

## Architettura condivisa. Jo Coenen

Un libro su Jo Coenen è una ricerca sulla necessaria ed inequivocabile valenza condivisa del fare architettura. Un libro su un architetto che costruisce ogni volta per un luogo e un ruolo definito, in un indistricabile rapporto fra il proprio essere e il proprio fare, che vuole avere chiara la propria posizione all'interno della società. Un architetto politico, come lo sono stati Schinkel, Berlage, Van Eyck, o gli Smithsons prima di lui. Che si interroga non solo sugli strumenti del lavoro, ma anche sui referenti del proprio lavoro, e sulle sue sorgenti formali e simboliche collettive.

Non è un caso che Coenen dica chiaramente "non voglio che gli individui si sentano soli nei miei edifici". L'approccio di Coenen è inevitabilmente legato alla considerazione dell'architettura come città abitata. E viceversa. Nel suo fare il progetto è sempre un incontro fra l'esperienza e la capacità di comprensione. Coenen utilizza forme leggibili, comprensibili, nelle quali è possibile proiettare simboli e significati condivisi. È un'architettura narrativa, che snoda una chiara drammaturgia, un racconto materializzato. I suoi progetti sono spesso evocativi, quasi ludici, e al contempo seri e calibrati.

Questa sua necessità di significato gli permette di affrontare senza timore il lavoro sulle diverse scale dell'architettura, di accettare la necessaria monumentalità degli edifici carichi di significati condivisibili, poiché l'architettura è chiamata a costruire simboli sociali. No alla ritrosia, alla falsa modestia del piccolo integrato nella natura. Il suo lavoro sulla spazialità è diretto e umanamente monumentale, come nei quadri di interni di chiese di Pieter Saenredam, dove esiste una forte continuità fra spazio pubblico e privato. Coenen stesso si considera un architetto nel senso del mastro costruttore, che crea spazi, e non disegni di facciata. E gli spazi hanno significato, poiché vi si muove la gente. Così l'architettura è principalmente un'opera di composizione, di combinazione, piuttosto che sistema di regole astratte. Questo avviene nei progetti piccoli, come anche nei grandi masterplan, dove opera coinvolgendo numerose figure di altri architetti, oltre a progettare lui stesso alcuni edifici chiave di ogni piano. L'impegno di Coenen è più forte laddove ritiene che l'arte della spazialità si sia impoverita rispetto ad altre epoche. E per essere moderni non è necessario abbandonare il passato. Secondo lui "l'architettura può essere usata per ristabilire il naturale rapporto con le cose". Come un chirurgo, aggiungendo o togliendo cose alla città si può riportarla in vita. Perciò è necessario reagire diversamente a diversi contesti e incarichi. Coenen, architetto olandese, legato al territorio formale e spaziale, opera diverse reazioni ai diversi siti, sempre con la consapevolezza di aumentarne il valore con l'intervento umano consapevole e deciso. Torna qui un forte collegamento con il Ticino, con l'intenso confronto – scontro con il paesaggio di Snozzi.

Curiosamente, in apparenza, Coenen si è confrontato più volte con il tema del libro, e con la necessità di ospitarlo in un'architettura, in una biblioteca. Ma d'altronde, ospitare il libro significa interrogarsi sulle valenze profondamente umane e collettive del fare architettura. Infatti cosa più di un volume scritto raccoglie la sapienza, la volontà di dialogo, la necessità di un interlocutore?

Così anche questo libro. Una prima parte è strutturata attorno ad un dialogo che ha avuto luogo fra Maastricht ed Amsterdam. Un dialogo nel quale il parlare e discutere di architettura si lega indissolubilmente con il riflettere sul proprio essere, sulla propria esperienza, sui luoghi e le persone vere e care che formano le nostre aspettative e le nostre volontà su ciò che facciamo. Un'architetto personale, con una propria storia e formazione; e un architetto sociale, che crede fermamente nella necessaria continuità del fare architettura e del suo valore comunque e sempre urbano.

Quindi una seconda parte propone una lettura del lavoro di Jo Coenen attraverso l'individuazione di una sorta di vocabolario di intenzioni progettuali e di valenze etiche. Ma il vocabolario di Coenen è fatto necessariamente di coppie o grappoli di parole, di definizioni complementari e integrate.

Tutto il libro è attraversato da momenti di approfondimento, che danno conto della particolare attenzione di Jo Coenen alla continuità collettiva del fare architettura. Si impara cosa fare dai Luoghi amati, come fare dai Maestri, per chi fare attraverso gli incarichi stessi, come quello per il Rijksbouwmeester.

Infine un testo appassionato di Luigi Snozzi rende ancora più leggibile l'*umanità* di Jo Coenen e della sua architettura, la sua impossibilità a ridursi a puro compositore, il suo fare non per il sentimento, con sentimento.

Dialogando. In studio. Maastricht 6\_7 settembre 2004

Alberto Alessi. Vorrei cominciare dall'inizio, chiedendoti della tua formazione giovanile, poiché credo che nella memoria consapevole e inconscia di ciò che si è fatto e appreso si apra la possibilità di continue nuove interpretazioni della realtà. Quale è stata la tua formazione come individuo? Cosa ti è rimasto degli interessi di allora, come sei arrivato all'architettura?

Jo Coenen. La mia prima formazione è stata normale, come quella di tutti. Le scuole elementari, poi le medie, e poi cominciano le possibilità di scelta: io mi sono sempre sentito spontaneamente attratto dalle strategie, dalle scoperte pratiche, fisiche. Da piccolo ho costruito una teleferica lunga 100 metri fra casa mia e casa di un mio amico, certo che funzionasse. Attenzione per il costruire, per il scoprire, dubbi mia adeguatezza allo studio pienamente umanistico e teorico, che mi interessava, ma credevo non potesse essere il vero centro del mio essere. Perciò io mi sono prima chiesto che fare, e ho pensato di scegliere una scuola tecnica, legata al fare, alla matematica come logica pragmatica. Ma alla fine mi sono iscritto ad un liceo, con dubbi. Così c'è stato un primo passaggio dalla piccola città dove avevo fatto i primi studi alla nuova città del ginnasio, più grande, più complessa. Ho fatto nuove scoperte nella nuova città, nella nuova scuola diretta da padri francescani, dai quali ho appreso moltissimo, lo studio delle tradizioni, storie, culture, i greci e i latini, grazie a questi insegnanti che erano veri umanisti, non solo nella scuola ma anche nella loro vita monastica presumo. E poi inglese, matematica, che facevano parte integrante di questa formazione. Un padre faceva lingua e storia, insieme, e ciò rendeva tutto vivo, come un teatro.

Così con un professore ho vissuto Alessandro Magno, Tacito, Cesare, come vicini, reali. Mentre un altro ci insegnava etimologia e significati delle parole, ...

AA. *Quindi tu che eri spontaneamente interessato e portato per le tecniche ti sei trovato uno studio che in qualche modo ti dato una base di senso per il fare. Ti ha permesso di vedere una continuità temporale e storica nel fare.*

JC. È vero. A 14 anni con un insegnante abbiamo dovuto scrivere un libro sulle costruzioni dei greci, con disegni e piante del Partenone, ecc. e come sono stati costruiti e perché, mentre un altro insegnante ci leggeva Omero e la lingua. Guardare le cose da più punti di vista, contemporaneamente. È stato molto bello, molto importante per una crescita armonica.

AA. *Ciò vi permetteva di avere un'atteggiamento creativo, ma non arbitrario. Tu vedevi che quello che fai è tuo, ma al contempo appartiene ad un quadro generale.*

JC. Sì, è in una grossa pentola, e questo valeva presso tutti gli insegnamenti, l'inglese, il tedesco, la lingua e la cultura delle diverse tradizioni erano insegnate in grande continuità. La continuità, meraviglioso.

AA. *E quindi hai la possibilità di inserire in un sistema la tua volontà artistica, il tuo interesse nel fare.*

JC. E questo ci è stato dato molto presto, da subito, e si apriva a molti campi, come anche la chimica e il sistema chimico, la fisica e il sistema delle forze. Così abbiamo potuto apprendere, sistema dopo sistema, ordine dopo ordine, affiancati, sovrapposti, integrati fra di loro. Così siamo stati allenati a pensare sistematicamente, con attenzione e accuratezza, a leggere le singole cose come parte influenzante e influenzata da un contesto. Come la chimica o la biochimica. Questo era il mio tempo di ginnasio.

AA. *Chiudendo questa riflessione sulla formazione e sulla volontà spirituale di costruire, come potresti definire l'architettura, per te. Perché si fa architettura?*

JC. L'architettura si costruisce come realizzazione concreta di pensieri immateriali. I desideri, il sociale, l'immateriale è spirituale.

Mi sono trovato molte volte a dover rinunciare ad incarichi perché non c'era spazio per questi aspetti immateriali. Il problema oggi a questo riguardo è anche nella difficoltà di trovare clienti che siano partecipi di questi aspetti. Gli antichi lavoravano in gruppo, le cattedrali erano lavoro comune. Oggi non c'è questo sentire, c'è soprattutto la necessità pragmatica di costruire per gli affari e il profitto, un grande appiattimento delle motivazioni di fondo del fare. Il valore dell'architettura è posto spesso nella sua adeguatezza economica. È una situazione che non amo, ma che devo subire, perché in Olanda, come ovunque in occidente, come inizi un progetto, soprattutto se di certe dimensioni, ti trovi subito a sederti al tavolo con queste persone che ti spiegano da cima a fondo come una tale scatola deve funzionare, quali funzioni deve accogliere, come deve apparire. E ti devo dire che questo fa molto male, non ha niente a che fare con l'essenza dell'architettura. E vedo che anche molti colleghi si conformano a questo sistema, cercando nicchie di libertà, facendo eccitanti esercitazioni compositive formalistiche, e mi dico che questa non può essere la soluzione. Questa strada diviene sempre più stretta, più chiusa. E io con il mio fare e il ruolo che nel mio fare mi sono cercato, mi pongo centralmente il problema di questa lotta fra materiale e immateriale. E vedo che questa mia esperienza raccolta in molti anni, come quelle analoghe di altri architetti, si sta lentamente diffondendo in Europa, mentre vedo la discussione disciplinare sul fare architettura come molto accademica e sterile.

AA. *Esiste in effetti una enorme frattura fra la discussione interna alla disciplina e la visione dell'architettura dell'uomo della strada. La disciplina discute del proprio fare e divenire quasi solo in termini formalistici, divisa al suo stesso interno da gruppi di pensiero impermeabili gli uni agli altri, e per giungere alla gente, pare non avere altro mezzo che quello di urlare con un calambour stilistico, con l'elemento eccezionale. Ma non si può fare una città solo con eccezioni.*

JC. Esatto. Perciò sono sempre più interessato alle ragioni che ci hanno portato a questa situazione, in cui un caos completamente inestetico ed inespressivo sta sempre più toccando tutti. Per fare questo devo cercare di guadagnare tempo, devo sempre più spostarmi dal centro della discussione economica attuale sul progetto e cercare altrove gli spazi di attacco a questo sistema. Per esempio riflettere sulla città storica e sul suo esistere come crescita continua su se stessa, come i monumenti di Napoli che esistono continuamente trasformati nei secoli, una scala attaccata ad una facciata, una nuova apertura, tutte ragioni anche pragmatiche ed economiche, ma soprattutto materiali.

AA. *Una lettura analitica che diviene una possibile risposta all'idea consumistica dell'architettura che pare oggi vincente*

JC. Sì, vedo i valori che spariscono, e per me si tratta di capire dove posso integrarli, come posso efficacemente contribuire con la mia conoscenza al loro riapparire nel progetto, anche in quello nato da esigenze di mercato.

AA. *Questo processo è legato al tempo, alla durata dell'edificio, alla sua efficacia nel tempo, ai ruoli che può ricoprire nella sua esistenza.*

JC. Perciò quando mi è capitata l'occasione di divenire di Rijksbouwmeester, quando mi hanno telefonato per chiedermi se ero interessato a ricoprire questo ruolo, ho pensato che questo fosse un'ottima occasione per riflettere, per prendere distanza dalla realtà quotidiana del costruire. Perché se tu mi domandi quali sono gli scopi e i contenuti dell'architettura nel prossimo futuro, ti devo rispondere che non lo so più. Non sono sicuramente i teatrali esperimenti espressionisti che vediamo in giro, ma non sono sicuramente neanche le torri uffici con grandi atri e doppie finestre. È la nuova analisi della composizione delle strutture urbane future nelle quali il vivere, il lavorare e le altre funzioni si incontrano. Molto lavoro dovrà essere dedicato al miglioramento del lavoro normale, ad una qualità tecnica diffusa, questo continuerà a essere necessario. Ma su come si potrà integrare il senso sociale e immateriale, questo è il punto.

AA. *Sì, appunto, ma quando oggi fai architettura, quando progetti, ora anche come Rijksbouwmeester, chi hai di fronte come cliente, chi vedi come tuo referente? Una persona, una istituzione, la città, una società?*

JC. Nella mia funzione come Rijksbouwmeester mi trovo di fronte spesso non una persona, ma un istituto o una rete di referenti, e questo rende le cose difficili, perché il compito invece è al contempo astratto e concreto.

AA. *Credo che questa sia la vera domanda centrale oggi. Puoi essere tu stesso il tuo stesso cliente, e le occasioni che ti si presentano sono solo strumentali alla possibilità di realizzare le tue visioni sociali e culturali? Oppure cerchi sempre al di fuori di te un cliente vero, o cerchi di "progettare" il tuo cliente ideale?*

JC. Io cerco di porre in atto manovre, preparazioni analitiche che rendano accettabile la ricerca architettonica alla cultura sociale attuale. Poiché al di là di se stessi non si riceve più nessun impulso. Ciò che mi manca, e questa atmosfera esisteva fino a non molto tempo fa, è l'ottimismo del fare, per esempio Candilis, Le Corbusier, volevano fare scoperte, fissare nuove modalità; e poiché allora c'è il problema dell'abitazione, la domanda era come posso risolvere questo problema nella grande dimensione e comunque nella concretizzazione e materializzazione architettonica, questo era il compito dell'architettura, vedi Marseille. C'era un grande ottimismo in questo, l'idea che l'architettura poteva essere parte del processo. Oggi vediamo che questo pensiero non viene più considerato, l'architettura non può più salvare il mondo, questa è ritenuta un'immagine antica, romantica. Oggi si reagisce cinicamente, e quindi vediamo negozi griffati al contempo dallo stilista esposto e dalla firma dell'architetto, oppure nuovi musei teatralmente eccentrici, ecc.

AA. *Mi pare che tu intenda questi come risultati di un fenomeno di arbitrarietà formalistica più propria al campo della moda che a quello dell'architettura.*

JC. Totalmente. Questo pensiero ottimista, proprio ancora del primo Atelier 5 in Svizzera, e di molti altri della generazione fino al '68, proprio allora sparisce. E io vedo una crisi, presso molti, che però essi stessi non vedono, credendo che tutto continuerà così come oggi ancora a lungo. E si nota sempre più la riduzione di senso e valore dell'architettura, anche nella scuola, nei Politecnici, l'architettura è ancora solamente una piccola porzione del processo, si parla un poco di estetica e questo è tutto. Ciò vuol dire che il contenuto dell'architettura, il suo senso positivo, è stato completamente pragmaticizzato, neutralizzato tecnocraticamente. Al giorno d'oggi è difficile trovare dei valori comuni attorno ai quali discutere di architettura.

AA. *Tornando alla tua definizione di Architettura come traduzione materiale dell'immateriale, si può quindi affermare che gli edifici che invece oggi si realizzano sono piuttosto costruzioni estetiche, che non possono essere definite veramente architettura, poiché mancano dell'aspetto della durata al loro interno.*

JC. Ci sono molti architetti buoni, ma tre sono particolarmente importanti per me: Siza, Snozzi e Mendes, perchè tutti e tre sono in grado di entrare nei problemi architettonici generali dando una propria risposta personale. Posso illustrare la mia risposta con un esempio, l'opportunità di collaborare con Siza per il quartiere Vailantlaan a L'Aia, dove si trattava di ricostruire una grande parte di città, un pezzo urbano complesso e multietnico. Siza è intervenuto studiando come abitano le persone, gli immigrati orientali che vivono in questa parte della città, e vi ha risposto con l'architettura, con le scale fatte in un certo modo e in una certa posizione, ma senza compromessi al cliché, suggerendomi chiaramente di fare attenzione a queste piccole cose nel mio progetto generale. Reagendo così alla costruzione insensata e senza anima di parti di città per addizione aritmetica automatica, dove l'architettura non ha più alcuno spazio di azione, e quindi è sparita. E poi uno dei migliori esempi di Siza sono due muri in cemento, niente soldi, l'acqua è già là, e noi possiamo chiamare tutto questo una piscina a Matosinhos. Sì, forse non vi è nascosto un grande pensiero spirituale, ma l'atteggiamento e la qualità sono elevati. Così ho anche scoperto un terzo architetto caratterizzato dalla stessa attenzione, natura, attenzione e materiale normale, e questo è Paolo Mendes. I tre Snozzi, Siza e Mendes sono ormai miei amici, ne conosco molto bene il lavoro, e quando penso all'architettura, penso alle loro opere. A molti altri non penso, molti sono spariti, non sono più conosciuti. Quando parlo con gli studenti di questi e altri architetti, mi viene spesso posta la domanda di chi siano, e se ne vedono i lavori non capiscono cosa vi si nasconda.

AA. *Con la domanda sul valore e il significato dell'architettura si pone anche la domanda del suo possibile insegnamento. Tu hai parlato di professione, e professare significa dichiarare apertamente qualcosa in cui si crede. Se tu insegni, se sei professore, allora devi credere in qualcosa, in qualcosa da comunicare. Cosa pensi si possa veramente comunicare con l'insegnamento, cosa pensi di potere dare?*

JC. Io insegno due cose principali. Innanzitutto mi batto contro la visione dell'architetto quale specialista a fianco di altri specialisti. Con Vitruvio continuo a pensare che l'architetto è quella persona che deve sapere un poco di tutto ed essere al centro del controllo progettuale.

AA. *L'architetto ora e sempre come figura umanistica*

JC. Esatto, non funziona altrimenti. Ciò significa una grande responsabilità anche per lo studente di comprendere questi diversi aspetti, di considerarli tutti: il senso estetico, strutturale, acustico, sociale, ecc. del fare. La seconda cosa è la profonda convinzione che il nostro fare non è che una piccola parte di una cultura millenaria, 35 anni di lavoro su alcune migliaia, ciò significa una necessaria capacità di relativizzare ogni giorno il proprio fare, e la sensibilità della continuità del fare con gli altri. E in questo, cercare comunque il proprio percorso. Ci sono state grandi fratture in questa continuità, apparse dagli anni '40 dello scorso secolo fino ad oggi. Non prima, c'erano già state rotture, ma non nella dimensione di queste ultime. Le Corbusier era uno dei moderni, oggi moderno significa lottare contro il passato, essere nuovi, attraenti, eccitanti. La nuova parola per l'architettura in Olanda è eccitante, deve essere emozionante. Così agli studenti faccio l'esempio di Mies o Le Corbusier, grandi polemici e innovatori, ma poi LC disegna la Tourette, poi io ci vado e la vedo realizzata in pietra e cemento, la continuità del pensiero rimane. Se vedi la villa Savoye, l'abitare al primo piano è quello tipico del vivere in ogni città europea; si entra, una bella rampa verso l'alto, è la struttura conosciuta dell'abitare. Se guardiamo Schinkel, l'Altes Museum, con la sua chiara struttura, il suo cerchio centrale, e poi Mies alla National Galerie, si vede una coerenza, e se poi ci ricordiamo del cerchio ed andiamo al museo di Stoccarda di Stirling... di nuovo un architetto moderno che porta Schinkel nei suoi piani. Così insegno il credere nella continuità, e racconto anche di Borromini o Michelangelo, che si sono formati nelle botteghe di maestri, e solo dopo avevano gli strumenti per creare. Quindi questo fraintendimento sul nuovo, e sul nuovo a tutti i costi, lo trovo molto profondo con molto seguito. Così ci sono le eccezioni che divengono la regola necessaria.

AA. È un tentativo di molti architetti quello di integrare altre discipline nel loro fare, e di tradurre direttamente con i loro strumenti disciplinari, in forme, quello che sono analisi e riflessioni di altri campi. Come il concetto di non–luogo di Marc Augé, valido, utile e necessario per gli architetti fino a quando è stato utilizzato secondo le sue caratteristiche analitiche, ma inutile o dannoso come strumento progettuale diretto.

JC. Si tratta di architetti che giocano a fare i filosofi amatoriali. È un fraintendimento

AA. Esattamente. Ed è proprio questa situazione il problema oggi, si deve avere una visione filosofica immediatamente identificabile...

JC. Più che filosofia, io credo che si debba credere nella vita. Oggi invece si parla spesso di filosofia, si dice di avere una filosofia, ma si ha solo un pensiero, forse un'idea.

AA. C'è una retorica della presentazione del progetto oggi che trovo emblematica. La conferenza si divide in due parti: prima si presenta un discorso teorico complesso, acuto e un poco fumoso, e poi il progetto, che spesso è solo lontanamente legato a quanto detto prima, ma quell'esposizione è talmente intelligente e colto, che chi ascolta si pone in fiduciosa attesa, poiché se il relatore è così preparato i dubbi sul progetto sono incomprensibili lacune e debolezze nella mente dello spettatore. Questa forma retorica di esposizione, rivolta ad affascinare gli addetti ai lavori ed irretire gli altri è tipica di tutta una giovane generazione di architetti. Ci si dovrebbe sempre domandare per quale motivo, e per chi si stia parlando: per un mondo chiuso e disciplinare, o per un pubblico più vasto? E qui rientra il tema del cliente, della controparte del proprio fare. Per esempio, se tu ripensi al progetto del Centre Ceramique a Maastricht, per chi pensi di avere fatto quel pezzo di città, chi vedevi e vedi come tuo interlocutore?

JC. Per la gente, per ognuno

AA. Prima tu hai detto che ci sono oggi solo clienti astratti

JC. In questo caso era diverso e meglio. Non era per la città, o solo per qualcuno, per l'investitore, ma poiché si trattava di un progetto pubblico, perciò di tutti, era per la generalità, per il nostalgico come per il futurista. Il miglior regalo che ho ricevuto da questo lavoro è che spesso le persone che si muovono in quel quartiere quando mi riconoscono vengono spontaneamente da me, per comunicarmi il loro sentirsi a proprio agio in quel luogo.

AA. Parliamo del tuo incarico sociale come Rijksbouwmeester

JC. L'incarico a Rijksbouwmeester cadeva nel momento giusto, permettendomi di porre quelle domande che nella professione non sono quasi più possibili. Riflettere, prendere distanza, fare un'architettura con uno sfondo, una base solida. Mi sono sempre trovato bene nel mondo accademico, della ricerca, ed ho visto subito questa offerta come la possibilità di lavorare dal di fuori sulle questioni base della disciplina, per ricreare le condizioni di un contenuto al fare architettura. È anche un tempo per me di ripensare a quanto ancora avrei potuto e voluto continuare ad operare come architetto.

Così in questo periodo lavoro molto sul tema della resistenza delle cose e della loro continuità, meno sulle problematiche pragmatiche, e negli incarichi che ricevo da comuni, ministeri, istituzioni, cerco di capire come gli architetti possano intervenire lavorando su questa resistenza e continuità. E così posso forse spostare e influenzare l'1% di questo processo.

AA. Così tu vedi il tuo ruolo come vero e proprio ruolo politico, rinnovi la visione ottimistica del moderno che spera e pensa di poter cambiare qualcosa.

JC. Sì, ce l'ho. Non sono sarcastico. Perché come Rijksbouwmeester ho fatto 37 progetti, in 7 città e 3 stanno continuando, e adesso posso vedere che è stato buono che io li facessi. Ho sperimentato situazioni stupide e paradossali, ho pensato spesso di lasciar perdere, ma sono contento che questo lavoro sia continuato, con tutti i paradossi, come il progetto per Small Haven ecc. perché i risultati sono che ora la gente si domanda che cosa sia una città, e vede che una città è una città, e non solo un'insieme di funzioni aggregate.

AA. Questo comporta anche una strategia di comunicazione del progetto, con il cliente, con i gruppi di lavoro sempre più grandi. Anche gli edifici realizzati sono un mezzo di comunicazione di intenzioni progettuali.

JC. Io sogno di poter mostrare foto aeree dei luoghi e delle realizzazioni, e di zoomare via via fino a viste della strada abitata, come un film, che in questo senso è uno dei migliori mezzi di comunicazione dell'architettura, perché si muove con questa e in questa. Non credo che la fotografia di un dettaglio sia ideale per ciò che cerco di comunicare.

AA. E d'altro canto, come funziona il comunicare con altri architetti? Tu lavori molto in scambio con altri progettisti.

JC. È come nell'accademia, nella scuola. Io cerco questo confronto, ho bisogno di vedere e imparare da colleghi che sanno fare cose diverse da quello che so fare io. È come nell'insegnamento, gli studenti vengono al primo anno e non fanno molto, si aspettano molto, e poi dopo qualche tempo, qualcuno mostra qualcosa di inaspettato, di affascinante, di forte. Io posso godere di queste cose, godo di questa capacità altrui di fare. Questo mi mostra quanto bella può essere l'architettura, il fare architettura, quanto può essere vero scambio di idee. Gli altri fanno cose che io non so fare, o non penserei di fare; e permettere a questo di apparire mi riempie di gioia. Vedere questo nascere, questo coesistere, questo dialogare. È un poco come ad Amsterdam, vedi tutti questi quartieri fatti nel '900, non molto tempo fa, tutti diversi ma capaci di dialogare, perché tutti condividono una base comune. È un'arte dimenticata, completamente dimenticata. Le nuove regole non seguono la capacità di architettura di essere, ma le danno limiti astratti e informali.

AA. L'architettura come linguaggio condiviso. La capacità e la possibilità di discutere e scambiare posizioni.

JC. Quando Siza ha realizzato il suo edificio nel quadro del piano del Centre Ceramique, alla fine mi ha detto quanto ha gustato la possibilità di lavorare e progettare un edificio come una città, una parte di città condivisa e comune. È stato bellissimo sentire questo, pensi Siza è una primadonna, vuole emergere, invece non è così, se crei le condizioni del fare comune, questo fare funziona.

AA. Questo era possibile anche perché c'era comunque fra di voi una base di linguaggio condiviso, conosciuto. Una situazione che mi pare non si sia presentata per Rossi, che rimane un'eccezione nel contesto coerente, sia per il tema introverso, un museo, sia per il fatto che essendo il primo edificio eseguito, non aveva altri riferimenti contestuali se non se stesso.

JC. Sì, Rossi ha dato l'accento iniziale al processo di costruzione del Centre, è stato un elemento chiave di spinta al fare.

AA. È importante avere questi accenti, perché permettono di partire, di convincere sulla necessità e validità, e quindi, superata questa fase diciamo di riconoscibilità sociale, permettono di concentrarsi su questioni fortemente disciplinari, come la contestualizzazione, la composizione, la formalizzazione. Se prendiamo il Centre Ceramique come esempio, vediamo che si tratta di un luogo pienamente costruito, c'era l'industria, che doveva andare via, e che mi pare, vedendo il tuo masterplan, non aveva la forza di lasciare un segno, un tracciato regolatore per il nuovo quartiere.

JC. Per il Centre Ceramique, la domanda era mantenere o demolire tutto. Io ho cercato con disegni e viste, di comprendere e far comprendere motivi e possibilità di intervento. Con i responsabili ho avuto scambi inizialmente culturali, quasi filosofici, di visione e riflessione sulla città, ma poi, negli incontri ufficiali e concreti, le stesse persone mi hanno fatto presente il loro ruolo e il loro obiettivo. È una situazione dura, con cui ci si deve necessariamente confrontare se si vuole agire e influire sui processi del fare città oggi. Perciò si devono cercare piani di dialogo con i politici, gli amministratori, perché loro decidono dei contenuti e dei finanziamenti, ed è necessario portarli a decidere in certe direzioni piuttosto che altre. Noi alla fine possiamo direttamente far sì che i soldi siano usati in un modo piuttosto che in un altro, ma sui contenuti è più difficile. Tornando al Centre, ho fatto moltissimi disegni per dimostrare come alcuni degli edifici esistenti potevano essere riutilizzati altrimenti, rifunzionalizzati di senso, e alla fine sono riuscito a recuperare due, due piccoli edifici in posizioni strategiche.

AA. Questa questione è per me centrale. Come ci si pone di fronte a queste situazioni di trasformazione urbana e architettonica radicale? Quali sono i meccanismi che portano alla decisione di conservare o eliminare qualcosa? Ti devi porre la questione di dove si interviene, in quale contesto; di quando, in quale momento storico agisci; di come, con che linguaggio, con quale materialità? In quest'area di Maastricht non ci si trovava davanti ad un vuoto, ma ad un pieno, fittamente costruito.

JC. Ma subito reso vuoto da bulldozer, da gru. Il pieno è stato da subito una memoria.

AA. E quindi ti sei trovato di fronte ad una vera e propria tabula rasa. Ma devi ri-costruire una città: dove cerchi gli esempi, le tradizioni? Fai qualcosa di nuovo oppure...

JC. Queste domande me le sono poste, dopo l'esempio KNSM ad Amsterdam, mi sono subito chiaramente detto che qui è diverso. Qui si deve "inventare" il contesto. Comunque non volevo un'architettura moderna così come normalmente ci immaginiamo, una pura immagine di progresso, ma ho deciso comunque di cercare un possibile contesto, di autocontestualizzare il Centre. Cercando di analizzare Maastricht e ampliandolo fino al sito di progetto. Cioè capire la città e le sue strutture, la città medioevale e quella moderna esistenti. Adegandomi poi al modo di fare, al costruire di oggi alle metodiche del lavoro e del progetto contemporaneo. E ciò in Olanda oggi vuol dire: quanto volume possiamo produrre in tot giorni? È una questione di rendita, che diviene assolutamente piatta e ininteressante, ma è la realtà. Mi spiace porre l'accento su queste cose banali, ma sono la base per il fare vero. I sistemi costruttivi e logistici sono duri, e le possibilità regolamentate sono talmente definite, dettate da motivazioni solamente finanziarie, che le speranze di cambiare qualcosa radicalmente appaiono subito come illusioni. Si parla molto bene, ma si opera altrimenti. Al momento del fare, la routine diviene vincolante. Ognuno deve fare la sua parte, senza sbilanciarsi ad occupare quella degli altri. E così questa industria del costruire così specializzata e definita, ha fatto sì che oggi in Olanda si lavori su un sistema di facciate, di coperture di strutture. Di fronte a questa situazione mi sono posto il problema accademico di come possa e debba apparire una nuova parte di città oggi! Una possibilità che non c'è più, il discutere dell'apparire generale. Quello che si può fare è muoversi all'interno del sistema e cercare di spostare la discussione e la possibilità un poco per volta. Perciò, per coinvolgere architetti come Snozzi, Siza, Galfetti, Botta, ho dovuto lavorare ai fianchi gli investitori e le imprese di costruzione, per ottenere la sospensione momentanea delle loro routine del fare e quindi permettere diverse modalità di progetto. E se mi chiedi perché ho fatto proprio questo masterplan, ti rispondo che è il risultato del sistema edilizio olandese, è una risposta per trovare spazi di azione accettabili all'interno di un fare che si basa sul ritmo di lastre di 6.30 metri per 11.10 metri, su blocchi ed edifici separati.

AA. si tratta di un investitore per ogni blocco, o di un unico investitore?

JC. Sono tre investitori, o meglio un investitore e tre società che hanno sviluppato i progetti. Ho avuto molte discussioni negli ultimi anni, soprattutto con investitori tedeschi, che erano stupiti della possibilità di fare città nuovamente, con edifici così adeguati gli uni agli altri. Se vai sull'isola Java ad Amsterdam, già là vedi la riflessione della diversità, ogni 6 metri un'altra architettura, dietro la facciata 20 cm di pelle. A me fa male, ad altri no, a me fa male vedere questa operazione di puro maquillage, design arbitrario, cinecittà.

AA. Il tuo rifiuto di affidarsi a questi 20 cm si vede nella pianificazione generale del Centre Ceramique, dove il tutto vince sulla parte.

JC. Sì, mi pare l'unica modalità possibile. E mi sono chiesto dove guardare per cercare esempi, aiuti nella storia della città, e ho studiato gli edifici viennesi del Karl Marx Hof, i Crescents di Brighton, Amsterdam sud, e dopo la realizzazione è venuto qualcuno da me e mi ha detto "ho visto una vera nuova città a Maastricht, una città in mattoni, una città rossa". Era bello sentirlo dire, e mi ha dato ancora più coraggio per continuare su questa strada, con questa filosofia progettuale.

AA. Questo mi porta a chiederti della questione della monumentalità, spesso leggibile nelle tue opere. Normalmente si associa il monumentale al grande, al fuori scala riferito al singolo oggetto. Nel tuo fare mi pare di poter dire che il tutto si comporta come un grande oggetto, appunto un oggetto monumentale. Il monumento come insieme.

JC. Si si può leggere così, si dovrebbe leggere così

AA. *Ciò che è particolarmente forte nel tuo progettare è che ogni elemento ha una sua identità, ogni elemento è singolo e importante, ma tutti insieme fanno più della sommatoria, qualcosa di più importante. Questo vale sulle diverse scale, dal Centre Ceramique alla più piccola casa o ristrutturazione. È una aggregazione sistematica di cose che mostra una attitudine, un pensare l'architettura come processo integrato, ma anche come società di differenze.*

JC. Io sogno che chiunque viva il mio edificio a modo suo, lo possa sentire suo, ognuno a modo suo.

AA. *Sì, ma non solo la persona, ma proprio lo stesso edificio è una società, in sé. Un'architettura come società.*

JC. È un nucleo, un centro di convergenze di interessi e motivazioni. E cose.

AA. *Questo è il risultato del tuo sentire ottimistico della speranza progettuale spontanea che si può leggere nei tuoi edifici. Adeguato alle cose stesse, che sono così come sono, ma potrebbero sempre essere anche un poco diverse, e funzionare comunque. Prendiamo la biblioteca di Heerlen. Tu fai uno spazio simmetrico, la sala di lettura, che poi però riceve una illuminazione asimmetrica attraverso una luce zenitale da un lato e una rampa dall'altro. E questo piccolo gesto crea subito la possibilità di dialogo con le persone che vi entrano: vado verso la luce maggiore, verso la rampa, con la distrazione del suo vai e vieni, oppure mi metto in un angolo più scuro, ma tranquillo? In questo fare appaiono certe contraddizioni, ma sono le contraddizioni della complessità nel sistema. E secondo me sono delle contraddizioni positive.*

JC. Sono come le contraddizioni nel Jazz. Si ascolta una musica, ci si aspetta un suono, e di colpo ne viene un altro lievemente diverso, inatteso e sorprendente, che all'inizio dà fastidio, ma ad un secondo ascolto suona molto meglio.

AA. *La possibilità delle cose di essere più cose contemporaneamente. Come le intende Venturi in Complexity and Contradiction...*

JC. Sì, è il modo delle cose di essere generose.

Dialogando. In treno fra Maastricht e Amsterdam, 7 settembre 2004

AA. *Qual è la tua posizione a proposito del restauro e conservazione...*

JC. Ho scritto un articolo molto tempo fa che si interrogava sul problema della continuità, cercare tracce, trovare tracce, e questo pensiero si vede per esempio nel nostro intervento sul Glaspaleis di Heerlen. Lì non si tratta di fare un risanamento dove distinguere fortemente vecchio da nuovo e lasciare visibile la traccia di confine fra le due cose. Non ho seguito questo approccio tipicamente inteso come "etico" nel moderno, perché mi pare molto più interessante la ricerca del parallelismo, della congruenza. Credo che quando si interviene su ciò che si trova si debba cercare il punto critico dove vecchio e nuovo entrano in vita comune. È quasi una simbiosi biologica. Questo richiede molto studio, cambiamenti da apportare sui programmi di progetto, e questo lo faccio anche alla scala urbana, del progetto di piano, non solo con forme e materiali, ma anche con la riflessione continua sulle funzioni. Questo non vuol dire un contestualismo mimetico, anzi. Ho scritto spesso di questo tema della continuità, perché per me è centrale, come credo si veda benissimo nei progetti, a partire proprio dal Glaspaleis, che è oltretutto il risultato di una collaborazione con Wiel Arets. Proficua, difficile, bella, come ogni lavoro comune fra architetti. Per questo progetto abbiamo aperto un ufficio a Maastricht con architetti provenienti dai due studi, a cui si è aggiunto un terzo ufficio tecnico, che aveva il compito di adeguare il farsi del progetto. È stata un'esperienza molto positiva.

AA. Quando si interviene in edifici preesistenti, la domanda che ci si pone subito è di quale fosse lo stato originario. Trovo questo interrogarsi difficile e insensato. Se un edificio del moderno ha forse vissuto una sola stagione storica, quelli del passato sono delle stratificazioni storiche difficilmente smembrabili senza eliminare qualcosa di fondamentale. E questo vale ancora di più per la città, dove tutto è compresente, l'antico con il recente. Se si costruisce in una strada o in una piazza abbastanza centrale, è normale trovarsi come vicini edifici di epoche diverse, spesso contrapposte o indifferenti fra loro. Ed entrambe da prendere come egualmente validi rispetto alla loro presenza, solo la qualità architettonica intrinseca può darne una gerarchia di valori. Ma questa valutazione è da fare con molta attenzione, perché se diviene temporale, allora il nuovo è letto sempre come disturbo e rottura, o al contrario l'antico è sempre vecchio e non più adeguato. È invece una situazione da rinegoziare volta per volta. Ed in particolare per un architetto, tutto è lì allo stesso momento, prima del proprio progetto, ogni cosa ha pieno diritto di esserci, almeno in partenza. Così le gerarchie progettuali di un contesto e di un progetto, non si devono dare in base al tempo, alla patina (che è il ruolo dello storico), ma alle forme e alle posizioni nello spazio delle cose che formano il contesto dove intervenire.

JC. Quello che stai descrivendo è il mio modo di operare come architetto, il mio tentativo di affrontare i problemi accettandone all'inizio tutte le varianti, e facendone solo poi una scelta. Gli storici spesso invece non vedono le forme, attratti come sono nel loro sguardo sul perché temporale e extra-architettonico dell'architettura.

Dialogando. In studio. Amsterdam 8 settembre 2004

AA. *come funziona il tuo studio, con i diversi incarichi che rivesti, come organizzi il metodo di lavoro?*

JC. Fino ad un certo momento era possibile, essere ovunque con la matita, intervenire direttamente su tutto. La mia mano molto veloce nel trasportare in schizzo tridimensionale un pensiero mi ha aiutato molto. Per ogni lavoro ci sono due o tre persone, con le quali discutere fino in dettaglio, dando le linee guida del progetto, le regole, le combinazioni fra composizione, immagine, materializzazione, tecnica, funzione. Per ogni edificio esiste una base, una struttura formale di fondo, un progetto: parole, associazioni di parole che creano l'idea e la qualità individuale di ogni progetto. Come in una città, anche in un progetto ci si deve orientare, metaforicamente si può parlare di piazze, strade, nomi per i momenti di un

progetto come per i luoghi di una città. Si arriva in questo modo ad una chiarezza necessaria per il lavoro di squadra, che permette di evitare le frivolezze formalistiche, ma pone chiare forme. È un processo di raffinamento continuo, dallo schizzo iniziale alla continua definizione di chiarezza, senza perdere mai la visione d'insieme. Perciò se qualcuno del gruppo di progetto si distanzia da questa modalità e cerca strade formalmente nuove ma solipsistiche, lo richiamo subito ad un vero lavoro di squadra non arbitrario. Ho molta paura di questa arbitrarità, perché si può dire che la forma è libera, che viene da dentro, guarda Ronchamp, ma chiaramente invece anche lì c'è progetto, controllo, pre-definizione. Perciò controllo questa fase del processo progettuale, e soprattutto sono molto presente nel passaggio al tridimensionale, attraverso modelli di studio continuamente rielaborati, empiricamente e teoricamente. E il progetto si fa, partendo sempre dalla funzione, ma come presupposto necessario, non come valenza formale o simbolica. E ci sono persone che lavorano in 3d al computer, altri che realizzano modelli fisici uno dopo l'altro, altri che strutturano le piante, e io mi siedo al computer con lui per definirle. Mi sento e vengo visto a studio come un direttore, una guida. Ora, negli ultimi anni, a causa della mia attività come professore e come Rijksbouwmeester ho dovuto rinunciare alla presenza assidua a studio, e questo mi rende irrequieto, e perciò il mio tempo al telefono e fax è lunghissimo, anche da lontano devo sapere dove siamo con il processo progettuale.

AA. *Nella tua ricerca si nota comunque una chiara connotazione formale, la scelta per il repertorio linguistico moderno, sempre reinterpretato*

JC Le Corbusier, Aalto, Jacobsen, Van Eyk, mi sento vicino a questo mondo di forme leggere.

AA. *Si si vede il tuo interesse spontaneo per questo mondo architettonico, per questa giocosità*

JC. Che non vuole mai essere imponente, ma talvolta è massiccia, presente.

AA. *è una architettura che pare nascere dalla gioia dell'architetto di farla, di vederla realizzata. Questi architetti erano convinti, chiaramente motivati, e le loro forme sono chiaramente qui, presenti, hanno a che fare con la percezione e non con la nostalgia, non con il pensiero che una volta era meglio, come appare in molta architettura definita postmoderna. Nei tuoi progetti si riconosce uno stile, un mondo formale, ma la tua firma è a mio avviso piuttosto da ritrovare nel metodo di approccio ai problemi, in questo fare compositivo: come ci si confronta con la città, come si usa a questo fine la propria visione spontanea di forme e spazi. E il tuo fare si evidenzia nell'attenzione volta per volta diversa a dove mettere l'ingresso, o al materiale, o alla dimensione dell'intervento su una piazza, o una strada, o un vicolo, come prima accennavi rispetto al comunicare il progetto. Si riconosce un'atteggiamento radicato in questo tuo fare.*

JC. Sì, io ho bisogno di questa continua libertà di essere diverso in luoghi diversi, altrimenti mi taglio possibilità, mi sbarro strade interessanti da percorrere, per restare in metafora. Poiché so che non tutto funziona ovunque con questo metodo, a differenza di quegli architetti che lavorano basandosi su geometrie perfette e astratte, sul quadrato, sulla ripetizione del modulo. Questa architettura col timbro di fabbrica deve essere dimenticata, a mio avviso. Dobbiamo avere un pensiero agile come il corpo, sempre pronto a reagire alle diverse situazioni nelle quali si trova ad operare. Un'architettura adattabile. Credo che l'architettura abbia una forma, sia una risposta necessariamente formale, ma non credo nel formalismo, cioè nel distacco di una parte del fare dalle altre. Il padiglione di Mies per Barcellona è formalmente fortissimo, ma appartiene ad un sistema disciplinare del fare, non è un exploit isolato.

AA. *L'architettura non può rifiutare la forma, poiché questa è il suo modo di essere finale. L'architettura è formale per definizione. Le Corbusier parla del gioco sapiente dei solidi sotto la luce. Ma non si tratta di un gioco fine a se stesso, quanto piuttosto della necessaria risultante composta di una filosofia del fare complessa, che contiene aspettative, sogni, contenuti, valori*

JC. Tutto gioca con la natura e con i nostri sensi. È importante. Io vedo costruire sempre più spazi pensati come immagine, nei quali non puoi parlare perché l'acustica non funziona, oppure non hanno una relazione visiva adeguata con l'esterno, o i materiali creano odori insopportabili. Il corpo vuole abitare le architetture, vi si vuole muovere standovi bene. Le architetture dell'immagine creano invece claustrofobia, perché sono piatte, e asettiche. Credo che siano una risposta assolutamente inadeguata alle nostre vere necessità. E siano molto arbitrariamente pensate, perché appunto il corpo, il corpo di chiunque, non le può veramente abitare.

AA. *Nel tuo fare c'è sempre un controllo visuale della composizione, quindi una voglia di forma, ma in una rincorsa continua fra situazione data, richiesta di funzione, volontà formale.*

JC. Sì, è esattamente così, le forme sono stratificate, sono risultanti di motivi interdipendenti. Per esempio nella villa che sto progettando per il sud della Francia, i due tetti sovrapposti che non si incontrano fra loro, nascono dalla volontà della committenza di avere quanta più vista possibile verso sud, e al contempo dalla necessità di ottenere un clima piacevole in casa. Quindi i due tetti discosti incanalano una brezza che mantiene fresca l'edificio sottostante, e rispondono alla volontà formale di creare un'edificio leggero in grado di filtrare anche visualmente la sua presenza nello spazio della costa mediterranea. Questo atteggiamento di apertura cerco sempre di insegnarlo anche agli studenti. Non c'è un unico punto di partenza per le cose, un rapporto 1:1 forma-funzione, ma diversi, contemporanei, successivi, comunque sempre molteplici. Perciò a una forma in elaborazione si può togliere o aggiungere altro, in funzione di ciò che vi si proietta come aspettative complesse appunto, e la cosa cresce e diviene quasi da sé. Imparare questa disponibilità all'apertura da subito, dall'inizio della scuola, è fondamentale. È come quando si studia il greco o il latino, ci si imbatte in una parola, se ne cerca la traduzione, e si vede che questa ha più significati e traduzioni possibili. E l'architettura è un linguaggio.

AA. *Sì, e questo è vero in più sensi. È un linguaggio formale che risponde a necessità climatiche e materiali, ma anche a logiche e grammatiche disciplinari, a stili compositivi codificati, come nei trattati classici, e come anche oggi alcuni tentano di fare. Ed è anche una lingua parlata, cioè ha bisogno di essere descrivibile anche a parole, come quando ci si trova a dover spiegare ad un cliente quale potrebbe essere la strategia architettonica più adeguata per le sue richieste e aspettative, spesso funzionalmente chiare e spazialmente vaghe. È un processo lungo e reciproco, dal quale è importante che nessuno sia escluso. Non può essere un monologo, altrimenti ritorniamo all'architettura dell'immagine di*

cui parlavi prima. Mi viene invece in mente la *petit maison* di Le Corbusier sul lago Lemano, nella quale lui traduce la voglia dei genitori di panorama in un muro che molto panorama esclude. Per poi invece esaltarlo attraverso la scelta mirata di alcune aperture. Ogni progetto è una scelta, si dice qualcosa e si lascia qualcosa d'altro non detto.

Vorrei tornare ora al tema della continuità. Nel tuo lavoro si vede da un lato la continuità e la coerenza in ogni singolo progetto, sebbene appunto una coerenza composta. Ma c'è anche la continuità nella filosofia che sottende tutte le tue opere, i tuoi progetti. A me pare che i tuoi lavori parlino sempre della persona che vi è dietro, dell'evoluzione della vita, della differenza di posizioni e di opinioni che negli anni ognuno di noi matura ed esprime. Noi siamo architetti e persone, fra altre persone, fra altri architetti, e le nostre architetture sono fra altre architetture da leggere e vivere. Così la continuità è assicurata dalla nostra costante presenza. E così pure la differenza nel nostro fare è data dal nostro costante crescere e invecchiare. Non sempre questa crescita di esperienza è un dato di apertura. Talvolta si traduce in una chiusura su se stessi, e il rischio manierismo è sempre in agguato. Il modo di vedere le cose che diviene metodo fisso normato. E invece nel tuo lavoro invece, se di metodo si deve parlare, è la ricerca di una adeguatezza costantemente diversa. Cioè ogni volta cominciare di nuovo, ma senza l'idea di dover fare qualcosa di nuovo, di mai visto.

JC. Si tratta di lasciare tutte strade aperte all'inizio del proprio progettare. Si questo è il nostro metodo: siamo qui, cosa c'è da fare? È come in un ospedale, lo specialista si aggira fra i letti e chiede ai propri collaboratori notizie dei pazienti: cosa ha questa persona, come procede la cura. Io rispetto tutto l'incarico, come un medico rispetta tutta la persona, con le sue malattie.

AA. E come nella differenza di ogni persona, c'è anche la certezza della analogia nella struttura fisica di ogni uomo, così nel fare architettura c'è la conoscenza di base del mondo nel quale si opera.

JC. E questo è ciò che mi dà calma e certezza.

AA. Guardando alla situazione odierna del discorso sull'architettura, da un lato pare esista un grande interesse generale su ciò che viene realizzato, ogni rivista ha la sua pagina dedicata all'architettura, più o meno ben fatta, sempre internazionalmente attenta. Questo modo di porre sotto gli occhi di tutti il costruire risponde però quasi sempre a regole temporali e critiche proprie di altri campi, e in particolare di quello della moda. Si deve vedere qualcosa di nuovo, di inaspettato, e di velocemente descrivibile e accettabile. E di provocatorio. Ora, pensando all'architettura, questa può invece essere solo ottimista, è un'arte che crea qualcosa che prima non era presente, che costruisce per accogliere funzioni e persone, perciò sempre con l'idea di assolvere un compito, anche solo simbolico. Non esiste un'architettura contro, e l'architettura brutta è solo venuta male. Una casa tagliata a metà, o nella quale viene eliminato un pavimento che impedisce di accedere ad alcune stanze, non è più architettura, è arte libera. *Matta-Clark* è un architetto, sega una casa a metà, ed ecco diviene un artista, con altri limiti e altre aspettative.

JC. Sì la situazione è cambiata radicalmente negli ultimi 30 anni, e molte delle cose dette allora non appaiono più vere o utili oggi. Il gap fra visione e realtà è divenuto enorme. Il rischio per noi di essere ininfluenti è sempre maggiore, e questo deve farci divenire sempre più attenti e riflessivi. Non si può demandare la ricerca di senso solo alla scuola, altrimenti si accetta che la realtà sia solo una serie di frustrazioni una dopo l'altra, e basta. Perciò cerco sempre nel mio fare di mantenere la continuità del sapere su tutte le parti del progetto, avvalendomi di specialisti ma non demandando a loro le responsabilità ultime. Devo sempre avere la supervisione ultima, controllare, vedere, chiedere, perché il controllo e la decisione sia sempre coerente con l'idea di progetto. Perciò lavoro anche come *Rijksbouwmeester*, perciò insegno: per comunicare questa mia convinzione della necessità dell'architetto come registi principali del progetto a tutte le scale e fasi di realizzazione.

Perché noi stessi come architetti siamo colpevoli di aver lasciato avvenire questo svuotamento del nostro potere decisionale nel progetto, e permesso che altre figure diventassero più centrali di noi. Sempre più spesso l'architettura è scivolata via dal tavolo contrattuale dell'architettura stessa. Perciò intendo anche il mio ruolo di *Rijksbouwmeester* come spazio di contrattazione possibile, posizione di forza per rimettere in discussione il fare e i ruoli della disciplina nella società.

AA. È la vera ideologia dell'oggi

JC. Tanto che se si vedono immagini di prigionieri, imbavagliati, legati, appaiano come normali, necessarie, dovute. Sembra che non ci siano più sentimenti.

AA. Proprio perché questa fede nell'oggettività tecnica toglie la necessità di prendere posizione. È una sorta di giudizio divino: se si può, vuol dire che va bene, anzi vuol dire che si deve.

JC. Ed in più, ad una immagine ne segue un'altra completamente diversa, poi un'altra, senza gerarchia o senso. E non stiamo trovando sistemi di valori e significato nei quali inserire quanto vediamo e sappiamo. Persone che volano dentro edifici, e poi un festival della canzone, un match di calcio e la prossima tragedia climatica.

AA. La sovrapproduzione di immagini toglie valore ad ognuna. È un problema di entropia: la stessa quantità di energia ripartita su più piani indistintamente li rende tutti meno potenti.

JC. La mancanza di un sistema di valori chiaro e definito rende le persone molto insicure. E questa insicurezza non viene mostrata, tutto pare bello, ma si sa che non è così, e si ha la sensazione che qualsiasi cosa si faccia, alla fine non abbia veramente senso. C'è una situazione di asincronia: quello che facciamo e che ci impegna, spesso per noi stessi non ha valore.

AA. Questa situazione postmoderna, questo relativismo dei valori, è doppiamente difficile per l'architetto. Quando progetta e costruisce, deve da un lato essere assolutamente convinto che ciò che fa sia l'unica risposta esatta, e al contempo sapere che ciò è vero solo per lui e per ciò che lui può e vuole fare, ma che una risposta diversa, forse anche contraria, potrebbe essere possibile e valida per molte altre persone. Un architetto è costretto a vivere questa situazione schizofrenica: essere aperto e al contempo assoluto. Questo per quanto riguarda la persona dell'architetto come individuo. Poi c'è anche un'altra situazione di sofferenza, ed è quella dell'abbandono del progettista a se stesso, al suo



genio creativo individuale. Un architetto che progetta oggi si trova con le spalle scoperte, non ha quasi mai una società che lo appoggia, alla quale si possa sentire coerente, ma eventualmente solo un gruppo di estimatori, o di speculatori. Perciò nasce anche questa architettura dell'immagine di cui parlavi, perché questo è oggi l'unico piano di dialogo e di scambio rimasto possibile. E ciò che trovo ancora più triste, è che questa solitudine del progettista è pienamente coerente le basi e le strutture dell'odierna società occidentale che si costruisce su questa compresenza di personalità irriducibili a unità. Cioè, la nostra società non ha in fondo bisogno di architettura, poiché ne mette in discussione i meccanismi stessi di costruzione e condivisione. Il materiale diviene immateriale, l'architettura immagine, come tu dici.

JC. Ma il materiale continua ad esistere, anche se non lo controlliamo più. Lo vedi con ciò che è avvenuto nei mesi scorsi, con i blackout negli USA e in Italia, che hanno bloccato milioni di persone, costringendole a spostarsi a piedi o addirittura a dormire dove si trovavano. Vuol dire che la coppia azione-reazione non funziona più, che siamo più fragili perché demandiamo ad altri, a cose. Così come per il ruolo dell'architetto che dicevo prima essere sparito perché ha demandato il proprio ruolo di controllo, così per la società nel suo complesso, una società confusa e sofisticata che non sa più come gli eventi, le cose e i meccanismi funzionano, ed è perciò permanentemente impreparata, insicura, impotente.

AA. Ma si vuole apparire potenti, in grado di fare le cose, di cambiare le situazioni.

JC. Questo vale soprattutto per chi deve creare qualcosa, perché altrimenti la maggioranza vive inconsapevolmente e volentieri in questo sistema chiuso. A te viene richiesto di cambiare le cose, ma senza appoggio vero.

AA. E tu devi mostrare una capacità, un'autorità che giustifichi il tuo fare personale come fare sociale. Mi pare che l'architetto oggi tenti appunto di giustificare questo proprio ruolo sociale secondo alcune forme di rapporto e funzione schematizzabili. Ci sono gli architetti-sacerdoti, che impostano il loro fare su un piano di conoscenza superiore e specialistica, che rivendicando il valore high tech del progetto e si pongono perciò come necessario tramite fra la necessità di molti e il sapere di pochi, fra la rivelazione e l'esperienza.

Ci sono poi gli architetti-creativi, che interpretano il cliché dell'artista saturnino, che cercano di trasformare la percezione di sé presso i clienti come una percezione di artisticità estesa, o di mecenatismo. La progettazione viene nascosta da un'aura di creazione e mistero.

C'è poi una terza modalità di operare, e la tua rientra secondo me in questo fare, che è il progettare day by day, con un'apertura non preconcepita al necessario.

JC. Sì, una visione ottimistica del proprio operare, ottimista nel suo credere nella possibilità di dialogo. Non certamente nel suo disporsi poi come capacità progettuale e professionale.

AA. Il problema oggi per me è il superamento di questo sguardo ottimista, ma se vogliamo anche di un certo sguardo pessimista, con uno rassegnato ma attivo, cioè cinico. E ci sono architetti oggi che divengono problemi per l'architettura stessa, che paiono non amare ciò che fanno, ma lo fanno al di là del fatto stesso, per comunicare altro.

JC. A questi architetti non interessa poi in fondo come una cosa è fatta, ma quanto è in grado di dire subito. Tutto è possibile. Trovo questo cinico, perché poi nel fare fuori dal laboratorio, non tutto è possibile. Fuori non si è in quella specie di palcoscenico teatrale che ci si immagina al computer o nei modelli.

AA. Perciò il vero luogo di lotta oggi per l'architettura è la società, che effettivamente è strutturata in modo da rendere l'architettura sovrastrutturale e ornamentale. Oggi ci sono moltissimi buoni architetti, forse in generale la qualità media del fare architettura non è mai stata così elevata. Ma ciò non ha nessun interesse o valore per la società, al di là di quello immediatamente remunerativo.

JC. Questi architetti perdono perché fanno un'architettura in sé, superflua. Mentre bisogna essere della società, cercare con quella valori e direzioni non solo immediate, perché l'architettura è una cosa a lungo termine, anche oggettivamente per il suo processo costruttivo. Io devo essere nella società, ascoltare, ma anche suggerire alternative. E quando faccio una cosa, che puoi vedo che funziona socialmente su più livelli, come il Centre Ceramique, la posso portare ad esempio, non stilistico, ma metodologico, come proposta per un sistema. Oggi questa visione sistematica è sparita, restano solo le icone del sistema.

AA. È come in molti film western, un cowboy arriva non si sa da dove, fa giustizia, e poi riparte per non si sa dove. Lo spettatore non conosce un background, non gli si prospetta un futuro, c'è solo quest'episodio forte, ma isolato. Oggi funziona spesso così, c'è qualcosa che appare all'improvviso come un fuoco d'artificio.

JC. C'è un'icona che così come appare può scomparire, senza lasciare traccia. Ma a me interessa la normalità, ciò che può essere letto da chi non segue tutta questa drammaturgia. Credo che questo sia il centro del nostro dire e fare oggi, quello che si deve insegnare: non possono esistere solamente edifici smart e sorprendenti, ci si deve chiedere ogni volta completamente, ciò che si può veramente fare, lì, ora, per tutti, anche a loro insaputa. Avere un'idea etica del fare. Un fare condivisibile.

## Vocabolario condiviso

progetto\_sentimento

Progettare vuol dire avere una visione per il futuro. Il progetto è sempre pre e pro qualcosa. È una pratica necessariamente ottimista, partecipata, condivisa. non permette il distacco. L'architettura nasce da necessità, da desideri, da occasioni. L'architettura non rimanda ad altro da sé, perciò non si tratta né di sentimentalismo né di nostalgia. L'architettura è la memoria di una cosa, di un evento. Spesso è l'evento stesso. Perciò i sentimenti vengono prima dei risultati, delle forme. Sono necessari alla coagulazione dell'idea, alla sua gestazione, alla sua concretizzazione. La gioia del fare, del prefigurare. E quindi l'architettura come dono, come nel caso della Maison pour Quacki, progetto ipotetico in un paesaggio sognato, ma anche nella sontuosa residenza per l'ambasciatore dei Paesi Bassi a Berlino, con

la quale Jo Coenen traduce le aspettative del cliente (lo stato olandese) e le proprie in un luogo che fa della continuità fra dentro e fuori, fra dinamica del moderno e contraddizioni del contemporaneo la cifra del proprio essere.

*Progetto: Dutch Ambassadors Residence, Berlin*

significato\_esperienza

Il valore e il senso delle cose è indissolubilmente legato alle esperienze personali e collettive che ognuno vive. Non tutto è ugualmente valutato ovunque, le interpretazioni cambiano, così come le abitudini di vita. È necessario reagire diversamente a diversi contesti e incarichi. Coenen, architetto olandese, legato al proprio territorio formale e spaziale, opera diverse reazioni ai diversi siti, sempre con la consapevolezza di aumentarne il valore con l'intervento umano consapevole e deciso. Ricordandosi di Snozzi e dell'albero sulla collina. Così a Maastricht, costruendo una sala auditorio per l'università, fa riemergere un muro urbano dimenticato e ne riaccende il valore attuale di confine fisico e culturale. Così al KNSM di Amsterdam costruisce addirittura un'isola, la definisce, la struttura, la riempie di un edificare ampio e chiaro che può essere condiviso da chi in quell'isola vi si muoverà al termine del costruire.

*Progetto: Auditorium, Maastricht*

vita\_convenzione\_interpretazione

Gli edifici, e gli spazi che questi contengono hanno significato poiché vi si muove la gente. L'architettura è fatta per accogliere la vita, o ciò che vita è stato, come il monumento funebre caro a Loos. E la vita è convenzione, abitudine, modo di essere e di fare, personale e di una collettività. Così l'architettura è principalmente un'opera di composizione, di combinazione, piuttosto che sistema di regole astratte. Jo Coenen stende e dispone i propri spazi in un sistema logico ma giocoso di successioni, di elementi distinti e compartecipi in vario modo del tutto. È il caso del NAI di Rotterdam, elenco kandinskjano di linee, superfici e volumi, ognuno destinato ad una funzione e trasparenza determinata. È il caso del centro artistico KK di Tilburg, estremo assemblaggio a secco di forme e materiali della cultura artistica del '900 più ancora che di elementi e materie concrete. Un'architettura come convenzione intellettuale.

*Progetto: NAI, Rotterdam*

personale\_individuale\_sociale\_generale\_globale

Interrogarsi sulle valenze profondamente umane e collettive del fare architettura è uno dei dati fondamentali del progettare di Jo Coenen. Raccogliere la sapienza, la volontà di dialogo, la necessità di un interlocutore. Questo avviene nei progetti piccoli, come anche nei grandi masterplan, dove opera coinvolgendo numerose figure di altri architetti, oltre a progettare lui stesso. Ad esempio nel Centre Céramique di Maastricht, progetto lungo un decennio, la nuova parte di città derivante dalla ristrutturazione di aree industriali dismesse diviene una sorta di gioco di società, dove una disposizione urbana generale orchestrata da Coenen si realizza grazie all'apporto progettuale di numerosi architetti esperti di città, da Rossi, a Snozzi, a Siza, che questa disposizione interpretano e arricchiscono a modo loro. Un pezzo di città al contempo personale, sociale, globale. Chiaramente determinata, ma aperta ai più svariati contributi progettuali.

E anche nel progetto per l'edificio angolare dell'isolato sul Gendarmemarkt di Berlino, denominato Q30, il risultato è frutto del lavoro parallelo di tre architetti, Coenen, Tesar e Vasconi, ognuno altro, ognuno necessario a chiudere il blocco. Parlando dei progetti di Coenen, si deve parlare spesso dei progetti di altri che con lui o grazie a hanno costruito. Un essere architetto come costruttore di città.

*Progetto: Q30, Berlin*

forma\_condivisione

Nel presentare un tema di insegnamento dato agli studenti del suo corso presso il Politecnico Federale di Losanna, Coenen spiega che il fine è di far sentire allo studente che "una proposta precoce o una decisione troppo rapida può fare ombra a molte altre considerazioni che potrebbero essere altrettanto ragionevoli. Può perciò divenire l'occasione di perdere un'occasione. Fare una scelta che gioca su più aspetti, ed offrire molte possibilità". La forma è il risultato di una interpretazione distillata di saperi, culturali, intellettuali, tecnici, umani. Negli studi giovanili di Jo Coenen sulle varianti tipologiche della villa veneta, appare con evidenza questa continua ricerca del possibile, dell'analogo, dell'adeguato. A distanza di 20 anni lo stesso atteggiamento ritorna negli studi per la biblioteca pubblica OBA di Amsterdam, dove ogni variante è una tappa di approfondimento, che apre e chiude possibilità, fino ad individuare un percorso che può essere definito il più adeguato. Almeno per il momento.

*Progetto: OBA, Amsterdam*

edificio\_città\_intimità

Coenen dica chiaramente che "non voglio che gli individui si sentano soli nei miei edifici". Il suo approccio è inevitabilmente legato alla considerazione dell'architettura come città abitata. E viceversa. Tutti i suoi progetti rispondono a questo sentire profondo a questa appartenenza urbana. L'architettura è sempre architettura della città, anche se adagiata nel paesaggio. Perché l'architettura è un fatto dell'uomo, perché è necessariamente un interno, perché è un interno fatto per accogliere l'uomo e i suoi fini. Come esattamente è la città intera rispetto all'altro da sé. Già Alberti definiva la casa una città in miniatura, e viceversa. E un architetto come Caccia Dominioni riguardo al proprio fare architettura dice "in realtà, l'appartamento è una microcittà, con i suoi percorsi, i suoi vincoli, gli spazi sociali e quelli privati [...] Figurarsi se non sono urbanista! Lo sono fino al midollo: i miei ingressi, le mie scale, persino i mobili sono soluzioni urbanistiche". Vale anche per Jo Coenen. Nelle ville come nei grandi interventi, siamo sempre in città.

*Progetto: Theater, Amsterdam*

interno\_esterno\_eterno

Il paradosso dell'architettura: dentro e fuori non esistono uno senza l'altro. Ed inoltre esiste sempre un altro esterno, più lontano, magari invisibile ma sentito come presente. Così interno ed esterno sono quasi la stessa cosa. Non esiste architettura esterna, siamo sempre dentro un'immaginario sociale. Esiste architettura sotto il sole e architettura in ombra. Perciò il fare architettura è ontologicamente irriducibile alla composizione delle facciate come disciplina a sé. Queste

sono sempre il risultato di un doppio sforzo: l'interno che fuoriesce, l'esterno che penetra. Nell'edificio per un ristorante ed uffici ad Almere questo rapporto intrecciato risulta evidente. All'interno del palazzo ci si trova in una spazialità ambigua, tipica dei portici: si è al coperto, ma al contempo si è ancora all'esterno dell'edificio vero e proprio. E così via. Anche il rinnovo del Glaspalais ad Heerlen è l'occasione, attraverso l'uso delle trasparenze, di ribadire la non sussistenza della facciata, e ciò proprio costruendola. E in questa ricostruzione dov'era e analogo a com'era, entra in gioco una modalità dell'architettura di lavorare con il tempo: la variazione, la trasformazione dell'edificio in work in progress, fisico e mentale.

*Paesaggio: Glaspaleis, Heerlen*

#### stanza\_strada\_paesaggio

Louis Kahn intitola un suo scritto *La stanza, la strada e il patto umano*, e dice "il sole non è stato cosciente delle sue possibilità di meraviglia, finché non ha battuto sulla superficie di un edificio". E ancora "la stanza è l'inizio dell'architettura [...] Entra nella tua stanza e capirai quanto la sua vita ti tocchi personalmente. Ma in una stanza più grande, l'evento appartiene alla collettività. Sarà una questione di rapporti, non di idee." Non esiste altra possibilità per l'architettura di quella di essere urbana, cioè collettiva, cioè di tutti. Non esiste la parola privato in architettura. Gli studi, i progetti e le costruzioni di Coenen per il Rijswijkseplein e Vaillantlaan a l'Aja, così come quello per il Markt-Maas a Maastricht, illustrano pienamente questo sentire. Nel primo caso, alle stanze private fa riscontro la grande piazza o corte ovale che è quella stanza della collettività di cui parla Kahn. Nella strategia progettuale per Vaillantlaan invece la strada è una stanza, con edifici edificati come muri composti, ornati, arricchiti di personalità e carattere. Nel progetto per il Markt-Maas un nodo focale della città viene costruito aggiungendo edifici che proprio mentre riempiono lo spazio ne fluidificano il passaggio. La strada, la piazza, non esisterebbero senza gli edifici, e questi non avrebbero senso senza di quelle.

*Progetto: Markt-Maas, Maastricht*

#### monumento\_dettaglio

La necessità profonda di individuare il significato personale e sociale del proprio fare, permette a Jo Coenen di affrontare senza timore il lavoro sulle diverse scale dell'architettura, di accettare la necessaria monumentalità degli edifici carichi di significati condivisibili, poiché l'architettura è chiamata a costruire simboli sociali. Dicendo no alla ritrosia, alla falsa modestia del piccolo integrato nella natura. Il suo lavoro sulla spazialità è diretto e umanamente monumentale, continua la ricerca paziente degli interni di chiese di Pieter Saenredam, dove esiste una forte continuità fra spazio pubblico e privato. La risistemazione di un interno di banca a Venlo è così l'occasione di confrontarsi con la forma forte dell'ovale dinamica ma permanente, simbolo adeguato per un istituto di credito, come lo era stato per Borromini e per un altro credo alcuni secoli prima a San Carlino. Anche l'edificio proposto per la sede centrale della Nationale Nederlande a Rotterdam gioca con la forma e la disposizione memorabile del grande volume sospeso, pronto per spiccare il volo come il razzo di Tintin. E il Kunstkluster a Tillburg forma il suo proprio presupposto in se stesso, legge e trasforma la città come un grande edificio unitario, cita la lingua del moderno classico e la trasforma in parola di città sedimentata.

*Progetto: Kunstkluster, Tillburg*

#### presente\_continuo

L'impegno di Coenen è più forte laddove ritiene che l'arte della spazialità si sia impoverita rispetto ad altre epoche. E per essere moderni non è necessario abbandonare il passato. Secondo lui "l'architettura può essere usata per ristabilire il naturale rapporto con le cose". Come un chirurgo, aggiungendo o togliendo cose alla città si può riportarla in vita. Il centro sanitario di Eindhoven ad esempio è il risultato di un lungo lavoro che vede lentamente rarefarsi la forma bloccata e simmetrica di partenza per raggiungere un a composizione più aperta e sbilanciata. Che proprio per questo richiede maggior partecipazione al proprio intorno, e al contempo è in grado di offrire scorci e affacci diversificati sulle diverse vedute urbane. La Biblioteca di Heerlen gioca invece sul doppio filo dell'appartenenza bloccata alla strada, alla sua fuga prospettica, e alla rottura del sistema planimetrico chiuso al proprio interno. La rottura permette nuovi collegamenti e nuove reazioni, come in chimica, e in queste reazioni si tramanda il pensiero. Lo Small Haven di Eindhoven recupera un'immagine urbana e fluviale della città creandola ex-novo dal preesistente. Sembra essere da sempre lì, ma non è vero.

*Progetto: Small-Haven, Eindhoven*

#### costruire\_sognare

Coenen stesso si considera un architetto nel senso del mastro costruttore, che crea spazi, e non disegni di facciata. Nel suo fare il progetto è sempre un incontro fra l'esperienza e la capacità di comprensione. Coenen utilizza forme leggibili, comprensibili, nelle quali è possibile proiettare simboli e significati condivisi. È un'architettura narrativa, che snoda una chiara drammaturgia, un racconto materializzato. I suoi progetti sono spesso evocativi, quasi ludici, e al contempo seri e calibrati. Sono progetti nati per dare un luogo ai propri sogni, che permettono anche ad altri di immedesimarsi nel sogno, continuando a sognarlo. È in questo la forza formale e narrativa di un edificio come il Mega di Limburg, energico e divertito blow up della ville Savoye di Le Corbusier. E simile è la memorabilità della scultorea chiocciola che termina la torre di Düsseldorf, una torre gioiosa, infantile, a lungo sognata, e di colpo apparsa all'orizzonte.

*Progetto: Tower, Düsseldorf*