



Politecnico di Milano
Scuola di Architettura e Società
Laurea Magistrale in Architettura RE6 _Anno Accademico 2011/2012

SuperFacies

Maria Cristina Balice mat. 208777
Relatore: prof. Ciro Mariani

“La profondità è una questione di superficie”.
-Gilles Deleuze-

*Si ringrazia per la disponibilità:
Andreas Fries, Partner Herzog & de Meuron Architekten AG
Prof. Ciro Mariani*

*Un particolare ringraziamento va:
alla mia famiglia che mi ha sostenuto in questo lungo percorso.*

*il mio pensiero va:
a mia madre.*

SuperFacies

Index

Introduzione

Abstract (ita).....	9
Abstract(eng).....	11
Superficies.....	12
Biografia Jacques Herzog & Pierre de Meuron.....	14

1. *Milieu*

1.1 La cultura architettonica svizzera e l'ambiente di formazione	16
1.2 Basilea: tra tradizione e modernità.....	18

2. *H&DeM*

2.1 L'incontro tra tradizione e modernità.....	25
2.2 Nel nucleo pulsante della contemporaneità.....	28
2.3 Esaltazione della percezione.....	30
2.4 La stereometria apparente.....	36
2.5 Profondità di campo e dissolvenza incrociata.....	43
2.6 Trasparenza letterale e fenomenica.....	47
2.7 Un'architettura vissuta.....	53
2.8 L'abolizione dei clichés architettonici: la continuità materica.....	57
2.9 L'invenzione tecnologica.....	60

3. <i>Regesto opere H&deM a Basilea</i>	65
---	----

4. <i>My Basel Tour</i>	69
-------------------------------	----

-Appartamenti Schützenmattstrasse.....	73
-Wohn und Geschäftshaus Schwitler.....	75

- Ricola Storage Building.....	77
- SUVA Building.....	79
- Pfaffenholz Sport Center.....	81
- Central Signal Box.....	83
- Rossetti Bau.....	85
- Roche Building 95.....	87
- Rehab.....	89
- Schaulager.....	91
- Elsässertor II.....	93
- St. Jakob.....	95
- Studio H&deM.....	97
- Museum der Kulturen.....	99
- Vitra Haus.....	101

5. *Approfondimenti*

5.1 Contesto.....	104
5.2 Spazio_Luogo.....	105
5.3 Spazio della contemporaneità.....	106
5.4 Limite_Relazione.....	109
5.5 Identità_Differenza.....	111
5.6 Soglia.....	112
5.7 Evoluzione della nozione classica di facciata.....	114

<i>Conclusione</i>	119
--------------------------	-----

Note.....	121
Bibliografia.....	122

Indice Figure

<p>1. Ritratto H&deM14</p> <p>2. Feuerstatte2.....15</p> <p>3. Casa di Tavole, Liguria, 1992.....17</p> <p>4. Mittelbrücke-Basilea18</p> <p>5. Skyline di Basilea dalla terrazza del Basler Münster.....18</p> <p>6. Basler Münster.....18</p> <p>7. Veduta del Reno dal Mittelbrücke.....19</p> <p>8. Helvetia in viaggio/B.Eichin/1980.....19</p> <p>9. Museo Tinguely/M.Botta/1996.....20</p> <p>10. Fondazione Beyeler/R.Piano/1997.....20</p> <p>11. Schaulager/H&deM/2000.....20</p> <p>12. Centro storico di Basilea.....21</p> <p>13. Theater Basel/F. Schwarz, R.Gutmann, F. Gloor./ 1969-1975.....21</p> <p>14. Modulor all'interno di un atelier.....21</p> <p>15. Vitra Haus/H&deM/Campus Vitra/Weil am Rhein/2010.....22</p> <p>16. Vitra Haus/H&deM/Campus Vitra/Weil am Rhein/2010.....22</p> <p>17. Theater Basel.....23</p> <p>18. Philharmonie di Berlino/H. Scharoun/196023</p> <p>19. Il rapporto tra tradizione e innovazione: il Theater Basel e l'Elizabeth Kirche(1857).....23</p> <p>20. Accostamento di una classica abitazione basilese ad un edificio contemporaneo.....23</p> <p>21. Produzione H&deM nel mondo.....24</p> <p>22. Produzione H&deM a Basilea.....24</p> <p>23. Affaccio sul Reno dello Studio H&deM.....25</p> <p>24. Comparazione facciate Studio H&deM.....25</p> <p>25. Affaccio sul Reno dello Studio H&deM25</p> <p>26. Affaccio Studio H&deM St. Johannis-Vorstadt Strasse.....25</p>	<p>27. Cancelli Studio H&deM26</p> <p>28. Le vetrate dell'Elsassertor riflettono la città storica.....27</p> <p>29. Ombra di una tradizionale casa basilese sul Rossetti Bau27</p> <p>30. Dialogo tra l'edificio dell'Elsassertor e la vecchia stazione.....19</p> <p>31. I due volumi che compongono il Pfaffenholz23</p> <p>32. Pensilina del Pfaffenholz.....31</p> <p>33. Rivestimento del Pfaffenholz.....32</p> <p>34. Dettaglio pannelli in vetro Pfaffenholz: sono privi di giunto33</p> <p>35. La trama serigrafata sul vetro ripropone il motivo del retrostante isolante33</p> <p>37. Dettaglio. Soluzione d'angolo priva di giunti33</p> <p>38. Esterno Pfaffenholz. L'edificio appare come un blocco monolitico.....34</p> <p>39. Dettaglio. La fessura originata dal solo accostamento dei pannelli rende visibile l'isolante.....34</p> <p>40. Dettaglio. Immagine impressa sul cemento.....34</p> <p>41. Esterno Ricola Storage Building.....35</p> <p>42. Dettaglio. Appoggio delle tavole sulle barre di cemento35</p> <p>43. Caixa Forum/Madrid. Spazio originato dall'emancipazione dal suolo.....36</p> <p>44. Forum Building/Barcellona. Spazio originato dall'emancipazione dal suolo....36</p> <p>45. Galleria Gōetz/Monaco/1992.....37</p> <p>46. Casa del Fascio/Terragni/Como/193637</p> <p>47. Abitazione rustica in prossimità del Rehab.....38</p> <p>48. Rehab. Esterno.....38</p> <p>49. Rehab. Ingresso.....39</p> <p>50. Rehab. Interno.....39</p> <p>51. Rehab. Cortile interno39</p> <p>52. Rehab Giardino interno.....39</p> <p>53. Rehab. Vasca.....40</p> <p>54. Rehab. Vista sul cortile interno.....41</p>
--	---

55. Rehab. Prisma che contiene la piscina.....	41
56. Rehab. Interno piscina.....	41
57-58-59-60. Esterno Central Signal Box.....	42
61. Profondità di campo. Fotogramma del film "Il deserto rosso"/M. Antonioni/ 1964.....	43
62. Profondità di campo. "Il grido"/M. Antonioni/1957.....	44
63. Profondità di campo. "La notte"/M. Antonioni/1961.....	44
64. Profondità di campo. "L'eclisse"/M. Antonioni/1962.....	44
65. Profondità di campo. Pensilina del Pfaffenholz	45
66. Profondità di campo. Pensilina del Rehab.....	45
67. Profondità di campo. Pensilina dell'Elsässertor.....	45
68. Ironica scritta sulla vetrata del bar dell'Elsässertor.....	46
69. Villa Stein/LeCorbusier/Garches/1927.....	47
70. Moholy Nagy/Shadow effects for the opera "Madam Butterfly"/ State Opera/Berlin/1931.....	48
71. Fondation Cartier/Nouvel/Parigi/1994.....	48
72. SUVA Building. Esterno.....	49
73. Istitut du Monde Arabe/Nouvel/Parigi/1988.....	49
74. SUVA Building. Pannelli in vetro serigrafati.....	50
75. SUVA Building. L'aspetto della facciata cambia in base all'apertura o la chiusura dei pannelli.....	50
76. SUVA Building. Giochi di riflessi.....	50
77. Vetrata Cappella di Ronchamp.....	51
78. Vista dei campi da gioco dall'interno del Pfaffenholz.....	51
79. Serigrafia Rossetti Bau.....	51
80-81-82. Central Signal Box. Le lamelle di rame si piegano lasciando intravedere l'interno.....	52

83. Appartamenti Schützenmattstrasse.....	54
84. Appartamenti Rue de Suisse.....	55
85. Appartamenti Schwitter.....	55
86-87. Schützenmattstrasse. Metamorfosi facciata: chiusura e apertura gelosie....	56
88. Schützenmattstrasse. Vista della facciata dal basso.....	56
89. Schützenmattstrasse. Vista della griglia dall'interno.....	56
90. Sovvertimento categorie tradizionali architettoniche. Ribaltando l'immagine della pensilina del Pfaffenholz non si riesce più a capire quale sia quella reale.....	57
91. Classico tombino della città di Basilea.....	58
92. La griglia del Schützenmattstrasse è ispirata al disegno dei tombini.....	59
93. Pensilina Rehab. La continuità materica crea un senso di disorientamento, una difficoltà nel ragionare attraverso le categorie a cui siamo abituati.....	59
94-95. Rehab. Dettaglio barriera frangisole, tecnologia povera ma impeccabile....	60
96. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf e contesto.....	61
97. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf. Rivestimento.....	61
98. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf. Rivestimento.....	62

ABSTRACT

Superficie, pelle, membrana, filtro, schermo, diaframma, interfaccia, involucro: sono solo alcuni dei termini più utilizzati per raccontare il volto dell'architettura contemporanea.

La *superficie* (dal latino *superficie*, composto di *super* e *facies*) è per definizione un piano che delimita un corpo, una struttura o una massa; oppure ancora strato, spessore superficiale; sinonimo di esterioresità e apparenza. Se trasferiamo questa definizione nel campo architettonico e assumiamo che il corpo delimitato da una superficie sia l'architettura stessa, comprendiamo come tale questione non sia affatto superficiale: "*La profondità è una questione di superficie*", affermava Deleuze, seducendo nel suo rimando indiretto alla profondità, essa diviene un vero e proprio problema di significato e non solo una questione di materiali come "superficialmente" potrebbe sembrare. Ciò apre la strada ad una ricca e complessa riflessione sull'architettura, dove la superficie non rappresenta solamente la delimitazione fra interno ed esterno, ma diviene elemento di relazione fra architettura e contesto, modo dell'architettura di affacciarsi alla scena pubblica, configurandosi così come elemento pregno di significati culturali, estetici, linguistici, simbolici, percettivi, tecnologici e mezzo dell'architettura per comunicare la propria tensione espressiva. L'interesse in questo aspetto dell'architettura sta nella sua natura ambivalente di essere *limite* e allo stesso tempo elemento di *relazione*: in qualità di confine essa è ora mezzo di separazione e ora di contatto, ora elemento di protezione e ora interfaccia verso il mondo esterno.

C'è di più: le qualità della superficie dell'architettura non sono meramente superficiali, esse costruiscono gli effetti spaziali attraverso cui l'architettura comunica. La spazialità di un'architettura si modifica contraendosi ed espandendosi, aprendosi e chiudendosi, in relazione alle caratteristiche di ciò che la include. La superficie, da semplice elemento di separazione bidimensionale fra interno ed esterno, diviene un vero e proprio sistema di interfaccia, ovvero un vero e proprio sistema spaziale, attraverso il quale l'architettura dichiara la propria autonomia nei confronti del contesto o al contrario la propria partecipazione. Ecco dunque che la superficie evolve in spazio, passaggio cardine in questa ricerca, che non vuole essere una semplice rassegna sulla pelle dell'architettura, argomento ormai retorico e spesso banalizzato.

Il titolo *SuperFacies* racchiude il senso dell'intero lavoro: una lettura critica dell'architettura che assume come dato di partenza la superficie (termine che verrà utilizzato nell'accezione che l'etimologia suggerisce), da cui si aprirà una vera e propria riflessione sullo spazio ante-in-post superficie. Protagonista è dunque lo spazio nelle sue molteplici dimensioni e nelle sue infinite manifestazioni.

Emblematica, in questo senso, è l'architettura di Jacques Herzog e Pierre de Meuron, maestri incomparabili nel trattamento della superficie architettonica e nella capacità di creare spazi straordinari, rivelatori di significati inediti. Le opere dei due architetti elvetici verranno lette alla luce delle considerazioni fatte poco sopra, attraverso un approccio del tutto fenomenologico. Il lavoro si configura, infatti, come una sorta di "ricognizione sul campo", in cui l'esperienza soggettiva assume un ruolo determinante: il materiale raccolto è frutto di molteplici sopralluoghi, le osservazioni che ne derivano sono state desunte dal fatto di aver personalmente esperito quegli spazi, di averli vissuti, attraversati, abitati al fine di coglierne i significati più reconditi. Questo approccio pragmatico si pone come alternativa a quella sterile conoscenza dell'architettura che avviene tramite la consultazione di siti internet e riviste patinate, o nella migliore delle ipotesi, sfogliando una monografia. Tale modo di procedere si rivelerebbe del tutto inadeguato per le realizzazioni di Herzog e de Meuron (d'ora in poi H&deM): la natura ambigua, insita nelle loro opere, che ne costituisce l'essenza ultima non può di certo essere colta tramite la fruizione di immagini pubblicate, che mortificano la singolare qualità tattile di ciascuna opera. L'incredibile esperienza sensoriale che accompagna la frequentazione diretta delle loro architetture sarebbe vanificata attraverso la semplice consultazione di un sito o di una fotografia, specialmente in quest'ultima, dove vi è sempre una forte distorsione percettiva e una forte deviazione del messaggio. Quante volte ci capita di rimanere delusi, o al contrario sorpresi, dopo aver visitato un luogo che avevamo visto soltanto in fotografia.

All'interno di quest'ottica, l'esperienza soggettiva dello spazio, si configura dunque come momento imprescindibile nella conoscenza dell'architettura.

ABSTRACT
(English)

Surface, filter, diaphragm, screen, skin, membrane, wrapper: these terms are commonly and indistinctly used to narrate architecture's face, image and appearance, but each of them has a specific meaning and each of them involves different concepts.

The purpose of this work is to go deeply into this issue in order to catch the complexity, the ambiguity, the richness and the fascination of architecture's surface in the contemporary scenery. "*Depth is a problem of surface*", I've mentioned Deleuze to emphasize the importance of surface, which is a real problem of meaning, not only of materials. The interest and the complexity of this concept lies in its ambivalent nature of being limit and at the same time element of relation, as a border it becomes medium of contact and separation, interface towards the exterior world and element of protection, generating a dialectic between opposite terms such as outside-inside, public-private, open-closed, etc. Moreover it becomes the way throughout architecture reveals its identity showing itself to the public scene and element to communicate its expressive tension, in fact, the properties of a building's surface are not merely superficial; they construct the spatial effects by which architecture communicates. Through its surfaces a building declares both its autonomy and its participation in its surroundings. Now there's one last important consideration: the surface is for definition a plan that delimits a body, in this case the body is architecture, whose space contracts and expands in relation to the characteristics and peculiarities of what includes it. At this point, in the light of this considerations, the term surface would be too reductive because it implicates a bi-dimensional idea, so I would rather talk about "space". In the view of my research this space becomes the medium which interacts with the surrounding conditions.

I found a concrete answer to these questions in the work of Herzog & De Meuron, whose value lies in extraordinary sensibility in observing the reality, in listening to the low and imperceptible voice of the place, bearer of history and specific identity, and in re-interpreting all of this in the project through a very refined act, that gives life to evocations and correspondences. The perception, both estrangement and evocative medium, seems to be the strategy of their architectures.

La parola superficie deriva dal latino *superficies*, che altro non è che il composto di *super* e *facies*. *Super* è un avverbio e preposizione il cui primo significato è sopra, di sopra, dal disopra, ma anche oltre, inoltre, oltre a ciò, in più. Il sostantivo *facies* ha una grande molteplicità di significati: aspetto esteriore-figura, forma, conformazione- vista, immagine, spettacolo- forma, tipo, genere, maniera- volto, faccia, sguardo- espressione, fisionomia- bell'aspetto, bellezza. Il recupero dell'etimologia di questo termine consente, dunque, di cogliere la ricchezza e la complessità di questo concetto.

La citazione deleuziana tratta dal testo *Mille Plateaux*(1968) dello scrittore Michel Tourier si rivela utile a chiarire la "profondità della superficie": "*Strano pregiudizio che valorizza ciecamente la profondità a discapito della superficie, pretendendo che superficiale significhi non già di vaste dimensioni, bensì di poca profondità, mentre profondo significhi di grande profondità e non di superficie ristretta*". [1]

SuperFacies starebbe dunque a significare oltre la faccia, al di sopra dell'apparenza, simboleggiando un chiaro invito ad una riflessione sull'architettura che va oltre il "limite". "*Architettura del limite*": così viene definita l'architettura di H&deM da Alessandro d'Onofrio, autore del testo *Anomalie della Norma*, alludendo alla maestria nel trattamento delle superfici, ma soprattutto nella loro capacità di riconfigurare le consuetudine acquisite nella percezione quotidiana. Ad un certo punto cambia l'interpretazione nella nostra percezione quotidiana, si disvelano così significati inediti e si aprono scenari di realtà alternative, "*ci si arresta allora, con un senso di vertigine, sul limitare di un baratro*" e H&deM divengono "*creatori di vertigini*". [2]

Il titolo *SuperFacies* viene utilizzato per fedeltà nei confronti della verità del termine *superficie*, e non solo: nasconde una provocazione. Mi spiego subito. Il suffisso *super* è anteposto, da molti anni a questa parte, alla parola architetti o architettura per indicare l'élite di progettisti estremamente popolari, che operano "world wide", quasi fosse un grande calderone in cui vengono gettati

indistintamente tutti gli architetti di fama mondiale. Io, che sono cresciuta proprio nella generazione dell'esplosione delle "archistar" e nell'era della globalizzazione, ho iniziato a domandarmi se il panorama architettonico contemporaneo fosse davvero quello propinato dalla critica, a volte un po' troppo approssimativa e precipitosa. La stessa critica che, erroneamente, considera l'architettura di H&deM una tendenza postmodernista, autorappresentativa, e che riduce le loro opere a "grandi schermi", grandi scatole stereometriche che esibiscono eccentricamente la loro "pelle", senza alcun interesse per i fenomeni di natura spaziale. L'intento della tesi è proprio quello di smentire tutto ciò attraverso l'analisi puntuale di alcune fra le loro opere; il cannocchiale è volutamente ristretto alla loro produzione a Basilea, città natale di entrambi, alla quale sono tuttora legati e nella quale continuano a realizzare un gran numero di manufatti, a testimonianza del loro profondo legame affettivo ed empatico con questa città. Due "archistar" estremamente affezionate alle proprie origini e al *milieu* nel quale si sono formati. Potremmo quasi ravvisare nella loro produzione una doppia anima: quella romantica, quasi regionalista, che li tiene ancorati alla loro città d'origine e un'anima "internazionalista" che li vede impegnati sul fronte internazionale.



1. Jacques Herzog e Pierre de Meuron

Jacques Herzog e Pierre de Meuron nascono entrambi a Basilea nel 1950, si conoscono all'università dell'ETH di Zurigo dove frequentano i corsi di Lucius Burckhardt, Dolf Schnebli e Aldo Rossi. Nel 1975 si laureano con una tesi urbanistica sulla città di Basilea. Nel 1977 diventano assistenti di Schnebli, nel 1983 Herzog è visiting tutor alla Cornell University (Ithaca, N.Y., U.S.A); dal 1989 al 1998 sono più volte visiting professor alla Harvard University (Cambridge, Massachusetts, U.S.A), dal 2000 insegnano all'ETH di Zurigo.

Nel 1978, fondano a Basilea lo studio Herzog & de Meuron Architekten, al quale si associano in seguito Harry Gugger e Christine Binswanger.

Harry Gugger nasce a Grezenbach (Soletta, Svizzera) nel 1956; dopo un apprendistato come utensilista studia alla Columbia University (N.Y., U.S.A) frequentando i corsi di Flora Ruchat e Tadao Ando e si laurea nel 1990 all'ETH di Zurigo. Lo stesso anno entra nello studio di Basilea e diventa assistente di Jacques Herzog alla Summer School di Karlsruhe (Germania). Nel 1991 si associa all'Herzog & de Meuron Architekten. Nel 1994 è visiting professor alla Hochschule für Architektur und Bauwesen (Weimar, Germania).

Christine Binswanger nasce a Kreuzlingen (Turgovia, Svizzera) nel 1964, studia all'ETH di Zurigo dove frequenta i corsi di Flora Ruchat e Hans Kollhoff e si laurea nel 1990. Nel 1991 collabora con Herzog & de Meuron ai quali si associa nel 1994.

La straordinarietà e la forza di questo sodalizio è ben spiegata nella motivazione del Pritzker Price del 2001: *“Jacques Herzog e Pierre de Meuron lavorano con una complementarità che non permette distinzione. Ognuno dei loro venti capolavori esprime un prezioso affiatamento che viene colto ed esaltato dalla scelta di premiarli insieme...L'architettura di Jacques Herzog e Pierre de Meuron combina la qualità artistica di un'antica professione con l'approccio fresco delle capacità tecniche del*

nuovo secolo"[3]. Lo scambio fra tradizione e innovazione è una costante nell'architettura di H&deM, sin dal loro esordio. La loro prima esperienza è la partecipazione al Carnevale, una festa molto sentita in Svizzera, vissuta come momento di aggregazione popolare dove le diversità culturali ed etniche vengono dimenticate grazie alla trasfigurazione dei ruoli e delle identità. H&deM colgono l'occasione per unire tradizione e modernità: decidono di interpretare questa tradizionale ricorrenza attraverso una vera e propria performance artistica in collaborazione con l'artista concettuale Joseph Beuys, che viene chiamato a realizzare costumi da parata del gruppo a cui appartengono i giovani architetti. Vengono realizzati, per tutti i settanta componenti, vestiti di feltro che costituiscono gli elementi di una sua precedente installazione al Museo di Arte Contemporanea di Basilea dal titolo *Feuerstatte 1*. Questo episodio è significativo poiché rivela un'attitudine che tuttora ritroviamo nelle opere di H&deM, ovvero quella dell'eversione concettuale, della deroga contenuta da forme rassicuranti. Il gusto dell'installazione, i legami con l'arte sono rimaste caratteristiche costanti nelle loro architetture, dietro le quali vi è un modo di procedere che determina la mancanza di una cifra stilistica. A tal proposito lo stesso Herzog dichiara che la loro invariante progettuale più che il metodo è: *"l'atteggiamento, il rifiuto di un modo di pensare a priori. Abbiamo cercato di capire sempre di più, di portare sempre più in primo piano questo modo di procedere fenomenologico, questo osservare, questo percepire"*. [4]

La strategia sembra piuttosto essere l'attenzione dedicata all'esaltazione della percezione, come mezzo estraniante ed evocativo. Strategia supportata da una straordinaria padronanza della materia e da un'impressionante abilità tecnica: il gioco della provocazione innescato dalle loro architetture è spesso generato da reconditi artifici tecnologici, il cui fine è sorprendere.



2. *Feuerstatte2*

1.1 LA CULTURA ARCHITETTONICA SVIZZERA E L'AMBIENTE DI FORMAZIONE

Prima di procedere all'analisi delle opere è necessario fare una premessa sull'ambiente di formazione dei due architetti, digressione necessaria per comprendere a pieno il bagaglio di H&deM, debitore della cultura architettonica elvetica.

La neutralità nel secondo conflitto mondiale ha fatto sì che il patrimonio architettonico rimanesse illeso e l'enorme afflusso di capitali ha sancito un benessere economico che nel resto dell'Europa ha tardato ad arrivare.

Se, infatti, si osserva il percorso dell'architettura svizzera, a partire dai primi anni del '900, risultano evidenti alcune invarianti: la profonda conoscenza dei movimenti e delle tendenze culturali, una prudente assimilazione di quest'ultime attraverso processi di reinterpretazione e adattamento alle culture locali ed infine l'attenzione all'aspetto pratico del costruire.

Il concetto di tradizione, in Svizzera, non è stato applicato solamente alla difesa di pratiche costruttive e concettuali che provengono da lontano e che forniscono identità nazionale-geografica, ma anche all'assimilazione e all'impiego del moderno. Questo ha determinato la coesistenza di più memorie e più tradizioni.

L'architettura svizzera è così riuscita, nell'arco di circa settanta anni, a costruire una tradizione del moderno, unica rispetto al resto dell'Europa.

A tutto questo si aggiunge il forte carattere sperimentale, che spinge l'architettura elvetica, alla ricerca di nuove soluzioni e al consolidamento di quelle esistenti, la sapienza tecnica, la padronanza dei materiali (in particolare cemento armato, ferro e legno), la qualità caratterizzante ogni manufatto che viene realizzato a "regola d'arte".

L'apertura agli apporti internazionali completa la ricchezza del quadro del patrimonio architettonico svizzero: proprio su tale apertura e sull'avanguardia dei mezzi impiegati è impostato il programma

didattico dell'ETH di Zurigo, dove hanno insegnato Alfred Roth, Aldo Rossi, Daniel Libeskind, Santiago Calatrava, e anche H&deM.

Quella svizzera non è una cultura multietnica, che fonda la sua identità su un eclettismo che possa rappresentare la complessità, come quella americana; piuttosto siamo davanti ad un atteggiamento che vaglia criticamente ogni apporto, per continuare a mantenere invariata la propria conformità al principio che da sempre la caratterizza come multiculturale. Basti pensare al fatto che non esiste una sola lingua nazionale, bensì tre. Così come non esiste una sola lingua nazionale, non esiste un linguaggio architettonico rappresentativo se non della sua stessa parzialità.

La Svizzera, posta geograficamente al centro dell'Europa, risulta dunque un territorio in cui convivono i fantasmi di diverse tradizioni abitualmente adattati alla pratica quotidiana.

H&deM sono fortemente influenzati da questo clima e divengono interpreti sensibili dell'apporto di tutte queste tradizioni. Improprio risulta dunque parlare di una fase postmoderna nella produzione di H&deM, poiché la frequentazione della storia è piuttosto da attribuire alle consuetudine dell'ars costruendi svizzera.

La produzione dei loro esordi è infatti caratterizzata dalla compresenza della tradizione modernista con quella locale, quasi rurale, e dall'utilizzo di materiali primordiali, quali il legno e la pietra. Rappresentativa di questo atteggiamento è la Casa di pietra Tavole, in Liguria, realizzata nel 1982, in cui il richiamo alla Maison Domino sembra fortissimo. In realtà il sistema strutturale costituito da uno scheletro in cemento armato viene occultato dal rivestimento di pietra e risulta leggibile solo per quella parte che coincide con la distribuzione interna. L'archetipo della Maison Domino viene dunque contraddetto, occultato dall'identità tra struttura e distribuzione. Ciò che sembra una tradizionale parete in pietra locale montata a secco, è in verità una parete ventilata. La percezione sensoriale stimola l'intelletto e lo spinge a domandarsi quale sia il reale sistema portante della casa: la pietra o il cemento? Ed è proprio qui che si innesca il gioco dell'inganno e della seduzione, una costante nell'architettura di H&deM.



3. Casa di Tavole, Liguria, 1992



4. Mittelbrücke-Basilea



5. Skyline di Basilea dalla terrazza del Basler Münster



6. Basler Münster

1.2 BASILEA: TRA TRADIZIONE E MODERNITA'

La peculiarità della città di Basilea risiede nella sua posizione geografica: essa sorge in un'ansa del Reno nella Svizzera nord occidentale, al confine con Francia e Germania, costituendo da sempre un crocevia storico nel triangolo fra questi tre stati. Fu proprio la sua posizione strategica a destare l'interesse dei romani che vi si insediarono, dandole il nome di *Augusta Raurica*.

Il Reno costituisce un forte segno connotativo di Basilea. Come importante via commerciale ha contribuito allo sviluppo della città e, oggi, è parte integrante della qualità della vita degli abitanti e degli ospiti di Basilea. Il Reno è un'arteria vitale e un luogo di ristoro, ispira persone, eventi e l'architettura della città. Estremamente suggestive sono le vedute offerte dai diversi ponti, specialmente quella dal *Mittelbrücke*, antico collegamento medioevale che collega la sponda

orientale con quella occidentale. Qui, come in tutta la città, sventolano orgogliose numerose bandiere svizzere a testimoniare la forte identità nazionale della città.

L'importanza del Reno è simboleggiata da una statua, sulla sponda orientale del *Mittelbrücke*, intitolata *Helvetia in viaggio*, della scultrice Bettina Eichin, datata 1980. Helvetia, uscita un giorno da una moneta da due franchi, si riposa dopo un lungo viaggio attraverso la Svizzera e volge pensierosa lo sguardo verso il Reno.

Il panorama dalla terrazza del *Basler Münster*, l'antico duomo di Basilea (la cui costruzione iniziò nel 1019 per terminare nel 1500), offre una visuale quasi a 360 gradi sul Reno. Ma quella che potrebbe sembrare un'idilliaca veduta, rivela l'altra faccia della città: in lontananza si scorge il colosso del polo chimico-farmaceutico. Basilea è, infatti, un importante centro industriale del settore chimico e farmaceutico, aspetto da non trascurare in questa ricerca, poiché la Roche, il gruppo farmaceutico che opera a livello mondiale, è uno dei più affezionati committenti di H&deM, i quali, prima di essere ingaggiati per la realizzazione della Torre Roche, avevano già collaborato con il gigante farmaceutico realizzando nel 2006 il Roche Building 95.

Basilea ha la reputazione di essere una delle città culturali più importanti d'Europa, tanto da essere candidata, nel 1997, "Capitale Europa della Cultura". Oltre alla storia millenaria (ospita, infatti, la prima università della Confederazione Elvetica datata 1459, in cui insegnarono Erasmo da Rotterdam e Friedrich Nietzsche), la città svizzera è animata da un grande fermento artistico: infinite sono le iniziative nel campo delle arti figurative e vivace è il panorama teatrale e musicale. Conosciuta a livello internazionale è ArtBasel, la fiera di arte moderna e contemporanea, che ogni anno attrae milioni di visitatori.

Per comprendere tale ricchezza culturale basti pensare che sono presenti una quarantina di musei, densità straordinariamente elevata rispetto ad altre città della stessa grandezza. I più rinomati portano la firma di grandi autori: Mario Botta per il Museo Tinguely, Renzo Piano per la Fondazione Beyeler e gli stessi H&deM per lo Schaulager.



7. Veduta del Reno dal Mittelbrücke



8. Helvetia in viaggio/B.Eichin/1980



9. Museo Tinguely/M. Botta/1996



10. Fondazione Beyeler/R. Piano/1997



11. Schaulager/H&deM/2000



12. Centro storico di Basilea

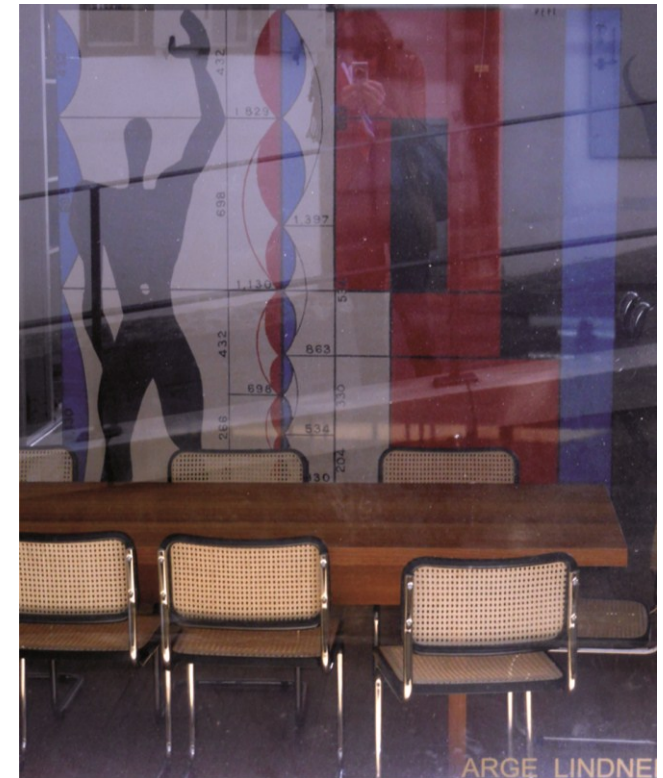


13. Theater Basel//F. Schwarz, R.Gutmann, F. Gloor./ 1969-1975

Ciò che sorprende di questa città è il suo doppio volto, la sua doppia anima in cui tradizione e modernità convivono in maniera del tutto naturale e spontanea. Passeggiando per le vie di Basilea ci si imbatte in cattedrali goticheggianti, affiancate ad edifici del tutto contemporanei. Il “nuovo” viene accostato al “vecchio” senza alcun timore, senza alcuna riserva; le presenze storiche non vengono museificate, imbalsamate e conservate maniacalmente, ma vengono rivitalizzate attraverso il “nuovo”. L’esito è davvero strabiliante.

E qui ci ricollegiamo a ciò che si diceva precedentemente, a proposito della cultura architettonica svizzera: tale atteggiamento muove, innanzitutto, da una profonda coscienza storica e poi da una forte identità locale, che comunque non esclude lo sguardo verso l’esterno, e che accetta di buon grado gli influssi internazionali. Tutto questo è sintomo di una grande apertura mentale.

Ricorrenti sono le eco del Modernismo. Un giorno passeggiando per una delle tortuose vie che corrono parallele al Reno e che portano al *Münster* sono stata rapita da una gigantografia del *Modulor* di Le Corbusier, esposta nella vetrina di un negozio d’arte (suppongo). Il fatto di trovare Le Corbusier, proprio lì, in quel tessuto così marcatamente medioevale, caratterizzato dalle classiche abitazioni basilesi, è stata un’esperienza trascendentale, che ha aperto una finestra su un altro mondo lontano nel tempo e nella distanza. La sorpresa, lo stupore evocati da un’immagine e la capacità di costruire



14. Modulor all'interno di un atelier



15. Vitra Haus/H&deM/Campus Vitra/Weil am Rhein/2010



16. Vitra Haus/H&deM/Campus Vitra/Weil am Rhein/2010

relazioni che travalicano la dimensione spazio-temporale per mezzo di rapide associazioni mentali è una tematica ricorrente nelle architetture di H&deM come poi vedremo in seguito.

Impressionante è la concentrazione di opere di architettura contemporanea, talmente numerose da essere inserite in una guida intitolata *Architektur im Basel*, che propone itinerari tematici e cronologici. Una tale densità, in una porzione di territorio così ristretta, è cosa unica in tutto il mondo. In questo vasto e variegato repertorio compaiono i nomi di Mario Botta, Renzo Piano, Richard Meier, ovviamente H&deM, Diener & Diener e tanti altri.

Se solo ci spostiamo di un paio di chilometri da Basilea, raggiungiamo Weil am Rhein, in Germania, dove sorge il Vitra Campus, lo straordinario complesso di architettura firmato da personalità, quali Frank O’Gehry, Zaha Hadid, Tadao Ando, Alvaro Siza, oltre che ai nostri H&deM, autori della VitraHaus.

La ricchezza del patrimonio architettonico basilese per me è stata una scoperta. Prima di affrontare il primo viaggio in questa città ho svolto un lungo lavoro di ricerca per pianificare al meglio l’itinerario che mi accingevo ad intraprendere e lo stupore mi coglieva ogni volta che scoprivo la presenza di un’architettura in questo distretto, sembravano non finire mai. E’ stato necessario redigere un elenco corredato di mappa per riuscire a localizzare le innumerevoli architetture. L’iter non ha escluso la doverosa tappa a Ronchamp Notre Dame du Haut, che è stata fonte di una suggestione che vedremo in seguito.



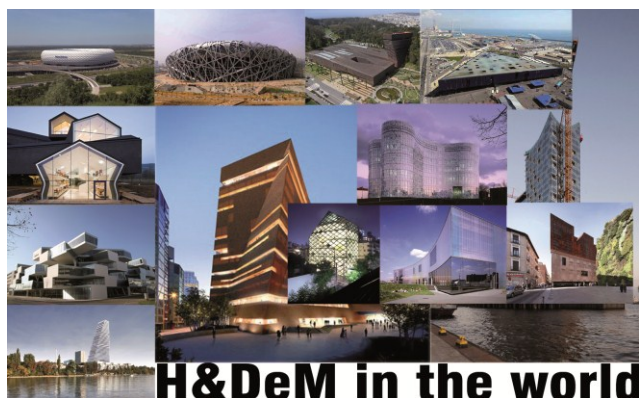
17. Theater Basel
 18. Philharmonie di Berlino/H. Scharoun/1960

Il Theater Basel richiama alla mente l'immagine della Philharmonie di Berlino



19. Il rapporto tra tradizione e innovazione: il Theater Basel e l'Elizabeth Kirche(1857)

20. Accostamento di una classica abitazione basilese ad un edificio contemporaneo



H&DeM in the world

21. Produzione H&deM nel mondo



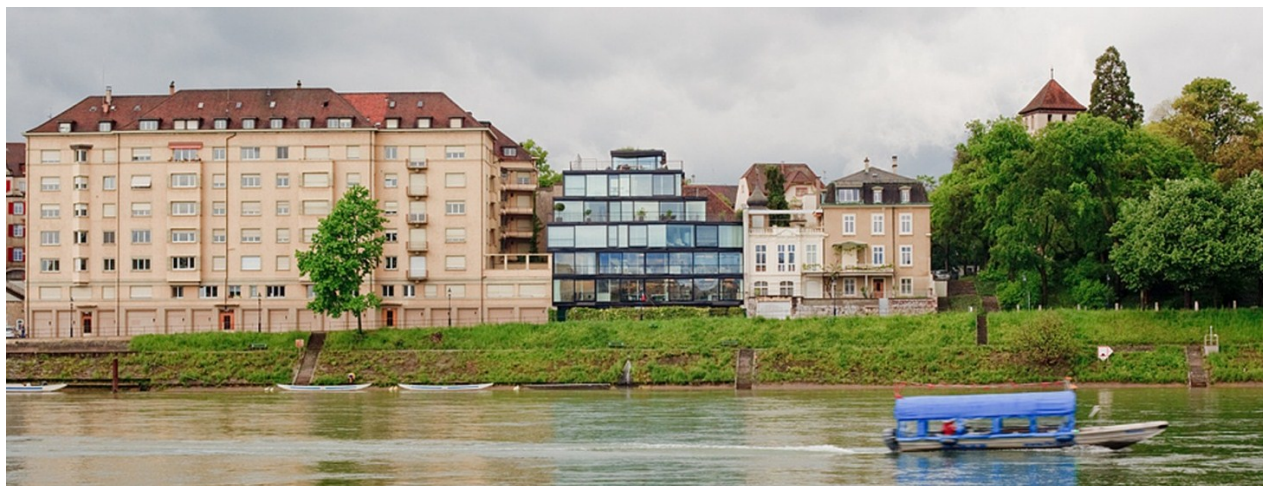
H&DeM in Basel

22. Produzione H&deM a Basilea

Altrettanto ricca e variegata, come già accennato in apertura, è la produzione di H&deM a Basilea. Essi non sono solo le “archistar” impegnate sul fronte internazionale, ma anche due architetti con radici molto profonde nel luogo in cui si sono formati. A proposito di Basilea Jacques Herzog afferma: *“We are based in Basel, a city characterized by its fragmented heterogeneous urbanism and its tri-national agglomeration. The large industrial buildings of the powerful chemical industries stand next to coherent medieval structures and 19th and 20th-century upper middle class neighborhoods. The urban breaks are indeed very abrupt. This is sort of our “home feeling(…)we always liked Basel because it is located at the intersection of three countries and not because its historic center is Swiss. Therefore we have found the lack of a strong cultural identity something liberating. We think you can find many cultural influences in our work because the specific character of the project has always been more important to us than any specific style of one school or a “personal style” .[5]*

Basilea appare dunque come la città dai due volti: da una parte la città antica, caratterizzata da una forte impronta storica, che conserva rispettosamente il proprio patrimonio; dall'altra parte la città contemporanea aperta alla novità e promotrice di cambiamenti. Due facce che convivono serenamente in un armonioso equilibrio.

Questa dualità caratterizza l'intera produzione di H&deM, che verrà interpretata proprio attraverso questa duplice lettura: tradizione e innovazione.



23. Affaccio sul Reno dello Studio H&deM

2.1 L'INCONTRO TRA TRADIZIONE E MODERNITA'

Quella che apparentemente sembra una tradizionale abitazione basilese è in realtà la sede dello studio di H&deM, un complesso di dimensioni enormi che occupa un intero isolato a pochi passi dal Reno. Passeggiandovi intorno si fa una scoperta stupefacente: l'affaccio sul Reno è costituito da una straordinaria struttura in vetro e acciaio, che mai ci saremmo aspettati di trovare, visto che sulla strada l'edificio era caratterizzato da un certo rigore e da una certa compostezza, rigore mantenuto anche sulle facciate laterali, ma che poi esplose nella facciata sul retro, in quello che è un trionfo di contemporaneità. La linearità della facciata principale diviene, sul retro, un gioco di volumi aggettanti e rientranti, in cui il vetro dichiara la partecipazione dell'architettura al contesto, l'apertura totale verso il Reno. Le aperture sono dotate di un sistema di oscuramento costituito da tende che, all'occorrenza, si chiudono rendendo impenetrabile quella che prima era una superficie completamente trasparente. Qui subentra un'altra tematica portante nella poetica di H&deM: la questione della quarta dimensione, il tempo in relazione all'uomo che, abitando l'architettura, ne modifica l'aspetto. La regolazione delle



24. Comparazione facciate Studio H&deM



25. Affaccio sul Reno dello Studio H&deM



26. Affaccio Studio H&deM St. Johanns-Vorstadt Strasse



27. Cancelllo Studio H&deM

schermature da parte degli utenti è un dialogo fra pubblico e privato che cambia di fatto, continuamente, il volto dell'edificio. Ad incrementare tale metamorfosi vi è un secondo sistema di schermatura che consiste di un sistema di tende esterne, che si aprono a mo' di veliero, costruendo una fortissima associazione con il sistema utilizzato nel Colosseo circa duemila anni fa.

Al calare del sole il rapporto si inverte: l'edificio diviene un oggetto luminoso che emana luce e mostra il proprio interno.

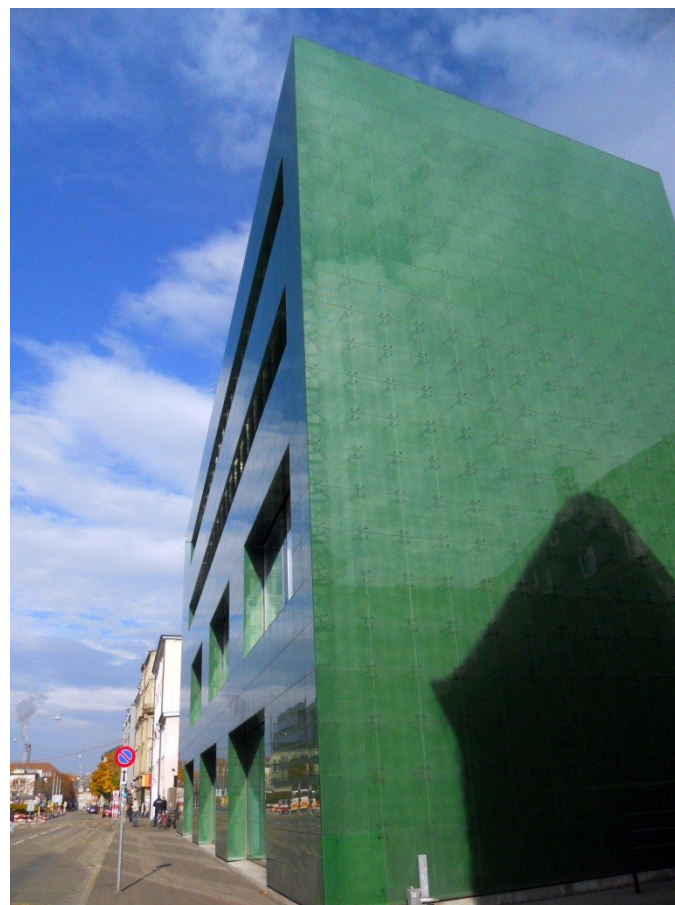
Fatto il giro dell'intero isolato torno sul fronte principale, quello che affaccia su St. Johanns-Vorstadt Strasse, e mi soffermo ad osservare il cancello dello studio: una lastra di rame su cui è impresso il nome *Herzog & de Meuron*, la cui trama è costituita da una serie di fori circolari. Nulla di particolare, apparentemente. Avvicinandoci, si scopre che tale superficie, forse per via della deformazione dovuta agli agenti atmosferici del materiale che la costituisce, o forse volutamente, non è in realtà una superficie bidimensionale, ma è dotata di una grande profondità, dettata dall'alternanza di forme concave e convesse, dal gioco di rientranze e sporgenze originato dai fori che ne costituiscono la trama.

Tale immagine incarna perfettamente il *leitmotiv* della tesi: "*La profondità è una questione di superficie*" e non solo. Essa costituisce il "manifesto" dell'architettura di H&deM, proprio per questo è stata scelta come immagine di copertina del lavoro, sembrando quasi un artificio grafico. Ma a questo dovremo abituarci nel corso di questo viaggio attraverso le architetture dei due progettisti elvetici: scopriremo che nulla è mai come sembra, che il gioco dell'inganno e della provocazione risvegliano la percezione che, a sua volta, stimola l'intelletto. Ed è proprio nella percezione, che H&deM, riscoprono non solo la profondità di analisi, ma anche le possibilità di sincretiche associazioni. La tecnica impiegata dallo studio di Basilea per insinuare il dubbio e la conseguente ridefinizione dei termini proposti dalla loro architettura, sembra essere tratta da quella cinematografica della dissolvenza incrociata, vale a dire simultaneità e sovrapposizione di immagini.

Il dialogo tra tradizione e innovazione risulta essere il filo conduttore che lega la città di Basilea con la produzione dello studio H&deM. Entrambi rivelano questo doppio volto, questa doppia anima, in cui non vi è contrasto fra le due parti, bensì equilibrio, armonia e integrazione.



28. Le vetrate dell'Elsassertor riflettono la città storica



29. Ombra di una tradizionale casa basilese sul Rossetti Bau



30. Dialogo tra l'edificio dell'Elsassertor e la vecchia stazione

2.2 NEL NUCLEO PULSANTE DELLA CONTEMPORANEITA'

“Ci piacerebbe fare un edificio che potesse far dire alla gente: “Bene, questa sembra una casa antica tradizionale, però c’è anche qualcosa di completamente nuovo in lei”. Tuttavia nessuno ha raggiunto questo risultato nell’architettura contemporanea. Un’architettura che sembri familiare, che obblighi a guardarla, che risulti abbastanza normale; però allo stesso tempo che abbia un’altra dimensione, la dimensione del nuovo, di qualcosa di inaspettato, che susciti dei quesiti e che contenga anche qualcosa di inquietante”.[6]

Affermazione dietro la quale sembra celarsi una vera e propria linea programmatica d’azione nei confronti dei progetti e nella quale compaiono due parole chiavi: normalità e inquietudine. Tutti i lavori presentano, infatti, due immagini, due anime alterate che fanno riferimento ad altrettante figure dell’immaginario. L’apparente normalità delle forme serve soltanto a mimetizzarle nell’anonimato affinché non siano facilmente individuate e consumate.

L’inquietudine colpisce, invece, chi abbia tentato la fruizione degli edifici: *“Il progetto dell’edificio non è il progetto architettonico in cui ha investito l’architetto o l’artista. Non è il progetto in cui ha investito l’economista, l’ingegnere o lo strutturista. E’ il progetto su cui ha investito colui che percepisce”[7]* in quanto oggetto-soggetto del fruibile.

Ecco allora che, attraverso una sorta di *epifania*, si rivela qualcosa che è sempre stato sotto i nostri occhi ma che, a causa di un’ovvietà solo presunta, è stato trascurato. Questa demolizione dell’ovvio, della percezione a priori, procura instabilità e porta alla definizione di nuove regole di interpretazione del reale. Tutto questo rientra in quella dimensione del progetto che è ben illustrata nel paragrafo intitolato *“Spazio della contemporaneità”*, ovvero nell’ordine del non detto, in quella che Braudillard definisce *letteralità*, dove l’oggetto architettonico, in quanto ha avuto luogo, non è suscettibile di essere interpretato e spiegato fino in fondo.

Il valore delle opere di H&deM risiede, dunque, nel rifiuto di un'identità precisa, nella dissoluzione delle certezze consolidate, nella corrispondente mancanza di una proposta alternativa ed infine nell'accettazione di un possibile nulla.

Questo rifiuto ha permesso loro di entrare nel nucleo pulsante della contemporaneità.

2.3 ESALTAZIONE DELLA PERCEZIONE

“C’interessa di più l’impatto fisico diretto e emozionale, come la melodia di una musica o l’aroma di un fiore. Non pretendiamo che i nostri edifici abbiano un significato[.]In questo senso siamo assolutamente antirappresentativi. La forza dei nostri edifici risiede nell’impatto immediato e viscerale che provocano in chi li visita”. [8]

Come già è stato detto in apertura, sembra che la strategia cui sottendono le architetture di H&deM sia l’attenzione dedicata all’esaltazione della percezione, come mezzo estraniante ed evocativo, fautore di corrispondenze e creatore di realtà parallele.

La fruizione delle opere dei due progettisti avviene attraverso un processo percettivo, in cui il graduale avvicinamento all’architettura è accompagnato da un crescere di emozioni e dalla rivelazione di significati inediti.

Osservata da una certa distanza, l’opera, conserva un carattere ordinario, quasi impersonale, per poi rivelare, quando ci si avvicina, la forza esplosiva della sua superficie. L’imprevedibilità determina un coinvolgimento sensoriale tale da permettere una fruizione più attenta, in quello che Alessandro D’Onofrio definisce “*rallentamento percettivo*” dove “*(...)l’iterazione dei singoli componenti dei singoli componenti della pelle, l’impiego di un unico materiale, l’evidenziazione della tessitura e delle sue variazioni sono tutti mezzi per raggiungere l’aurea necessaria affinché sussista il fatto estetico. Il godimento estetico, d’altro canto, permette all’oggetto di esistere, di arrivare alla giusta attenzione nei confronti delle cose del mondo; stabilisce in chi lo prova, la definitiva demarcazione tra l’incoscienza e lo stato cosciente*”. [9]

L'estetica sarebbe, secondo D'Onofrio, la lotta contro l'oblio, contro ciò che dimentichiamo troppo facilmente, poiché tutto ciò che non viene notato semplicemente non esiste. *“Di per se stessi gli oggetti non significano nulla. La loro presenza fisica, da sola, non li rende vivi. Infatti non hanno vita, hanno bisogno del loro contesto naturale o artificiale per poter essere visti in modo specifico, affinché si possa dar loro un nome, affinché possano 'esistere”.* [10]

Tale strategia si rivela un efficace antidoto contro la fruizione dell'architettura, che comunemente avviene nella distrazione da parte della collettività; problematica non nuova, già sollevata da Walter Benjamin negli anni '30 nel testo *Passages*.

La percezione stimola, dunque, l'intelletto, lo spinge a porsi delle domande, a trovare delle associazioni con immagini che sono presenti nella nostra memoria. L'osservatore è chiamato a partecipare attivamente al processo percettivo, del quale diviene protagonista.

D'Onofrio rinviene una dialettica tra immagine, intesa come dato percettivo, e immaginazione, assunta come attività extra-percettiva e quindi creativa. Quest'ultima consente di investire emozioni nell'oggetto, permette di attribuirgli un valore aggiunto, di instaurare con esso un legame affettivo che lo rende unico anche nella quotidianità di un rapporto; lo si riconosce come evento straordinario.

La conoscenza dell'edificio viene conquistata per gradi, mano a mano che ci si avvicina. Il graduale percorso di avvicinamento comporta l'acquisizione di immagini e significati, che vengono rinnovati in continuazione.

Ma come viene reso possibile tutto questo? H&deM prendono in prestito alcune tecniche cinematografiche: la profondità di campo e la dissolvenza incrociata, tematiche che verranno illustrate successivamente, mentre andiamo ora a dimostrare quanto detto a proposito della percezione analizzando due edifici: il Centro Sportivo Pfaffenholz, a St. Louis e il Ricola Storage Building a Laufen.

Il Pfaffenholz(1989)presenta una peculiarità: si trova in territorio francese ad una manciata di metri dal confine svizzero, esattamente di fianco al *Rehab*, il centro per paraplegici realizzato nel 2000 dagli stessi H&deM. Il passaggio dalla Svizzera alla Francia avviene in assenza di barriere fisiche



31. I due volumi che compongono il Pfaffenholz



32. Pensilina del Pfaffenholz



33. Rivestimento del Pfaffenholz

rappresentate da dogane o frontiere, tant'è che, se non si è al corrente che il centro sportivo si trova in territorio francese, non ci si accorge nemmeno di non essere più in Svizzera, se non fosse per la lingua: i bambini che affollano i campi da gioco schiamazzano in francese, mentre pochi minuti prima i parenti degli ospiti del *Rehab* parlavano il tedesco. Questo ci fa comprendere il clima culturale nel quale operano H&deM: un ambiente, quello di Basilea e del suo distretto, privo di limitazioni imposte dalle condizioni geopolitiche, caratterizzato da una continuità di relazioni sociali, culturali ed economiche che trova nella dogana francese un'utile barriera: il committente è l'ente svizzero *Bürgerspital*, ma l'edificazione del complesso avviene in territorio francese.

Quest'opera rappresenta l'apice di un processo di ricerca, che interessa la produzione fra il 1988 e 1993, volto al raggiungimento della massima tensione espressiva della superficie, al quale corrisponde una semplificazione dei volumi, almeno esternamente.

La complessità compositiva è qui ridotta al minimo e vede l'accostamento di due volumi: uno più grande e compatto, al cui interno vi sono i campi da gioco e la palestra, l'altro più stretto e lungo connotato da un'infinita pensilina in aggetto.

Da lontano, l'edificio appare come un volume compatto, stereometrico, ben ancorato al suolo, caratterizzato da un rivestimento scuro ed opaco. Avvicinandosi si scopre che quello che sembrava un materiale opaco e monocromatico, è in realtà vetro. Pannelli di vetro verde scuro, sui quali è stata il serigrafata una fotografia del retrostante modulo isolante in legno truciolato compresso, rivestono l'intero edificio, che, a seconda della luce assume sembianze diverse: ora riflette pallidamente il cielo livido, ora diviene una superficie traslucida che riflette cristallinamente i campi da gioco adiacenti. L'impressione suggerita dal primo approccio a distanza, viene sostituita e rinnovata dalla nuova immagine ottenuta avvicinandoci all'edificio. L'imprevedibilità genera stupore. Osservando l'opera a distanza ravvicinata si fa un'ulteriore scoperta: i pannelli di vetro serigrafato sono sprovvisti di giunti, lasciando intravedere il retrostante isolante, ispiratore della trama; scelta che costituisce una finezza tecnica e rivela una grande attenzione riservata al dettaglio che non viene mai lasciato al caso, una costante nelle architetture di H&deM. Il non occultamento del materiale isolante permette di cogliere

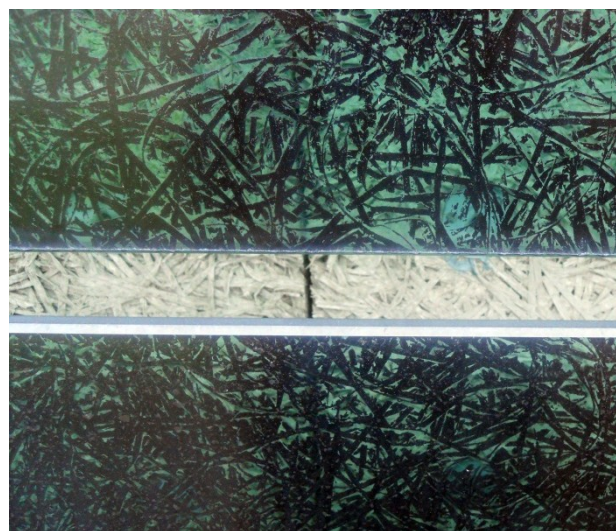
la provocazione innescata dalla serigrafia impressa sul vetro; se vi fosse stato un giunto a mascherare il legno truciolato non avremmo mai capito che il motivo impresso sul vetro è, in verità, la sua riproposizione. La provocazione risiede anche nell'alterare il materiale della propria essenza: il vetro, che per definizione, è trasparente e leggero, viene privato della sua trasparenza letterale e "appesantito" costituendo la trasfigurazione dell'essenza di un altro materiale: il legno. Il riferimento concettuale della trama non rimanda solo al disegno del legno, l'intreccio serigrafato sembra richiamare anche il motivo dell'erba dei campi limitrofi.

Il gioco della trasfigurazione dei materiali interessa anche il volume minore, sulle lastre in cemento prefabbricato è stato impresso un motivo ricavato dalla fotografia che riproduce delle pietre. Il risultato finale dell'operazione impedisce, però, la possibilità di riconoscere il referente da cui la trama trae origine. Ciò che si mostra ai nostri occhi è un'alternanza di chiazze, in parte lisce e in parte scabre, in parte di color grigio scuro e in parte grigio chiaro.

L'inganno percettivo poggia, dunque, su una vera e propria operazione concettuale.



34. Dettaglio pannelli in vetro Pfaffenholtz: sono privi di giunto



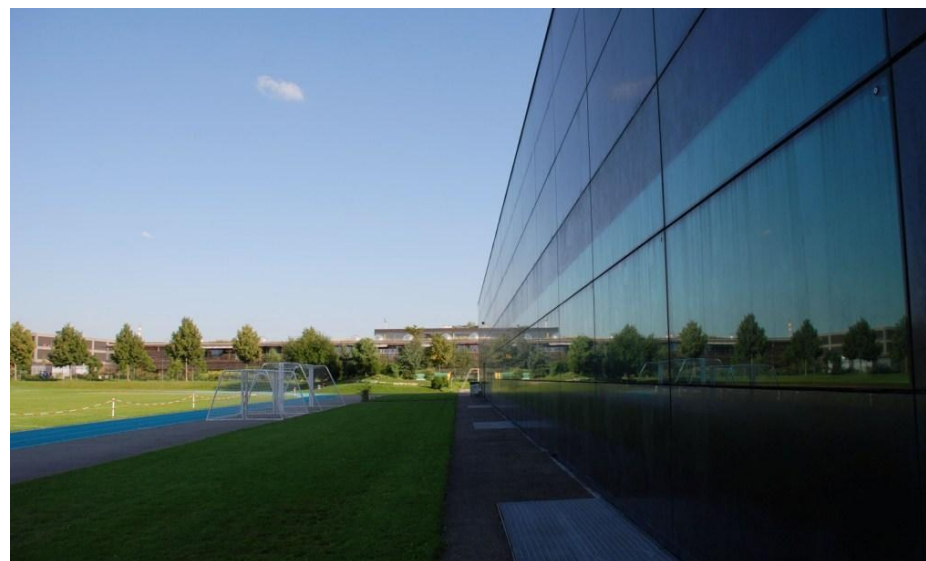
35. La trama serigrafata sul vetro ripropone il motivo del retrostante isolante



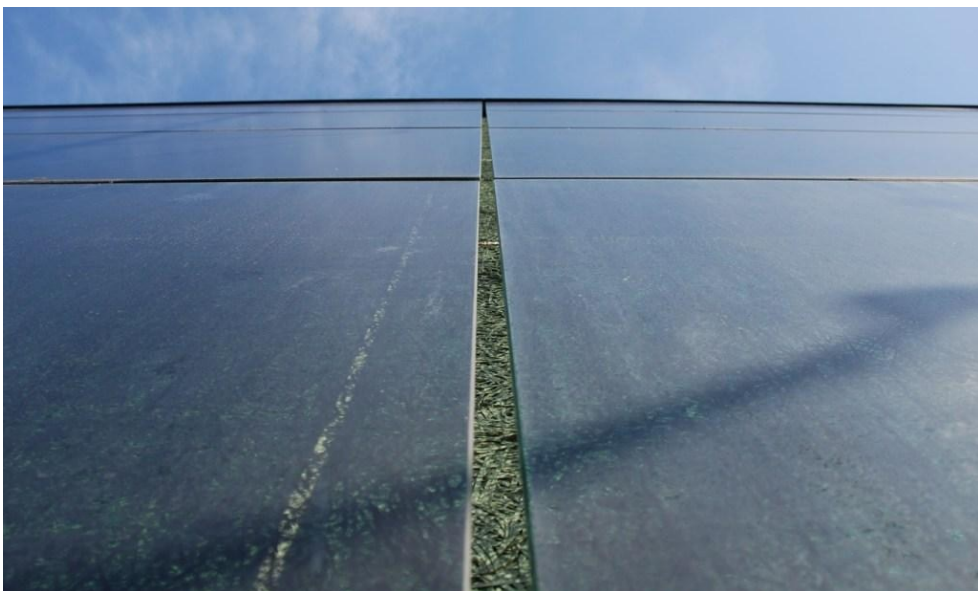
36. Dettaglio. Soluzione d'angolo priva di giunti



37. Esterno Pfaffenholz. L'edificio appare come un blocco monolitico



38. I pannelli in vetro, ad una distanza ravvicinata, si rivelano riflettenti e non più opachi



39 Dettaglio. La fessura originata dal solo accostamento dei pannelli rende visibile l'isolante



40. Dettaglio. Immagine impressa sul cemento

Esperienza simile si compie visitando il Ricola Storage Building(1987), a Laufen, una piccola cittadina a sud di Basilea. Il deposito si presenta, a prima vista, come un austero volume, le cui facciate sono scandite dal ritmo di lunghe fasce orizzontali. L'impatto non ci lascia di certo senza fiato, anzi. La curiosità, però, spinge ad avvicinarsi: tramite un esame più ravvicinato dell'edificio si viene a conoscenza che il rivestimento, austero e piatto da lontano, in verità è dotato di grande profondità: i pannelli di fibrocemento sono inclinati rispetto al piano di facciata, e, sostenuti da una fitta orditura di esili listelli di legno, lasciano intravedere l'isolante. La soluzione d'angolo smonta l'apparente solidità della costruzione e rivela la fragilità dei suoi elementi costituenti. Forte è il richiamo all'immagine tradizionale dello stoccaggio del legname semilavorato, in uso nella circostante regione boscosa di Laufen, dove le tavole vengono appoggiate su barre di cemento, distanziate fra loro da listelli in legno, per permettere un'adeguata ventilazione ed essiccazione. L'utilizzo di materiali poveri è accostato alla ricercatezza della soluzione tecnica a testimoniare l'importanza conferita al dettaglio, dove l'artificio tecnologico è spesso realizzato tramite l'impiego di materiali tutt'altro che ipertecnologici, ma tratti direttamente dalla tradizione. L'esito è l'adozione di una tecnologia povera, ma impeccabile. Questo sta a significare una profonda coscienza storica e un'abilità tecnica senza pari, che non ha bisogno di ricorrere a soluzioni d'avanguardia. Un'ulteriore finezza è costituita dalla scelta di dimensionare le fasce di fibrocemento secondo la proporzione aurea e di collocarle secondo una misura crescente dal basso verso l'alto, espediente che contrasta la staticità dell'edificio.



41. Esterno Ricola Storage Building

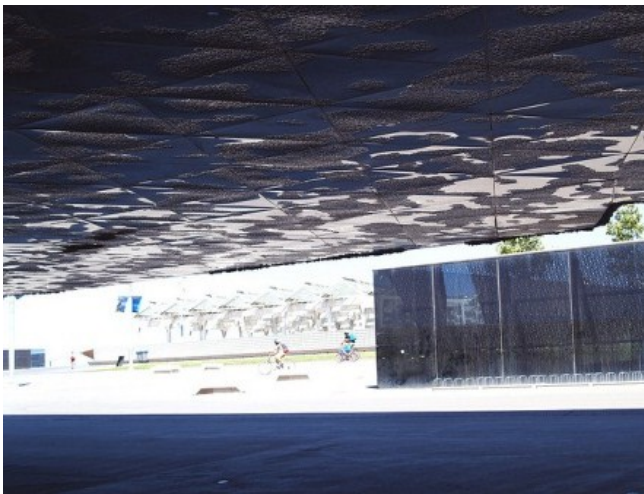


42. Dettaglio. Appoggio delle tavole sulle barre di cemento

2.4 LA STEREOMETRIA APPARENTE



43. Caixa Forum/Madrid. Spazio originato dall'emancipazione dal suolo dell'edificio



44. Forum Building/Barcellona. Spazio originato dall'emancipazione dal suolo dell'edificio

Si introduce, ora, un tema strettamente connesso al discorso sulla percezione. Come già è stato detto, negli ultimi anni Ottanta gli sforzi dello studio si concentrano sulla ricerca della massima espressività della superficie, accompagnata da una semplificazione apparente dei volumi, che non sono mai totalmente puri, ma immediatamente riconoscibili, intenti ad evocare le immagini che convivono sulla loro superficie.

Spesso l'elementarità dei volumi è dettata dal programma funzionale, come ad esempio nel precedente caso del *Ricola Storage Building*, al quale è demandata la funzione di essere un deposito, dunque un contenitore. Il più delle volte, però, la stereometria è soltanto apparente: il gioco dell'inganno prosegue anche su questo fronte.

Osservati da lontano i volumi appaiono monolitici, massicci e ben ancorati al suolo, avvicinandosi si scoprono altre verità che ribaltano le certezze acquisite. Si apprende che quegli stessi volumi, che sembravano così solidamente appoggiati al terreno, in realtà ne sono completamente indipendenti. L'emancipazione dal suolo è, a volte, letterale e vede l'edificio sollevarsi completamente dal suolo, divenendo un oggetto fluttuante (basti pensare al caso del *Caixa Forum* a Madrid o del *Forum Building* a Barcellona); molto spesso, invece, l'emancipazione è meno dichiarata, ma molto più sottile. Quest'ultimo è il caso che riguarda molte delle architetture all'interno della produzione di Basilea. Il distacco dal suolo è un distacco materico, che avviene utilizzando materiali differenti: nella fascia più bassa, quella a contatto con il terreno, viene collocato il vetro, nella sua totale trasparenza, che, correndo lungo tutto il perimetro dell'edificio, alleggerisce la struttura e fa sì che simbolicamente si elevi dal suolo. Nella fascia più alta vengono utilizzati, invece, materiali che hanno un peso, visivo e

reale, superiore a quello del vetro. Il peso visivo della composizione si concentra, dunque, nella parte superiore, mentre la fascia inferiore risulta dematerializzata; come ad esempio nel caso della *Galleria Gōetz* (che citiamo nonostante si trovi a Monaco) che appare come un volume pesante su un fragile basamento di cristallo, l'attacco al cielo e quello a terra, sono costituiti dallo stesso materiale, ma, secondo le leggi della tettonica, sono invertiti di posizione rispetto alla parte opaca centrale in legno. Il risultato è un ribaltamento di senso, ottenuto con un'inversione dei materiali.

Lo scardinamento della stereometria e della solidità avviene ufficialmente una volta varcato l'ingresso degli edifici: all'interno si scopre che i volumi sono, in alcuni casi, "pieni" fatti di "vuoto", mentre in altri, rivelano una complessità spaziale che mai si avrebbe pensato vedendoli dall'esterno. Il tema della stereometria apparente, che contraddice se stessa, rivelando al suo interno un vuoto, ha dei precedenti illustri nella storia dell'architettura: mi riferisco alla *Casa del Fascio* di Terragni.



45. Galleria Gōetz/Monaco/1992

Estremamente rappresentativo è il caso del *Rehab*, il centro per paraplegici, realizzato nel 2000, esattamente a fianco al già citato *Pfaffenholz*. Abbandonata la strada principale, che conduce alla frontiera francese, si giunge in quello che è un contesto dal sapore rurale: una tradizionale casa in legno con tetto a spioventi, con tanto di giardino fiorito e animali al pascolo, sorge a pochi metri dal centro di riabilitazione, il quale risulta completamente calato in questa dimensione "bucolica". L'integrazione con il contesto è totale, l'impressione è che quell'edificio si sia sempre trovato lì. All'esterno il *Rehab* si configura come un volume stereometrico di notevoli dimensioni, in cui la sviluppata estensione orizzontale accentua il suo radicamento al suolo. L'apparenza monolitica e l'ancoraggio al terreno sono, in realtà, un inganno. Un diaframma costituito da leggerissimi elementi cilindrici in legno, appeso alla copertura, filtra delicatamente la luce e protegge l'intimità dei pazienti ricoverati all'interno della clinica, ma non solo: esso nasconde la vera facciata, il protagonismo finora svolto dal legno, lascia spazio al vetro, che cinge l'intero perimetro del piano terra dell'edificio. Tale scelta è dettata anche dal programma funzionale, poiché sui lati affacciano gli ambienti riservati alle terapie riabilitative, dove la luce svolge un ruolo fondamentale. Contrariamente a quanto si era pensato



46. Casa del Fascio/Terragni/Como/1936



47. Abitazione rustica in prossimità del Rehab



48. Rehab. Esterno

in un primo momento, il *Rehab* si rivela tutt'altro che una fortezza massiccia ed impenetrabile, bensì una struttura leggera e aperta al dialogo con il mondo esterno. Da sottolineare è la maestria con la quale H&deM interpretano una tematica tanto delicata quanto quella della malattia e della sofferenza; in questa clinica giungono, infatti, persone che hanno subito gravissime lesioni spinali, a causa delle quali sono costrette ad affrontare interminabili periodi di degenza. La scelta dei due progettisti non è poiché la speranza e il contatto con la vita sono fondamentali per il benessere di queste persone. Ecco allora che gli spazi, nei quali si svolge il programma di riabilitazione, non sono occultati, ma mostrati nella loro verità. Questo consente a chi sta all'esterno di vedere cosa avviene all'interno, e, allo stesso tempo permette ai pazienti di non perdere il contatto con la vita, con il mondo esterno. La luce naturale, infatti, è presente in ogni angolo dell'edificio, e non è un caso.

Il radicamento al suolo dell'edificio si sgretola inesorabilmente una volta giunti davanti all'ingresso, che altro non è che un grande vuoto ricavato dalla sottrazione della materia che costituiva l'apparente solidità. Il volume del piano terra viene completamente scavato per dare vita ad un varco, sovrastato dalla soletta del primo piano, che origina un'imponente pensilina. Un senso di vertigine ci assale,

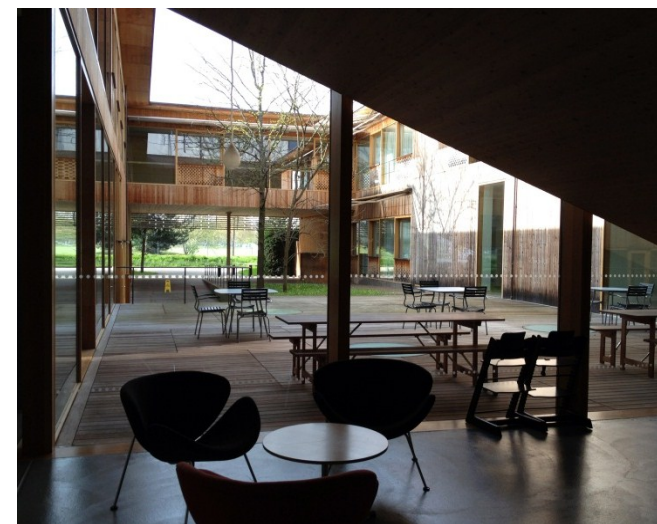


49. Rehab. Ingresso



50. Rehab. Interno

vertigine originata dall'imprevedibilità, dal sovvertimento delle certezze acquisite fino a quel momento, dal fatto di trovarsi di fronte ad uno spazio del tutto inaspettato, che con la sua solennità, impone rispetto e ci invita a fermarci un istante prima di intraprendere il percorso verso l'ingresso. L'ombra originata dalla pensilina lascia momentaneamente il posto alla luce intensa del patio, per poi ritornare in prossimità dell'entrata. Il percorso di avvicinamento è dunque accompagnato dal simbolo della luce. Varcata la soglia d'ingresso, la semplice stereometria è ormai un ricordo: è la complessità a caratterizzare lo spazio interno. Come già è stato detto sul perimetro sono distribuiti gli ambienti destinati alla riabilitazione, mentre al centro troviamo gli spazi collettivi, caratterizzati da una grande fluidità, in cui non esistono barriere fisiche o visive (questo anche per ragioni evidentemente pratiche, poiché i pazienti si muovono su sedie a rotelle). Tale continuità si interrompe solo per dar vita a dei cortili interni, che ospitano vasche d'acqua o giardini dal sapore orientale, dei veri e propri intervalli spazio-temporali che evocano corrispondenze lontane nel tempo e nello spazio, suggerendo realtà



51. Rehab. Cortile interno



52. Rehab. Giardino interno



53. Rehab. Vasca

parallele. La dimensione finita dell'architettura è soltanto apparente, poiché essa contiene spazi che travalicano la dimensione spazio-temporale e quindi infiniti. Il finito contiene dunque l'infinito. La decontestualizzazione destabilizzante dell'oggetto architettonico attraverso un processo scalare costituisce un ulteriore tema di ricerca all'interno della poetica di H&deM. Decontestualizzazione che avviene attraverso la tecnica estraniante in cui il volume allude ad un'immagine consolidata nella memoria che, a sua volta, ne contiene un'altra, associata ad una dimensione maggiore.

Il cuore del *Rehab* è costituito da una grande vuoto in cui è collocato un prisma, fisicamente separato dal restante edificio, ma ad esso collegato, dotato di propria identità, assolutamente non visibile dall'esterno, sulla cui sommità vi sono dei lucernari. Tale volume è circondato da una misteriosa aurea, che ci spinge a domandarci cosa mai conterrà. La curiosità non ci dà pace finché non entriamo e lì scopriamo che al suo interno si trova la piscina nella quale si svolgono le terapie riabilitative e che gli strani lucernari servono a portare la luce naturale all'interno dell'enigmatica piramide creando un'atmosfera particolare, incrementata anche dall'escursione termica tra l'interno di questo ambiente e l'interno del Rehab, fra i quali vi è una vera e propria cesura.

Il primo piano ospita le camere dei pazienti, zona assolutamente impenetrabile per garantire la privacy degli stessi.

Una scala in legno conduce al piano della copertura, qui si scopre con grande sorpresa che il grande tetto piano è completamente abitabile, poiché dotato di terrazze, prati verdi e spazi per il relax. Quello che dall'esterno sembrava un tetto anonimo, limitato alla funzione di riparare in quanto copertura, in verità è uno spazio di vita, dedicato all'uomo.



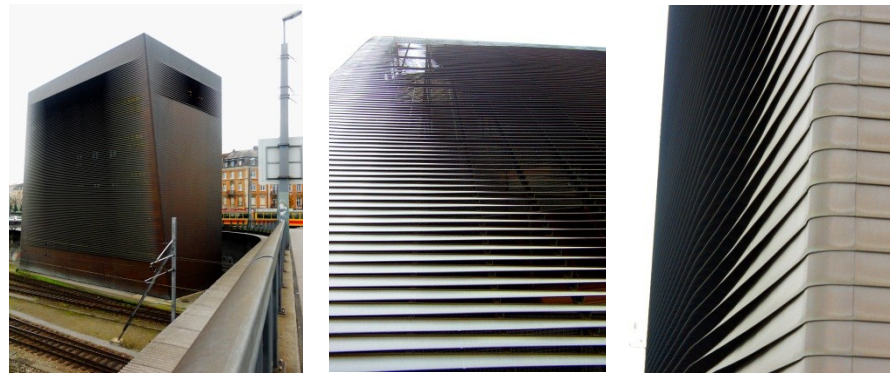
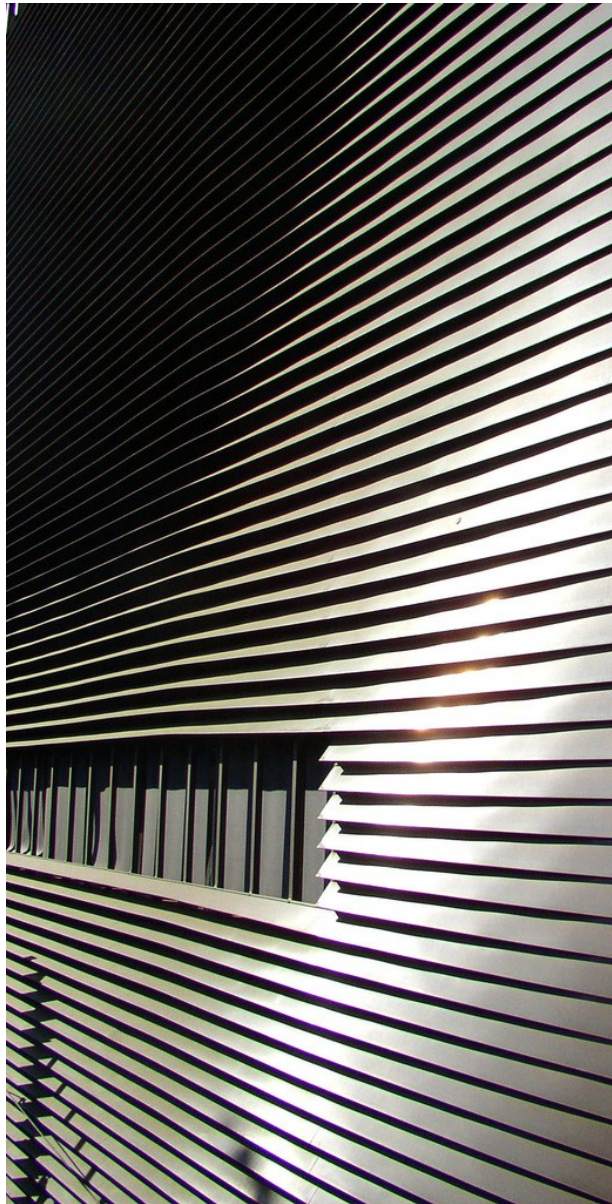
54. Rehab. Vista sul cortile interno



55. Rehab. Prisma che contiene la piscina



56. Rehab. Interno piscina



57-58-59-60. Esterno Central Signal Box.
Il rivestimento in rame produce diversi effetti cromatici a seconda di come la luce lo colpisce

Altro caso significativo è quello del *Central Signal Box* (1998), la cabina di segnalazione realizzata per le ferrovie, che si presenta come un volume monolitico, in cui il ritmo delle fasce orizzontali del rivestimento in rame fornisce una falsa stereometria dell'oggetto, che è meno regolare di quanto sembri. Avvicinandosi si scopre che le lamelle in rame vengono distorte, provocando una deformazione della facciata a partire dal primo piano e una conseguente rotazione del contenuto. La costruzione che, inizialmente, si manifesta come stereometrica si rivela poi, aiutata dall'irregolarità delle fasce distorte, come un'architettura mutevole a seconda della distanza e dai punti di vista da cui la si guarda.

La superficie, come spesso accade nelle architetture di H&deM, non racconta nulla di quale sia la sua realtà strutturale. Significativa, a tal proposito, è la seguente dichiarazione dei due progettisti:

“Noi pensiamo che le superfici di un edificio dovrebbero essere sempre legate a ciò che accade al suo interno. Come poi si materializza questo legame è affare dell'architetto. Il concetto di collegamento può avere il significato di unione tra i materiali e le strutture, così come di separazione(. . .) I(nostri) progetti migliori sono stati quelli in cui la visibilità dei collegamenti è stata ridotta a zero, in cui i collegamenti erano diventati così numerosi che non si vedeva più nulla. Ogni cosa diventa, allora evidente in sé.[11]

A questo dovremo dunque abituarci nelle architetture di H&deM: volumi apparentemente scatolari inglobano spazi inediti, contenitori più piccoli del loro contenuto che rimandano ad altre dimensioni.



61. *Profondità di campo. Fotogramma del film "Il deserto rosso"/ M. Antonioni/1964*

2.5 PROFONDITA' DI CAMPO E DISSOLVENZA INCROCIATA

La percezione, l'intelletto e lo spirito, sono costantemente chiamati in causa nella fruizione dell'architettura di H&deM. "L'abuso dei sensi" è spesso fondato su strategie prese in prestito dalle tecniche cinematografiche. La profondità di campo, ad esempio, permette di mettere in successione una serie di filtri senza sapere ogni volta dove si fermerà, ma è proprio da questo punto in poi che subentra lo spirito. Nozioni come spostamento, velocità e memoria in relazione ad un percorso imposto oppure a percorsi noti ci permettono di comporre uno spazio architettonico, a partire non soltanto da ciò che si vede, ma da tutto quello che si memorizza in una successione di sequenze, concatenate a livello di sensazioni, da questo punto in poi cominciano a crearsi contrasti tra quanto viene creato e quanto era presente in origine nella percezione dello spazio. Qui subentra un'altra



62. *Profondità di campo. "Il grido"/M. Antonioni/1957*



63. *Profondità di campo. "La notte"/M. Antonioni/1961*



64. *Profondità di campo. "L'eclisse"/M. Antonioni/1962*

questione fondamentale: quella che Nouvel definisce *creazione virtuale*, tramite la quale viene a crearsi quello spazio non leggibile, non misurabile, non esperibile, che altro non è che il prolungamento mentale di quello che si vede.

Lo spazio della seduzione rientra in quella che, per l'architettura, è una dimensione vitale, ovvero quella dimensione intelligibile, metafisica che sottostà all'ordine del non detto, del non palesato, a cui Baudrillard dà il nome di *letteralità*, riferendosi all'impossibilità di interpretare l'oggetto architettonico fino in fondo.

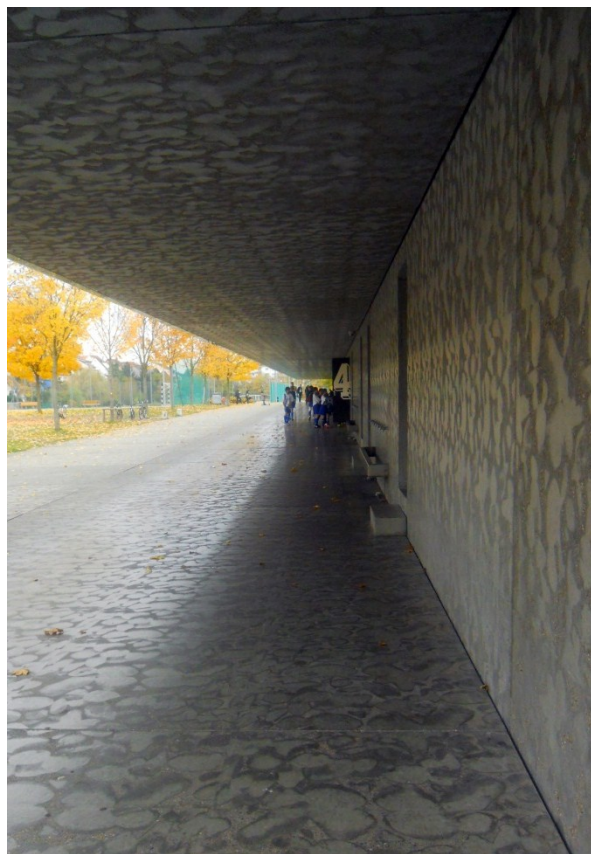
Nell'architettura di H&deM, la profondità di campo, diviene un espediente per amplificare percezione e spingere i nostri sensi oltre il limite dello spazio reale, fenomenologico. Ecco, allora, che sotto i nostri occhi si presentano infinite pensiline che generano infinite prospettive, in cui, scorgere il punto di fuga, diviene quasi impossibile. Si presenta di nuovo la tematica affrontata nel paragrafo precedente, che rimanda alla questione della capacità dell'architettura di "contenere" dimensioni infinite, che travalicano i limiti spazio-temporali.

E' questo il caso del già citato *Rehab*, in cui lunghe pensiline cingono tutto il perimetro dell'edificio, oppure ancora del *Pfaffenholz*, in cui la pensilina del volume destinato agli spogliatoi, accompagna l'avvicinamento all'ingresso, che si trova, volutamente, all'estremità opposta. Il percorso è, dunque, imposto, il percorrimto dell'intero spazio al di sotto della pensilina per poter accedere all'interno è obbligato. Si configura allora una sorta di *promenade architecturale*, una "passeggiata architettonica", nuovi significati che si sovrappongono a quelli acquisiti all'origine del percorso.

Stessa situazione spaziale troviamo anche nell'Elsässertor II, ampliamento dell'esistente stazione ferroviaria realizzato nel 2004, in cui la profondità di campo e la difficoltà nell'individuare la fine, il limite dell'architettura sono amplificate dall'utilizzo di un vetro riflettente, che riveste, non solo l'intera ma anche la superficie della pensilina. L'esito è una continua rifrazione dell'immagine "reale", che viene riflessa e replicata più volte, dando vita realtà parallele, a simultanee interpretazioni della stessa realtà che ne risulta distorta, destabilizzando il nostro piccolo mondo fatto di rassicuranti certezze.

L'imprevedibilità e la precarietà sono parole chiave nella ricerca dei due progettisti svizzeri, caratteristica che, come è già stato detto, l'inserisce nel cuore della contemporaneità.

Inevitabile è il richiamo al mondo cinematografico, nello specifico alla figura di Michelangelo Antonioni. Rinomate sono, infatti, le infinite profondità di campo presenti in alcuni fotogrammi dei suoi film, come ad esempio la scena che, nel *Deserto Rosso*, vede Monica Vitti in un campo sconfinato in cui la linea di fuga è marcata da una fila di tralicci della luce che si succedono in una serie, in cui non è possibile scorgere il termine, complice la nebbia all'orizzonte.



65. Profondità di campo. Pensilina del Pfaffenholz



66. Profondità di campo. Pensilina del Rehab



67. Profondità di campo. Pensilina dell'Elsässertor

Altra tecnica, presa in prestito dalla cinematografia, è quella della dissolvenza incrociata, che consiste nella simultaneità e la sovrapposizione di immagini che conducono ad una percezione dilatata e scomposta degli elementi con simultanee interpretazioni di unica realtà, in cui le immagini si elidono vicendevolmente annunciando una nuova figura che non si produce ma che permette una presa di coscienza capace di farci reinterpretare la realtà. Questo mette in azione quella che più volte abbiamo nominato e che abbiamo chiamato *esperienza soggettiva dello spazio*, ovvero di quell'esperienza che riconfigura le consuetudini acquisite nella percezione quotidiana di quello che riteniamo un mondo oggettivo, ad un certo punto cambia l'interpretazione di quello che si presenta quotidianamente alla nostra percezione, disvelando significati inediti, aprendo nuovi scenari di realtà alternative, *“ci si arresta, allora, con un senso di vertigine sul limitare di un baratro”*. [12] H&deM divengono *creatori di vertigini* e la loro architettura si configura come *architettura del limite*.

Lo spazio così concepito crea, secondo Baudrillard, il luogo e il non luogo, crea una forma di apparizione, il già citato spazio della seduzione, che appartengono all'ordine del segreto, in cui le cose perdono il loro senso, si disidentificano, dove potrebbero avere tutti i significati possibili, ma nel senso in cui, da qualche parte, rimangono intelligibili. *“Credo che ogni edificio, in ogni strada, ci sia qualcosa che fa scalpore e fa scalpore ciò che è intellegibile”*. [13]

Egli prosegue parlando di *radicalità*, la distanza esistente rispetto alla propria identità, che determina una sorta di vertigine, in cui possono essere coinvolti effetti di ogni sorta. Essa costituisce qualcosa di insolubile, di irrisolto, il lato enigmatico che si cela dietro l'apparente semplicità delle cose. Il senso di radicalità pervade tutte le opere di H&deM, in cui l'aspetto apparente di ordinarietà nasconde, in verità, una grande complessità che si rivela solo in seguito ad una lettura più approfondita: la superficie possiede dunque una profondità.

2.6 TRASPARENZA LETTERALE E FENOMENICA

La trasparenza è una tematica ampiamente sperimentata all'interno del Movimento Moderno, in cui il vetro, nelle sue molteplici applicazioni, è stato grande protagonista.

La questione della trasparenza viene affrontata nel saggio intitolato *Transparency: Literal and Phenomenal*, scritto nel 1955 da Colin Rowe e Robert Slutzky, allora docenti all'Università del Texas di Austin, e pubblicato all'interno di *Perspecta*, la rivista d'architettura di Yale, nel 1963. La trasparenza si configurerebbe come strumento di organizzazione spaziale, in netta opposizione ad una visione che tende a ridurla alla mera condizione di non-opacità chiaramente rappresentata dal *curtain wall*. L'individuazione di una trasparenza che viene definita *fenomenica* deriva dalle osservazioni di Gyorgy Kepes riportate in *Language of Vision*, e da alcuni riferimenti a *The New Vision* di Moholy-Nagy. Kepes afferma: «se vediamo due o più figure che si sovrappongono parzialmente, e ciascuna pretende sua la parte sovrapposta in comune, siamo di fronte a una contraddizione di dimensioni spaziali. Per risolverla dobbiamo presupporre l'esistenza di una nuova qualità ottica. Le figure sono dotate di trasparenza, sono cioè in grado di interpenetrarsi senza una reciproca distruzione ottica. La trasparenza tuttavia implica qualcosa di più di una caratteristica ottica, cioè un ampio ordine spaziale. Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in un'attività continua. La posizione delle figure trasparenti ha un significato equivoco perché vediamo ogni figura ora come la più vicina, ora come la più lontana». Le osservazioni di Kepes erano riferite alla pittura, in particolare, a quella cubista, alla sua capacità di vedere simultaneamente oggetti che giacevano su diversi piani. Fino a quel momento la trasparenza in relazione all'architettura era attribuita esclusivamente alla trasparenza dei materiali; Rowe e Slutzky dimostrarono, invece, come certe opere di Le Corbusier, Villa Stein a Garches, il progetto per il palazzo della Lega delle Nazioni e quello dell'edificio per uffici ad Algeri, creavano una sorta di



68. Ironica scritta sulla vetrata del bar dell'Elsässertor



69. Villa Stein/LeCorbusier/Garches/1927



70. Moholy Nagy/Shadow effects for the opera "Madam Butterfly"/ State Opera/Berlin/1931



71. Fondation Cartier/Nouvel/Parigi/1994

illusione ottica ottenuta attraverso la sovrapposizione di molteplici strati di piani che dava vita ad una profondità spaziale in disaccordo con la realtà spaziale dell'edificio. Tutto ciò sta alla base del concetto di *trasparenza fenomenica*.

Illuminanti al tal proposito sono le dichiarazioni rilasciate da Jean Nouvel nel 1994 in un'intervista fattagli da RaiEducational a proposito della Fondation Cartier:

«It (la trasparenza) has to do with the question of matter. The big issues today revolve around questions about the essence of matter. We know that some very fundamental things happen in the realm of the invisible. Transparency doesn't only mean showing things through something else. It means we use a material called glass, and that it is one of the only materials that can be programmed by light. I mean, if I shine a light in front of it this creates a reflection, and if I light it from behind, it will disappear. It is a means of capturing instants in time, the changing light of day and of the seasons. At the Fondation, the "By Night" exhibition, it was all black, for être nature, it was completely transparent, and Issey Miyake turned it into a gigantic display window. Each time, something happens that changes the nature of the building and relates directly to what it is being used for».

Trasparenza non sarebbe, dunque per Nouvel, il mostrare qualcosa attraverso qualcos'altro, ma piuttosto il gioco creato dalle molteplici proprietà del vetro, che viene utilizzato nelle sue infinite declinazioni: ora opaco, ora trasparente, ora riflettente. La Fondation Cartier e, prima ancora, l'Istitut du Monde Arabe, non sono altro che l'espressione di questo principio. Nella Fondation Cartier l'osservatore viene sedotto e coinvolto in un gioco di alternanza di immagini reali-immagini riflesse attraverso l'utilizzo di tre file parallele di prospetti in vetro, indipendenti l'uno dall'altro, ma legati da una scacchiera di pieni e di vuoti della superficie vetrata, che rivelano una profondità inaspettata. *«L'edificio gioca sulla relazione virtuale-reale. Ciò che lo caratterizza sono quei tre piani di vetro paralleli basati sull'ambiguità di lettura. Non si sa mai se si vede una cosa o il suo riflesso, il cielo o il suo riflesso, l'albero o il suo riflesso, se l'albero è davanti o dietro».*

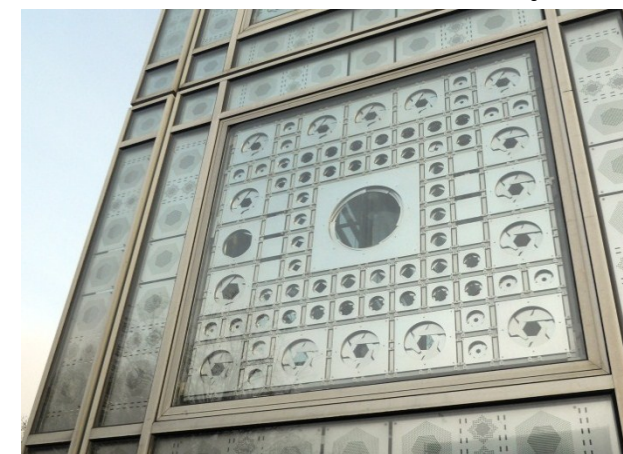
Il vetro è grande protagonista nell'architettura di H&deM, specialmente nella produzione compresa tra gli anni '80 e '90. Lo stesso vetro che era stato manifesto materico del Movimento Moderno e dell'high tech, viene ora impiegato dai due progettisti, anziché per rivelare, per nascondere e confondere i sensi: un utilizzo anticonvenzionale che vede negato il primato avanguardistico della purezza e alterata l'essenza originaria che risiede nella trasparenza letterale. Il vetro viene trattato con serigrafie che lo smaterializzano, lo convertono in supporto di immagini fisiche o mentali. Prima testimonianza in tal senso è il *Suva Building*, commissionato nel 1988 dall'omonima società assicurativa, che incarica i due progettisti svizzeri di recuperare e ampliare la vecchia sede risalente agli anni '50. H&deM decidono di inglobare la preesistenza attraverso un unico rivestimento in vetro composto da pannelli in vetro, soluzione che consente l'unione formale di oggetti differenti e al contempo la manifestazione della loro diversa identità. Il vetro diviene artefice del gioco dell'inganno: il contenuto dell'edificio è visibile soltanto a tratti, infatti se il vetro da un lato riflette l'ambiente circostante, dall'altra consente allo sguardo di penetrare e scorgere il retrostante edificio in pietra in un gioco di profondità che consente la sovrapposizione di più immagini; risulta difficile dedurre quale sia la proiezione, il riflesso, e quale la figura reale.

Come di consueto, gli effetti percettivi sono attentamente studiati: quello che in un primo momento sembra un'omogenea superficie di moduli in vetro si rivela, in seconda istanza, composta da tre diversi tipi di vetro, con differenti capacità fisiche e ottiche. Il sistema di rivestimento, studiato in base alle aperture dell'edificio preesistente, è disposto secondo fasce orizzontali: in corrispondenza dei vecchi parapetti troviamo lastre con serigrafato il logo della società assicurativa, nella parte centrale delle finestre vi sono delle lastre trasparenti che lasciano intravedere l'apparato murario retrostante ed infine una terza fascia costituita da pannelli contenenti dei prismi in grado di filtrare i raggi ultravioletti ed evitare il surriscaldamento della vecchia facciata in pietra. Una soluzione estetica e tecnologica che, senz'altro, risente dell'influenza dell'*Istitut du Monde Arabe*.

La soluzione d'angolo rivela la presenza dei due piani di facciata, il rivestimento in vetro e l'esistente parete di pietra, tra i quali si crea un grande vuoto a tutta altezza.



72. SUVA Building. Esterno



73. Istitut du Monde Arabe/Nouvel/Parigi/1988

Quello della serigrafia è dunque un tema ricorrente nella poetica di H&deM. Il valore di questo gesto non risiede nella semplice decorazione di un materiale, ma nell'imprimere su una superficie un'immagine o una scritta che diviene storia. Emblematica in questo senso è l'immagine ricavata da una fotografia scattata alla Cappella di Ronchamp durante il viaggio di ritorno da Basilea. Essa ritrae una delle aperture della chiesa, vista dall'interno, dove LeCorbusier, scrisse a mano libera il nome "Marie". Il riferimento è ovviamente alla Madonna, a cui è dedicata la chiesa. La forza di quest'immagine è straordinaria e costituisce l'essenza primaria della serigrafia.

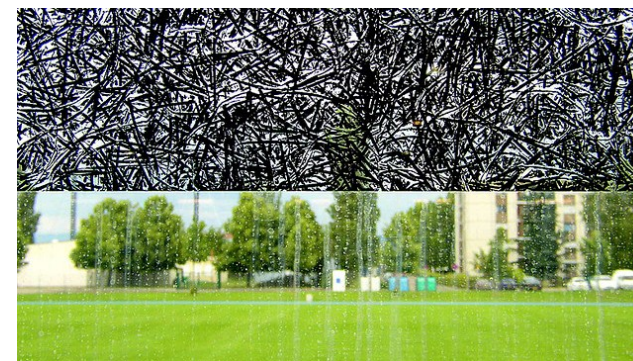
Altra immagine estremamente evocativa è quella a cui ci si trova di fronte una volta entrati nel *Pfaffenholz*, architettura che abbiamo più volte incontrato in questa ricerca, rivestita interamente da pannelli in vetro verde, serigrafati con un motivo che riproduce il retrostante materiale isolante e rimanda alla trama dell'erba. L'edificio fornisce dal suo interno, tramite le grandi vetrate serigrafate, una nuova lettura del mondo esterno che viene qui scomposto, quasi ridisegnato, in un effetto ottico che ricorda da vicino i quadri impressionisti. Questo consente, dunque, la simultaneità di diverse visioni del mondo esterno. L'alternanza della trasparenza letterale e fenomenica fa sì che si abbia, ora, una chiara visione ciò che avviene all'esterno e filtrata, ora, dalla serigrafia e per questo meno nitida e diretta.

Un involuppo di pannelli serigrafati con pallini di un verde acido, riveste l'intera costruzione del *Rossetti Building* (1995-99), il centro di ricerca farmaceutica dell'ospedale cantonale di Basilea, formando così una parete ventilata dietro la quale sono collocate delle griglie che in alluminio che sostengono l'isolante. Qui, come nel *Pfaffenholz*, il motivo della serigrafia è ispirato alla trama del materiale isolante retrostante, infatti i cerchi verdi serigrafati sul vetro hanno lo stesso diametro dei fori dei pannelli isolanti.

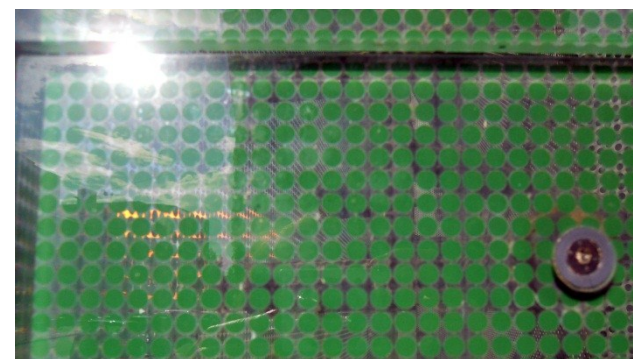
La tecnica percettiva è la stessa impiegata per la sede *SUVA*: la staticità dell'edificio è un'impressione suscitata dalla fruizione nella distanza, avvicinandosi ci si rende conto della vivacità e della profondità della sua superficie.



77. Vetrata Cappella di Ronchamp

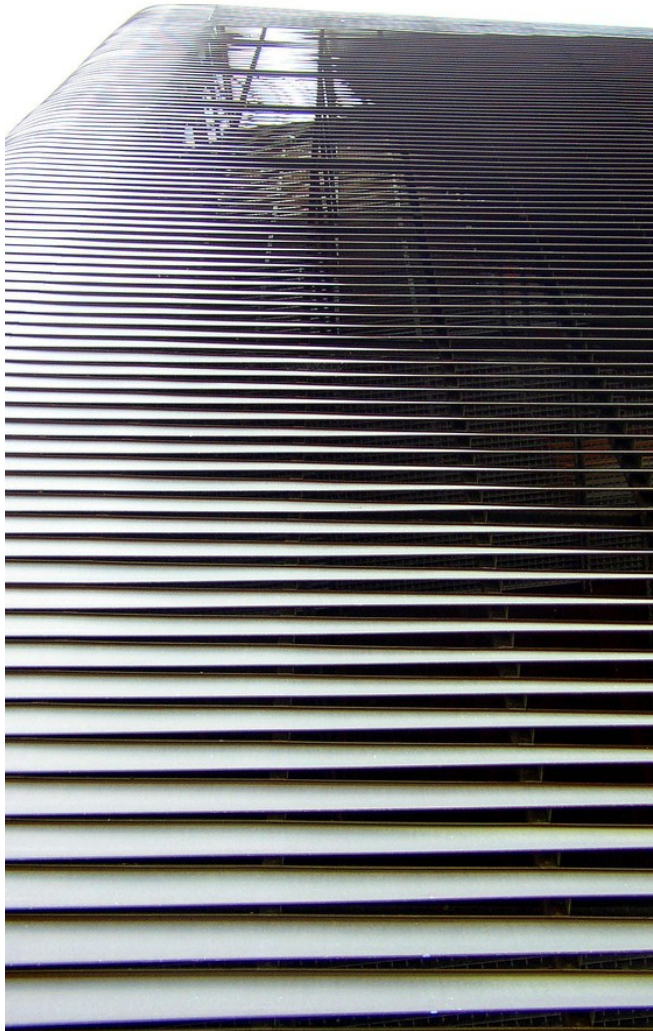


78. Vista dei campi da gioco dall'interno del Pfaffenholz



79. Serigrafia Rossetti Bau

La trasparenza fenomenica non implica dunque la presenza del vetro: è questo il caso del *Signal Box*, in cui l'interno appare solo a momenti a seconda del movimento del fruitore e della qualità della luce atmosferica, per poi dichiararsi apertamente di notte, quando l'illuminazione interna ne disvela il contorno.



80-81-82. *Central Signal Box*. Le lamelle di rame si piegano lasciando intravedere l'interno

2.7 UN'ARCHITETTURA VISSUTA

“L'architettura è anche e soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge”. [14]

Spesso, sfogliando una rivista, si ha l'impressione che le architetture, illustrate tramite foto iper ritoccate, siano “disabitate”, prive della presenza umana, quasi imbalsamate, oserei dire. Sembra che ci si soffermi più sulla forma di rappresentazione, che non sul contenuto. Mi chiedo allora dove sia la componente umana in tutto questo. Volutamente ho aperto questo capitolo citando Bruno Zevi, il quale sosteneva che l'architettura non fosse semplicemente desunta da una serie di numeri, di lunghezze, altezze e larghezze che circoscrivono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono. *“L'architettura è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina”.* [15]

Lo spazio interno è dunque, secondo Zevi, il protagonista architettonico, spazio che non può essere rappresentato, appreso e vissuto se non per esperienza diretta. *“Impossessarsi dello spazio, saperlo vedere, costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici”.* [16]

La profonda convinzione secondo cui l'uomo abita l'architettura, la frequenta, e per questo ne diventi parte integrante costituisce il fondamento su cui poggia l'intera ricerca. Approccio manifestatosi a partire dallo stesso *modus operandi*, in base al quale è stata fatta una scelta ben precisa: raccontare solo l'architettura che è stata appresa e vissuta per esperienza diretta e restituire tutto questo tramite il solo materiale raccolto durante il “viaggio”.

Vi è inoltre un'altra importante questione che lega inevitabilmente l'uomo allo spazio: il tempo. L'uomo abitando l'architettura, ne modifica l'aspetto. *“(...)è l'uomo che muovendosi nell'edificio, studiandolo dai successivi punti di vista, crea per così dire la quarta dimensione, dona allo spazio la sua dimensione integrale”.* [17]



83. Appartamenti Schützenmattstrasse

Il tempo introduce la questione della quarta dimensione, aspetto che riveste un ruolo fondamentale nell'architettura di H&deM. Emblematici in questo senso sono gli *appartamenti in Schützenmattstrasse*(1991), una delle realizzazioni che meglio incarna lo spirito dello studio di Basilea, che ha attirato l'attenzione della critica architettonica internazionale per l'esemplarità delle soluzioni adottate. Il tema è il rapporto con la città consolidata; assistiamo qui alla ridefinizione, in chiave contemporanea, della rappresentatività dello spazio privato per eccellenza, l'abitazione, rispetto al luogo pubblico per antonomasia, la strada. Un dialogo, quello fra il pubblico e privato, da sempre delicato e difficile nella storia dell'architettura.

Fondamentale risulta il gioco del rapporto con le preesistenze e la posizione presa rispetto ad esse. La necessità di continuità con il fronte stradale imponeva un'attenzione progettuale particolare nei confronti della facciata che diviene piano di confronto con gli edifici esistenti, luogo di incontro fra la dimensione privata e quella pubblica. Tra il protagonismo e il mimetismo, H&deM scelgono la strada della neutralità, una neutralità fortemente connotata che vede l'impiego di bizzarre persiane di ferro, che conformano un vero e proprio piano neutro davanti alle vetrate delle stanze che affacciano sulla realtà si tratta di un mimetismo solo apparente, dettato dalla confusione indotta sui sensi.

Avvicinandosi all'edificio, si apprende che il piano in questione è traforato da fessure a forma di onda disposte verticalmente che ne rendono permeabile la superficie, la quale diviene un vero e proprio schermo su cui si consuma il passaggio tra rappresentatività e intimità, una pelle in cui trasparenza letterale e fenomenica si fondono.

Ogni livello è marcato da una fascia orizzontale in cemento, lungo quale si trovano le guide su cui scorrono le gelosie, in grado di piegarsi a libro. Queste possono essere manovrate a seconda delle singole esigenze degli inquilini. Ed è proprio qui che subentra la questione della quarta dimensione: i diversi gradi di apertura o chiusura delle gelosie comportano continui cambiamenti del prospetto. La casualità, introdotta all'interno di un sistema fondato sulla ripetizione indifferenziata, causa un'esaltazione dell'imprevedibilità della figura. La variazione della regola è innescata dall'introduzione della quarta dimensione: il tempo. La regolazione dello schermo effettuata dai residenti è un dialogo tra il pubblico e il privato che cambia continuamente il volto dell'edificio.

“Alcuni architetti sono più interessati alla superfici o alle forme, altri sono più coinvolti dallo spazio interno e dalla luce, ma l'architettura è sempre stata fatta per la gente che ci vive e ci lavora.

L'architettura è una specie di "scultura gigante" come direbbe Beuys. E' come la gente la usa, come ci si muove, come la penetrano, è dove mettono i loro mobili". [18]

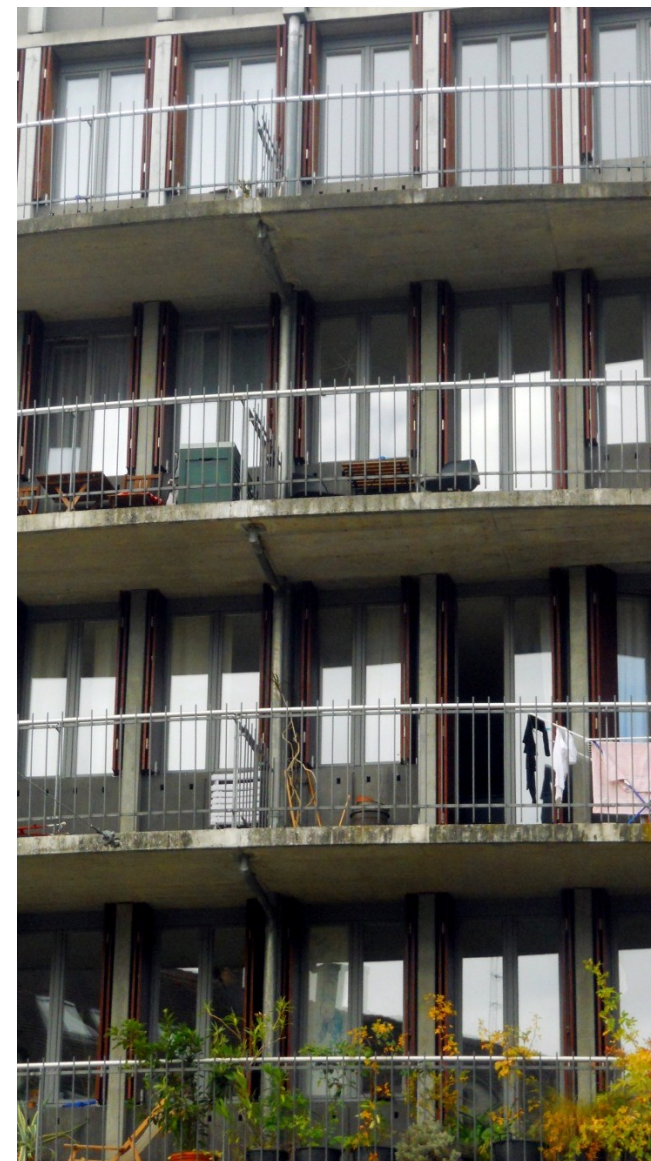
In questa architettura, è proprio il ritmo di vita degli abitanti a rendere possibile la precarietà della loro corrispettiva quinta urbana. Il fatto di occultare parzialmente la vista, non fa altro che accendere la nostra curiosità, aumentare la componente voyeristica nei confronti dell'oggetto in questione.

Una simile interpretazione del rapporto tra pubblico e privato ha come precedenti gli *appartamenti Schwitter* (1985-88) e quelli *di Hebelstrasse* (1988) e sarà applicata anche agli *appartamenti in Rue de Suisse* (1995) a Parigi, seppur con delle variazioni.

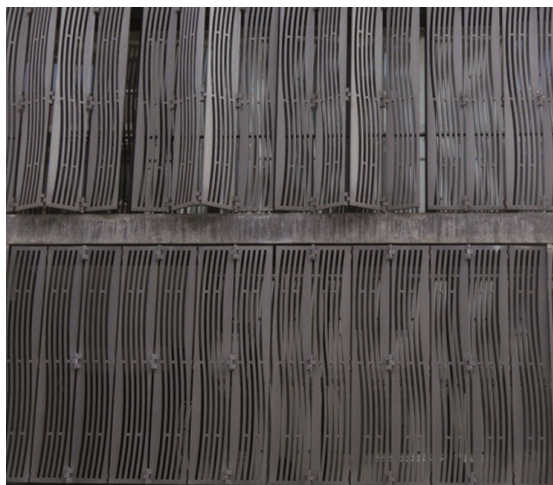
Il tema della quarta dimensione è presente anche nel *Central Signal Box*, dove l'interno si rivela all'osservatore, solo ad una distanza ravvicinata e soltanto da determinati punti di vista. L'edificio, inoltre, cambia aspetto in funzione della luce.



84. *Appartamenti Rue de Suisse*



85. *Appartamenti Schwitter*



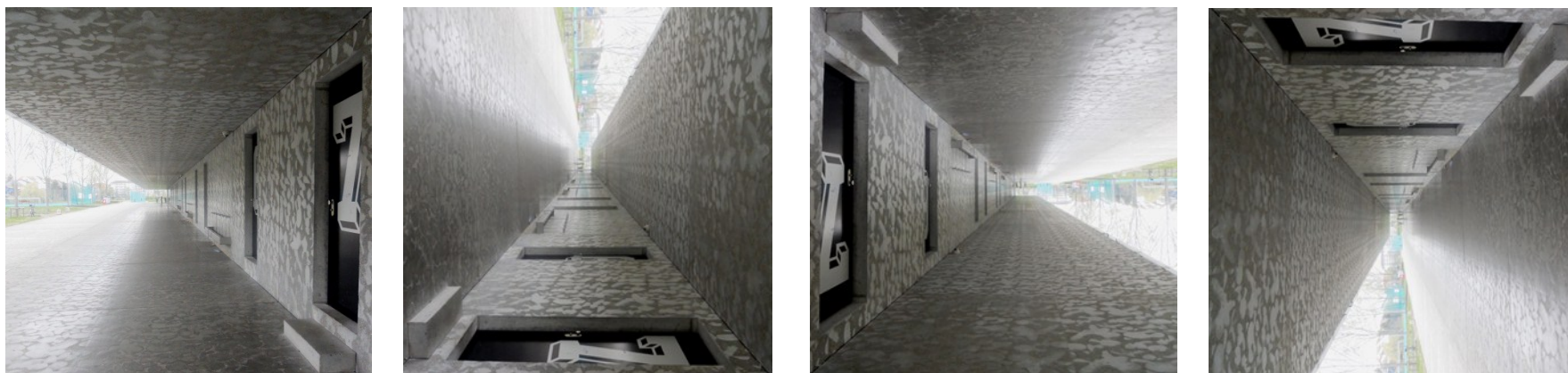
86-87. Schützenmattstrasse. Metamorfofi facciata: chiusura e apertura gelosie



88. Schützenmattstrasse. Vista della facciata dal basso



89. Schützenmattstrasse. Vista della griglia dall'interno



90. Sovvertimento categorie tradizionali architettoniche. Ribaltando l'immagine della pensilina del Pfaffenholz non si riesce più a capire quale sia quella reale.

2.8 L'ABOLIZIONE DEI CLICHÈS: la continuità materica

“Ci piace distruggere i clichés architettonici. Per poterlo fare più efficacemente, a volte è utile lavorare con questi. Non si tratta di impostare solamente la lotta contro i clichés dell'architettura, ma anche contro quelli delle tue idee. Niente è più noioso o stupido che alzarsi la mattina ingenuamente sicuro di quello che già sai”. [19]

Torniamo per un istante ad un'immagine che abbiamo già incontrato in questo percorso: quella che ritrae la pensilina del *Pfaffenholz*, utilizzata per introdurre il discorso sulla profondità di campo. Essa, in verità, svela un'altra tematica ricorrente nell'architettura di H&deM, ovvero quella della *continuità materica*. Il cemento viene, qui, smaterializzato e trattato quasi fosse vetro, sulla sua superficie viene impressa un'immagine che rimanda a delle pietre. Pavimentazione, pareti e copertura propongono la stessa identica trama: percorrendo il percorso al di sotto della pensilina si perde la cognizione di ciò che “deve” stare in alto e di quello che, invece, dovrebbe stare in basso. Il risultato è una sorta di



91. Classico tombino della città di Basilea



92. La griglia del Schützenmattstrasse è ispirata al disegno dei tombini

sospensione gravitazionale, aumentata nei suoi effetti dalle porte a tutta altezza degli spogliatoi che, compresse dal basso oggetto della pensilina, non costituiscono più un riferimento verticale.

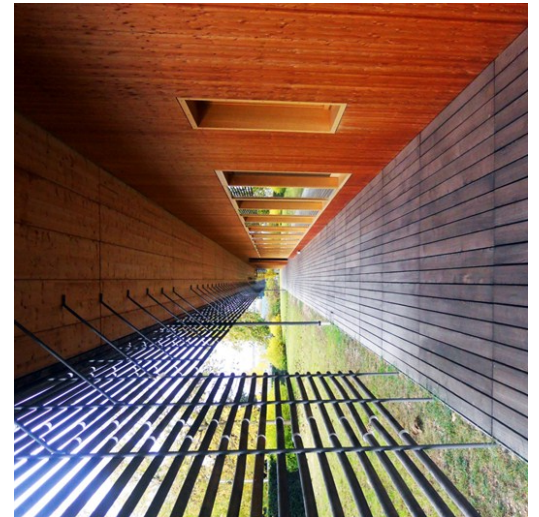
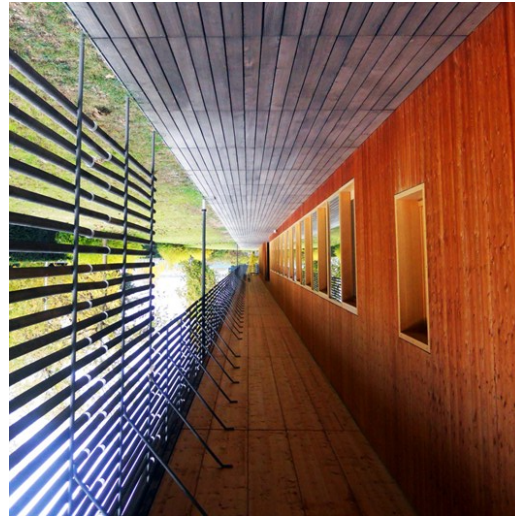
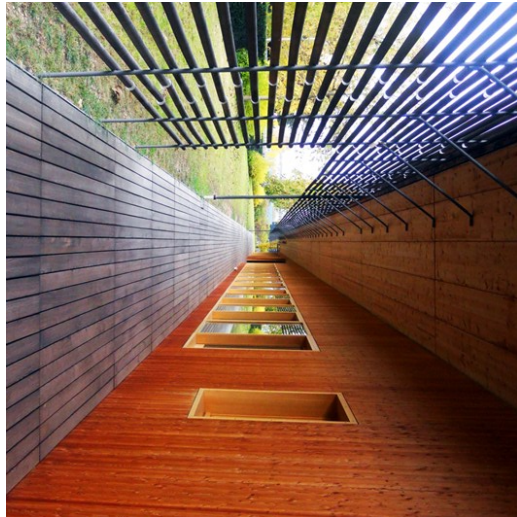
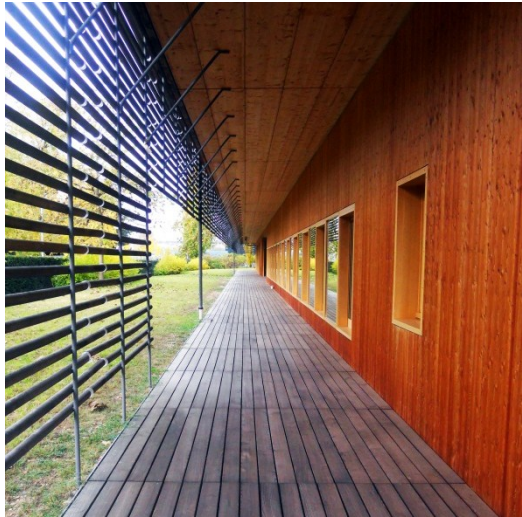
La provocazione è volta all'abolizione dei clichés architettonici, al sovvertimento delle tradizionali gerarchie architettoniche.

Gesto altrettanto provocatorio è riscontrato negli appartamenti in *Schützenmattstrasse*: qui la strada viene letteralmente ribaltata sulla facciata; le griglie, illustrate poco fa, sono infatti ispirate ai tombini della città di Basilea, i quali si dispongono verticalmente sulla facciata come in un'aberrazione causata da una vertigine. Una distorsione mentale, rivolta a incrinare la certezza prospettica attraverso l'equiparazione tra verticalità e orizzontalità, in cui sembra annullarsi il peso della gravità. Si presenta davanti ai nostri occhi un'architettura priva di "un alto" e di un "basso" che deve essere letta in assenza delle nozioni a cui siamo abituati, al di fuori delle tradizionali categorie architettoniche.

Situazione analoga viene riscontrata nel *Rehab*, dove, come già abbiamo visto, lunghe pensiline disposti longitudinalmente; accentuano il senso di profondità del pavimento e della copertura, sempre di legno è il rivestimento delle pareti esterne; e, ancora in legno, è il filtro frangisole, che scende dalla copertura, quasi fosse una tenda. Ancora una volta la continuità materica crea un senso di disorientamento, una difficoltà nel ragionare attraverso le categorie a cui siamo abituati.

Il gusto per la sovversione delle regole è apertamente dichiarato da H&deM, che, parlando della *Fabbrica Ricola* a Mulhouse, affermano:

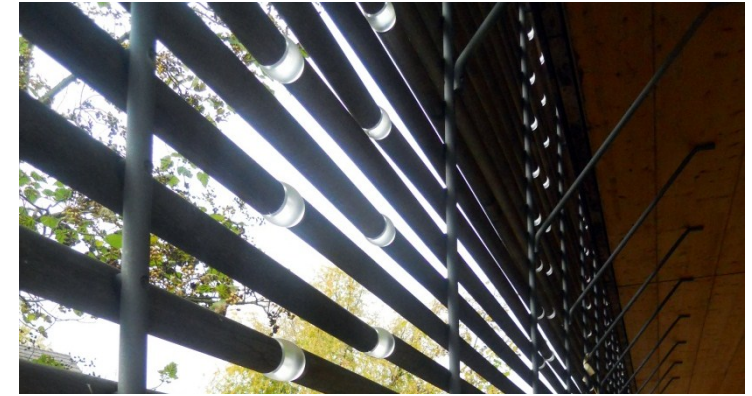
"Quest'indeterminazione, questo movimento continuo in avanti e indietro, tra il volume, la superficie e lo spazio, rompe le categorie tradizionali. E' probabilmente questa la direzione verso la quale ci dirigiamo incoscientemente: verso la disintegrazione delle categorie tradizionali, perché non rivestono più alcun'importanza". [20]



93. Pensilina Rehab. La continuità materica crea un senso di disorientamento, una difficoltà nel ragionare attraverso le categorie a cui siamo abituati.



98. Rehab. Dettaglio sistema schermatura aperture



94-95. Rehab. Dettaglio barriera frangisole, tecnologia povera ma impeccabile

2.9 L'INVENZIONE TECNOLOGICA

L'importanza della materia e l'affidabilità tecnica sono ormai dati assodati nelle architetture di H&deM. Ed è proprio la perizia tecnica a costituire il mezzo privilegiato che innesca il meccanismo dello stupore e lo sradicamento delle convinzioni acquisite. A questo si aggiunge l'uso significativo dei materiali, la cui tensione espressiva viene portata alle estreme conseguenze. Il fine ultimo è sempre e comunque l'esaltazione dell'attività percettiva, intesa come *"momento di incapacità di sintesi nel riconoscere in una parte il tutto"*. [21]

L'artificio tecnologico, per avere luogo, non ha bisogno di ricorrere a materiali high tech; molto spesso è, anzi, realizzato tramite i materiali di sempre, impiegati però con straordinarie valenze espressive, in accostamenti inediti; oppure traendo ispirazione dalle modalità costruttive della tradizione. Si ricordi il caso del *Ricola Storage Building* a Laufen, un'architettura concettuale dalla tecnologia povera, ma impeccabile; oppure ancora la *Casa di Tavole*, trattata in apertura, dove il tradizionale rivestimento in pietre assemblate secco nasconde, in verità, quella che è una vera e propria parete ventilata.

Architetture, queste, testimoni del fortunato incontro tra tradizione e innovazione, tema portante all'interno di questa ricerca, ma soprattutto filo conduttore dell'intera produzione dello studio di Basilea.

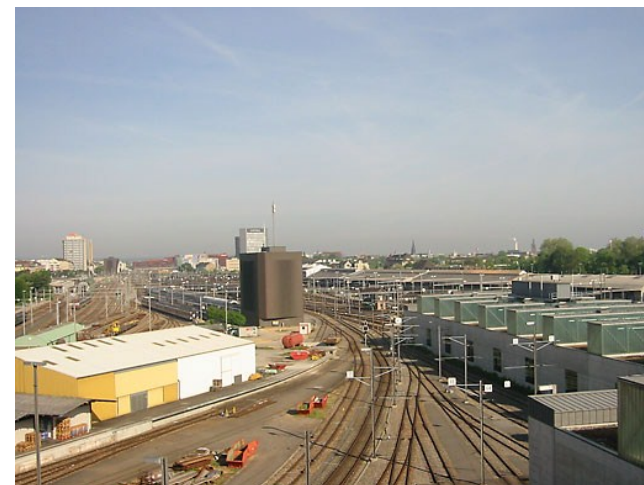
L'invenzione tecnologica riveste dunque un ruolo fondamentale, emblematica in questo senso è la *cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf*, progetto del 1988 che vede la sua realizzazione nel 1995, elaborato per conto delle ferrovie svizzere.

L'unicità di quest'opera è da ricondurre a due fattori: la stretta osservanza del programma funzionale e la specificità del luogo. L'area di progetto sorge in una zona critica di Basilea che costituisce un punto di cerniera tra la parte produttiva della città, servita da una fitta rete di infrastrutture, una zona collinare residenziale e il quartiere di St.Jakob, dove successivamente realizzeranno lo stadio e un centro commerciale. Questa zona vede la presenza di tutta una serie di binari morti, dove i treni fanno manovra, originando uno spazio urbano volutamente dimenticato, relegato in secondo piano, che costituisce una vera e propria cesura con il restante tessuto della città.

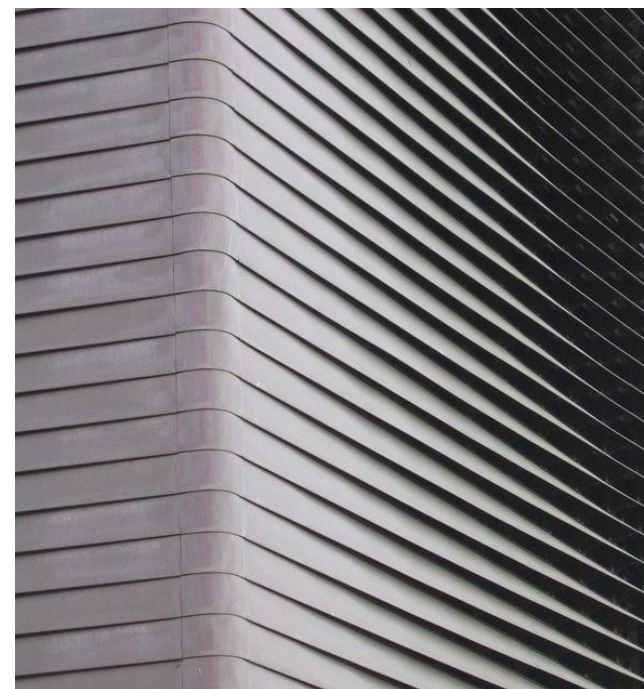
La difficoltà dell'operare in un contesto del genere, apparentemente caratterizzato da una sorta di atopia, stava nel riuscire a realizzare un oggetto che segnalasse formalmente l'avvenuto riconoscimento dell'importanza ambientale ed emozionale di quel luogo, riuscendo a farlo uscire dall'anonimato dell'invisibilità. Questo, nell'atteggiamento progettuale di H&deM, non vuol dire stravolgere i rapporti preesistenti del contesto in favore dell'egocentrismo del manufatto architettonico, semmai l'obiettivo delle loro architetture risiede nell'indicare le diverse interpretazioni possibili di quelle stesse relazioni fra le cose e lo spazio.

Il programma funzionale fornisce l'idea che sta alla base dell'elaborazione formale della cabina a cui era demandata la funzione di contenere gli strumenti elettronici di controllo e monitoraggio del traffico ferroviario, con adeguati accorgimenti per la sicurezza del personale e un elevato grado di protezione per gli stessi congegni.

Lo scheletro portante dell'edificio, un sistema prefabbricato a setti portanti, è completamente occultato dal rivestimento esterno, costituito dalla ripetizione di bande orizzontali in rame, sostenute da montanti verticali addossati ai setti, dettaglio assolutamente non percepibile dall'esterno. In corrispondenza delle finestre retrostanti, le fasce subiscono una deformazione, si assottigliano e si piegano, consentendo il passaggio della luce e permettendo allo sguardo di filtrare all'interno dell'edificio.



96. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf e contesto



97. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf. Rivestimento



98. Cabina per la segnalazione 4 Auf Dem Wolf. Rivestimento

La scelta del rame non è casuale; esso agisce, infatti, come conduttore proteggendo la delicata apparecchiatura dai campi elettromagnetici prodotti dai treni. A ciò si aggiunge l'esito estetico che ne deriva: il rame, producendo tutta una serie di giochi di luce e variazioni di riflettenza, fa sì che la cabina si configuri come una sorta di scultura futuristica, dinamica e vibrante di luce; un oggetto facilmente identificabile, diverso rispetto ai manufatti circostanti esistenti, ma non per questo estraneo al contesto di cui riprende le tonalità cromatiche e la linearità formale. Il rame, inoltre, tende ad ossidarsi facilmente, alterando l'aspetto della sua superficie, inserisce la cabina nel ciclo temporale che regola l'esistenza. Ecco, dunque, che ritroviamo di nuovo la questione della quarta dimensione.

Il merito di H&deM è quello di esser riusciti a catturare l'identità di un luogo che ne sembrava sprovvisto e a riassumerla in quest'oggetto che si configura come una grande pila con la sua matassa ordinata di fili in rame. Il centro di segnalazione diviene, allora, un congegno affascinante, in cui l'interno e percepibile solo ad intermittenza attraverso le fessure lasciate dalle fasce di rame ripiegate, suggerendo l'idea che un oggetto di fatto associato ad una scala di dimensioni ridotte possa contenerne un altro riferibile a dimensioni maggiori, proprio come accadeva nel *Rehab* e negli appartamenti di *Schützenmattstrasse*.

La superficie diviene il medium attraverso il quale il progetto si racconta, è la sua stessa identità. Essa ha il compito occultare ciò che va svelato lentamente: il nucleo dell'edificio appare, infatti, solo ad una distanza ravvicinata e mai in maniera palese. Anzi da lontano si escluderebbe anche quest'oggetto abbia un interno.

Una superficie, quella della cabina, che potrebbe rimandare alla complessità delle soluzioni *high tech*, se non se ne distaccasse proprio per nella negazione dei nessi costruttivi, la struttura portante, come già abbiamo visto, è infatti completamente celata. Ma c'è di più: le tecniche, impiegate per la realizzazione del rivestimento, sono al limite dell'artigianalità. Ad un esame più attento dell'edificio si scoprono le imperfezioni che lo qualificano proprio manufatto.

Ecco dunque dimostrato quanto detto all'inizio di questo paragrafo: l'artificio tecnologico si compie senza il ricorso a soluzioni e a materiali "ipertecnologici".

L'invenzione tecnologica vede anche il ricorso a tecniche mai utilizzate prima. "(...) il problema è che molte delle soluzioni che vogliamo adottare nelle nostre architetture non sono mai state utilizzate in

precedenza: questo comporta una lunga serie di test da parte nostra e delle aziende produttrici, in modo che noi possiamo fare delle proposte concrete al costruttore”. [22]

E' questo il caso del Pfaffenholz: imprimere un'immagine sul cemento era una cosa che mai nessuno aveva fatto prima. “ Si procede digitalizzando una foto in bianco e nero, che viene retinata punto per punto in maniera tradizionale; la pellicola serve, poi, a realizzare uno schermo serigrafico delle stesse dimensioni dell'immagine finale desiderata, in conformità alle dimensioni delle casseforme di cantiere. Un agente ritardante di superficie viene quindi steso su questa struttura; l'inchiostro ritardante si dispone selettivamente, attraverso la trama dei fori, su una lastra polistirene rigido dello spessore di alcuni millimetri posta al di sotto. La lastra viene, infatti, fissata sullo sfondo del cassero. A contatto con il calcestruzzo, le goccioline dell'agente ritardante impediscono localmente la presa del cemento, che indurisce, invece, normalmente sulle zone non impregnate. Il risultato al momento del lavaggio è che ogni punto impregnato ritardante viene trasferito alla superficie del paramento di calcestruzzo e l'eliminazione del cemento rende visibili gli aggregati di calcestruzzo”. [23]

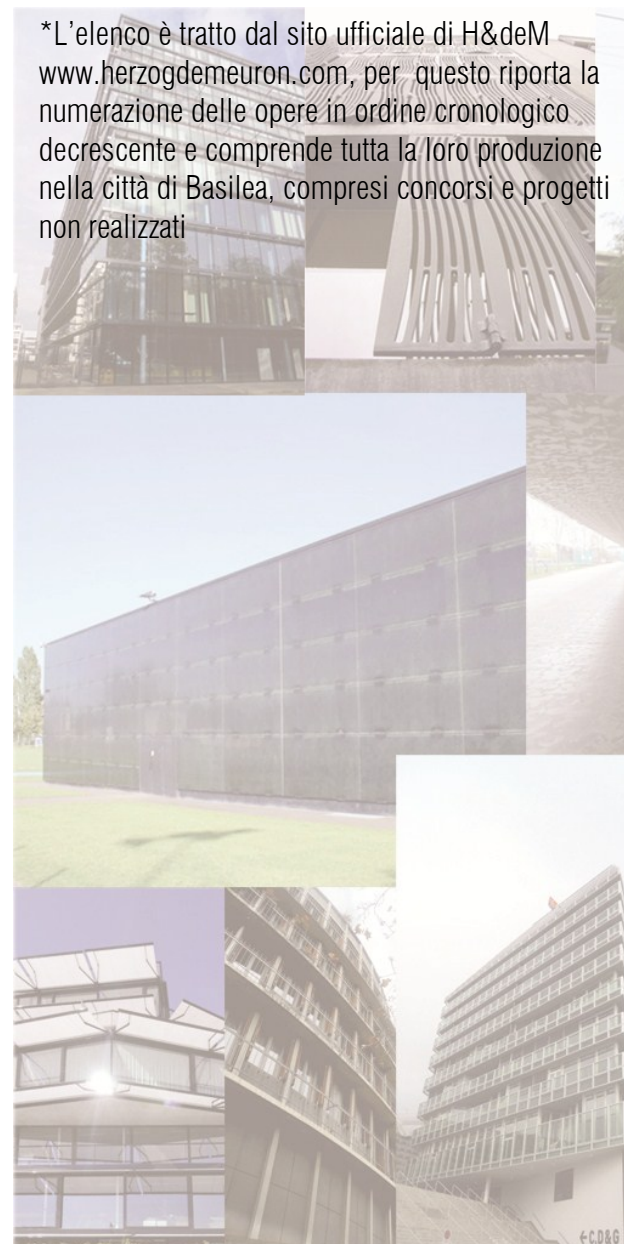


H&DeM in Basel

Regesto opere H&deM a Basilea *

- 394 Schaulager Satellite, Messeplatz Basel/Art Basel, Switzerland ; 4-17 June 2012
- 380 Herzog & de Meuron Website, Basel, Switzerland; Project 2008-2011
- 379 Volkshaus Basel, Bar, Brasserie, Basel, Switzerland; Project 2011-2012
- 345 Roche Building 1, Roche Basel Site, Basel, Switzerland; Project 2009-planned completion 2015
- 344 Urban study, Basel, Switzerland; Project 2008
- 328 Feasibility Study, Basel, Switzerland; Project 2008
- 325 Urban Study, Basel, Switzerland; Project 2007-2008
- 318 Actelion Research and Laboratory Building, Allschwil, Switzerland; Project 2007 – planned completion 2011
- 315 Urban Study, Basel, Switzerland; Project 2007
- 304 CityGate Basel, Basel, Switzerland; Project 2006-2007
- 289 Roche Building 97, Roche Basel Site, Basel, Switzerland; Project 2006-2008, realization 2008-2011
- 288 Prada Improbable Classics, Temporary Store, Basel, Switzerland; Project 2006, store 10-20 June 2006
- 270 Urban Study Heuwaage, Basel, Switzerland; Project 2005
- 267 Private Residence, Basel, Switzerland; 2004-2006
- 256 Sweet Dreams, Landscape #1 and Tools #1, Edition 1, Basel, Switzerland; Edition 2004
- 255 Hocker, Basel, Switzerland; Project 2004, production 2005
- 251 Office Building Revaluation, Basel, Switzerland; Project 2005-2008
- 250 Herzog & de Meuron. No. 250. An Exhibition, Schaulager Basel, Münchenstein/Basel, Switzerland; Exhibition 8 May – 26 September 2004
- 249 New Stadt-Casino Basel, Basel, Switzerland; Competition 2004
- 245 St. Jakob Tower, Basel, Switzerland; Project 2003-2005, realization 2006-2008
- 244 University Children's Hospital, Basel, Switzerland; Competition 2003
- 229 Expansion Engine Depot, Auf dem Wolf, Basel, Switzerland; Project 2003
- 225 Roche Building 95, Roche Basel Site, Basel, Switzerland; Project 2003-2005, realization 2004-2006
- 219 Study Hochschulplanung Basel, Basel, Switzerland; Project 2002-2003
- 214 Südpark Basel, Basel, Switzerland; Competition 2003, planned completion 2012

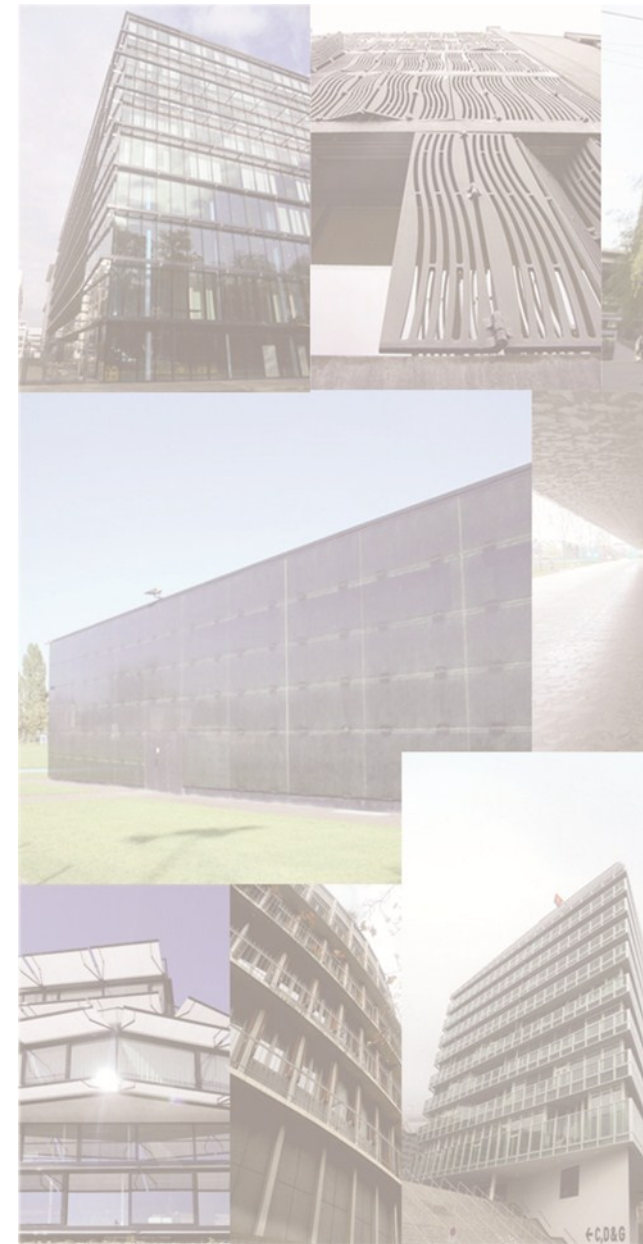
*L'elenco è tratto dal sito ufficiale di H&deM www.herzogdemeuron.com, per questo riporta la numerazione delle opere in ordine cronologico decrescente e comprende tutta la loro produzione nella città di Basilea, compresi concorsi e progetti non realizzati

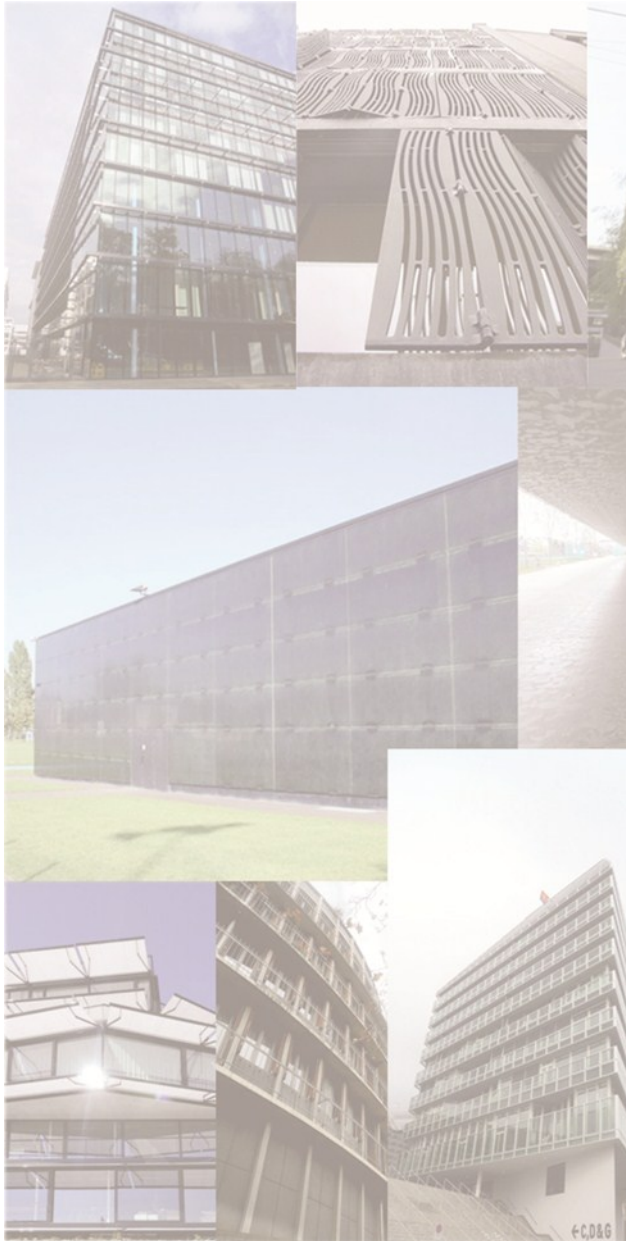




- 213 Messe Basel - New Hall, Basel, Switzerland; Project 2004 – planned completion 2013
- 209 High Rise Study, Basel, Switzerland; Project 2002
- 204 Basel Dreispitzareal, Urban Study, Basel, Switzerland; Urban Study 2001-2002, 2003
- 202 Urban Study, Basel, Switzerland; Project 2001-2005
- 200 Museum der Kulturen, Basel, Switzerland; Project 2001-2010, realization 2008-2010
- 196 Expansion of the Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland; Competition 2001
- 195 St. Johannis-Rheinweg, Basel, Switzerland; Project 2001-2007, realization 2005-2007
- 193 St. Johannis-Vorstadt, Office Conversion, Basel, Switzerland; Project 2001, realization 2002
- 188 Concert Hall, European Month of Music, Basel, Switzerland; Project 2000-2001, realization 2001
- 180 Elsässertor II, Office and Commercial Building, Basel, Switzerland; Project 2000, realization 2002-2005
- 179 Schällemätteli Urban Design, Basel, Switzerland; Competition 2000
- 170 Refurbishment of an Office Floor, Basel, Switzerland; Project 1998
- 169 Schaulager, Laurenz Foundation, Basel/Münchenstein, Switzerland; Project 1998-1999, realization 2000-2003
- 165 REHAB, Centre for Spinal Cord and Brain Injuries, Basel, Switzerland; Competition 1998, project 1998-1999, realization 1999-2002
- 162 Trade Fair Basel, New Tower and Square, Basel, Switzerland; Competition 1998
- 161 Multiplex Cinema Heuwaage, Basel, Switzerland; Competition 1997-1998, project 1998, 2000
- 148 St. Jakob Park Basel, Football Stadium, Commercial Centre and Residence for the Elderly, Basel, Switzerland; Project 1996, 1998, realization 1998-2002
- 144 St. Jakob Stadium, Basel, Switzerland; First Project 1996
- 140 Satellite Signal Box, Basel, Switzerland; Project 1995-1996, realization 1998-1999
- 138 University Psychiatry Clinic, Basel, Switzerland; Project 1995
- 136 White Fountain at the Rüdtenplatz, Urban Study, Basel, Switzerland; Competition 1995, project 2000
- 132 Institute for Hospital Pharmaceuticals, Rossettiareal, Basel, Switzerland; Project 1995, realization 1997-1998
- 131 Caricature and Cartoon Museum, Conversion and New Building, Basel, Switzerland; Project 1994, realization 1994-1996
- 124 Rheinhafen Westquai, Housing Project in a Harbour Area, Basel, Switzerland; Study 1994
- 123 Dreirosenbrücke, Two-Level Highway-Bridge, Basel, Switzerland; Competition 1993-1994
- 119 Central Signal Box, Basel, Switzerland; Competition 1994, project 1995, realization 1998-1999

- **115** Private Residence, Basel, Switzerland; 1994-1995
- **114** Vischer House, Basel, Switzerland; Project 1994, realization 1994, demolition 2011
- **112** Extension of Kohlenberg-Holbein-Gymnasium, Basel, Switzerland; Competition 1994
- **109** Railroad Bridge across the River Rhine, Basel, Switzerland; Competition 1994-1995
- **100** Roche Pharma-Research Building 92, Roche Basel Site, Basel, Switzerland; Project 1993-1995, realization 1998-2000
- **092** Apartment Building on the Rhine River, Basel, Switzerland; Competition 1992
- **084** Laboratory Building, New Facade for Building 411, Ciba-Geigy AG, Basel, Switzerland; Project 1992
- **083** Alterations to Hotel Admiral, Basel, Switzerland; Project 1992
- **077** "Eine Stadt im Werden?" Urban Study, Basel, Switzerland; Project 1991-1992
- **065** Elsässertor Office and Cargo Building, Basel, Switzerland; Competition 1990
- **062** Railway Building Services Centre Auf dem Wolf, Basel, Switzerland; Project 1990
- **061** Extension of Offices, Storage and Laboratory, SOLCO, Basel, Switzerland; Project 1990-1991
- **054** Design Museum, Basel, Switzerland; Project 1989-1990
- **052** Luzernerring Apartment Buildings, Basel, Switzerland; Competition 1989
- **050** SUVA House, Extension and Alteration of an Apartment and Office Building, Basel, Switzerland; Project 1988-1990, realization 1991-1993
- **049** Signal Box Auf dem Wolf, Basel, Switzerland; Project 1989, realization 1991-1994
- **048** Railway Engine Depot Auf dem Wolf, Basel, Switzerland; Project 1989, realization 1991-1995
- **047** Architektur Denkform, Architekturmuseum Basel, Switzerland; Exhibition 1 October – 20 November 1988
- **046** Sandoz Technology Development Center, Novartis Industrial Area, Basel, Switzerland; Projects 1988, 1991, realization 1993
- **045** Refurbishment of the Gaba Block, Basel, Switzerland; Various projects 1982, 1983, 1985, 1988
- **044** Apartment Building and Nursing Home Schwarz Park, Basel, Switzerland; Competition 1987-1988
- **042** Sandoz Office Building 430, Novartis Industrial Area, Basel, Switzerland; Project 1987
- **039** Conversion and Renovation of Two Houses, Basel, Switzerland; Project 1986, realization 1987
- **033** Conversion and Renovation of Laboratory Building 91 for Sandoz, Novartis Industrial Area, Basel, Switzerland; Project 1985, realization 1986
- **031** Apartment and Office Building Schwitter, Basel, Switzerland; Competition 1985, project 1985, realization 1987-1988
- **030** Restaurant for the Basel Zoo, Basel, Switzerland; Competition 1985





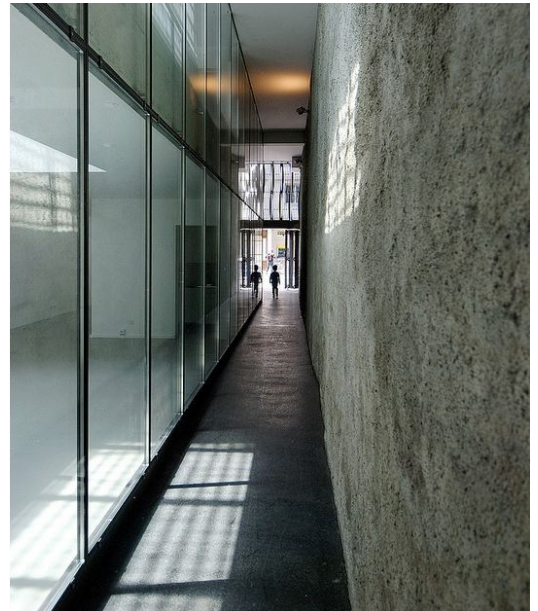
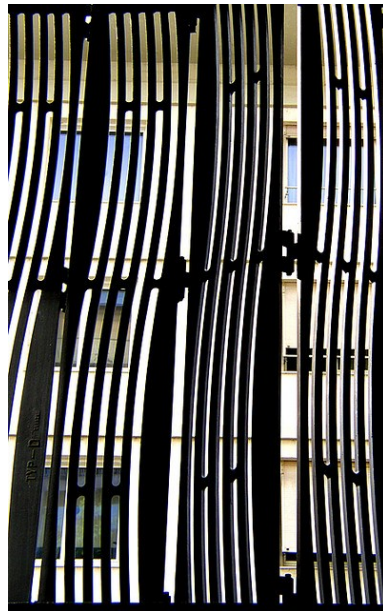
- **029** Apartment Building along a Party Wall, Hebelstrasse, Basel, Switzerland; Competition 1984, realization 1987-1988
- **025** Apartment and Commercial Building Schützenmattstrasse, Basel, Switzerland; Competition 1984-1985, project 1991, realization 1992-1993
- **024** Conversion and Renovation of an Apartment Building, Basel, Switzerland; Project 1984, realization 1985
- **020** Conversion and Renovation of an Apartment Building, Basel, Switzerland; Realization 1983
- **016** St. Alban-Tal Housing, Basel, Switzerland; Competition 1982
- **015** Apartment and Office Building, Claragraben, Basel, Switzerland; Competition 1982
- **013** Apartment Building Conversion, Basel, Switzerland; Realization 1981-1982
- **011** Renovation of the Kaserne Exhibition Space, Basel, Switzerland; Project 1980, realization 1981
- **010** Murus Gallicus Underground Exhibition Space, Basel, Switzerland; Project 1980
- **006** Urban Study Rosshof Quarter, Basel, Switzerland; Competition 1979
- **004** Conversion and Renovation of an Apartment Building, Basel, Switzerland; Project 1979, realization 1980
- **003** Redesign of the Marktplatz, Basel, Switzerland; Competition 1979, project 1982, 1983, 1985, 1987
- **002** House Conversion, Basel, Switzerland; Project 1979, realization 1979

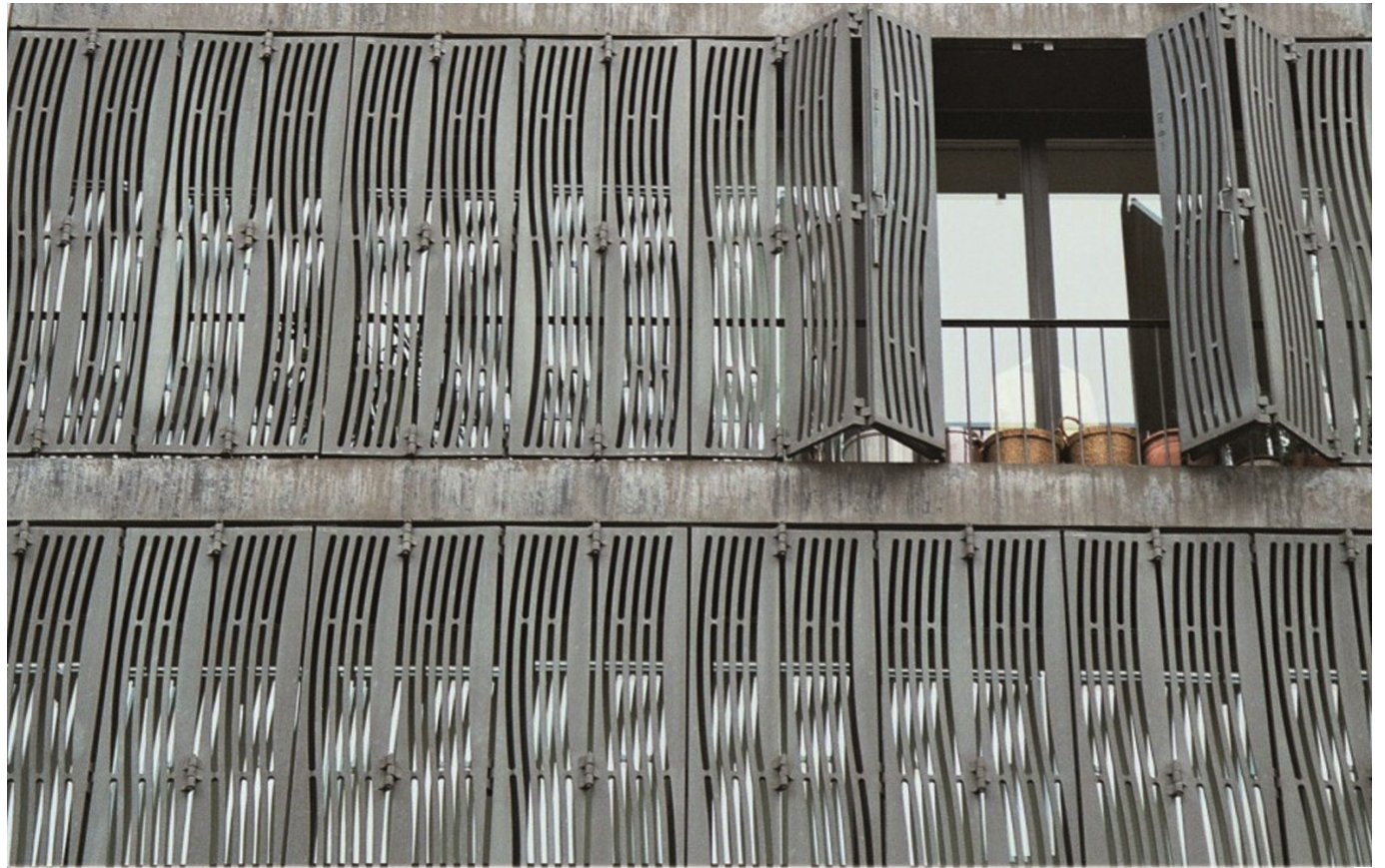
Opere trattate in questa ricerca

MY BASEL TOUR

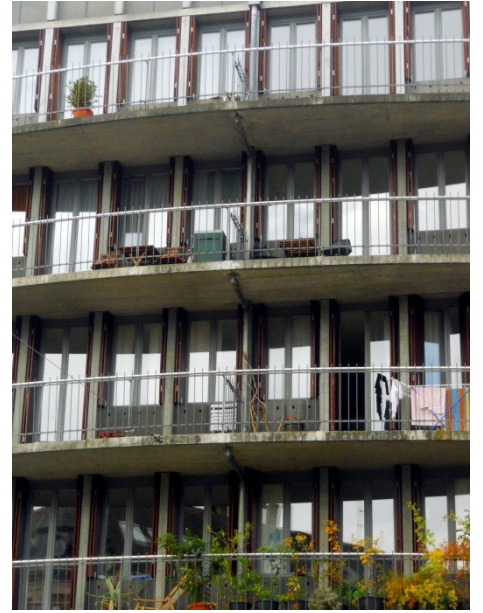
- 1_ Apartment and Commercial Building *Schützenmattstrasse*, Basel, Switzerland; Competition 1984-1985, project 1991, realization 1992-1993
- 2_ Apartment and Office Building *Schwitler*, Basel, Switzerland; Competition 1985, project 1985, realization 1987-1988
- 3_ *Ricola Storage Building*, Laufen, Switzerland; Project 1986, realization 1987
- 4_ *SUVA House*, Extension and Alteration of an Apartment and Office Building, Basel, Switzerland; Project 1988-1990, realization 1991-1993
- 5_ *Pfaffenholz Sports Centre*, Saint-Louis, France; Project 1989-1990, realization 1992-1993
- 6_ *Central Signal Box*, Basel, Switzerland; Competition 1994, project 1995, realization 1998-1999
- 7_ *Institute for Hospital Pharmaceuticals*, Rossettiareal, Basel, Switzerland; Project 1995, realization 1997-1998
- 8_ *Roche Building 95*, Roche Basel Site, Basel, Switzerland; Project 2003-2005, realization 2004-2006
- 9_ *Rehab*, Centre for Spinal Cord and Brain Injuries, Basel, Switzerland; Competition 1998, project 1998-1999, realization 1999-2002
- 10_ *Schaulager*, Laurenz Foundation, Basel/Münchenstein, Switzerland; Project 1998-1999, realization 2000-2003
- 11_ *Elsässertor II*, Office and Commercial Building, Basel, Switzerland; Project 2000, realization 2002-2005
- 12_ *St. Jakob* Stadium/Commercial Center/ Tower, Basel, Switzerland; Project 1996-2005, realization 1996-2005
- 13_ *Office Building Revaluation*, Basel, Switzerland; Project 2005-2008
- 14_ *Museum der Kulturen*, Basel, Switzerland; Project 2001-2010, realization 2008-2010
- 15_ *VitraHaus*, Vitra Campus, Weil am Rhein, Germany; Project 2006-2009, realization 2007-2010







edificio per residenze e uffici/Basel/1984-85
Schützenmattstrasse 11





edificio per residenze e uffici/Basel/1985-88
Wohn und Geschäftshaus Schwitter



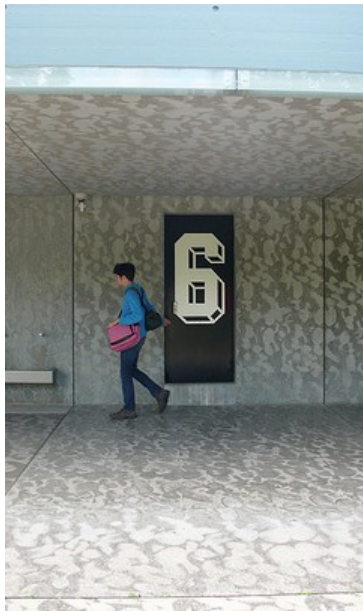


Magazzino Ricola/Laufen/1986-87
Ricola Storage Building



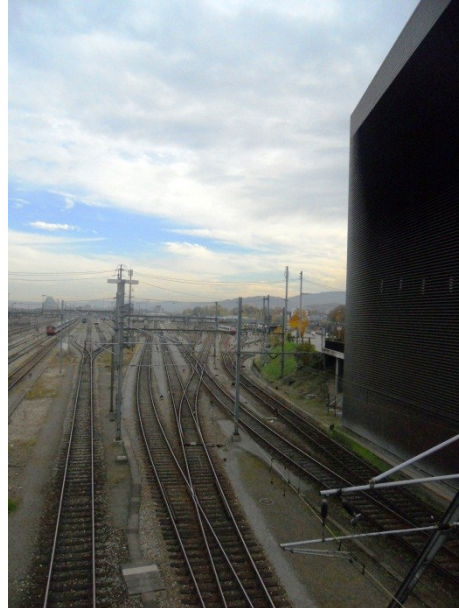


Sede società assicurativa SUVA/Basel/1988-93
SUVA Building



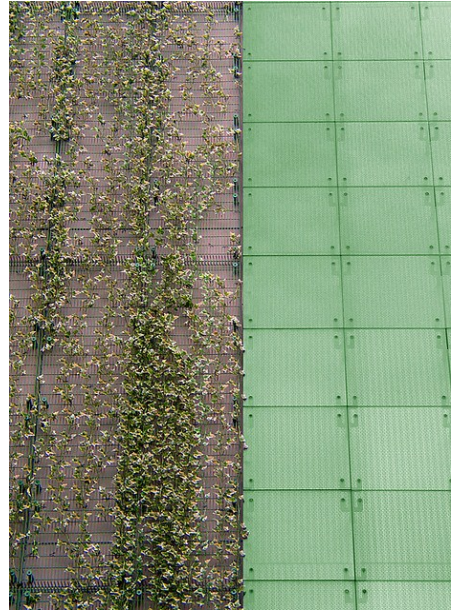
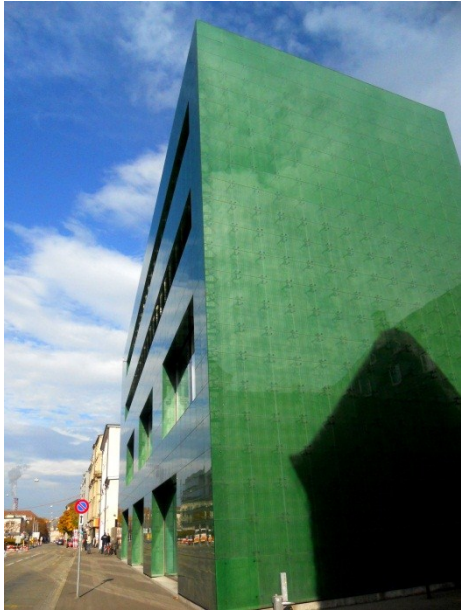


Centro Sportivo/St.Louis_France/1992-93
Pfaffenholz Sport Center





Cabina per la segnalazione ferroviaria/Basel/1998-99
Central Signal Box



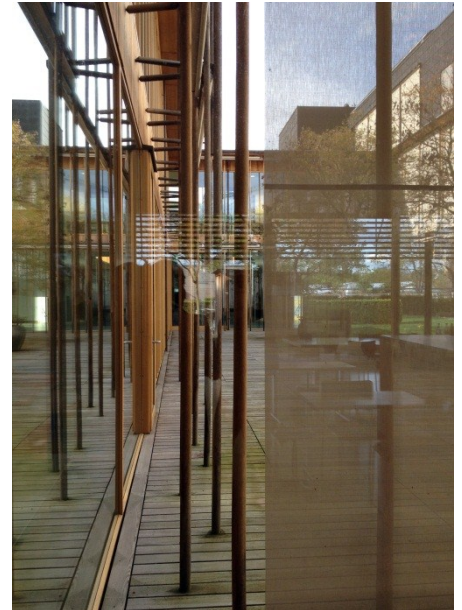
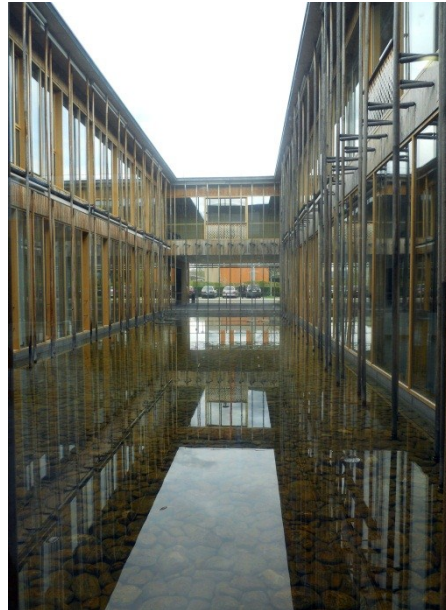
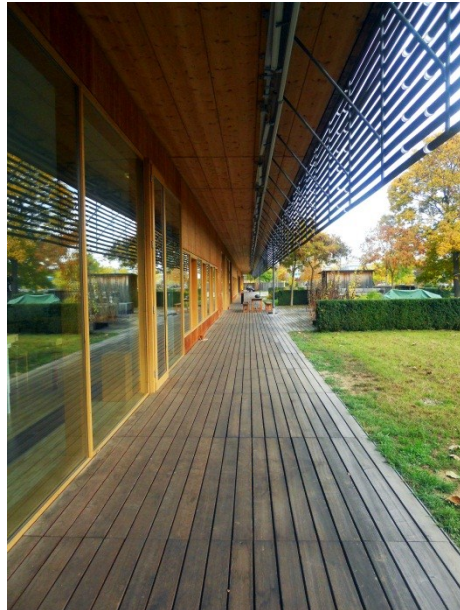


Centro di ricerca farmaceutica dell'ospedale cantonale/Basel/1995-99
Rossetti Bau





Edificio Roche/Basel/1998-2000
Roche Building 95





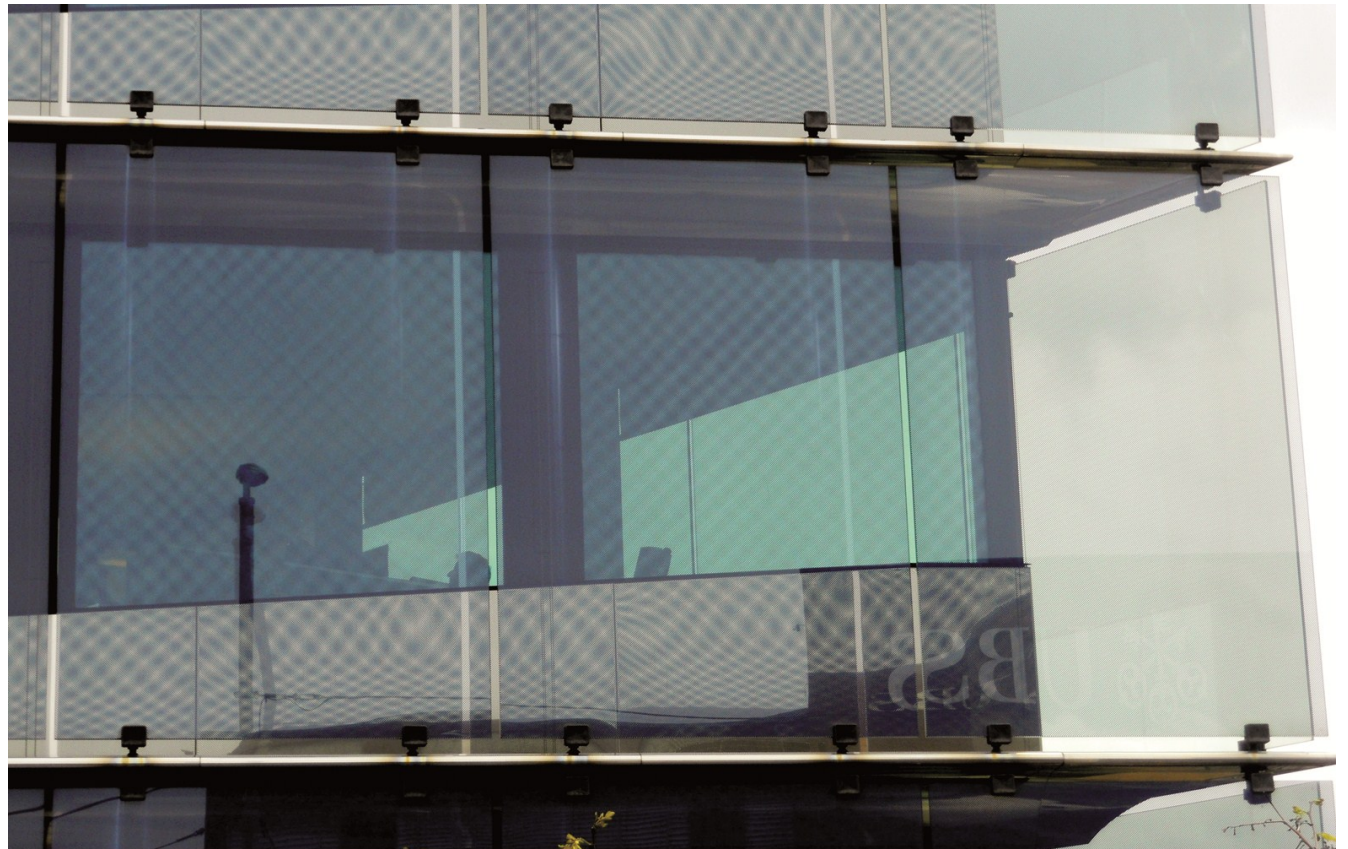
Centro per paraplegici e tramautizzati craniocerebrali/Basel/1999-2002
Rehab





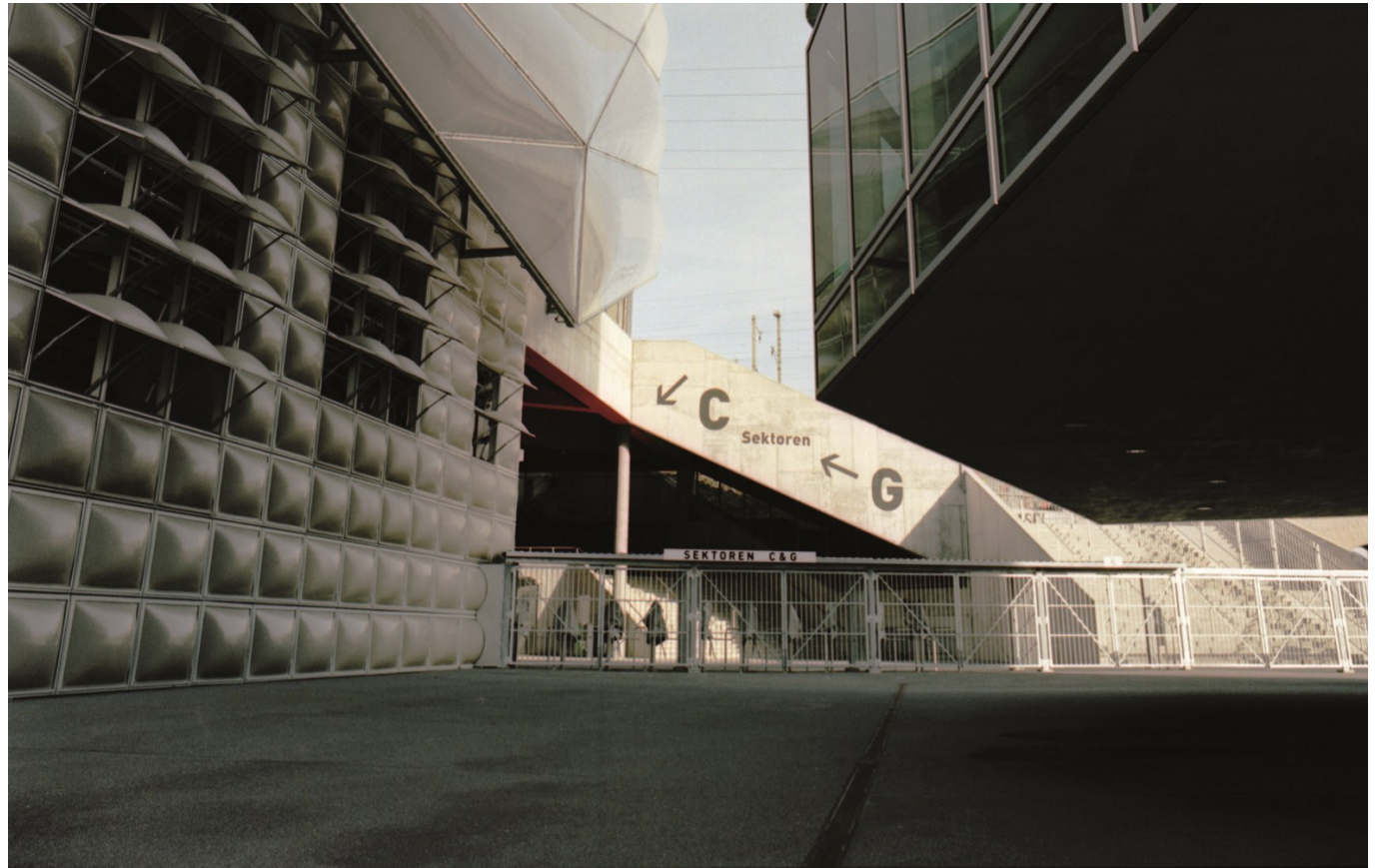
Spazio per l'arte/Münchenstein/2000-2003
Schaulager



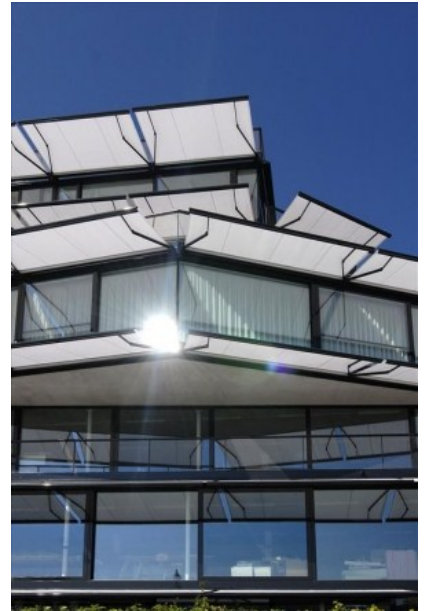


Office and commercial building/Basel/2002-2005
Elsässertor II



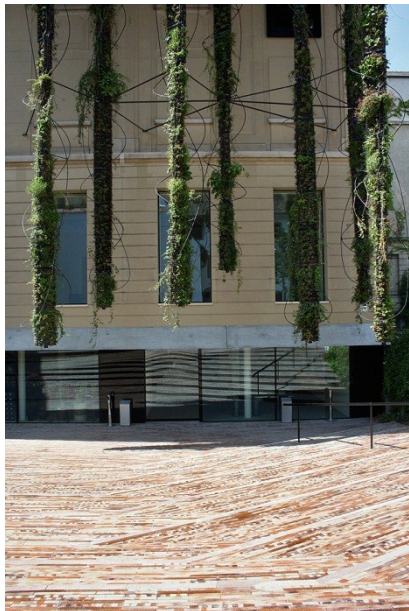


Stadium _ Commercial Centre _ Tower/Basel/1996-2005
St. Jakob





Sede dello studio di H&deM/Basel/2005-2008
H&deM Office Building





Museo della cultura/Basel/2008-2010
Museum der Kulturen





Campus Vitra/Weil am Rhein_Germany/2010
Vitra Haus

approfondimenti

Parallelamente alla ricerca sulla produzione di H&deM a Basilea è stato svolto un approfondimento su delle tematiche che ricorrono molto di frequente all'interno del lavoro e non solo.

Termini quali contesto, spazio, luogo vengono abitualmente utilizzati senza alcuna distinzione, in verità ciascuno di essi ha una propria origine, un proprio significato e un proprio valore. Dal momento che essi costituiscono il materiale del reale con cui il progetto si relaziona, sento la necessità e la responsabilità, in quanto architetto, di puntualizzare il loro significato, evitando di farne un uso generico, senza tuttavia cadere nella retorica.

5.1 CONTESTO

Il contesto costituisce l'insieme delle condizioni di riferimento sia fisiche (condizioni morfologiche, insediative e geografiche) sia condizioni meno tangibili che richiedono un livello di lettura e di interpretazione superiore e che riguardano la sfera culturale, economica e sociale, mi riferisco al contesto degli scambi umani, delle relazioni e delle dinamiche sociali. Si tratta dunque di un insieme molto eterogeneo, che l'architettura non può di certo ignorare. Il progetto, nella sua fase iniziale, passivo del progetto e materializzazione del vincolo, ovvero elemento impositivo e allo stesso tempo generatore di possibilità. Questa prospettiva fenomenologia dell'architettura (che parte appunto dai dati forniti dal mondo dell'esperienza), esclude l'idea della tabula rasa, dell'oggetto isolato, ubiquitario e atipico e anche un'assunzione omologativa e indifferente delle condizioni di riferimento. L'esito di tale approccio fenomenologico non è di certo la sterile mimesi dell'esistente, poiché alla base vi è un vero e proprio atto critico di re-interpretazione e rielaborazione del materiale del reale. L'assunzione critica delle condizioni di riferimento è una situazione ricorrente nella contemporaneità, Camillo Botticini, nel testo *Relazioni, progetto e identità dell'architettura contemporanea* ne distingue due tendenze principali: la prima vede l'assunzione delle condizioni di riferimento come elementi generativi delle condizioni formali del progetto (ad esempio gli architetti della scuola iberica come Souto de Moura), ciò avviene nel caso in cui ci si trovi di fronte a condizioni storicamente caratterizzate che impongono fortemente la loro presenza, necessario è dunque stabilire un dialogo attraverso un atteggiamento di tipo modificativo-identificativo (Santiago di Compostela, A. Siza). La seconda tendenza attribuisce al progetto una valenza rifondativa e qualificativa per ridare un senso ad un contesto che ne è sprovvisto, è il progetto stesso a costruire le relazioni e ad assumere le condizioni determinanti quali fattori di partenza pur ribaltandole in nuove condizioni strutturanti e innestando una evidente differenza. Quest'ultimo è proprio il caso del lavoro di Jean Nouvel, il cui valore, citando Sophie Trelcat, sta nella "*rivelazione e condensazione delle energie latenti, reinterpretate introducendo nuovi significati, riciclando siti in una termodinamica del luogo*". Lo stesso Nouvel sostiene che di fronte all'assenza di una condizione primigenia della città e del territorio, oggi si debba operare un ri-trattamento della materia esistente in cui eterogeneità e frammentarietà sono dominant

5.2 SPAZIO:::~>LUOGO

Negli anni '50-'60 gli architetti della terza generazione(Kahn, Rogers, Scarpa, Utzon, Van Eych, Coderch) operano un'attività di profonda revisione del Movimento Moderno sotto la spinta delle nuove scienze sociali; questo porta ad una rinnovata attenzione nei confronti del quotidiano e della psicologia dell'utente: l'uomo non è più l'utente ideale e astratto, privo di bisogni ed esigenze del Movimento Moderno, ma è l'uomo concreto, individuale, imperfetto e non di certo generico. L'idea di spazio misurabile, razionale, fisico, desunto da aridi calcoli matematici viene sostituita dall'idea di luogo, portatore di identità, carico di cultura, di storia, di simboli e di qualità definite dalla luce e dalla struttura dei materiali(Kahn, Utzon, Fehn, Van Eych). Basti pensare che lo slogan del Team X (si afferma negli ultimi due CIAM ufficiali di Aix en Provence 1953 e Dubrovnick 1956), era cercare una relazione tra lo spazio fisico e le necessità sociopsicologiche delle gente, riflettere i modelli culturali e sociali dando vita ad un metodo pragmatico ed empirico che rifiutava la definizione di principi globali.

Altrettanto importante nel recupero dell'idea di luogo e nella progressiva umanizzazione del Movimento Moderno, è la corrente del New Empiricism, la quale nasce nei paesi nordici come architettura domestica di tipo popolare e diviene sintesi tra una metodologia empirica(integrazione con l'ambiente e specificità del contesto) e uno sviluppo del razionalismo, tra tradizione e modernità, tra tecnologia e sapere tradizionale, tra artificio e natura. Grande attenzione viene riservata all'uomo e alle sue abitudini, allo statuto materiale dell'edificio, dunque ai suoi materiali, alla sua qualità e all'essenza(basti pensare alle opere di Aalto, Utzon e Fehn). Ho citato il New Empiricism perché a partire dal 1945 suscitò grande interesse in Italia, specialmente in Zevi e Rogers.

Il ritorno all'attenzione alla specificità dei luoghi viene sancito dal testo di Heidegger *Costruire, Abitare, Pensare*, in cui viene fatta un'interpretazione qualitativa dello spazio, non inteso in senso astratto e matematico, ma come intervallo o estensione, in cui i percorsi quotidiani trovano la loro essenza non nello spazio stesso, ma nei luoghi e il rapporto dell'uomo con i luoghi risiede nell'abitare, inteso come "modo di essere degli uomini sulla terra".

Altro testo significativo è il popolarissimo *Genius Loci* di Schultz, che costituisce la bandiera del Postmodernismo degli anni '80, l'espressione di un radicamento ad un luogo geografico specifico.

Nella contemporaneità si parla invece di *perdita del luogo*, Virilio e Baudrillard parlano entrambi di *sparizione* seppur con alcune differenze. Virilio si riferisce alla perdita della fisicità del luogo, alla virtualizzazione dello spazio in cui le reti si volatilizzano, in cui circolano le informazioni e non gli uomini. Baudrillard non si riferisce alla sparizione delle reti, in cui ognuno diventa il clone o la metastasi di un'altra cosa, la sparizione è per il sociologo francese una concatenazione di forme le une nelle altre, in cui ciascuna forma deve sparire e dove tutto implica la proprio sparizione, una sorta di metamorfosi, un'apparizione-sparizione. Tutto questo introduce il discorso sullo spazio contemporaneo.

5.3 SPAZIO della CONTEMPORANEITA'

L'idea di spazio contemporaneo viene spesso associata alle idee di frammentarietà, eterogeneità, individualismo, immanenza, immaterialità, extraterritorialità, precarietà, metamorfosi, spazio dell'uso e del consumo, spazio della presenza e non più della partecipazione e della condivisione (concetto che sta alla base della nozione classica di spazio pubblico, ragione per cui oggi si parla della sua scomparsa), spazio diffuso in cui non esistono confini e dunque non esistono ingressi, né uscite (non esiste più l'idea di soglia e l'atto simbolico che essa comporta, ad esempio l'accedere alla città attraverso la sua porta). Bauman parla dello spazio della società liquida, in cui le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano ancor prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure, cambiano continuamente i gusti, i comportamenti, le opinioni, i valori. Questo testimonia l'inedita velocità del cambiamento nella contemporaneità. Bauman parla inoltre di cultura extraterritoriale e non semplicemente di cultura globale e cosmopolita, essa sfugge ad ogni forma di identificazione etnica, religiosa, politica e morale, individua nell'extraterritorialità il lusso dell'uomo della società liquida, il quale si rifugia nei "nessundove" virtuali e reali, godendo del privilegio di essere inafferrabile, in un continuo movimento, sempre dentro un presente potenziale, l'homo

heligens/consumens è la manifestazione biologica e culturale delle qualità metamorfiche della modernità e la sua ibridazione è permanente.

A proposito della sparizione Nouvel afferma: “ *L’architettura si trova a dover fare i conti con dimensioni incommensurabili, metafisiche. A priori non può fare niente contro questa condizione(...)è necessario, quindi, inventare nuove strategie. In questo momento bisogna prendere in considerazione le dimensioni fatali del luogo, la deviazione di quello che farai, valutando un certo numero di scenari e pensando che quello che stai per fare è proiettato in un futuro sconosciuto*”.

Io trovo che la dimensione metafisica e intelligibile dello spazio sia un orizzonte operativo molto stimolante, d'altronde nell'architettura essa è sempre esistita e rientra nell'ordine delle cose che nel progetto non vengono dette, palesate, ma soltanto suggerite e lasciano via libera all'interpretazione, all'esperienza soggettiva dello spazio stesso.

Nouvel, a tal proposito, parla di spazio dell'illusione, della virtualità e della realtà, il suo intento è quello di creare uno spazio non leggibile che sia il prolungamento mentale di quello che si vede, dando vita ad uno spazio della seduzione fondato su precise strategie che sono spesso esse stesse delle deviazioni e che spesso vengono prese in prestito dalle tecniche cinematografiche, ad esempio la profondità di campo permette di mettere in successione una serie di filtri senza sapere ogni volta dove si fermerà, ma è proprio da questo punto in poi che subentra lo spirito. Nozioni come spostamento, velocità e memoria in relazione ad un percorso imposto oppure a percorsi noti ci permettono di comporre uno spazio architettonico, a partire non soltanto da ciò che si vede, ma da tutto quello che si memorizza in una successione di sequenze, concatenate a livello di sensazioni, da questo punto in poi cominciano a crearsi contrasti tra quanto viene creato e quanto era presente in origine nella percezione dello spazio. La creazione virtuale e mentale è per Nouvel un modo per abusare dei sensi e soprattutto per conservare un territorio della destabilizzazione, ovvero quella dimensione del progetto di cui si parlava poco fa che rientra nell'ordine del non detto e che per Nouvel risulta vitale. Baudrillard parla di “letteralità” , l'oggetto architettonico, in quanto evento che ha avuto luogo, non è suscettibile di essere interpretato e spiegato fino in fondo, “*questo oggetto dice le cose letteralmente, nel senso che non vi è un'interpretazione esaustiva possibile*”.

Anche Herzog & de Meuron ricorrono ad una tecnica cinematografica: quella della dissolvenza incrociata, che consiste nella simultaneità e la sovrapposizione di immagini che conduce a ad una percezione dilatata e scomposta degli elementi con simultanee interpretazioni di unica realtà. Le

immagini si elidono vicendevolmente annunciando una nuova figura che non si produce ma che permette una presa di coscienza capace di farci reinterpretare la realtà.

Secondo Baudrillard lo spazio così concepito crea il luogo e il non luogo, crea una forma di apparizione, il luogo della seduzione, che appartiene all'ordine del segreto, in cui le cose perdono il loro senso, si disidentificano, dove potrebbero avere tutti i significati possibili, ma nel senso in cui, da qualche parte, rimangono inintelligibili. *“Credo che in ogni edificio, io ogni strada, ci sia qualcosa che fa scalpore e fa scalpore ciò che intelligibile”*. Egli prosegue parlando di *radicalità*, ovvero della distanza esistente rispetto alla propria identità, che determina una sorta di vertigine, in cui possono essere coinvolti affetti di ogni sorta. Essa costituisce qualcosa di insolubile, di irrisolto, il lato enigmatico delle cose che si cela dietro l'apparente semplicità.

Io credo che l'architettura posseda ancora la virtù di conformare e strutturare lo spazio, qualificandolo, trasformando ciò che è spazio informe e anonimo in spazio architettonico, e credo soprattutto che essa abbia la straordinaria capacità di dar vita a quella vertigine dello spazio di cui si è parlato poco fa, proprio questa è la sensazione che mi travolge quando mi trovo sotto l'infinita pensilina del KKL di Nouvel a Lucerna (architettura che per me è diventata quasi una meta di pellegrinaggio), oppure quando ci si trova all'interno del Pantheon esattamente sotto l'oculo, dove si percepisce la distanza tra la piccolezza dell'uomo e qualcosa di ineffabile che davvero si avvicina all'infinito.

Alessandro D'Onofrio, nel testo *Anomalie della Norma*, definisce Herzog & de Meuron *creatori di vertigini*, anch'egli parla di esperienza soggettiva dello spazio, ovvero di quell'esperienza che riconfigura le consuetudini acquisite nella percezione quotidiana di quello che riteniamo un mondo oggettivo, ad un certo punto cambia l'interpretazione di quello che si presenta quotidianamente alla nostra percezione, disvelando significati inediti, aprendo nuovi scenari di realtà alternative, *“ci si arresta, allora, con un senso di vertigine sul limitare di un baratro”*. L'architettura di H & de Me si configura come *architettura del limite*.

5.4 LIMITE :: :: RELAZIONE

*“Un confine non è mai il limite ove una cosa finisce,
ma come già compresero i Greci, quel limite
da cui una cosa comincia a venire in presenza”.*

M. Heidegger

Verrà ora indagato il concetto di limite, il quale implica necessariamente il concetto di relazione. Il confine è, infatti, la linea ideale o reale, che separa e allo stesso tempo mette in relazione diverse entità. La dicotomia limite/relazione offre spunto per un'interessante riflessione sull'architettura.

L'architettura sta nel limite poiché definisce il rapporto fra interno-esterno, fra privato e pubblico, tra “naturalità” e artificialità. Nonostante la condizione di “liquidità” e diffusione dello spazio contemporaneo, dove non sembrano esistere confini fisici, io credo ancora che l'architettura sia in grado di rappresentare una soglia.

L'idea di relazione non è qualcosa di nuovo per l'architettura: essa infatti è anche un problema di relazione tra le parti, la risoluzione del dramma fra tensioni. *“Progettare dall'esterno verso l'interno, come dall'esterno verso l'interno produce delle tensioni necessarie che aiutano a fare architettura. Se l'esterno si differenzia dall'interno, il muro, punto di transizione, diviene fatto architettonico; l'architettura si ha quando si incontrano forze, interne ed esterne d'uso e spazio. Tali forze, interne ed ambientali, sono generali e particolari, principali e secondarie. L'architettura, parete fra interno ed esterno, fra edificio e città, diviene la registrazione spaziale di questa risoluzione e del suo dramma.”*(Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, 1966).

Lo stesso problema della scala è un problema di relazione fra le parti, fra l'architettura e il contesto, il principio relazionale è dunque uno dei principi dell'attività progettuale sul quale vale la pena soffermarsi.

A tal proposito risulta interessante fare alcune digressioni nel campo della filosofia, nello specifico nella riflessione operata in questo ambito da Enzo Paci, il quale offre un contributo significativo al tema delle relazioni nello spazio recuperando la teoria relazionistica dello spazio di Whithead. Essa

“non considera i corpi fisici come esistenti prima nello spazio e poi agenti gli uni sugli altri, direttamente o indirettamente. Essi sono nello spazio perché agiscono gli uni sugli altri, e lo spazio non è altro che l'espressione di certe proprietà della loro interazione”.

E' lo stesso Paci, in *Casabella*, ad indicare come la struttura fondamentale della realtà si definisca come processo e relazione *“per cui nessuna forma è isolata e tutte sono interagenti”*.

Come si traduce tutto questo in architettura? Paci parla di *“creazione di nuove forme come progettazione di nuove relazioni, ricerca di nuove forme e relazioni, quali nuove possibilità”*, cogliendo un aspetto centrale del progetto, il quale non si limita ad una lettura e ad un'interpretazione omologativa delle condizioni di riferimento, ma è generatore di nuove condizioni rideterminative, esso apre la strada a nuove possibilità, costruisce nuove relazioni; indirettamente coglie anche un altro importantissimo aspetto: il progetto come modificazione, di cui parla anche Gregotti.

Relazionismo e progetto condividono dunque lo stesso fine: il progetto è visto come fattore per la definizione di nuove relazioni, le quali agiscono in rapporto ai vincoli dettati dalle condizioni di riferimento(contesto), viste come generatrici di nuove possibilità. Ecco, dunque, che si ritorna a quanto è stato detto in apertura in riferimento al rapporto architettura/contexto: l'architettura legge e interpreta criticamente le condizioni di riferimento(fisiche, sociali, produttive) stabilendo una relazione con il contesto, il quale diventa referente del progetto e materializzazione del vincolo.

“Atto tipico della coscienza dell'architetto è di stabilire un centro di relazione tra i diversi fenomeni”. (A. N. Whitehead)

Anche Gregotti sottolinea l'attitudine relazionale dell'architettura parlando di *specificità disciplinare dell'architettura quale capacità di porsi in relazione per comprendere, criticare e trasformare in architettura il mondo delle cose reali”*. (V. Gregotti, *Contesto*, Casabella, Milano, 1981).

Nouvel parla di relazioni in termini di tensioni, egli sostiene che ogni architetto si trovi di fronte situazioni particolari (condizioni di riferimento)e che per ognuna di esse occorra una diagnosi particolare, *“una diagnosi specifica per sapere cosa si farà per ridare un senso ad un contesto che ne è sprovvisto. Spesso cerco di valorizzare ciò che sta attorno, di creare un dialogo o mettere in relazione edifici distanti fra loro. E' questo tipo di contestualismo che mi interessa, ma non un contestualismo nel senso triviale e banale del termine, ovvero una sorta di mimetismo, è una cosa in più, una poetica di situazioni che ogni volta ricreano una tensione e ci ricollegano a quello che già esiste(...)* un architetto è l'uomo della realtà”. Afferma inoltre: *“la sintonia con il contesto è il valore di*

un'architettura". Trovo estremamente interessante la lettura delle relazioni in questa chiave, la trovo pertinente sia dal punto di vista del progettista che da quello dell'osservatore. L'architettura, nella fase progettuale, prende vita nel momento in cui avviene il primo incontro con il luogo: esso ci comunica delle tensioni intellegibili, che vanno oltre le condizioni fisiche di riferimento e che vengono colte a seconda della sensibilità, la capacità di osservazione e la culturale del progettista/osservatore e la sua bravura sta nel risolvere il dramma di queste tensioni. Lo stesso avviene per una qualsiasi persona, un qualunque osservatore, che trovandosi in uno spazio prova sensazioni di piacere o di disagio, cogliendo dunque la tensione di cui parlavo poco fa. Le sensazioni indotte da uno spazio in generale o dall'architettura sono infatti reali e immediate, la psicosomatica ha da tempo stabilito che esistono delle relazioni che intercorrono tra spazio, corpo e mente, appurando come lo spazio architettonico possa generare veri e propri stati di coscienza e come diverse organizzazioni spaziali abbiano precisi effetti sul sistema nervoso. Questo discorso va riferito anche alla questione del paralinguaggio irrazionale e incontrollato, che costituisce il gradino meno evoluto della comunicazione, ma non per questo meno importante.

5.5 IDENTITÀ : : : : DIFFERENZA

Il tema delle relazioni apre la strada ad un'altra interessante riflessione sulla differenza e l'identità. In una realtà in cui tutte le cose sono interagenti, in cui *"nessun elemento è identico a se stesso e in cui nessuno è tale da far dipendere in modo assoluto gli altri da sé"*, centrale è la questione dell'identità intesa come l'essere qualcosa rispetto a qualcos'altro, questo implica automaticamente il concetto di differenza. Nei termini utilizzati dall'epistemologia contemporanea l'identità corrisponde all'identificazione di un oggetto tramite una morfologia di differenze. M. Bonfantini afferma: *"Se non vi fossero differenze non vi sarebbe qualità. Se vi è differenza vi è una relazione. Senza relazione la differenza non ha significato"*.

Nel momento in cui affermiamo che il progetto ha valore di modificazione, di trasformazione, possiamo assumere allora che l'obiettivo di esso sia quello di costituire una differenza, differenza che a sua volta significa costruzione di relazioni e capacità di distinguere i diversi coinvolgendoli nella trasformazione progettuale.

5.6 SOGLIA

“Una figura liminare, uno spazio della transizione, un luogo di discriminazione (...) espressione emblematica del limite, che non è il punto in cui una cosa finisce, ma come per i Greci, ciò a partire dal quale una cosa inizia la sua essenza.”

(M. Heidegger)

Stare sulla soglia è la scoperta dell'abitare, la soglia è dunque l'essenza archetipica dell'architettura, ciò che fissa il rapporto tra interno ed esterno, fra naturalità e artificialità, ciò che garantisce la protezione dalle intemperie e dalle aggressioni oltre che riparo per scorte e provviste. Tutto questo rappresenta la prima e la più importante ragione del costruire. Il valore della soglia risiede dunque nella sua natura funzionale, protettiva e formale, ma anche nella sua carica simbolica, i significati ad essa attribuiti sono moltissimi, basta pensare alle diverse interpretazioni datele nel corso dei secoli in aree geografiche e culturali molto lontane. E' però possibile affermare con certezza che da sempre la soglia è stata connessa a riti di passaggio e di iniziazione.

Durand, nelle sue *Lezioni di architettura*, evidenzia la duplice traduzione in latino della parola soglia: la prima, *solea*, come suola, calzare rimanda all'atto fisico del varcare la soglia intesa come struttura bidimensionale, generalmente una superficie su cui l'uomo, nell'atto di accedere, poggia il piede; la

seconda, *limen*, limite, si distingue in *limen inferum*, che era il varco, e *limen superum*, che era l'architrave del portale d'ingresso, questi due elementi, insieme agli stipiti, costituivano i veri e propri confini della proprietà domestica, "i limiti fra accessibile e inaccessibile all'estraneo". Ed è proprio la soglia nell'accezione di *limite* che interessa ai fini di questo lavoro: essa è come la descrive Barbara Bigoni nel testo *Internità della soglia*: "un limite, una linea che separa, divide, distanzia, ma anche unisce due mondi(interno-esterno, pubblico-privato- luce-ombra, sacro-profano). Portata all'estrema astrazione, può essere pensata come un nulla che sta tra la fine di un evento e l'inizio di un altro". L'autrice prosegue affermando che la soglia è la sede in cui si manifesta la tensione tra due sistemi formali diversi posti in adiacenza, essa è dunque il luogo in cui si innesca il dialogo tra gli opposti e in cui vengono sottolineate le diversità(il luogo della separazione) e, contemporaneamente, dove le differenze trovano scambio(il luogo della sintesi). Il luogo del passaggio, dello scambio è dunque un punto nevralgico perché rappresenta la verifica dell'esistenza di due polarità, la soglia è dunque luogo caratterizzato da una forte complessità architettonica, come sosteneva Venturi, poiché qui si consuma la tensione tra forze esterne e forze interne, il contatto e il contrasto fra due entità denotate da una propria identità che, inevitabilmente, instaura una differenza.

L'interesse del lavoro di Barbara Bigoni sta nell'estensione di significato della soglia, che diviene pensata in termini tridimensionali, così da definire una porzione di spazio in cui si riconoscono tre ambiti distinti. Lo spazio davanti al limite, il limite e lo spazio oltre il limite, che corrispondono a tre precisi momenti del gesto del passare: attendere, varcare ed essere accolti. La soglia è dunque considerata come spazio in cui si esprimono relazioni tra l'interno e l'esterno e, contemporaneamente, come luogo, in cui l'uomo attende, accede ed è accolto.

Chiarito il concetto di soglia, occorre domandarsi: a fronte della condizione di diffusione e liquidità dello spazio contemporaneo, in cui i confini si dematerializzano e dove non sembrano più esistere ingressi né uscite, è ancora possibile parlare di soglia? Io penso che la risposta sia sì, certo non esiste una soglia nella sua forma tradizionale(ad esempio l'ingresso in città non è più sancito dal passaggio attraverso un'enorme porta), ma una soglia esiste, anche se reinterpretata con codici linguistici non abituali e con elementi architettonici nuovi. Credo dunque che l'architettura abbia conservato la sua essenza archetipica e quindi sia ancora in grado di rappresentare una soglia, anche se a volte il limite non impone la propria presenza fisica, ma è tuttavia presente e percepibile, forse con una forza ancora maggiore.

5.7 L'EVOLUZIONE DELLA NOZIONE CLASSICA DI FACCIATA

Apro questo capitolo riportando un aneddoto riguardante Hans Scharoun che mi ha fatto molto sorridere: quando gli studenti gli domandarono se fosse soddisfatto della facciata della Philharmonie di Berlino, egli rispose laconicamente: "Perché ce l'ha?". Questo invita ad una riflessione su come sia divenuto difficile ragionare rigidamente attraverso le categorie tradizionali proposte dai manuali di architettura che classificano l'edificio in base a unità tecnologiche distinte tra loro (facciata, sistema di chiusura orizzontale, sistema di chiusura orizzontale, ecc.).

La facciata è tradizionalmente il principale dei prospetti esterni dell'edificio, al quale viene attribuito un ruolo maggiormente rappresentativo rispetto agli altri, essa corrisponde al fronte dove solitamente si apre l'ingresso principale, rivolto su una piazza o su una via particolarmente importante o comunque di dimensioni maggiori rispetto alle altre prospicienti l'edificio. Il concetto di facciata è associato prevalentemente ad un significato di aspetto esteriore e strato superficiale (dal latino *facies*), inoltre è strettamente correlato alla struttura e conseguentemente alla logica che regola l'interno dell'edificio, essa esprime il volto dell'edificio che ne rappresenta l'immagine all'esterno e attraverso il quale proietta al mondo la propria identità: dalla lettura delle sue proporzioni e dei rapporti pieni-vuoti emerge all'esterno la concezione che sta alla base di ciò che essa racchiude. La facciata, intesa come sistema bidimensionale e unidirezionale, è stata interessata da un'evoluzione che ha visto la sua trasformazione in un vero e proprio sistema tridimensionale e pluridirezionale.

Parlare, dunque, della scomparsa della nozione classica di facciata non è di certo cosa nuova, l'episodio sopra riportato risale agli anni '50 e, facendo un ulteriore passo indietro, ritroviamo nel Movimento Moderno, più esattamente nei cinque punti dell'architettura lecorbusiana, il concetto di facciata libera, la quale poteva diventare un vuoto completo tra soletta e soletta, oppure una fine membrana, oppure ancora una finestra di qualsiasi dimensioni. Posso portare altri esempi, postumi a Le Corbusier, basti pensare a Louis Kahn, il quale ricorreva alle doppie facciate, quella interna funzionale e a misura d'uomo, mentre quella esterna monumentale e a misura del trascendentale;

oppure ancora Aalto, emblematica è la sezione della Biblioteca di Viipuri che mostra un doppio involucro, quello interno caratterizzato da una superficie ondulata e sinuosa, mentre l'esterno è un volume liscio e cubico. La stessa logica è utilizzata nella chiesa di Bagsvaerd, di Utzon, erede di Aalto.

L'idea di facciata libera introduce un'altra importante e controversa questione: l'autonomia della facciata rispetto alla struttura e la conseguente scomparsa della corrispondenza tra pianta e prospetto. L'architettura contemporanea spesso e volentieri non esprime più la sua spazialità e la sua funzionalità interna tramite la facciata, negando così la diretta corrispondenza tra planimetria e facciata. Questa mutazione è oggetto di accese critiche: secondo Umberto Cao, autore del testo *Spazi e Maschere*, l'architettura sarebbe stata interessata da una "mutazione estetica", in cui l'oggetto tettonico, portatore di regole disciplinari codificate nel tempo, ha cambiato la sua natura in oggetto performativo, ovvero in un'architettura che produce fenomeni, spesso accusata di aver perso la propria identità e la propria materialità a favore di un processo di dissoluzione del corpo tettonico in un'immagine pura, definita dallo stesso Cao "maschera". La cesura tra struttura e involucro porterebbe, sempre secondo Cao, ad una distinzione che molto spesso diventa un vero e proprio conflitto, dove la dicotomia fra struttura e anima nascosta si risolve a favore dell'autonomia e dell'accentuazione espressiva della pelle. L'involucro, svincolatosi dalla struttura, si ridurrebbe ora a semplice cortina e ora a vistoso imballaggio che reclama attenzione e produce spettacolarità. Concordo con Cao sul fatto che l'architettura non debba ridursi a effimera installazione, non condanno però il "vistoso imballaggio" se dietro di esso si apre una "vistosa anima", a supporto della mia tesi porto un esempio molto significativo: la *Ciudad de Flamenco* a Jerez de la Frontera di Herzog & de Meuron. Il concorso richiedeva la trasformazione un lotto vuoto al centro della città storica in un complesso per lo studio, la danza, la rappresentazione, la prova, l'esercizio, la documentazione e la danza del flamenco. La risposta di H&deM è un dispositivo architettonico che si misura con la città attraverso un poetico confronto che porta alla luce l'identità culturale andalusiana e non solo. Artefice di tale confronto è l'involucro: i motivi tratti dalla tradizione gitana (del flamenco) e dalla decorazione araba (del sud della Spagna) vengono iscritti nel cemento: il risultato è una superficie dalla strepitosa espressività in cui schermi, trafori, ricami si alternano. La complessità dell'involucro non si limita alla sua capacità espressiva, ma investe anche la struttura. Esso non si limita ad essere semplice limite tra interno ed esterno o semplice superficie su cui vengono impressi dei motivi, ma costituisce un vero e proprio

muro, così denso e spesso, da divenire spazio abitabile in sé. Le attività che il muro contiene, e che fatalmente gli sottraggono materia, generano una varietà di vuoti peculiari: piccoli vani, passaggi, pozzi di luce che discendono negli auditorium e nelle sale da prova nel sottosuolo. La luce naturale svolge dunque un ruolo fondamentale: essa penetra attraverso i trafori, le piccole aperture e giunge ad illuminare gli ambienti interni. Trafori, schermi e ricami, grazie all'interno ombroso, permettono a chi abita gli spazi interni di vedere fuori senza essere visti. Ma al calar del sole, il rapporto si capovolge: il volume minerale dell'edificio, che si sarebbe detto massiccio, si accende internamente e svela in negativo la sua trama di vuoti e di cavità. Il muro racchiude un grande vuoto: lo spazio interno consiste, infatti, in un'ampia corte che ospita un aranceto, bacini d'acqua e fontane, in linea con la migliore tradizione delle città mediterranee e dei loro spazi aperti, che in realtà sono grandi stanze. Ma, a sorpresa, sotto questo spazio se ne trova un altro, scavato nel sottosuolo, dove si trovano i volumi per gli auditorium, le aule e sale prove. Ciudad de Flamenco rappresenta dunque l'incontro di più culture provenienti da svariate situazioni spaziali e temporali: gli spazi interni, organizzati intorno al grande vuoto centrale, sono un chiaro richiamo all'organizzazione spaziale delle tradizionali abitazioni mediterranee, mentre, iscritti sulla superficie esterna dell'edificio troviamo motivi tratti direttamente dalla cultura gitana, dal mondo arabo e dalla cultura contemporanea. C'è di più: la tradizione e la memoria storica incontrano l'innovazione e la tecnologia, il gesto architettonico parte da una solida coscienza storica pur non rifiutando l'innovazione tecnologica, anzi se ne serve per perseguire il proprio obiettivo. Senza il ricorso alle più moderne tecniche costruttive non sarebbe stato possibile realizzare un involucro di tale complessità, il quale non si riduce ad essere un semplice rivestimento espressivo, bensì una laboriosa struttura che ospita al suo interno delle funzioni. La pelle dell'edificio non è dunque una mera immagine che celebra se stessa e la propria artisticità, al contrario è strettamente connessa alla struttura e ne costituisce una parte fondamentale. In questo caso il vistoso imballaggio nasconde un'anima altrettanto ricca, alla complessità dell'involucro corrisponde una grande complessità della spazialità interna.

“Se è vero che dallo stato della pelle un buon dermatologo è in grado di giudicare le condizioni dell'intero organismo perché non concedere alla pelle architettonica di svolgere, non solo un ruolo di rivestimento, di cosmesi, ma quello di una vera e propria identità strutturale?”(Gillo Dorfles, Arca, 1988). In linea con quanto afferma Dorfles mi chiedo allora: perché non esplorare le potenzialità di questa mutazione e assumere l'autonomia dell'involucro come una dimensione estremamente

interessante e prolifera per il progetto architettonico? Mi spiego subito: proprio come nell'esempio riportato poco fa, l'involucro, inteso come entità autonoma e indipendente, può dar vita ad un'infinità di soluzioni interessanti, può ora esaltare le forme, ora ingannarle, può proteggere gli organi interni oppure lasciarli indifesi, può palesare la struttura oppure nasconderla, caricandosi di un forte grado di ambiguità che accende l'interesse e l'immaginazione dell'osservatore. Tutto questo appartiene a quella dimensione vitale per l'architettura e che rientra nell'ordine del non detto, della seduzione e dell'inganno, di cui Nouvel è abile fautore, e rimanda a ciò che Beaudrillard definisce letteralità del progetto architettonico, ovvero ciò che garantisce la singolarità dello stesso, e che appartiene all'ordine del segreto che si cela dietro l'apparente semplicità delle cose. Emblematica in tal senso la Fondazione Cartier a Parigi di Nouvel, un edificio che gioca sulla relazione virtuale/reale e sulla conseguente ambiguità di lettura dovuta alla presenza di tre piani paralleli di vetro, che insinuano il dubbio se ciò che si sta vedendo è la cosa stessa o il suo riflesso, se si sta vedendo il cielo o il suo riflesso, se l'albero sta dietro o davanti. Afferma Nouvel: *"(...) è quindi un gioco di illusioni e nel contempo un gioco sugli strumenti più semplici, ovvero quei tre piani di vetro, non si può dire che sia una cosa così complicata. Quando si vede il progetto si pensa che sia desolante, si pensa che manchi completamente di immaginazione. Quell'edificio creato per Cartier è la sede sociale di un gioielliere molto noto, chiedeva un'architettura in relazione con il mondo della seduzione, ho voluto che questa relazione continuasse all'interno e all'interno vi sono così delle paratie che evocano l'idea di nebbia, sono leggermente sablè e poi diventano progressivamente trasparenti e in effetti non si vedono le loro gambe, ma solo la loro ombra..."* Il gioco virtuale/reale non si limita alla sola "facciata" dell'edificio, ma prosegue all'interno creando uno spazio estremamente suggestivo, vi è dunque una corrispondenza, una coerenza concettuale fra interno ed esterno.

CONCLUSIONE

Aspetto esteriore, figura, forma, vista, immagine, spettacolo, volto, faccia, espressione, fisionomia: erano alcuni dei significati del termine *facies* visti in apertura. Giunti al termine di questo percorso comprendiamo come la superficie, o meglio, la *superfacies* dell'architettura di H&deM sia espressione di tutto questo, configurandosi come una vera questione di profondità. Superficie che non si esaurisce nel mero decorativismo, né tanto meno si riduce ad un'immagine celebrante la propria artisticità; grave errore sarebbe ridurre le architetture di H&deM a schermi che esibiscono eccentricamente la loro "pelle". E' vero: l'intento dichiarato dell'architettura dei due progettisti è quello di stupire, ma il meccanismo dello stupore è spesso realizzato tramite l'artificio tecnologico, dietro il quale vi sono una straordinaria padronanza della materia e una grande abilità tecnica.

La profondità della superficie dell'architettura di H&deM risiede, non solo nella complessità spaziale che essa stessa nasconde, ma anche nell'infinità di letture e interpretazioni a cui dà vita, in cui evocazioni e corrispondenze travalicano la dimensione spazio-temporale. Profondità che si rivela soltanto a chi abbia tentato una fruizione più attenta. Di qui si comprende l'importanza di aver impostato l'intero lavoro secondo un approccio del tutto fenomenologico, volto alla conoscenza diretta e personale dell'architettura, senza il quale non sarebbe stato possibile coglierne l'essenza. L'invito è dunque quello di "scendere in campo" ed esperire in prima persona l'architettura, affrontando una sorta di viaggio, tematica molto cara all'ambito architettonico. Il viaggio si configura, infatti, come una parte vitale, poiché fonte di insegnamenti e suggestioni, all'interno di quello che è il processo di continua formazione della figura dell'architetto. I grandi maestri di architettura non sarebbero stati quello che sono stati se non avessero viaggiato. Emblematico è il caso di Le Corbusier, che per anni viaggiò portando con sé il famoso taccuino su cui riportava schizzi, osservazioni, suggestioni suscitati dai luoghi. La scelta di svolgere un lavoro di ricerca di questo genere si pone proprio all'interno di quest'ottica: osservare, frequentare "l'architettura altrui", specialmente quella di due grandi maestri, si configura come una parte imprescindibile nella formazione, ma anche un apporto fondamentale ai fini della progettazione. Acuire il proprio spirito di osservazione e la propria capacità critica aiutano sicuramente il gesto creativo. Proprio da queste

convinzioni è derivata la scelta di prendere la produzione di due grandi architetti e di restituirla attraverso una lettura critica.

NOTE

- [1] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, Castelvecchi, 2003, pag.56
- [2] A. D'Onofrio, *Anomalie della norma*, Kappa, Roma , 2003, pag. 9
- [3] Discorso motivazione Pritzker Price 2001
- [4] R. Capezuto, *Herzog & de Meuron e la ricerca fenomenologica*, Domus, 823(febbraio), 2000, p.4
- [5] A. Zaera, Entrevista a Herzog & de Meuron, in Herzog & de Meuron, *El Croquis*, 60, 1994, Madrid, p.4
- [6] J. Kipnis, *Una conversazione con Herzog & de Meuron*, *El Croquis*, 84, 1997, pp. 12-13
- [7] J. Kipnis, *Una conversazione con Herzog & de Meuron*, *El Croquis*, 84, 1997, pp. 12-13
- [8] Jacques Herzog & Pierre de Meuron, *Passionate Infidelity*, "Overtures", 5, 1990, in G. Mack, *H&de 1989-1991*, vol.II, Birkhäuser, Basel, 1996,, p.182
- [9] A. D'Onofrio, *Anomalie della norma*, Kappa, Roma , 2003, p.51
- [10] A. Zaera, Entrevista a Herzog & de Meuron, in Herzog & de Meuron, *El Croquis*, 60, 1994, Madrid, p. 9
- [11] J. Herzog and P. de Meuron, *Passionate Infidelity*, "Overtures", 5, 1990, in G. Mack, *H&de 1989-1991*, vol.II, Birkhäuser, Basel, 1996, p.182
- [12] A. D'Onofrio, *Anomalie della norma*, Kappa, Roma , 2003, pag. 9
- [13] J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla, Oggetti Singolari*, Mondadori Electa, Milano, 2003, pag. 27
- [14] B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pag.27
- [15] B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pag.35
- [16] B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pag.45
- [17] B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948, pag.67
- [18] A. Zaera, *Entrevista a Herzog & de Meuron*, in Herzog & de Meuron, *El Croquis*, 60, 1994, Madrid, p. 12
- [19] J. Kipnis, *Una conversazione con Herzog & de Meuron*, *El Croquis*, 84, 1997, p. 13
- [20] C. Hürzeler, *Conversacion con Jacques Herzog*, in W.Wang, *Jacques Herzog*, p. 188
- [21] A. D'Onofrio, *Anomalie della norma*, Kappa, Roma , 2003, p. 30
- [22] R. Capezuto, *Jacques Herzog a colloquio con Rita Capezuto*, Domus, 823(febbraio),2000, p.32
- [23] in "iC", l/2000 p.4

Bibliografia

- B. Bigoni, *L'internità della soglia, il passaggio come gesto e come luogo*, Aracne Editrice s.r.l., Roma, 2006
- J. Baudrillard, J. Nouvel, *Architettura e nulla, Oggetti Singolari*, Mondadori Electa, Milano, 2003
- Z. Bauman, *Vita liquida*, Edizioni Laterza, 2008, Bari
- W. Benjamin, I «passages» di Parigi, 1927-1940, Einaudi, Torino
- C. Botticini, *Relazioni, progetto e identità dell'architettura contemporanea*, Libreria CLUP, Milano 2005
- Campanini, Carboni, *Nuovo Campanini Carboni*, Dizionario italiano-latino, italiano-latino, G.B. Paravia & C. S.p.A., Torino, 1995
- U. Cao, S. Cantucci, *Spazi e Maschere*, Meltemi Editore, Roma, 2001
- R. Capezuto, *Jacques Herzog a colloquio con Rita Capezuto*, Domus, 823(febraio),2000, p.32
- A. Chiappa, *La morte del dettaglio*, PhD thesis, School of advanced studies, Dottorato di ricerca in "Conoscenza e progetto delle forme d'insediamento" XX ciclo.
- M. Cianmaichella, *La pelle dell'architettura contemporanea*, Aracne Editrice, Roma, 2007
- D. Colafranceschi, *Architettura in superficie, Materiali, figure e tecnologie delle nuove facciate urbane*, Gangemi Editore, Roma, 1995
- M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi Editore, Roma 2004
- G. Corbellini, *Ex libris. Sedici parole chiave dell'architettura contemporanea*, 22 Publishing s.r.l., Milano, 2007
- W. J. R. Curtis, *L'architettura dal 1900*, Phaidon Editore, Milano, 2006
- A. D'Onofrio, *Anomalie della norma*, Kappa, Roma , 2003
- G. Deleuze, *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996
- G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989
- G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, 1990
- G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani* , Castelvechi, 2003
- J.N.L. Durand, *Lezioni di architettura*, Clup, Milano, 1986
- L. Fernandez- Galiano, *Herzog & de Meuron 1978-2007*, Architettura Viva, 2007 K. Frampton, *Costruzioni pesanti e leggere. Riflessioni sul futuro della forma architettonica*, in Lotus n°99, 1998
- A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004
- F. Gulinello, *Figurazioni dell'involucro architettonico*, FIRENZE, Alinea, 2010
- J. Herzog and P. de Meuron, *Passionate Infidelity*, "Overtures", 5, 1990, in G. Mack, *H&de 1989-1991*, vol.II, Birkhäuser, Basel, 1996, p.182
- G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Edizioni Dedalo, Bari, 1971

J. Kipnis, *Una conversazione con Herzog & de Meuron*, El Croquis, 84, 1997, pp. 12-13
M. Kirchmayr, *L'architettura italiana*, Società Italiana Editrice, Torino, 1968
T. Herzog, R. Knipper, W. Lang, *Atlante delle facciate*, UTET s.r.l., Torino, 2005
C. Hürzeler, *Conversacion con Jacques Herzog*, in W.Wang, *Jacques Herzog*, p. 188
J. Jenger, *L'architettura come armonia*, Electa/Gallimard, Trieste, 1997
J. L. Mateo, *Herzog & de Meuron*, G. Gili, Barcellona, 1989
J. M. Montaner, *Dopo il Movimento Moderno, L'architettura della seconda metà del Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006
C. Norberg Schulz, *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano, 1979
G. Ponti, *Amate l'architettura*, Rizzoli, Milano, ristampa 2008
C. Rowe, R. Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in C.Rowe, *La Matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna, 1990
F. Prina, *Saper vedere l'architettura, elementi, forme e materiali*, Mondadori Electa, Milano, 2008
J. Rykwert, *La seduzione del luogo: storia e futuro della città*, Einaudi Editore, Torino, 2003
M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002
R. Venturi, D. Scott Brown, *Complessità e contraddizione in architettura*, Dedalo, Bari, 1980
P. Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992
A. Zaera, *Entrevista a Herzog & de Meuron*, in Herzog & de Meuron, El Croquis, 60, 1994, Madrid, p. 9
B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino, 1983
B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948
B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1955
N. Zingarelli, *Il Nuovo Zingarelli, Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli