

## LE RADICI DEL BIANCO NELL'OPERA DI RICHARD MEIER

*Richard Meier's work is the outcome of the revitalization of a vast linguistic-architectural heritage extending far beyond the Modernist experience. Meier subjectively rearranges the different roots of the Modern Movement employing a scientific attitude which looks back to the past from a typically American perspective, consisting in a rather free manipulation of the model for its immediate implementation in the present and its future reproducibility on a large scale. In the second half of the 20<sup>th</sup> century the architect takes a critical view of Modernism according to a research method which has something in common with the historical recovery of classical models typical of Neoclassicism. The work of Richard Meier stands out as having a real narrative pattern. Over time the artist improves and refines a kind of language which, though explicitly indebted to the work of Le Corbusier and his relationship with the Mediterranean Sea, pays closer and renewed attention to some spatial and language solutions. These, in turn, reflect and sum up relevant clues and suggestions drawn from the entire architectural heritage, going as far back as classical times, and take new life in the spaces and forms of its architecture where the presence of total white offers a valid solution to an otherwise inevitable short-circuit. The colour white artistically encapsulates the vast array of forms fixing them in a timeless frame.*

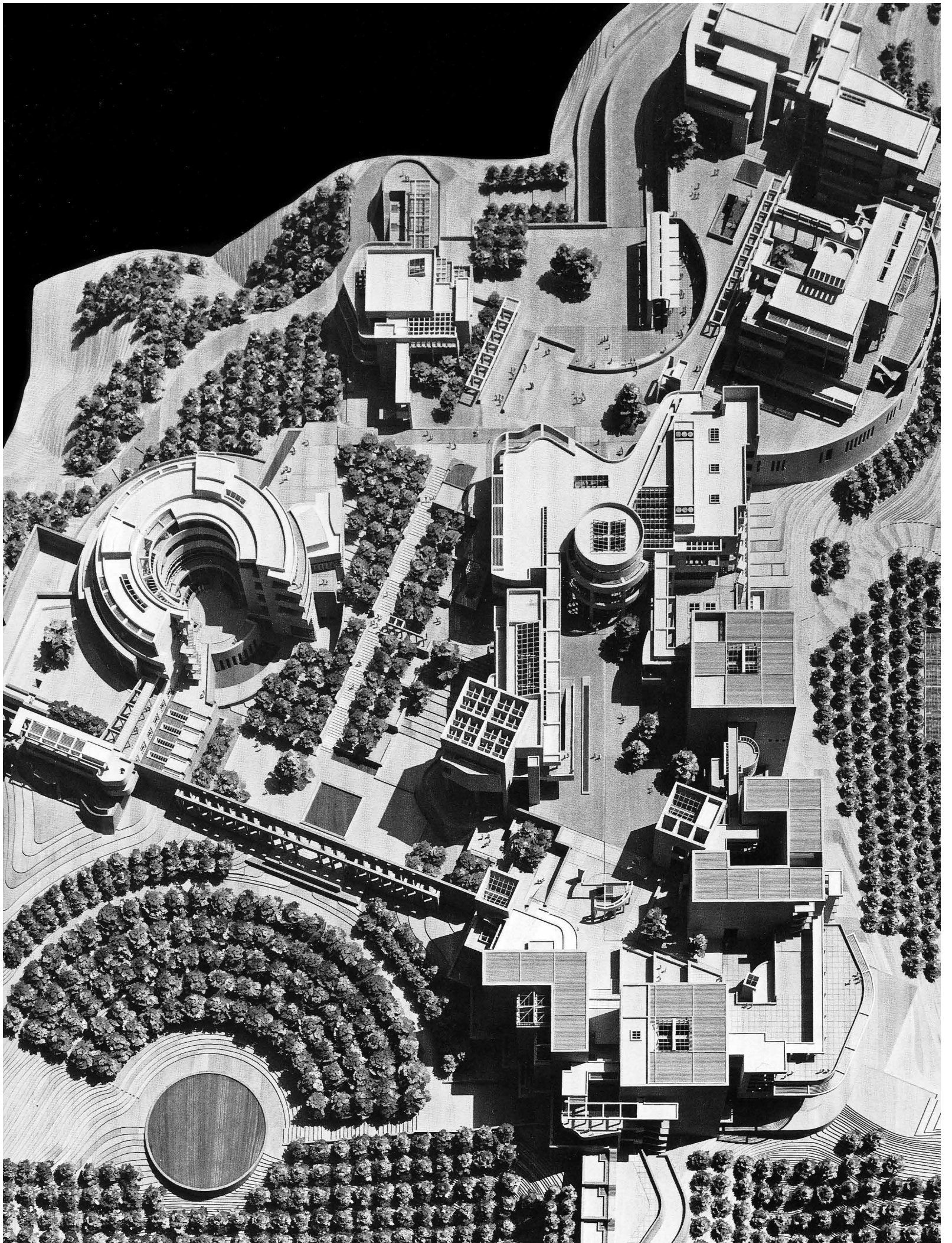
L'uso del colore bianco in architettura ha assunto importanza e significati diversi nel corso della storia. Dopo gli scavi archeologici di epoca settecentesca, con il Neoclassicismo, grazie alle teorie di Winckelmann, si diffonde un'interpretazione dell'antico legata all'idea della monocromia marmorea che contribuisce ad un aspetto importante dell'identità dello stile neoclassico<sup>1</sup>. La riproposizione degli ordini architettonici, secondo la modalità neoclassica, dà vita alla realizzazione di complessi architettonici studiati alla scala del disegno urbano, dell'edificio, degli interni e dei particolari decorativi, all'insegna di una ricercata unità di stile. Il progetto neoclassico stabilisce delle distanze con il modello classico e non interferisce con esso, rafforzando in quest'ultimo un'aura mitica<sup>2</sup>.

Nella seconda metà del Novecento l'architetto americano Richard Meier compie un'operazione critica sul Modernismo praticando un percorso di ricerca che ha dei tratti in comune con le modalità di recupero della storia proprie della cultura del Neoclassicismo. Meier studia alla Cornell University, insieme al cugino Peter Eisenman, e con Charles Gwathmey, Michael Graves e John Hejduk. Insieme formano il gruppo newyorkese dei Five Architects o "White Architects"<sup>3</sup>. Tra i cinque architetti, accomunati nella prima fase della formazione da un interesse verso l'architettura del Moder-

nismo, Meier realizza nell'arco di cinquant'anni molte opere fortemente riconoscibili<sup>4</sup>. Se il gruppo dei Five svolge agli esordi un lavoro critico sul Movimento Moderno, soprattutto sull'opera di Le Corbusier, è Meier che nel tempo affina un linguaggio personale basato sulla composizione di spazi e temi formali che mostrano una profonda rielaborazione del linguaggio modernista, studiando in particolare le ville degli anni Venti realizzate in tutto il mondo da diversi autori, pubblicate in gran parte nel prezioso volume di Alberto Sartoris<sup>5</sup>. Sulla generazione di Meier queste architetture pubblicate in bianco e nero esercitano un grande fascino. Diversamente da chi in Europa ha difficoltà nel dopoguerra ad assumersi la responsabilità di riannodare il legame con il Modernismo, perdendo di fatto una grande occasione, e disperdendo un imponente patrimonio mai sostituito con un altrettanto convincente sistema di riferimenti, il contesto culturale newyorkese evoluto e spregiudicato nel quale si forma Meier gli permette di indirizzare il lavoro critico-progettuale depurato da ogni pregiudizio di carattere ideologico. Questa apparente mancanza di spessore critico ha reso possibile l'importazione del linguaggio modernista europeo nella cultura americana, dagli anni Sessanta fino ad oggi. A Meier va riconosciuta la capacità di aver innescato e perseguito un continuo e costante processo di rivitalizzazione

del patrimonio lessicale del Moderno, la messa a punto di una sorta di 'alfabeto' esportabile, per certi versi riproducibile alle diverse scale. Il neoclassicismo di Meier si ritrova nella costruzione di un lessico desunto da un preciso riferimento assunto come mito classico (in questo caso il Razionalismo) il quale a sua volta sappiamo essere pienamente innestato sulle memorie del Classico inteso come 'eterno moderno'<sup>6</sup>. Tuttavia vedremo come soprattutto nelle residenze la sua ricerca introietti anche la lezione dell'Organicismo nel rapporto con la natura, con lo studio dei percorsi di avvicinamento alla casa, e con il tema compositivo del camino, tenendo conto della lezione di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto<sup>7</sup>.

Un fatto singolare è che la quasi totalità delle sue architetture siano bianche. L'uso del bianco in Meier è, come lui stesso fa notare in alcune sintetiche interviste, un modo per 'mostrare' chiaramente, per differenza, ciò che preesiste, ciò che c'è intorno, una laconica sebbene importantissima annotazione che però ovviamente non ci basta. Per comprendere il suo lavoro è necessario tentare di intercettare alcune delle radici dalle quali nasce il suo pensiero progettuale, che si presenta come una lunga ricerca che ha affidato esclusivamente alle opere – non esiste quasi uno scritto – il compito di produrre continui avanzamenti. Meier ha dimostrato come la dimensione del 'progettare' sia pecu-





<sup>1</sup> M. ZAMMERINI, *Il bianco in Architettura*, in *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, atti della conferenza (Bologna, 13-14 settembre 2012), a cura di M. Rossi, A. Siniscalco, VIII/A, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 291-298.

<sup>2</sup> *Il mito del bianco in architettura*, a cura di M. Zammerini, Macerata 2014.

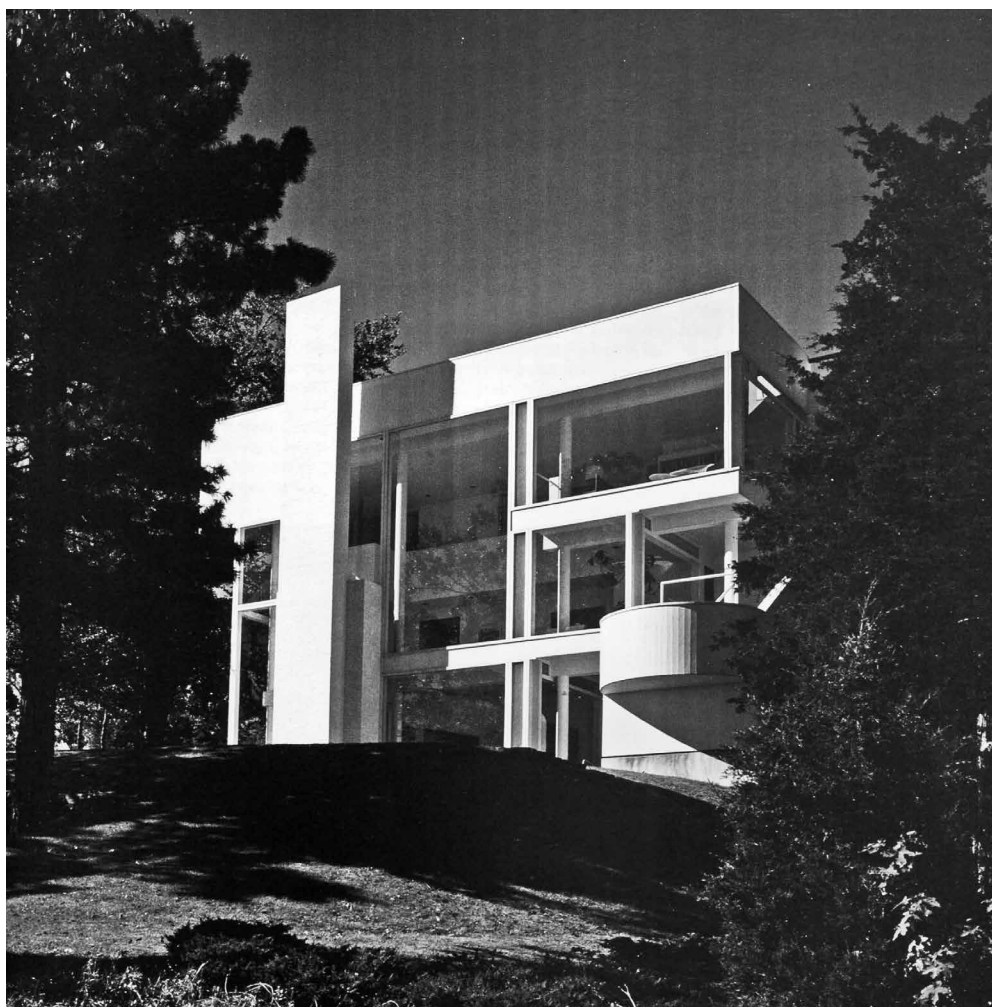
<sup>3</sup> *Richard Meier*, a cura di G. Pettena, Venezia 1981.

<sup>4</sup> La bibliografia sull'opera di Richard Meier è vastissima. Si riportano solo alcuni titoli che documentano l'interesse continuativo della critica per circa quarant'anni e il vasto repertorio progettuale dell'architetto americano: *Richard Meier Architect: 1964-1984*, I, New York 1984; V. VAUDOU, *Richard Meier*, Milano 1986; *Richard Meier Architect: 1985-1991*, II, New York 1991; *Richard Meier: The Getty Center*, "Architecture and Urbanism", special issue n. 11, 1992; *Richard Meier: architetture*, a cura di P. Ciorra, Milano 1993; *Richard Meier*, a cura di S. Cassarà, Bologna 1995; P. JODIDIO, *Richard Meier*, Köln 1995; *Richard Meier in Europe*, edited by I. Flagge, O.G. Hamm, Berlin 1997; *Richard Meier Architect: 1992-1999*, III, New York 1999; *Richard Meier*, a cura di K. Frampton, Milano 2003; *Richard Meier. Opere recenti*, catalogo della mostra (Modena, Auditorium G. Monzani, marzo 2004), a cura di S. Cassarà, Ginevra-Milano 2004; P. JODIDIO, *Richard Meier & Partners complete works 1963-2013*, Köln 2013.

<sup>5</sup> A. SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale: sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milano 1932.

<sup>6</sup> È in particolare il Razionalismo italiano a perseguire questa idea di Classico, un tema rispetto al quale esiste un'ampia riflessione critica.

<sup>7</sup> Nelle case di Meier l'elemento del camino assume un connotato strutturale e spaziale che ricorda l'impostazione wrightiana del focolare come fulcro simbolico e spaziale dell'abitazione.

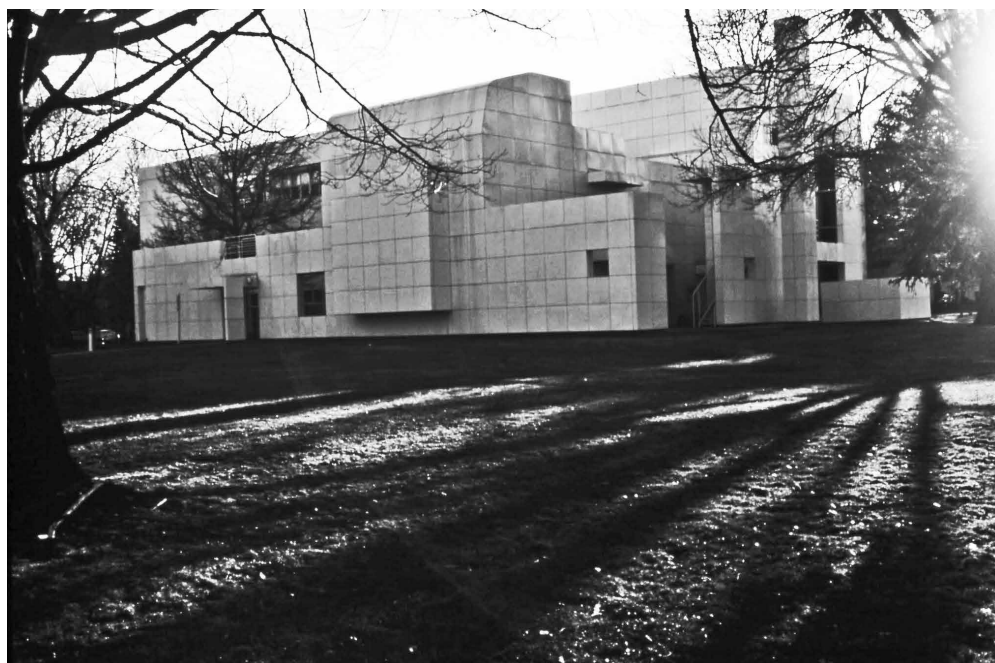


liare della ricerca in progettazione, confermando una pratica che ha saldi riferimenti nella storia. Nelle opere cercheremo di rintracciare alcune costanti del lavoro del maestro americano, iniziando con le residenze unifamiliari realizzate negli anni Sessanta-Settanta, proseguendo con i musei, due temi forti con i quali Meier si è confrontato nell'arco della sua carriera, per poi concludere con la chiesa di Tor Tre Teste di Roma.

Le residenze di questi anni, costruite in rapida sequenza, rappresentano nell'insieme un'unica grande ricerca progettuale che approda ben presto, fin dalle prime realizzazioni, ad un vero e proprio programma lessicale, che governa elementi prima isolati e poi ricomposti: modalità di avvicinamento all'edificio, effetto sorpresa varcato l'ingresso, 'esplosione' scenografica dell'esterno dall'interno, differenziazione spaziale/formale/strutturale della zona notte dalla zona giorno, chiarezza nell'uso della geometria, l'uso del bianco.

La casa Smith a Darien, nel Connecticut, data 1965-67 (fig. 2), anticipa molti dei temi delle architetture di Meier ed espone in modo chiaro

i criteri che sovrintendono alla sua ideazione. Ubicata su un terreno verdeggianti e digradante verso il mare, si offre al visitatore che accede al sito dalla parte alta, non immediatamente, ma dopo un piccolo bosco di alberi sempreverdi. La facciata opaca d'ingresso non lascia intuire l'esplosione scenografica del paesaggio verso la costa che si offre dall'interno del grande soggiorno a tripla altezza, vetrato su tre lati e dotato di un grande camino stagliato contro il paesaggio marino. In tutte le case di Meier il soggiorno è concepito come uno spazio 'pubblico' che si contrappone alla concezione della zona notte, raccolta e protetta. Questa doppia articolazione è espressa, dal punto di vista compositivo, sia nella pianta che nella concezione volumetrica e, in questo e in altri casi, anche strutturalmente. La struttura del grande spazio di soggiorno su tre livelli è formata da colonne d'acciaio, mentre le 'scatole' della zona notte sono in legno portante, con una tecnologia tipicamente americana. Ad eccezione dei pavimenti in legno naturale, in marmo nero, in travertino o in feltro grigio scuro – i materiali con i quali Meier ricopre i pavimenti dei suoi



pagina 117

Fig. 1 Plastico del Paul Getty Center, Los Angeles, 1984-91 (da Richard Meier, edited by Y. Futagawa, "GA Document Extra", 8, 1997).

Fig. 2 Casa Smith a Darien, Connecticut, 1965-67 (da Richard Meier... cit., 1997).

Fig. 3 Seminario di Hartford, Connecticut, 1978-81 (2005).

edifici sia residenziali che pubblici – il resto è immerso nel candore del bianco puro, una scelta che accentua il carattere geometrico/ astratto derivato da un 'gusto' anni Venti-Trenta. Anche la scelta di alcuni elementi d'arredo, in particolare le sedie, i divani e le poltrone, vuole espressamente creare un ponte significativo con la matrice culturale del suo lavoro progettuale. Ricorrono infatti la sedia Cesca di Marcel Breuer, icona del moderno, le sedie e le poltrone disegnate da Mies van der Rohe, e ovviamente i divani e le poltrone LC2 di Le Corbusier, tutti pezzi disegnati a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, alcuni dei quali ideati all'interno del Bauhaus e realizzati con la struttura a vista in tubolare curvato cromato. Ad un'osservazione attenta queste microarchitetture possono considerarsi portatrici di alcuni importanti principi compositivi che al maestro americano forse non sfuggono, seppur istintivamente: distinzione tra elementi strutturali portanti ed elementi portati, chiarezza geometrica, contrasto tra pieni e vuoti.

Nella casa Hoffman, a East Hampton, New York, del 1966-67 si introduce il tema della rotazione in pianta, che negli anni successivi verrà esplorato con crescenti livelli di complessità, sia nell'ambito della residenza che degli edifici pubblici. È una casa formata dalla relazione tra due rettangoli posti su un terreno pianeggiante, con l'ingresso in corrispondenza di uno dei punti d'intersezione tra i volumi. Il camino, in asse con l'ingresso, è proiettato all'esterno delle vetrate quasi ad assumere una propria indipen-

denza. Dall'esterno la casa esibisce la propria costruzione geometrica basata sulla rotazione. Bisogna notare che la tecnica compositiva della rotazione delle piante viene indagata in questi anni da molti architetti, con risultati talvolta sorprendenti e spesso con analogie con l'architettura del passato: accade nelle opere di Peter Eisenman, di John Hejduk, di Louis Kahn e di Tadao Ando, e poi di James Stirling, una figura con la quale Meier intratterrà negli anni Ottanta un dibattito interessante e vivace in merito ai 'cedimenti' attribuiti all'architetto inglese nei confronti delle lusinghe postmoderne, il quale in risposta ironizza sulle 'lavatrici' dell'architetto americano, proprio per l'uso ossessivo del bianco. In effetti sono gli anni nei quali Meier aggiunge al suo repertorio di materiali i pannelli di metallo porcellanato bianco, usati in moduli quadrati per rivestire i prospetti, una scelta che in alcuni casi dà all'edificio il carattere di un oggetto industriale, come nel seminario di Hartford, nel Connecticut, del 1978-81 (fig. 3).

Nella casa Saltzman, a East Hampton, New York, del 1967-69 la composizione 'cubista' è studiata per valorizzare la vista dell'Atlantico, resa possibile solo dal primo piano dell'abitazione. Una passerella rialzata collega il volume principale della casa con un piccolo alloggio per gli ospiti. In questa costruzione si conferma l'uso della struttura della zona notte in legno portante e del soggiorno con pilastri in metallo. Il trattamento spaziale e strutturale delle due distinte zone della casa è motivato dalla





Fig. 4 Casa di Old Westbury, New York, 1969-71 (da Richard Meier... cit., 1997).

Fig. 5 Casa Shamberg a Chappaqua, New York, 1972-74. Spaccato assonometrico (da Richard Meier... cit., 1981).

necessità di esprimere due funzioni ben distinte, la vita privata e la vita sociale, e di realizzare per quest'ultima spazi che necessitano anche di luci strutturali maggiori e soprattutto connotare tale spazio di una rappresentatività diversa. L'uso del pilastro non ha più il significato programmatico del *pilotis* lecorbusieriano, ma recupera il senso della colonna neoclassica. Osservando questa casa risulta evidente che essa non può che essere bianca. Il bianco appare non tanto come una scelta quanto come una connotazione intrinseca in questo tipo di composizione plastica, anche per il carico di memorie di cui è portatrice e che induce al bianco come necessario e inevitabile atto di sintesi.

Tutto questo appare ancora più evidente nella casa non realizzata di Pound Ridge, New York, del 1969. Ancora il forte contrasto tra i volumi chiusi della zona notte, da oltrepassare per accedere alla teca vetrata a tutta altezza nella quale galleggia la camera padronale, accessibile da una scala privata che 'sfonda' la grande membrana trasparente della vetrata, una soluzione che verrà ripresa in altre opere successive, come nella casa Douglas. Nella casa di

Pound Ridge compare un nuovo modo di compenetrare volumi 'galleggianti' a varie altezze, trattenuti dal telaio strutturale verticale del soggiorno che si sviluppa per tutta l'altezza dell'edificio. In questo progetto si legge con chiarezza una particolare idea di Meier sullo spazio domestico, dove la parte comune del soggiorno si indirizza verso la dimensione di uno spazio quasi esterno, una sorta di 'piazza' animata da una varietà di volumi che ne definiscono le quinte, aperta grazie ad una trasparenza totale. Meier ha dimostrato la possibilità di realizzare un'idea di spazio architettonico di tipo universale. Sarà interessante notare, affrontando i progetti dei musei, come essi tendano ad assumere un carattere domestico, con soluzioni spaziali che derivano dalle prime esperienze sull'abitazione, in particolare nel museo di Francoforte. Il fatto che questa idea di spazio tenda ad una dimensione apparentemente transtipologica, 'universale', riporta nella dimensione dell'interpretazione data proprio in epoca neoclassica dal Neopalladianesimo, ma apre anche una riflessione sul rapporto tra l'opera di architettura e l'opera d'arte. Una dimensione ideale che non cade mai in una forma di compiacimento

astratto slegato dalle concrete esigenze di chi vi abiterà, e talvolta anche capace di intercettare in modo esplicito la lezione organica, come nella grande residenza di Old Westbury (fig. 4), una composizione dilatata in orizzontale, organizzata lungo un articolato sistema di rampe e percorsi longitudinali. Anche in questo caso è nel tema della residenza che si consolida l'uso della rampa lecorbusieriana e un uso sapiente dei percorsi ai vari livelli, una tecnica che troverà nei musei un'applicazione sistematica. L'ingresso dall'alto, sperimentato in alcune abitazioni costruite su terreni in forte declivio permette a Meier di ripercorrere una tecnica ampiamente sperimentata da Wright in molte ville, tra le quali ricordiamo la casa Sturges a Brentwood Heights in California del 1939, ma la finalità è diversa: non tanto la dissimulazione dell'ingresso da scoprire per entrare nella 'tana' wrightiana, quanto cogliere, varcata la soglia, prospettive in diagonale verso il basso che attraversano l'intero spazio volumetrico interno del soggiorno, intercettando una costellazione di episodi singolari tenuti assieme dalla struttura esile dei pilastri, per poi sfondare verso il cielo, la vegetazione e talvolta il mare o il lago.

Così accade nella casa Shamborg di Chappaqua, a New York, del 1972-74 (fig. 5), ma è nella casa Douglas, ad Harbor Springs nel Michigan del 1971-73 che la tecnica compositiva di Meier approda ad uno dei risultati più alti, anche rispetto all'uso del bianco monocromo. Definita da Pettena "drammatica"<sup>8</sup>, questa costruzione edificata su un terreno in fortissima pendenza presenta una sezione che recupera l'energica sfida alla natura tipica del pionierismo americano, quel gusto di inoltrarsi nelle zone più impervie per realizzare una penetrazione tra architettura e natura, dove l'una si esalta per merito dell'altra. I telai bianchi della costruzione, letteralmente immersi tra gli alberi sempreverdi, incarnano la dualità del

prodotto d'intelletto, il suo appartenere alle leggi della natura e il suo allontanarsi da esse, una condizione da sempre propria dell'architettura.

La ricerca di Meier sulla composizione di forme cubiche compatte per la residenza si sviluppa a partire da temi che provengono sia dal patrimonio storico che moderno. In particolare si rintracciano due case costruite in Pennsylvania da Louis Kahn pochi anni prima, la Esherick House del 1959-61 a Chestnut Hill, Filadelfia, e la Fisher House del 1960-67 di Hatboro. In quest'ultima, realizzata in legno sopra ad un basamento di roccia, Kahn pratica la tecnica compositiva della rotazione in pianta di uno dei due volumi di cui è composta la casa, e in entrambe si nota una modalità di impaginazione dei prospetti basati sul contrappunto tra superfici piene e vetrate di grandi dimensioni. La lezione di entrambi i maestri, Meier e Kahn, ha esercitato dagli anni Settanta in poi una grande influenza, anche sull'opera di Mario Botta, in particolare sull'ideazione di molte residenze unifamiliari basate sulla forma cubica, ma più indirizzate al recupero dell'uso della simmetria, soprattutto nelle case realizzate alle soglie del periodo postmoderno<sup>9</sup>.

Se la piena affermazione di Meier inizia dunque nella metà degli anni Sessanta con le residenze, fin dai primi anni Settanta si moltiplicano le realizzazioni di edifici pubblici. Tra questi, soprattutto i musei, pur dovendo rispondere ad un maggiore livello di complessità, sembrano sviluppare alcuni dei temi indagati con le residenze, e anche questi sono sempre completamente bianchi. Il caso più singolare è quello del museo delle Arti Decorative a Francoforte sul Meno, nella Germania Federale, del 1979 (fig. 6), il primo progetto nel quale Meier si confronta con una preesistenza architettonica di rilievo, una villa ottocentesca che per ironia, ha una forma cubica. Siamo alle so-

<sup>8</sup> *Richard Meier...* cit., 1981.

<sup>9</sup> Meier attraversa il Postmodern cogliendone gli aspetti legati al rapporto con la storia e ad una forma di contestualismo, ma non cade nella trappola del formalismo storicista.

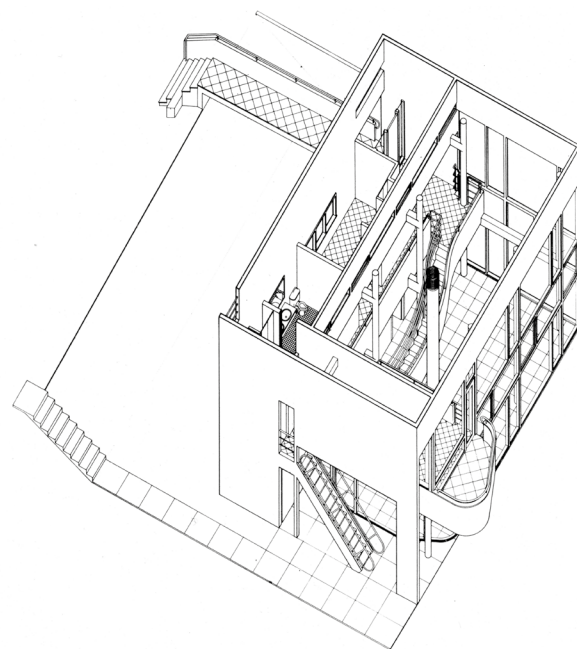




Fig. 6 Museo delle arti decorative a Francoforte sul Meno, Germania Federale, 1979 (1991).

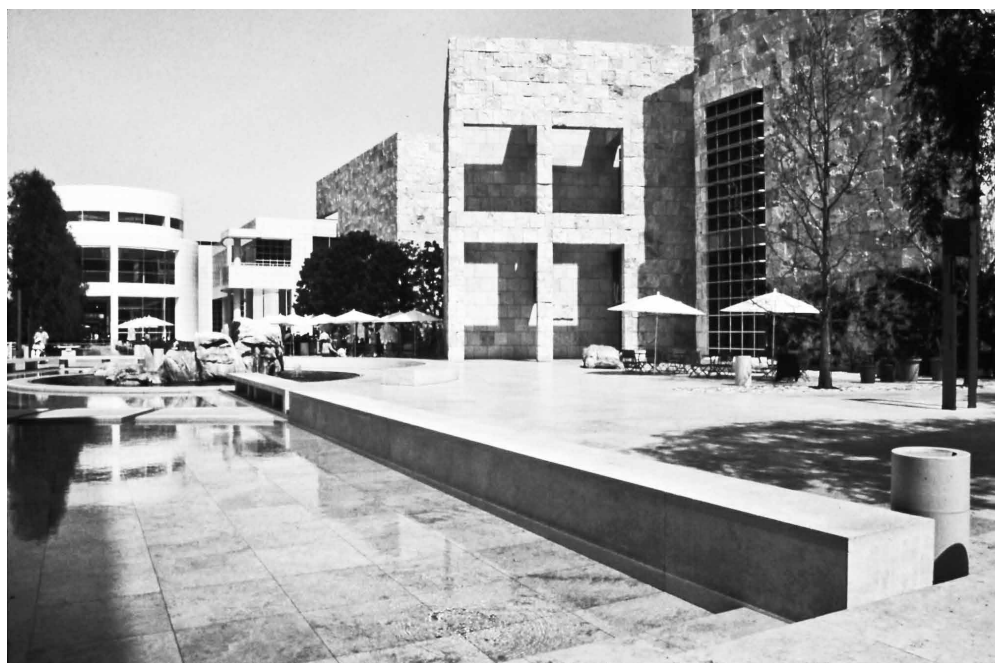
Fig. 7 Paul Getty Center, Los Angeles, 1984-91 (2005).

glie degli anni Ottanta, il dibattito architettonico postmoderno è accesissimo sui temi del recupero delle forme del passato e di una forma di regionalismo in risposta alla crisi prodotta dalla banalizzazione dell'internazionalizzazione. Meier riesce ad interpretare la crisi proprio con quest'opera. La villa Metzler, il 'cubo' preesistente, viene assunta come una sorta di 'monade' che regola il processo di espansione del nuovo complesso, assai articolato nelle geometrie che clonano il quadrato di partenza con rotazioni planimetriche a tratti virtuosistiche e impercettibili, eppure estremamente logiche fin nell'impostazione dei percorsi che riannodano un sistema urbano di attraversamenti che coinvolgono il lungofiume, il parco adiacente, il centro urbano e una zona residenziale. In questo progetto l'uso del bianco, pur sempre elegante come in altri esempi, si carica di un significato inquietante, che forse solo un bravo regista di cinema come Kubrick saprebbe narrare. Si tratta di una particolare esperienza che si offre al visitatore al termine del percorso nel nuovo museo quando, attraversando una passerella aerea perpendicolare alla villa ottocentesca, dopo aver oltrepassato un gradino, apre la porta della vecchia costruzione e vi fa ingresso. Dopo aver attraversato i vari ambienti della nuova costruzione, immerso in un candore reso morbido dai velari traforati delle tende a rullo che filtrano le sagome degli alberi, in un silenzio pressurizzato dai serramenti ipermoderni a perfetta tenuta e da un pavimento in legno reso aderente dal miglior sistema di

montaggio, ecco il leggero cigolio della vecchia porta e del *parquet* inchiodato, un insieme di rumori che fanno pensare di essersi appena lasciati alle spalle un fantasma. Questa esperienza al contrario, che rende memoria il nuovo nel passaggio verso l'antico, può spiegare non solo quei prospetti 'clonati', con tanto di ombra disegnata a simulare un cornicione che non c'è, e così scarnificati, direi insolitamente spettrali, ma l'ossessione per il bianco che in quest'opera, la più problematica, suggerisce una lettura più in profondità.

L'occasione di progettare un grande complesso arriva con il Paul Getty Center, realizzato su una collina sopra Los Angeles tra il 1984 e il 1991 (fig. 1). È una sorta di Acropoli alla quale si accede dal basso, superato un lunghissimo muro di cinta ricoperto da una vegetazione curatissima, mediante un trenino elettrico su rotaia, bianco, che si inerpica dolcemente fino a raggiungere il piazzale di arrivo. Da qui in poi si coglie l'intenzione di dare vita ad una costellazione di episodi architettonici tenuti assieme da percorsi e piazze a quote diverse, sfruttando i dislivelli del terreno. Compare per la prima volta un uso diffuso del travertino, trattato liscio con varie finiture o a spacco in blocchi, che abbinato all'intonaco bianco, ai pannelli di metallo porcellanato bianco, ad un uso contenuto di finiture cromate e *brise-soleil*, al cristallo e ad una copiosa presenza di acqua sotto forma di specchi, fontane o cascate, contribuisce a consacrare un'immagine dell'architettura di Meier che troveremo in opere succes-





sive, come nel museo dell'Ara Pacis di Roma. Sovraccarico in alcune parti di formalismi, il Getty Center avrebbe potuto offrire a Meier l'occasione per esplicitare quel particolare legame tra Modernismo e culto dell'antica Grecia, ma l'architetto americano, una volta imposta una planimetria generale che si avvicina a tale intenzione, finisce per tradirla in favore di un'eccessiva 'muscolarità' degli episodi architettonici, talvolta fine a se stessa. Il 'paesaggio di reperti', ovvero di frammenti disseminati quasi a costruire la memoria di un presente già inghiottito nella dimensione dell'oblio, lascia il passo all'effetto catalogo. Ma proprio questa scelta, non casuale, sposterebbe il senso dell'opera proprio nella dimensione 'documentaria', quella della catalogazione tipica della scienza archeologica in seno alla quale ritroviamo un atteggiamento di tipo neoclassico. L'affastellamento ordinato dei singoli episodi, intesi come nuovi reperti, appare del resto congruente con il tema multifunzionale del centro e ben riflette l'ossessione americana verso una spiegazione didascalica del culto dell'antico. Al Getty Center non possiamo più parlare di bianco ma di 'bianchi'. Proprio in occasione di una realizzazione dove fin dall'idea planimetrica si intuisce la ricerca di un'ispirazione al modello greco dell'Acropoli, le parti basamentali di alcuni complessi esibiscono il travertino a spacco dai toni chiari e caldi (fig. 7).

Sono gli stessi anni nei quali viene realizzato il MACBA, il Museo di Arte Contemporanea di Barcellona del 1987-91 (fig. 8). Questa vol-

ta Meier ritrova una connessione strettissima con l'idea veicolata dal Modernismo, e in particolare da Le Corbusier, sulla relazione con la cultura del Mediterraneo, ed è soprattutto l'ubicazione dell'edificio a rendere questo progetto particolarmente denso di significati. La pianta rettangolare, posta su una piastra rialzata, una sorta di stilobate, presenta un prospetto principale su una piazza definita sugli altri tre lati da edifici storici. Un contesto dunque stratificato, segnato da passaggi di scala, da quello più minuto della residenza a quello delle presenze monumentali, da colori fondamentalmente caldi e in particolare dal grande complesso in mattoni a vista con arcate ribassate a tripla altezza che si trova di fronte (fig. 9). Un insieme eterogeneo e frammentario nel quale il museo di arte contemporanea si inserisce con decisione come presenza nuova. L'episodio architettonico fondamentale si concentra nella grande parete-schermo sospesa sopra l'ingresso principale. Bianchissima, come un foglio di cartoncino rigido ritagliato con precisione ad inquadrare simultaneamente episodi architettonici in profondità e in aggetto, come il cilindro della scala a chiocciola e il balcone, realizza in pieno l'arte di Meier di comporre i prospetti 'tridimensionali' con il gioco sapiente dei volumi, con le ombre proprie e quelle portate, una modalità di concepire i fronti che segnalano e portano all'esterno la complessità degli spazi interni. La grande parete vetrata scherma il volume a tutta altezza con la rampa che distribuisce i vari livelli, una soluzione anch'essa già





Figg. 8, 9 Museo MACBA, Barcellona, 1987-91 (2009).

sperimentata nelle ville, ma amplificata nella dimensione di uno spazio propriamente pubblico. La rampa viene coinvolta formalmente nel sistema di pilastrature e travature orizzontali, dando vita ad un telaio di linee ortogonali e diagonali, che, osservate dall'interno verso la parete vetrata che inquadra il centro storico, stabilisce con quest'ultimo quel tipo di dialogo serrato tra antico e moderno esplicitato dal passaggio 'epocale' da struttura continua muraria a telaio puntiforme, già espresso da Terragni<sup>10</sup>. Non bisogna dimenticare infatti che il maestro comasco, sul quale lo stesso Eisenman ha prodotto importantissimi studi, ha rappresentato per i Five un riferimento costante, al pari di Le Corbusier. In particolare nella tecnica compositiva basata sul contrappunto tra telaio strutturale e solette orizzontali e verticali, sull'effetto di slittamento dei piani, sulla sovrapposizione percettiva di livelli diversi e non ultimo sul tema della simultaneità di scale fino all'ordine gigante di ispirazione classicista. L'opera di Meier è frutto di un processo sistematico di rivitalizzazione del patrimonio linguistico architettonico assai vasto, che va oltre

la citazione modernista, o meglio da essa ricostruisce le tante radici dello stesso Movimento Moderno con un atteggiamento scientifico che guarda al passato con un occhio tipicamente americano, per certi versi disinvolto nella manipolazione del modello in funzione di una sua immediata operatività nel presente. L'intera opera progettuale di Meier si propone alla lettura come una vera e propria narrazione. Nelle opere in successione temporale l'autore ripercorre un repertorio selezionato di spunti liberamente rieditati alla luce di rinnovate intenzioni. Attinge in modo esplicito alla corrente del Modernismo europeo, ma è l'intero patrimonio architettonico, fino al Classico, a riprendere vita negli spazi e nelle forme della sua architettura, dove è il bianco totale a risolvere un corto circuito altrimenti inevitabile. Con fare 'artistico' il bianco incapsula la varietà delle forme cristallizzandole in una dimensione senza tempo.

Così accade anche nel Museum of Television and Radio realizzato nel 1994-96 a Beverly Hills, su un lotto d'angolo poco distante da Rodeo Drive, strada commerciale simbolo di un lusso



artificiale e ovattato dove la monocromia del bianco si inserisce alla perfezione. L'impianto planimetrico è in parte filiazione di Barcellona, e di nuovo si ripropone l'intersezione tra telaio ortogonale e forma cilindrica. L'altezza contenuta in accordo con l'intorno fa sì che questo edificio instauri un rapporto di scala ottimale con l'osservatore e con il visitatore.

Il museo dell'Ara Pacis a Roma realizzato nel 2006 (fig. 11) nasce in occasione della sostituzione della 'teca' vetrata di Morpurgo, demolita, con un incremento di superficie destinata al museo, ad una galleria espositiva e ad una sala convegni con servizi annessi. Ha avuto una vicenda tormentata ed ha acceso per molto tempo un dibattito vivace e talvolta fin troppo feroce. Il nuovo edificio si inserisce in un punto assai significativo del tessuto storico romano, segnato dall'imponente tracciato urbano del Tridente, in corrispondenza della trasformazione di epoca fascista di piazza Augusto Imperatore, e con un lato rivolto verso il lungotevere. Un lunghissimo e articolato basamento in travertino a quote diverse fa da piedistallo all'Ara, sormontato da un sistema di

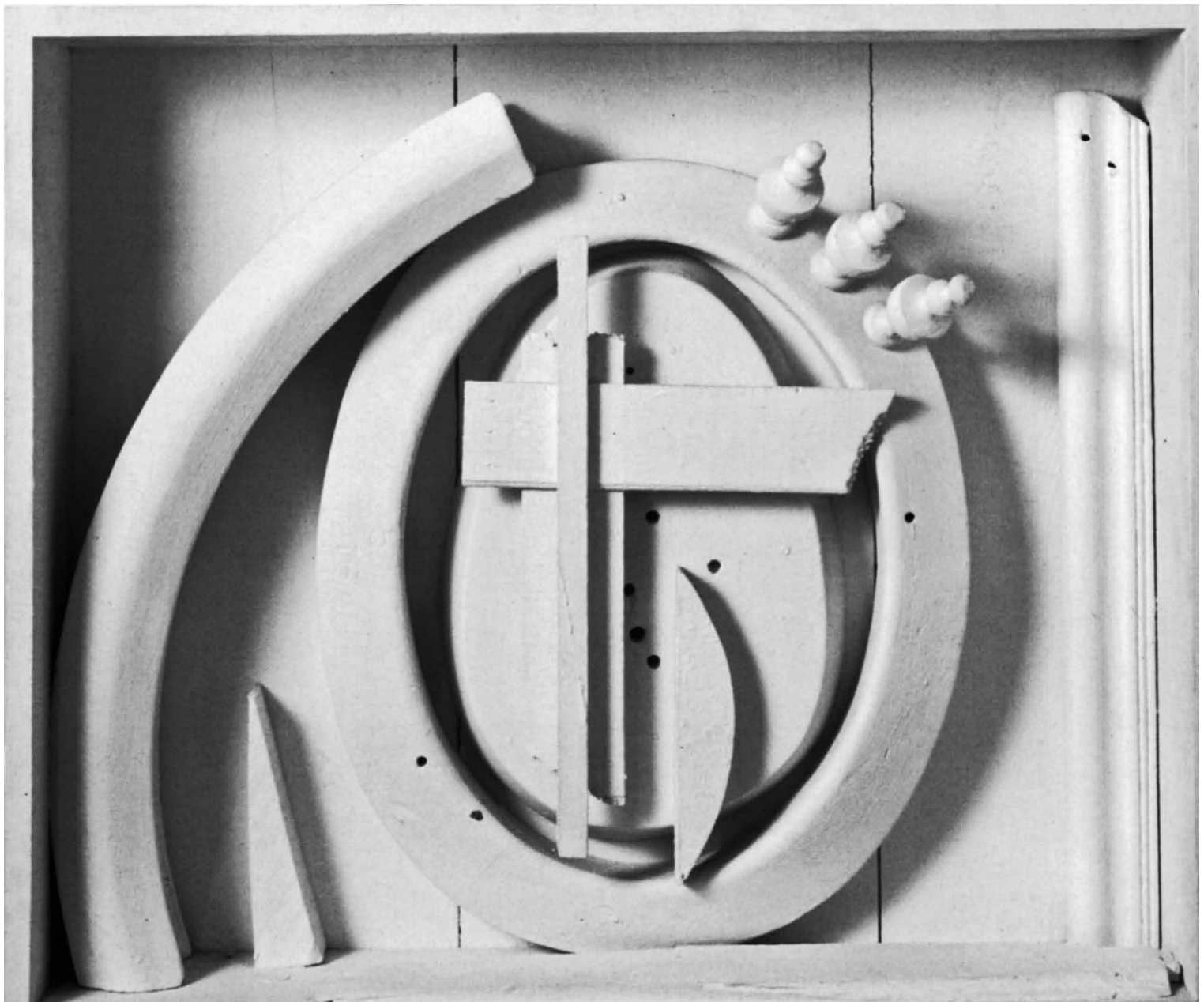
pareti in cristallo e setti vagamente 'neoplastici' intonacati di bianco. Il complesso è allineato con i fronti del canale visivo di via di Ripetta, con un leggero arretramento rispetto alle quinte edilizie e proporzionato alla scala dei grandi edifici della piazza degli anni Trenta. Meier approda finalmente ad un confronto diretto con l'architettura italiana di regime, con l'altro lato della medaglia modernista, e ne comprende la scala e le proporzioni, non esitando a rimettere in gioco proprio la dialettica tra architettura d'apparato e avanguardia che ha segnato anche a Roma l'architettura del Novecento. Questo edificio, a tratti sovraccarico di soluzioni formali, interpreta anche una forma di resistenza della cultura architettonica italiana, romana in particolare, a generare nuove prospettive, a farsi finalmente carico di una vera e propria forma di consapevole e rasserenata narrazione di una stagione problematica e al tempo stesso fertilissima per l'architettura. La nuova costruzione, soprattutto con il prospetto su via di Ripetta, istituisce una relazione scalare significativa proprio con l'architettura della piazza degli anni Trenta, proponendo un fronte vetrato di

<sup>10</sup> Qui il riferimento al telaio terragnesco si fa esplicito. In particolare l'introduzione della diagonale della rampa sul telaio ortogonale della struttura ha profonde analogie con il progetto del maestro comasco per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi non realizzato, all'E42.









ordine gigante trattenuto verso l'Accademia di Belle Arti da un volume pieno, 'muto', segnato in alto da alcuni episodi plastici che creano, sul bianco accecante, ombre nette fin troppo 'mediterranee'.

Infine una riflessione sulla chiesa di Dio Padre Misericordioso che precede la realizzazione dell'Ara Pacis, progettata per il Giubileo a Roma (fig. 10), una composizione che si discosta in parte dal consolidato repertorio formale dell'autore, soprattutto per l'inserimento delle grandi 'vele'. Sempre bianca, propone l'accostamento e la pacifica convivenza tra un sistema cartesiano e una presenza organica rappresentata dai gusci. Non ci sono tensioni tra questi due mondi così apparentemente lontani e il tono generale dell'opera raggiunge la profondità dell'opera d'arte. Non può sfuggire l'analogia formale con alcuni riferimenti all'arte contemporanea e al tema dell'accumulo di

segni e oggetti. In particolare mi piace pensare, liberamente, ad una convergenza d'intenti nella ricerca di nuove forme di fertile dialogo, sempre esistito, tra arte e architettura e mi sovviene il ricordo di un'opera del 1959 della grande scultrice russo-americana Louise Nevelson intitolata *Dawn's Wedding Mirror* (fig. 12), un legno dipinto di bianco che nel lavoro "cattedrale" come lei stessa lo definisce, si colloca tra i bianchi, dopo i neri, e prima dell'oro. Il tema della 'seconda nascita', ben approfondito da Celant che scrive "L'architettura memoriale di Nevelson sembra scaturire da una combinazione di attrazione per il surrealismo ed il costruttivismo"<sup>11</sup>, richiama la dimensione spirituale propria della costruzione sacra che viene espressa, nelle diverse culture religiose, con simboli propri, e la dimensione autoriale e autobiografica dell'artista.

<sup>11</sup> G. CELANT, *La seconda nascita: Louise Nevelson*, in *Nevelson*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 luglio-31 ottobre 1994), a cura di G. Celant, Milano 1994.

Fig. 10 Chiesa di Dio Padre Misericordioso a Tor Tre Teste, Roma (2011).

Fig. 11 Museo dell'Ara Pacis, Roma (2010).

Fig. 12 Louise Nevelson, *Dawn's Wedding Mirror*, 1959 (legno dipinto, 67,3 x 78,7 x 19 cm. Cupertino, California, collezione John W. Horton, da *Nevelson... cit.*, 1994).