BOLLES+WILSON: progetti per la città. Handmade by-products

Enrico Prandi

"La memoria conta veramente - per gli individui, le collettività, le civiltà - solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, di diventare senza smettere di essere, di essere senza smettere di diventare"

Italo Calvino[1]

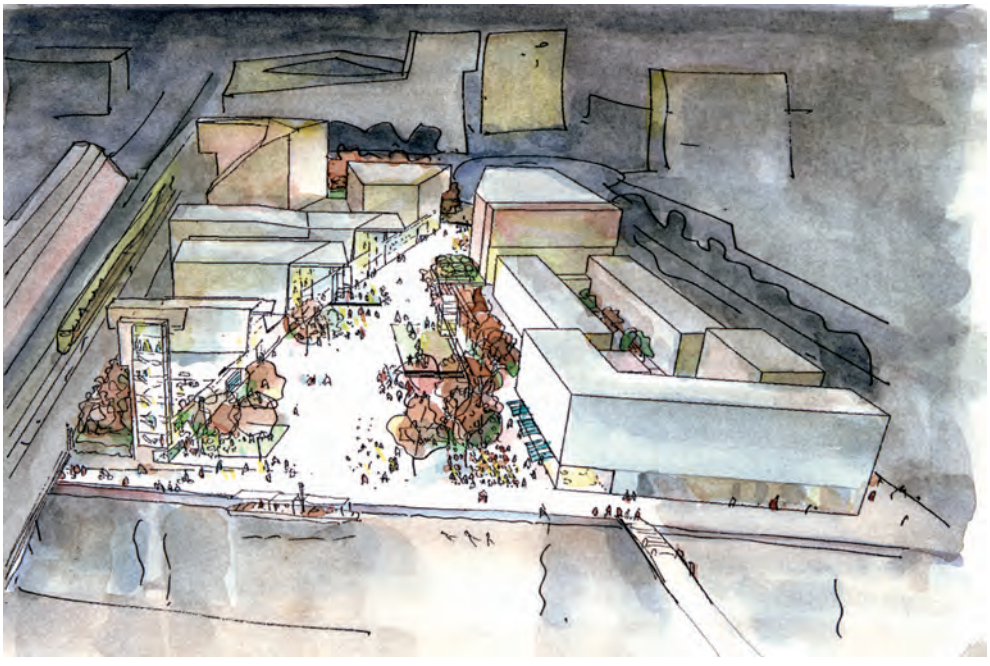
É superfluo ma non ovvio ricordare che nella scrittura saggistica le varie discipline si intrecciano induttivamente fino a fare dell'ibridazione dei saperi un fatto del tutto naturale. Chi si meraviglierebbe oggi dello Strutturalismo, della Semiotica, del Decostruzionismo o della Semantica applicate all'analisi critica di un'architettura?

Sulla base della conoscenza il pensiero associativo o il metodo freudiano delle "libere associazioni", ci indirizzano verso la comparazione diacronica di opere d'arte lontane nel tempo, la citazione, più o meno consapevole, di brani di sceneggiatura, letteraria, cinematografica, appartenenti a generi diversi, magari antitetici, frutto di un *Kunstwollen* che nell'idea di Ernst Gombrich diviene opera che si libera del proprio tempo per divenire patrimonio interpretativo di dominio pubblico.

Che uno dei compiti dell'Architetto debba essere l'"esercizio della critica", interna se portata avanti attraverso i progetti o esterna attraverso la scrittura, rimane per chi scrive convinzione assodata[2]. Si sottolinea che Baudelaire sosteneva che "la critica, perché sia giusta, dunque perché possa avere la sua ragion d'essere, dev'essere parziale, appassionata, politica, vale a dire fatta da un punto di vista esclusivo ma che apra il massimo di orizzonte".

Un orizzonte in tutta la sua estensione che permette di analizzare, contestualizzare, comprendere. Conoscere l'architettura, al di là della pura trasmissione estetica, (comunque importante) per quello che vorrebbe essere e non semplicemente per quello che appare. A rendere questo processo di difficile attuazione, soprattutto nel mondo contemporaneo, è la caricatura simbolica che ogni oggetto, depositato o costruito nel corpo della città, viene ad assumere. Baudelaire ha sostenuto nella *sua* epoca che il mondo è pieno di simboli. Simboli che nell'architettura contemporanea vengono attribuiti con troppa facilità a giustificare la creazione di forme (ridotte ad atti formalistici) fini a se stesse, ma soprattutto simboli che si rifanno al puro valore estetico della stessa architettura. Ma sappiamo che il valore estetico deriva dal gusto e come ultimo corollario il gusto è sottoposto alle "oscillazioni", ma soprattutto esso é per antonomasia soggettivo[3]. Induttivamente chi scrive preferisce la teoria di Lionello Venturi secondo cui esiste un concetto di gusto che indica "quegli elementi costruttivi dell'opera, che possono essere dissociati dall'opera, che possono trovarsi in più opere e che non si identificano con l'arte stessa; (...) sono di varia natura, dalla tecnica all'ideale, ma hanno un comune carattere di fronte alla sintesi, alla creazione dell'opera d'arte"[4].

Dopo questo necessario prologo metodologico-operativo, in cui volutamente si è evitato di parlare della mostra, ci addentriamo nella disamina della poetica, quella di Peter Wilson e Julia Bolles Wilson, che come sostiene Alberto Savinio va necessariamente "calata nella gelatina della storia"[5], acquisendo così un interesse precipuo quando e se letta nell'ottica della continuità con certe esperienze europee dell'Espressionismo[6].



Dall'alto:

BOLLES+WILSON, *Centro Commerciale e cinema multisala Spui,* L'Aia, Paesi Bassi. 1997-2007

BOLLES+WILSON, *Pianificazione generale del quartiere della Musica*, Enschede, Paesi Bassi. Studio di progettazione urbanistica, 2004

Di Espressionismo, come del resto della categorizzazione artificiosa di altre correnti artistiche, sono state date molte definizioni.

Guido Canella ricorda come Giulio Carlo Argan "sosteneva [...] che l'Espressionismo, diversamente dalle altre correnti artistiche contemporanee, non inventò un linguaggio figurativo; agì soltanto da ponte di passaggio dal post-impressionismo cézanniano alle altre esperienze dell'avanguardia; men che meno fondò uno stile; semmai aprì "la strada a un'estetica non più fondata sul concetto di forma e di rappresentazione, ma su quella di segno: l'estetica semantica, appunto". Ne stigmatizzava, inoltre, l'atteggiamento non-antiborghese e, quindi, l'anacronismo quando lottò "per la rivendicazione di una spiritualità collettiva [proprio] nel momento in cui si [andava accelerando] il ritmo della trasformazione in senso industriale dell'economia". Argan si è orientato nel labirinto dell'arte moderna seguendo il filo rosso della progettualità, intesa come apertura di una prospettiva in avanti, come virtualità protesa volta a volta a chiarire l'operatività del fare artistico rispetto al divenire della società e, perciò, tenuta a tradursi in linguaggio coerente e almeno idealmente costruttivo, pena la morte stessa dell'arte"[7].

Nel 1885 Edvard Munch, dipinse "l'urlo": quello che è rimasto nell'iconografia espressionista l'immagine simbolica di un angosciante disagio autobiografico nei confronti del vivere quotidiano che gli elementi secondi della composizione pittorica, le altre persone, il luogo dominato dalla possente presenza del ponte anch'essa simbolo dell'indefinitezza del passaggio, non riescono a cogliere.

Non mi soffermo sul conosciuto dipinto munchiano, ma dovrò, piuttosto, tentare una giustificazione del perchè, guardando alcuni schizzi di Peter Wilson, il mio pensiero si sia posato direttamente su quel dipinto. Prendendo le distanze da un'azzardata quanto aleatoria comparazione psicologica delle composizioni architettoniche disegnate da Wilson, in cui al contrario del personaggio di Munch nessuno sembra "urlare" disagio nei confronti di un mondo pieno di figure architettoniche, il brulicare di sagome umane fa pensare ad una spazialità concepita per un'agiatezza umana.

Diviene, così, una sorta di interpretazione percettiva in cui l'atto della visione e del ricordo implica la creazione d'un tutto organizzato: un gioco di "ambiguità" oppositive che ha guidato chi scrive in questa comparazione tra figure giocata sul crinale di un'Espressionismo che non è ne linguaggio figurativo ne tantomeno stile ma, come sostiene Argan ponte di passaggio verso altre esperienze dell'avanguardia.

Che le architetture di BOLLES+WILSON appartengano ad un'avanguardia architettonica di matrice europea è cosa assodata. Così come è assodato il loro successo a livello internazionale. Peter Wilson ha una formazione piuttosto tortuosa: australiano di nascita si laurea a metà degli Anni Settanta all'Architectural Association School di Londra entrando in contatto con Elia Zenghelis e Rem Koolhaas, figure rivoluzionrie del linguaggio figurativo architettonico degli ultimi anni anche, o soprattutto, mediante componenti utopistiche. L'orientamento culturale è quindi progressista e innovatore, si potrebbe azzardare *di rottura* nei confronti della tradizione architettonica a loro contemporanea. Di fatto, quindi, di *avant-garde* è lecito parlare.

Ma interessa qui sottolineare come con il sodalizio tra Peter Wilson e Julia Bolles, e la conseguente fondazione avvenuta alla fine degli Anni Ottanta, dello studio BOLLES+WILSON con sede a Münster, abbia portato ad un'evoluzione poetica della loro architettura costituita da un affinamento linguistico coerente al passaggio dal clima culturale londinese a quello nordeuropeo e tedesco in particolare.

Quando nel commentare una fotografia che ritrae Adolf Loos tra il compositore Schönberg e il pittore Kokoschka Peter Wilson dichiara di avere nostalgia per l'Avanguardia egli scrive: "ciò che definisce il presente è spesso la nostra incomprensione del passato"[8]. Ecco, quindi, una riflessione sul passato, la messa da parte di impulsi e pulsioni per parlare della contemporaneità come di uno *Zeitgeist* illusorio: "L'immediatezza è difficile in architettura"[9] a sottolineare una leibniziana processualità che diviene più importante dell'opera stessa. In ciò sta la ragione della scelta di esplicare attraverso gli schizzi tutta la *recherche patiente* di quel difficile processo.

Fermamente convinto che l'architettura *è* arte arriva a sostenere una "responsabilità culturale dell'architettura"[10] nel momento in cui il livello di una civiltà dev'essere testimoniato tangibilmente dagli edifici intesi come l'artefatto più grande e durevole.

Tutto ciò potrebbe stare, quindi, nel solco di un *Neoespressionismo*[11] inteso non come movimento figurativo-architettonico, ma come corrente culturale avente responsabilità

Dall'alto:

BOLLES+WILSON, *Pianificazione generale del quartiere della Musica*, Enschede, Paesi Bassi. Studio di progettazione urbanistica, 2004

BOLLES+WILSON, *Masterplan per Falkenried - Torre Residenziale e Uffici*, Amburgo, Germania. Concorso 1999, primo premio, (completamento 2004)

politico civile in cui a partire dalle parole di Taut pronunciate negli anni Dieci del secolo scorso "l'architettura è l'espressione divenuta forma del tempo; poichè tutti noi [...] siamo dei costruttori. Costruttori di una nuova civiltà"[12].

Recentemente lo storico Ian Boyd White sostiene che "la convinzione espressionista di un diritto quasi divino dell'architetto di dominare la struttura fisica e, implicitamente la struttura morale della società nel suo insieme, non diminuì con il tramonto della fase apertamente estatica del 1920. Sarebbe stata questa la vera eredità dell'architetura espressionista"[13].

Neoespressionismo sta ad indicare per chi scrive la ripresa, nel solco della continuità, di alcuni caratteri tematici tipici del movimento originario: primo fra tutti il rifiuto di una classica armonia per far posto a rappresentazioni *deformate* o *accentuate*. È quindi legittimo, analizzando la poetica di BOLLES+WILSON, parlare di *dissonanze*, di rapporti disarmonici tra gli elementi costitutivi dell'architettura; *difformità* intesa nell'instaurazione di un rapporto antagonistico tra la composizione architettonica e la realtà visibile.

Una realtà emozionale trapela anche dai numerosi schizzi, molti dei quali animati dalle azioni di vita quotidiana. Proprio questo sentimentalismo riavvicina Munch a Wilson e cioè nel momento in cui permane un'altro carattere degli artisti espressionisti come la "comunicazione immediata di un sentimento"[14].

Il colore ricorre sia negli schizzi che nelle architetture di BOLLES+WILSON in una sorta di costante "coazione a ripetere" che a partire da E. L. Kirchner arriva fino alla contemporaneità: "La pittura è l'arte che rappresenta su un piano un fenomeno sensibile. Il mezzo della pittura è il colore, come fondo e linea"[15]. Riportando il discorso sul versante architettonico e provando a sostituire la parola *arte* con la parola *architettura* si avrebbe la definizione perfetta degli schizzi, o del disegno di Peter Wilson. "Sarebbe scorretto distinguere troppo l'architettura dall'illusione. [...] gli architetti dedicano gran parte del loro tempo a una forma intermedia di illusione: il disegno. Un disegno [...] trasmette l'illusione della profondità, del materiale, della luce e dell'ombra. Come il linguaggio, il disegno ha una propria sintassi e specifiche ambiguità"[16].

Il disegno è quindi per Wilson importante, ma altrettanto importante è il non abusare del computer che porta ad una virtualità spaziale senza gravità: "il grande vantaggio del *cyber*-spazio è che non vi piove, ne vi fa freddo d'inverno"[17].

L'Architettura è un'altra cosa, anche nel suo essere teatralmente illusoria.

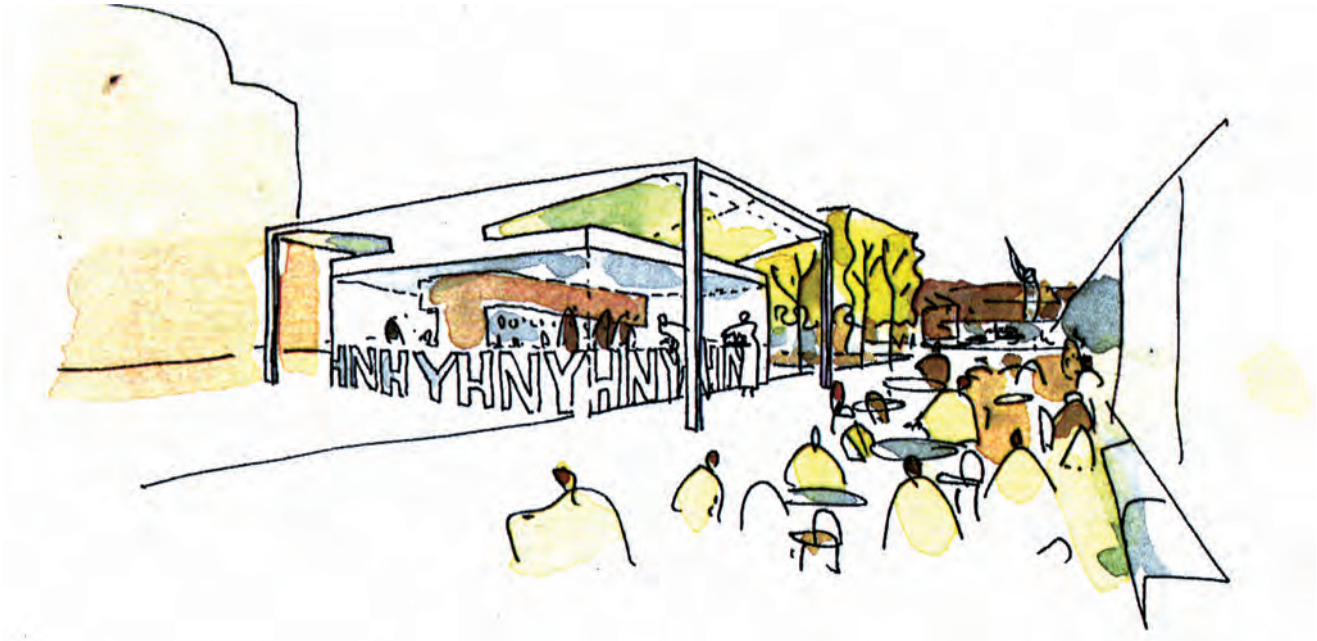
"A differenza della sintesi congelata di luce ed ombra nella fotografia e nello spazio preesistente, ma poi virtuale, del film, in architettura l'immagine non è il prodotto finale. Il disegno dell'architetto allude a un prodotto successivo non ancora esistente: l'edificio. Poichè il suo fine ultimo è la disposizione di materia, un'entità concreta, nel mondo, l'architettura risulta alquanto fuori passo rispetto alla smaterializzazione contemporanea. È precisamente questa «presenza» ontologica che il filosofo Jacques Derrida inizia a decostruire"[18].

Parole, per chi scrive, confortanti e soprattutto responsabilmente inattuali, quelle che scrive Wilson: *Contro la comunicazione*, si potrebbe dire utilizzando come motto il titolo di un recente libro di un gradito ospite del Festival Mario Perniola. Ma soprattutto *contro* l'ormai imperante cultura delle immagini; *contro* il circo mediatico che le richiede, alimentandone il processo; *contro* la virtualità che ne consegue; ma soprattutto *contro* la leggerezza intellettuale dell'architetto (architettura) alcuni anni fa chiamata ad un fallimentare (nei contenuti) messaggio fuksasiano *less aesthetics, more ethics*. Contro tutto ciò tuonano le parole di Wilson "in architettura l'immagine non è il prodotto finale".

Un'ulteriore passo ci porterebbe dal ragionamento sul piano bidimensionale a quello tridimensionale in cui il carattere neoespressionista più sopra delineato, si va arricchendo di "ismi protocostruttivisti" in cui i volumi sono agettanti dal corpo principale assumendo nell'intradosso inclinazioni particolari.

Della mostra *BOLLES+WILSON. Progetti per la città*, a cui è stato aggiunto per volere degli autori un'altro titolo *Sottoprodotti artigianali (Handmade by-products)*, è necessario chiarire l'intento di mostrare come a partire dalla scala architettonica fino a crescere arrivando a quella di interi quartieri o "pezzi di città" l'approccio sia sostanzialmente lo stesso: un rifiuto dell'architettura come pura rappresentazione mediatica a favore di un'architettura che diviene sintesi di forma e colore. Rimane, infatti, quell'"artigianalità" che genera non *prodotti*, ripetitivi e uguali per ogni destinazione, ma *sottoprodotti*, intesi come pezzi architettonici unici scaturiti dal rapporto con la città in cui si trova ad operare.

Un territorio complesso nella sua organizzazione insediativa, quello analizzato da Peter



Dall'alto:

BOLLES+WILSON, *Wilhelmina Pier,* Rotterdam, Paesi Bassi. *Hotel NY,* Maaskant Pavilion. 2004

BOLLES+WILSON, *Biblioteca Europea di Informazione e Cultura (BEIC),* Milano, Italia. Con alterstudiopartners e AHW Ingenieure. Concorso a inviti 2001, primo premio

Wilson, che "può essere compreso al meglio da un aeroplano di notte: una rete quasi ininterrotta di linee di trasporto, aree industriali, residenziali e per il tempo libero, sparpagliate. La città storica si è trasformata in una città dai molti nodi. Non ci sono più un interno ed un esterno, solo margini locali fra differenti condizioni strutturali. La natura, quella che un tempo stava intorno, ora è a sua volta assediata. Oggi sono l'agricoltura e i parchi ad aver bisogno delle mura che una volta circondavano le città"[19].

Su questo tema trova d'accordo una nostra linea di ricerca tematica che da qualche anno va sostenendo un'attenzione nella programmazione insediativa ed una conseguente valorizzazione di un territorio inteso all'opposto dell'opportunità costruttiva, come risorsa naturale da preservare.

Alla "città compatta" si va sostituendo sempre più il paesaggio "a tappeto" in cui il fenomeno dell'omogeneità insediativa, non più latente, ma oramai evidente, si materializza, per esempio, nella costa mediterranea da Barcellona a Milano[20].

Peter Wilson in una intervista cita Le Corbusier nella differenza da lui indicata tra *guardare* e *vedere*[21]. "Vedere necessita di concentrazione" sostiene Wilson: quasi a volerci esortare a vedere le cose (architetture) nella loro profondità, nella loro terza dimensione conoscitiva, che ne contraddistingue anche un rapporto con il contesto. La stessa differenza sostiene esistere tra il *disegno* e la *fotografia*. L'uno più critico, analitico, conoscitivo, l'altra più immediata, transitoria, sfuggevole.

Questo è un'altro dei motivi che ci ha indotti a concentrarci soprattutto sui disegni e gli schizzi di progetto dell'Architecturbüro BOLLES+WILSON, nella convinzione che l'atto del vedere il progetto, anche virtualmente, prima che mentalmente venga definito completamente, prefigurandolo, traducendolo in figure architettoniche, in un mondo dominato dal solo corbusieriano *guardare* e dalla wilsoniana *immagine fotografica*, possa riattribuirne un ruolo centrale nella composizione architettonica.

Così parafrasando le parole di Argan anche per il *Neoespressionismo* bolleswilsoniano "il suo ideale è sempre il bello, la Grecia di Winckelmann, di Hölderlin, di Nietzsche, e se la sua opera non dà il bello, ma, non di rado, il suo opposto (o quello che si crede esser tale) è perché così si altera e deforma il bello".

Note

[1] Italo Calvino, *Le Odissee nell'Odissea* in Ib., *Perchè leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 16.

[2] Sulla critica operativa si veda il testo *La critica operativa e l'architettura*, a cura di Luca Monica, Unicopli, Milano 2002, raccolta degli atti del seminario *La critica operativa, il suo contributo alla costruzione di un linguaggio dell'architettura,* tenutosi alla Facoltá di architettura del Politecnico di Milano in due momenti nel febbraio 1982 e nel febbraio 1996 con relazioni di Argan, Berdini, Canella, Olmo, Patetta, Portoghesi, Sherer, Zevi; Cfr. anche Carlo Quintelli, Luca Monica (a cura di), *Critica e progetto: sette domande sull'architettura*, Clup, Milano 1999.

[3] Gillo Dorfles giustamente parla in proposito di "Oscillazioni del gusto". Cfr. Gillo Dorfles, *Le Oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino 1970 (2ª ed.), Galvano della Volpe, *Storia del gusto*, Editori Riuniti, Roma 1971, Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino 1926. Cfr. anche Guido Canella, *Architettura e gusto*, Dispense dei corsi di IV e V anno dei professori E. Bordogna, G. Canella, M. Canesi, G.P. Semino, A. Torricelli, D. Vitale, Facoltá di architettura di Milano Bovisa, AA. VV., 1999-2000.

[4] Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino 1926.

[5] Alberto Savinio, *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984.

[6] Il termine viene inteso in un'accezione particolare, di seguito spiegata, e non come "arte la cui sorgente è l'esperienza emozionale e spirituale della realtà e i cui mezzi consistono nella forte accentuazione cromatica e nell'incisività del segno" voce *Espressionismo*, in *Enciclopedia dell'Arte*, Garzanti, Milano 2003, e nemmeno come "rifiuto dell'armonia classica: alla rappresentazione delle forme «naturali» si sostituiva il ricorso ad accentuazioni o deformazioni di diverso carattere. Alla base dell'operatività artistica venivano poste la dissonanza (il rapporto disarmonico tra gli elementi costitutivi dell'opera) e la difformità (il rapporto antagonistico tra il lavoro dell'artista e la realtà visibile" voce *Espressionismo*, in *Enciclopedia dell'Architettura*, Garzanti Milano 1996.

[7] Guido Canella, *Note per una critica dell'Espressionismo*, in «Zodiac» n. 9 marzo/agosto 1993, p. 4. Per la citazione di Argan si veda Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1951.

[8] Peter Wilson, *The Three Thinks i Know about Adolf Loos*, in «Opus International - Avant-Garde et Après» n. 90-91, 1983 (trad. it., *Le tre cose che so su Adolf Loos*, in Angela Germano (a cura di) *Bolles+Wilson opere e progetti*, Electa, Milano 2004, p. 294.

[9] Ibidem.

[10] Ibidem.

Dall'alto:

BOLLES+WILSON, *Castello di Hambach,* Neustadt, Weinstraße, Germania. Concorso a inviti, 2004

[12] "Die Architektur ist formgewordener Ausdruck der Zeit; denn wir alle, alle die wir wollen und arbeiten, sind Bauende, Bauende einer neuen Kultur". B. Taut, *An die sozialistiche Regierung,* in «Sozialistiche Monatshefte», anno 24, vol. 51, 26 novembre 1918, pp. 1050-1051, cit. in V. Magnago Lampugnani, *Architettura moderna. L'avventura delle idee 1750-1980*, Electa Milano 1985, p. 160.

[13] Ibidem.

[14] Umbro Apollonio, voce *Espressionismo*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. V, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, Sansoni, Firenze 1951, p. 54.

[15] Ibidem.

[16] Peter Wilson, *Virtuele Bakstenen*, in «Sketch, Vakblad voor Theateramusement», n. 3 dicembre 1996, ora in *Architettura, teatro, illusione,* in Angela Germano (a cura di) *Bolles+Wilson opere e progetti*, op. cit., p. 298.

[17] Ibidem.

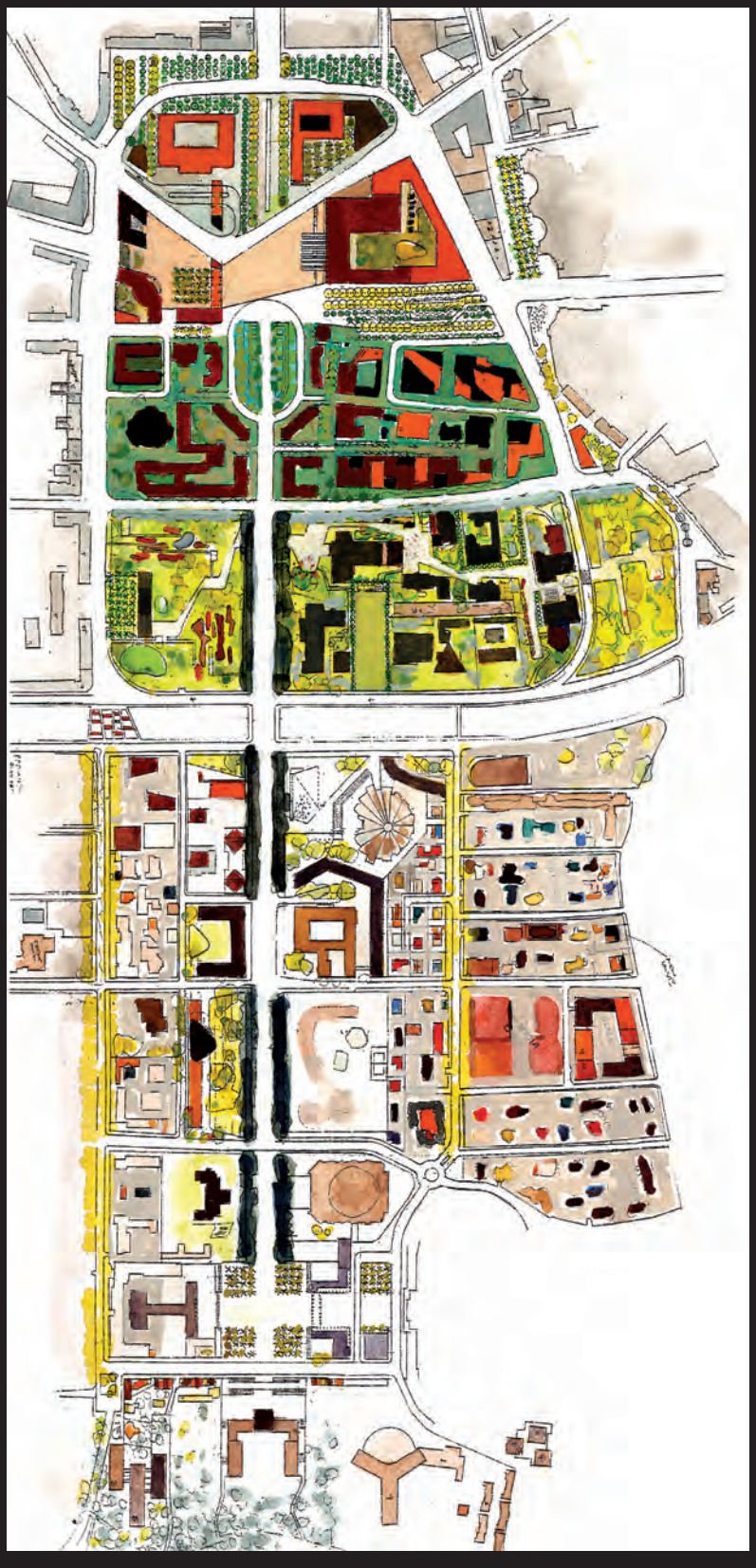
[18] Ibidem.

[19] Peter Wilson, *Eurolandschaft*, in Westfälischer Kunstverein Münster, *Die verstädterte Landschaft*, München 1995, pp. 13-23, in *Eurolandschaft*, in Angela Germano (a cura di) *Bolles+Wilson opere e progetti*, op. cit., p. 295.

[20] Peter Wilson, *Eurolandschaft*, op. cit., p. 295.

[21] Koji Taki, *Conversaciones con Peter Wilson,* in, «El Croquis», vol. 10, no. 1 (47), Feb./Mar. 1991, pp. 6-7.

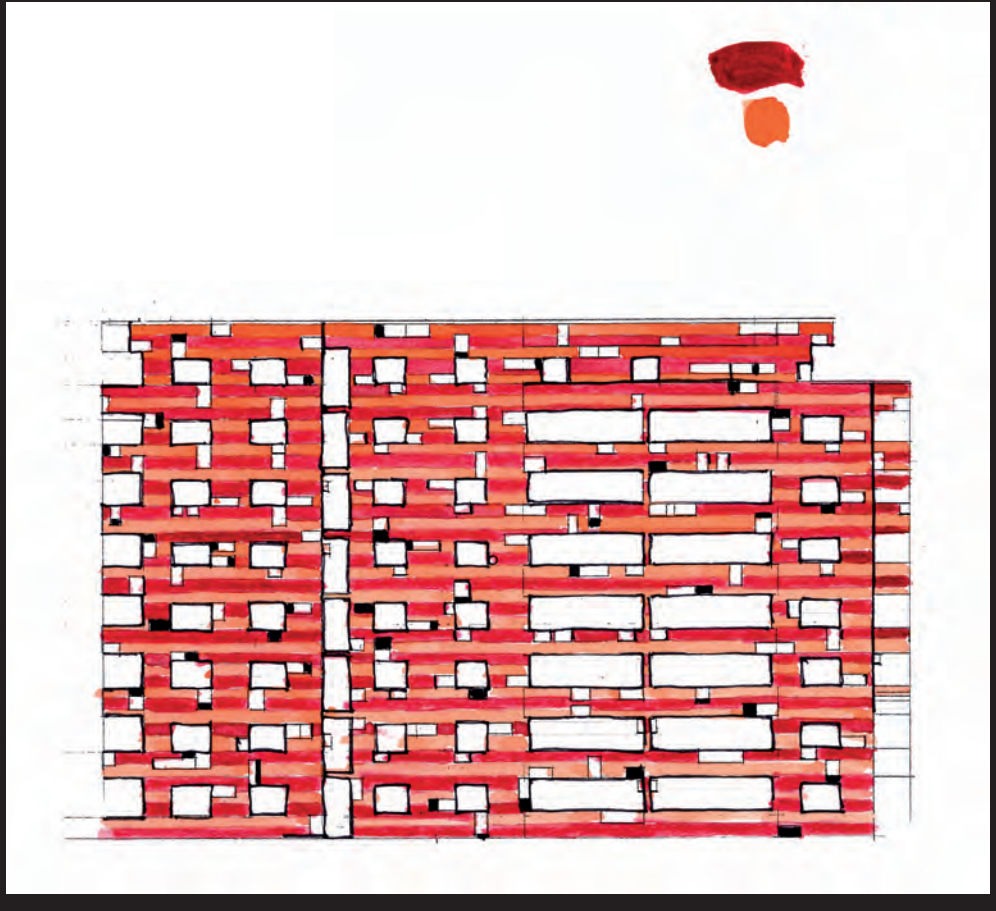
Mostra a cura di Enrico Prandi
realizzata con il contributo di REALE MUTUA ASSICURAZIONI



Da sinistra a destra:

BOLLES+WILSON, *Tirana, Albania*, Polychromink Tower. Facciata 2004

BOLLES+WILSON, *Tirana, Albania*. Central Axis Masterplan. Concorso a inviti, secondo premio 2003



Dall'alto:

BOLLES+WILSON, *Tirana, Albania*. About the Object on Don Bosco. Progetto per facciata 2004

BOLLES+WILSON, *Tirana, Albania*. Hotel Via Donika Kaprioti + Virtual Air Conditioners. Facciata 2004