

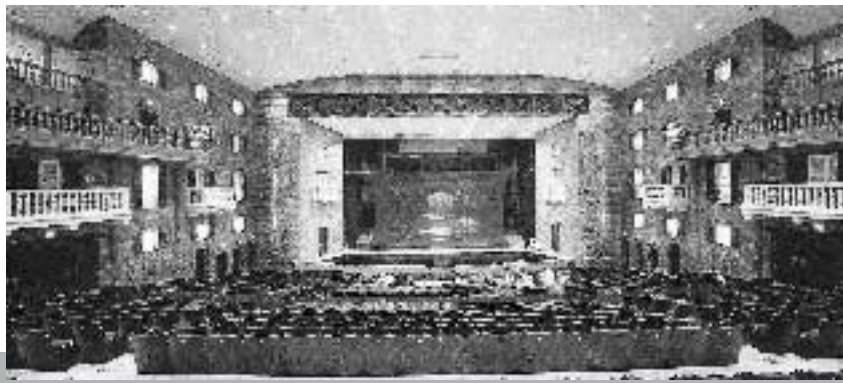
FILARMONICA
BERLINO

La Filarmonica di Berlino è il primo auditorio contemporaneo. Progettata da Hans Scharoun (1957-63) ha un impianto complesso ed una volumetria espressionista che si relaziona con la città. Il pubblico, disposto su una serie di terrazze, accerchia orchestra e direttore, conferendo alla rappresentazione un senso comunitario.



CARLO FELICE DI GENOVA

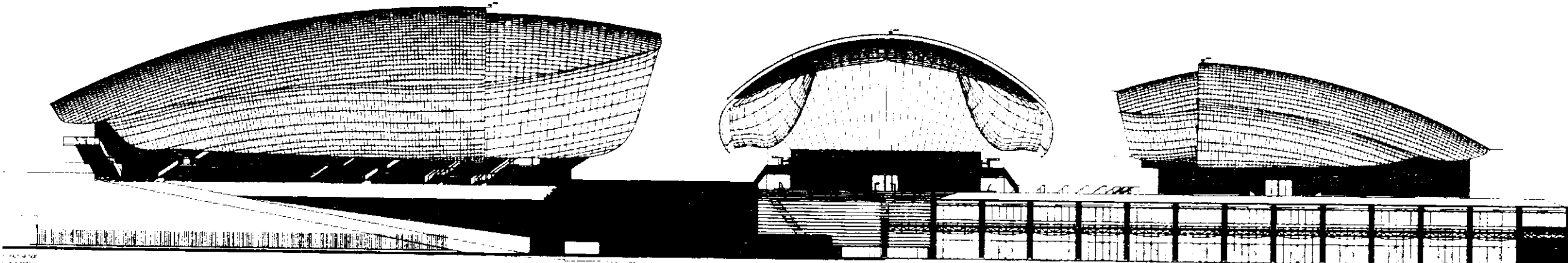
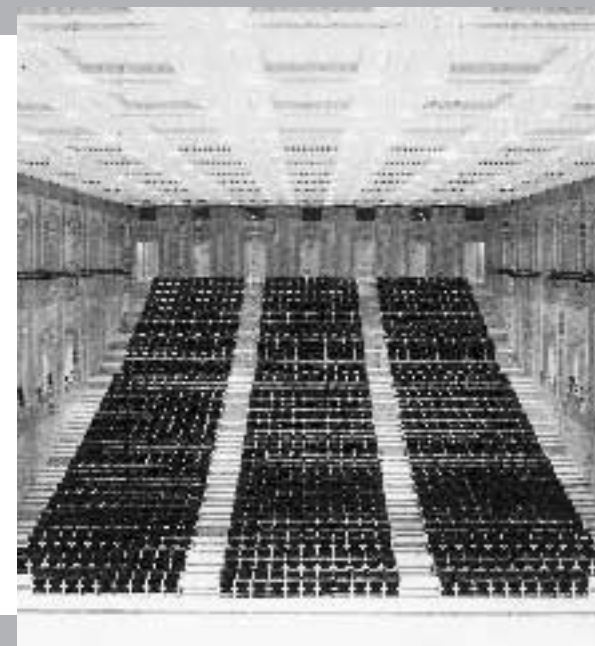
La ricostruzione del Teatro Carlo Felice di Genova, firmata da Gardella, Rossi, Reinhart e Sibilla (1983-1990), è un abile montaggio di volumetrie ispirato alla tipologia e al linguaggio del



neoclassico edificio del Barabino di cui erano rimasti pochi resti. L'edificio s'impone sulla città con la sua massiccia torre cubica, mentre la sala interna è una sofisticata citazione «postmoderna» delle antiche facciate delle case con le loro porte, finestre e balconi.

L'ARSENAL
A METZ

Anche in questo caso la soluzione dell'architetto Ricardo Bofill (1989), recupera il linguaggio neoclassico costruendo una grande sala al di sotto di una piazza, sfruttando un dislivello. Sulle pareti interne della sala viene replicata una partitura che prima costituiva l'ordine di un porticato esterno.



Renzo Cassigoli

È il suono che ha creato il mio strumento per la città

Con l'inaugurazione della terza sala da 2800 posti, l'Auditorium di Roma è finalmente concluso. Per Renzo Piano tutto cominciò nel 1994, quando seppe d'aver vinto il concorso internazionale. Un anno dopo, nel '95, si aprì il cantiere. Seguirono sette anni di intenso lavoro seminato anche di difficoltà. Oggi possiamo ammirare lo straordinario risultato: tre sale, le prime due da 750 e da 1200 posti, sale di registrazione e un anfiteatro per 3000 persone tra il verde e, in mezzo, i resti d'una villa romana del VI secolo avanti Cristo. Un luogo per ascoltare e produrre musica, che si fa piazza per passeggiare e per il gioco dei bambini.

Cosa accade a Renzo Piano quando l'opera è conclusa? Si volta indietro a misurare gli ostacoli affrontati, magari per tornare a gustare la gioia d'una difficoltà superata. E cosa prova, nostalgia, rimpianto, distacco? Cos'è, insomma l'opera realizzata, solo una tappa del suo cammino o qualcosa che resta dentro a costruire la complessa figura dell'architetto, dell'artista che ama le sfide ardue?

«È una cosa che ti resta dentro, anche perché costruisci un luogo. E al luogo si resta attaccati, in qualche modo, se ne resta prigionieri. Poi dipende da quello che fai. Se è un lavoro temporaneo, effimero è un altro discorso, ma un'opera come l'Auditorium è destinata a restare nel tempo. Un'opera come questa a Roma ti porta a fare dei bilanci. Ricordo d'essere rimasto seduto con Berio per mezz'ora nella grande sala, in silenzio, a guardare. Eravamo l'uno accanto all'altro senza dirci niente. Un momento di grande godimento non solo estetico, ma professionale. Io non stavo lì a godere del mio lavoro, ma di quello di migliaia di persone. Come architetto stavo guardando e godendo del risultato d'un lavoro corale. La stessa cosa accade con la musica. Ci sono musicisti, come Claudio Abbado per i quali, quando l'orchestra raggiunge il suono giusto, il godimento è totale, non per se stessi, ma per la "performance" dell'orchestra».

Per il «Wall Street Journal» e «Le Monde» l'Auditorium di Roma è il segno d'un nuovo Rinascimento. La valutazione accomuna due giornali diversi, ma importanti. Come la interpreti?

«Si dice in giro che in Italia non si riesce a realizzare opere pubbliche importanti. Non è solo una diceria ingiustificata, è stata anche un po' la verità. Ora le cose stanno cambiando. Pensa a quel che avviene a Roma, o a Venezia, dove si può sperare che in tempi brevi riparta La Fenice. Il Rinascimento! Sì, l'armonia dell'arte non è il risultato di un'armonia esterna, tanto varrebbe ritirarsi in campagna e progettare grandi opere mentre ascolti il canto degli uccelli. No! L'armonia e la disarmonia sta in quello che realizza, scrivendo, componendo, costruendo, magari in mezzo a difficoltà, che sono uno stimolo. Nuovo Rinascimento? Ma via, non esageriamo».

Comunque di difficoltà per le leggi ce ne sono state. Anche per l'Auditorium hai dovuto «tenere ferma la rotta con durezza e con coraggio»?

«È vero. Ma anche con la soddisfazione che, bene o male, la legge è stata cambiata. Non certo per merito dell'Auditorium, ma anche perché l'Auditorium ha rappresentato con evidenza che

Renzo Piano



quella legge non funzionava. Ed è stata modificata, resa più sensibile agli aspetti della complessità. Forse le difficoltà più pesanti sono state proprio quelle di tipo burocratico, non per colpa di qualcuno in particolare, ma per il fatto che questo grande cantiere è stato aperto subito dopo l'acuta crisi dovuta alla corruzione nel settore dei lavori pubblici. Dovuta a tangenti, insomma. È stato aperto nel momento in cui la legge, drasticamente ma anche necessariamente, ribadiva il concetto che i lavori si affidavano a chi faceva il prezzo più basso. Questo complicava le cose, ma in quel momento era difficile che la legge divenisse più semplice, diciamo, più "sottile", come poi è diventata. Erano difficoltà storicamente giustificate dalla fase che il Paese stava vivendo».

E quali difficoltà, invece, avete dovuto affrontare sul piano creativo e su quello tecnico? Immagino che l'acustica sia stato il problema di fondo per una sala da 2800 posti.

«Quelle acustiche sono limitazioni che diventano regali del cielo. Sono quelle che ti guidano la mano, quelle da cui parti. Costruendo un auditorium, la prima cosa che un architetto onesto e leale nei confronti della sua opera deve farsi venire in mente, è proprio il suono. È vero, l'acustica ha limitato le scelte, ma più che di difficoltà si tratta di elementi della complessità dell'opera, che abbiamo affrontato lavorando con grandissimi esperti, come Hans Müller, e con grandi musicisti».

C'è un altro aspetto importante. In queste tre sale si può ascoltare ogni tipo di musica, superando la tradizionale separazione di luoghi deputati alla musica classica, contemporanea, moderna.

Costruendo un auditorium la prima cosa a cui si deve pensare è l'acustica: una limitazione che ha contribuito ad arricchire l'opera

libri su di lui

Non si contano gli articoli e i libri sull'opera di Renzo Piano. Tra i tanti segnaliamo i più recenti. È in stampa la quarta edizione de «La responsabilità dell'architetto», edito da Passigli Editore. La lunga conversazione di Renzo Piano con il giornalista Renzo Cassigoli si arricchisce di un nuovo capitolo nel quale l'architetto, parlando della complessa realizzazione dell'Auditorium di Roma, spiega le «ragioni» della sua professione, le difficoltà, le responsabilità, ma insieme le grandi possibilità del fare architettura oggi, in particolare nei grandi luoghi della storia e della cultura. Appena uscito è «Renzo Piano», a cura di Emilio Pizzi, nella serie di Architettura edita da Zanichelli: un sintetico regesto dei progetti dell'architetto genovese. Mentre l'editore Umberto Allemandi sta completando il catalogo in più volumi dell'intera opera di Piano.

«Va chiarita innanzitutto una cosa importante: cioè se uno spazio musicale è destinato alla musica dal vivo o amplificata. L'acustica dal vivo significa che il luogo è come la cassa armonica d'un violino, invece di amplificare il suono d'una corda raccoglie il suono, il volume, l'acustica di un'intera orchestra, per gestirla a tremila persone. Si chiama dal vivo perché non ci sono amplificazioni. Se fai musica amplificata, quella legata alla musica moderna in tutti i sensi, quindi non solo leggera o popolare ma anche classica moderna, spesso è registrata, amplificata e restituita (basta pensare a Luigi Nono e a molte composizioni dello stesso Berio) allora è diverso, ed è più facile perché dipende dall'ausilio elettroacustico, cioè dall'amplificazione. Ma venendo alla tua domanda, l'essenziale era fornire degli spazi, in particolare le tre sale realizzate per la musica dal "vivo" cantata, operistica, strumentale, non amplificata. Normalmente l'opera si fa in luoghi dove l'acustica è meno "lunga" e la voce più intelligibile, le sale per concerti, invece (e



quella di Roma è una delle poche in Italia, che ha sempre privilegiato l'opera) hanno tempi di riverberazione piuttosto lunghi, la sala grande ha un tempo di 2,2 secondi. In particolare sono lunghi i tempi di riverberazione delle frequenze basse che danno il tono caldo al suono e questo va bene per la musica strumentale. Per noi si trattava di avere degli strumenti flessibili, capaci di accogliere musica dal vivo e di adattarsi con facilità alla musica amplificata. Il balletto potrà essere accolto nella sala grande, ma si preferisce quella da 1200 posti perché si può liberare la platea, formando un grande "stage" da ballo, con una flessibilità totale. Insisto, però sul fatto che a rendere unico il complesso musicale, l'Auditorium, è la sua capacità d'essere strumento dal vivo, non amplificato».

Hai chiamato l'Auditorium in molti modi. «Città della Musica», «Parco della Musica», ma ami definirlo «Fabbrica della Musica». Forse perché oltre che a eseguirlo, la si produce?

«In realtà ci sono diverse dimensioni. Ce ne è una più poetica, più lirica: l'Auditorium come strumento musicale, e ce n'è un'altra straordinariamente viva, quella della fabbrica, con le sale di registrazione e la sede di Santa Cecilia legata alla produzione musicale. Ma c'è una terza dimensione che non ho mai perso di vista: quella urbana. L'Auditorium è innanzitutto strumento musica-

So che il mio è un mestiere d'arte, ma so anche che ci sono arrivato attraverso un approccio che è piuttosto quello dell'artigiano

le, ed è anche fabbrica, ma alla fine, uscendo di metafora, è un pezzo di città con una piazza, una cavea, con una vita associativa e quotidiana».

Guardando il tuo lavoro ci si chiede, dove sia il confine, se c'è, tra la tecnica e l'arte. La sensazione è che il tuo lavoro d'architetto sia molto simile a quello d'un antico artigiano?

«È una bella domanda, e se mi dai una risposta te ne sono grato. Non so dov'è il limite. Ma una delle cose che mi rende più contento è che so che questo è un mestiere d'arte, ma non me lo confesso. Vedi, ci sono arrivato, per così dire, dalla gavetta, da una famiglia di costruttori, da un approccio che non è quello dell'artista, bensì dell'artigiano. Indubbiamente, però, è un mestiere d'arte, perché allo stesso problema puoi dare mille risposte diverse, alcune hanno una carica poetico-espressiva, altre non ce l'hanno. No, non so dov'è il limite. So che non bisogna indagare troppo. Sarebbe un errore per un progettista guardarsi troppo dentro, autopsicoanalizzarsi. Non è solo il limite tra l'arte e la scienza. Le contraddizioni sono anche più complesse. Sono fra ordine e disordine, fra storia e invenzione, fra fantasia e realtà. Il nostro è un mestiere così materialistico e allo stesso tempo così spirituale perché ha a che fare con i bisogni, le attese, le speranze della gente. Mondi che sconfinano l'uno nell'altro: la scienza nell'arte, la topografia e la geografia nella storia, l'antropologia nella sociologia, e tutto questo si mescola e va a fecondare un'idea. Se non fosse così il rischio, lo sai, è l'accademia».

Domenica discuterai di Architettura e di Musica con Berio. Di nuovo la contaminazione.

«La nostra è una simpatica associazione che dura da trent'anni. Ne abbiamo fatte di tutti i colori, ma non ci hanno mai beccato».

È vero, il tuo lavoro per i luoghi della musica viene da lontano, e anche le tue esperienze sono state contaminate dalla musica, dalla letteratura, dalla pittura. Pensi al «Prometeo».

«Già *Il Prometeo*, il libretto di Cacciari, con la musica di Nono, le scene di Vedova, e poi le tante altre cose che abbiamo fatto con Berio e con altri musicisti. Vedi, la musica è forse il mestiere più lontano, ma anche il più vicino all'architettura, nel senso che è retta da una struttura e da una logica quasi geometrica, come l'architettura».

E ora, quali altre sfide ti aspettano?

«A New York ne ho due: la sfida del New York Times, in Times Square, un edificio di 250 metri, che gioca con l'atmosfera di una città che cambia sempre di colore. È il primo grande grattacielo costruito dopo l'11 settembre, ha quindi dei significati simbolici oltre che concreti, abbastanza importanti. L'altra sfida è la Morgan Library, in Madison Avenue, un'antichissima biblioteca molto bella, che ha la terza collezione al mondo di libri rari dopo la British Library e la Biblioteca Vaticana. È un edificio complesso che, invece di salire verso l'alto, conquista il suo spazio all'interno della roccia di Manhattan».

Due opere diverse non solo strutturalmente, ma anche perché non è mai possibile distinguere le opere di Renzo Piano. Lui diventa sempre il luogo nel quale progetta e costruisce.

«È così. Devi essere onesto come architetto per immergerti e trasformarti nel luogo in cui sei. Ogni progetto è in un luogo diverso, con gente diversa. E sarebbe, in qualche modo, auto-celebrativo mettere di fronte alla diversità la propria complessità. C'è anche chi si celebra continuamente. Intendiamo, io celebro la coerenza e questo, talvolta, si esprime anche in una nozione di stile, che è poi un modo di scrivere, di comporre, di costruire. Bisogna solo stare attenti che non sia fine a se stesso. L'architettura è un arte utile. Non vorrei avere l'aria d'un moralista nel dire questo, ma resta il fatto, che una delle garanzie di serietà del nostro lavoro è proprio quella di rappresentare un mestiere socialmente utile».