

Stuart Wrede
Intervista con Mario Botta¹

Wrede: C'è oggi una diffusa disillusione sul movimento moderno (MM), visto come fallimentare. Tuttavia la tua opera indica che continui a credere nella sua evoluzione. Cosa vedi di essenziale nella tradizione moderna in architettura?

Botta: L'espressione architettonica del MM era piuttosto diversificata e dentro il movimento troviamo una grande varietà di personalità e di contenuti, dall'architettura espressionista a quelle organica e razionalista. Dobbiamo tener questo in mente per evitare di attribuire tutte le sventure di oggi a una generazione di architetti che hanno lavorato con grande dedizione e dato molti contributi eccezionali alla nostra disciplina.

W: Dove ti pare che il MM abbia fallito?

B: I Maestri del MM, fra cui Aalto, Le Corbusier, Loos, Mendelsohn e Terragni, erano tutti architetti di grande abilità che crearono nuove forme di espressione architettonica. È il successivo svilimento della loro opera e dei loro insegnamenti che ha portato all'impoverimento cui assistiamo oggi.

Tutti i moderni condividevano l'opinione che l'architettura potesse giocare un ruolo di primo piano nel dar forma alla società. Secondo me il MM non ha tradito questa idea; è il MM ad esser stato tradito. La società industriale ha perso di vista gli obiettivi originali e ha forzato l'uomo ad uniformarsi alle leggi della tecnologia e della meccanizzazione. In questo senso possiamo incolpare il MM di aver mancato i suoi obiettivi. Il fallimento maggiore è avvenuto nel progetto urbano, con la visione di una città zonizzata. L'organizzazione dello spazio vivibile nella città dev'essere qualcosa di più complesso che non una divisione in zone a diversa funzione da utilizzare in periodi diversi della giornata. Ci devono poi essere ampi spazi privi di usi strettamente funzionali e nei quali possano collegarsi storia, memorie, sogni, immaginazione e poesia. Credo che questo sia un problema etico: mettere nell'organizzazione dello spazio di nuovo l'uomo al centro dell'interesse e non utilizzarlo semplicemente come uno strumento. In ultima analisi, l'estetica riflette sempre la società che la sostiene.

W: Vuoi dirci il tuo atteggiamento nei riguardi della città tradizionale?

B: La città storica è un'eredità collettiva ricca di memorie. La sua ricchezza consiste nell'accumulazione storica, nella continua sovrapposizione di diverse epoche e testimonianze. L'accelerazione dei tempi moderni ha interrotto il processo evolutivo dello sviluppo e demolito l'equilibrio preesistente. Di fronte a questa rapida trasformazione, la città storica ci sembra statica. Ma ciò nonostante questa città resta il prodotto di un continuo processo di trasformazione. Io credo che sia ancora possibile dare dei contributi a questa città, intervenire nel suo processo. L'idea del cambiamento, della modificazione, è implicita in ogni atto architettonico.

La città storica ha diverse cose da dire e da offrire all'architettura d'oggi, ma io credo che anche l'architettura contemporanea possa contribuire ad arricchire questa città. C'è una naturale relazione di dare-e-avere tra l'architettura e il suo contesto. Sono due facce della stessa questione, dello stesso obiettivo: la creazione di uno spazio vivibile.

Io credo che la buona architettura sia sempre una interpretazione critica del contesto. La questione è sempre quella di far sì che ogni nuovo intervento diventi parte integrante della situazione culturale e storica del luogo. Ogni epoca ha bisogno di interpretare, rileggere, capire il passato. Non è possibile proteggere il passato, tutto quel che possiamo fare è offrirne delle nuove interpretazioni.

W: Che riserve hai, se ne hai, sul ritorno del linguaggio dell'architettura classica?

B: Il ritorno di modelli e tipologie storiche, come la riproposta di modelli classici, dev'essere vista come reazione al caos, ai conflitti, alla perdita di valori che la cosiddetta

¹ [Titolo originale «Interview with Mario Botta», in S. Wrede, *Mario Botta*, The Museum of Modern Art, New York, catalogo della mostra, nov. 86 - feb. 87].

cultura moderna ha prodotto. Penso si debba ammettere che lo sviluppo moderno delle nostre città sia il contributo più negativo che l'uomo abbia mai dato. Ma l'architettura è l'espressione formale della storia, e gli architetti spesso non sono che dei meri strumenti. È vero che la città attuale è, da un punto di vista fisico, brutta; ma la trovo ancora più brutta in una prospettiva sociale, e mi riferisco alla violenza, al terrorismo, all'inquinamento. Queste cose non conoscono confini politici o geografici. Di fatto, forse il MM è fallito perché ha creduto fosse possibile cambiare la società attraverso l'architettura. Noi oggi sappiamo che tutto quel che possiamo cambiare con l'architettura è l'architettura stessa.

Ogni linguaggio è espressione della sua propria epoca. Il linguaggio dell'architettura classica ha dato all'umanità esempi di perfezione e di poesia. L'espressione formale del mondo classico era anche, nei suoi contenuti, una espressione di *grandeur*. Riassumere oggi le forme del linguaggio classico è tradirlo. Per me gli odierni architetti cosiddetti neoclassici fanno lo stesso errore che essi stessi rimproverano al MM. Per i moderni la forma derivava direttamente dal contenuto. Oggi questa mutua relazione fra forma e funzione viene proposta invertita; si crede che cambiando la forma si possa cambiare il contenuto. Credo che gli architetti che usano oggi il linguaggio classico confondano la storia con gli stili: credono che la riaffermazione degli stili storici sia sufficiente ad esprimere il nuovo bisogno dell'uomo per la storia e la memoria culturale. Credo che stiano mal interpretando quello che è attualmente un bisogno positivo. In un certo senso quegli architetti lì si potrebbe chiamare gamberi dell'avanguardia: si muovono a ritroso.

Per essere architetti, per adempiere al nostro compito, è indispensabile molta fede, o fiducia. Costruire è un'attività fondamentalmente produttiva; presuppone una fiducia nell'uomo, nel proprio lavoro, nella necessità di esprimere se stessi e di rendere testimonianza del proprio tempo in termini positivi.

W: Hai riconosciuto il tuo debito con Le Corbusier, Louis Kahn e Scarpa. Vuoi riassumere che cosa consideri maggiormente importante nella loro lezione?

B: Le Corbusier, Kahn e Scarpa sono punti di riferimento per tutta la mia generazione. Io sono stato così fortunato da avere alcune esperienze dirette con questi maestri e la mia formazione ne è stata influenzata. Credo che il nostro modo di fare architettura, la nostra sensibilità ai nuovi problemi si fondi nell'eredità storica della cultura architettonica che ci ha preceduto. In architettura, come in arte, non si può parlare di progresso. C'è solo una continuità nel tentativo di dare nuove risposte a nuove situazioni.

Non ci sono architetti della mia generazione che non debbano qualcosa a Le Corbusier. Alcune delle ipotesi di Le Corbusier certamente possono e devono essere riesaminate criticamente, ma in ogni modo non possono essere ignorate. Sarebbe come un pittore del XX secolo che ignorasse l'opera di Klee. Le Corbusier personificava le speranze della nuova architettura. Quel che trovo più affascinante in lui è la sua abilità di traslare ogni tipo di bisogno, speranza e pensiero in termini architettonici. Non c'era ragionamento politico, sociale o economico che Le Corbusier non riuscisse a trasformare in qualche modo in architettura. Questa forse è la grande lezione che ci ha lasciato.

Quel che mi ha maggiormente impressionato in Kahn era la sua abilità di andare alla radice dei problemi. Aveva una quasi messianica predisposizione di focalizzare i bisogni primari dell'uomo. L'edificio era sempre, per Kahn, uno spazio nel quale soddisfare i bisogni e le aspirazioni della mente prima di quelli del corpo.

In Scarpa quel che era più importante era la sua capacità e sensibilità nel dare espressione ai materiali; la sua abilità di leggere dentro la vera struttura dei materiali per trarne la massima possibile espressività. Inoltre c'era il grande piacere, la gioia che egli trovava in tutto quel che era ben fatto.

Riguardo a quel che mi accomuna a loro, devo citare la poesia, così come la speranza nell'uomo oltre ogni ragionevolezza.

W: Vedi in questo qualcosa che trascende i cambiamenti nella tecnologia costruttiva e nella cultura?

B: La tecnologia è uno strumento che può essere usato bene o male. La cultura attuale ripone troppa fede nella tecnologia in se stessa, senza fondarne il miglioramento in termini umani. Con l'infatuazione tecnologica degli ultimi anni, possiamo esaminare più criticamente quel che abbiamo realizzato e quel che ci accingiamo a realizzare. Siamo andati sulla Luna e in molti casi non siamo stati in grado di fare delle case migliori sulla terra. Nella città moderna non viviamo bene, le nostre abitazioni sono miserabili, è difficile circolare, è faticoso respirare. L'equilibrio fra l'uomo e la natura è stato compromesso. Per cui la pace e l'armonia per cui l'uomo si batte sono sempre più artificiali. Viviamo miseramente durante la settimana solo per correr via in cerca di pace e quiete durante i week-end. Per mesi accettiamo l'asprezza della città solo per fuggire in campagna nelle vacanze.

Dobbiamo renderci conto che malgrado il maggior comfort tecnico fornito dalla città moderna, la città storica di fatto assicura una più alta qualità di vita. Dobbiamo guardare criticamente a quello che abbiamo prodotto e ridefinire i nostri obiettivi in relazione alle dimensioni dell'esistenza umana. È un pericolo reale quello di perdere il controllo sullo sviluppo tecnologico. Si lavora per l'uomo o contro di lui; non ci sono vie di mezzo.

Mi sembra di sentire sempre di più che esistono delle domande nascoste ma profonde – è una eredità dei maestri del MM –, domande che ripropongono l'uomo come centro dell'interesse della nostra professione. Queste esigenze profonde, il bisogno della memoria, il bisogno di suggestioni arcaiche, il bisogno di forme mitiche, il bisogno di confronto fra l'uomo e i valori cosmici, il bisogno delle grandi idee del passato, sono i motivi veri che han sostenuto il bisogno di espressione e di testimonianza in ogni epoca.

Sento sempre più il bisogno di presentare immagini che riaffermino i legami dell'uomo col suo passato; sento che è più importante formulare problemi che non fornire soluzioni. Costruire, per me, è un modo di portar testimonianza al passato, alla grandezza del passato, per mezzo di poteri atavici, immagini misteriose, simboli magici che riportino l'uomo a contatto con le memorie più profonde della sua cultura.

Credo che oggi fare architettura sia un modo di resistere alla perdita di identità, alla banalizzazione, all'appiattimento della cultura prodotto dal consumismo tipico della società moderna. In questo senso l'architettura è un fenomeno più etico che estetico.

W: Quali sono le differenze essenziali tra le tue opinioni e quelle di Le Corbusier e Kahn nella loro generazione?

B: La differenza fra la mia generazione e quelle precedenti è che noi siamo maggiormente in grado di capire i limiti dello sviluppo tecnologico, di valutare i pericoli inerenti a questo sviluppo. Non possiamo più a lungo eludere problemi come l'equilibrio ambientale, la scarsità delle risorse energetiche, l'inquinamento e così via.

W: Ordine geometrico, senso del luogo, tettonica del mestiere e dei materiali, importanza della luce sono temi che hai posto parlando della tua opera. Puoi dire qualcos'altro in merito?

B: Risponderò punto per punto. Prima di tutto l'ordine, per me, è la matrice di ogni artificio; è il concretizzarsi del pensiero, della ragione, in relazione al mondo naturale. L'architettura è l'attività che trasforma la natura in cultura. L'ordine, spesso basato sulla geometria, è il veicolo di quest'atto di trasformazione. Amo l'elemento di ordine, di ragionamento, come un aspetto e uno strumento per controbilanciare il mondo naturale. La giustapposizione di un elemento artificiale con uno naturale crea un rapporto e uno scontro che caratterizza nella sua intensità l'evento architettonico.

Secondo, il senso del posto o del sito. Il primo gradino dell'atto architettonico è la presa di possesso del sito. È un atto cosciente di trasformare un unicum, una consapevolezza che fonda il nuovo intervento nella geografia, nella storia e nella cultura di un particolare sito. L'architettura è la costruzione di questo sito. Non ci può essere indifferenza verso il sito. È il vero territorio dell'architettura e la condizione primaria che determina le leggi con cui si costruirà.

Terzo, la costruzione e i materiali sono gli strumenti dell'arte stessa. Senza costruzione non c'è architettura; e la costruzione è realizzata per mezzo di strutture e materiali. Amo considerare il bisogno fisiologico di protezione implicito in architettura in quanto correlato all'uso e alla percezione dei materiali. Quando mi avvicino ad una vecchia costruzione sento il bisogno di averci un rapporto tattile, di verificare la sua solidità, la sua costituzione, la sua superficie. È parte del bisogno primitivo dell'uomo di conoscere e distinguere i vari elementi del suo proprio spazio. Perciò cerco di esprimere ogni costruzione e ogni tipo di materiale per quello che realmente è. Non ci sono materiali buoni o cattivi; i materiali sono ben usati o male usati.

E quarto, la luce è la vera generatrice dello spazio. Senza la luce non c'è spazio. Amo usare la luce come il concetto portante della composizione. La geometria viene poi di solito come componente meramente strumentale subordinata alla luce, mentre è la luce a determinare la gerarchia della composizione. La simmetria e la geometria servono inoltre come elementi di bilanciamento per la luce. La luce lega fisicamente l'architettura ai cieli e al cosmo: è l'elemento che dà corpo alla nozione di architettura come entità che sta tra la terra e il cielo. Credo che questo sia il principale ruolo della luce nella mia opera.

W: Vuoi commentare il ruolo nella tua opera di certe immagini simboliche e psicologiche, in particolare la tensione fra unità e frammentazione, forme "maschili" e "femminili", chiusura e apertura. Sono temi puramente autobiografici o li vedi importanti in un contesto culturale più ampio?

B: Il significato simbolico, psicologico e culturale della mia opera rappresenta i diversi aspetti interpretativi dello stesso problema (la realtà dell'oggetto architettonico) che, come tutti i messaggi, può avere interpretazioni diverse.

È vero che c'è un tipo di equilibrio nella mia opera tra solido e vuoto. Non è cercato consciamente. È un risultato indiretto di cui mi accorgo solo quando l'opera è finita. È una questione di equilibrio, non altro: una forma di staticità del volume, della tensione, dello spazio. Forse è un bisogno inconscio di ridare un suo equilibrio all'oggetto architettonico. Le forme maschili e femminili sono forse un modo di riscoprire una unità fra solido e vuoto, nero e bianco, e altre analoghe coppie di opposti. Per esempio: credo che il bisogno primario della casa è un bisogno di protezione, ma credo anche che esista, dentro la casa, il bisogno di proiettarsi all'esterno. Questa è forse la ragione per cui, nella mia opera, coesistono le due cose: il bisogno di racchiudere e il bisogno di spingersi fuori.

Se poi sia autobiografico o no, penso che l'autobiografia celi sempre opinioni più ampie. Credo che in quanto architetto del mio tempo interpreto bisogni generali anche se spesso nascosti. Ma posso interpretare tali bisogni solo alla luce della mia storia personale: che è ad ogni modo focalizzata verso temi ampi, generali.

W: Per Kahn un sistema strutturale logicamente articolato era prioritario. Nella tua opera, i sistemi strutturali e la logica strutturale non appaiono della medesima importanza. Quali sono le tue priorità?

B: Sono d'accordo che per Kahn la questione della struttura è molto importante, nella mia opera non penso lo sia più che tanto. Nel mio caso il fattore più importante nella elaborazione di un progetto è il desiderio di rispondere a un particolare contesto. Spesso subordino la struttura a questa preoccupazione primaria che è il bisogno di avere un dialogo, un discorso col contesto. Per esempio nel mio edificio d'angolo a Lugano, il desiderio di rispondere alla specifica situazione – la piazza diagonalmente di fronte all'edificio – mi ha fatto rompere la struttura statica. In un certo senso l'edificio, col suo volume, risponde a due distinte condizioni: il desiderio di enfatizzare l'angolo stesso come un forte punto di riferimento, e il desiderio di stabilire una connessione con la città esistente.

Credo che oggi ci sia bisogno di immagini, di emozioni in architettura; il bisogno che l'architettura parli di nuovo alla gente, che divenga di nuovo "presenza", che diventi materiale, che riacquisti un significato che talvolta può essere erotico; il bisogno di ristabilire una partnership con la gente, dopo anni e anni nei quali l'architettura era

così asettica, così distante, dopo che lo Stile Internazionale aveva distrutto ogni possibilità di comunicazione. In questo senso le condizioni per il mio lavoro sono diverse da quelle di Kahn, per cui la struttura aveva una autonomia, una importanza di per se stessa. Potrei aggiungere che per me il significato più profondo di un oggetto architettonico sta nella relazione che è in grado di stabilire col contesto più che nell'oggetto in sé. Le relazioni spaziali che determina sono più importanti dell'oggetto in sé.

W: Che significato dai al movimento verso l'assialità e la centralità nella tua opera?

B: Io stesso mi stupisco spesso di questo ricorrere dell'assialità nella mia opera. Quando inizio un progetto mi sento spesso di rompere questa assialità; poi, durante il processo di creazione, torna da sola, più forte di prima. La trovo là sul mio tavolo da lavoro, come una sorta di presenza totemica che rinasce ogni volta più forte dell'ultima, proprio quando vorrei negarla. Non riesco a spiegarmi perché. Potrebbe dipendere da una ricerca di equilibrio o di luce; forse è legata alla nozione di monumento. L'architettura è monumento, per sua natura. Forse l'assialità aiuta a recuperare questo senso. Forse vien fuori da un bisogno di orientamento, per creare un punto di orientamento facilmente riconoscibile, un punto focale. Forse dipende da tutte queste cose insieme. O forse è solo che non riesco a risolvere queste contraddizioni, perché quando vorrei distruggere questi elementi loro ritornano perché sono più forti di me. Questo mi fa pensare ad Alberto Giacometti quando diceva: "Che pazzo sono! Faccio sempre la stessa testa e non mi riesce mai."

Credo che ogni evento architettonico debba avere una unità propria. Quel che mi piace dell'architettura del passato è l'immediatezza con la quale posso riconoscere ogni singolo elemento. Ogni frammento, ogni elemento, sempre si riferisce all'intero. L'abilità nel portare la gente a riferirsi all'intero è un segno della grandezza dell'architettura del passato. Da un dettaglio è possibile afferrare il tutto. Nell'architettura moderna c'è ancora bisogno dell'immediatezza nel messaggio, che deve trascendere la complessità delle funzioni e delle altre esigenze da soddisfare. Mi piace afferrare il tutto con una sola occhiata.

Credo che l'assialità nella mia opera non sia mai superficiale. Mette in grado di entrare in profondità. È come un obiettivo fotografico che ha bisogno di un centro per percepire la profondità. Così in mezzo a queste leggi io sento attualmente di poter ottenere uno spazio più espressivo. Ho bisogno di questo tipo di *blueprint*, di questo percorso, per esplorare varie esperienze differenti. Mi piace esplorare diverse esperienze spaziali entro questa cornice. È come lavorare con una struttura, o essere dentro al corpo di un mammifero con la sua colonna vertebrale, attorno alla quale si può lavorare alle varie parti. Mi piace che ogni edificio abbia una propria spina dorsale.

W.: Storicamente l'architettura ha dato enfasi ai precedenti e alle convenzioni. Con l'avvento del MM, l'architettura ha invece posto in rilievo l'invenzione. Nella tua opera pare che ci siano sia precedenti storici che modernisti, così come una tipologia interna in evoluzione. Vuoi parlarci dei ruoli che i precedenti e l'invenzione giocano nel suo modi di progettare?

B: I moderni avevano davanti agli occhi il miraggio di un'invenzione senza fine. Credo non ci possa essere alcuna attività creativa senza invenzione da un lato e convenzioni dall'altro. Penso che ogni atto creativo comprenda questi due aspetti. Questa è la ragione per cui non parlo dell'atto architettonico in termini di conservazione o di innovazione, ma in termini di modificazione, di cambiamento. Per fare un esempio, penso che la pittura di Klee, Picasso, Morandi o Giacometti sia un tipo molto arcaico di pittura, oltre ad essere un tipo di pittura innovativo. Credo che in architettura ci sia sempre, insieme, una novità del vecchio e un'archeologia del nuovo.

W: Vuoi toccare altri argomenti?

B: Voglio solo concludere dicendo che dell'architettura amo pure gli aspetti che non si lasciano catturare dalle parole.