



# Trasparenza e leggerezza?

di/by Maria Grazia Eccheli

**Transparency and lightness?** In faraway 1927, Ernst May took part in a debate of his own request in the magazine he founded, *Das neue Frankfurt*, regarding flat covering: «...among the numerous problems regarding construction... none has agitated souls as much as the problem of the flat roof versus the pitched roof. Notwithstanding the fact that both kinds of covering have been used for thousands of years in every part of the world and the solution of flat covering has even been adopted in countries of Northern Europe during the classical era as well as in the successive one without this choice ever raising public debates...».

The most convincing comment is probably that of Adolf Behne: «the pitched roof is attractive when it is attached to the body of the building in a clear and simple manner», as the beauty reflecting the harmony on Medieval life testifies. Usually in the successive periods – according to Behne – the roof detaches from its function and almost turns into an architectural pretext: the exact opposite of the flat roof's purpose: that is to say the ability to understand how to grasp the significance of one's own fundamental necessity, re-framing the building as a unitary piece.

Now, in the year 2009, *And* magazine asks me to write some remarks about transparency and opacity, terms that seem to be the emblem of the latest, irresistible formal 'war' – after that of the flat roof: a slogan that would like to surrogare the complexity of this architectural condition, in a similar manner to the first one, from the process of construction the problem of significance.

Nel lontano 1927 Ernst May, su *Das neue Frankfurt*, la rivista da lui ideata, interveniva in un dibattito da lui voluto sulla copertura piana: «...tra i numerosi problemi costruttivi... nessuno ha tanto agitato gli animi quanto il problema tetto piano e tetto a falde. Nonostante che entrambi i tipi di copertura siano stati applicati per millenni in tutte le parti del mondo e che la soluzione della copertura piana sia stata adottata anche nei paesi nordeuropei sia nell'epoca classica che in quella successiva, senza che questo avesse mai sollevato pubblici dibattiti...».

Il commento più convincente è forse quello di Adolf Behne «il tetto a falde è bello quando si collega al corpo dell'edificio in modo chiaro e semplice», come testimonia la bellezza che riflette l'armonia della vita medioevale. Solamente in epoche successive – secondo Behne – il tetto si stacca dalla sua funzione e diviene quasi un pretesto architettonico: esattamente il contrario dell'intenzionalità del tetto piano, vale a dire la capacità di saper cogliere il significato della propria necessità originaria ricomponendo nuovamente l'edificio come fatto unitario.

Oggi 2009, la rivista *And* mi chiede una riflessione su trasparenza e opacità, termini che sembrano l'emblema di un'ultima ed irresistibile 'guerra' formale – dopo quella del tetto piatto: uno slogan che vorrebbe, analogamente al primo, surrogare l'intera complessità del fatto architettonico (dal fatto costruttivo al problema del significato). *'Trasparenza, leggerezza...'*: ma si tratta davvero di una questione propria dell'architettura? L'idea di architettura non corrisponde forse ad un problema di adeguatezza e di verità della costruzione a fronte di un luogo o di un programma? Di fronte a tali problemi *'trasparenza e leggerezza...'* divengono solamente mezzi formali, tra gli altri, per declinare l'adeguatezza dell'architettura rispetto ai suoi compiti per così dire istituzionali, perdendo quindi quel carattere ideologico e dirimente che sembra loro affidato dal dibattito attuale, ultima incarnazione di un proteiforme *zeitgeist*.

L'architettura è luce e ombra, trasparenza e opacità e solo la verità delle sue forme rende un edificio unico. Non proviamo forse un senso di leggerezza dentro lo spazio ipostilo della moschea di Cordova mascherata alla città da un muto e interminabile muro?

Ma tale sovrana indifferenza dell'architettura, oltre che nella diacronia è ravvisabile anche nell'esperienza di un singolo artista.

Peter Zumthor, ad esempio, sembra volta in volta reinventare la 'scorza' delle sue architetture. A Sumvitg, inseguendo la leggerezza delle strutture in legno, trasformando le pareti della Cappella di San Benedetto in un'araldica successione di esili sostegni delle nervature a foglia della copertura, smaterializzandole viepiù nella luce celeste di un leggero stacco inserito tra l'involucro in legno e la copertura. Nel progetto per i Bagni Termali a Vals, *non proponendosi immagini mentali da adattare al compito assegnatogli ma rispondendo a questioni fondamentali non affatto immaginarie come il luogo, il compito e i materiali* (montagna,



Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Berlino  
in *apertural/opening page* Peter Zumthor, Kunsthouse, Bregenz

'Transparency, lightness...': but does this really deal with an architectural issue? Doesn't the concept of architecture correspond to the problem of suitability and truth of construction in view of a place or a programme?

In view of such problems 'transparency and lightness...' become simply formal means, among others, to weaken architecture's pertinence when compared to its so-called institutional roles, losing the ideological and illustrative features that seem to be entrusted to them by the current debate, the latest incarnation of a protean *zeitgeist*.

Architecture is light and shadow, transparency and opaqueness. Only the truth of its forms makes a building unique. Do we not perhaps get a sense of levity inside the hypostyle hall of the Great Mosque of Cordova camouflaged in the city by a silent and interminable wall?

But such regal indifference of the architecture, aside from that of diachrony, is also visible in the experience of the single artist.

For example, Peter Zumthor seems to re-invent the 'crust' of his architecture time after time. In Sumvitg, the lightness of the wood buildings was used as a model, transforming the walls of the Saint Benedict Chapel into a heraldic series of slender supports of its covering's leaf veining, dematerializing them more and more into the celestial light of a slight detachment inserted between the wooden enclosure and the covering. In the project for the Thermal Baths at Vals, *by not proposing mental images to adapt to the assignment* but answering to *fundamental issues*

*that are not imaginary at all such as the place, the assignment and the materials (mountain, water and stone)*, he advances into the bowels of the mountain, composing (by using what can be defined as artificial geological layers) a sort of abandoned stone quarry with a structural norm that seems to be entrusted to the sole logic of the excavation.

However, I think it would be sensible to reassess some ridiculous equivalents: for example, the one that identifies *transparency and lightness* with the concept of modernity; as if its opposite, the idea of opaqueness (of buildings in general) should be a concept from the past (if not from ancient times).

This is an essential analysis for the understanding of Mies van der Rohe's work: if his architectural creations seem to respond *in toto* to both themes of levity and transparency, they are also the result of a lengthy pursuit towards a form that finds its own origin and ends in the relationships between inner and outer space – with nature and the landscape.

What other sense can be made out of the renowned *collages* in which only works of art – Picasso's *Guernica* or enigmatic statues – are capable of inhabiting impalpable spaces that are framed by an almost invisible architecture, reduced to minimal fragments in a backdrop of infinite landscapes.

A relentless research that even crosses fields that are dialectically opposed (see buildings analysed contemporaneously in iron/glass and in cement/brick); a research aimed at transforming technical shapes into architectural shapes of unexpected structural clarity. The tension with which Mies pursues «the architec-

ture of his time» leads him to identify form and structure: the liberation of the wall from its bearing function brings about the possibility to 'open' up towards the external envelope of the building at any point.

It is in this manner that pillars follow a rule that turns out to be independent from closure subsets that (whether they are in glass or brick) are practically reduced to being a contingent way to use a structure that transcends them and is almost independent of them. The results are surprising effects: volumes seem to be freed of all their weight and acquire an aerial levity. The *National Galerie* is paradigmatic. Within the orderly arrangement of cross-shaped pillars, like those of temple, the (real) exhibit gallery rises upon the powerful base along with the glass bordering the square-shaped hall used for temporary exhibits that tends to disappear in order to reveal Mies' original intuition: the structure's beauty is superior to that of any finished building.

Usually in the designs of his first skyscrapers, glass acquires a discriminatory value of shape: if in the polygonal plan version glass is not considered as a simple, inert covering but as an element rich in shadows and reflections caused by linear and multifaceted surfaces that intercept the light; in the second version featuring a plan with convex elements, the curvature is regulated on the play of reflections on the glass surface, revealing grooves like those in a gigantic column: «my thoughts guide my hand and my hand shows if the thought is correct».

Mies' lesson seems explicit in the work of Alberto Campo Baeza. From the Spanu House to the Blas



Alberto Campo Baeza, Casa Olnick Spanu, New York

House, the theme of lightness existing in the presence of and in view of gravity appears like the result of the declension of ancient questions: type, nature, space, size, light and matter are voices suspended within the shapes dictated by the location. Powerful bases, in which the most intimate part of family life is developed, hold up diaphanous glass rooms that host everyday household life in a total immersion of the beauty of the landscape; when such beauty is darkened or difficult to perceive, Baeza re-constructs it with the fragrance of lemon trees, pools of water sheltered by silent walls in lime: like ancient patios, like in the Roman villas 'recovered' by Mies with his amazing court houses.

Two buildings by Peter Zumthor and Rafael Moneo created in the same year develop the identical theme of luminous shapes: when they filter the glacial light of day present in their interior, then the night is transformed into solidified light.

In the Kunsthhaus at Bregenz, three long structural walls with an arrangement recalling the iconography of Mondrian's works are disposed by Zumthor in such a way as to separate the inner space from the public's course. The building entrusts the role of welcoming the work of art to a second, opaque area. A final double-boundary in acidated glass converts the entire building into a pure parallelepiped of light along the shores of Lake Constance.

Also on the water, but this time on the shore of stormy ocean waves, Moneo designs abstract bastions out of translucent material instead of stone. A light that is almost suspended during the daytime defines the wide

*acqua e pietra*), s'inoltra nelle viscere della montagna, componendo, mediante una sorta di artificiali strati geologici, una sorta di cava di pietra abbandonata la cui norma strutturale sembra essere affidata alla sola logica dello scavo.

Credo comunque sia responsabile rivedere ridicole equivalenze: quella ad esempio che identifica *trasparenza e leggerezza* con l'idea di contemporaneità; come, all'opposto, l'idea di opacità (cioè di murario in genere) con un atteggiamento rivolto, se non all'antico, certo al passato.

Una lettura indispensabile per accedere all'opera di Mies van der Rohe: se al tema della leggerezza e della trasparenza sembrano rispondere *in toto* le sue architetture, esse sono anche il risultato di un lungo percorso verso una forma che ha nelle relazioni tra spazio interno e spazio esterno – con la natura e con il paesaggio – la propria origine e il proprio fine. Quale altrimenti il 'senso' dei notissimi *collages* nei quali solamente opere d'arte – *Guernica* di Picasso o enigmatiche statue – sanno abitare impalpabili spazi che, sul fondo di paesaggi infiniti, sono inquadrati da un'architettura quasi invisibile, ridotta a minimali frammenti?

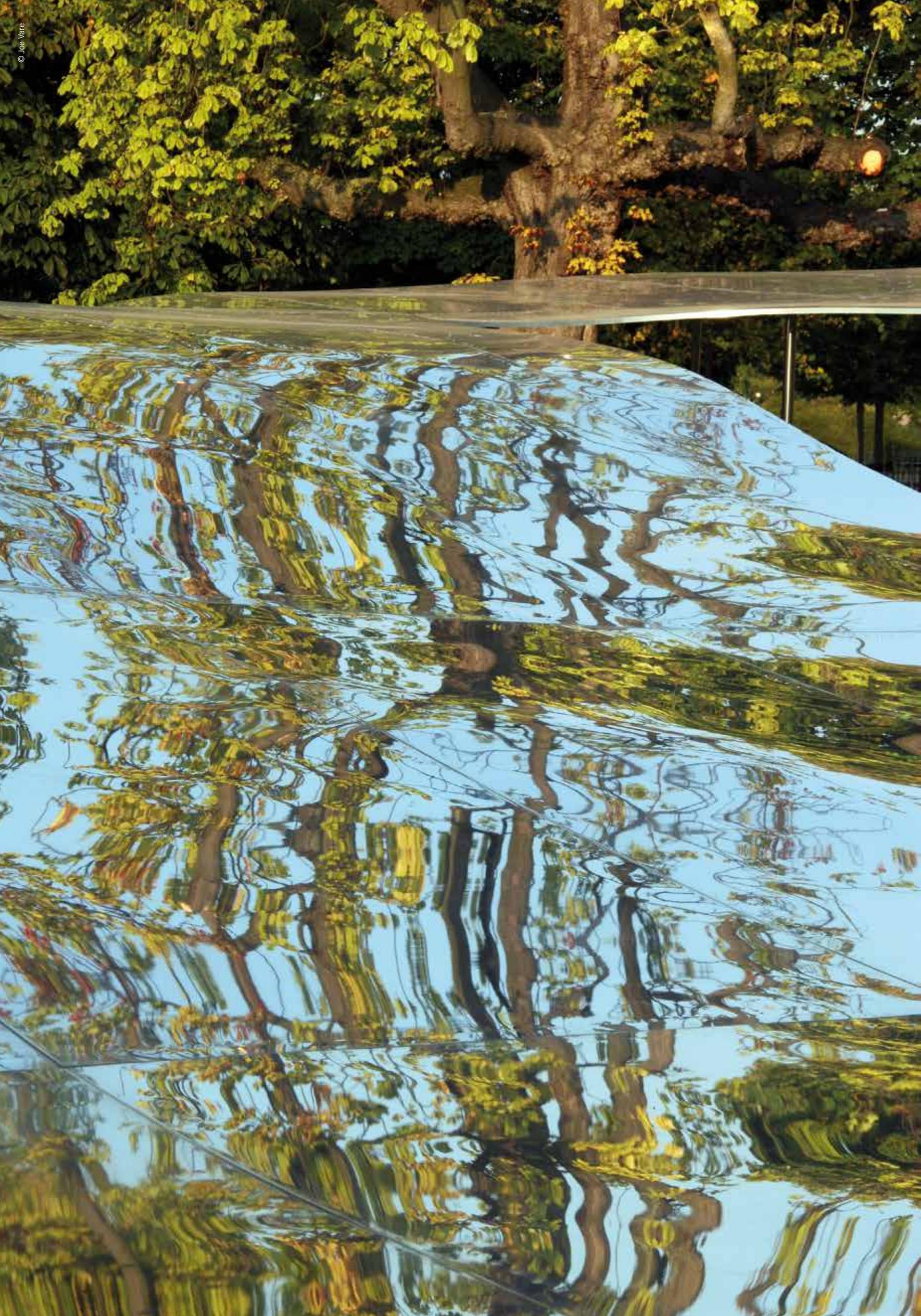
Una ricerca ostinata che attraversa anche campi dialetticamente opposti (vedi edifici analizzati contemporaneamente in ferro/vetro e in cemento/muratura); una ricerca tesa a trasformare forme tecniche in forme architettoniche di inaspettata chiarezza strutturale.

La tensione con cui Mies insegue '*l'architettura del proprio tempo*' lo porta ad identificare *forma e struttura*: la liberazione della parete dalla sua funzione portante apre alla possibilità di 'aprire' verso l'esterno l'involucro dell'edificio in qualsivoglia punto. È così che i pilastri seguono una norma che risulta indipendente dai sottoinsiemi di chiusura che, siano essi in vetro o in muro, sono ormai ridotti quasi a contingente modo d'utilizzare una struttura che li trascende e che ne è quasi indipendente. Ne risultano effetti sorprendenti: i volumi sembrano liberarsi di tutto il loro peso ed acquistare un'aerea leggerezza.

Paradigmatica è la *Neue Nationalgalerie*. Dentro l'ordinato disporsi dei pilastri cruciformi che, come quelli di un tempio, s'innalzano sul forte basamento che contiene la (vera) galleria d'esposizione, il vetro che perimetra la sala quadrata destinata a esposizioni temporanee tende a scomparire, rivelando così l'intuizione originaria di Mies di una bellezza della struttura come superiore a quella di ogni edificio finito.

Solamente nel progetto dei suoi primi grattacieli, il vetro acquista un valore discriminatorio della forma: se nella versione a pianta poligonale il vetro non è considerato un semplice rivestimento inerte ma un elemento ricco di ombre e riflessi provocati dalle superfici lineari e sfaccettate che intercettano la luce; nella seconda versione, con pianta ad elementi convessi, la curvatura è regolata sul gioco di riflessi della superficie in vetro, e svela scanalature come di una gigantesca colonna: «i miei pensieri guidano la mia mano e la mia mano dimostra se il pensiero è giusto».

La lezione di Mies sembra esplicita nel lavoro di Alberto Campo Baeza. Dalla casa Spanu alla casa de





© Federico Negro

Sanaa, Museo d'Arte Moderna, New York  
accanto/side: Sanaa, Padiglione alla Serpentine Gallery, Londra

ramps, rest areas and routes strategically positioned between the light external enclosure and the powerful internal enclosure of wooden boxes. On an immense rocky podium, at night, two luminous prisms restore the entire life of theatres they contain to the city.

Sejima's is a pursuit that reaches the edge of abstraction, towards an architecture that seems to almost stretch towards nothing but thin air – in the same way as Malevich's widely known *White on White*, painted in two shades of white that are barely perceptible. Rarified spaces inhabited by slender steel pillars like in a forest covered in snow filmed by Waida and the 'empty wall' as Kandinsky ironically called it «bidimensional, perfect, level and well-proportioned, but silent, sublime and self-sufficient»: the empty wall that became an architectural element for MM protagonists.

Sejima works within space by declining nature suspended between Mies' pursuit and oriental tradition. Slabs that were hollowed out in order to contain nature made of light and sky, secret oases, skillful arrangements of essences entrust the colours of the seasons to impalpable spaces. Curtains like rice paper to conceal impossible (for westerners) domestic rooms.

In order to recover zenith lights and hanging gardens (as well as to astound), the Sanaa group shook up the seven superimposed boxes that make up Manhattan's Museum of Modern Art by sliding them around. The white glass concealed by grey iron net, not opaque and not transparent, appears like a sculpted lighthouse that stands out in a disorderly place.

Blas, il tema di una *leggerezza che vive in presenza e a fronte della gravità* appare come il risultato della declinazione di antiche questioni: tipo, natura, spazio, misura, luce e materia sono voci sospese dentro le forme dettate dal luogo. Forti basamenti, in cui si rapprende la parte più intima della vita familiare, reggono diafane stanze di vetro che ospitano la vita quotidiana della casa in una totale immersione nella bellezza del paesaggio; allorché tale bellezza sia oscura o difficile, Baeza la ri-costruisce con fragranze di limoni, con vasche d'acqua al riparo di silenziosi muri di calce: come negli antichi patii, come nella casa romana, 'ritrovata' da Mies con le sue sorprendenti case a corte.

Due edifici di Peter Zumthor e di Rafael Moneo, pensati nello stesso anno, sviluppano l'identico tema di volumi luminosi che, se filtrano le algide luci del giorno al loro interno, si trasformano la notte in luce solidificata. Nella Kunsthhaus di Bregenz, tre lunghi muri strutturali, con una disposizione che richiama l'iconografia delle opere di Mondrian, sono disposti da Zumthor a separare gli spazi interni dai percorsi del pubblico. L'edificio demanda ad un secondo perimetro opaco il compito di accogliere l'opera d'arte. Un ultimo doppio perimetro in vetro acidato trasforma l'intero edificio in un puro parallelepipedo di luce sulle rive del lago di Costanza. Sempre sull'acqua, ma in riva alle burrascose onde dell'oceano, Moneo disegna astratti bastioni non più di pietra ma di materiale traslucido. Una luce diurna come sospesa caratterizza le ampie rampe, soste e percorsi, strategicamente collocati tra il leggero involucro esterno e quello interno, possente, delle scatole di legno. Su uno smisurato podio roccioso, due prismi luminosi, alla notte, restituiscono alla città l'intera vita dei teatri che contengono.

Una ricerca al limite dell'astrazione quella di Sejima, verso un'architettura che – al pari del famoso 'quadro bianco su fondo bianco' di Malevich, dipinto in due toni di bianco appena percepibili, – sembra tendere al quasi nulla. Spazi rarefatti abitati da sottili pilastri di acciaio, come in un bosco innevato di Waida, e da «la parete vuota», come la chiamava ironicamente Kandinsky, «bidimensionale, perfetta, piana e ben proporzionata, ma silenziosa, sublime e autosufficiente»: quella parete vuota che divenne per i protagonisti del MM elemento architettonico.

Sejima lavora dentro lo spazio declinando una natura sospesa tra ricerca Miesiana e tradizione orientale. Piastre scavate a contenere la natura fatta di luce e cielo, segrete oasi, sapienti disposizioni di essenze, demandano il colore delle stagioni a impalpabili spazi. Tende come carta di riso a velare impossibili, per l'occidente, stanze domestiche.

Per ritrovare luci zenitali e pensili giardini, ma anche per sorprendere, il gruppo Sanaa sommuove, slittandole, le sette scatole sovrapposte che compongono il Museo d'Arte Moderna a Manhattan. Il bianco vetro schermato da grigie reti stirate, non opaco non trasparente, appare come uno scultoreo faro che si staglia nel disordinato luogo.