



Paolo Desideri/ABDR Il Nuovo Teatro dell'Opera di Firenze

Indice

Paolo Desideri.....	2
10 domande a Paolo Desideri <i>di Anna Rita Emili, Ludovico Romagni</i>	4
Nuovo Teatro dell'opera di Firenze <i>di Ludovico Romagni, Giovanni Rocco Cellini</i>	13
Piccolo paesaggio (monumentale) fiorentino <i>di Fabrizio Toppetti</i>	25
La ricerca di ieri nel progetto di oggi <i>di Umberto Cao</i>	28
La creatività come strumento per la soluzione dei problemi <i>di Domenico Potenza</i>	31
Persone.....	33

Enter_Vista è una rivista elettronica multimediale, a cadenza semestrale, edita da

[Università degli Studi di Camerino, Scuola di Ateneo di Architettura e Design](#)

Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale](#)

Paolo Desideri



Nato a Roma nel 1953, si laurea in Architettura presso l'Università degli studi "La Sapienza". Dal 1982 è uno dei fondatori dello Studio ABDR Architetti Associati. Dalla metà degli anni ottanta è docente di ruolo presso la Facoltà di Architettura di Pescara e dal 2007 è titolare della cattedra di progettazione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Roma Tre. Desideri svolge un'intensa attività scientifica con numerosi testi critico-teorici nelle discipline della progettazione architettonica e urbana. Inoltre è stato redattore nelle riviste "Piano progetto Città", "Rassegna di Architettura e Urbanistica" e co-direttore della rivista "Gomorra. Territori e culture della metropoli contemporanea". Con lo studio ABDR Architetti associati (Maria Laura Arlotti, Michele Beccu e Filippo Raimondo) ha svolto un'intensa attività progettuale principalmente nei settori pubblici e privati delle grandi opere e dei complessi immobiliari, specializzandosi nella progettazione integrata e nel controllo dei rapporti tra architettura ed engineering. ABDR ha partecipato a numerosi concorsi di architettura nazionali ed internazionali, ottenendo la selezione e la pubblicazione nei relativi cataloghi e l'esposizione dei lavori in varie sedi. Numerosi i premi e riconoscimenti; nel 2003 il premio EuroSolar per l'architettura bioclimatica e nel 2010 il premio "Europe & Africa Property Awards". Nel 2012 ottiene menzione per due opere alla Medaglia d'Oro dell'Architettura Italiana ed è candidato all' European Union Prize - Mies Van Der Rohe Award 2013. Il Teatro dell'Opera di Firenze ha vinto il premio nazionale Inarch/ANCE 2014 come migliore opera realizzata in Italia. Dal 2013 alcuni progetti dello Studio sono inseriti nella collezione permanente del MAXXI, Museo delle Arti del XXI



enter_vista

architettura

teoria e progetto in Italia



secolo. Tra le più importanti opere realizzate di recente dallo studio si segnalano la stazione per l'Alta Velocità di Roma Tiburtina, il Teatro Classico per Opera e Balletto in Astana, Kazakistan, il Nuovo Parco della Musica e della Cultura di Firenze, il restauro del Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria e la Metropolitana B1 di Roma, stazioni Gondar, Annibaliano e Conca d'Oro, la nuova stazione alta velocità di Casablanca, Marocco.

10 domande a Paolo Desideri

di Anna Rita Emili, Ludovico Romagni

La seguente intervista si è svolta presso il Nuovo Parco della Musica e della Cultura di Firenze

Anna Rita Emili Siamo con Paolo Desideri architetto italiano di fama internazionale e ci troviamo all'interno di una delle sue opere recenti, il Nuovo Parco della Musica e della Cultura di Firenze, inaugurato nel 2011. Paolo Desideri ci racconti la storia di questo progetto e come si inserisce all'interno della tua ricerca?

Paolo Desideri Cominciamo dalla storia di questo progetto che è una storia ricca, non so se complicata, anche complicata. Noi abbiamo fatto il progetto per la partecipazione all'appalto integrato, all'appalto concorso, insieme alla società SAC, Società Appalti e Costruzioni di Roma (che poi ha costruito il teatro) intorno alla fine del 2007. La bella notizia che avevamo vinto è del Gennaio 2008, proprio nel periodo in cui io, disperando di non poter vincere, me ne ero andato in Mali a meditare. Invece è arrivata la telefonata, avevamo vinto ed è stata una grande emozione, veramente grande. Dopodiché abbiamo sviluppato la progettazione definitiva ed esecutiva entro il 2010; quasi due anni per realizzare il progetto esecutivo e nel 2010 si sono aperti i cantieri; l'opera così come sostanzialmente la vedete è stata terminata nel Dicembre 2011; come si dice in termini imprenditoriali un lavoro di circa 200 milioni di euro in 22 mesi, insomma una cosa molto seria. Qui, più ancora che nelle altre grandi opere che abbiamo avuto la fortuna, l'onore e anche un po' il merito di aver realizzato, la questione tempi è stata esaltante e problematica. Per rispettare la tempistica (questa era una delle opere per le celebrazioni dei 150 anni dall'unità d'Italia e quindi doveva essere pronta entro Dicembre 2011), l'impresa ha lavorato 24 ore al giorno alternando tre squadre di operai e, come sempre dico senza retorica, seguire un cantiere aperto h 24 vuole dire che anche tu devi stare aperto h 24, perché il cantiere, contrariamente a quello che possono pensare i nostri studenti, è un posto straordinario che pone continuamente domande al progettista e al direttore dei lavori. O tu sei in grado di dare in tempo reale le risposte oppure qualcuno dà risposte al posto tuo; qui c'erano 200 persone che lavoravano e io, letteralmente, sono stato svegliato di notte almeno un paio di volte. In studio c'era sempre qualcuno pronto a dare risposte prima dell'alba perché qui non è che aspettavano. E' stata una vita insieme al cantiere, come dire, faticosa ma esaltante. L'altro tema da sottolineare subito è la complessità a tutti i livelli: è una complessità che viene fuori dall'intreccio dei vari livelli problematici dell'opera, dalla scala urbanistica fino alla scala costruttiva del dettaglio, fino a quella acustica in modo particolare.

Ludovico Romagni E' un punto particolare della città, un nodo cruciale tra la città dei pini, la città storica, e la città aperta del parco delle Cascine. Quali sono state le scelte del progetto dal punto di vista delle relazioni urbane?

Paolo Desideri Partiamo dalla scala urbanistica: qui c'era da tempo la previsione di realizzazione di un polo sostitutivo del vecchio teatro del Maggio Musicale Fiorentino;

come sempre più spesso avviene, i procedimenti urbanistici sono procedimenti che soltanto quando arrivano a confrontarsi con il progetto d'architettura trovano la condizione ultima e necessaria per dover risolvere alcuni problemi che non hanno mai risolto o affrontato. In particolare in quest'area c'era un problema molto serio legato all'accessibilità rispetto ad un quartiere che è molto particolare, molto problematico e molto frammentato. Sostanzialmente è un'area di interfaccia tra il centro storico della città di Firenze, come metafora dico sempre la città di pietra, la città delle pietre medicee, e l'inizio della grande realtà territoriale costituita dal Parco delle Cascine che inizia qui e prosegue fuori Firenze. Questo è stato il primo tema da affrontare, il tema della scala urbana, nemmeno urbanistica ma urbana; bisognava cercare di dare senso a un progetto che evidentemente aveva un doppio obiettivo: da un lato appartenere, risolvere, chiudere il confronto con la città storica, dall'altro essere anche un pezzo del Parco delle Cascine, un pezzo di landscape design, una specie di architettura del paesaggio. Ci siamo sforzati di lavorare in questa direzione; l'edificio, come si apprezza dall'esterno, è una specie di "non edificio", una sequenza di piani, terrazze, piazze, piani inclinati, rampe che affacciano l'uno sull'altra a costruire letteralmente un paesaggio artificiale al di sopra del quale si cammina come se tutti i tetti fossero utilizzabili, fino ad arrivare sulla copertura di questa sala dove c'è la grande cavea inclinata da cui si scopre il paesaggio sorprendente del centro storico di Firenze da una posizione eccentrica, fuori dal centro, fuori da quella che è normalmente la veduta dall'alto di Firenze. Qui siamo non sulle colline da cui normalmente si gode la vista del centro storico di Firenze ma siamo dentro il centro storico. Poi c'era una complessità di carattere funzionale; solo progettandolo ho scoperto che la sala, normalmente rappresentata nell'immaginario collettivo dall'auditorium, è soltanto la gemma che sta all'interno di un sistema di funzionalità pazzesco. Un teatro dell'opera, perché questo è un teatro dell'opera, oltre ad un ulteriore auditorium che porteremo presto a completamento e alla cavea, è un vero e proprio luogo produttivo; c'è un backstage con le attività produttive, un costante laboratorio di legname, un laboratorio metalli, un laboratorio tessuti, un laboratorio sartoria, sale prova, balletto, ecc. E' un organismo complesso che ha le sue regole e le sue leggi, deve avere i suoi accessi differenti, specifici, diversi da quelli per chi la sera accede per poche ore in smoking. E' una realtà produttiva molto complessa, una comunità che vive; questo è stato un altro elemento di complessità. Naturalmente c'è stata poi la complessità legata agli aspetti costruttivi; cito prima quelli "facili", quelli strutturali: stiamo sul tema delle strutture a grandi luci essendo questo un teatro, ma poi, anche e prevalentemente, gli aspetti costruttivi legati al carattere acustico.

Ludovico Romagni *Appunto, entriamo nel vivo della questione acustica. Come si costruisce una cassa armonica, un grande liuto, un liuto perfetto? Immagino l'attesa, il timore per il giudizio sulla qualità acustica della sala, la collaborazione e il giudizio di Zubin Mehta, il parere del competente Maggio Fiorentino. Le linee di pensiero sono due, da un lato la ricerca di orientare il suono con dei pannelli, delle ali direzionali, come in qualche modo avviene nell'auditorium di Roma ed anche qui nella sala prove, dall'altro, invece, è la forma dello spazio che accompagna lo sviluppo della musica insieme all'uso di materiali che rendono le pareti più o meno permeabili al suono.*

Paolo Desideri Partirei da questa seconda considerazione perché in realtà io la leggo come prevalente. Noi fin dalla fase di concorso, poi naturalmente la cosa è stata molto molto perfezionata nei mesi della progettazione definitiva ed esecutiva, abbiamo avuto l'opportunità di lavorare con la persona che ha seguito tutti gli aspetti d'ingegneria acustica, Jurghen Reinhold, che voglio ricordare è l'ingegnere acustico della Muller-BBM e che ha seguito anche Renzo Piano nell'auditorium di Roma. Con Jurghen da subito abbiamo adottato una strategia che vorrei dire è un po' l'opposto, il ribaltato, rispetto alla strategia che è stata adottata nell'auditorium di Roma. Quando abbiamo iniziato la progettazione, la prima domanda che ho posto a Reynhold è stata: ma il rapporto con l'ingegneria acustica come ce lo vogliamo giocare? Come ci regoliamo? Lui inizialmente ha risposto dicendo che normalmente con gli architetti va così: tu fai il tuo progetto secondo la tua scienza e la tua coscienza, poi me lo metti in mano e io correggo i tuoi errori. In realtà questa correzione degli errori, dal punto di vista acustico, sarà foriera di tante altre buone opportunità; pensa per esempio che questa correzione acustica a Roma è rappresentata dai grandi pannelli che si vedono sul soffitto. Da subito gli dissi che questa era una strada che non mi apparteneva; io avrei voluto seguire la scommessa di lavorare come se dovessimo costruire un grande strumento musicale, facendo in modo che dovesse essere la forma ad ottimizzare la risposta acustica, insomma, come se fosse un grande violino. La forma del violino è quella che nel tempo, lentamente, si è evoluta come optimum relativamente alla ottimizzazione della risposta acustica e naturalmente alla funzionalità specifica per chi lo suona. Lui si è messo un po' a ridere e ha detto: ovviamente mi inviti a nozze, però la cosa è un po' più complicata di come la stai dicendo perché la forma di uno strumento non musicale ma architettonico deve tener conto di ulteriori problemi; dalla struttura, al fire engineering, alla curva di visibilità, alla funzionalità di sala, agli accessi e a molto altro ancora. Inoltre bisogna fare attenzione perché non stiamo parlando di un violino, che ha una gamma tonale molto limitata, ma di una sala che ha una gamma tonale sconfinata, dentro la quale con lo stesso strumento, cioè la forma, dobbiamo riuscire a risolvere tutti i problemi. Il risultato è quello che in realtà stiamo vedendo, è un risultato che naturalmente è frutto non di un tasto di computer che spingi; in altre parole non è un risultato univoco, è un risultato al quale il progetto ABDR, insieme all'integrazione dell'ingegneria acustica della Muller è pervenuto adottando una strategia in base alla quale è la forma che risolve il problema acustico, non i pannelli. Qualcun altro sarebbe pervenuto ad altre forme intendo dire, questa non è l'unica forma possibile. Fatemi fare subito delle considerazioni riguardo alla forma finale: la prima è di carattere storico; è un ferro di cavallo quindi una figura in qualche modo sorprendentemente vicina alla tradizione lirica italiana, al teatro lirico italiano che, evidentemente e per tradizione, conosceva quanto queste forme fossero vicine all'ottimizzazione. Questa è una forma fortemente ottimizzata e questa ottimizzazione la percepite guardandovi intorno, non c'è un pannello di correzione, è la forma di per se che assicura le condizioni di questa risposta acustica. C'è stato poi il rapporto esaltante con Zubin Mehta, anche se in alcuni momenti problematico; Mehta è un conductor in tutti i sensi, non solo voleva dire la sua, ma non ha mai esitato ad esprimere le sue perplessità, i suoi timori, la sue ansie, le sue preoccupazioni rispetto a questo teatro che è sempre stato considerato un po' il figlio della sua programmazione complessiva sulla vicenda di Firenze.

In particolare con Metha vale il tema della particolarità dei palchi e della galleria che, come avrete visto, sono ricavati in scavo rispetto al piano di legno che li contiene. Questa soluzione viene fuori da una scommessa con il grande direttore che come battuta iniziale ci chiese: vedete se riuscite a farmi una galleria e dei palchi che non abbiano i parapetti perché, a torto o a ragione, noi musicisti siamo sempre convinti che i parapetti verticali, di qualsiasi materiale siano, compreso il legno, possano costituire elementi di rifrazione acustica. Quindi la risposta è stata un po' questa, in realtà non abbiamo fatto mai i parapetti verticali ma abbiamo lavorato col cucchiaio, levando materia, "scucchiando", come dicevamo noi, rispetto a questo piano; ne viene fuori che la galleria e tutti i palchi sono inseriti all'interno di scodelle di materia tolta. C'è questa immagine continua, questo piano che scende e restituisce in sommità proprio lo spessore della cassa armonica complessiva rivestita di questo materiale molto particolare. Proprio rispetto al tema acustico abbiamo dovuto affrontare la questione specifica legata ai materiali; su tutti cito il legno di pero che è un legno molto particolare per le sue caratteristiche strumentali, come un vero strumento musicale. Ma a parte questo, la cosa più sorprendente, quella alla quale sono più affezionato è stata l'invenzione del materiale di finitura che avvolge tutta questa superficie che ho definito come la cassa acustica dell'auditorium; si tratta di una superficie che non è liscia ma è rigata, inizia verticale e finisce a 45 gradi; in fondo il problema di questa superficie era che doveva essere completamente trasparente, permeabile al suono; immaginate una spugnetta nera come quella che c'è quando togli la "garzina" delle casse acustiche dello stereo, cioè un materiale a forte fono-assorbimento. Per fare questo il materiale doveva essere attraversato due volte dal volume sonoro e doveva avere una trasparenza acustica attorno all'80%; quindi abbiamo deciso di andare subito in una direzione, quella dell'utilizzazione di un tessile: immaginate delle tende appese, immaginate la cotta, la maglia di un guerriero medioevale, una maglina di filo metallico tessuto e poi cucita a mano con un'apposita macchinetta telo per telo; inoltre, il vantaggio di essere appesa vuol dire che non ha montanti, perché i montanti sarebbero stati opachi a questa trasparenza necessaria. Un altro elemento caratteristico è il fatto che sia illuminata in modo radente restituendo questa immagine di grande lampada di sala. Questi sono tutti materiali a forte caratteristica di trasferimento tecnologico, esistono cioè nella natura produttiva, esistono in natura, però normalmente sono utilizzati per tutt'altre funzioni. Pensate che questo è un materiale prodotto per garantire l'aderenza tra il linoleum che scorre nei nastri trasportatori e l'aggancio con gli ingranaggi; è un ferro dolce lasciato arrugginire leggermente al quale abbiamo dato un primer per bloccare l'arrugginimento. E' evidente che trasformare un materiale che normalmente sta sotto i piedi nell'elemento caratteristico di questa sala è stato il risultato di prove, test, certificazioni; sono elementi complessi che riportano immediatamente a un altro tema molto importante che è quello della capacità costruttiva che c'è dietro questa roba, ed è tutto merito dell'impresa.

Anna Rita Emili Ora vorremo orientare l'intervista su un aspetto più teorico, perché lo scopo di questi colloqui è proprio quello di creare un confronto diretto tra la teoria e il pensiero critico che caratterizzano un architetto e un suo progetto realizzato. Come potresti inserire

questo progetto all'interno della tua ricerca attuale e come si è sviluppata nel corso degli anni?

Paolo Desideri Esiste una storia della ricerca personale? Non lo so. Mi sono occupato con passione di molte cose diverse; c'è stata una stagione nella quale mi sono concentrato sui temi delle nuove forme metropolitane, in particolare sulle condizioni diffusive della città, tema che peraltro adesso in qualche modo è riemerso in questa avventura che da tre anni ho intrapreso come coordinatore del dottorato di ricerca "Paesaggi della Metropoli Contemporanea" a Roma Tre. Poi però c'è stata una stagione, che dura oramai da una quindicina di anni e perdura tuttora, in cui l'interesse si è concentrato sul tema della complessità, sui rapporti tra forma e complessità; da questo punto di vista mi sentirei di incentrare un po' di riflessione teorica riferita a quest'opera, così come anche alle altre grandi opere che abbiamo realizzato, ma a questa in modo speciale perché qui, più che altrove, emerge in maniera assolutamente determinante il ruolo che può, e fatemi aggiungere, che deve avere la forma nella governance dei sistemi complessi. Complessità è un termine molto ambiguo che in architettura normalmente viene utilizzato per indicare qualcosa di "strano"; al contrario io credo che un sistema complesso non necessariamente, anzi aggiungo di più, quasi mai, necessita di una forma complessa; lavorare con la complessità non vuol dire non pervenire a forme semplici, certamente non forme precostituite, non forme pre-tipizzate. Insomma io non credo che il tema della complessità sia riducibile a una questione di carattere linguistico; ecco sono complessi i progetti di Zaha Hadid, sono complessi i progetti di Gehry, di Libeskind perché sono forme complesse. Sgombrato il campo da questo primo equivoco proviamo invece a ragionare su cos'è, a mio modo di vedere, la condizione che caratterizza, che lega, che definisce in maniera inesorabile, indiscutibile, un sistema complesso a un progetto complesso. Voglio fare ancora un'altra premessa: badate, parlare di progetti complessi o progetti semplici non vuol dire fare una serie A o B dell'architettura. Il mio amore per gli studi sullo sprawl urbano, sulla città diffusa, stanno a testimoniare un amore nei confronti dei progetti semplici, addirittura banali; la sfida del banale è altrettanto enorme quanto la sfida del complesso. Detto questo però, credo che dobbiamo avere la lucidità di individuare quali sono i progetti complessi e quali sono i progetti semplici, banali, perché io credo che le strategie con cui possiamo affrontare il progetto sono radicalmente diverse a seconda dei casi. Dunque propongo, per definire complesso un sistema progettuale, di adottare una definizione che viene dalla fisica teorica; la fisica teorica descrive un sistema complesso come quel sistema in cui il numero delle variabili presenti nel sistema stesso supera una soglia oltre la quale si determinano le condizioni di un continuo feedback; in altre parole mentre in un sistema semplice la migliore strategia è quella della obbligatoria ottimizzazione delle poche variabili che si hanno e di conseguenza la forma fa un po' quello che gli pare, in un sistema complesso, al contrario, questa strategia porterebbe unicamente all'aumento della conflittualità che c'è tra ogni singolo sub insieme di elementi, tra ogni singola variabile di sistema; noi tutti sappiamo che oggi, in un sistema complesso, le variabili sono cresciute a dismisura: l'acustica, i problemi economici, i problemi della cantierizzazione, le strutture, la geologia, la cantierabilità, le condizioni di rapporto con i contesti, i rapporti con la storia iconica collettiva, i temi della bioclimatica,

della distribuzione e potrei continuare. Il problema è che ognuna di queste tematiche, se ottimizzate, produce conflitto nei confronti della tematica che gli sta accanto. In questi casi io credo che siano la forma e la creatività ad assumere un ruolo decisivo. Noi come architetti dobbiamo sempre di più affermare che non è la tecnologia, non è l'ingegneria a risolvere questi problemi; per risolvere questi problemi esiste solo una chiave che è la forma, la capacità della forma di costruire le condizioni di questi miracolosi equilibri tra istanze tra di loro conflittuali. Ma questo vuol dire utilizzare la forma e tutta la creatività nella direzione del "problem solving"; al contrario io vedo che nell'architettura contemporanea la forma e la creatività sono utilizzate nella stragrande maggioranza dei casi per fare "problem adding", per aumentare i problemi. Il punto è che nei sistemi complessi la creatività e la forma assumono un ruolo "epico" perché hanno una responsabilità nei confronti del sistema complesso. In direzione opposta, il rischio è quello di agire in modo autoreferenziale; chiesi una volta a Zaha Hadid perché avesse fatto questa meravigliosa liquirizia al di sopra dei binari dell'alta velocità di Napoli-Afragola e lei in sostanza rispose: "Paolo fatti i fatti tuoi, riguarda i rapporti che io ho con Dio"; l'autoreferenzialità credo in questi casi debba essere bandita. Dobbiamo capire che è questa creatività che noi possiamo utilizzare per risolvere i problemi; in questo teatro io credo che ce l'abbiamo messa tutta; se ci siamo riusciti non so dirlo perché non è un fatto solo funzionale ma molto più. La creatività ovviamente non c'è solo nella fase iniziale del progetto ma è in questo processo continuo che deve venir fuori continuamente per la risoluzione dei problemi. E' questo l'aspetto epico.

Ludovico Romagni *Collegandomi a quello che stavi dicendo, questo è frutto di un percorso; da tuo ex studente ricordo che ci abituasti a questa complessità linguistica, al "dramma" di concepire progetti caratterizzati da decine di giaciture da far coesistere. Oggi in effetti nella tua architettura non si rilegge questa passione per il complesso a tutti i costi, i tuoi progetti lavorano su elementi semplici: il gesto unico della grande copertura della Tiburtina così come la scatola che si incassa nel terreno e dialoga con la torre scenica qui nel teatro di Firenze.*

Paolo Desideri Io credo che ci sia una differenza, uno iato davvero incolmabile tra ciò che puoi simulare a scuola e quello che poi ti trovi a poter esercitare nella realtà quando hai il privilegio di poterlo fare su progetti realmente complessi come questi di cui stiamo parlando. E' molto difficile a scuola dare una simulazione della complessità così come ho provato a descriverla fino ad ora; pensiamo ad esempio alla questione dei costi che viene immediatamente trasformata nella vulgata dell'imparare a fare i computi metrici estimativi; soltanto in Italia noi continuiamo a chiamare computi i computi quando nel resto del mondo il computista si chiama cost controller e quantity surveyor, ed è una persona che, come avviene in tutti questi nostri grandi progetti, sta al tavolo dalle progettazione fino dal primo giorno. Allora, come dire, il punto vero è proprio questo, noi dobbiamo riuscire a sviluppare la capacità nei nostri studenti e in noi stessi di essere al tempo stesso grandi virtuosi dello strumento che suoniamo, il disegno, ma anche grandi direttori d'orchestra. Questa similitudine non l'ho certo inventata io; la metafora dell'architetto come direttore d'orchestra la fa Koolhaas, io la riprendo e trovo che sia giustissima. E' rispetto a questo universo di variabili contrastanti e conflittuali che il

direttore d'orchestra può decidere quali gruppi di strumenti portare al minimo, quali fare saltare. In questa condizione, la capacità di decidere cosa abbassare e cosa esaltare la riesci ad avere solo quando stai nella realtà delle cose, confrontandoti con essa; a scuola quello che puoi cercare di insegnare è il lavorare come un giocoliere, con tutte le giaciture, con una complessità che è data dal racconto geometrico, dalla capacità di riuscire a incastrare le cose del disegno. Bisogna imparare ad essere un po' giocolieri ma senza affezionarsi a quelle forme specifiche, accettando l'idea che nei progetti complessi le questioni sono ben altre. Non possiamo pensare che la complessità è racchiusa solo nel gioco complesso delle forme, è una cosa molto difficile da far capire anche alla gente che ci sta a guardare. Vi racconto un episodio con Claudio Abbado che è avvenuto durante uno degli ultimi concerti che ha diretto in questo teatro. Mentre faceva le prove gli fui introdotto come l'architetto progettista e lui mi ringraziò facendomi i complimenti; subito dopo mi disse di avere un problema con gli archi che erano troppo forti e mi chiese di alzare assolutamente la pedana provvisoria di circa 15 centimetri. Gli risposi ok, adesso sentiamo i carpentieri e gli altri operai; la cosa fu bellissima perché ebbi l'impressione che nel sentore della gente l'architetto è immaginato come il capo che governa i tecnici, archeo-tekno, che risolve i problemi concreti di luce, di audio, di movimenti, ecc. Come tutto questo determini una complessità lo sappiamo solo noi, ma rappresentarlo attraverso l'esibizione continua di forme complesse io credo che rischi di essere addirittura un po' pornografico.

Ludovico Romagni *Sempre per tornare un pò alle radici. Ero anch'io lì nella stagione delle grandi conferenze pescaresi: Miralles, Eisenman, Peichl, Coop Himmelblau, Sawade, Podrecca, Bohigas, Koohlaas, Krier, Chemetov, Hadid, per affermare con forza i nuovi temi della città oltre la modernità. Quali sono stati i tuoi riferimenti culturali iniziali e quanto "la città di latta" ha influenzato la tua architettura recente?*

Paolo Desideri Devo dire ciò che ti aspetti che io dica o la realtà? Nel senso che la domanda è pertinentissima ma, di nuovo, il rischio è quello di deludere la tua memoria di ex studente perché poi quello che uno si porta dentro come formazione biografica non sempre, quasi mai in realtà, lo racconta agli studenti. Dunque per quello che riguarda la mia formazione devo citare poche persone e molto poco coerenti fra loro; il mio primo riferimento è la stagione dei grandi office di architettura italiani degli anni '50-'60 dove ho avuto il privilegio di entrare e di uscire letteralmente dalla porta, ed era la porta prestigiosa dello studio Nervi, essendo papà partner dello studio e poi, dopo la morte di Pierluigi presidente della Nervi Spa. Quindi il confronto con la stagione dei Nervi, dei Morandi, dei Musmeci, dei Moretti. Segnalo che parliamo di una stagione nella quale c'è un grande rimando ai temi della complessità; per la prima volta c'è stato un confronto concreto con un modo di riorganizzare la professione che non era più quella dell'artigiano virtuoso ma diveniva quella dell'integrazione delle competenze all'interno di grandi office, e in questo gli italiani la facevano da padroni alla pari con office esteri come quelli di Saarinen, di Arup, di SOM. Ecco quella stagione è stata per me una stagione estremamente formativa; evidentemente non nella direzione della progettazione strutturale ma nel sentire e nell'assaggiare questa continua integrazione tra le diverse forme di sapere specialistico. Come architetture e come altri personaggi di riferimento debbo citarti, anche qui un

ingegnere, un progettista, Sergio Musmeci, il quale è anche stato il mio padrino di battesimo. Quando avevo quindici anni, Sergio progettava il ponte sul Basento; beh, credo che la sua sia una delle più straordinarie ricerche nella direzione delle capacità della forma di risolvere i problemi che si pone la progettazione. Sergio indagava nello specifico quali fossero le forme che garantissero le condizioni del minimo strutturale, cioè della minima quantità di materia impiegabile, per assicurare resistenza rispetto ai carichi; la domanda era: che forma deve assumere il pilone per impiegare meno materia possibile? Oggi una ricerca teorica del genere non si farebbe più perché il problema con cui dobbiamo confrontarci non il risparmio del materiale quanto piuttosto il risparmio sui costi di produzione. All'epoca però era una ricerca straordinaria; non c'erano i computer e Musmeci metteva noi ragazzini su un attrezzo che aveva inventato utilizzando un tubo da disegno con sopra una gomma ritagliata dal copertone di un camion su cui appendeva dei carichi dicendoci di togliere con le forbici la materia che non era necessaria. Tutto questo facendo attenzione a non intercettare le linee di forza altrimenti si sarebbe squarciato tutto; un esperimento ripetuto mille volte fino a quando la forma era quella che più o meno ottieni dal procedimento inverso cioè su carico invece che su tensione. Il corso di Sergio Musmeci negli anni '70 di "ponti e grandi strutture" in facoltà era frequentato da otto, nove persone ma credo sia stato uno dei più formativi. Infine devo citare, anche perché è giusto ricordare quanto importante sia stato per la mia formazione, Tonino Terranova che è stato come un fratello maggiore. Non ha mai progettato ma ha sempre riflettuto e speculato con mente molto fine. Io e Tonino abbiamo fatto finta di litigare sempre e costantemente, però ho molta nostalgia del modo in cui ragionava, sapeva impostare le cose.

Anna Rita Emili Volevamo chiudere l'intervista con una delle classiche domande che facciamo agli architetti che incontriamo: che consigli potresti dare alle nuove generazioni di architetti considerando le ricerche in corso che, come dici tu, peccano di un eccesso di complessità formale senza avere un attendibilità e una creatività legata proprio alla realizzabilità dell'opera nel suo complesso.

Paolo Desideri Sì, una battuta sui rapporti con l'ingegneria però la voglio fare, poi concludiamo con qualche raccomandazione. Sull'ingegneria vorrei dire che non c'è solo l'ingegneria strutturale; nella stragrande maggioranza dei casi per ingegnere intendiamo lo strutturista ma oggi, ed è un oggi che dura almeno dal dopoguerra, le ingegnerie sono tante e tutte in conflitto tra loro. Volendo fare una battuta, il problema non è mai il conflitto tra l'architetto e l'ingegnere, quando siamo di fronte ad un bravo architetto e ad un bravo ingegnere; il problema vero sta sempre nel conflitto fra ingegnere e ingegnere perché lo strutturista litiga sempre col meccanico che fa l'aria condizionata e non guarda dove sono le strutture, i fili elettrici ecc. Gli specialismi di settore sono così; però l'ingegneria ha questa capacità straordinaria di essere depositaria del nostro sapere; c'è una frase bellissima di Gordon Bunshaft che dice: "negli anni '50 oltre che gli edifici stavamo ricostruendo l'America, tutte le mattine aprivamo la nostra giornata con una riunione insieme ai nostri ingegneri; erano le vestali del nostro sapere, i sacerdoti della nostra conoscenza". L'ingegneria è questo, è il sacerdozio con la conoscenza, noi non dobbiamo maledire gli ingegneri, noi dobbiamo andarli a cercare sempre di più perché loro



hanno la conoscenza; va male quando pretendono di avere la soluzione, la soluzione la dobbiamo trovare insieme, la dobbiamo trovare noi, la soluzione è il problema. Ma non esiste la possibilità di sviluppare un progetto senza la conoscenza. Arriviamo quindi alle raccomandazioni. Io raccomando sempre ai miei studenti di accarezzare i problemi, di coltivarli, di volergli bene; in assenza di amore nei confronti dei problemi esistono solo pupazzi, non ci sono forme. Le forme vengono fuori quando noi risolviamo i problemi che abbiamo di fronte attraverso le forme e la creatività. In assenza di questa voglia di partire dai problemi, di risolvere i problemi, ci sarà sempre qualcuno che ci metterà paletta e secchiello in mano invitandoci a giocare con la sabbia perché qualcun altro risolverà i problemi. Amiamo i problemi e facciamo capire al mondo che siamo i più bravi a risolverli attraverso l'architettura.

Nuovo Teatro dell'opera di Firenze

di Ludovico Romagni, Giovanni Rocco Cellini

Il nuovo Teatro dell'Opera di Firenze è stato costruito in occasione del 150° Anniversario dell'Unità d'Italia, motivo per cui l'opera, che ha visto la posa della prima pietra il 24 novembre 2009, è stata conclusa nel 2011, dopo ventitre mesi di cantiere. La gara si è svolta secondo un appalto integrato a procedura aperta per la progettazione esecutiva, il cui iter è stato semplificato -agevolando i finanziamenti e l'esecuzione- proprio dal "grande evento" dichiarato dal Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri relativamente all'Anniversario dell'Unità Nazionale dell'anno 2011¹.

Il progetto in gara è stato vinto dallo studio romano ABDR², composto -in ordine- da Maria Laura Arlotti, Michele Beccu, Paolo Desideri e Filippo Raimondo, insieme all'Associazione Temporanea di Imprese S.A.C. e I.G.I.T., guidata da Emiliano Cerasi, dell'omonima impresa romana di costruzioni.

Il programma funzionale del nuovo Teatro dell'Opera consiste in una grande sala lirica da 2000 posti, una sala per musica concertistica da 1000 posti, una grande cavea per spettacoli musicali all'aperto da 2400 posti e chiaramente tutta la grande macchina teatrale che comprende la torre scenica, il palco, i laboratori, il golfo mistico, le sale prova, i camerini e gli altri servizi correlati. Si tratta quindi di un programma complesso dove - come ha spiegato Paolo Desideri - ogni forma è chiamata a risolvere la stringente funzionalità e l'infinità dei problemi prestazionali, normativi e distributivi³.

Tutto il complesso è collocato in un'area di bordo del Parco delle Cascine di Firenze, nel suo apice più incuneato dentro la città storica, in stretto rapporto con il sistema viario e la vecchia stazione ferroviaria Leopolda.

Si tratta di un'area che i piani urbanistici hanno destinato alla musica e alla cultura e dove il nuovo Auditorium non costituisce un vero e proprio edificio ma un paesaggio artificiale, ovvero un complesso di spazi pubblici, terrazze, giardini e volumi che appaiono conformati da un movimento di suolo che ne determina le plastiche. Questo luogo formalizza di fatto un percorso urbano e il processo della progressiva trasfigurazione e smaterializzazione delle pietre dei Medici nel verde naturale, proiettando quindi la città storica all'esterno e viceversa⁴.

Il sedime della costruzione misura circa 140 x 170 metri ed è suddiviso da una trama ortogonale e di passo variabile che ordina e distribuisce tutti gli spazi, come le geometrie romane a *castrum* che si possono riconoscere nella lettura delle giaciture edilizie del centro di Firenze⁵. Su questa maglia è impostata la struttura mista in cemento armato ed acciaio con cui è stato costruito l'intero complesso.

Il volume inclinato, ceramico di *Kerlite*, della grande sala lirica, che si innesta alla base della torre scenica, consente -alla quota urbana e a sud-est- l'ingresso nel foyer principale. Delle rampe esterne in pietra serena permettono l'accesso sulla copertura di questo volume inclinato. Qui è presente la grande cavea all'aperto che proietta -dopo essersi voltati e dal basso verso l'alto- lo sguardo sul centro storico di Firenze.

La torre scenica ospita in sommità uffici e ristoranti e la sua stereometria è smaterializzata all'esterno da un rivestimento fatto di listelli ceramici invetriati, cangianti da grigio a

verde, e montati a secco su un telaio ancorato alle pareti da mensole in acciaio. Di notte, grazie ad un sistema di illuminazione artificiale, essa appare come una grande lampada urbana.

A nord invece, è presente la sala concertistica, il cui volume orizzontale è anch'esso rivestito di *Kerlite*. Questo corpo di fabbrica, a cui si può accedere sia dal *foyer* principale che direttamente dall'esterno, si protende in un patio antistante più riservato.

L'interno cavo della grande sala lirica è caratterizzato dall'essere troncoconico ed è conformato secondo operazioni di sottrazione della materia. La sua configurazione - derivata da una curva a base ellittica - è ottimizzata nei termini dell'efficienza acustica⁶. Le balconate sono avvolte da una maglia metallica ramata, fittamente traforata e continua che appare diafana, opaca o trasparente in base alle differenti condizioni della luce, ed al costante dialogo cromatico con i legni che riscaldano percettivamente lo spazio⁷.

Note

¹ Cfr. C. Conforti, *Il teatro dell'opera alle Cascine, già nuovo parco della musica e della cultura di Firenze*, in "Casabella", n. 811, 2012, p. 78.

² Lo studio ABDR è stato fondato a Roma nel 1982 da Maria Laura Arlotti (Roma, 1955), Michele Beccu (Cagliari, 1952), Paolo Desideri (Roma, 1953) e Filippo Raimondo (Cefalù, 1953). Oltre all'attività professionale associata, i componenti dello studio svolgono ricerca e insegnamento nelle Facoltà di Architettura di Roma, Pescara e Bari e sono stati invitati in numerose Scuole di Architettura internazionali. I loro lavori - inseriti principalmente nel settore delle grandi opere infrastrutturali - sono documentati sulle principali riviste di architettura e attraverso mostre in Italia e all'estero.

³ Cfr. P. Desideri, *La forma come risorsa. La nuova stazione Tiburtina e altri progetti dello Studio ABDR*, Lectio Magistralis, Aula Magna della Facoltà di Architettura di Via Gramsci a Roma, Sapienza Università di Roma, 16/12/2011, D. Mandolesi (a cura), pubblicata in P. Desideri *Firenze. Nuovo Auditorium*, in P. Desideri, *La forma come risorsa. La nuova stazione Tiburtina e altri progetti dello studio ABDR*, e-book, Facoltà di Architettura Sapienza Università di Roma, Lulu.com, 2013, pp. 25-26, www.lulu.com/shop/paolo-desideri/la-forma-come-risorsa/ebook/product-213..., consultato il 20/09/2018.

Per un dibattito sulle ragioni della forma in architettura, prendendo in esame anche il progetto per il nuovo Auditorium di Firenze Cfr. P. Desideri, *La forma come opportunità*, in M. D'Annunziis, L. Coccia (a cura), Conferenza presso la Scuola di Ateneo di Architettura e Design, Università di Camerino, Ascoli Piceno 2011.

⁴ Cfr. D. Costi, *Nuovo teatro dell'Opera*, in D. Costi (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa, Milano 2015, p. 152. Cfr. anche P. Desideri, *La forma come risorsa. La nuova stazione Tiburtina e altri progetti dello Studio ABDR...*, cit., p. 25.

⁵ C. Conforti, *Il teatro dell'opera alle Cascine, già nuovo parco della musica e della cultura di Firenze...*, cit., p. 81.

⁶ Ivi, p. 84.

⁷ Cfr. D. Costi, *Nuovo teatro dell'Opera...*, cit.

Bibliografia

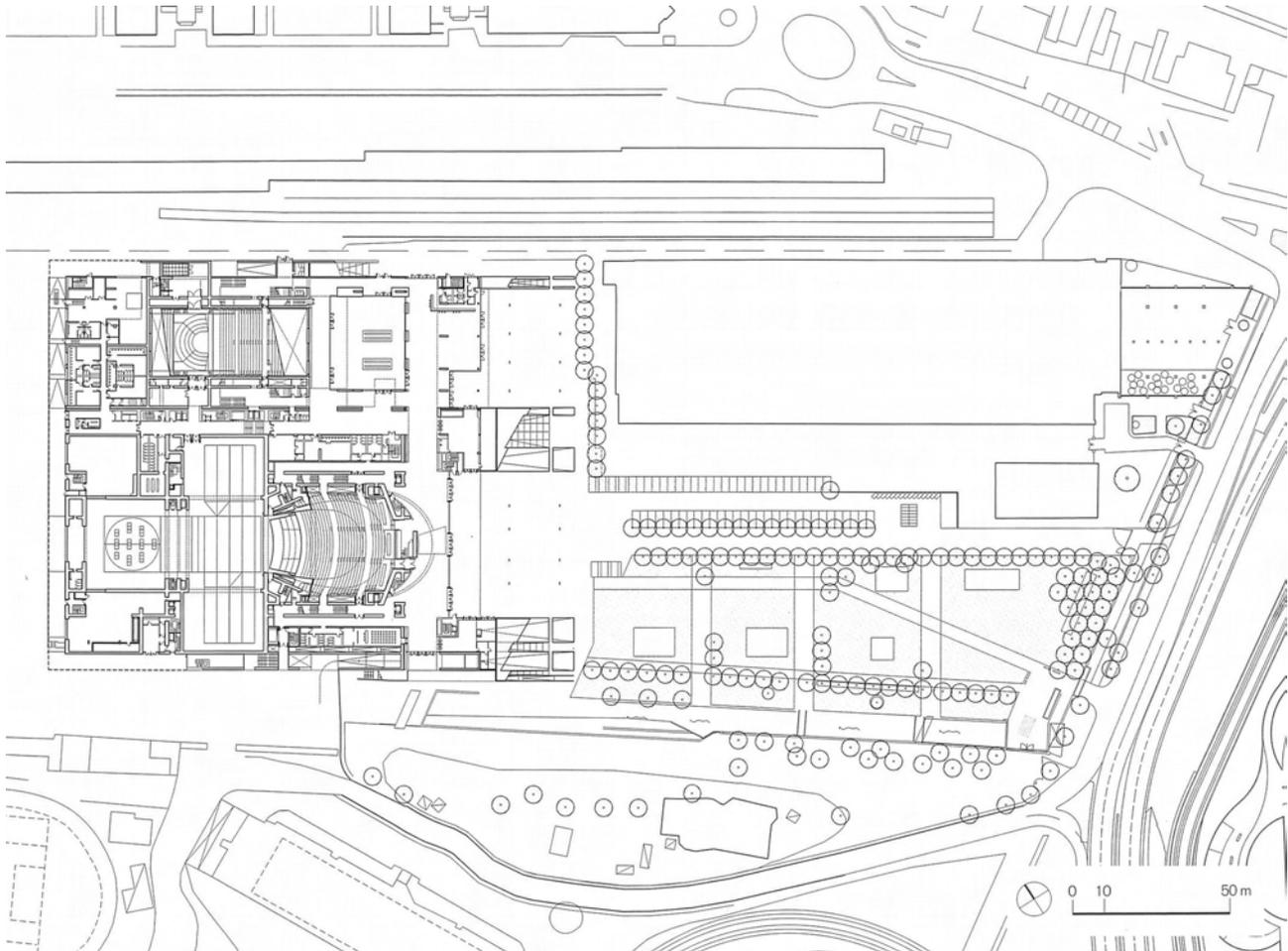
- D'Annunziis Marco, Coccia Luigi (a cura), *Paolo Desideri. La forma come opportunità*, Conferenza presso la Scuola di Ateneo di Architettura e Design, Università di Camerino, Ascoli Piceno 2011.



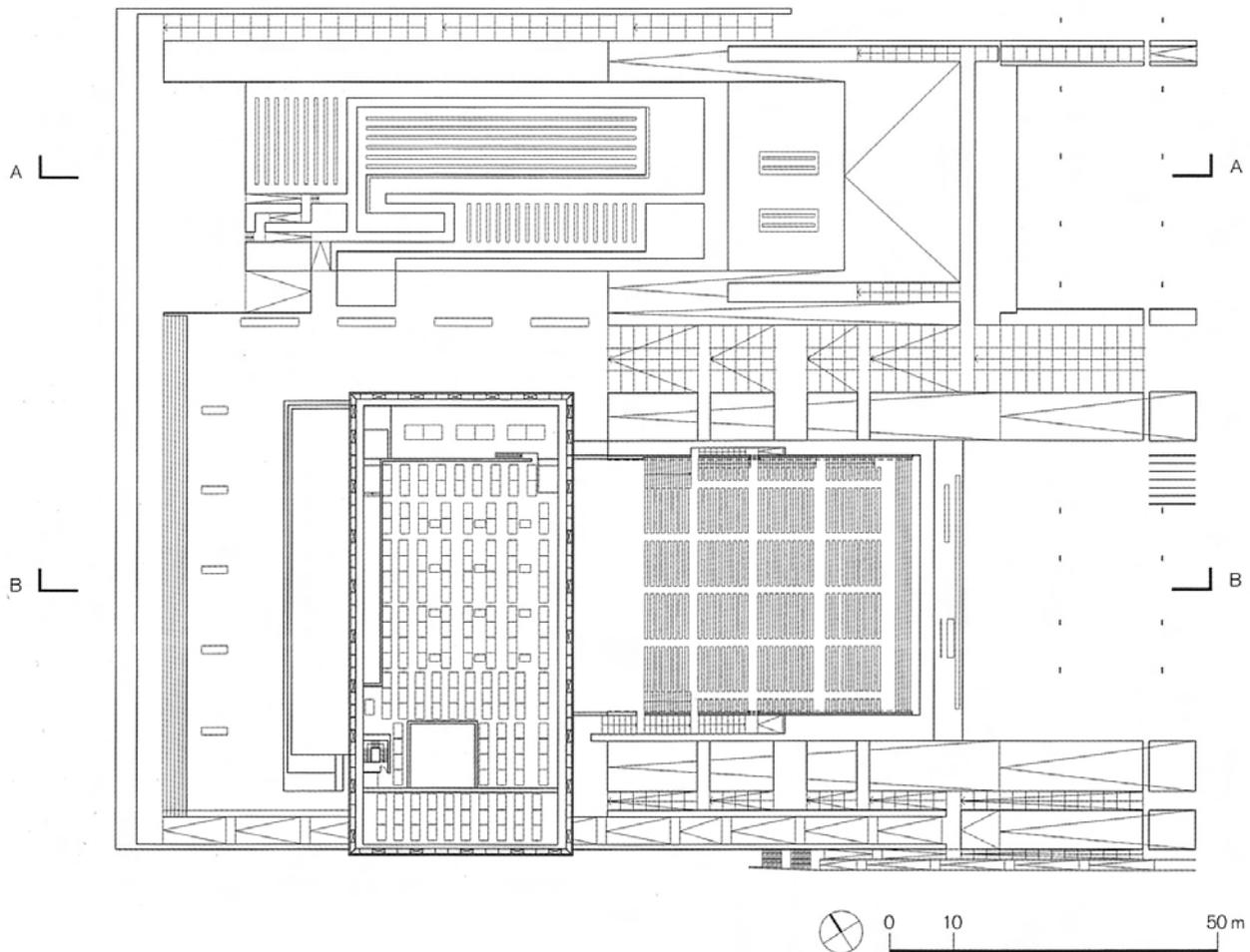
- Conforti Claudia, *Il teatro dell'opera alle Cascine, già nuovo parco della musica e della cultura di Firenze*, in "Casabella", n. 811, 2012, pp. 76-89.
- Costi Dario, *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, pp. 152-169.
- Desideri Paolo, *Firenze. Nuovo Auditorium*, in Desideri P., *La forma come risorsa. La nuova stazione Tiburtina e altri progetti dello studio ABDR*, e-book, Facoltà di Architettura Sapienza Università di Roma, Lulu.com, 2013, pp. 24-27, www.lulu.com/shop/paolo-desideri/la-forma-come-risorsa/ebook/product-213..., consultato il 20/09/2018.

Sitografia

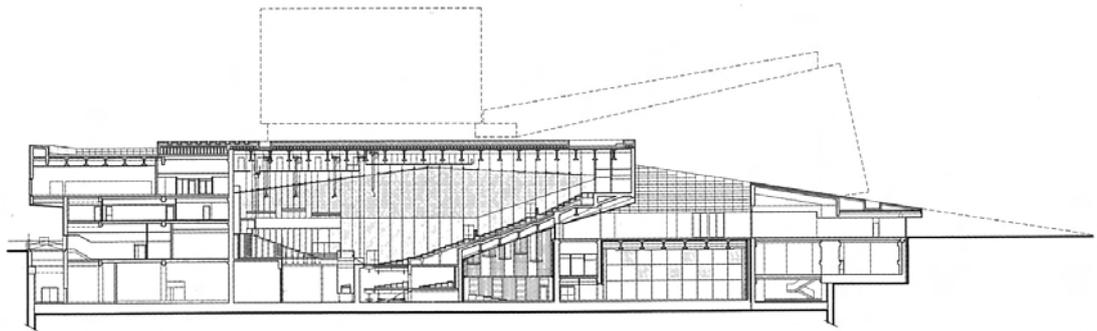
<http://www.abdr.it/progetti/progetto/teatro-dell-opera>



1. Studio ABDR, *Planimetria urbana alla quota della grande sala del teatro*, disegno digitale (fonte: Costi D., *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p.154).

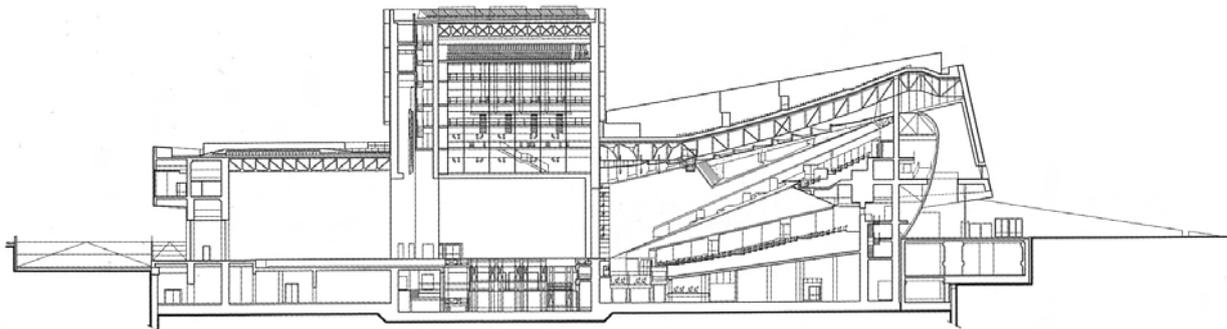


2. Studio ABDR, *Planimetria alla quota della torre scenica e della cavea all'aperto in copertura*, disegno digitale (fonte: Costi D., *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p.160).



AA

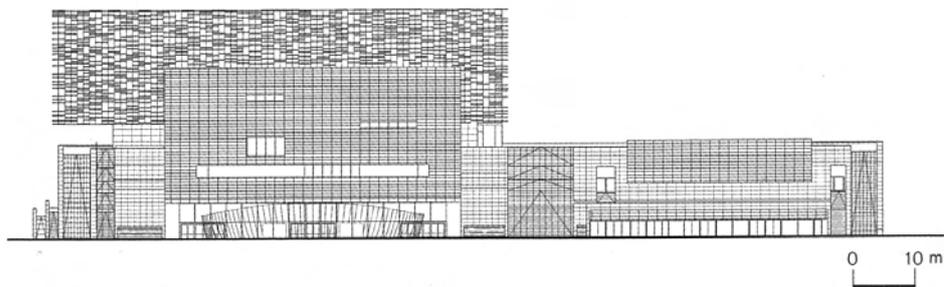
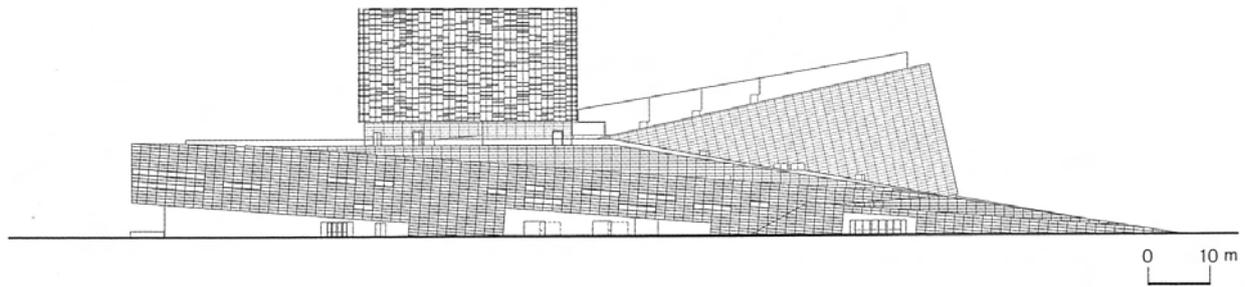
0 10 m



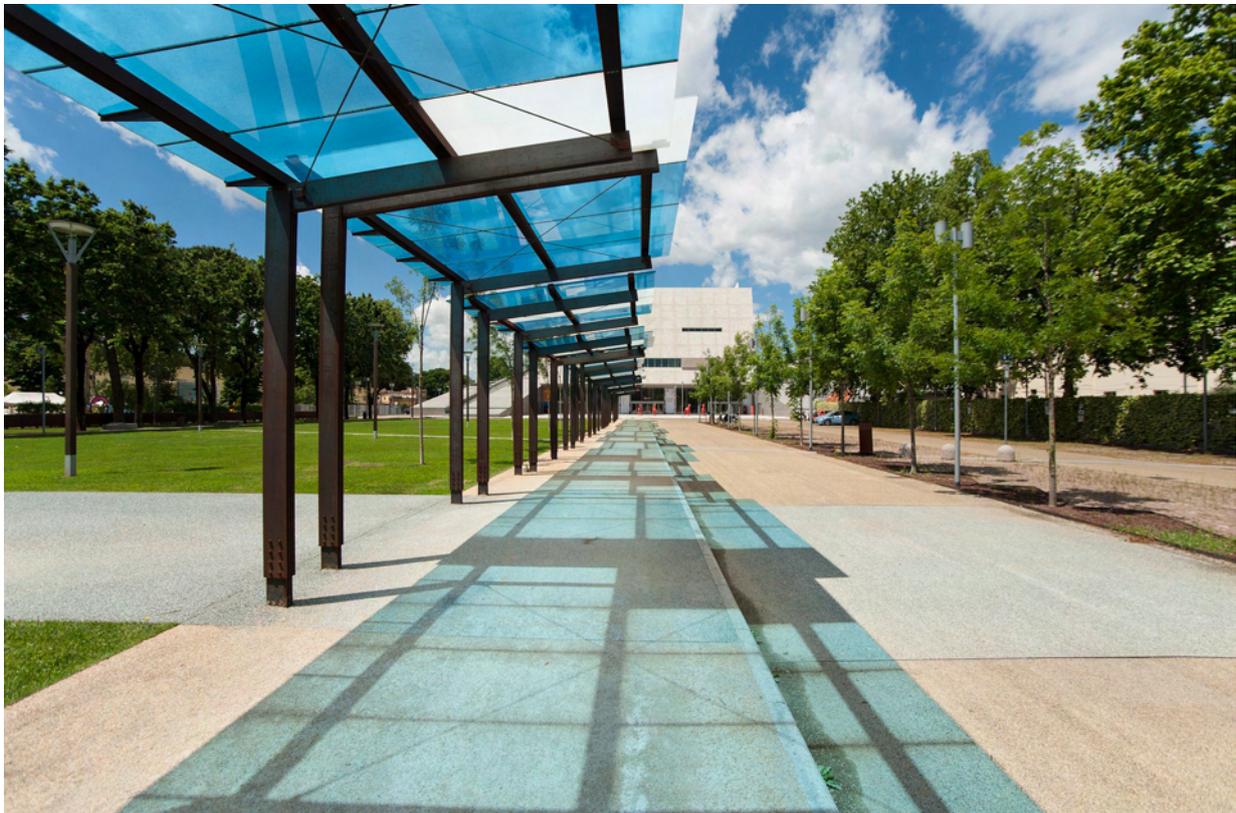
BB

0 10 m

3. Studio ABDR, *Sezioni sulle due sale del teatro*, disegno digitale (fonte: Costi D., *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p. 160).



4. Studio ABDR, Prospetti sud-ovest (in alto) e sud-est (in basso), disegno digitale (fonte: Costi D., *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p. 158).



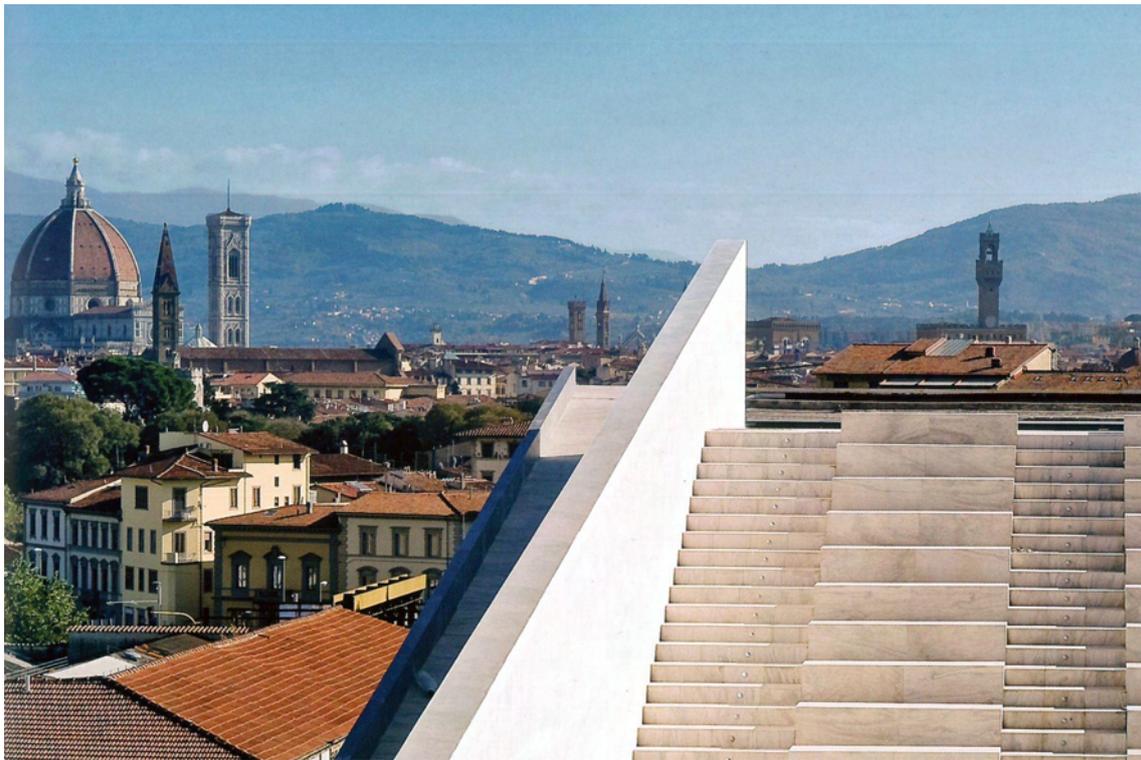
5. Percorso esterno verso l'ingresso principale dell'Auditorium (foto Raniero Carloni).



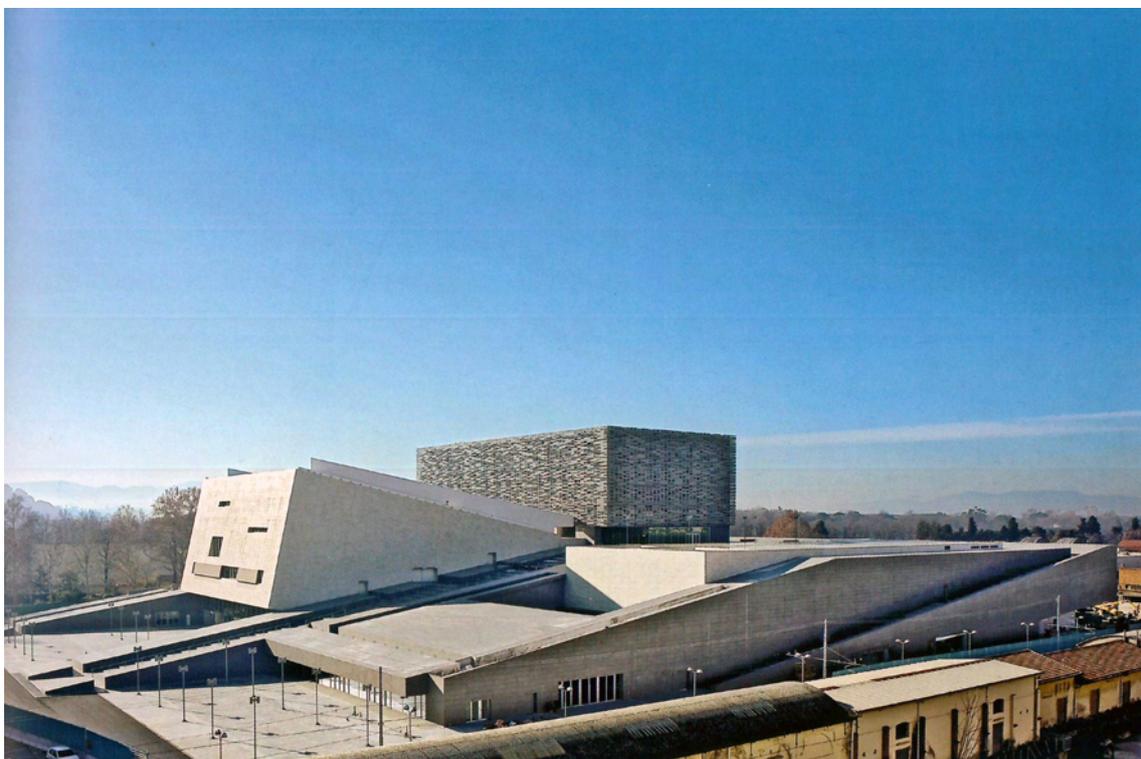
6. Ingresso principale all'Auditorium (foto Raniero Carloni).



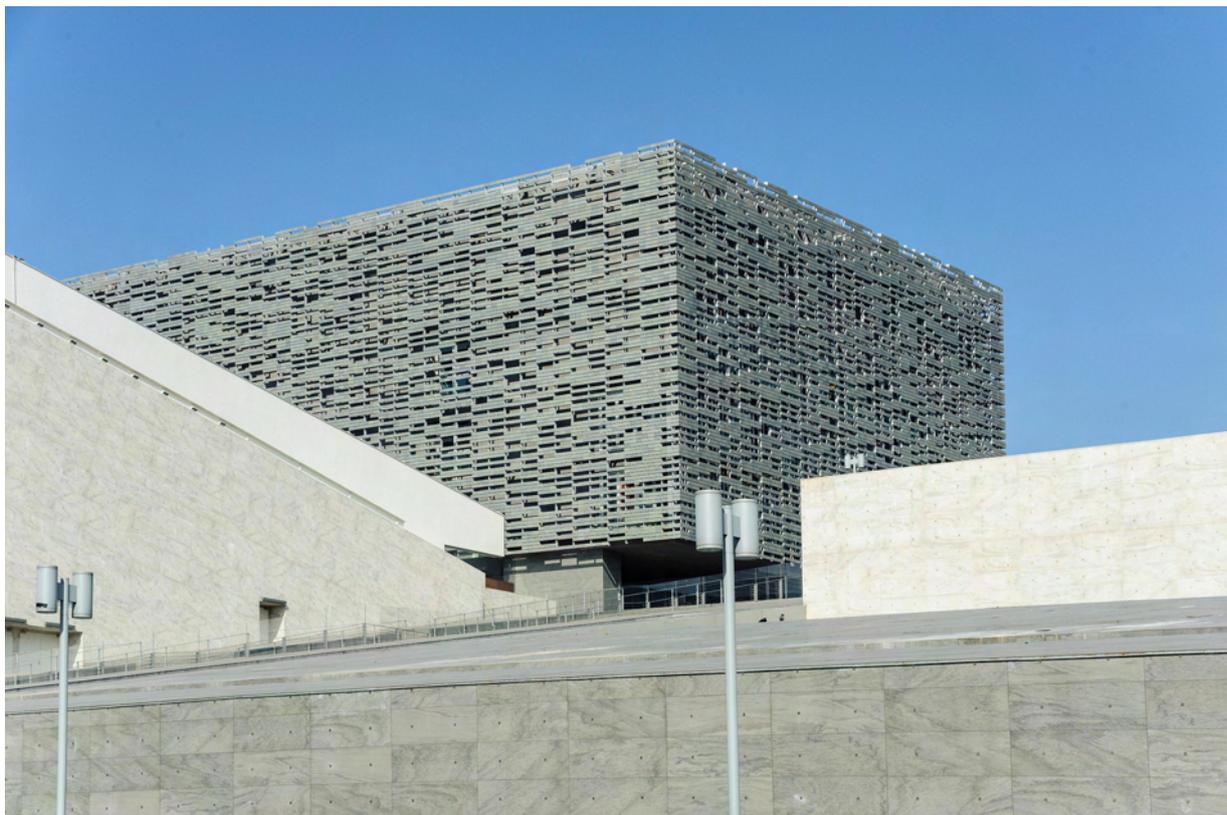
7. Rampe esterne (foto Raniero Carloni).



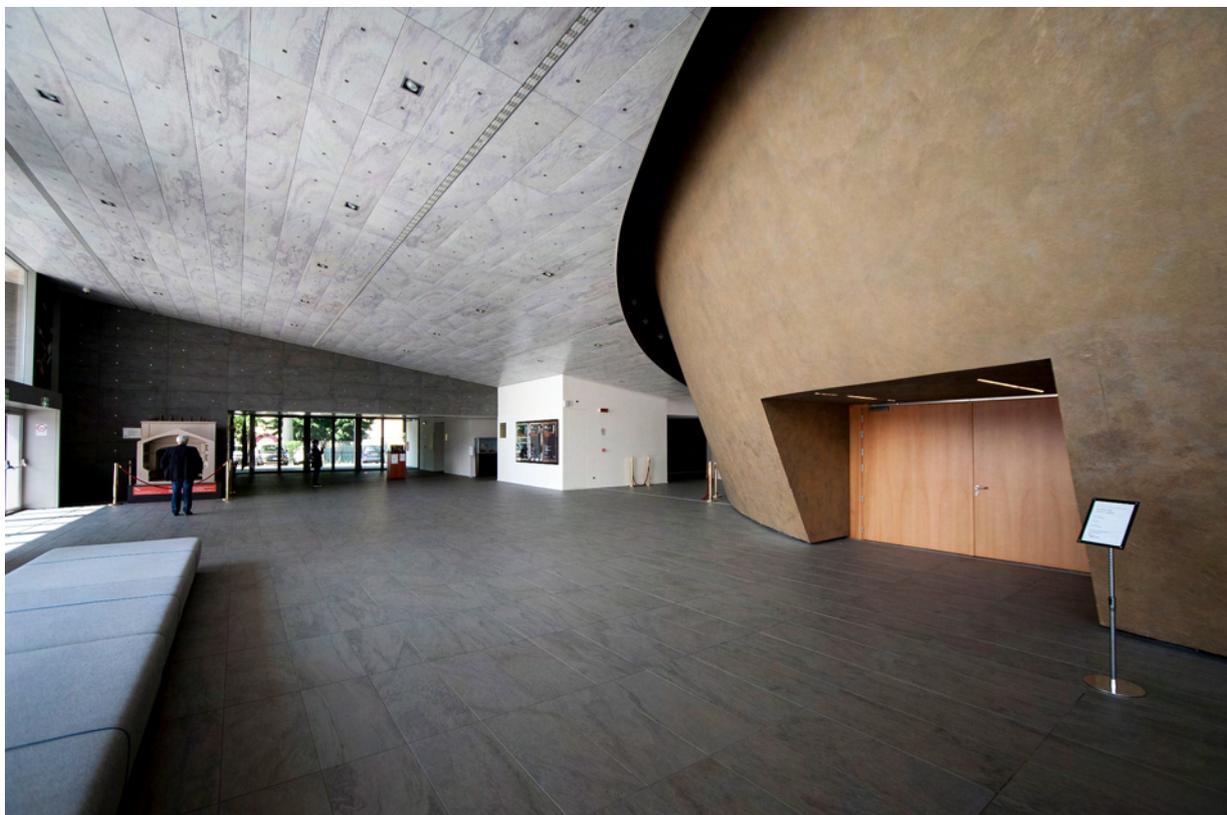
8. Nuovo teatro dell'Opera, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p. 153).



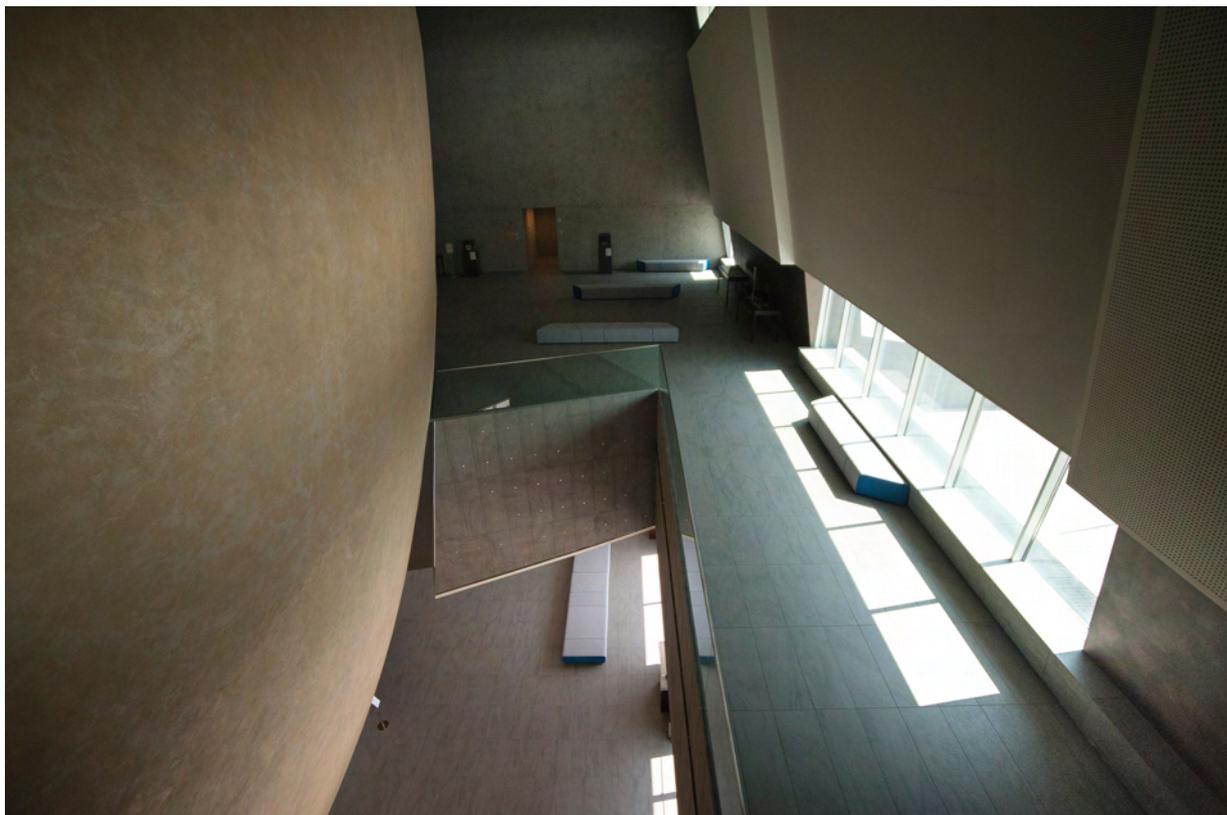
9. Vista complessiva dell'Auditorium (foto Moreno Maggi, fonte: Costi D., *Nuovo teatro dell'Opera*, in Costi D. (a cura), *ABDR. Temi, opere e progetti*, Electa Architettura, Milano 2015, p. 155).



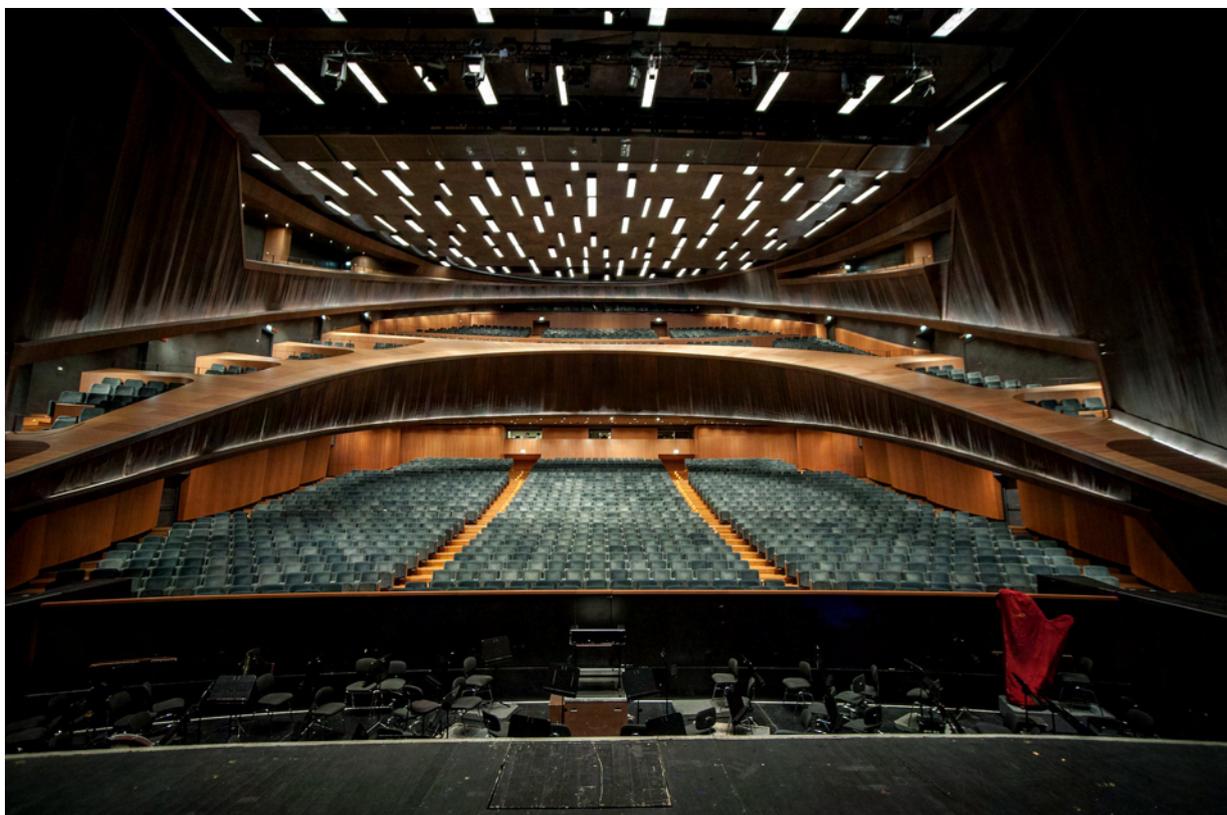
10. Torre scenica (foto Raniero Carloni).



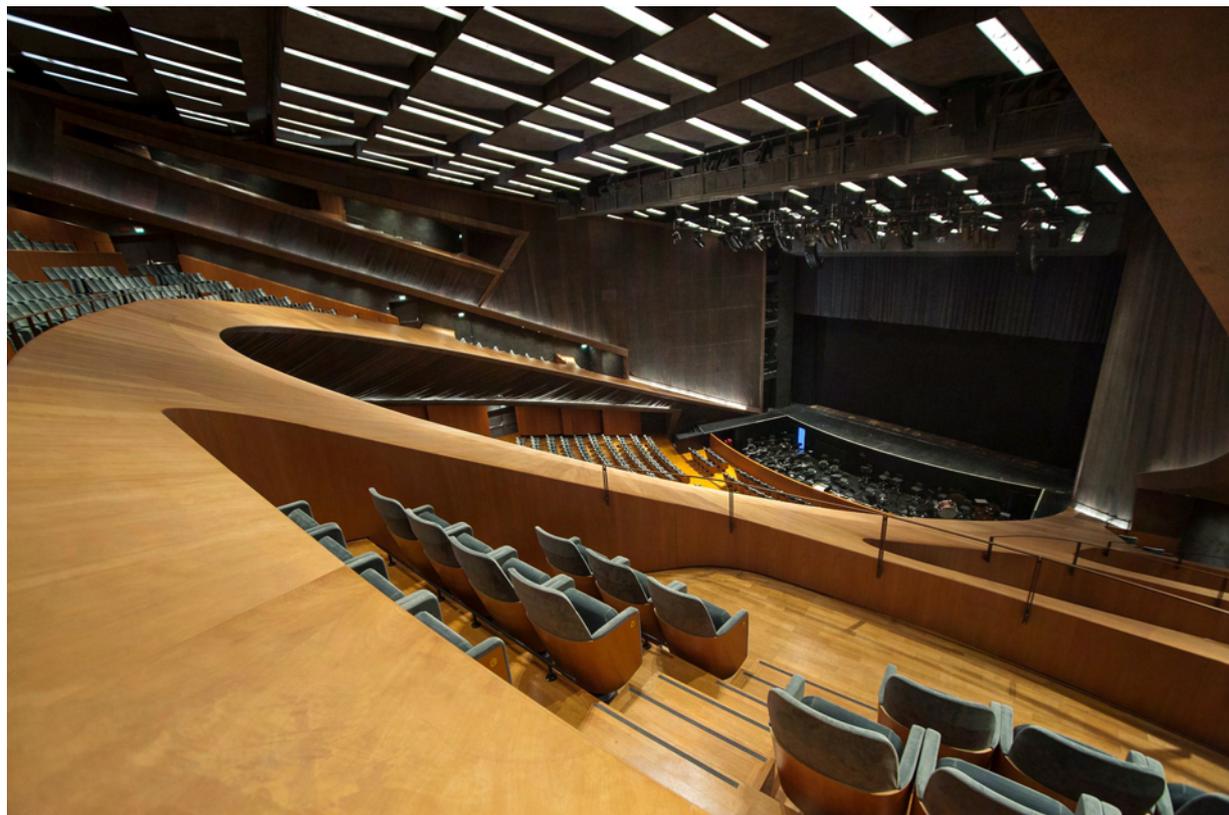
11. Foyer principale (foto Raniero Carloni).



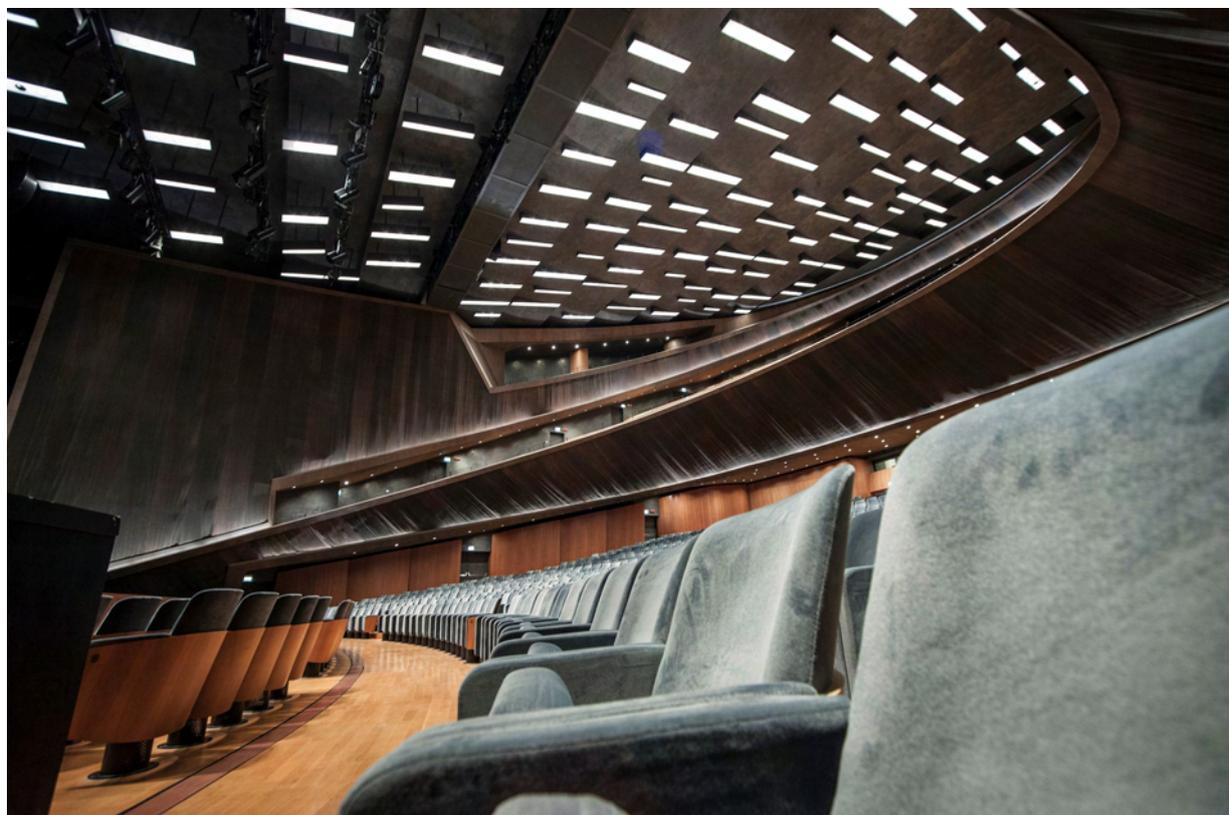
12. Traguardi interni nel foyer (foto Raniero Carloni).



13. Vista della grande sala lirica dal palcoscenico (foto Raniero Carloni).



14. Vista della grande sala lirica dalle balconate (foto Raniero Carloni).



15. Vista nella platea della grande sala lirica (foto Raniero Carloni).

Piccolo paesaggio (monumentale) fiorentino

di Fabrizio Toppetti



Panorama di Firenze dalla terrazza della cavea all'aperto, foto di Nicolò Orsi Battaglini

Da quando sono stato invitato a scrivere questo breve testo sul progetto dello studio ABDR per il Parco della Musica di Firenze, torno ciclicamente col pensiero a una fotografia di Nicolò Orsi Battaglini che inquadra il paesaggio storico urbano dal parapetto posto sul fondo della cavea all'aperto collocata sulla copertura del Teatro Lirico. L'immagine è potentissima: in primo piano al centro il vuoto tra le sedute dell'ultima fila delle quali appaiono come sentinelle i blocchi sui lati, il pavimento con le fughe ben delineate, poi il muro la cui generosissima sommità è perpendicolare al volume inclinato che contiene la sala. Questo piano, increspato di una decina di gradi, definisce un primo orizzonte la cui astrattezza tettonica accompagna lo sguardo che scivola naturalmente in profondità, indugiando sullo sky-line della città. Scompare il tessuto urbano, idealmente sintetizzato dalla plastica tridimensionalità della massa muraria, svettano le emergenze che da sole raccontano, con laconica chiarezza, di Firenze e dei suoi fasti. La cupola di Santa Maria del Fiore sulla sinistra insieme al Campanile di Giotto, poi appena decentrato rispetto alla composizione Palazzo Vecchio con la caratteristica torre in facciata, e ancora Boboli a destra. Infine il profilo dolce dei colli toscani.

L'intervallo tra figura e sfondo viene annullato come per incanto. Così come la distanza di spazio e di tempo. E il teatro sulla città, che all'architetto richiama alla memoria lo spazio meraviglioso di Adalberto Libera sopra al Palazzo dei Congressi dell'E42 a Roma, perde la sua dimensione metafisica che pure è ampiamente evocata.

La foto svela l'enigma del progetto. Almeno in parte. I volumi del complesso, che si distinguono nitidi dal rumore di fondo, vanno a cercare intenzionalmente (sfacciatamente e direttamente) relazioni a distanza con i principali capisaldi urbani con i quali si confrontano da pari a pari. L'effetto di spaesamento che percepiamo inizialmente si deve proprio a questo fatto. La solitudine, la stessa di cui parla per metafora Rafael Moneo¹, è il prezzo da pagare per guadagnare un proprio ruolo, affatto ancillare, su una scena urbana affollata da figure di primissimo piano. Eppure, quella solitudine - che racconta non già dell'indifferenza al contesto ma dell'autonomia guadagnata - sancisce il trapasso nella realtà. Certifica il farsi mondo di un'opera che, nella materialità dell'ambiente costruito, s'invera scegliendo la strada - e non poteva essere altrimenti - di una sobria e trattenuta monumentalità contemporanea.

Ma il lavoro è più sottile. Operando nella piena consapevolezza che l'architettura, giusta la definizione di Juan Navarro Baldeweg, è una "sezione fisicamente definita nella trama di fibre che si estendono al di là di essa"², il progetto, pur interpretando l'esigenza di una forte riconoscibilità iconica, assume i valori della continuità declinandoli sui differenti registri, materiali e immateriali, delle trame, degli spazi e degli usi. Così la pulizia stereometrica delle forme si stempera dando luogo a un ensemble che si diluisce nella ferma intenzione di costruire un ponte, non solo ideale, tra ambiti urbani diversi. In particolare tra il Parco delle Cascine che si distende a nordovest e la città a est. In effetti era questo il primo obiettivo dichiarato: rappresentare e raccontare, senza cedimenti e senza retorica, il passaggio tra il centro storico e la periferia. Ed è forse questa capacità di tenere insieme le maglie della città lasciandosi attraversare percettivamente e fisicamente e allo stesso tempo marcare la propria presenza assertiva, il valore di questo progetto - evidentemente relativo e non assoluto - che vale la pena sottolineare. Insieme alla capacità di parlare (nella terra di Dante) un italiano non ostentato, chiaro e informato, raccogliendo stimoli e sollecitazioni dal mondo.

L'idea prende consistenza da un corposo e articolato basamento esteso per l'intera area che - contrariamente alle aspettative - verso il parco si presenta in tutta la sua massiva durezza piegandosi con decisione a raggiungere la quota urbana sul lato opposto. Il gioco sapiente dei piani e dei volumi ancora saldamente la composizione al suolo predisponendo gli spazi esterni a una permeabilità, accentuata dalle incisioni delle rampe, che di là dai proclami non è mai facile garantire dovendo interpretare programmi funzionali complessi e rigidi com'è in questo caso. Lo spazio abitabile, compresa la sala da concerto, rimane schiacciato sotto la quota della terrazza superiore dalla quale emergono i volumi del Teatro dell'Opera: la torre scenica, un prisma regolare con base rettangolare allungata interamente ricoperto da un involucro traforato, la scatola ruotata rivestita in kerlite chiara che contiene la sala. Quest'ultima forse l'avrei preferita più pulita, sia sul prospetto principale sia sui fianchi ove le quinte che delimitano la cavea all'aperto sovrastano e ridisegnano il profilo dell'imponente massa inclinata. Ma si tratta di dettagli assolutamente trascurabili.

L'ingresso del teatro si apre verso la città, sullo stacco tra il suolo e il volume sospeso, qui il diaframma della vetrata allude a una sostanziale continuità tra la piazza e il foyer. Ma l'esterno non svela l'interno. Una volta dentro, nello spazio compresso per altezza e profondità, domina la scena il guscio dorato che contiene la sala e attraversa tutta l'altezza. La plastica convessità barocca, prelude alla scoperta di una spazialità avvolgente sorprendente e inattesa, essa riceve la sua fisionomia dal taglio che disegna il solaio fortemente inclinato della balconata ad accompagnare la rotondità della sala. Siamo finalmente nel ventre vibrante di una cassa armonica che pare risuoni alla perfezione. Bella e soprattutto ben congegnata, capace di alludere a una dimensione totale che richiama sperimentazioni di una modernità eroica oramai lontana.



Un'ultima osservazione riguarda la natura dell'impresa condotta con relativa economia di mezzi (il costo a mq è di poco superiore al 50% di quello dell'Opera di Oslo) e soprattutto in tempi brucianti. Che si tratti di un piccolo miracolo è già stato detto da Claudia Conforti in un articolo scritto a caldo su "Casabella"³ dal quale emerge con chiarezza il ruolo determinate dei progettisti nel processo virtuoso di design by doing che ha permesso di ottimizzare i tempi e controllare passo passo la qualità dell'esecuzione. Conoscendo la situazione italiana non posso che concordare. Non a caso, in questo Paese nel quale costruire un'architettura di rango richiede sforzi titanici e rare congiunture astrali, il progetto attende ancora di essere completato con la realizzazione della sala da concerto. Conto di vedere presto l'intero complesso in piena attività.

Note

¹ Cfr. R. Moneo, *La solitudine degli edifici*, ed. it., Allemandi, Torino 2004.

² J. N. Baldeweg, *La geometria complementare*, in «Lotus», n. 73, 1992, p.111.

³ Cfr. C. Conforti, *Il Teatro dell'Opera alle Cascine, già Nuovo Parco della Musica e della Cultura a Firenze*, in «Casabella», n. 811, 2012, pp.78-81.

La ricerca di ieri nel progetto di oggi

di Umberto Cao

C'è un concetto che Paolo Desideri ama ripetere quando viene invitato ad illustrare il suo lavoro (e di cui parla anche nel video qui presentato) che cercherò di riassumere. Il progetto di architettura è il risultato di una serie di interferenze tra i problemi che stanno a monte e a valle dell'idea progettuale: problemi che attengono alla committenza, ai finanziamenti e, per le opere pubbliche, anche alla politica; e problemi che intervengono quando il progetto deve essere predisposto per la fase costruttiva. Le diverse problematiche si pongono generalmente in termini conflittuali tra loro apparendo spesso inconciliabili. Si chiede Desideri: quale è lo strumento in mano all'architetto per dipanare i conflitti e consentire all'opera di realizzarsi? La risposta è che l'unico dispositivo in grado di raccordare tematiche di base, idea architettonica, costi ed esigenze strutturali ed impiantistiche è la "forma" che l'architetto è in grado di restituire nell'opera compiuta. Nell'intervista Desideri conclude testualmente: "Per risolvere questi problemi esiste solo una chiave che è la forma, la capacità della forma di costruire le condizioni di questo miracoloso equilibrio tra istanze tra loro conflittuali. Il punto è che, nei sistemi complessi, la creatività e la forma assumono un ruolo - uso una parola importante - etico".

Possiamo assumere questa affermazione come snodo del transito di Paolo Desideri e del suo gruppo ABDR ad una fase diversa dell'attività di ricerca e progettazione. Come scrive Dario Costi: ricordando gli anni della Stazione Tiburtina, "nella prima decade degli anni duemila si concretizza la trasformazione da studio ad office d'architettura con la moltiplicazione dei collaboratori, il consolidamento di una serie di rapporti professionali con aziende e consorzi di imprese di livello internazionale, la confidenza con le più complesse e impegnative modalità di affidamento tecnico e la partecipazione a concorsi alla scala globale". Ma sarebbe riduttivo motivare questo passaggio solo al moltiplicarsi delle occasioni professionali, così come sarebbe sbagliato non tenere conto dell'intero itinerario di ricerca che ha accompagnato il gruppo dalla sua formazione ad oggi.

Ci sono due passaggi dell'intervista nei quali Desideri è stato un po' evasivo: quando gli sono state poste domande in merito alla ricerca iniziale sulla composizione architettonica e agli esiti delle riflessioni sulla Città di Iatta², il libro che ha raccolto le sue osservazioni degli anni Novanta sulla città contemporanea. Io credo che l'intero itinerario di ricerca di Desideri e ABDR sia importante anche per capire opere recenti, come il Teatro dell'Opera di Firenze. Va fatta una premessa che in qualche modo mi riguarda, avendola anche io vissuta direttamente, per quanto più anziano di qualche anno.

La ricerca architettonica italiana negli ultimi trent'anni del secolo passato ha attraversato momenti diversi e contraddittori. Negli anni Settanta, dopo le fallite esperienze sulla grande dimensione e sulla megalopoli³, c'è stato un ripiegamento sul rapporto con la storia che ha trovato negli studi urbani delle facoltà di architettura di Venezia e Milano un punto di riferimento fondamentale. Erano gli anni della crisi petrolifera che segnò in Italia la fine del cosiddetto miracolo economico. Si costruiva poco, o, meglio, si costruivano solo palazzine o quartieri di edilizia economica e popolare, non opere pubbliche. La ricerca architettonica così si concentrò sul disegno, che prefigurava un universo figurativo colto,



raffinato e ricco di idee, ma al di fuori della realtà costruttiva. Questa pratica, che non a caso prese il nome di "architettura disegnata", appartenne soprattutto alla cosiddetta "scuola romana", e sopravvisse sino al decennio successivo, concludendosi, a mio avviso, nella Biennale di Architetture di Venezia del 1985, affidata ad Aldo Rossi. Dalla mostra emersero figure internazionali come Venturi, Libeskind, Foster e Eisenman già in fase di successo professionale. Dopo di allora nella ricerca architettonica cambiò sia la visione della storia e della città, sia l'approccio al progetto. L'architettura della "tendenza" restò patrimonio di coloro che l'avevano definita e praticata (oltre Aldo Rossi, soprattutto Giorgio Grassi e Antonio Monestiroli) e di alcuni convinti seguaci. Si aprì una nuova stagione di ricerca, che guardava alla città contemporanea e ai fenomeni dello sprawl condizionando la ricerca architettonica alle più articolate e disinvolute forme della città diffusa. Per Paolo Desideri pesarono molto su queste tematiche l'esperienza didattica a Pescara e quella editoriale nella rivista Gomorra.

Come sempre nei momenti storici di transito tra diverse posizioni teoriche, il dibattito si accende e se da una parte diventa difficile non prendere posizione, dall'altra è facile cadere in contraddizione e perdere una possibile coerenza teorica. Gli architetti ABDR hanno vissuto questi anni proprio nel momento della loro prima esperienza di architetti e di docenti. Alcuni si erano maggiormente legati ai docenti con i quali collaboravano; in particolare, come ci ricorda Claudia Conforti nel saggio introduttivo alla monografia su ABDR⁴, Michele Beccu e Filippo Raimondo erano stati vicini a Giangiacomo Dardà e Dario Passi, mentre Laura Arlotti e Paolo Desideri si erano più interessati alle esperienze costruttive degli "office" di allora, frequentando direttamente lo studio Nervi e Sergio Musmeci.

Seppure tutti e quattro avessero subito le oscillazioni di questo turbolento fine secolo, nel momento in cui si sono trovati insieme hanno saputo ricomporle in un processo di ricerca progettuale sufficientemente lineare. Guardando all'Opera di Firenze come testimonianza emergente ed attuale è possibile ritrovare l'attenzione alla città nel misurato rapporto con le Cascine e il minimalismo razionale nella semplificazione volumetrica che aderisce e si differenzia nelle singole parti funzionali del complesso; questioni che ci riportano agli anni della loro formazione come docenti. Al tempo stesso la morfologia irregolare della parte urbana nella quale l'Opera si inserisce, si rispecchia nella geometria euclidea dissestata dei parallelepipedi che si incastrano e sovrappongono e dalle inattese trasparenze che dissolvono i volumi; soluzioni che rimandano alle ricerche progettuali nell'ambito della scuola pescarese. Come in altre opere di Desideri & C., nel teatro di Firenze, la composizione procede per parti concluse, la monumentalità non eccede misure conformi e confrontabili, il vuoto del giardino è accolto nella composizione diventando il medium di una visione a distanza che accoglie il visitatore e lentamente, sino all'ingresso in sala o alla ascensione verso il teatro all'aperto lo trasforma in spettatore. L'Opera di Firenze non è uno di quei mostri metropolitani di cui parlava il caro amico Tonino Terranova, ma il risultato di un lungo e paziente lavoro di ricerca progettuale in cui la forma, come dice Desideri, ha ottenuto un miracoloso equilibrio assumendo anche un ruolo "etico".



Note

1. D. Costi, *ABDR, temi, opere e progetti*, Electa, Milano 2015, p. 27.
2. P. Desideri, *Città di latta*, Booklet, Milano 2002.
3. Negli anni Settanta si discusse a lungo sulla dimensione delle nuove conurbazioni metropolitane. Già dieci anni prima Kenzo Tange aveva progettato una gigantesca espansione di Tokyo nella sua baia, mentre Yona Friedman aveva teorizzato megastrutture modulari sospese sulle città esistenti. A Roma Ludovico Quaroni faceva lavorare i suoi studenti sul tema della città/regione lineare, e nello studio Asse (insieme a Bruno Zevi, Mario Fiorentino, Riccardo Morandi, Lucio e Vincenzo Passarelli, Vincio Delleani) progettava il futuro asse attrezzato previsto nel PRG di Roma. Nella ricerca architettonica si teorizzava la grande dimensione dei complessi di case popolari. Furono realizzati, tra gli altri, a Roma Corviale, a Napoli Le Vele di Scampia, a Trieste il quartiere Rozzol Melara.
- 4 C. Conforti, in D. Costi, *ABDR...*, cit., pp. 7-13.

La creatività come strumento per la soluzione dei problemi

di Domenico Potenza

Sono sostanzialmente due i grandi temi che hanno attraversato la ricerca progettuale di Paolo Desideri nell'intero arco del suo lavoro e di quello di ABDR.

Il primo, possiamo riconoscerlo nello studio delle dinamiche della trasformazione metropolitana, ed in particolare nel passaggio dalla città moderna a quella contemporanea (elaborata soprattutto nei primi venti anni di via del Pozzuolo dal 1981 al 2001), con una forte attenzione alla interfaccia tra architettura e città, quella *soglia* tra le forme del costruito e lo spazio urbano che l'accoglie. Come scrive Claudia Conforti, "il connubio di architettura e città, disegna la filigrana di tutti i progetti e le opere di ABDR, per i quali la città è matrice dell'edificio, che in essa deve accomodarsi, come la tessera di cartone sagomato si inserisce nel puzzle"¹.

L'altro tema che accompagna la sua ricerca è più legato al rapporto tra progetto ed *engineering* e si delinea con maggiore approfondimento a partire dalla stagione delle grandi opere (dal 2001 in poi, dopo l'esito per il concorso del *nuovo fabbricato viaggiatori della stazione Tiburtina di Roma*) che impegnano lo studio ABDR nella *verifica del cantiere*. La verifica della concretezza costruttiva, della giustezza come avrebbe detto Carlo Aymonino accostando la ricerca progettuale dello studio alla figura di Ludovico Quaroni, "la giustezza della misura e della attenzione alle proporzioni, della asciutta normalità degli spazi e delle forme, della rinuncia ad ogni facile gestualità, della ricerca paziente, dentro il programma del costruire, in altre parole del mestiere del progettare"².

Quel mestiere del progettare messo in pratica dallo studio ABDR con grande consapevolezza, soprattutto negli ultimi progetti. La consapevolezza nel dare risposte al progetto in ragione delle sue necessità costruttive. Ricucire la sintesi tra composizione e tecnica, tra progetto e costruzione, appunto; una sintesi fondamentale che l'architettura italiana aveva già contribuito a restituire con i grandi maestri dell'architettura e dell'ingegneria degli anni '50 da Nervi a Moretti, da Ponti a Morandi. Una sorta di configurazione architettonica delle ragioni costruttive. L'ingegnerizzazione come processo integrato al progetto e non come complemento aggiuntivo. Una soglia tecnica espressa direttamente dalla forma, indagata e governata dalla forma per cui, qualsiasi decisione nel progetto non è mai solo di tipo tecnico, ma anzitutto di tipo morfologico (Beccu). Quella ottimizzazione complessiva di tutte le variabili in gioco mai limitata alle singole componenti ma sempre immaginata nella integrazione creativa delle sue forme.

Tuttavia, proprio a partire dai grandi progetti dello studio ABDR, con particolare riferimento alla loro duplice valenza che coinvolge sia la dimensione dell'edificio che lo spazio urbano (come la stazione Tiburtina, le stazioni della metropolitana B, il complesso residenziale di Giustiniano Imperatore, l'auditorium di Firenze ed il museo archeologico di Raggio Calabria), la ricerca progettuale di Paolo Desideri radicalizza quell'originaria duplice espressione iniziale in una sorta di dimensione unificante, capace di andare al di là delle diverse grandezze di scala per coinvolgere maggiormente i modi d'uso degli strumenti del progetto, la *creatività* e la *forma*, che rimangono concretamente gli unici attrezzi a disposizione dell'architetto.

La creatività è qui intesa come indispensabile condizione di passaggio, attraverso la quale dare soluzione ai problemi della complessità del progetto (ad ogni scala) e non di aumentarli, come solitamente accade con la maggiore complessità delle opere; nella convinzione che il vero unico grande modo per affrontare le difficoltà del progetto, sia

quello di metterlo in sicurezza attraverso lo strumento della forma. Una forma che non è preordinata al progetto ma si rivela come approdo finale, che trova la propria ragione nell'immaginazione creativa e conduce a sintesi la pluralità delle esigenze e dei bisogni di cui si alimenta il progetto di architettura. Lo sforzo che fa Desideri, è quello di provare ad invertire l'orizzonte creativo e quello più propriamente poetico che muove l'agire del progettista, accettando l'idea che quei due potenti strumenti a disposizione degli architetti, *la creatività e la forma*, siano gli unici che possano essere concretamente spesi nella direzione del *problem solving*.

Per fare questo però è necessario accettare fino in fondo e con curiosità la conoscenza dei problemi. Normalmente gli architetti sono infastiditi dalla presenza dei problemi, perché la loro manifestazione a tutte le scale (urbanistica, ambientale, costruttiva, economica e sociale) crea forti disagi ai progettisti, i quali sono abituati alla espressione libera del progetto, quella che produce autoreferenzialità e che caratterizza gran parte della più acclamata recente produzione architettonica. In realtà riuscire a piegare la creatività significa per prima cosa conoscere la dimensione dei problemi ed accettare di innamorarsene, lasciarsi intrigare, altrimenti fai un altro mestiere.

Credo sia questa l'evoluzione matura della ricerca progettuale di Paolo Desideri, quella di calare il progetto nella sua tensione fenomenica (a tutte le scale), nella quale nessuna variabile in gioco è mai ottimizzata per sé se non in ragione di quell'equilibrio complessivo capace di esprimersi attraverso la creatività delle forme dell'architettura. "Progetto e costruzione quindi, non sono momenti distinti di un processo che si attiva per parti, ma la dimensione dilatata di un feedback circolare nel quale pensiero ed azione, idea e realizzazione, poesia e tecnica, sono sempre presenti"³.

Note

¹ C. Conforti, in *ABDR temi, opere e progetti*, Electa, Milano 2015, p.12.

² C. Aymonino, in *Progetti. Maria Laura Arlotti, Michele Beccu, Paolo Desideri, Filippo Raimondo*, a cura di A. Criconia e G. Mondaini, Sala editore, Pescara 1994, p. 12.

³ D. Potenza, in *ABDR: Technology and Beyond. La creatività come risorsa*, di F. Angelucci e D. Potenza, ed. Franco Angeli, Milano 2012, p.18.



Persone

Direzione editoriale

[Anna Rita Emili](#) (direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno

[Ludovico Romagni](#) (vice direttore), Università di Camerino, Scuola di Ateneo Architettura e Design di Ascoli Piceno

Direttore amministrativo

[Katia Ippaso](#) (direttore)

Comitato scientifico

[Pepe Barbieri](#) (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Massimo Canevacci](#) (antropologo, già professore di Antropologia Culturale presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione, Sapienza_Università di Roma)

[Umberto Cao](#) (architetto, già direttore della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)

[Alessandra Capuano](#) (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)

[Giovanni Battista Cocco](#) (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari)

[Emilia Corradi](#) (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico Milano)

[Santo Giunta](#) (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo)

[Massimo Ilardi](#) (sociologo, docente a contratto della Scuola di Architettura e Design, Università degli Studi di Camerino)

[Rosario Pavia](#) (architetto, già professore ordinario presso la Facoltà di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Emanuele Piccardo](#) (Editors in chief Archphoto)

[Domenico Potenza](#) (Dipartimento di Architettura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

[Fabrizio Toppetti](#) (Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza_Università di Roma)

Segreteria scientifica e coordinamento editoriale

Maria Teresa Miconi

Comitato di redazione

Guido Benigni

[Giovanni Rocco Cellini](#)

Simone Porfiri

Produzione video

[Umberto Cao](#)

Fotografia e Innovazione

Raniero Carloni

Web master e Web designer

Luca Montecchiari

Andrea Orlando

Traduzioni in Inglese

Alessandra Cao