

La narrazione del progetto

Fabrizio Barozzi

Credo che ogni progetto abbia un suo racconto. Narrare il progetto, ovvero trovare gli argomenti che sappiano supportarlo è assolutamente fondamentale e credo che questa narrazione che sia qualcosa di estremamente intimo e profondo, che non nasce nel momento in cui si inizia un progetto, bensì da molto lontano.

Dico questo perché, anni fa, dopo una presentazione dei nostri lavori presso il Padiglione Mies van der Rohe a Barcellona, un caro amico, Ricardo Bak Gordon, chiese una cosa che mi rimase impressa. Riccardo è stato un collaboratore di Paulo Mendes da Rocha e ha seguito per molti anni il lavoro, lo conosceva molto bene. Raccontò che col passare del tempo, Paulo Mendes da Rocha aveva iniziato a pensare che tutto quello che aveva fatto era strettamente relazionato a quello che faceva suo padre, che era un ingegnere. Quindi, tutto il lavoro che aveva svolto, il fatto di mettere in luce certi aspetti strutturali, di spogliare l'architettura, di rivelarne solo le forze che la sostengano, in fin dei conti, derivava solo dalla sua educazione. Dopodiché sono venute altre questioni politiche che hanno aperto il suo pensiero in altro modo però rifletteva su come il suo modo di intendere l'architettura e la sua narrazione derivasse effettivamente dal modo in cui aveva visto il lavoro del padre.

Quando Ricardo ci chiese quale fosse questo input iniziale che io e Alberto (Veiga) avevamo per lavorare nel modo in cui lavoravamo, ricordo che non fui capace di rispondergli, non avevo le idee chiare di quale fosse stato il motore, indipendentemente dall'università o da altre cose, che mi aveva fatto pensare l'architettura in un certo modo. Qui in questo testo vorrei raccontare questa parte un po' più nascosta del lavoro, che in realtà sento particolarmente mia ma che non ho mai raccontato. Credo che gran parte di quello che facciamo – e seppure questo sia un modo di intendere l'architettura in maniera molto personale, dopo tanti anni di lavoro insieme penso di poterlo condividere anche con Alberto – nasca dalla scoperta di casa Malaparte.

Ho scoperto Casa Malaparte durante la scuola, quando ho conosciuto un architetto di Rovereto che faceva delle lezioni al liceo, un noto studioso di Adalberto Libera. Ricordo che vedere casa Malaparte per



Ribera del Duero Roa. Copyright Barozzi Veiga

la prima volta mi aveva molto sorpreso. Associare il lavoro di Adalberto Libera, il quale ritenevo molto vicino, quasi un compaesano, a un posto a me estraneo, in un'isola del Mediterraneo, era qualcosa che mi aveva lasciato stordito. Per molti anni ho visitato e riflettuto su questo progetto. Credo che questo lavoro contenga in sé gran parte di quello che facciamo. Penso che ci siano dei momenti nella vita di un architetto che marciano la sua carriera e questo è stato per me forse il momento in cui è nata una passione, la passione di intendere il progetto e l'architettura.

Quello che mi sorprendevo era la relazione con il luogo, un paesaggio aspro, dove queste forme elementari sono capaci di creare un magnifico contrasto tra la natura e l'artificio dell'architettura che si deposita sul fondo naturale. Era stato sorprendente per me vedere come, partendo da forme estremamente semplici, quasi schematiche, si era poi arrivati a un'architettura che scopre e provoca un nuovo mondo, svela una visione sorprendente, inattesa, straniante.

C'era un'immagine che mi è rimasta dentro e che ho sempre portato con me, che è poi quella dove, in realtà, si scopre la radice del progetto. La scalinata che sta davanti alla Chiesa dell'Annunziata a Lipari è in qualche modo qualcosa che Curzio Malaparte ha trovato, qualcosa che è lì, che è sempre stato lì e che poi si trasforma e si ritrova in casa Malaparte. Non sono certo dell'esattezza di questo ma è ciò che mi è sempre piaciuto credere.

Quando studiavo il progetto era sempre estremamente sorprendente, affascinante ed emozionante vedere come alcuni oggetti che esistono, come una scalinata o un grande edificio piatto tra le case di Salina, in qualche modo qualcosa che c'è già, qualcosa che fa parte di una tradizione, degli elementi di un'architettura tradizionale e semplice, possano poi trasformarsi in qualcosa di enigmatico, capace di dare senso a delle forme estremamente primarie, elementari, schematiche, che instaurano questo dialogo straniante con il contesto, con la specificità del luogo, con gli elementi identitari di un territorio.

Era affascinante vedere come queste forme primarie a poco a poco si assemblano; la scalinata si aggiunge come un elemento quasi non necessario, ma che alla fine diventa componente cardinale di tutto il progetto, ciò che apporta la ragione d'essere. Un elemento semplice, estraneo allo stesso luogo, ma capace di stabilire relazioni con il contesto.

Questa associazione tra forme primarie, unicità di un luogo ed elementi apparentemente estranei, che al tempo stesso appartengono a una tradizione e alla memoria intima (in questo caso dell'autore o del cliente), queste tre cose messe insieme possono costruire l'architettura.

Ripensandoci, dopo la domanda di Ricardo, questa scoperta fu veramente qualcosa che marcò la mia idea di architettura, forse fu l'inizio di tutta la narrazione che esiste dietro al lavoro del mio studio. Le immagini di casa Malaparte sono sempre state per me parte fondativa di un certo modo di intendere l'architettura. Questo non mi è stato chiaro sin dall'inizio. È stato per me un processo molto ingenuo. Negli ultimi anni ci ho pensato molto e credo che gran parte di quello che facciamo possa essere ritrovato qui.

Nella vita di un architetto ci sono momenti importanti che segnano la propria formazione e si riflettono sulla maniera di intendere il progetto. Un altro momento importante per me è stato il passaggio all'università Iuav di Venezia. Ricordo con estremo interesse le lezioni di Renato Bocchi e il primo vero e proprio progetto per la futura sede dello Iuav.

Successivamente, prima della tesi, a Siviglia, lavorando nello studio di Guillermo Vázquez Consuegra, ho scoperto il lavoro di Sigurd Lewerentz. Ricordo ancora una domenica pomeriggio quando su un tavolo ho visto un libro rosso molto grande e sottile, che poi non ho più ritrovato, il quale presentava il lavoro di Sigurd Lewerentz. Tutto quello che ho visto in quel libro, tra cui il modo di intendere le cose quasi al rovescio e la maniera di interpretare il materiale con il quale si costruisce, erano tutte cose estranee al lavoro di Adalberto Libera, e mi hanno affascinato. Credo che questo sia stato un altro momento che ha avuto un significato profondo nella narrazione e nell'attitudine dello studio.

Anni fa, in un libro dedicato a Sigurd Lewerentz¹, racconto della scoperta di questo modo di lavorare, che è capace di non dare mai per scontato delle soluzioni ma che sempre, in qualche modo, riesce a stravolgerne il significato, avendo un impatto profondo nel modo di operare. La copertina è caratterizzata da un'immagine di un dettaglio dove il vetro è un elemento primario appoggiato su una superficie di cemento senza nessun'altra concessione. Questo modo di intendere il momento del costruire non era presente all'inizio della nostra carriera, è arrivato dopo, riflettendo sul lavoro di Sigurd Lewerentz. Queste

immagini, questi volumi primari, come potevano essere quelli di Casa Malaparte, intesi in maniera più brutalista, sono qualcosa che mi ha segnato. Credo che la narrazione di un progetto non sia qualcosa che si costruisce sul progetto stesso bensì qualcosa che deriva da motivazioni molto più profonde, intime, che uno si porta dietro da quando inizia ad intendere l'architettura.

Osservando le immagini della piazza di Roa, il nostro primo lavoro realizzato, si nota che, sebbene gli argomenti che sostengono questo progetto trovino ragione d'essere in un luogo differente, c'è qualcosa di nascosto e profondo che lega questo lavoro con le immagini di casa Malaparte.

Allo stesso tempo, il lavoro ha qualche analogia con altri elementi che hanno fatto parte della nostra educazione, secondo una maniera di leggere il lavoro di un architetto non solo legata all'opportunità di un lavoro stesso ma anche alla sua formazione e alla sua biografia.

Anni dopo, queste riflessioni hanno trovato gradualmente cornice teorica e consapevolezza in un libro² che riassume i primi anni di lavoro dello studio. In questo volume abbiamo cercato di argomentare e spiegare qual era il racconto dietro al nostro lavoro. Un primo elemento importante si scopre osservando l'indice. I lavori non vengono spiegati riferendosi a un programma o a una tipologia, bensì associandoli direttamente al luogo nel quale vengono progettati, una maniera di manifestare il fatto che la presenza di un contesto è estremamente fondante per il progetto. Inoltre, a ogni lavoro viene associata una tematica per noi importante.

All'inizio del libro c'è un piccolo testo, un manifesto intitolato *Sentimental Monumentality*. In questo testo cerchiamo di spiegare la matrice che sostiene i nostri progetti, spieghiamo come il nostro lavoro nasca da una dicotomia, quasi un paradosso che consiste nel fatto di ricercare un equilibrio tra la specificità di un luogo e l'autonomia della forma. In questo testo si racconta come tutti i nostri lavori ricerchino questo equilibrio.

Se vogliamo dare una lettura diversa, possiamo leggere questo paradosso anche nel lavoro di casa Malaparte, un progetto estremamente autonomo e schematico, primario, al tempo stesso capace di trovare una relazione con la specificità del luogo. Molto probabilmente, il lavoro di Libera e di Malaparte ha avuto una chiara influenza nella stesura di questo testo.

Questa alterità tra lavorare con il contesto, con l'unicità di un luogo, e pensare che il progetto di architettura è un oggetto che ha un valore di per sé indipendente dalla situazione contestuale, spiega il titolo del manifesto.

Il termine "sentimentale" era preso in prestito da un bellissimo libro³ che raccontava il lavoro di Dimitris Pikionis nell'acropoli di Atene.

Il libro trasmetteva l'idea di un paesaggio sentimentale, e anche se questo lavoro seguiva le proprie ossessioni, ovvero la cifra personale dell'autore, era capace di stabilire questa situazione sentimentale di appartenenza con il luogo. Quindi era un altro modo di intendere il lavoro molto importante; il saper appartenere a un luogo senza saper rinunciare alle proprie idiosincrasie.

Anni dopo, il nostro manifesto si trasforma in un'installazione alla biennale di Venezia, un progetto che cerca di esprimere fisicamente questo modo di intendere il progetto di architettura. È un'installazione che nasce all'interno delle Corderie dell'Arsenale, è un progetto *site-specific* che reinterpreta l'elemento identitario di questo spazio, la colonna.

Un elemento archetipico si aggiunge dentro la serie infinita delle colonne. Qualcosa che fa parte del luogo ma allo stesso tempo ne è estraneo. Questa installazione cercava di spiegare la maniera in cui il progetto nasce da un contesto ma acquisisce una propria vita.

Successivamente, abbiamo avuto l'occasione di spostare la colonna in un luogo differente, in Spagna, dove questo elemento trova un altro significato, una nuova ragione d'essere, proprio perché è un elemento archetipico.

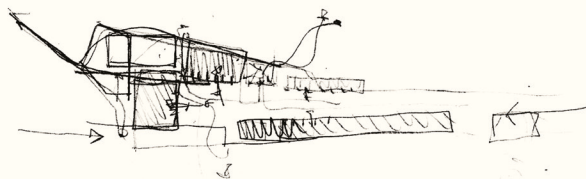
Nella Biennale di Venezia del 2021, invitati a partecipare con una piccola installazione nel padiglione del Belgio, abbiamo prodotto un piccolo capriccio, (così lo chiamavano i curatori del padiglione⁴): l'installazione è tornata a Venezia e si relaziona non più con le colonne delle Corderie ma con le colonne della Dogana, e con tutte le architetture che in quel luogo sono state in qualche modo ancorate.

Questa serie di riflessioni cerca di spiegare questa irriducibile dicotomia alla base del nostro lavoro: saper costruire un'architettura che in qualche modo nasce e appartiene al luogo ma al contempo cerca di diventare universale.

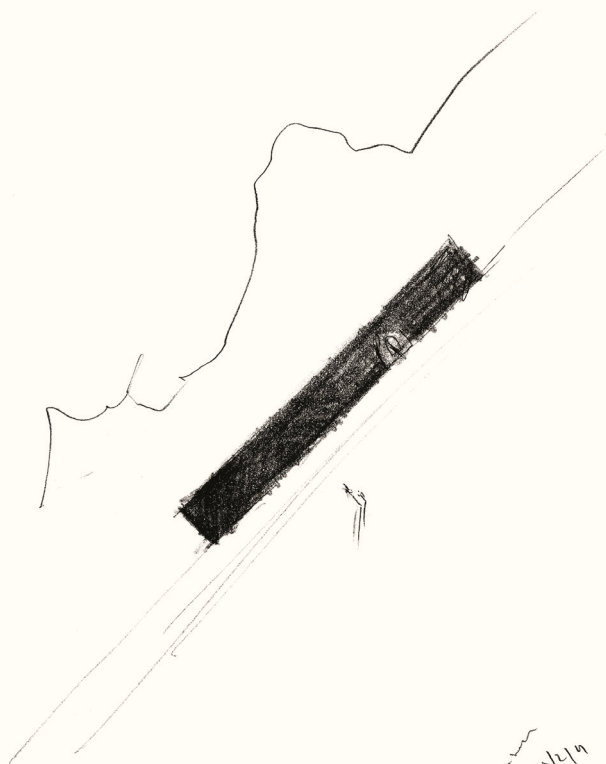
Questo modo di intendere il lavoro si trova nelle pagine del nostro primo libro. Tra i tanti piccoli testi lì presenti, ce n'è uno relativo alla



Barozzi Veiga, *A Sentimental Monumentality*,
15. Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, 2016. Copyright Jesús Arenas



Barozzi Veiga, *Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne*, Lausanne.
Copyright Barozzi Veiga



Done
4/2/14

maniera di interpretare la tradizione, che per noi era particolarmente importante. Se vogliamo fare un parallelismo, il discorso non si discosta molto da ciò che dicevo precedentemente. Un qualcosa che viene trovato, o ricordato si trasforma in un elemento significativo per il progetto.

La scalinata della chiesa di Lipari che trova spazio nel promontorio di Capri, non è poi così distante dagli archi palladiani di Brescia che poi conformano il nuovo progetto con il quale si definisce una piccola piazza di fronte alla Loggia Palladiana. L'idea di tradizione è intesa quasi allo stesso modo. Nel libro appare una citazione di Adorno che per noi era stata importante, che ha segnato in qualche modo le riflessioni dello studio. Dice: "L'antico trova rifugio solo nell'avanguardia del nuovo, nell'interstizio, non in continuità"⁵. C'è una continuità con qualcosa ma c'è anche un intervallo. È nell'interstizio di un racconto progettuale dove risiede il nostro lavoro. Questo modo di operare che a Brescia era evidente, si ritrova in un altro progetto, a Rovereto, dove il riuso di un portale permette di trasformare un edificio esistente in un'altra cosa. Questo si rivede anche in un altro lavoro che abbiamo fatto a Berlino, dove un elemento della preesistenza si scongela, si trasforma, e permette di continuare la storia di un edificio.

Tutti questi lavori riflettono su una questione molto importante per noi, ovvero su che cos'è la specificità di un luogo. I nostri progetti cercano di interpretare lo specifico, rifiutano l'idea di un'architettura generica, vogliono in qualche modo evidenziare l'unicità e l'identità dei luoghi dove sorge il progetto.

A Szczecin, una città caratterizzata da tutta una serie di componenti che si innalzano sulla pianura, elementi gotici e neogotici o industriali, che costituiscono parti identitarie e compongono anche il nostro progetto, l'architettura tradizionale del luogo viene reinterpretata e trasformata in un continuo parallelismo che confluisce nella definizione dell'architettura.

Esiste poi il lungo processo che concretizza in realtà quanto è stato immaginato. Credo che l'altro elemento importante che si acquisisce con il tempo sia la capacità di realizzare nella costruzione tutto ciò che è presente nel progetto: appartenere a un luogo ma al tempo stesso essere altro. Questo è un concetto che ha a che fare con le forme del progetto ma anche con la maniera di costruire, di capire come si costruisce. Nel caso della filarmonica di Szczecin, la sala era l'elemento

principale del progetto e tutte le riflessioni partivano dal come comprendere un certo tipo di costruzione; un'idea che fa parte di una certa tradizione, un'idea decorativa, un tipo di ornamento, che viene riutilizzato per costruire qualcosa di nuovo ma che ha sempre un parallelismo con la storia biologica dell'architettura.

Con gli anni, nel lavoro di uno studio, si aggiungono altre riflessioni. Una tematica trasversale che ha accompagnato il nostro lavoro ed è divenuta sempre più frequentemente presente è relativa al come l'architettura sia quasi solo cornice dello spazio pubblico e come lo spazio pubblico sia il motore progettuale di tutte le architetture che pensiamo. Questo si discosta dalla narrazione principale dello studio, ma ha a che vedere con il modo di intendere l'architettura nella città, e sempre di più è un qualcosa che si mescola con il racconto di fondo che alimenta il nostro lavoro.

Il progetto per il Musée cantonal des Beaux-Arts di Losanna si rifà a esempi storici come la Galleria degli Uffizi e il Foro Romano, riprendendo questa idea che l'architettura in città è solo la cornice dello spazio condiviso. Nel caso del progetto per il *masterplan* di Losanna, la riflessione non era solo sul come trasformare e su come costruire un oggetto ma anche su come realizzare una parte di città, come l'urbano potesse espandersi dentro una zona dimenticata della città. Il documento essenziale di questo progetto non è tanto l'elemento architettonico bensì il disegno del *masterplan* che presenta l'idea principale del progetto, una grande piazza che si collega alla piazza della stazione ferroviaria. Questo è un modo di intendere il progetto che con gli anni si è sempre più sovrapposto alla nostra narrazione di fondo.

Alla fine, il progetto di Losanna mette insieme le due cose. L'*objet trouvé*, la scala di Malaparte, diventa qui la testata di una campata dell'edificio esistente, elemento cardine di tutto il progetto. Questa idea di confronto diretto, fisico con gli oggetti trovati si mescola con la tematica dello spazio pubblico. L'immagine presentata per il concorso mostra l'idea di spazio pubblico come elemento centrale e capitale del progetto, ciò che fa appartenere il progetto alla città; ma mette anche in evidenza come la proposta riflette la specificità del luogo, un progetto che ha una risonanza industriale perché si trova in quel luogo, quasi come un nuovo edificio.

Con il passare degli anni si mescolano varie tematiche e il progetto di Losanna mostra il momento in cui questi due filoni si uniscono.



Barozzi Veiga, *Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne*, Lausanne.
Copyright Simon Menges



L'oggetto architettonico è specifico per il luogo, ha comunque una sua astrazione e autonomia che gli fanno avere un valore indipendentemente dal contesto, e definisce uno spazio pubblico come elemento fondamentale di relazione con l'urbano.

Gli schizzi preliminari mostrano l'importanza di questo oggetto trovato che diventa elemento compositivo principale del progetto. Le immagini mostrano la relazione quasi classica sfondo-figura tra l'edificio e l'oggetto. Di nuovo si può leggere questa analogia con la scala di Malaparte, semplicemente attraverso l'accostamento di un elemento primario e qualcosa che si trova. La persistenza diventa l'elemento cardinale del progetto, struttura il progetto. Le immagini del precedente edificio, quelle del concorso e quelle dell'edificio finito mostrano, in maniera quasi didattica, l'evoluzione e il cambio di significato che un elemento può assumere. Una grande finestra esposta a sud si trasforma in un'idea per un nuovo progetto, si trasforma ancora attraverso la materialità e, in conclusione, costituisce la ragione per un nuovo spazio principale.

La narrazione di un progetto nasce da molto lontano, da un'educazione sentimentale e intima che si riceve da giovani, spesso prima dell'università, e matura nel corso della carriera attraverso una serie di altri *inputs*; è responsabilità dell'architetto cercare di preservare la forza dell'idea progettuale in tutte le fasi del progetto fino ad arrivare alla realizzazione, riuscire a far sì che il dato costruito trasmetta tutte le intenzioni e le riflessioni che hanno sostenuto il progetto.

In conclusione, il nostro lavoro cerca di essere sintetico; attraverso un elemento, per esempio gli elementi della facciata di Losanna, cerca di significare molte altre cose.

1. J.M. Torra, F. Barozzi, J. Quintanilla, M.P. Fontana (eds.), *Lewerentz*, Escola Politècnica Superior Universitat de Girona (EPS-UdG), Girona 2016.

2. F. Barozzi, A. Veiga, J. Zabala, *Barozzi Veiga*, Park Books, Zürich 2015.

3. K. Frampton, D. Antonakakis, T. Argyropoulos, S. Condaratos, D. Pikionis, A. Pikionis, A. Smithson, P. Smithson, *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A Sentimental Topography*, Architectural Association Publications, London 1989.

4 Durante la Biennale di Architettura di Venezia (2021), Bovenbouw Architectuur, curatori del Padiglione del Belgio, hanno presentato il progetto espositivo *Composite Presence*, che comprendeva una serie di capricci elaborati da studi internazionali di architettura.

5. T. Adorno, *Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Band 7, Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Berlin 1970.