

POLITECNICO DI MILANO
SCUOLA DI ARCHITETTURA CIVILE
LAUREA MAGISTRALE IN ARCHITETTURA

MUSEO PER UNA COLLEZIONE PRIVATA A BERLINO

SITO NORDHAFEN

RELATORE: PROF. STEFAN VIETHS

STUDENTE: SARA CONTE

MATR. 783889

A.A. 2013/2014

1. INTRODUZIONE	
1.1 Storia della città di Berlino	p.4
1.2 Piani urbanistici per la città	p.9
2. AREA DI PROGETTO	
2.1 Storia del sito	p.12
2.2 Analisi del sito	p.13
2.3 Forma e connessioni territoriali	p.14
3. APPROFONDIMENTO	
Stratificazione	
3.1 Altes museum_ K.F. Schinkel	p.16
3.2 Alta Corte Chandigarh_ Le Corbusier	p.18
3.3 E42_ Cattaneo, Lingeri, Terragni	p.20
4. APPROFONDIMENTO	
La luce per la costruzione dell'architettura	
4.1 Kimbell art museum_ Luis Kahn	p.22
5. PROGETTO	
5.1 Tema	p.24
5.2 Forma	p.25
6. ALLEGATI	
6.1 Il parco urbano: Parc Citroen_ Gilles Clement	p.28
BIBLIOGRAFIA	p.29

ABSTRACT

L'obiettivo del progetto è quello di rivalutare l'area e di organizzare il territorio circostante imponendo un limite, dato da un elemento compatto di forma primaria a chiudere il sistema generato dalla Hamburgerbahnhof, e con una funzione pubblica culturale: un museo per una collezione privata. Il museo custodisce una collezione di Costruttivisti russi e opere di assemblaggio e una sezione dedicata alle opere di architettura di cui fa parte il modello del grattacielo per la Friedrichstrasse di Mies van der Rohe.

L'edificio s'impone, con le sue dimensioni e con il suo ritmo, al termine della spianata che si trova tra il preesistente museo d'arte contemporanea Hamburgerbahnhof e il bacino del Nordhafen, scandendone il ritmo.

Nonostante la sua presenza autoreferenziale riesce a generare delle connessioni con l'intorno, facendosi perno di due sistemi diversi, quello della città e quello del polo industriale della periferia, rendendosi porta d'ingresso della città. Ultimo baluardo della periferia e landmark dell'ingresso in città, vuole essere un punto di riferimento per le zone limitrofe e un promotore di sviluppo sociale e culturale per i quartieri.

Le connessioni con il territorio sono gestite attraverso un percorso, che entrando nell'edificio lo divide in due parti, una museale e l'altra occupata da funzioni ausiliarie, e lo collega attraverso il parco all'HamburgerBahnhof e due porticati, scanditi da un ritmo AB che definiscono le facciate principali del museo, una che si affaccia sul bacino del canale fluviale e una che fronteggia il parco. Dal doppio sistema dei portici si originano anche i collegamenti che, attraversando il canale, mettono in rapporto il quartiere del Moabit, dalla Lehrter Strasse, con il Mitte e le aree che si attestano sul canale.

Come il museo connette due sistemi diversi della città, la ripetizione della forma dell'edificio, con il sistema strada-porticato, regola longitudinalmente e trasversalmente per tutta la sua lunghezza il parco urbano disegnato a scavi degradanti, che si colloca tra i due edifici museali, mettendoli in rapporto.

CAPITOLO 1

INTRODUZIONE

1.1

STORIA DELLA CITTA' DI BERLINO

Berlino è situata nella parte orientale della Germania nella regione geografica del Brandeburgo, ma non fa parte dell'omonimo Land, da cui è peraltro interamente circondata.

Il centro di Berlino sorge sulle rive della Spree, in un'ampia valle di origine glaciale la Berliner Urstromtal, fra gli altipiani di Barnim e Teltow, orientata in senso est-ovest.

Nel VI secolo il territorio tra la Spree e l'Havel viene occupato da popolazioni slave che vi fondarono due distinte cittadelle fortificate: Köpenick e Brandeburgo. Le due zone erano divise da una cintura di selve, nella quale si trovava il guado della Spree. Proprio in quel punto sorgerà la città doppia di Berlino-Cölln.

I primi documenti ufficiali attestanti l'esistenza di Berlino e Cölln risalgono al 1237; si ipotizza che le due città fossero state fondate poco prima, la prima ad est del fiume mentre Cölln sull'isola, e vennero riunite nel 1307.

Non molto resta di quelle antiche comunità, a causa dei ripetuti rivolgimenti successivi.

Nei secoli successivi, Berlino acquistò sempre più importanza sulle altre città del Brandeburgo: nel 1451 divenne residenza dei margravi di Brandeburgo.

Nel 1662 furono fondate le due nuove città di Friedrichswerder e Neu-Cölln am Wasser. Entrambe furono comprese, assieme a Berlino e Cölln, nella nuova cinta muraria bastionata del 1658-83. Nel 1685, con l'Editto di Potsdam, furono accolti a Berlino stranieri cacciati da Vienna, e molti ugonotti cacciati dalla Francia. Per accoglierli, si fondarono le nuove città di Dorotheenstadt e Friedrichstadt.

in questo periodo la città di Berlino iniziò a svilupparsi economicamente e militarmente.

La forza crescente della Marca di Brandeburgo cominciò ad avere i suoi effetti: dal 1701 l'elettore Federico III assunse il nome di Federico I ed il titolo di "Re in Prussia", in questo periodo s' introdusse a Berlino l'architettura barocca e fece costruire il castello di Charlottenburg, venne aperto l'Unter den Linden, il grande viale alberato a tigli che si sviluppa verso Ovest collegando il castello ai terreni di caccia del re. Il viale è il principale luogo di incontro e di passeggio della città e si conclude a Ovest nella quadrata Pariser Platz, dove nel 1791 viene eretta la neoclassica Porta di Brandeburgo.

Il viaggiatore Johann Kaspar Riesbeck scrisse in una lettera del 1784:

“Berlino è una città straordinariamente bella ed elegante. La si deve considerare una delle più belle città d’Europa. Non ha quella monotonia che la rende alla lunga noiosa la vista della maggior parte delle nuove città, costruite con regolarità. La maniera di costruire, la disposizione, la forma delle piazze, gli alberi in quest’ultime e in talune strade, insomma, tutto è vario e piacevole.”

Nell’Ottocento con la sconfitta delle truppe prussiane a Jena, Berlino fu occupata dalle truppe napoleoniche dal 1806 fino al 1808.

Al termine delle guerre napoleoniche si ebbe la restaurazione degli antichi poteri, che non impedirono lo sviluppo di un’intensa industrializzazione. In questo clima di fervore nacque la prima linea ferroviaria di Prussia che collegava Berlino a Potsdam il 29 ottobre 1838. Si ampliò la città con i nuovi quartieri Friedrich-Wilhelm-Stadt (1830) e Luisenstadt (1840).

La pianta di Berlino del 1814 mostra il nucleo antico della città attraversato dal fiume Spree e separato in due dalla lunga isola definita a Sud da un ramo del fiume stesso. Al centro dell’isola sono il Castello reale e il piccolo giardino del Lustgarten.

Nel 1815 Schinkel è nominato Oberbaurat, cioè consigliere superiore per l’edilizia, dal re Federico Guglielmo III.

È l’inizio di un periodo straordinariamente ricco di realizzazioni architettoniche, sia nelle tenute reali della vicina Potsdam sia nella città di Berlino.

Schinkel non avrà mai l’occasione di lavorare su ampie porzioni della città, come, ad esempio, Nash a Londra, ma nonostante questo riuscirà a incidere profondamente sull’immagine del centro della capitale tedesca tramite la realizzazione di singoli edifici di forte valenza urbana, l’architettura vuole infatti celebrare la vittoria contro Napoleone.

Fra il 1819 e il 1824 Schinkel realizza lo Schlossbrücke, il ponte del castello, che collega, non soltanto fisicamente, l’isola della Spree, l’Unter den Linden e il Lustgarten in un unico e articolato complesso monumentale. L’assetto del Lustgarten viene completato con quello che probabilmente è il capolavoro di Schinkel: l’Altes Museum (1822-1830), l’imponente museo pubblico destinato ad accogliere le collezioni reali, che chiude il lato settentrionale della piazza.

Dopo la morte dell’architetto e per tutto l’Ottocento l’area a Nord dell’Altes Museum viene man mano sottratta alla sua funzione di porto commerciale per costruirvi nuovi edifici museali, destinati a ospitare le numerose opere d’arte provenienti dalle campagne di scavi in Grecia e in Asia Minore, nonché importanti donazioni di privati cittadini.

L’isola diventa così una straordinaria cittadella dell’arte e viene ribattezzata Museuminsel (Isola dei Musei), funzione alla quale ancor oggi è destinata. I nuovi edifici museali riprendono lo stile classicheggiante elaborato da Schinkel per l’Altes Museum. In questo clima di fervore nacque la prima linea ferroviaria di Prussia che collegava Berlino a Potsdam il 29 ottobre 1838. Si ampliò la città con i nuovi quartieri Friedrich-Wilhelm-Stadt (1830) e Luisenstadt (1840).

Nei anni sessanta dell’ottocento intorno a Potsdamer Platz furono innalzati i primi blocchi di appartamenti, necessari ad una città in completa espansione urbanistica. Dal 1865 per quasi due decenni furono realizzate linee tranviarie trainate da cavalli.

Ma a poco a poco essi furono sostituiti dai tram elettrici a partire dal 1881. Con l'apertura della linea ad anello la "Ringbahn", che collegava direttamente diverse stazioni ferroviarie della città, il traffico divenne sempre più importante.

Nel 1871 Berlino divenne capitale dell'Impero tedesco ad opera di Bismarck che unificò la Germania sotto la corona del Kaiser Guglielmo I. Nel 1900, la popolazione di Berlino era di circa due milioni di persone. In questi anni la borghesia industriale e finanziaria abbandona il centro della città e si insedia ad ovest: a Charlottenburg, sulla Kurfürstendamm, a Grunewald.

Con la nascita dell'Impero germanico, fu realizzata anche l'unità nazionale, per cui il parlamento tedesco fu sistemato provvisoriamente nell'ex sede della Manifattura Reale di Porcellane nella Leipziger Straße, successivamente tra il 1884 e il 1894 fu costruito il Reichstag.

Poco dopo fu fondata la società elettrica AEG, determinando nel 1895 un impiego su vasta scala di manodopera berlinese: un cittadino su tre era impiegato nell'industria elettrica.

Con l'avvio della prima guerra mondiale, Berlino, seppur non direttamente coinvolta nella guerra, rimase un centro nevralgico per la progettazione e la produzione di armamenti.

Certamente i problemi legati all'economia di guerra si sentirono anche nella capitale, con la creazione di mense popolari.

Il 9 novembre 1918 il Re e Imperatore abdica lasciando un vuoto di potere che decreterà una serie di scontri di piazza. Il 5 gennaio 1919 vi furono degli scontri con la polizia ad Alexanderplatz e in altri quartieri, sedati con l'arresto ma anche l'assassinio dei capi della rivolta Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg.

Ma la situazione non si era ancora del tutto normalizzata, tanto da costringere a spostare la sede dell'Assemblea Costituente in una sede più tranquilla, Weimar.

Nel 1920 vennero inglobati molti comuni e città circostanti, creando il piano per la "Grande Berlino" ad opera di Martin Machler e diventa la più grande città industriale europea.

Berlino vive comunque un dopoguerra violento e caotico. L'inflazione nel 1923 è catastrofica: un trilione di marchi per un dollaro.

Contemporaneamente il fabbisogno di alloggi, il costo dei materiali ed il pauroso stato igienico-sanitario delle affollatissime Mietkasernen operaie raggiungono livelli di elevata gravità richiedendo urgenti misure economiche.

L'ADGB, Lega Sindacale operaia, a fianco del Partito Socialdemocratico al governo della repubblica, fa dell'edilizia a basso costo il cardine della propria attività politica.

A Berlino negli anni '20 opera la GEHAG, società a partecipazione sindacale che annovera come architetto progettista Bruno Taut. Martin Wagner, architetto ed assessore all'urbanistica della città di Berlino, può quindi avviare la collaborazione con Taut e procedere alla realizzazione delle prime Siedlungen berlinesi. Nel 1924, quindi, la città di Berlino decide di erigere un grande complesso residenziale destinato al ceto operaio.

I modelli di pianificazione socialisti sono sostituiti da principi totalitari con l'inizio del regime nazista e la salita al potere di Hitler.

Dal 1936 ad Albert Speer, architetto di fiducia del Führer, fu affidato il compito di ridisegnare Berlino come capitale del mondo, la Welthauptstadt Germania, secondo i principi dell'ideologia nazista; l'architettura

nazista ha tre ruoli primari nella creazione del suo nuovo ordine: funzione teatrale, funzione simbolica, funzione didattica.

Inoltre, l'architettura nazista non era solo un metodo per produrre edifici che avevano una certa funzione, ma aveva anche uno scopo più grande.

Ad esempio, la Casa dell'arte tedesca aveva la funzione dell'arte riguardo alle abitazioni, ma attraverso la sua forma, lo stile e il design che aveva in più lo scopo di creare una struttura di comunità costruita in stile ariano.

Secondo i piani di Hitler, infatti, la città avrebbe dovuto cambiare completamente volto e divenire così la degna capitale del nascente Reich.

Così nacquero i progetti per ridisegnare vaste zone della capitale secondo ideali di grandezza: Berlino si arricchì di lunghi viali ed edifici imponenti con facciate classicheggianti; Speer, infatti, si ispirò all'architettura greco-ellenistica, adattandola alle esigenze megalomani del regime nazista.

L'opera più nota di Speer fu la nuova Cancelleria, completata in un solo anno (1938-39), mentre un progetto non realizzato o realizzato in parte (aeroporto Tempelhof) era quello di un asse nord-sud che comprende una iper-monumentale trasformazione della città storica.

La città raggiunge il suo massimo numero di abitanti 4.500.000 (1943).

Solo una piccola parte dei progetti nazisti viene però realizzata e la capitale della Germania durante l'epoca nazionalsocialista fu uno degli obiettivi principali dei bombardamenti alleati durante la seconda guerra mondiale, terminata in Europa proprio con la resa incondizionata della Germania l'8 maggio del 1945.

Berlino uscì dalla guerra completamente distrutta e divisa in quattro zone di occupazione militare da parte delle potenze vincitrici: America, Russia, Inghilterra e Francia.

Dal 17 luglio al 2 agosto 1945 si aprì la conferenza di Potsdam presso il castello di Cecilienhof in cui si incontrarono i capi di governo di USA, URSS e Gran Bretagna, per decidere il futuro politico ed economico della Germania. Ma per quanto furono decisi i punti essenziali della democratizzazione e smilitarizzazione del paese, le divergenze divennero inevitabili.

Alle elezioni del consiglio comunale del 1947 la vittoria di Ernst Reuter (SPD) a sindaco fu osteggiata dai sovietici. Inoltre le trattative per l'introduzione di una riforma monetaria fallirono, facendo sì che le potenze occidentali introducessero nelle loro zone di appartenenza una nuova moneta, ormai la Germania si avviava alla divisione in blocchi.

Con l'introduzione della riforma monetaria il settore Ovest della città, posto all'interno della zona di influenza sovietica fu tagliato fuori da qualsiasi collegamento via terra. Così si rese necessario l'avvio di un ponte aereo con cui le potenze occidentali sostennero Berlino Ovest.

A seguito del blocco, i sovietici abbandonarono ogni dialogo decretando la nascita di due consigli comunali. Così nel settore sovietico fu eletto Friedrich Ebert, figlio del presidente della Repubblica di Weimar di un tempo, eletto su seduta straordinaria del parlamento comunale dell'est. Quindi Ernst Reuter poté assumere definitivamente la carica di sindaco di Berlino Ovest.

Il 24 maggio 1949 entrò in vigore la Costituzione della Repubblica Federale tedesca; poco dopo fu fondata la DDR (divisione della Germania).

Nel 1950 Walter Ulbricht del Partito di Unità Socialista di Germania (SED) decise che il grande, sontuoso Castello di Berlino, situato in centro città, andava distrutto in quanto simbolo dell'antico assolutismo prussiano. Il grande palazzo fu raso al suolo tra settembre e dicembre 1950: andarono così irrimediabilmente distrutte preziose opere d'arte.

Berlino Ovest, isolata dal resto del paese visse anni drammatici, con 306.000 disoccupati. Ma grazie al programma di ricostruzione finanziato dagli europei e dal paese stesso, la città crebbe economicamente.

Nella Germania orientale il 17 giugno 1953 i muratori che lavoravano alla costruzione dell'ospedale di Friedrichshain nonché alla Stalinallee si sollevarono chiedendo condizioni di lavoro più dignitose. Questa ribellione trovò il sostegno anche di colleghi che lavoravano all'Opera Unter den Linden. In poche ore la protesta si allargò a tutta la DDR, con slogan come "Via il governo". L'insurrezione fu sedata dichiarando lo stato di guerra da parte delle truppe d'occupazione sovietiche. L'ordine fu ripristinato con divieti di riunirsi in assemblea, coprifuoco e presenza militare.

Nel novembre del 1958 Khruščëv chiese espressamente la smilitarizzazione di Berlino Ovest, quindi il ritiro degli Alleati e la trasformazione della capitale in città libera, integrata nella DDR.

In caso di rifiuto, il Cremlino avrebbe conferito al governo la piena sovranità sul suo territorio. Il timore era quello di un nuovo blocco di Berlino Ovest.

Invece il 13 agosto 1961 avvenne la chiusura dei confini della città. Il traffico urbano fu interrotto e furono costruite delle barriere per le strade e le piazze lungo i confini di settore. Da una semplice separazione decretata da una linea bianca si passò al filo spinato, poi dopo le difficoltà causate dalle continue fughe fu eretto il muro. Fino al 1972 divenne impossibile qualsiasi sconfinamento, anche a parenti. Poi con l'entrata in vigore dei "regolamenti dei pass", la situazione migliorò. Tuttavia la presenza del muro non impedì i tentativi di fuga ricorrendo ai mezzi più disparati: nuotando lungo lo Spree, forzando il confine con auto corazzate, o persino fuggendo con una mongolfiera.

La nascita del muro creò notevoli problemi all'economia della città, con aziende strozzate dalle difficoltà del muro: mancanza di manodopera ma anche di commesse.

Per ovviare fu richiamata manodopera dall'estero, con flussi di immigrati turchi, jugoslavi e polacchi. Tuttavia la vita culturale andava avanti: fu inaugurata la Filarmonica e la Staatsbibliothek di Scharoun, la Neue Nationalgalerie di Ludwig Mies van der Rohe. A Berlino est sorse la torre della televisione con i suoi 365 metri, il Palast der Republik.

Negli anni ottanta l'opposizione civile nella DDR si rafforzò, specie per i danni ambientali provocati dalla gestione governativa. Il 18 ottobre 1989 Erich Honecker si dimise a causa del crescente malcontento, il suo successore divenne Egon Krenz.

Tuttavia il 4 novembre ad Alexanderplatz si riunirono un milione di persone per protesta, rivendicando a gran voce la libertà di stampa, di riunione e di opinione. Il 9 novembre Günter Schabowski annunciò ad una conferenza stampa che per viaggi privati fuori dalla DDR non era più necessario il visto. Alla domanda di un giornalista italiano rispose che il regolamento entrava immediatamente in vigore. Così migliaia di berlinesi si accalcarono ai checkpoint per varcare il confine. Alle 22.30 si sollevarono le sbarre dei checkpoint: il muro era caduto.

Nonostante la costruzione del Muro che nel 1961 diede vita a due Berlino nettamente distinte per appartenenza politica, sviluppo economico e culturale e, naturalmente, urbanistico e architettonico, la sfida della ricostruzione fece divenire la città uno dei principali laboratori di architettura del sec. XX. Grazie a una

ingente concentrazione di investimenti economici la parte Ovest della città diventò un unico cantiere a cielo aperto, mentre a Est i tentativi di modernizzazione architettonica e urbanistica vennero

fortemente condizionati dalle pressanti priorità della ricostruzione industriale e dell'aumento delle capacità abitative, risolti con l'adozione di enormi caseggiati, autentici falansteri della città collettivistica.

Quando nel 1989 le due città vennero unificate, la decisione di ridare a Berlino il ruolo di capitale della Germania unita richiamò sulla città l'attenzione degli architetti di tutto il mondo che affollarono i molti concorsi internazionali, indetti per costruire il contesto urbano del nuovo millennio.

1.2

PIANI URBANISTICI PER LA CITTA'

Il "Planungskollektiv", ovvero la sezione berlinese del CIAM, artefice del mai attuato piano di ricostruzione di Berlino del 1946 conosciuto genericamente come "Kollektivplan" ed attribuito erroneamente in genere al solo Hans Scharoun, coincide con un gruppo di professionisti ideologicamente affini e in stretta relazione l'uno con l'altro che caratterizzano la scena culturale berlinese negli anni tra il 1920 e il 1950.

Nato come gruppo del "Ring", un'associazione di architetti progressisti cui aderiscono intorno al 1925 personaggi come Gropius, Scharoun, Martin Wagner, Häring, Hilbersheimer, i fratelli Luckhardt, Mies van der Rohe, ecc., esso assunse nel corso degli anni denominazioni diverse ma rimase tuttavia sempre il punto di riferimento di soggetti che si identificavano, seppure con notevoli differenze individuali, nell'idea comune di un profondo rinnovamento della cultura progettuale, quello che in maniera in effetti semplificativa viene descritto oggi come "movimento moderno".

Le realizzazioni degli anni 20 e 30 avevano prospettato agli architetti moderni la possibilità di un rapido salto di scala: dalle prime ville sperimentali degli anni 1920-1928 si era passati nel periodo 1927-1933 ai primi pezzi di città, le famose "Siedlungen", realizzati interamente seguendo i principi della nuova architettura.

Si prevedeva quindi che il prossimo grado di questo salto di scala sarebbe coinciso colla conquista della scala urbana: L'intera città sarebbe stata ben presto realizzata secondo i principi del "Neues Bauen".

-La Berlino nel 1945, devastata dalla guerra e controllata da un'amministrazione provvisoria socialista che aveva nei propri piani l'abrogazione forzata dei vecchi assetti della proprietà fondiaria, dovette apparire per un momento come il punto 0, la tabula rasa da cui il sogno di uno spazio urbano nuovo per una società nuova sarebbe potuto ripartire.

Il Kollektivplan per la Berlino unita del 1946 che con il suo sistema di autostrade urbane, di cellule abitative di 5.000 abitanti dotate di tutti i servizi fondamentali per gli abitanti e modellate sulle dimensioni delle Siedlungen degli anni 1927-1933, colla disposizione delle aree residenziali e produttive in fasce parallele tra loro, venne bollato come irrealistico e inadeguato. Fu inevitabile la risposta della DDR, che nel 1959 bandì una gara per la ristrutturazione del centro storico, interamente incluso nel settore sovietico.

Pur essendo caratterizzato da una diversa ideologia, il sistema est, sotto la guida di Walter Ulbricht, adottò i principi dell'architettura moderna (architettura standardizzata, prefabbricazione, edilizia aperta) in chiave socialista e monumentale.

La caduta del muro ha posto amministratori e architetti

di fronte ad una città spaccata, da ripensare di nuovo in termini generali.

La forma della città nel suo complesso, viene considerata, criticamente a partire dal suo patrimonio edilizio ancora esistente, dalle tracce ancora rinvenibili e dalla memoria degli elementi perduti, in continuità con quanto perseguito dall' IBA ad ovest e dalle analoghe esperienze ad est.

Si è giunti alla conclusione che la nuova Berlino non necessita di una nuova immagine della città, ma doveva rifarsi a quella, in parte ancora conservata delle epoche precedenti al moderno.

Con questo non s'intende un ritorno ai secoli precedenti, né ad una copia di modelli storici sorpassati, ma una rielaborazione dell'impianto storico della città, basato sul confronto con riferimenti di tipo tradizionale, oltre all'aggiunta di nuove parti di città.

Non si tratta dunque di nuove invenzioni, ma di un attento lavoro sugli elementi noti e riconoscibili della città europea, vale a dire il sistema di strade, piazze, parchi e edifici costruiti.

Il concetto di città europea implica una precisa forma di convivenza sociale, che nasce dal confronto dialettico con la storia della città e con il rapporto tra la dimensione pubblica e privata.

Questo significa dal punto di vista architettonico, concepire l'edificio in maniera diversa nel suo fronte pubblico rispetto a quello privato interno, capire la differenza tra dimensione collettiva dei luoghi urbani e quella privata dei cortili e giardini interni. Su questo gioca un ruolo fondamentale la configurazione planivolumetrica degli edifici, la scelta dei materiali e dei dettagli delle facciate, il carattere che esse devono esprimere.

Dal punto di vista urbanistico le operazioni più significative sono state quelle che si sono poste l'obiettivo di recuperare a una dimensione di collettività urbana grandi aree abbandonate perché nella fascia di confine tra Est e Ovest.

Paradigmatico il grande progetto di riqualificazione della Potsdamer Platz, che ha coinvolto molteplici firme dell'architettura contemporanea.

Ma non possono essere dimenticati altri interventi nella parte orientale della città, come il Französische Bucholz a Pankow, il quartiere a Karow-Nord di Moore, Ruhle, Yudell, la corte residenziale di G. Augustin e U. Frank a Lichtenberg, dove sorgono anche le case semicircolari di H. Hertzeberger.

Altrettanto importante è l'opera di risanamento dei grandi quartieri costruiti dalla DDR nella ex Berlino Est. Sono 17 grandi Siedlungen, centri residenziali edificati con la prefabbricazione pesante, che presentavano al momento dell'unificazione un livello di degrado assai avanzato.

Nuove strategie per la periferia

La scelta berlinese, in parallelo con quanto deciso per le aree del centro storico, è una scelta radicale, nella direzione della città della storia e in particolare della propria storia, prendendo a riferimento per i nuovi progetti temi importanti come quello del Siedlung suburbana e della città giardino, che hanno determinato i caratteri più significativi e permanenti dello sviluppo urbanistico e architettonico di Berlino.

I progetti di questi quartieri hanno adottato tutte le modalità insediative e alternative tipologiche sperimentate a Berlino nel corso del tempo, assecondando la vocazione naturale dei luoghi e i caratteri morfologici degli insediamenti preesistenti, cercando ancora nello Stadtlandschaft della Berlino neoclassica (in contrapposizione a quello del Moderno e della gestione di Scharoun) la risposta più adeguata alle questioni centrali dell'abitare di oggi: la struttura urbana dello spazio, il rapporto con la natura, la qualità della vita quotidiana.

Nonostante i principi perseguiti siano diversi caso per caso, è evidente una idea di fondo comune, che permette di leggere una strategia d'intervento unitaria. In particolare tutti questi progetti sembrano partire dall'idea della costruzione di parti di città a carattere urbano inserite in un contesto naturale e paesaggistico. Il principio è quello di un quartiere satellite strutturalmente legato alla città che ne riproduce le caratteristiche morfologiche e spaziali anche in contesti destrutturati e senza qualità.

Questa promessa di città sembra riassumere il senso e la forza di molti di questi progetti, la loro capacità d'imporsi come modelli urbani e insieme interagire con il contesto, diventandone elementi propulsori. Città significa ordine, gerarchie, rapporti convenzionali tra le parti, identità dei luoghi, anche a costo di apparire ancora ancorati all'idea di città dell'800.

CAPITOLO 2

2.1

STORIA DEL SITO

Il fiume Spree e la ferrovia risultano essere gli elementi primari che danno forma al quartiere del Moabit che si trova a nord del Tiergarten, e separato da questo dal fiume stesso.

Il limite a nord viene tracciato dal Westhafen, il maggiore porto fluviale Berlinese e dalla Ringbahn, ferrovia che circonda Berlino e dall'alto si nota come il fiume e i canali ne facciano a tutti gli effetti un'isola.

Il quartiere Alt Moabit nacque all'inizio del diciottesimo secolo, quando un gruppo di ugonotti francesi vi si insediò e cominciò a praticare la sericoltura, scontrandosi tuttavia con la scarsa fertilità del terreno, mentre il Neu Moabit venne fondato nel 1818.

La zona intorno a Heidestrasse a Berlino ha un passato molto variegato.

Situata all'inizio del XVII secolo ancora al di fuori dei limiti della città, nel 1839 Karl Friedrich Schinkel e Peter Joseph Lennè furono incaricati di sviluppare piani di espansione urbanistica, che prevedevano la creazione di Humboldt Hafen, il canale di Berlino-Spandau e Nord Hafen, nella zona di Invaliden Strasse.

Nel XIX secolo, l'area è stata caratterizzata dall'espansione ferroviaria. L'Hamburger Bahnhof è una ex stazione ferroviaria, attualmente trasformata in museo, che fu costruita nel 1846 come capolinea della linea ferroviaria Berlino Amburgo; oggi l'unica conservata delle vecchie stazioni di testa berlinesi ed è allo stesso tempo una delle stazioni ferroviarie più antiche della Germania.

Già nel 1884 venne chiusa ai passeggeri per essere sostituita con l'adiacente stazione Lehrter Bahnhof che venne inaugurata nel 1871.

Essa costituiva il capolinea della tratta ferroviaria che congiungeva Berlino a Lehrte, nei pressi di Hannover. Era situata in posizione centrale tra il porto fluviale detto Humboldt Hafen e il fiume Spree a breve distanza dal Reichstag.

Tra il 1868 e il 1871 la Magdeburg-Halberstadter Eisenbahn-Actiengesellschaft infatti realizzò la linea ferroviaria da Lehrte a Berlino, per una lunghezza di 239 km. All'estremità della linea fu costruita, su progetto degli architetti Alfred Lent, Bertold Scholz e Gottlieb Henri Lapierre, la nuova stazione di testa.

Con l'apertura, nel 1882, della Stadtbahn (ferrovia urbana), destinata a congiungere le varie stazioni urbane e a servire la periferia, fu aperta una stazione distinta direttamente a nord della Lehrter Bahnhof utilizzata per il traffico locale. Per meglio distinguere le due stazioni, quella dei treni a lunga distanza fu spesso indicata col termine Lehrter Stadtbahnhof, mentre quella nuova, destinata alla Stadtbahn, era chiamata Stadtbahnhof.

In quest'area lungo l'Invaliden Strasse, pochi anni prima, era stata costruita da Federico Guglielmo IV di Prussia una grande prigione, denominata Zellengefängnis;

I villaggi del quartiere di Moabit si trasformarono nello stesso periodo in zone densamente popolate della città.

Dal punto di vista industriale l'Invaliden Strasse accolse strutture sanitarie e di ricerca, come per esempio la fabbrica principale di Schering AG.

Durante la seconda guerra mondiale la zona subì pesanti danni e la stazione fu gravemente danneggiata.

Dopo la guerra, le rovine annerite dagli incendi furono riadattate, in mancanza di altre alternative, in modo da garantire il traffico minimo indispensabile. Ma l'ultimo treno per Wustermark e Nauen lasciò la stazione nell'agosto del 1951 e il 9 luglio 1957 cominciarono i lavori di demolizione;

Solo dopo la riunificazione, il progetto della nuova stazione di transito sul sito di quella vecchia assunse il nome di Lehener Bahnhof. Nel 1995 iniziarono i lavori che vennero ultimati nel maggio 2006.

Il nome ufficiale della nuova stazione divenne Berlin Hauptbahnhof.

Dopo 150 anni, oggi, la zona si apre a nuovi sviluppi.

2.2

ANALISI DEL SITO

L'area di progetto si trova al limite orientale del quartiere, compresa tra la linea ferroviaria che porta all'Hauptbahnhof, la Heidestrasse e il canale navigabile, via di comunicazione che collegava Berlino a Spandau, allora città indipendenti, costruito nel 1848.

Si affaccia a nord sul Nordhafen e a sud sul bacino del Humboldt Hafen.

Ex scalo merci ferroviario, ex capolinea della ferrovia Berlino-Amburgo con la stazione di testa Hamburger Bahnhof, punto nodale per il passaggio delle merci via acqua, e nell'ultimo periodo zona cuscinetto di quella che per lungo tempo è stata netta la separazione tra le due parti della città di Berlino, il Muro.

Ne risulta un'area con una posizione strategicamente importante, ma che a causa delle differenti funzioni assunte nei diversi periodi storici, risulta sconnessa innanzitutto dal quartiere a cui appartiene e secondariamente al resto della città.

Le caratteristiche del passato hanno portato infatti il sito ad avere la conformazione morfologica attuale frastagliata e sconnessa dal sistema formale degli isolati urbani della città.

Presenze significative sul lotto preso in esame sono: la ex Hamburger Bahnhof ora museo di arte contemporanea che oltre ad occupare la struttura tardo classica della stazione, si sviluppa in un deposito dei treni riconvertito; due gallerie d'arte private che si affacciano direttamente sul canale e alcuni depositi di treni dei primi del 1800, ora utilizzati come magazzini.

A sud del sito, accanto all'Humboldt, sorge la principale stazione di Berlino, la Hauptbahnhof, struttura a volta a botte incrociata in vetro e acciaio, mentre sulla riva opposta del canale si trovano il Ministero della

Economia e delle Tecnologie, il cimitero degli Invaliden, dove persistono alcuni resti del Muro, e ospedale pubblico.

Superato il bacino del Nordhafen inizia l'area industriale che si affaccia sul canale Berlino-Spandau ed è separata dal resto del quartiere dalla ferrovia, caratterizzata da edifici isolati che si orientano con il fiume e con la ferrovia, che erano le vie più veloci ed efficienti per collegare le industrie con il grande porto del West Hafen.

Dall'immagine sottostante, si vede come la parte delle industrie e del terziario si trovi delimitata dalle due infrastrutture, evidenziate in nero e che solo una parte dell'area produttiva si rapporti con la zona residenziale in grigio. Formalmente la parte residenziale del Moabit invece è caratterizzata dalla tipica scansione dell'isolato urbano berlinese, grande, compatto, con la presenza di spazi interni e dal verde sia pubblico che privato.

2.3

FORME E CONNESSIONI TERRITORIALI

L'analisi morfologica della città mostra due tipi di struttura urbana, la prima che si ritrova nella città ottocentesca con i tipici grandi isolati a blocchi che formano la città compatta e che si ritrovano anche nelle zone periferiche, considerando la loro origine di città con il tempo annesse a Berlino, e la seconda che si ritrova sia nella città storica sia nelle zone industriali e periferiche di più recente costruzione ma con due metodologie diverse;

Nella rappresentazione a Schwarzplan nella pagina accanto, si vede come nel Mitte, uno dei quartieri centrali Berlino, gli isolati sia regolari e geometrici, scanditi da una griglia che coincide con il tracciato stradale.

Analizzando gli edifici e gli isolati della città si comprende chiaramente come la Spree e la ferrovia per la città di Berlino non sono semplicemente delle infrastrutture, ma siano dei riferimenti costanti per il costruito e per la loro forma: nel momento in cui questi isolati vengono a rapportarsi con il fiume o la ferrovia, ne prendono la forma con una cesura.

Nella città storica sono presenti anche edifici isolati che, nonostante la loro autonomia formale, sono riferiti con esattezza all'ordine della forma urbana come spazio e volume e assumono in questo contesto il ruolo di punti di riferimento; a volte questi edifici isolati assumono le dimensioni dell'intero isolato come nella zona del Deutscher Bundestag e ne assumono le caratteristiche formali.

Una morfologia differente appartiene alla zona che si trova compresa tra il fiume e la ferrovia, ovvero a tutte quelle aree di carattere principalmente industriale o riferibili al trasporto e commercio merci, o a quelle aree di risulta collocate tra la città e periferia.

Per il loro carattere produttivo, in queste zone il carattere del costruito è prevalentemente quello dell'edificio isolato ma a differenza di quelli presenti nel centro (es. isola dei musei) risulta indipendente dal contesto in cui si trovano.

Tutti gli edifici comunque si confrontano e prendono l'orientamento della ferrovia o dei canali, interrompendo sia visivamente sia fisicamente i collegamenti tra le diverse parti di città.

Le aree di questo tipo risultano essere quindi disordinate, disorganizzate e rappresentano un ostacolo per la città.

Questo è il caso dell'area presa in esame per il progetto.

CAPITOLO 3

APPROFONDIMENTO

Stratificazione

Altes Museum

Alla fine del Settecento, il re Federico Guglielmo III si propone di rendere accessibili le numerose collezioni di opere d'arte all'epoca dislocate nelle diverse residenze reali, prevedendone la sistemazione in un museo.

Volendo realizzare in tempi rapidi tale progetto, decise di riutilizzare il vecchio edificio dell'Accademia e delle Scuderie (risalente al XVII secolo) sull'Unter den Linden, trasformandolo in museo.

Ben presto il re si rese conto della necessità di un radicale intervento di ristrutturazione del corpo di fabbrica in quanto riutilizzando le vecchie strutture, che versavano in pessime condizioni, non si sarebbe mai potuto realizzare un intervento di qualità.

Per quanto venga invitato a redigere un progetto di ristrutturazione, Schinkel elabora invece una proposta che prevede la realizzazione di un manufatto ex novo le cui dimensioni derivano dalla necessità di dar luogo a un edificio che sia capace di rispondere a tutte le funzioni richieste dal re.

L'interesse del progetto risiede non solo nelle scelte compositive e distributive alla scala architettonica, ma anche per il respiro urbanistico dell'intervento che prevede la riorganizzazione dell'area con la chiusura di un canale e l'ampliamento di una parte del fiume Spree ricavando nuovi terreni da mettere in vendita per realizzare edifici rappresentativi della città e per recuperare i fondi necessari a supportare gli elevati costi per la realizzazione del museo i cui lavori di costruzione iniziarono nel 1824 e furono ultimati in soli sei anni, nel 1830, anno in cui la struttura venne aperta al pubblico.

La ricerca di Schinkel si differenzia da quella condotta dagli architetti illuministi francesi sugli stessi temi, perché non si esaurisce intorno all'edificio, ma, come tutti i suoi progetti, trae il proprio carattere dal rapporto tra gli spazi interni e lo spazio esterno della città.

Il progetto, infatti, prevede la chiusura, con la costruzione del nuovo museo, del lato settentrionale della piazza su cui già prospettano i grandi impianti dell'Arsenale, del Castello di Schluter (oggi distrutto) e della Cattedrale luterana di Johann Boumann, facendo sì che lo spazio del Foro federiciano si imponga come nodo urbano.

Nell'intento di realizzare un insieme armonico composto da singoli episodi e onde evitare la predominanza di uno sugli altri, Schinkel prende come modello la stoà ellenistica, anziché il tempio periptero a frontoni, simbolo della 'perduta religione', tipica concezione del Romanticismo, quando si veneravano i templi della cultura.

Schinkel dà forma al museo sviluppando una pianta di grandiosa semplicità.

E' un rettangolo allungato, lungo 84 m e largo 53 m, con una galleria su ogni lato per l'esposizione di statue al piano terra e di dipinti a quello superiore, collocando al centro la sala rotonda coperta da una cupola il cui intradosso è chiaramente ispirato al modello del Pantheon.

Il prototipo architettonico del Pantheon appare particolarmente adatto all'architettura museografica del XIX secolo in quanto valutato spazio ideale in considerazione della luce soffusa che viene dall'alto per la sistemazione di opere scultoree. La cultura illuministica fa propri i diversi aspetti ad esso legati senza cogliere alcuna contraddizione tra l'aspetto sacro del Pantheon e quello più strettamente funzionale, soprattutto in Germania, dove la filosofia dell'arte di Hegel si pone a fondamento della concezione architettonica del museo-tempio, pensato come luogo di contemplazione della bellezza.

A partire dal Pantheon molti sono gli spunti da cui Schinkel attinge per la definizione di questo spazio così suggestivo, prendendo a riferimento i diversi modelli disegnati nella Storia, in particolare per citare gli esempi più significativi, la sala rotonda del Museo Pio Clementino, così come le sperimentazioni settecentesche di Boullée o quelle successive di Durand.

Diversamente dal Pantheon, nell'Altes Museum all'esterno la cupola non viene denunciata, ma inscritta in un rettangolo per privilegiare l'aspetto longitudinale della composizione e inoltre, in facciata, al pronao a otto colonne corinzie dell'esempio romano, si sostituisce l'ordine ionico.

Secondo la concezione monumentale neo-classico-romantica, l'edificio viene posto in posizione elevata rispetto al piano stradale, stabilendo in tal modo una relazione con la Cattedrale, con il Palazzo Reale e con l'Arsenale.

L'alto podio su cui poggia è internamente adibito a spazio di servizio al museo con funzioni di deposito e laboratorio e funge anche da isolamento dall'umidità per le sale di esposizione al di sopra del terreno umido e acquitrinoso dell'isola, proteggendole inoltre da eventuali inondazioni, mentre una piattaforma sorretta da 3.000 pali di legno lunghi più di 15 m, assicura un solido appoggio sul terreno poco stabile.

Una lunga scalinata, disposta sul fronte principale (la cui altezza dal livello del terreno alla sommità del cornicione è pari a 25,5m) conduce all'ingresso del museo disegnato da un atrio preceduto da diciotto colonne di ordine ionico gigante disposte in antis, con un diametro di 1,3 m e un'altezza di 12 m la cui lunga serie viene conclusa alle estremità con spalle di muro anch'esse in antis.

Il grande portico cela i due livelli e protegge gli affreschi sul fronte, conferendo implicitamente un carattere di trasparenza all'edificio che in tal modo si pone in continuità con lo spazio della piazza antistante, connotandosi quale diaframma che media il passaggio fra l'esterno e lo spazio interno in cui è presente la scala a doppia rampa che conduce al piano superiore dove, in dissolvenza, si apre una prospettiva sulla città.

Se è vero che Schinkel dedica attenzione all'inquadramento nel contesto delle sue architetture, come del resto anche in questo caso, dove presenta una vista prospettica dell'esterno dell'edificio, propone in questa occasione anche un controcampo, sottolineando attraverso una vista prospettica dall'interno, come la città sia visibile, sottolineando dunque come le soluzioni compositive e funzionali dell'architettura si possano rapportare all'ambito entro cui essa stessa si colloca.

La vista prospettica ha il punto di vista sul pianerottolo dello scalone principale e il disegno, ricco di dettagli decorativi, restituisce l'idea di un ampio spazio che consente di tralasciare la città oltre il colonnato.

Per quanto riguarda le sale espositive, queste sono sistemate intorno alle due corti interne e sono separate da un corpo centrale che contiene la sala circolare, coperta da una cupola, nascosta all'esterno in un attico rettangolare.

Lo spazio della sala rotonda ha un diametro di circa 21 m e un'altezza massima di circa 24 m ed è articolato da una corona interna di venti colonne corinzie che sorreggono un ballatoio in corrispondenza del livello superiore.

Al livello dell'ingresso della sala sono sistemate delle sculture tra le colonne così come sul ballatoio altre opere scultoree sono presenti nelle corrispondenti nicchie.

L'intradosso della cupola è decorato con una serie di lacunari e termina con un lucernario centrale che lascia penetrare dall'alto la luce.

Al di là di qualsiasi considerazione funzionale, la rotonda rappresenta per Schinkel la forma spaziale spirituale ideale.

Posta al centro della costruzione, essa funge da fulcro, da elemento dominante che accoglie il visitatore al suo ingresso: l'esperienza dello spazio è enfatizzato dalla varietà di materiali impiegati che disegnano l'interno sottolineandone i diversi elementi e dove la luce, proveniente dall'alto, si distribuisce uniformemente su di essi fino al calpestio.

Nonostante la sua forma circolare, la sala sottolinea e rafforza l'asse di simmetria: dalla porta d'ingresso del vano inferiore e da quella della galleria si guarda attraverso il portico fino alla piazza, dove s'intravede la fontana e anche oltre.

Le sale espositive del museo al pianterreno sono dedicate alla scultura, lo spazio è scandito da coppie di colonne, di ordine dorico, che si affiancano alle statue ritmando il percorso.

Al primo piano, dedicato alla pittura, gli ambienti sono suddivisi da un nuovo sistema di articolazione spaziale, con tramezzi lignei, che non raggiungono il soffitto, disposti ortogonalmente rispetto alle pareti, a formare diversi comparti dove poter presentare in maniera chiara il corpus della collezione, secondo un percorso logico, evitando che l'insieme delle opere appaia simultaneamente, distraendo dal godimento del singolo pezzo garantendo così, in uno spazio più piccolo e raccolto, una migliore osservazione dell'opera.

Inoltre, tale sistemazione consente di godere di una illuminazione laterale, quindi, diffusa e non diretta, aumentando la superficie espositiva disponibile e rendendo possibile realizzare qualsiasi raggruppamento o distinzione sia richiesta dal carattere delle opere.

Nell'allestimento interno Schinkel pertanto dimostra che non è interessato a impressionare i visitatori attraverso lo splendore di grandi spazi, a scapito di una buona visibilità dei singoli quadri, bensì cerca condizioni favorevoli di illuminazione e collocazioni adeguate dei singoli quadri, studiando distanze di osservazione adeguate e suddivisioni tematiche, lasciando all'arte il ruolo di protagonista assoluta della scena.

3.2

Alta Corte Chandigarh

Le Corbusier non era stato affatto la prima scelta di Jawaharlal Nehru per progettare la nuova capitale, resa necessaria in seguito alla secessione pachistana, che aveva privato lo stato del Punjab della sua capitale storica Lahore. Chandigarh, così chiamata in onore della divinità Chandi, è inizialmente affidata all'architetto Albert Meier.

Dopo la morte di costui in un incidente aereo, Le Corbusier è stato reclutato nel 1950 per portare a termine il progetto di una capitale che per Nehru dovrà essere “una città nuova, simbolo della libertà dell’India, liberata dalle tradizioni del passato... un’espressione di fede nell’avvenire.”

Chandigarh, la città d’argento, è un insediamento urbano di nuova fondazione per 150 mila abitanti adagiato a 390 metri di altitudine su un vasto altopiano desertico ai piedi delle Shivalik Ranges nelle quali si stemperano definite le prime pendici Himalayane. È concepito come un organismo funzionale, ovvero come un gigantesco corpo umano metaforico e reale.

Il tronco a sud è una scacchiera a maglia ortogonale di circa 50 isolati o settori lunghi ciascuno 1milleduecento metri e larghi ottocento numerati a scendere dalla testa (manca il 13 per rispettare la tradizionale superstizione) e distribuiti su 114 chilometri quadrati; ciascun sector di circa 100 ettari è parzialmente autosufficiente e suddiviso in zone corrispondenti alle classi sociali che secondo una consuetudine antica dividono la popolazione indiana.

All’interno di questa griglia urbanistica concepita per potersi espandere, come poi è successo, secondo necessità, i polmoni sono i parchi verdi che forniscono ossigeno, e le vene e le arterie sono l’ordinatissimo sistema di grandi viali che garantiscono il fluire della circolazione secondo un razionale schema viario reticolare gerarchico nel quale i percorsi automobilistici e quelli pedonali sono separati. Qui Le Corbusier applica la sua “teoria delle sette vie”, codificata nel 1948 ma già preconizzata nella Carta d’Atene del 1933 (pubblicata nel 1941): regola le gerarchie delle vie secondo il principio delle 7V differenziandole secondo la velocità di scorrimento e i collegamenti che esse permettono, dall’autostrada (la V1) al sentiero pedonale (la v7).

A nord, alla sommità di questo corpo e in direzione delle montagne, c’è la testa che è costituita dal quartiere degli edifici amministrativi pubblici del Capitol Complex, che controllano l’intero organismo.

Si dice che per disegnare la struttura organica e funzionale di Chandigarh Le Corbusier avesse preso a modello gli Champs-Élysées del barone Eugène Haussmann, prefetto della Senna, l’Acropoli di Atene e il Campidoglio di Roma, che visitò tra il 1906 e il 1914 in un Grand Tour di studi dell’architettura classica: una visione d’insieme che, per la verità, è apprezzabile solo in volo, o nel plastico di progetto che oggi occupa buona parte dell’ufficio del supervisore architettonico alla città, il Chief Architect.

Per la prima volta Le Corbusier così disegna un centro urbano che accoglie il potere politico in quanto tale e non il quartiere degli affari che costituiva elemento dominante dei progetti precedenti. Composizione estremamente studiata di grandi edifici autonomi in reazione poetica tra di loro e i cui assi strutturano gli spazi aperti, il centro avrebbe dovuto essere coronato dal palazzo del governatore che sarà abbandonato dopo lo studio di tre versioni successive. L’alta Corte vale a Le Corbusier l’acquisizione dell’incarico.

Edificio segna il confine sul lato sud-est del Campidoglio.

Egli presentava così all’ingegnere indiano l’edificio : “lei sa cosa significa Alta Corte? Glielo spiego si tratta della maestà, del potere della legge e della casa della legge”.

Costituisce un’altra variazione sul tema del parasole nell’opera del maestro, questa volta una scatola aperta con uno scultoreo tetto protettivo a forma di un enorme chiusa.

“Parasole e ombrellone” di colossali dimensioni accoglie sotto il suo tetto protettore spesso 1,4 metri, due blocchi distinti, accessibili dal retro.

Le aule della Corte sono inserite, in un sistema secondario, al di sotto di questo porticato monumentale, di forme non tradizionali, come una serie di rettangoli a griglia, ombreggiati da brise-soleil, il cui disegno evoca le giunture di un muro di pietra.

L'entrata al corpo principale dell'edificio è posta verso un'estremità del rettangolo basso e lungo e assume la forma di tre monumentali pilastri portanti dai colori sgargianti e dalla pianta curva che separano i due blocchi dell'edificio.

La fila delle otto sale d'udienza della Corte è disposta su due livelli, mentre l'aula della corte suprema è disposta su tre livelli.

L'accesso agli uffici dei livelli superiori è garantito da una rampa che rimane sempre all'ombra del portico, spostata verso l'interno rispetto alle aule.

L'ascensione rivela poco alla volta la profondità delle superfici, la stratificazione dell'edificio e permette anche di scoprire volumi in cemento colorato e i buchi di forma arrotondata che forano i pilastri.

La rampa permette l'accesso al sistema distributivo orizzontale che collega tutte le aule e ne permette l'accesso.

Un ulteriore frangisole di caratteristiche diverse da quello in facciata principale, protegge questo ballatoio aperto sull'esterno.

Il setto che sostiene la scala, non risulta essere compatto, grazie a delle forature che permettono la permeabilità tra la parte anteriore e la parte posteriore dell'edificio.

Nella parte posteriore dell'edificio, un volume esterno al parasole, e aggiunto in corso di progettazione, contiene spazi ausiliari, un aula, e uno spazio riservato agli impiegati all'aperto ma riparato da una copertura su pilotis.

La facciata posteriore di questa parte dell'edificio è schermata da un brise-soleil che richiama quello del ballatoio ma a differenza del volume principale anche il lati corti sono trattati con un frangisole.

3.3

Palazzo dei ricevimenti e dei congressi E42

Nel gennaio del 1937 Benito Mussolini incarica Pagano, Piacentini, Rossi e Vietti di organizzare il piano regolatore per l'esposizione universale di Roma del 1942, E42, con il compito di pianificare l'edificazione di un nuovo quartiere alla periferia della città, fulcro del futuro sviluppo urbanistico dell'Urbe.

Il 20 giugno 1937 viene pubblicato il bando di concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi al quale partecipano 41 concorrenti.

Cattaneo, Lingeri e Terragni consegneranno 15 tavole il 15 ottobre dello stesso anno.

La pianta del palazzo è un grande rettangolo aureo; nel gioco delle proporzioni sono coinvolte anche il piazzale antistante e le rampe.

“La sostanza profonda del classico, quella che individua la nostra tradizione plastica e la sua continuità spirituale, e perciò deve legittimamente entrare anche nelle moderne architetture, è, al di fuori di ogni formalismo, nel sapere costantemente organizzare gli spazi e gli elementi espressivi in una disciplina geometrica elementare, che seguendo le leggi matematiche sopravvive alla rovina della materia”.

(estratto dalla Relazione al concorso di 1° grado).

Cattaneo, Lingeri e Terragni nei due progetti (1° e 2° grado) rispondono alle istanze di monumentalità espresse dal regime con un volume di una semplicità, purezza, compattezza ed omogeneità elementari, puntando su una forma elementare di straordinaria efficacia. L'elementarismo come una delle chiavi della compatibilità tra classicismo mediterraneo e modernità.

“... l'articolazione del volume di fonda su una formula tettonica ben definita: la pilastrata all'italiana ... Si tratta di una griglia regolare di pilastri e travi che, da un lato, assume il carattere strutturale del telaio in cemento armato o in acciaio, e in ciò consiste il suo tasso di modernità; dall'altro però è prospettata come nuova edizione del sistema trabeato, elemento caratterizzante del classicismo mediterraneo....”

Il concorso di II grado viene espletato tra il novembre 1937 e il febbraio 1938. Proprio l'argomento della pilastrata è oggetto delle principali modifiche nel progetto di II grado: due modifiche efficaci per aumentare vistosamente il “grado autarchico” dell'edificio. Si rinuncia alle grandi luci di circa 10 metri della maglia strutturale per adottare il ritmo alternato “abab” (con il valore di a pari alla metà di b) per evitare che le luci superino i 6 metri.

“Ma la vera trovata ... su cui il gruppo insiste ... viene dallo sviluppo della soluzione del pilastro binato. La scomposizione di ciascuno dei pilastri in due elementi viene adesso portata avanti arrivando ad ipotizzare due pilastri di materiali diversi, staccati: un monolite di granito e, distanziato di appena 10 centimetri, un pilastrino di cemento poco armato... Si tratta ... di una strategica combinazione tra sistema architravato e sistema intelaiato”.

CAPITOLO 4

APPROFONDIMENTO

4.1 La luce per la costruzione dell'architettura

Kimbell Art Museum

Il Kimbell Art Museum può essere visto come la apoteosi della sua carriera, in primo luogo per il modo in cui un elemento tettonico dominante, cioè una volta a botte, determina il carattere complessivo dell'opera.

La struttura spezzata e articolata di una pseudovolta, è l'elemento che fornisce la luce.

Così commenta Kahn: “ Siamo nati dalla luce. Le stagioni sono alimentate dalla luce. Conosciamo il mondo soltanto in quanto è evocato dalla luce. Per me, la luce naturale è l'unica luce, perchè ha temperamento; essa offre all'uomo il terreno di un comune accordo, ci mette in contatto con l'eterno.”

In un altro passaggio, egli scrive a proposito delle gallerie a volta, illuminate dall'alto: “A causa del carattere della struttura, simile ad una volta, si ha il gioco fra i locali a galleria e lo spazio interposto fra ogni volta ... la quantità di luce dall'alto è evidentemente senza partizione, poichè la volta sfida la divisione. Persino quando è suddiviso, il locale resta un locale. Si potrebbe dire che la natura di un locale è che esso conserva sempre un carattere di completezza”.

Mentre Kahn prosegue parlando delle gallerie, egli si riferisce anche a quelle forme di spazio che non cambiano all'interno della matrice generale, cioè le tre corti aperte che sono inserite nel tetto continuo a volte. Egli scriverà che questi elementi accessori in termini che evocano la mediterraneità di Le Corbusier: “in aggiunta al lucernario formato dalla fenditura longitudinale sopra le sale di esposizione, ho tagliato, attraverso le volte, ad angolo retto, un contrappunto di corti aperte verso il cielo, di dimensioni e caratteri definiti, contrassegnandoli come corte Verde, corte Gialla, corte Azzurra, così denominate per il tipo di luce che prevedo arriverà dalle loro proporzioni, dal loro fogliame, dal loro modo di rispecchiare il cielo sulle superfici o sull'acqua.”

Nelle gallerie sono integrati anche i servizi, non soltanto gli schermi luminosi riflettenti e le mensole di illuminazione al di sotto della chiave della volta, ma anche i canali di servizio che corrono tra le travi inferiori sotto la linea dell'imposta.

Queste scatole metalliche di servizio, unitamente alle pareti divisorie mobili, che erano provviste di staffe longitudinali lasciate dentro la cassaforma, consentirono a Kahn di orientare lo spazio del museo in due direzioni ideologicamente distinte e equilibrate: da una parte la galleria tradizionale trattata come uno spazio separato, che si svolge nella stessa direzione della volta; dall'altra l'estensione laterale dello spazio che percorre la volta in senso trasversale e che è in grado di offrire un'area flessibile, a pianta libera, adeguata a una vasta gamma di formule e di dimensioni espositive.

Alla struttura cicloide delle volte, l'ingegnere August Komendant aveva dato alcune rifiniture di tipo strutturale: l'aumento di spessore dei montanti attorno alla fenditura, la riduzione dello spessore della parete cicloide alla sua base, al fine di facilitare la colata, il getto del cicloide inteso come una seconda colata sulle

travi inferiori e, infine, la post-tensione dei cicloidi in direzione longitudinale per raggiungere una luce libera di 31,7 metri circa.

Questo reticolo nascosto di cavi a catenaria forniva un sostegno alle travi cicloidi, così da neutralizzare la loro inevitabile deformazione. Komendant aveva bisogno di un diaframma di un certo spessore alle estremità di risvolto delle volte, e questo portò a una fessura circolare di luce di profondità variabile, inserita nel muro terminale della sezione.

CAPITOLO 5

PROGETTO

5.1 Tema

L'obiettivo del progetto è quello di rivalutare l'area e di organizzare il territorio circostante imponendo un limite, dato da un elemento compatto di forma primaria a chiudere il sistema generato dalla Hamburgerbahnhof, e con una funzione pubblica culturale: un museo per una collezione privata.

L'edificio s'impone, con le sue dimensioni e con il suo ritmo, al termine della spianata che si trova tra il preesistente museo d'arte contemporanea e il bacino del Nordhafen, scandendone il ritmo.

Nonostante la sua presenza autoreferenziale riesce a generare delle connessioni con l'intorno, facendosi perno di due sistemi diversi, quello della città e quello del polo industriale della periferia, rendendosi porta d'ingresso della città. Ultimo baluardo della periferia e landmark dell'ingresso in città, vuole essere un punto di riferimento per le zone limitrofe e un promotore di sviluppo sociale e culturale per i quartieri.

Le connessioni con il territorio sono gestite attraverso un percorso, che entrando nell'edificio lo divide in due parti, e lo collega attraverso il parco all' HamburgerBahnhof e due porticati che ne definiscono le facciate principali, una che si affaccia sul bacino del canale fluviale e una che fronteggia il parco. Dal doppio sistema dei portici si originano anche i collegamenti che, attraversando il canale, mettono in rapporto il quartiere del Moabit, dalla Lehrter Strasse, con il Mitte e le aree che si attestano sul canale.

Come il museo connette due sistemi diversi della città, la ripetizione della forma dell'edificio, con il sistema strada-porticato, regola longitudinalmente e trasversalmente per tutta la sua lunghezza il parco urbano che si colloca tra i due edifici museali, mettendoli in rapporto.

Il parco si articola attraverso grandi scavi a diverse profondità, a partire dalla quota del piano interrato del museo, (-7,5 metri) per arrivare a quota zero di fronte all' Hamburgerbahnhof.

In questi scavi si susseguono una serie di trasformazioni e variazioni della forma, dalla materialità delle forme compatte delle "vasche espositive", fino ad arrivare ad un semplice segno a terra, attraverso la smaterializzazione dei volumi nei giardini delle serre e dei pergolati. Gli scavi, raggiungibili attraverso imponenti scalinate che partono dalla strada pedonale che attraversa il parco, sono dei veri e propri giardini espositivi, le forme che si destrutturano contengono infatti opere d'arte che in una sequenza temporale, partendo dal costruttivismo, attraverso i minimalisti e l'arte moderna giungono alle opere contemporanee presenti nell' HamburgerBahnhof.

Il margine lungo il fiume e quello lungo la strada, è rafforzato dalla presenza di una grande massa di verde alto che limita e incornicia il sistema dei musei; pur essendo compatta, si lascia attraversare da due percorsi principali trasversali che collegano direttamente i due quartieri separati dal canale, e da una serie di percorsi secondari sempre trasversali che collegano il percorso longitudinale con il canale, dando la possibilità di affacciarvisi e che in alcune occasioni creano dei cono visivi su preesistenze di rilevanza storica.

Il margine lungo la strada è ulteriormente rafforzato da una vasca d' acqua che riprendendo la presenza del fiume, forma un'isola su cui si trova il parco.

Alcune preesistenze si collocano all'interno del parco come degli objets trouvés a volte integrandosi e a volte mantenendo la loro specificità: alcuni depositi ferroviari sono stati privati del loro rivestimento esterno mettendone in luce la struttura a telaio ottocentesca, il museo di arte contemporanea con il suo lungo padiglione e la galleria d'arte privata compongono la testa del nuovo sistema museale creato, attestandosi su una grande piazza.

5.2 Forma

Come detto in precedenza, il collegamento tra i due musei sancisce l'ingresso all'edificio e una prima divisione funzionale al suo interno : la parte maggiore in dimensioni, che è rivolta verso il fiume, è la sede della parte espositiva, mentre la restante parte che è rivolta verso la Lehrter Strasse, è la sede delle funzioni secondarie come l'auditorium e le sale conferenza, il bar, la biblioteca e gli uffici con l' annesso istituto di ricerca e i laboratori.

Il museo custodisce una collezione di Costruttivisti russi e opere di assemblaggio e una sezione dedicata alle opere di architettura di cui fa parte il modello del grattacielo per la Friedrichstrasse di Mies van der Rohe.

Tutte le diverse funzioni s'innestano in una composizione stratificata che compone la pianta dell'edificio: il sistema pilastrato con ritmo AB scandisce ritmicamente la facciata, la facciata del sotto portico si articola in un diaframma di aperture e parti murarie cieche, lo spazio compreso tra questa e il blocco compatto dei servizi e degli impianti che attraversa l'intero edificio, si articola in nuclei più o meno permeabili; la sequenza del ballatoio, della distribuzione verticale, del diaframma vetrato e del sistema porticato con ballatoio, chiudono il museo sul fronte parco.

L' ingresso all'edificio avviene attraverso un portale tripartito a tutta altezza, che conduce ad una galleria coperta su cui affacciano le due parti del museo, la parte espositiva segnalata dalla vista del modello di Mies van der Rohe attraverso un'apertura a destra e la parte degli uffici e della biblioteca a sinistra.

All' ingresso due nicchie contengono le funzioni di guardaroba e biglietteria.

Proseguendo, l'atrio si apre simmetricamente in due gallerie: quella che si rivolge verso destra conduce alla sala adibita alle mostre temporanee, preceduta dall'area compresa tra due nicchie del bookshop, l'altra conduce ad una sala con pilastri che accoglie il bar, riprendendo la struttura degli spazi sovrastanti.

Nella parte finale dell'atrio, che inquadra il parco attraverso un portale tripartito, superati i blocchi degli impianti, si accede al sistema di risalita che permette l'accesso ai piani superiori e a quello inferiore.

Dalla scala che conduce ai piani superiori, arrivati al primo piano è possibile accedere alla terrazza esterna coperta, che si sviluppa tra il diaframma vetrato e il portico pilastrato, dalla quale si ha un'ampia visuale sulla città di Berlino; da questo privilegiato punto di vista è possibile scorgere il profilo degli edifici del Bundestag e del Reichstag

L'ingresso alla galleria espositiva al primo piano, che contiene la parte di collezione di architettura, avviene al centro, e viene formata da due gallerie, una trasversale e un longitudinale che s'incrociano. Dalla galleria trasversale d'ingresso a tre navate che termina con una grande apertura che si rivolge alla piazza, si sviluppano due nuclei intorno ai quali si articolano le sale espositive caratterizzate da una variazione della

sequenza spaziale. Il La caratteristica di questo piano è la luce naturale diffusa delle sale che si affacciano sulla piazza del museo, articolate come scavi e aggetti in facciata, entra lateralmente attraverso delle aperture. Per enfatizzare e controllare la luce anche nei momenti di scarsa illuminazione o di notte sono stati posizionati lateralmente alle aperture degli apparecchi illuminanti che diffondono un tipo luce fredda.

Le altre sale presenti sono illuminate zenitalmente da lucernari opalini che diffondono la luce degli apparecchi illuminanti posti al loro interno.

Al termine della galleria longitudinale, nascosto alla vista, ma raggiungibile attraverso l'anello di sale che circonda il nucleo di sinistra, si trova il modello del progetto per il grattacielo in Friedrichstrasse di Mies van der Rohe, a chiudere il percorso dell'esposizione di architettura. Questa particolare sala oltre ad avere un affaccio diretto sull'atrio, è la sola a questo piano, essendo a doppia altezza, ad essere illuminata da una luce naturale zenitale.

Dalla sala che ospita il modello si apre una visuale sulla area della biblioteca che è collegata al piano alla area espositiva da una passerella che sovrasta l'atrio.

Il piano della biblioteca si sviluppa attorno ad un grande chiostro a doppia altezza che è la sala lettura principale, ulteriori piccoli studioli, sono ricavati attraverso lo sfalsamento modulare della facciata fronte piazza, mentre nel muro perimetrale lungo la strada, si struttura partendo dall'articolazione dei pilastri un'enfilade di sale lettura più piccole e private. Circondano la sala lettura gli scaffali contenenti i libri, che creano un sistema di quinte a celare il chiostro coperto.

Gli uffici dell'istituto di ricerca si sviluppano attorno allo spazio a doppia altezza della sala lettura, dal quale vengono illuminati con luce naturale. Gli uffici dedicati alla direzione del museo articolano la facciata, riprendendo il sistema degli studioli della biblioteca, generando anche piccole logge che si affacciano sulla piazza del museo. Tutto il piano si affaccia con grandi aperture e con una loggia sull'atrio. Lo stesso sistema di lucernari artificiali opalini della parte espositiva integra la luce naturale per l'illuminazione degli uffici. Caratteristica principale dell'esposizione all'ultimo piano è la presenza della luce naturale: la struttura e le dimensioni del lucernario che regola la luce all'interno delle sale ne genera la forma. L'articolazione del soffitto attraverso il sistema modulare dei lucernari e il sistema lineare degli impianti, genera un doppio passo nella struttura che viene sublimato nel porticato con il ritmo AB.

La sequenza spaziale della parte espositiva al secondo piano si sviluppa attraverso una galleria, il cui accesso avviene alla conclusione della scala in travertino e si sviluppa per tutta la lunghezza della parte museale. All'ingresso a sinistra sono state collocate due sale con postazioni multimediali, mentre a destra si articola nel muro perimetrale una sequenza di nicchie che accolgono alcune opere di montaggio e accompagnano il visitatore verso un'apertura che si affaccia sulla darsena. Su entrambi i lati della galleria centrale, si aprono delle sale espositive con caratteristiche differenti: le sale che si affacciano sulla piazza ricevono luce naturale sia lateralmente, come quelle del piano inferiore, sia zenitalmente, mentre quelle che confinano con la spina dei servizi ricevono solo luce zenitale. Le diverse caratteristiche delle sale, le rendono adatte ad accogliere diverse tipologie di opere, le prime infatti sono dedicate all'esposizione di opere di montaggio e sculture, mentre le altre contengono opere pittoriche e fotografiche. Il sistema lineare degli impianti, che permette anche l'alloggiamento dei sistemi di illuminazione puntuale, conduce nelle sale dove i lucernari slittano verso l'alto per dare la possibilità di una diversa gestione della luce e per enfatizzare lo spazio espositivo. La galleria centrale, che si conclude con l'affaccio sulla doppia altezza della sala dedicata a Mies van der Rohe, viene intersecata perpendicolarmente da tre gallerie a tre navate, di cui la centrale porta all'uscita dell'esposizione.

Dal piano interrato, dove si trovano il grande auditorium, le sale conferenza, la sala per le esposizioni di architettura e un' area di piccoli laboratori per bambini e il deposito delle opere, il museo si apre verso il parco, entrando in rapporto diretto con il primo grande giardino . Vasche d'acqua di modulo identico a quello delle sale espositive, a livello del piano interrato diventano delle grotte che contengono delle opere d' arte minimalista di Donald Judd e Carl Andre e installazioni luminose.

CAPITOLO 6

ALLEGATI

6.1 Il parco urbano: Parc Citroen_ Gilles Clement

Per la realizzazione del parco Citroën venne bandito un concorso internazionale per paesaggisti associati con architetti. Nel 1970 la città di Parigi acquista l'area dalla società Citroën per lo sviluppo di un piano ZAC (Zone d'aménagement concerté) Citroën-Cevennes. Il programma di urbanizzazione comprende un ospedale, uffici, diverse attività tra cui l'edificazione di alloggi, ove il progetto di un parco, di circa 12 ettari, viene a costituire il nucleo del quartiere. Esso verrà frazionato in tre unità: il parco vero e proprio disposto perpendicolarmente al fiume e le due piazze una nera ed una bianca racchiuse nel tessuto edilizio. Dopo la chiusura dello stabilimento produttivo nel 1972, la destinazione del luogo rimase imprecisata per alcuni anni, furono abbattute tutte le costruzioni esistenti, così da cancellare ogni testimonianza dell'operoso passato. Il concorso internazionale, bandito nel 1985, premiò exaequo due progetti: l'équipe di Provost con Jean Paul Viguier e quella formata da Gilles Clément e da Patrick Berger. Le due proposte avevano comuni aspirazioni formali: un grande spazio centrale disegnato ai lati da corsi d'acqua rettilinei, l'apertura verso l'asta fluviale, ma più importante è il fatto che entrambi attribuivano un valore decisivo al ruolo della natura nel definire il carattere del progetto: un'attenzione primaria agli elementi costitutivi del parco. I due gruppi di progettisti si erano ispirati alla tradizione dei vasti spazi aperti della capitale posti in ortogonalità alla Senna: Champs-de-Mars, il Jardin du Luxemburg e il Jardin des Plantes. Nonostante alcune affinità positive, il cuore del parco (Vesplanade) delle proposte concorsuali celebrava diverse idee di Natura. Venne così redatto un terzo progetto che, accettate le due proposte vincitrici, cercò di stabilire tra queste un compromesso. Fu così che il parco venne successivamente suddiviso in due parti, ognuna delle quali attribuita a un'équipe, con l'obbligo però di lavorare in continua collaborazione. Clément/Berger si dedicarono al giardino bianco e alle due serre, ai giardini seriali e verso la Senna, mentre Viguier e Provost progettarono il giardino nero, ed il vasto parterre centrale.

Inoltre il lavoro fu ulteriormente suddiviso per realizzare l'illuminazione, l'arredo, il viadotto e i livellamenti del terreno. La regola compositiva e il movimento sono le due idee fondamentali che caratterizzano il parco André-Citroën. La prima stabilisce un rapporto con la dimensione della capitale nell'osservare i modelli di spazi pubblici ortogonali alla Senna, nel recuperare da questi ragioni e proporzioni. Mentre l'idea di un giardino fondato sul movimento non parla di un'alternanza di visioni lungo un percorso come nel passaggio dal giardino classico al giardino romantico, ma invece celebra un movimento legato alla stessa vita dei vegetali, nel senso strettamente biologico del termine: il giardiniere deve seguire, interpretare e orientare i cicli delle piante, variabili sempre in funzione delle specie e delle loro combinazioni. Il *jardin en mouvement*, ridotto di dimensioni e situato a nord-ovest rispetto al progetto di concorso, segue il movimento naturale e i cicli vitali delle piante seminate, scelte per le loro capacità migratorie e di autoriproduzione. Clément trasporta, così, i prati naturali della campagna tra la densa struttura edilizia cittadina. I giardini seriali sono articolati a tema: sette stanze, numerate e racchiuse da rampe. La composizione si basa sulla relazione di minerali e colori all'interno di un percorso caratterizzato dalla diversa quantità d'acqua. I giardini seriali divengono un *système analogique* di lettura dello spazio, in relazione al movimento dell'osservatore, basato sulle corrispondenze tra colori, numeri, pianeti e metalli; si rivelano come elementi di una narrazione,

ove è "la natura stessa il materiale costitutivo del parco: episodi che il pubblico vuole sentire, toccare e respirare"

BIBLIOGRAFIA