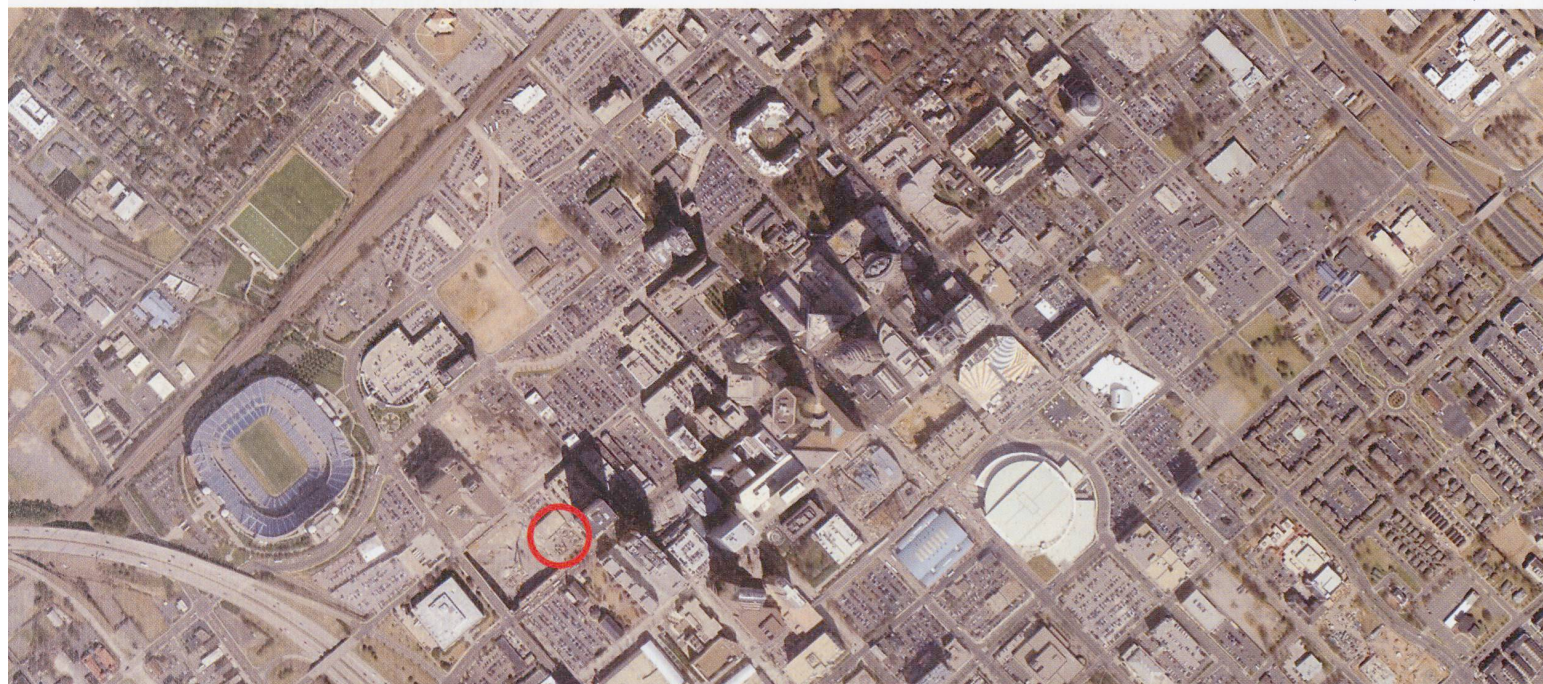
Mario Botta coglie con precisione questi caratteri urbani di base, declinandoli nel suo linguaggio. Parte da un cubo di non grandi dimensioni che viene in parte scavato. Il vuoto ottenuto ha grande potere inclusivo, attrae e porta il visitatore verso l'interno del museo, formando uno spazio pubblico, quasi una piazza coperta. Il centro del cubo è nella sua parte inferiore trasparente, giocando così una dinamica interazione fra interno ed esterno. Il cubo scavato ha una forte componente concettuale ed evoca oggetti minimalisti come i cubi di Tony Smith (che, è il caso di ricordarlo, aveva lavorato nello studio di F.L. Wright): il suo svuotamento rende l'assenza una presenza. Il rivestimento in mattoni attenua, addomesticandolo, il forte valore concettuale, logico e simbolico. Fa parte della «grazia» con cui opera solitamente Mario Botta: non insegue il gesto per il gesto e nella chiarezza usuale della sua progettazione cerca sempre una mediazione con il contesto e con l'utenza, si vuole suadente.

Il rivestimento ridisegna il volume creando una superficie continua solcata da riseghe ottenute dalle file sporgenti dei mattoni decorativi posizionati a taglio. Questo permette al cubo di avere la potenza del concetto originario (un oggetto per così dire platonico, o, se vogliamo, neoclassico) e di adattarsi al contesto in quanto i mattoni ridisegnando la superficie diventano feritoie che danno direzione al cubo stesso. Lo rivolgono verso la strada principale, ne danno forma di facciata. La piazza che si forma con lo svuotamento ha un centro, una colonna rivestita anch'essa di mattoni, disegnata da un'entasi che trasforma la colonna in un oggetto brancusiano. La forma a «fuso»

sembra nascere dal peso del volume che ricopre la piazza. Inevitabile ricordare Schelling. Questi parlando dell'architettura (che diceva essere musica raggelata), indicava l'entasi come rappresentazione dello sforzo della materia sottoposta ad una insopportabile fatica. L'oggetto-colonna assume così in sé la funzione statica, la metafora dello sforzo e della potenza, l'iconicità del centro che può trasformare uno spazio in un luogo, la ritualità dell'accogliere, e una valenza estetica espressa dall'analogia brancusiana. L'architettura non dovrebbe cercare di diventare scultura, ma riconoscersi sino in fondo come arte, arte del costruire.

Il progetto di Treviso Due contiene nella sua stessa intitolazione l'intenzione di base della committenza: costruire una seconda città di Treviso concentrando fuori dalle mura quasi tutte le funzioni pubbliche della attuale città di Treviso, aggregandole con funzioni residenziali e commerciali. Una nuova città con una forte valenza di spazi e di funzioni pubbliche. L'area dell'intervento è disomogenea, poco compatta e a bassa densità: edifici residenziali a cinque o sei piani degli anni Sessanta e Ottanta, qualche villetta piccolo borghese, edifici commerciali degli anni Ottanta e Novanta, alcune aree verdi non ancora invase dalla speculazione edilizia. Come intervenire? Era fondamentale creare un elemento attrattore capace di dare unità ad un insieme così disomogeneo sapendo di doversi confrontare con uno dei più significativi centri storici del Veneto. Quale la strategia progettuale di Mario Botta? Crea una dislocazione a «U» per un grande spazio pubblico-piazza sul quale si affacciano architetture che, a partire da una omogeneità data

Charlotte, Nord Carolina, USA



dal rivestimento in cotto, si differenziano tra loro all'interno di una sintassi comune. Abbiamo così una costruzione bassa a portale nel lato non absidato della «U», due costruzioni a quattro piani speculari sui lati rettilinei della «U» dando dignità pubblica al grande spazio-piazza e, nella parte absidata della «U», quattro grandi edifici che racchiudono con grande forza espressiva e con una certa ieraticità l'intera piazza formando la grande abside. Ai due lati paralleli si collegano due più due costruzioni di otto piani che con la loro funzione abitativa hanno anche la sorprendente capacità di espandere il nucleo centrale del progetto Botta verso il tessuto urbano disarticolato d'intorno, catturando la disomogeneità preesistente per inglobarla nell'unità dell'intervento. Il vero e proprio centro attrattore è la piazza, caratterizzata da un pavimento in porfido portato dall'Alto Adige, dall'uso della pietra di Verona che ha in sé il rosso della terra, da un giardino artificiale, da una fontana nel centro del cerchio virtuale che disegna l'abside e dalla presenza di una piccola chiesa.

La sintassi è la seguente:

- ha reso unitario l'intervento unificandolo con il rivestimento in cotto. Il rivestimento è dichiarato come tale e non si presenta come una pelle, in altri termini è cogente alla struttura;
- ha diversificato i blocchi edili che a partire dalle diverse funzioni articolando una graduale varietà compositiva. Questa gioca su reciproci rimandi nell'uso di alcuni lemmi: le coperture lenticolari, le feritoie orizzontali e verticali, le grandi «aperture» a nastro, le finestre quadrangolari;
- ha affrontato il difficile problema della scala dell'intervento (si tratta di un intervento di una

tale dimensione da poter diventare assolutamente invasivo in un territorio così fragile) diversificando le altezze dei corpi edili dentro uno schema che ricompone una simmetria assiale; ha tagliato in diagonale tutte le murature portanti degli edifici nell'impianto a «U» facendole lavorare a mensola per accentuare la capacità «emozionale» di significare l'accoglienza; ha utilizzato la forma ad abside per dare carattere alla rappresentatività degli edifici pubblici aggiungendo all'effetto di unità (tutto converge in un centro che è la fontana) anche un senso di ieraticità (inevitabilmente la forma absidata evoca, anche se sotterraneamente, il sacro);

- ha, di contro, creato un grande portale d'entrata per accentuare la funzione civile dell'intero intervento e per dare allo stesso un ordine assiale;
- ha recintato formalmente e ha aperto funzionalmente e così facendo ha, in qualche modo, evocato la possibilità che quelle architetture siano oggi a difesa del cittadino come un tempo lo erano le mura della città dalla quale nasce questo progetto.

Il caso Treviso è un sintomo per comprendere cosa sta accadendo e può continuamente accadere nell'Europa delle piccole città: i luoghi di rappresentazione civica, meno le chiese, sono destinati a trovare altri luoghi, altri spazi, forse, ma non sempre, altre piazze. La causa è la difficile mobilità e l'insufficienza dei parcheggi nei centri storici, ma è anche il fatto che il nostro modo di costruire la nostra identità e la nostra capacità di convivenza non ha più bisogno di rappresentarsi attraverso architetture capaci di evocare i poteri, di rappresentarli. Quelle architetture che affacciandosi

Area ex-Appiani, Treviso, Italia



nelle nostre piazze (il parlamento, il palazzo comunale, il tribunale, il museo, il teatro, e così di seguito) facevano sì che quella piazza fosse lo spazio del «noi», delle «regole» e della nostra identità. Solo la chiesa rimane ancora a difendere questi luoghi, sentendosi, credo, un po' perduta.

Le piazze di Treviso saranno ancora delle piazze? Di certo saranno molto vissute, rese attraenti e usate per fare compere nei giorni di festa, ma non saranno più la stessa cosa. Nessuna nostalgia, ma credo vada detto: il luogo della nostra identità collettiva sta altrove e questo altrove sembra essere sempre più sfuggente e indefinibile. È l'architettura che ha il compito di cercare dentro di sé questa identità.

Tre sono i contesti nei quali operano i progetti di Mario Botta individuati per questa occasione: la città asiatica; la città americana; la città europea. Tre realtà con storie, memorie, necessità diversissime.

La città asiatica sembra un «accampamento di pietra» con intorno insediamenti casuali. L'accampamento di pietra» (si pensi alla città proibita di Pechino) è il luogo del potere, l'intorno e il luogo dell'abitare. È come se un popolo nomade avesse deciso di fermarsi in un luogo, avesse trasformato le proprie tende in costruzioni lignee o di pietra e avesse deciso che quel momento e quel modo di stare al mondo dovesse appartenere alla memoria collettiva. Quell'evento deve perdurare nel tempo così come la precedente vita nomadica non va rinnegata ma più semplicemente fermata. Ovviamente questo non può che dipendere anche da aspetti socio-economici e specifiche forme di potere. Comunque non ci sono piazze, ma spiazzi attorno a palazzi e a templi. Le aree per lo scambio sono distribuite come un rizoma in tutto il tessuto urbano (forse ha faticato molto a formarsi un ceto mercantile) e la distinzione tra pubblico e privato è debole mentre è forte quella tra sacro e profano, tra potere e servitù, tra diritti e doveri. L'atto originario non manca mai di tornare. Non è un caso che i templi vengano ancora oggi ricostruiti com'erano, con le stesse logiche, con gli stessi materiali, con le stesse forme. È la memoria di quella decisione (quell'insediamento) che si deve ripetere all'infinito. Poi questo mondo è stato invaso dalla Modernità, dalla Postmodernità, dalla Globalizzazione. In questo momento la città semplicemente si è persa affidandosi al recupero di modelli occidentali o alla *deregulation* (anch'essa di matrice occidentale).

Mario Botta non poteva di certo recuperare questa dimensione originaria, quelle per le quali i

templi sono ancora oggi fatti come tende; non poteva inseguire le forme, come fa di suo il Postmodernismo. Posiziona invece nel territorio della città «dispersa», insicura, senza identità, una «figura» araldica (il Korean air) e un *axis mundi* (la torre Kyobo) che tutto può ricucire. Non si ferma alla storia e alla memoria di quell'evento rappresentato dal passaggio dal nomadico allo stanziale, ma va ad una dimensione per molti aspetti precedente, ancestrale. L'*axis mundi* è dimensione percettiva-emozionale prima che simbolica e non mette in gioco valori locali, ma antropologici e, per molti aspetti, universali.

La città americana, in particolare proprio Charlotte, nasce prevalentemente da una volontà fondativa. Si tratta di un popolo di «diversi» che pensa di costruire una nuova società (appunto, di fondare una nuova città) e di farlo in modo razionale dove la possibilità di fare viene misurata dai limiti posti dalle condizioni esistenti e dove i fini vengono costantemente adeguati ai mezzi. La razionalità non ha bisogno di legittimarsi con la storia. Nel contempo, la città americana è anche la città del liberismo cioè di un sistema economico sociale basato sulle libertà individuali e sulla libertà del e nel mercato. La città americana è allora la città che prova a regolare il difficile equilibrio tra le regole collettive e le libertà del singolo, tra pianificazione e *deregulation* e, anche in questo caso, la storia non è di nessun aiuto. La legittimità viene allora da una sorta di tradizione del nuovo, da quella volontà (settecentesca) di fondazione che viene costantemente attualizzata ad esempio nell'etica della frontiera che caratterizza la cultura americana.

Botta anche in questo caso cerca di elaborare strategie di relazione per innestare con l'architettura una sorta di virus, di memoria di quell'atto fondativo del luogo (il cubo iniziale) per provare a ripresentare ciò che la comunità americana ha sempre guardato con sospetto: la piazza. È in qualche modo un atto di rifondazione.

A Treviso Botta si trova con una indistricabile stratificazione storica e con memorie evocate da ogni dove e in ogni momento, alle volte inconsistenti o, addirittura, inventate. Questo è quello che accade a quasi tutte le città europee, tutte che corrono il pericolo che la storia si guardi allo specchio quasi ipnotizzata, perdendosi nella sindrome di Narciso. Anche in questo caso Mario Botta prova a ricucire l'antico e il nuovo, il dentro e il fuori, la piazza e il territorio. Costruisce un impianto urbano che aprendosi all'intorno è capace di alludere al senso di sicurezza e appartenenza che davano un tempo le antiche mura di Treviso.



Ovunque introduce una propria cifra: il rivestimento in cotto. Non è solo un'astuzia per affermare un suo stile, una sua scrittura, il suo nome, è anche un modo di costruire un'architettura come «narrazione» collettiva. Perché questo accada c'è bisogno di un autore.

Non strategia mimetica, quindi, non presunzione di poter comprendere realtà, storie, memorie, necessità così diverse tra loro, ma volontà di riaffermare che dovunque e comunque la città può rispondere alle contraddizioni del vivere civile.

In sintesi, queste le questioni che mi ha posto il lavoro di progettazione di Mario Botta. Questioni sulle quali ritengo doveroso continuare a riflettere:

- la città come antidoto alla globalizzazione che tutto omologa; la diversità come risorsa globale;
- la città come luogo di una identità che non si rende miope nel proprio localismo, ma che riesce a trovare una relazione con il globale attraverso l'*umanità* (si badi bene non attraverso il vetero umanesimo eurocentrico);
- la città come bene collettivo che usa la memoria e produce memoria; luogo quindi di una memoria collettiva offerta al futuro;
- la città non come valore d'uso o di scambio (di mercato), ma come valore simbolico;
- la città come processo capace di ricercare sempre una propria unità quindi una propria identità.

E l'architettura? L'architettura può essere il «magnete» di tutto ciò, mai mimetica, non dipendente dal *genius loci*, mai vincolata alle forme del passato e quindi alla storia (mai storicista), ma determinante per i processi di relazione e identificazione del sociale e cosciente di essere patrimonio pubblico. Ricordando in tutto ciò che la storia non è la memoria, che la memoria raggiunge sempre strati profondi della nostra identità privata e pubblica e che è in essa (forse proprio perché così incatturabile, indefinibile, non programmabile) che si può difendere, nel bene e nel male, ciò che ci fa essere ciò che siamo: la nostra condizione umana.

Non ho certo risolto la mia incapacità di capire il senso di alcune parole così importanti per la nostra convivenza civile, ma interpretare queste architetture e il loro «intorno» mi sta aiutando ad uscire da una pericolosa afasia politica e mi spinge di nuovo ad interrogare la città degli uomini.

PS Non ho mai scritto di architetture che non ho potuto vedere con i miei occhi. Questa volta ho tradito le mie abitudini e può quindi mancare quel «in più» di interpretazione che ti dà solo la

visione diretta delle architetture. Perché ho provato questa nuova esperienza? Perché «ho visto tutto» (sic!) in Google Earth. Ho visto i fiumi, le strade, le grandi infrastrutture, i parchi e i giardini, e persino le architetture in 3D, alle volte persino muovendomi all'interno e avendo uno sguardo a trecentosessanta gradi. Non ho potuto sentire i rumori e i profumi, non ho potuto incontrare gli abitanti delle città e mangiare con loro. Ho guadagnato o perso qualcosa? Non lo so. La critica dell'architettura e delle arti potrà diventare per questo più efficace ed essere, ad esempio, più cosmopolita? Anche a questo non so rispondere. So solo che questo produce euforia e nel contempo un profondo disagio, lo stesso che provo quando mi manca il senso delle parole e so che, di certo, non si torna indietro.