

The great form of civil architecture, a spotless white 'Gothic cathedral' which accommodates the function of a concert hall, is filtered by the external fragmentation, declaring the will to lead the scale back to a sort of domesticity, in order to conform to the consolidated urban context. This is a first insight, an instinctive response to the place, a suspended atmosphere that is made of elementary geometric shapes marked by light.

Barozzi-Veiga

La filarmonica di Stettino Szczecin Philharmonic Hall

Giulio Basili

In uno scritto del 2008 Fabrizio Barozzi e Alberto Veiga mettono l'accento sul tema della specificità, intesa come adeguatezza del rapporto tra architettura e luogo, tra scala e morfologia. La loro opera, se letta nel complesso, si sottrae apparentemente alla definizione di un linguaggio unitario, anzi questa disomogeneità sembra derivare dal rifiuto di collocare le loro intenzioni progettuali in una strutturata ricerca teorica per focalizzare l'attenzione sul carattere delle architetture, inteso come impronta da loro definita «tonalità». «La tonalità dell'architettura è ciò che probabilmente più ci preoccupa: la capacità di percepire il momento in cui essa richiede un discorso delicato, sensibile o protettivo oppure al contrario uno rigoroso, duro o impositivo. Ecco quindi che se l'architettura, come altre discipline, è un linguaggio, a noi più che sapere come comporlo, interessa come intonarlo, sapere come modulare la voce dell'architettura»¹.

Questo atteggiamento di lettura 'musicale' del corpo dell'architettura definisce un'adesione alle regole del luogo che di volta in volta mutano fornendo suggestioni sempre diverse. Un concetto di luogo in sintonia con quello che Rafael Moneo descrive come: «il terreno dove un edificio affonderà le proprie radici [...] Senza il terreno, senza il luogo di origine singolare, unico, l'architettura non si può manifestare»².

La pratica dell'ascolto porta gli architetti a rifuggire dal pericolo di soluzioni scontate; opponendo l'idea della specificità a quella dell'omologazione, costruiscono edifici che si adeguano alle regole tipologiche e funzionali utilizzando rapporti materici e cromatici a volte sorprendenti. La tipologia è intesa, in questo caso, non come strumento di ripetizione ma di innovazione in

In a text from 2008, Fabrizio Barozzi and Alberto Veiga highlight the theme of specificity, understood as the adequacy of the relationship between architecture and place, between scale and morphology. Their work, if interpreted as a whole, apparently eludes the definition of a unitary language, in fact this lack of homogeneity seems to derive from the refusal to place their design intentions within a structured theoretical research, in order to focus their attention instead on the character of the architectures, understood as an imprint which they define as «tonality». «What concerns us most is probably the tonality of architecture: the capacity to perceive the moment in which it requires a delicate, sensitive and protective discourse, or else on the contrary one that is rigorous, harsh and peremptory. If architecture, like other disciplines, is therefore a language, what most interests us, even more than knowing how to compose it, is knowing how to get in tune with it, how to modulate the voice of architecture»¹.

This 'musical' reading of the body of the architecture determines an adherence to the rules of the place which change in time, offering suggestions that are always different. A concept of place that is in harmony with that which Rafael Moneo describes as: «the terrain on which a building will plunge its roots [...] Without the terrain, without the singular, unique place of origin, architecture cannot manifest itself»².

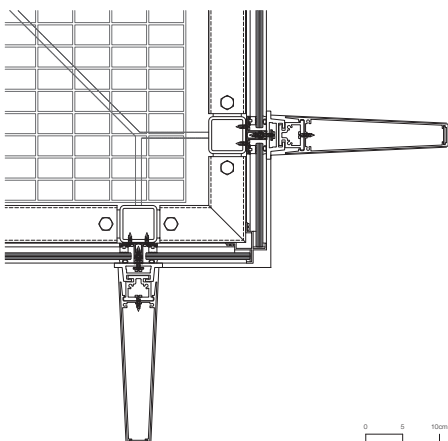
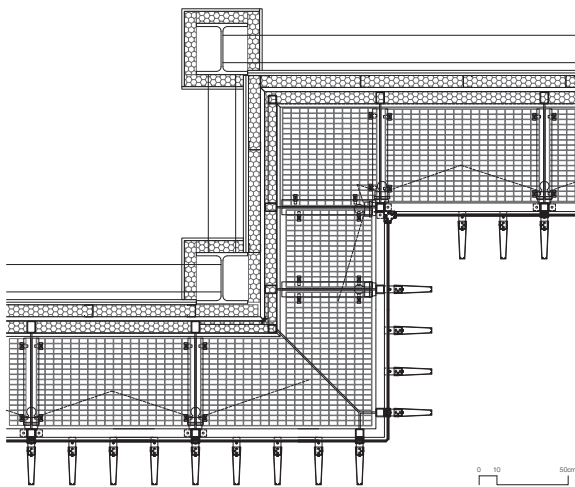
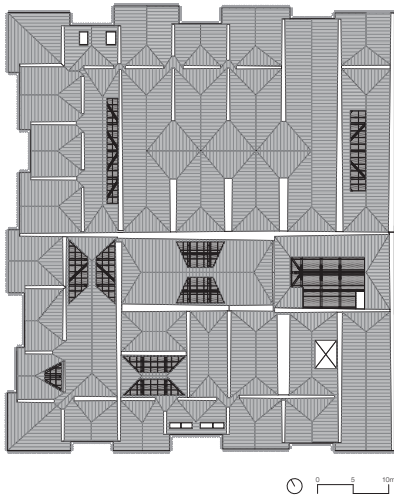
The practice of listening leads architects to shy away from the perils of obvious solutions, opposing the idea of specificity to that of standardisation, constructing buildings that adapt to typological and functional rules by using material and chromatic relationships that are oftentimes surprising. The typology is understood in this case not as an instrument of repetition, but rather of innovation



Filarmonica, Stettino 2007-2014
Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga

Capo progetto: Pieter Janssens, Agnieszka Samsel
Collaboratori: Marta Grządziel, Isak Mayor, Petra
Jossen, Cristina Lucena, Cristina Porta, Ruben Sousa
Architetto locale: Studio A4 Sp. z o.o. Jacek Lenart

Pianta delle coperture e dettagli costruttivi della facciata
Prospetto sulla via Malopolska
p. 3
Vista d'angolo da via Malopolska
Planimetria
pp. 8-9
Sezione
Atrio di ingresso con la scala elicoidale
p. 10
Prospetto, piante e sezioni
p. 11
Particolare dei pannelli lignei rivestiti in foglia d'oro della
sala principale
pp. 12-13
Sala principale
Foto: © Simon Menges





quell'organismo in continua evoluzione che è la città, ovvero come riferimento attivo utile a definire un nuovo testo.

Le architetture di Barozzi e Veiga si insediano nel paesaggio urbano mantenendo una certa libertà compositiva, disponendosi senza preconcetti e con l'attitudine a leggere e interpretare pochi ed essenziali segni che vanno a costituire l'ossatura portante dell'idea progettuale. In questa strategia, la stretta relazione tra geometria, rappresentazione e costruzione è capace di generare piante e sezioni che diventano strumenti metodologici in grado di stabilire il legame tra forma e funzione, tra contenitore e contenuto, garantendo la specificità di ogni singola fabbrica. La città di Szczecin, maggior insediamento della Pomerania, è posta nella parte nord-occidentale della Polonia poco distante dal confine tedesco e dalla città di Berlino. La posizione del centro urbano, affacciata sulla laguna formata dalla foce del fiume Oder, la rende una porta naturale sul Mar Baltico, determinandone una forte vocazione industriale ma anche culturale. Da una parte il porto con i suoi cantieri, dall'altra il centro storico con i numerosi musei e teatri segnano la precisa identità del tessuto urbano e restituiscono l'immagine di una tradizione ben radicata che affonda le radici nel Medioevo conservando una memoria storica fatta di molteplici influenze, soprattutto prussiane.

La nuova Filarmonica di Stettino sorge sulla stessa area che ha ospitato per sessant'anni la Konzerthaus, progettata dall'architetto tedesco Franz Schwechtna, danneggiata poi dai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale e oggetto di vani tentativi di restauro. La «grande forma»³ dell'architettura civile, una sorta di candida 'cattedrale gotica' che accoglie la funzione della sala per concerti è filtrata dalla frammentazione esterna, denunciando la volontà di portare la scala di lettura del nuovo edificio ad una sorta di domesticità per uniformarsi al contesto urbano storicizzato e consolidato.

È questa una prima intuizione, una risposta istintiva al luogo, un'atmosfera sospesa fatta di geometrie elementari segnate dalla luce, punti fissi di una strategia basata sulla lettura di un carattere del paesaggio urbano elevato a tema progettuale fondativo. Una composizione che si potrebbe definire 'tridimensionale', un perimetro disarticolato da continui disallineamenti del filo della facciata che proseguono anche in copertura, potenziandone la sagoma, e facendo di questa un vero e proprio prospetto dell'edificio apprezzabile dall'alto e che permette l'ambientamento nel profilo urbano della città.

La geometria pura regola e definisce lo spazio, in questo modo la forma è legata a ciò che viene letto come permanente, un ordine prestabilito a cui aggrapparsi per generare l'organismo architettonico, ma è la costruzione che diventa mezzo espressivo e la materia di conseguenza diventa sostanziale.

L'edificio si spoglia del pesante apparato decorativo dell'architettura mitteleuropea attraverso la purezza e il candore dell'involucro esterno, uno 'sfaccettato cristallo', volutamente staccato dal suolo da una sottile linea scura, composto da una pelle di vetro opaco nella parte basamentale e traslucido in alto, protetto da brise-soleil verticali in alluminio.

Proprio questa dualità tra l'astrazione della maschera esterna in contrasto con l'apparato decorativo della fabbrica adiacente e le riflessioni figurative sulla verticalità dei tetti spioventi e delle facciate delle case nel tessuto storico della città polacca, sui caratteri delle chiese gotiche, come la guglia della cattedrale di San Giacomo, o sulle gru del vicino porto, è percepibile fin dai disegni di concorso. Qui l'uso del bianco e nero sottolinea le masse e il gioco di luci e ombre che richiamano alla mente alcune suggestioni pittoriche di Caspar David Friedrich laddove gli spigoli vivi e la frammentazione delle rocce o dei ghiacci

within the organism in continuous evolution that is the city, in other words as active reference useful for defining a new text.

Barozzi and Veiga's architectures settle in the urban landscape maintaining a certain compositional freedom, placing themselves without preconceptions and with the attitude of reading and interpreting those few and essential signs that constitute the bone-structure of the design idea. In this strategy, the close relationship between geometry, representation and construction is capable of generating plans and sections that become methodological tools that in turn can determine form and function between container and content, thus guaranteeing the specificity of every individual building. The city of Szczecin, the largest in Pomerania, is located in the north-west of Poland, in proximity of the German border and not far from Berlin. The situation of the urban centre, overlooking the lagoon formed by the delta of the Oder, turns it into a natural gateway to the Baltic Sea, thus determining a strong vocation, both in industrial and cultural terms. On the one hand there is the port with its shipyards, and on the other the historic centre with its many museums and theatres, characterising the specific identity of the urban fabric and rendering the image of a tradition whose roots stretch back to the Middle Ages, preserving a historical memory made of numerous influences among which that of Prussia stands out.

The new Szczecin Philharmonic Hall stands on the same area that for sixty years housed the Konzerthaus, which had been designed by the German architect Franz Schwechtna, was damaged during World War II bombings, and later underwent a series of futile restoration attempts. The «great form»³ of civil architecture, a sort of spotless white 'Gothic cathedral' which accommodates the function of a concert hall is filtered by the external fragmentation, declaring the will to lead the scale back to a sort of domesticity, in order to conform to the historicised and consolidated urban context.

This is a first insight, an instinctive response to the place, a suspended atmosphere that is made of elementary geometric shapes marked by light, fixed points in a strategy that is based on the interpretation of a feature of the urban landscape, elevated to foundational theme of the project. A composition that could be defined as 'three-dimensional', a perimeter disarticulated by the continuous misalignments with the edge of the front that extend onto the roof as well, increasing the effect of its contour and turning it into a true and proper facade of the building which can be appreciated from above and allows it to be attuned to the urban outline of the city. Pure geometry regulates and defines the space, and in this way form is linked to what is interpreted as permanent, a pre-established order one can rely on for generating the architectural organism, yet it is the construction that becomes the expressive means, and as a consequence of this matter becomes substantial. The building is freed from the heavy decorative apparatus that is typical of Mitteleuropean architecture through the purity and whiteness of the exterior envelope, a 'many-sided crystal', that is purposely separated from the ground by a thin dark line, composed by an opaque glass skin in its lower section and translucent above, and protected by vertical aluminium brise-soleils.

It is precisely this duality between the abstraction of the outer cloak, in contrast with the decorative apparatus of the adjacent building and the figurative reflections on the verticality of the pitched roofs and facades of the houses in the historical fabric of the Polish city, as well as on the features of the Gothic churches, such as the spire of the Cathedral of St. James the Apostle, or the cranes from the nearby port, that can be perceived starting from the drawings for the competition, which they eventually won. In them, the use of black and white underlines the masses and the play of lights and shadows that bring to mind some pictorial suggestions by Caspar David Friedrich, where the sharp edges of the rocks or of the ice

del paesaggio naturale sono esaltati dalla drammaticità della luce. Il tema compositivo è ribadito in pianta e sezione dove la 'complessità' dell'involucro si contrappone alla semplicità e alla compattezza della distribuzione interna, che rispondendo ad un preciso tema funzionale, prova a tenere insieme gli spazi pubblici aperti giustapposti ai volumi chiusi delle sale da concerto, il tutto collegato da percorsi a varie quote che divengono una vera e propria *promenade* interna all'architettura.

Il nucleo centrale è circondato ad anello da tutti gli ambienti di servizio che sfruttano lo spessore creato dalle sporgenze della facciata lasciando lo spazio interno completamente libero ad accogliere le funzioni principali.

Il grande foyer d'angolo, bianco in continuità anche cromatica con l'esterno, occupa quasi un quarto della pianta e si sviluppa per tutta l'altezza dell'edificio; avvolto dalla luce naturale, denuncia il suo carattere di spazio pubblico, una sorta di piazza coperta, sulla quale si affacciano i volumi degli auditori e gli spazi dedicati a mostre o convegni e dalla quale partono i percorsi interni con le due grandi scale di geometrie diverse, una rettilinea che corre lungo la facciata nord-ovest, l'altra risolta con un volume cilindrico.

Le sale sono due, la più piccola per la musica da camera, la più grande per la musica sinfonica che può ospitare fino a 950 spettatori ed occupa metà della proiezione planimetrica. L'interno della grande aula, in forte contrasto cromatico e materico con il candore dell'esterno e dell'atrio, è scolpito da un complesso sistema geometrico formato da pannelli lignei triangolari rivestiti in foglia d'oro. Tale sistema garantisce non solo l'acustica ottimale mettendo in rapporto, attraverso la serie di Fibonacci, il grado di frammentazione con la distanza dal palco, ma è anche utile a rievocare la tradizione dell'apparato ornamentale delle sale da concerto classiche centroeuropee.

L'opera, premiata con il Mies van der Rohe Award nel 2015, ambisce a diventare un'emergenza capace di tradurre alcune suggestioni del passato in un linguaggio del nostro tempo. Una cifra che riflette esempi dell'architettura espressionista di inizio Novecento: si pensi al grattacielo di Mies van der Rohe sulla Fiedrichstrasse a Berlino del 1919 o ai disegni di Bruno Taut per il concorso del Chicago Tribune del 1922, dove le istanze innovative partite dal *Novembergruppe* si traducono in cristalli acuminati inseriti nel corpo della città. Negli interni, invece, il movimento vibrante delle superfici appare ripreso dall'ambiente principale del ristorante Scala di Berlino, progettato da Walter Würzbach e Rudolf Belling nel 1920, dove la frammentazione del soffitto si propaga nella sala da ballo quasi come un'onda sonora. Un'attitudine all'evoluzione che riecheggia proprio nelle parole di Mies che in un suo articolo dall'emblematico titolo *Dove stiamo andando?* Scrive: «Noi non siamo alla fine ma all'inizio di un'epoca [...] Ma il futuro non si genera autonomamente. Soltanto se facciamo nel modo giusto il nostro lavoro, creiamo una solida base per il futuro [...] Sono arrivato a capire la stretta relazione tra architettura e civilizzazione. Ho imparato che l'architettura deve discendere dalle forze portanti e inarrestabili della civilizzazione, e che, nel migliore dei casi, può essere un'espressione della struttura più profonda del suo tempo»⁴.

in the natural landscape are exalted by the dramatic effects of the light. The compositional theme is reiterated in both plan and section, where the 'complexity' of the envelope is contrasted to the simplicity and compactness of the interior distribution which, responding to a specific functional theme, attempts to hold together open public spaces in juxtaposition to the closed volumes of the concert halls, all of which are connected by paths at various heights, thus becoming an actual *promenade* within the architecture.

The central nucleus is surrounded by a ring of service areas that take advantage of the thickness created by the protrusions of the facade, leaving the interior space completely free to accommodate the main functions.

The great corner foyer, also white and thus in chromatic continuity with the exterior, occupies almost a quarter of the floor plan and extends for the entire height of the building. Enveloped in natural light, it announces its character as a public space, a sort of covered square overlooked by the volumes of the auditoriums and of the spaces devoted to exhibitions or conferences, and from which the interior pathways begin, with the two large staircases of different geometrical shapes, one which is straight and runs along the north-west facade, and the other in the form of a cylindrical volume. There are two halls, the smaller one for chamber music and the larger one for symphonic music, which can accommodate as many as 950 spectators and occupies half of the planimetric projection. The interior of the great hall, which greatly contrasts in terms of colour and materials with the pure white of the exterior and of the atrium, is shaped using a complex geometric system formed by triangular timber panels clad in gold leaf. This system not only ensures optimal acoustics, by relating, through the Fibonacci sequence, the degree of fragmentation to the distance from the stage, but is also useful for evoking the traditional ornamentation of classical Mitteleuropean concert halls.

The work, which won the Mies van der Rohe Award in 2015, aspires to become a building that is capable of translating some suggestions from the past into a present-day language. A stylistic signature influenced by early 20th century Expressionist architecture: consider for example Mies van der Rohe's skyscraper on the Fiedrichstrasse in Berlin, which was built in 1919, or Bruno Taut's drawings for the Chicago Tribune competition of 1922, where the innovative elements of the *Novembergruppe* are translated into sharp crystals inserted into the body of the city, while in the interiors the vibrant movement of the surfaces seems to be taken from the main space of the Scala nightclub in Berlin, designed by Walter Würzbach and Rudolf Belling in 1920, in which the fragmentation of the ceiling extends into the dancehall almost like a soundwave. An evolutionary attitude that is echoed in Mies' words from his emblematic article entitled *Where are we going?*: «We are not at the end, but at the beginning of an era [...] Yet the future is not generated autonomously. Only if we do our work correctly will we create a solid base for the future [...] I have come to understand the close relationship that exists between architecture and civilisation. I have learned that architecture must descend from the unstoppable load-bearing forces of civilisation and that, in the best of cases, it can become an expression of the most profound structure of its time»⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ F. Barozzi, A. Veiga, *La voce dell'architettura*, in A. Carbone (a cura di), *Studio Barozzi Veiga 20 progetti 2004-2008*, Libria, Menfi 2008, p. 11.

² R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 39.

³ Questa espressione è ripresa da due conversazioni di John Peter e Mies van der Rohe avvenute rispettivamente nel 1955 e nel 1964 e pubblicate in: V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 152.

⁴ V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 223-224; testo originale: *Wohin gehen wir nun?*, in: «Bauen und Wohnen», XV, Novembre, 1960.

¹ F. Barozzi, A. Veiga, *La voce dell'architettura*, in A. Carbone (ed.), *Studio Barozzi Veiga 20 progetti 2004-2008*, Libria, Menfi 2008, p. 11.

² R. Moneo, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2012, p. 39.

³ This expression is taken from two conversations between John Peter and Mies van der Rohe which took place respectively in 1955 and 1964, and were later published in: V. Pizzigoni (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 152.

⁴ V. Pizzigoni (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, pp. 223-224; originally published as: *Wohin gehen wir nun?*, in: «Bauen und Wohnen», XV, November, 1960.

