Università IUAV di Venezia
Scuola di Dottorato
curriculum in Composizione Architettonica
ciclo XXXII

Architetture come Citta'
Il disegno di paesaggio urbano nelle opere di Jørn Utzon

dottorando Riccardo Petrella

relatore Prof. Carlo Magnani
correlatrice Prof.ssa Gundula Rakowitz
tutor Prof.ssa Carlotta Torricelli

aprile|giugno 2020

Struttura della ricerca

VOLUME I

Jørn Utzon, la costruzione di un immaginario.
Tettonica e natura tra radicamento e transculturalità — *Introduzione*

Il progetto per il nuovo Schauspielhaus Zürich, 1964 — *Parte prima*
Il contesto urbano
Teatro e città: la stagione dei concorsi pubblici tra Svizzera e Germania
Il concorso
Il progetto vincitore di Jørn Utzon:
Le ragioni, una relazione in 15 punti
Le relazioni urbaneIdentità delle parti: topografia, perimetro, copertura
La sperimentazione costruttiva
L'evoluzione del progetto

Architetture come città in Jørn Utzon. — *Parte seconda*
Le piattaforme: temi e variazioni
La piattaforma come dispositivo architettonico
I progetti e i temi progettuali di Jørn Utzon 1956-1970
Una architettura d'esperienza: temi e riflessioni sul progettare
Jørn Utzon architetto della Third Generation?

Il progetto come sintesi del paesaggio urbano — *Conclusioni*

Bibliografia

VOLUME II

Profilo bibliografico e stato dell'arte — *Appendici*
Antologia degli scritti di e su Jørn Utzon

All'interno del testo compaiono alcuni riferimenti ad archivi o fondi consultati nel corso della ricerca. Al fine di evitare ripetizioni si indicano di seguito alcune abbreviazioni che sono utilizzate nel testo con i relativi riferimenti.

ASA Aalborg Statsarkiv, Aalborg - Danimarca
ZSA Zürich Stadtarchiv, Zurigo - Svizzera
MFA Max Frisch Archiv, conservato presso il polo bibliotecario dell'ETH Zurigo
SGA Fondo Sigfried Giedion, conservato presso i GTA Archives - ETH Zurigo
UST Fondo Urlich Stucky, conservato presso i GTA Archives - ETH Zurigo
UA Utzon Archives, materiali digitalizzati dell'archivio Utzon, disponibili presso il dominio www. https://utzon-archives.aau.dk

Abstract

Jorn Utzon è una figura emblematica dell'architettura contemporanea.
Universalmente noto per il progetto della Sydney Opera House, ha in realtà sviluppato nella sua lunga carriera professionale un elevato numero di progetti. Di questi solo una minima parte ha raggiunto la fase esecutiva ed è stata realizzata; ciononostante lo studio e l'approfondimento del corpus complessivo del suo lavoro permette di riconoscere nella persona di Utzon una straordinaria capacità di leggere, in chiave a lui contemporanea, la molteplicità di una cultura globale. E di tradurla in progetto.

La presente ricerca assume come campo di analisi una selezione dei progetti di Jørn Utzon, tralasciando volutamente altri, i quali compariranno solo a titolo esemplificativo del metodo architettonico dell'architetto danese, o come riferimenti cui si farà nota nel sollevare determinati temi o oggetti della ricerca.

La motivazione di questa corposa selezione deriva dalla volontà di approfondire uno specifico aspetto dell'opera di Utzon, in maniera diretta legato ai progetti dalla critica definiti *a piattaforma*, che egli sviluppa all'incirca nell'arco di un decennio tra la fine degli anni '50 e i primi anni '70.
Di circa una quindicina di progetti riconducibili al *plateau* come idea generatrice, solo due sono stati effettivamente realizzati, la Sydney Opera House e la Melli Bank a Tehran; e dall'osservazione di questi due casi studio "tangibili" si deduce quanto la scelta di un medesimo dispositivo architettonico possa portare a soluzioni tanto diverse, in contesti lontani, pur mantenendo chiari i propri caratteri distintivi.
All'interno del corpus dei progetti a piattaforma è stata compiuta una ulteriore selezione, atta soprattutto a permettere di giungere attraverso casi studio rappresentativi, alla discussione su quello che è il tema della ricerca: ovvero il rapporto tra il progetto e la definizione attraverso di esso

di un nuovo paesaggio urbano.
Tale selezione è risultata necessaria nella ricerca di caratteri comuni che fuggissero quanto possibile le specificità dei singoli progetti, per offrire allo studio elementi permanenti – se pur declinati – al fine di provare a definire i parametri stessi della ricerca attraverso l'oggetto dell'analisi.

Architetture come città, quindi, perché la convinzione è che Utzon tratti il contesto – urbano o naturale – come materiale da comporre, attraverso il quale si può creare un nuovo luogo destinato alla vita collettiva e, in questo modo, un nuovo spazio urbano.
Se ci si confronta con la figura di Utzon bisogna da un lato considerare le sue origini e il radicamento che la tradizione culturale scandinava esercita; dall'altro non si può fare a meno di equilibrare a questa l'apporto di quello che Frampton ha definito il "transculturalismo" di Utzon, ovvero il suo continuo e parallelo rivolgersi a tradizioni culturali, sociali e architettoniche di paesi e civiltà anche molto diversi dalla tradizione occidentale.
In Jørn Utzon questi due mondi collidono in continuazione e lo fanno generando una forma architettonica del tutto inaspettata, e per questo forse difficile da inscrivere nelle categorie classiche della teoria e della storia architettonica.

La ricerca si articola in due capitoli principali, dei quali il primo affronta nello specifico un progetto ritenuto esemplificativo più di altri del tema sopra esposto: la proposta di Utzon per il Neue Schauspielhaus di Zurigo, che l'architetto elabora nel 1964 in occasione del concorso internazionale bandito dal Comune di Zurigo.
L'occasione deriva dal dibattito riguardo una necessaria riforma (non solo architettonica) dell'allora esistente Schauspielhaus di Zurigo, uno dei più importanti teatri di prosa nel panorama tedesco, che non rispondeva più alle necessità e alle possibilità teatrali e sceniche di un mondo

che si stava sviluppando sempre più rapidamente e che necessitava di nuovi spazi e strumenti adeguati.
Per la realizzazione di un nuovo Teatro di Prosa venne individuata l'area della Heimplatz, allora occupata da una trafficata piazza e un giardino pubblico, unico vuoto "superstite" delle costruzioni che seguirono allo smantellamento della cinta muraria della capitale Svizzera dal 1833.
Il concorso di Zurigo si inserisce in una stagione particolarmente prospera per la realizzazione di teatri civici e d'opera nei paesi di lingua tedesca; tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta si assiste a una sequenza di concorsi pubblici per la progettazione di edifici per lo spettacolo che si distinguessero anche per un forte carattere urbano; nella stessa Zurigo era stato bandito un concorso per un nuovo Teatro dell'Opera da realizzarsi lungo le rive del Lago pochi anni prima.
Dei novantasette progetti presentati alla prima fase, la commissione giudicatrice (che comprendeva, tra gli altri, Max Frisch, riconosciuto drammaturgo e architetto per formazione nonché importante figura della cultura elvetica) con il quale Utzon, dopo la vittoria, scambierà numerose lettere e si confronterà nelle fasi di affinamento del progetto.
Il progetto di Utzon si discosta subito da tutte le altre proposte; se tutti gli altri gruppi presentano soluzioni in cui l'edificio del Teatro assume un ruolo volumetrico chiaro nei confronti della Heimplatz e della città circostante, la proposta di Utzon – che pure occupa quasi tutto il lotto a disposizione – sembra dichiarare un intento di continuità con il corpo urbano prima ancora che affermare una propria autonomia formale; e lo fa attraverso l'introduzione di un dispositivo architettonico già sperimentato a Sydney: la piattaforma, nella quale è scavata la cavea della Sala Maggiore.

Gli edifici a piattaforma di Utzon, ridotti ai propri minimi

termini, si può dire siano composti di tre elementi: la piattaforma (la *topografia*), che è una modellazione del terreno e rende il progetto un edificio "di suolo", il *perimetro*, che nella sua presenza – "muta" o nella sua assenza, assolve spesso più a un ruolo tecnico-pratico che costitutivo del progetto, e la *copertura*, che è l'elemento più espressivo e scenografico.
Del dialogo di questi tre elementi si compone lo spazio, anzi gli spazi, interni del progetto.

Il progetto per il Neue Schauspielhaus di Zurigo permette di osservare i principali caratteri degli edifici a piattaforma ai quali si aggiunge la particolarità di essere uno dei pochi ad essere disegnato per un'area urbanizzata in un centro urbano. Il Teatro si dispone lungo un asse urbano importante, che divide la città storica e compatta da quella novecentesca, caratterizzata da un impianto più frammentario; in più, si relaziona con importanti edifici storici e di valore per la città.
In questi termini offre allo studio una serie di variazioni sul tema del *plateau* che permettono di aprire una riflessione sul carattere e sul ruolo urbano del dispositivo architettonico di questa forma che Utzon recupera dalla tradizione mesoamericana e che ritrova nei suoi viaggi in Asia e Oriente.

Si può affermare quindi che Il Neue Schauspielhaus di Utzon offra una sintesi dei temi e dei caratteri che si intende indagare e un esempio importante per descrivere criticamente un metodo progettuale di intendere la città e il disegno del paesaggio urbano attraverso la costruzione di architetture.

Come si è accennato, in tutti le proposte di Utzon ricorrono temi che, adattati alle circostanze e al programma, danno vita al progetto.

In alcuni casi si osservano vere e proprie citazioni di propri progetti passati, o di parte di essi, che sono inseriti nelle proposte di concorso e che dimostrano una grande convinzione da parte di Utzon nel costruire la forma che egli riteneva più adatta e rispondente all'opportunità e alle richieste della committenza.
La piattaforma, o *plateau*, è un elemento che ricorre in architettura spesso nella forma di basamento, o, in alternativa, in progetti che intendono il suolo *abitato*, dove quindi è la sezione a offrire la lettura più chiara dell'edificio. I progetti di Jørn Utzon nei quali è utilizzato il dispositivo della piattaforma – si vedrà, declinato in maniere varie – sono fortemente legati all'dea di *architettura tettonica*, che egli sviluppa ricorrendo a immagini di forme archetipiche rilette in ottica moderna.
L'operazione che egli svolge modifica in un certo senso la natura dell'archetipo: Utzon lavora con il suolo, che egli rende piattaforma abitata e sul quale e nel quale organizza gli spazi destinati all'uso, collettivo e privato a seconda del programma, e di volta in volta ne adatta i caratteri, offrendo un ampio numero di possibilità entro le quali il dispositivo architettonico può essere sviluppato; pur mantenendo spesso il suo carattere massivo, la piattaforma di Utzon è una macchina, è costruita e costituita di elementi riconoscibili che concorrono alla definizione di uno spazio abitato protetto, all'interno, e completamente aperto al contesto quando si arriva al piano più alto.
I progetti che Utzon redige tra il 1955 e il 1970 ricorrono per la maggior parte alla piattaforma come soluzione architettonica e urbana; egli dimostra una grande capacità di sviluppare un'idea offrendo una gamma di possibilità che si distinguono per rapporto scalare, composizione delle parti, dialogo con l'ambiente circostante e programma.
Sono sedici i progetti la cui matrice può essere ricondotta all'idea della piattaforma; progetti di carattere pubblico e privato, destinati a comunità diverse in termini di uso e di

numero.
Sono teatri, complessi per l'educazione, luoghi dedicati alla cittadinanza o a un pubblico più ampio, oltre a tre progetti residenziali monofamiliari.
Essi si distinguono, oltre che per i caratteri suddetti anche per il contesto entro il quale sono inseriti e per le relazioni che con questo instaurano.
In tutti, però, rimangono invarianti essenziali i tre termini attraverso i quali il progetto assume la propria forma: topografia, perimetro, copertura; oltre ad alcune soluzioni tecniche e costruttive.
Rubando le parole a Frampton, il panorama progettuale di riferimenti, citazioni e soluzioni architettoniche di Utzon non appartiene ad un particolare settore della cultura mondiale, ma accoglie la possibilità di un orizzonte transculturale totale cui attingere e dal quale selezionare la soluzione più adatta al proprio tempo.
Un ulteriore punto sul quale l'architetto stesso interviene in maniera ripetuta è la necessità di sviluppare un'architettura capace di comprendere le necessità e affrontare (e risolvere) i problemi della propria generazione: la piattaforma diventa non solo un elemento teorico di elevazione e ridefinizione di uno spazio, ma anche lo strumento tecnico e costruttivo per affrontare questioni come la disposizione degli ambienti di servizio o dei parcheggi, o ancora il passaggio del traffico veicolare, in modo da liberare la superficie e ridestinarla alle persone.
Rimane, sempre, latente la riflessione sul ruolo del progetto come elemento di trasformazione e modificazione dello spazio collettivo, avendo come fine quello di creare un ambiente positivo per l'uomo, "architettura come benessere umano", dal titolo di un intervento del maestro danese del 2004.
Un tema, questo, ricorrente sia nelle riflessioni di molti architetti della generazione di Utzon (la *third generation* di Giedion), sia nelle riflessioni dei maestri di Utzon stesso.

Steen Eiler Rasmussen parla di architettura come *esperienza*, affidando all'esperienza sensoriale e sensibile dell'uomo uno dei metodi di studio e analisi della città, dell'arte e dell'architettura. In questi termini Utzon descrive e giudica le architetture: se rendono piacevole la vita dell'uomo che le attraversa e ne fa uso o se si propongono come ostacoli e sono percepite come elementi che respingono.

La ricerca nel suo complesso non intende essere uno strumento monografico descrittivo dell'opera di Jørn Utzon; l'intenzione, invece, è quella di giungere ad una conoscenza più approfondita di alcune delle linee di ricerca sviluppare dal maestro danese nella sua carriera di progettista.
L'architettura è intesa come possibilità di cambiamento e in questi termini è continua interpretazione del reale da parte di chi disegna, progetta e immagina quel cambiamento; si intende approfondire l'idea che Jørn Utzon ha del *progettare* e desumere da questa, se possibile, una lezione utile alla contemporaneità, uno strumento di valutazione del presente e di azione per il futuro.

Gli apparati grafici a supporto del testo sono risultato di una elaborazione su materiali archivistici e bibliografici e intendono essere il risultato di una selezione; in quanto tali mirano non a riprodurre descrittivamente l'oggetto, quanto a sottolineare determinati elementi utili alla narrazione del testo che il progetto è.

INTRODUZIONE

Jørn Utzon, la costruzione di un immaginario
Tettonica e natura tra radicamento e *transculturalità*

J. Utzon, schizzo

L'educazione architettonica di Jørn Utzon ha le proprie radici nella scuola danese e tutta la sua formazione universitaria e professionale dei primi anni si sviluppa all'interno del panorama scandinavo. Negli anni in cui Utzon frequenta l'Accademia Reale di Belle Arti di Copenhagen l'insegnamento delle discipline architettoniche sta progressivamente mutando: alcune importanti figure come Kay Fisker, Steen Eiler Rasmussen e Kaare Klint rivolgono la propria attenzione e le riflessioni in campo architettonico e degli studi urbani su percorsi che divergono dall'insegnamento di stampo classicista, prevalente nell'Accademia dei decenni precedenti.

Dagli inizi del Novecento si sviluppa in Danimarca – e negli altri Paesi scandinavi – una cultura parallela al "classicismo nordico" che rivolge i propri interessi verso la tradizione locale, "folkloristica" secondo alcune definizioni, e vernacolare.

Citando Norberg-Schulz, "nelle decadi che seguirono la

seconda guerra mondiale il nostro ambiente è stato oggetto di radicali cambiamenti. L'abitato che prima caratterizzava il paesaggio si è disgregato o è scomparso, dell'architettura familiare rimangono solo resti e le chiese sono state messe da parte in favore di centri che provvedono ad attività e a transiti, piuttosto che fungere da mete. […]
Quel di cui tutti facevano esperienza può essere definito come *perdita di luogo*. Infatti il luogo non era più quello abituale d'incontro o il focolare domestico, ma si riduceva ad una serie di offerte pubblicitarie e il *genius*, che rendeva possibile l'identificazione e l'appartenenza era solo più un sogno.
Le cause di questa situazione sono molte. Quando fu chiaro che un ambiente corrispondente ai cosiddetti "tempi nostri" non si sarebbe potuto realizzare tramite uno stile internazionale, gli architetti si ritrovarono in un certo senso a mani vuote. Come aveva rilevato Georg Eliassen, soltanto le eccezioni sarebbero riuscite a creare un'architettura adeguata senza l'appoggio di un "codice stilistico", ossia di un costume edilizio."[1]
Sono due gli elementi essenziali che caratterizzano la psicologia sociale del periodo in cui Utzon si forma come architetto: da un lato l'ormai chiara "inadeguatezza" dell'*international style* a rispondere a una pressante domanda di ricerca di identità locale (essenziale dopo la distruzione sociale e culturale che gli anni della guerra avevano imposto),

Vilhelm Hammershøi,
Paesaggio danese visto da Lejre, 1905

dall'altro la ricerca nella tradizione e nel vernacolo di una risposta a questa mancanza, con un sempre crescente rivolgersi verso la tradizione e il "costume costruttivo" locale inteso come veicolo della *memoria* di un popolo.
Nei paesi nordici questa ricerca del *tradizionale* non può che essere legata all'ambiente naturale che nei secoli aveva dettato lo sviluppo delle civiltà scandinave: "allorché si rinuncia alla storia come fonte di comprensione intellettuale e di ispirazione, è generalmente la natura a subentrarle e, insieme a essa, grazie all'intimo loro rapporto con le condizioni naturali, le tradizioni peculiari di ciascuna regione"[2].
Diventano essenziali le esperienze architettoniche di figure come Peder Vilhelm Jensen-Klint, capostipite, si potrebbe dire, di questa nuova cultura del costruire: il tentativo, cioè, di rifondare una coscienza architettonica (e, insieme, del ruolo dell'architetto per la collettività) che attribuisca il primato ai caratteri costruttivi, intesi non tanto come mera soluzione tecnica dell'edificare, quanto come veri elementi portatori dell'identità più *autentica* di una civiltà.
"Architettura e tradizione artigiana devono diventare una cosa sola. L'architetto è colui che crea la tradizione che l'artigiano a sua volta mantiene e migliora con il tempo. Lo studente di architettura dovrebbe studiare il paesaggio dei dolmen, delle chiese, delle case padronali, e delle cascine e, quando tutte queste manifestazioni architettoniche degli antenati fossero entrate a far parte di lui, avrebbe potuto farle rivivere senza copiarle, perché allora egli avrebbe espresso se stesso."[3]

Allievo di questa nuova cultura, Utzon ha così modo di legare il proprio percorso formativo alla sua vita al di fuori dell'Accademia: figlio di un ingegnere navale di fama, il giovane Jørn ha la fortuna di vivere in una famiglia che ha forti legami con il mondo dell'arte e, appunto, con quello della tradizione costruttiva navale: lo zio Ejnar Utzon-Frank era infatti scultore e professore all'Accademia

Peder Vilhem Jensen-Klint,
Grundtvigs Kirke, Copenhagen 1913
foto Jorn Utzon (UA)

di Copenhagen e Utzon ricorda che "zio Ejnar possedeva libri su qualsiasi argomento […] collezionava qualsiasi tipo di cosa (oggetti d'arte)"[4]; la famiglia Utzon, inoltre, era legata da una salda amicizia con il pittore svedese Carl Kylberg e il danese Poul Schrøder.
Utzon ricorda in varie interviste quanto, durante l'infanzia, lo affascinassero i cantieri navali dove lavorava il padre, dove gli scheletri delle navi erano disposti nelle rade e si offrivano, nudi, alla vista. Il legame con il mondo della navigazione sarà una costante per tutta la vita dell'architetto danese, e da questo Utzon trarrà anche ispirazione per risolvere i propri edifici con soluzioni tecniche più vicine al mondo della carpenteria che all'edilizia.[5]

Conclusi gli studi universitari nel 1942 Utzon e alcuni compagni si trasferiscono in Svezia, per allontanarsi dalla guerra[6]. Negli anni della seconda guerra mondiale Stoccolma è meta dell'emigrazione di buona parte dei popoli scandinavi, con un clima culturale più aperto alle influenze europee e internazionali rispetto alla Danimarca. Utzon ha qui modo di entrare in contatto con una generazione di giovani architetti e artisti con i quali condivideva intenzioni e prospettive. È in questi anni che ha modo di ampliare la propria conoscenza architettonica: partecipa a lezioni di Aalto e entra in contatto con l'architettura di Frank Lloyd Wright, mai studiato a Copenhagen; inoltre approfondisce i propri interessi per la cultura architettonica orientale cinese e giapponese.
Già negli anni della formazione aveva potuto osservare alcuni volumi sulla costruzione tradizionale cinese nella biblioteca dell'Accademia di Copenhagen e a casa dello zio; in più il mondo cinese era oggetto di un generale interesse per la cultura scandinava[7].
Durante il soggiorno svedese Utzon ha modo di approfondire lo studio e della cultura e della tradizione costruttiva del Sollevante: il Museo Etnografico di Stoccolma offre una ricostruzione in scala reale di una casa da te giapponese[8]; Utzon acquista la pubblicazione di Osvald Siren *Kinas konst under tre* årtusenden (*Tre millenni di arte cinese*), che arricchisce i volumi fotografici sullo studio dell'arte e dell'architettura cinese che Siren aveva pubblicato nel 1930, e insieme a Tobias Faber raccoglie altre pubblicazioni che riguardano ancora la cultura orientale e l'osservazione del mondo naturale e delle sue forme di costruzione e crescita. Questo ambiente culturale e le riflessioni che derivano da queste letture porteranno alla pubblicazione, nel 1947, dell'articolo-manifesto *Tendenserne i nutidens arkitektur*, T*endenze dell'architettura contemporanea*.
Il panorama nella mente di Utzon si è aperto a influssi già molto lontani dalla tradizione "propria" del mondo scandinavo e ha deviato con sempre maggiore chiarezza dal percorso "funzionalista" (così lo definirà nell'articolo del 1947)

Pagina della ristampa dello Ying Tsao Fa Shi, manuale di costruzione cinese del periodo della dinastia Sung. Utzon ha modo di consultarlo durante il soggiorno a Stoccolma.
Nel 1958, durante un viaggio in Cina, lo stesso Utzon acquisterà una copia del manuale, ora conservata presso l'Utzon Archive, ad Aalborg

pagina precedente:
Steen Eiler Rasmussen, schizzo dei giardini della Città Proibita di Pechino in S. E. Rasmussen, *Architettura come esperienza*

Yung Ting Men, la Porta dell'Eterna Stabilità, varco centrale di accesso della Città Esterna di Peking, in Osvald Siren, *The Walls and gates of Peking*, 1924

del movimento moderno.

Nell'opera del maestro danese saranno sempre riconoscibili alcuni dei caratteri propri della tradizione architettonica nordeuropea. I progetti di Utzon offrono, sempre, a chi li studia un doppio orizzonte: alla matrice *nordica* è complementare una capacità progettuale che mette insieme suggestioni lontane, temporalmente e geograficamente, dalla cultura architettonica occidentale.
Il panorama cui Utzon si rivolge è comprensivo della complessità del Mondo nella sua interezza; la *famiglia mentale* dell'architetto, le fonti che suggeriscono le soluzioni architettoniche, le forme latenti al progetto vanno ricercate nel corpus universale delle architetture costruite dall'uomo e, insieme, dalle riflessioni sulla mondo naturale inteso nella sua scala biologica e geologica.
La capacità dell'architetto è riconoscere in culture lontane caratteri comuni, che si sono nei secoli sviluppati in maniera diversa, ma che rispondono a forme architettoniche archetipiche, perché umane, e che quindi permettono di trascendere le differenze culturali.
Di questi caratteri Utzon si serve per definire gli spazi della propria contemporaneità.
"Un elemento emergente nell'architettura di Utzon è il suo intento transculturale, la sua tendenza cioè a cercare ispirazione al di fuori del mondo eurocentrico. Questo atteggiamento critico, che si basa sul confronto fra diverse culture e civiltà informa quasi tutta la sua architettura […]"[9]

La *critica* cui Kenneth Frampton fa riferimento nel suo scritto sull'architettura di matrice tettonica del movimento moderno affonda in una riflessione complessiva che Utzon sviluppa durante tutta la sua carriera, e che caratterizzerà per intero il suo lavoro.
Nel 1947 il ventinovenne Jørn Utzon, insieme a Tobias Faber, pubblica sulla rivista *Arkitekten Maanedshæfte* un articolo dal titolo *Tendenze dell'architettura contemporanea*[10], che si potrebbe definire quasi un manifesto nel quale i due giovani architetti espongono la propria riflessione architettonica in merito ai percorsi che essi osservavano nelle tendenze architettoniche a loro contemporanee. Gli autori esprimono un chiaro e deciso dissenso verso le pratiche architettoniche che essi definiscono "incerte" e "prive di grammatica".
La generazione di Utzon si trova a vivere un periodo di grandi rivolgimenti sociali e culturali. L'industrializzazione ha subìto un duro colpo di arresto e nuovi processi produttivi si sostituiscono a quelli pre-bellici; vi è una sempre crescente coscienza della limitatezza delle risorse naturali, ma al contempo gli anni Cinquanta sono caratterizzati da una crescita dei consumi mai sperimentata prima.
In questo panorama l'architettura deve a sua volta ritrovare il proprio ruolo all'interno della società. Scrivono Utzon e Faber nel loro articolo : "Negli anni Trenta, gli architetti seguivano un programma rigidamente funzionalista, derivato dall'incredibile sviluppo tecnico (e da una sua infatuazione) e da un rivolgimento del modo di vivere; ma il nostro tempo, gli anni Quaranta, sembrava essere privo di punti di riferimento. Questo tempo sembra non aver ancora trovato una sua espressione, né nella tecnologia, né nell'arte o negli altri processi della nostra vita, poiché i processi di sviluppo stanno proseguendo con ancora più forza; e, a differenza degli anni '30, non offre un orizzonte chiaro, ma infinite opportunità.
Di fronte a questa incertezza, molti hanno trovato conforto nella tradizione, che è stata però abbandonata prima ancora che i casi fossero analizzati – e nei casi peggiori è diventato formalismo! Altri cercano di sviluppare ulteriormente il funzionalismo, ma non possono farlo senza finire in un nuovo formalismo. Potresti chiamarli Motivisti, che costruiscono la loro Architettura su principi sparsi di cui sono invaghiti. La loro Architettura risulta poco chiara,

pagine seguenti:
J.Utzon, T. Faber, estratti dell'articolo *Tendeserne i nutidens arkitektur*, in *Arkitekten Maanedshaefte,* 1947

Fig. 8. Kiseltramp

Fig. 9. Viftebark-Aarel

Fortsætter man sin Analysering og overgaar til Vækster i Naturen ser man, at disse er opbygget af en Masse smaa ens Elementer af vidt forskellig Art og Karakter, der i Kombination med sig selv eller andre giver uendelig Rigdom og Storhed – i rumlig, i stoflig, formmæssig og farvemæssig Henseende. Man kan her begynde med det enklest mulige Eksempel for at komme til Klarhed over Naturens og dermed ogsaa Arkitekturens inderste Væsen. – Vi er selv opbygget af saadanne Elementer, og hele vor Tankeverden kan aldrig skabe noget, der ligger uden for Naturens uendelige Rigdom – saa vi kan først ved den fulde Forstaaelse og i Kontakt med Naturen staa helt frit til at skabe med vort eget personlige Udtryk.

Fig. 8, 9 og 10 viser hvor helt Naturen arbejder. Billederne viser hver for sig, hvorledes det enkelte Element bygger sig op til en rig Helhed saavel i Form som i Stof.

Den store Forskel i disse Billeders Karakter skyldes at Enkeltelementet i hvert af de 3 Tilfælde er forskelligt.

Fig. 11 og 12 er to forskellige Eksempler paa tilsvarende Helhed af ens Enkeltelementer i Arkitekturen, hvor Helheden og Rig-

Fig. 10. Svampe

Fig. 11. Arabisk Klippeby

Fig. 12. Schweizisk Landsby

Fig. 18. Kinesisk Hus

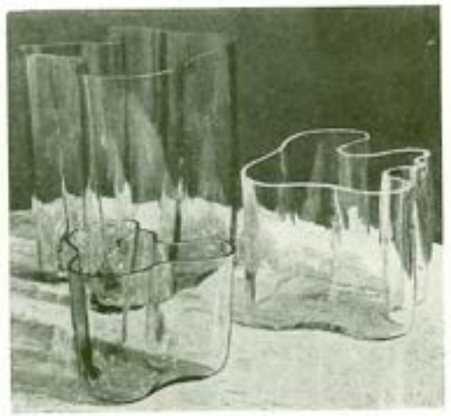


Fig. 19. Alvar Aaltos Glas

Fig. 21. Frank Lloyd Wright: Water falling-house

Fig. 20. Alvar Aaltos Middelhavet

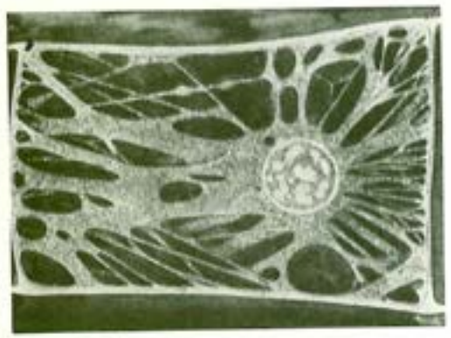


Fig. 22. Protoplasma

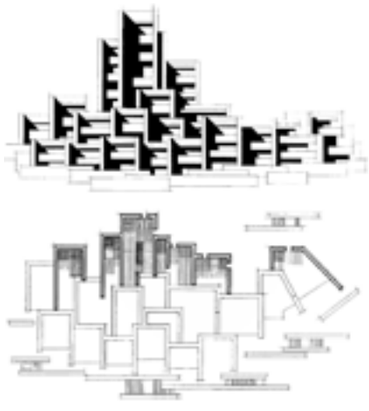
Fig. 23. Kinesisk Pagode

proprio come una lingua senza grammatica. E infine ci sono gli architetti che lavorano in accordo completo con il nostro stile di vita contemporaneo; essi affermano fortemente l'idea che l'Architettura costituisce il quadro nel quale si svolge l'esistenza e che si deve prima di tutto e soprattutto vivere nell'architettura."[11]
Si osserva il deciso allontanamento da un percorso progettuale che sia in continuità con tendenze di architettura del passato: la strada da seguire si trova invece a contatto con il *naturale*, inteso come mondo delle conformazioni proprie degli esseri vegetali, animali e dei cristalli, un ritorno alla terra e alla Natura come matrice primaria e archetipica della forma.
A chiarimento di queste affermazioni, che possono apparire legate ad una visione esclusivamente organica del fare architettura e ad un rifiuto totale del pensiero funzionalista, i due architetti inseriscono una interessante nota iniziale all'articolo nella quale esprimono la consapevolezza che gli aspetti funzionali non saranno mai secondari nell'elaborazione progettuale, in quanto fondamentali nella definizione del "lavoro creativo"; tuttavia la selezione di figure nobili dell'architettura cui si fa riferimento nel manifesto chiarisce quanto l'interesse dei due giovani architetti danesi stia nella dialettica che si crea tra forma e costruzione, senza che una delle due prevalga in maniera decisiva sulla seconda.
Progetti di Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto compaiono accostati a formazioni di architettura vernacolare del mondo mediterraneo o della tradizione cinese, mentre riferimenti al pensiero di Le Corbusier e Paul Valery emergono nel testo a definire lo slancio intellettuale – e programmatico – che gli autori auspicano per una *nuova tendenza architettonica*, davvero rispondente all'epoca contemporanea.

Just as working functionally is nothing new - the considerations below have more or less always been fundamental to truly creative work.
Therefore, it is good to mention some of the persons who in their minds have given impetus to our recognition: the architects Frank Lloyd Wright, le Corbusier, Alvar Aalto, Arne Korsmo and the poet Paul Valery.

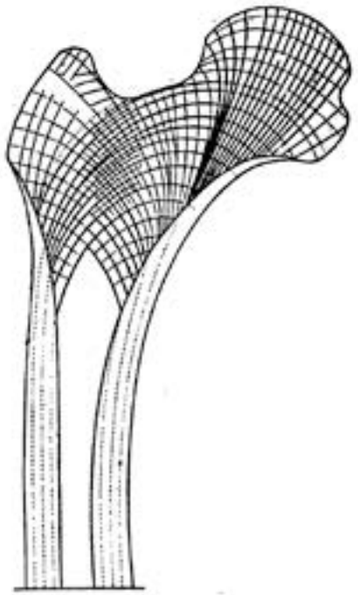
Dal momento che lavorare seguendo la funzione non è una procedura nuova, le considerazioni che seguono sono state più o meno sempre alla base di un lavoro veramente creativo. Pertanto, è bene menzionare alcune delle figure che nella loro mente hanno dato slancio alle nostre convinzioni: gli architetti Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Arne Korsmo e il poeta Paul Valery.[12]

Utzon non intende definire una teoria progettuale; scriverà anzi molto poco nella sua carriera professionale, e sempre testi brevi e dal carattere colloquiale e divulgativo, derivato forse anche dalla forma dialettica degli scritti del suo mae-



J. Utzon, progetto per un complesso residenziale in Marocco, 1947

J. Utzon, fotografia del viaggio in Marocco, 1947 (UA)



An instantaneous photograph of a 'splash' of milk. From Harold E. Edgerton, MIT
Frontespizio dell'introduzione a *On growth and form* di W. D. Thompston

Diagram of forces di un femore; Thompson D'Arcy nel suo scritto On growth and form insiste nell'intendere e descrivere l'organismo come un diagramma di forze nel quale le singole parti derivano la propria forma dalle sollecitazioni cui sono sottoposte e le funzioni che devono assolvere.

stro Rasmussen[13].
C'è in tutte le sue riflessioni un tentativo di ragionamento che riporti insieme il rigore formale di un'architettura che egli afferma non essergli propria, ma della quale riconosce i meriti funzionali, essenziali per il progetto, e invece a inserire come variabile del progetto la Natura.
Va qui chiarito, come si diceva, che con il termine Natura si fa riferimento a quello che Christian Norberg-Schulz definisci *il naturale*, intendendo quindi non l'immagine di un paesaggio non antropizzato ma assegnandogli il significato di *luogo*[14], come *genius loci*, quindi ai caratteri più identitari , compe intrinseci di uno spazio in una data condizione storica, sociale e culturale.
A questo Utzon aggiunge una consapevolezza ancora maggiore: nell'articolo su *Arkitekten Maanedshæfte* il testo è corredano di una serie di immagini di architettura vernacolare e di alcune opere dei maestri; il numero maggiore di immagini, però, ritrae dettagli di formazioni vegetali o minerali e di paesaggi. I collaboratori di Utzon ricordano che la libreria del maestro danese non fosse particolarmente fornita, in particolare non abbondava di monografie e pubblicazioni sull'opera di altri architetti; Utzon però insisteva che ognuno di essi possedesse e leggesse il volume *On growth of form* (*Crescita e forma*) di Wentworth D'arcy Thompson. Il biologo e matematico scozzese aveva pubblicato nel 1917 un trattato sulla "geometria della natura" nel quale, per primo, proponeva lo studio delle forme viventi vegetali e animali attraverso una lettura matematico-fisica delle forme proprie degli oggetti di studio; ad avvalorare le sue tesi il Thompson offre nel trattato alcuni disegni in cui egli stesso deforma, attraverso funzioni matematiche e geometriche, le forme "originali" di pesci e piante.
Nell'introduzione al volume l'autore sottolinea quanto nella storia l'approccio matematico allo studio delle scienze biologiche e alla zoologia non sia mai stato preso in considerazione, dal momento che "neanche oggi lo zo-

ologo è ancora ben entrato nell'ordine di idee di definire in linguaggio matematico anche la più semplice forma organica. Quando egli incontra una semplice costruzione geometrica, ad esempio nel favo delle api, preferirà attribuirla a istinto psichico, o ad abilità o ingegnosità, piuttosto che all'operazione di forze fisiche o di leggi matematiche; quando vede nella conchiglia della chiocciola, o del nautilo, o di un microscopico foraminifero o radiolario, qualcosa che è molto simile a una sfera o a una spirale, egli è pronto per vecchia abitudine a credere che, dopotutto, quella conchiglia sia qualcosa di più di una sfera o una spirale, e che in quel "qualcosa in più" vi siano le cose che né la matematica né la fisica possono spiegare. In breve egli è molto riluttante a fare paragoni tra le cose animate e le inanimate, o a spiegare con la geometria o la meccanica le cose che partecipano del mistero della vita."[15]
L'intenzione della trattazione di Thompson, e questo è il punto in cui anche il pensiero di Utzon si allinea è "vedere come , almeno in alcuni casi, le forme delle cose viventi possano venir spiegate da considerazioni di fisica, e vogliamo renderci conto che, in generale, non esistono altre forme organiche oltre a quelle che rispettano le leggi fisiche e matematiche."[16]
Partendo dalla trattazione della natura descritta da Thompson, si può ipotizzare che Utzon abbia sviluppato una percezione del *reale* inteso come risultato di processi e dinamiche che, come in natura, sono definiti da regole di aggregazione che possono essere descritte tramite un ragionamento e una descrizione scientifici.
Sicuramente si può affermare che le *forme* della natura suscitano nel maestro danese un interesse non solo per le ragioni scientifico-matematiche che ne descrivono le dinamiche, ma anche per il risultato figurativo che ne deriva, inteso in termini di composizione dei corpi, rapporti tra i volumi, relazione tra le singolarità viventi; ne sono una prova alcuni schizzi nei quali, per descrivere l'*architettura*

additiva, che sarà un elemento centrale della sua opera, Utzon mostra quella che si immagina essere una mandria di animali che si muovono nello spazio del foglio, oppure la presenza nella biblioteca dello studio Utzon del volume *Art forms in the plant world* di Karl Blossfeldt[17], una raccolta pubblicata nel 1929 di fotografie di dettaglio di elementi vegetali (foglie, fiori, steli, rami, …) riportati ad una osservazione quasi microscopica, dove risulta secondario il loro appartenere al mondo delle forme vegetali, poiché sono trattati come opere, con uno sguardo attento ai criteri dell'arte.
L'opera dell'uomo non è trattata diversamente: essa è il risultato, prima di tutto, dell'interrelazione tra questo e il contesto nel quale egli opera.

Si introduce così quella che Frampton ha definito la *transculturalità* di Jørn Utzon.
Non estraneo alla fascinazione che culture lontane come

J. Utzon, fotografia di una foglia di felce

Polysticium monitum
tavole fotografiche in K. Blossfeldt, *Art forms in the plant world*

quelle mesoamericane, orientali o del continente africano avevano nei confronti degli architetti europei e americani[18], negli anni Quaranta seguirà le tracce dei grandi maestri e dei suoi professori, intraprendendo viaggi che lo porteranno a scoprire in prima persona paesi e civiltà fuori dal continente europeo. Nel 1947 è in Marocco, dove sviluppa anche alcuni progetti – mai realizzati – nei quali emergono con chiarezza influenze dettate dall'architettura tradizionale degli insediamenti locali; ritornerà a descrivere l'esperienza del viaggio nelle valli dell'Atlante ricordando soprattutto lo stupore nell'osservare come gli insediamenti erano costruiti, la loro relazione con il suolo sul quale si disponevano, in accordo con esso e in relazione reciproca tra loro. Tale legame era reso ancora più evidente dal materiale utilizzato per la costruzione delle abitazioni: malta, fango e pietra derivati dal terreno locale, con il risultato di un unico agglomerato uniforme vivente[19] – ancora una volta il filo che riconduce l'osservazione delle pratiche costruttive umane con la crescita delle specie naturali, di funghi e cristalli e della relazione tra una singolarità e l'ampiezza dell'ambiente nel quale questa è contenuta e che contribuisce a costruire.
Il "fascino" esercitato su Utzon e gli architetti della sua generazione dalle grandi civiltà del passato può essere riassunto nelle parole di Ole Sarvig, il quale scrisse che era "del tutto naturale" per gli artisti occidentali il cercare ispirazione altrove (dal proprio panorama culturale) "e in primo luogo nelle più civilizzate società della Cina e del Giappone, e poi, più avanti, con una crescente bramosa ricerca per l'*originale* e lo *spontaneo*, in regioni ancora più primitive, non perché queste fossero primitive, quanto perché apparivano del tutto autentiche"[20]. L'autenticità dei risultati espressivi, artistici e costruttivi che si potevano osservare nelle produzioni delle popolazioni antiche esprimevano una totale "coerenza interna" poiché "l'architetto, l'artista orientale non mostrano quel dualismo tra spontaneità e

J. Utzon, fotografie del viaggio in Marocco, 1947 (UA)

costruzione che la cultura europea classica ha sviluppato. L'unione (tra i due aspetti) è stata raggiunta non tanto attraverso compromessi e regole imposte, quanto piuttosto attraverso una naturale coerenza interna"[21].

Se l'articolo scritto insieme a Faber nel 1947 si propone come una generale riflessione sul come fare architettura, l'anno successivo, invitato a partecipare ad una esposizione dell'Associazione degli Artisti di Grønningen, Utzon scrive il suo *creative credo* (Weston) e lo intitola *L'essenza dell'architettura*. Questo breve testo riassume le posizioni avanzate insieme a Faber e chiarisce la visione che egli ha del mestiere dell'architetto, introducendo il fattore psicologico citato in questi termini per la prima volta nel 1947 da *The Architectural Review*[22].

Mettiamo tutto in relazione con noi stessi. L'ambiente in cui ci troviamo ci influenza in relazione alla sua dimensione, alla luce, all'ombra, al colore, ecc. La nostra condizione dipende completamente dal fatto di essere in città o in campagna, oppure dal trovarci in uno spazio grande o piccolo.

Inizialmente le nostre reazioni rispetto a queste circostanze sono inconsapevoli, e di esse ci rendiamo conto solo in occasioni particolari, come quando, per esempio, gioiamo di un dettaglio o proviamo un legame speciale con l'intorno piuttosto che una sensazione di disagio.
Il nostro punto di partenza, tuttavia, dovrebbe essere quello di indagare le nostre reazioni inconsapevoli affinché diventino

Il padre di Utzon, Aage, ingegnere navale, nella casa-studio, con appesi al muro i curvilinei utilizzati per il disegno delle chiglie.
foto J. Utzon (UA)

pagina successiva:
J. Utzon, foto del viaggio in Nepal, 1959 (UA)

coscienti. Coltivando la capacità di percepire le differenze e l'effetto che su di noi possono avere, e stabilendo un contatto con ciò che ci circonda, troviamo la via che ci conduce verso l'essenza dell'architettura.

Per un'approfondita conoscenza dell'architettura dobbiamo comprendere come l'espressione architettonica si crei innanzitutto insieme alla struttura sociale. La vera essenza dell'architettura può essere paragonata a quella dei semi in natura: un concetto architettonico fondamentale dovrebbe avere qualcosa del carattere inevitabile che in natura ha ogni principio di crescita. Se pensiamo ai semi che diventano piante o alberi, i semi dello stesso tipo dovrebbero svilupparsi allo stesso modo se le condizioni di crescita fossero le medesime e se ogni germoglio possedesse in se stesso la capacità di crescere senza condizionamenti. Al contrario, al variare delle condizioni, semi simili si svilupperanno in organismi molto diversi.

Il contesto e il tempo in cui viviamo sono molto differenti da ciò che furono un tempo, e tuttavia l'essenza dell'architettura, il seme, è la medesima. Lo studio dell'architettura esistente deve consistere del lasciarci influenzare spontaneamente da essa e nel capire come le soluzioni e i dettagli dipendano dal tempo in cui vennero ideati. Affinché l'architetto lavori con un controllo assoluto dei propri mezzi, deve sperimentare, fare pratica, come un musicista fa con le scale, con la massa, con i ritmi formati da dalle masse raggruppate in combinazioni di colore, luci e ombre, ecc.; deve sentire con fervente intensità e saggiare la propria abilità nel creare forme.

Tutto ciò implica familiarità con i materiali: dobbiamo essere capaci di capire la struttura del legno, il peso e la durezza della pietra, il carattere del vetro; noi e i nostri materiali dobbiamo essere una sola cosa, e dobbiamo essere capaci di creare con essi e di utilizzare ognuno di essi secondo le sue leggi.

Se capiamo la natura del materiale, avremo a portata di mano il suo potenziale in un modo molto più concreto che non basandoci su formule matematiche o su forme artistiche. La matematica aiuta l'architetto a verificare che ciò che già aveva

immaginato sia corretto.
Tutto ciò vuol dire cogliere la cita dal punto di vista di un sano senso comune: capire il camminare, lo stare in piedi, il sedersi e lo sdraiarsi comodamente; godere del sole, dell'ombra e dell'acqua sul nostro corpo, della terra e di tutte quelle sensazioni così difficili da definire. Ambire al benessere è fondamentale in architettura se vogliamo raggiungere l'armonia tra gli spazi che creiamo e le attività che in essi si svolgono.

Si tratta di qualcosa di molto semplice e ragionevole, che necessita di una certa abilità nel creare armonia a partire dall'insieme delle forze in campo, abilità nel farle crescere insieme, per formare un tutto nuovo, come avviene in natura; la natura non conosce compromessi, non accetta le difficoltà come tali, ma semplicemente come nuovi fattori che, senza conflitto, si sviluppano in un tutto.

Cogliere l'ispirazione presente in ognuno degli innumerevoli mezzi di espressione dell'Uomo, lavorare a partire dalle nostre mani, dai nostri occhi, dai piedi, dalla pancia, a partire dal nostro modo di muoverci, invece che basarci su norme statiche e regole accettate semplicemente perché comuni; questo è il cammino verso un'architettura che sia tanto varia quanto umana.

È necessario essere in sintonia con il proprio tempo e con il proprio contesto, affinché i dati e i diversi fattori in questione trovino una unità e si traducano in linguaggio architettonico.

Allo stesso tempo l'architetto deve possedere la capacità di immaginare e di creare, una capacità che a volte prende il nome di fantasia, altre di sogno.[23]

L'Archivio Utzon contiene un numero incredibile di fotografie e video realizzati dall'architetto durante i propri viaggi[24]. Tra la fine degli anni Quaranta e la decade successiva Utzon visita numerosi paesi fuori dall'Europa, rafforzando la propria personalità di architetto.
In un lungo dibattito con Poul Erik Tøjner, direttore del

pagina seguente:
J. Utzon, fotografie del viaggio in Messico, 1949 (UA)

Louisiana Museum of Modern Art, nel 2004, l'ormai ottantaseienne Jørn risponde alla domanda sul ruolo dei viaggi nella sua formazione affermando: "capii che imparavo moto quando ero in viaggio."[25]
Il mondo interiore di Jørn Utzon è il Mondo nella sua totalità e complessità; quanto è *spontaneo* e *originale* è oggetto dell'osservazione e dell'interesse dell'architetto; non ha importanza se l'oggetto di questa osservazione riguardi un fenomeno o un elemento della natura, una costruzione dell'uomo o l'uso che questo fa dello spazio.
In questi termini si comprende l'accostamento costante, nella vita del maestro danese, tra immagini della natura, in scala microscopia o macroscopica, fotografie di architettura vernacolare e disegno degli elementi di un progetto; la raccolta di questi *report dal* mondo diventa quasi lo scrigno delle soluzioni di una narrazione del *reale* alla quale mancava la chiave che legasse l'opera dell'uomo contemporanea al proprio contesto.

Tra tutti, il viaggio che forse influenza maggiormente Utzon è quello svolto nel 1949 con la moglie e i coniugi Korsmo in Messico e nelle penisola dello Yucatan, dove essi hanno la possibilità di osservare le imponenti costruzioni maya di Chichen-Itza, Uxmal e del Monte Alban.
Il testo più noto di Utzon, *Platforms and plateaus*, pubblicato sulla rivista Zodiac nel 1962, parte dall'osservazione delle megalitiche strutture maya e inca per tracciare una riflessione sull'elemento architettonico della piattaforma, che caratterizza le opere di Utzon per l'intera sua carriera.
Le piattaforme che egli osserva in Messico sono *strumenti* che hanno permesso all'uomo di costruire un nuovo paesaggio entro il quale vivere, una nuova possibilità, una "nuova dimensione di vita"[26].
"Lo Yucatan è una pianura coperta da una giungla impenetrabile, che raggiunge un'altezza uniforme e definita. Qui vivevano i Maya, nei loro villaggi, in piccoli appez-

pagina seguente:
J. Utzon, fotogrammi di un video di viaggio, Messico, 1949 (UA)

zamenti di terreno disboscati per essere coltivati; il loro contesto, così come ciò che avevano sulla testa, era quella verdeggiante, calda e umida giungla. Nessuna possibilità di vedere in distanza, nessun movimento verso l'alto o il basso.
Introducendo l'elemento della piattaforma, con il livello superiore alla stessa altezza della sommità delle chiome degli alberi, d'un tratto quel popolo guadagnò una nuova dimensione di vita, degna della devozione che provava per le sue divinità. Su quelle alte piattaforme vennero costruiti dei templi, da cui si aveva accesso al cielo, alle nubi e al vento; improvvisamente il tetto della giungla si era trasformato in una sconfinata pianura."[27]
E ancora: "Per quanto riguarda Uxmal, tutti gli edifici dalle fattorie, ai percorsi per le processioni, ai templi, ecc., erano costruiti su piattaforme alla stessa altezza della foresta circostante, per esempio a 8 o 10 metri da terra; e in alcuni casi avevano dimensioni anche di alcune centinaia di metri in lunghezza e diametro. È stata una strana esperienza emergere dalla calda e umida foresta che ci circondava e arrivare sul piano aerato della piattaforma",dalle note di viaggio del 1949[28].
La piattaforma è un "affascinante elemento architettonico"[29] perché permette di ridefinire un contesto; per questo l'autore nel suo testo procede citando altri esempi di piattaforme, le quali si trovano in luoghi e epoche completamente differenti (l'Acropoli di Atene, la Jama Masjid – la grande mosche di Nuova Delhi, i basamenti sui quali sono costruiti i templi in Cina e Giappone) o che presentano caratteri morfologici differenti da quelle di Uxmal (il sito archeologico del Monte Albán, in Messico, che è scavato invece che costruito al di sopra del suolo). Quello che colpisce l'architetto danese, prima ancora dei caratteri morfologico-architettonici, che pure egli non manca di riportare e approfondire, fino a osservare il rapporto tra costruzione e decorazione, sia negli impianti mesoamericani, che negli incastri delle strutture orientali, è la capacità che luoghi che egli definisce "separati" (in riferimento al Monte Albán) hanno di offrire una differente possibilità di vivere lo spazio, portando benessere all'uomo e ricostruendo il rapporto tra esso e l'intorno urbano o naturale.

Il riferimento Natura come elemento caratterizzante nella genesi progettuale è un carattere distintivo della tradizione culturale e architettonica dei paesi nordici.
"Gli accenni sui paesaggi e sulle forme architettoniche basilari dei paesi nordici indicano come la ricerca del *naturale* da parte di questi popoli si esplichi in atteggiamenti anticlassici. Anche se il classicismo ebbe origine da un'interpretazione della natura, il loro punto di riferimento è sempre stato l'*ideale*, ossia la forma archetipica che rappresenta un'ideale e quindi costituisce un'unità di misura per tutti fenomeni. Nello spazio comprensivo del Sud, dove tutte le cose si fanno avanti con identità e consapevolezza ben definite, tale unità diventa "naturale". Il non-finito e l'in-

J. Utzon, fotografia del viaggi in India, 1959 (UA)

pagina seguente:
J. Utzon, fotogramma del viaggio in Cina, 1958 (UA)

stabile del Nord non può essere presentificato e compreso allo stesso modo, poiché il naturale implica prossimità ed empatia. Si abita con le cose e nelle cose partecipando ad intrecci di fenomeni. La particolare atmosfera che serve da base alla partecipazione ne è pure la matrice."[30]
Utzon rimarrà sempre un architetto nordico; i legami personali sono saldi e radicati nella tradizione danese e scandinava, nella memoria culturale del suo *mondo* e nella sua storia personale.
Pur appartenendo, però, a questo orizzonte, è difficile sintetizzare l'opera di Utzon attraverso le categorie tipiche della storia e della critica architettonica.
Come si è visto il panorama cui l'architetto danese rivolge lo sguardo non si pone alcun limite mentale e assume la globalità delle esperienze dell'uomo come luogo cui attingere e in cui sviluppare le proprie idee.
Durante la sua lunga carriera Utzon affronta sfide progettuali diversissime, dalla scala della pianificazione urbana al disegno industriale e di arredo e sempre si riesce a ritrovare, in ogni idea e in ogni schizzo, le fonti di un pensiero che si sviluppa attorno alle condizioni che riguardano il modo di vivere i luoghi, il desiderio di svelarne – attraverso gli strumenti della progettazione – tutta la meraviglia e di offrire alla persona un'esperienza positiva.

Note

1. C. Norberg-Schulz, *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Edizioni Unicopli DPA Politecnico di Milano, Milano, 2001, p.115
2. C. Norberg-Schulz, *Scandinavia*, Milano, Electa, 1990, p.13
Sul ruolo dell'ambiente naturale nei confronti dello sviluppo di una tradizione architettonica locale il libro di C. Norberg-Schulz *Terre notturne* offre una panoramica approfondita. Il carattere dell'architettura *regionale* dei Paesi scandinavi e della Danimarca appare fortemente legato alle caratteristiche del paesaggio naturale proprie dei diversi paesi; e in ognuno – con le sue specificità – interagisce con la cultura sociale e quindi con quella dell'insediamento umano. La "cultura costruttiva", termine sul quale Jensen-Klint insiste, si sviluppa in ogni civiltà a partire dalle condizioni dell'ambiente; per questo lo studio della tradizione e il valore della memoria storica sono l'elemento chiave per ri-leggere e ri-definire un'identità collettiva spezzata.
3. L. B. Jørgensen, *Jensen-Klint Peder Vilhelm*, voce della *Macmillan Encyclopedia of Architects* di A. K. Placzek, The Free Press, New York, 1982, citato in K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, 2005, "Architecture and craftsmanship must be one and the same thing. The architect creates the tradition to be and the craftsman maintains and improves upon it. The architectural student should be trained to build rather than to design. He should study the landscape of dolmens, churches, manors, and farms, and when all these architectural manifestations of his ancestors have become part of him, he can give them back reborn, without copying, because then he gives himself.", traduzione dell'autore
4. J. Utzon, *Architettura come benessere umano*, in J. Utzon, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano, 2011, pp. 59-60
5. Il tema della navigazione, della costruzione per elementi seriali delle barche come soluzione tecnica per le coperture sarà affrontato da Sverre Fehn in molti suoi progetti (vedi P. O. Fjeld, *Sverre Fehn. The pattern of Thoughts*, The Monticelli Press, New York, 2009): l'architetto svedese dichiara di aver selezionato tale tipologia di copertura – seriale, ad incastro – non solo per l'opportunità che questa offriva da un punto di vista statico e strutturale, ma per il valore della metafora del percorso e del viaggio che è insito nell'idea stessa del navigare. Vi è inoltre un aspetto non secondario legato al rapporto tra la tradizione di carpenteria nordica e la natura che offre la materia prima per gli *skrogen*, gli scafi: la misura della barca vichinga – come in generale le imbarcazioni tradizionali dei popoli antichi – deriva dalle disponibilità e dalle dimensioni dei tronchi; la costruzione di tali manufatti e la capacità di fabbricarli avevano un legame profondo anche con le pratiche e le credenze religiose e spirituali di questi popoli.
6. La Danimarca tecnicamente non prese quasi parte alla guerra: l'invasione del paese avvenne in un solo giorno e la firma della resa da parte del Re avrebbe garantito indipendenza del Regno a patto della dichiarata neutralità del Paese. Nonostante questo era di fatto un Paese occupato dalle forze militari tedesche e questo portò ad una parziale emigrazione verso i paesi scandinavi limitrofi.
7. Era celebre tra gli studenti a Copenhagen il volume *Den blaa Dragon* (Il dragone blu) dello storico dell'arte Aage Marcus – e bibliotecario della KADK, pubblicazione sull'arte orientale, in particolare cinese. Nella biblioteca dell'Accademia inoltre era conservata una copia dello *Ying Tsao Fa Shi*, copia del 1925 di un compendio sulla pratica costruttiva tradizionale cinese, volume presente anche nella libreria dello zio di Utzon e che egli stesso comprerà in Cina durante il primo dei suoi viaggi nel paese del sollevante. L'interesse per la cultura, la tradizione e la figurazione cinese in Danimarca – e in Europa, più in generale - risulta evidente non solo in campo architettonico, ma in generale artistico – non è un caso che proprio lo zio di Utzon, scultore, possieda una copia del Manuale. Numerosi autori pubblicano memorie dei loro viaggi in Oriente e la nuova generazione di studenti ne rimane affascinata, anche, in parte, per i legami che essi intravedono con le tradizioni scandinave della costruzione in legno e del forte legame, quasi sacrale, con l'ambiente e il materiale naturale.
8. Nel 1935 viene realizzato, all'interno del Museo Etnografico di Stoccolma lo Zui-Ki-Tei, prima esperienza costruita di un edificio orientale nei paesi nordici. Nonostante l'edificio fosse stato pubblicato, la possibilità di vedere dal vivo questa tecnica costruttiva e la manutenzione che se ne faceva è di grande insegnamento per Utzon e Faber.
9. K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 2005, p.277
10. J. Utzon, T. Faber, *Tendenserne i nutidens arkitektur*, in *Arkitekten Maanedshæfte* 1947 XLIX aargang, Akademisk arkitektforening, Copenhagen, 1947, pp. 63-69
11. Ivi, p. 63, traduzione dell'autore
12. Ivi, p. 63, traduzione dell'autore
13. Si fa qui riferimento in particolare agli scritti di S. E. Rasmussen *Architetture e città* (1949) e *Architettura come esperienza* (1957)
14. "Il socio è il *luogo*, nel senso più ampio. Sulla terraferma si ha a che fare con un luogo e con il suo contesto; si può trattare di un bosco o di una piana, con certe condizione di vento e di luce: rimane in ogni caso un partner con cui devi cercare di intenderti." in *Architettura come benessere umano*, idem. p.53-54
15. W. D'A. Thompson, *Crescita e forma. La geometria della natura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2016 (op. originale 1917-1961), p.5
16. *idem.* p.14
17. Karl Blossfeldt, *Art forms in the plant world*, Dover Publications Inc, New York, 1929
18. "Fascination with non-Western cultures, not least with the mysterious Orient, played a critical role in modernism, from Gauguin's escape to Tahiti to Matisse's "purification in Morocco following which, he said, abstraction "came naturally". Le Corbusier's youthful "Journey to the East" was similarly decisive […] The impulse to begin again, to seek renewal through contact with ancient cultures and distant civilisations was widely felt, and in Denmark contributors to the periodical *Helhesten*, posted the "primitive", as a counterpoint to Western decadence." R. Weston, *Utzon. Inspiration, vision, architecture*, Edition Bløndal, Hellerup, 2002, p. 25
19. da diari e note sui viaggi di Utzon, pubblicati nella serie di volumi *Jørn Utzon Logbook*, in particolare riferimenti dei viaggi in Marocco e Asia si trovano nel volume quarto della raccolta dedicato alla Kuwait National Assembly. L'intera raccolta delle note e dei diari di Utzon è conservata e disponibile presso gli Utzon Archives, e in fase di digitalizzazione.
20. Trad. da O. Sarvig, in G. Birtwistle, *Living art*, 1986, citato in R. Weston, *Utzon. Inspiration, vision, architecture*, p. 25
21. Trad. da A. Jorn, *Idem.* p. 26
22. "La tendenza è piuttosto di umanizzare le teorie sul terreno estetico e ritornare, allo stesso tempo, al primitivo razionalismo sul terreno tecnico. Il Nuovo Empirismo è il tentativo di essere più *obbiettivi* del funzionalismo, di introdurvi una nuova scienza – quella della psicologia", *The New Empiricism. Sweden's laterst style*, in *The Architectural Review*, 1947 n. 606 p. 199, citato in S. Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Ed. Cappelli, Rocca San Casciano, 1965, p. 7
23. J. Utzon, *L'essenza dell'architettura*, orig. *The innermos being of architecture*, in R. Weston, *Jørn Utzon: inspiration, vision, architecture*, Ed. Bløndal, Hellerup, 2002
24. Tutti i materiali dell'archivio Utzon e dello Studio Utzon associates riguardanti i progetti e la carriera professionale di Jørn Utzon sono conservati presso gli Utzon Archives, gestiti unitamente dall'Università di Aalborg e dall'Archivio municipale della città danese.
25. J. Utzon, *Architetture come benessere umano*, ivi. p. 60
26. J. Utzon, *Platforms and plateaus*, in J. Utzon *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano, 2011, p. 9-12
27. *ivi.*
28. Traduzione dell'autore. Alcune note sul viaggio in New Mexico e Messico, scritte da Utzon nel 1949, sono conservate negli Utzon Archives. Si tratta di appunti trascritti a macchina probabilmente utilizzati come traccia per il testo *Platfroms and Plateaus* del 1962.
29. J. Utzon, Platforms and plateaus, idem. p. 9-12
30. C. Norberg-Schulz, *idem.* p. 42

PARTE PRIMA

Il progetto per il nuovo Schauspielhaus Zürich, 1964

J. Utzon,
schizzo per lo Schauspielhaus Zürich,
1964 (ASA)

Le ragioni che hanno spinto, all'interno della variegata opera di Jørn Utzon, alla selezione del progetto presentato per un nuovo Teatro a Zurigo risiedono nelle caratteristiche peculiari dell'impianto disegnato dall'architetto danese per la capitale elvetica.

Nel 1964, anno in cui è invitato a partecipare al concorso per il Neue Schauspielhaus Zürich, Utzon lavora già da cinque anni al cantiere dell'Opera House di Sydney, cercando di sviluppare soluzioni che rendano tecnicamente e costruttivamente razionale il progetto: i primi tre anni di lavoro si concentrano quasi interamente nell'immaginare e definire la natura strutturale della grande piattaforma, il vero cuore pulsante dell'edificio, che ospita tutte le funzioni e gli spazi d'uso del Teatro.

Trovare una soluzione per il grande *plateau* che si ergerà sulla baia di Sydney offre al progettista l'opportunità di immaginare una serie innumerevole di sviluppi futuri che tale soluzione avrebbe permesso.

La mente di Utzon è continuamente in movimento, la vera fonte inesauribile – secondo i collaboratori – di possibilità future, tutte risultato dell'osservazione di un problema nel presente e della sua elaborazione attraverso un ragionamento induttivo, si potrebbe dire, a raggiungere una soluzione tecnicamente fattibile e formalmente rispondente all'immagine che il maestro danese aveva formulato nella sua visione per quello spazio e per quel luogo.
La vittoria a Sydney segna un momento di svolta nella vita professionale dello studio Utzon: sono numerosissimi i progetti che verranno sviluppati nella decade seguente – per lo più solo in forma di proposte, poche saranno quelle effettivamente realizzate; e per la maggior parte si tratterà di progetti che condividono la caratteristica di svilupparsi come variazioni sul tema del *plateau* come elemento costitutivo e modello insediativo.
Le possibilità di questa variazione saranno affrontate in una analisi più specifica nella seconda parte della ricerca; è importante però soffermarsi sulla capacità dell'architetto di individuare all'interno della Storia dell'uomo un elemento architettonico archetipico e preciso, di osservarne i caratteri peculiari, di interpretarne l'identità, quasi a trovare il minimo comun denominatore tra gli sviluppi che questa *forma* ha avuto nel tempo, per poi riportare nelle proposte progettuali che egli elabora nella propria contemporaneità, sviluppandole secondo un costume edilizio in linea coi propri tempi e un linguaggio contemporaneo.
Il progetto per Zurigo affronta una serie di questioni che, se pur in maniera diversa, ritornano in quasi tutti i progetti *a piattaforma*; a differenza degli altri, però, presenta alcuni elementi inediti.
In primo luogo per il contesto entro il quale si articola: la città storica - il luogo che per eccellenza obbliga a riflessioni che hanno come oggetto il corpo urbano nella sua interezza. Le relazioni urbane non sono meri elementi funzionali da inserire nel progetto, ma devono esse stesse

diventare materia progettale perché il nuovo organismo si integri nel luogo e vi appartenga. Solo in questo modo si può giungere a una consapevolezza tale del materiale con quale si ha a che fare, che la città nel suo complesso risulti arricchita da un nuovo fatto urbano, inteso come ulteriore tassello di una narrazione che ha radici lontane, ma rimane proiettata verso un esistere sempre nuovo.
Il progetto di Utzon si dichiara come progetto urbano; le scelte stilistiche – prima ancora di quelle morfologiche – e la decisione di rinunciare ad un linguaggio specifico, optando per un partito architettonico a tratti anonimo, permettono all'architetto di concentrare l'intera dialettica, l'intera narrazione del progetto sullo spazio urbano, che egli sapientemente disegna perché risulti fluire entro il corpo vero e proprio del Teatro senza la necessità di perimetrare un "dentro" e un "fuori".
L'oggetto della narrazione che Utzon propone nel progetto dello Schauspielhaus e della nuova Heimplatz è la città stessa.
Il bando si inserisce in un panorama europeo in cui, soprattutto nei paesi di lingua tedesca, si osserva la pubblicazione di un numero importante di concorsi pubblici per la realizzazione di nuovi edifici teatrali per lo spettacolo e la cultura, riconosciuti quali elementi urbani di rivitalizzazione sociale.
Nella proposta di Utzon per Zurigo, si riconoscono tutte le caratteristiche ricorrenti nella sua ricerca progettuale, che insieme permettono di tessere un racconto uniforme della sua carriera professionale e del suo intendere il progetto.
Il maestro danese lavorerà al progetto fino al 1969, apportandovi continue modifiche a partire dalle richieste prima della committenza e, poi, nel tentativo di ridurre il budget complessivo, arrivando ad una soluzione drasticamente differente da quella presentata al concorso per quanto riguarda l'organizzazione degli spazi interni e della sala, pur mantenendo intatta l'idea complessiva del volume e i

suoi principi ordinatori; il progetto sarà poi abbandonato definitivamente nel 1970 a causa di ragioni economiche e politiche.

Affrontare l'analisi di un progetto non realizzato significa descriverne i caratteri e le scelte operate dal progettista facendo affidamento sui materiali disponibili in archivio, senza però avere l'oggetto realizzato completo, quindi dovendo ammettere la mancanza di una *prova tangibile* che possa avvalorare o confutare le osservazioni che si avanzano. Il fatto però che il Teatro per Zurigo di Utzon non sia stato alla fine realizzato (né che al suo posto sia stata costruita una alternativa) offre anche la possibilità di approfondire e discutere le *possibilità* di questo progetto, senza doverle sottoporre al dato, appunto, della *fattibilità* - che è noto spesso sottrae dell'idea primigenia la forza e forse l'intuizione dell'architetto, libera da vincoli di natura "terza". Si è scelto per questo motivo di insistere nell'approfondimento di un'opera ideata, non ideale; nel tentativo di intenderla come chiave per una riflessione ed una comprensione più ampia di un modo di fare architettura e di lavorare con il materiale urbano, nella convinzione che nel metodo progettuale di Utzon risieda una lezione che trascende la specificità del luogo e del tempo in cui opera l'architetto danese, ma possa al contrario offrire spunti di riflessione per la pratica progettuale contemporanea.

Il contesto urbano

"Incastonata tra i verdi colli dello Zürichberg e dell'Uetliberg, e solcata dai fiumi Limmat e Sihl, si affaccia a sud verso il lago omonimo, attorno al quale ancor oggi protende la sua espansione.
Questa favorevole posizione è all'origine della sua fortuna in campo commerciale: qui confluiscono, infatti, le vie provenienti da Basilea, Schaffusa e Winterthur, mentre il col-

Autore anonimo
Bombardamento della città di Zurigo da parte del Generale Andermatt, ca. 1803

legamento con gli altri cantoni è garantito dalle due strade che costeggiano il lago."[1]
Con queste parole Matteo Moscatelli introduce la capitale elvetica.
Il nucleo storico della città di Zurigo è facilmente riconoscibile per i caratteri urbani e morfologici del costruito, e per le relazioni spaziali tra edifici e strada. Il corpo originario è stato per secoli definito dalla presenza delle imponenti fortificazioni medievali, rimaneggiate e ammodernate, che cingevano il corpo urbano della *grosse Stadt,* a est, e della meno compatta *kleine Stadt* a ovest, mantenendo il corso del fiume Limmat pressoché nel centro, in corrispondenza del suo prinicipio dal Lago di Zurigo.
Facendo ancora riferimento al Moscatelli, la posizione del nucleo antico della città di Zurigo, e i suoi sviluppi successivi, la vedono al centro di un fitto sistema non solo stradale e di collegamenti, ma anche geografico: la città è alla testa della valle del Limmat, circondata da alcuni sistemi collinari che ne definiscono il panorama circostante. I primi insediamenti di origine celtica e romana occupavano una particolare zona lungo la riva occidentale del fiume – il Lindenhof, dove sorgerà la prima fortificazione stabile della città – in corrispondenza di un'altura che permetteva il controllo fluviale. Fatta eccezione per quest'area, però, la sponda ovest, dove si svilupperà nei secoli la *kleine Stadt*, presenta un terreno prevalentemente pianeggiante. La riva opposta, invece, è caratterizzata da un andamento del suolo più deciso: già a poca distanza dalle sponde inizia a salire in maniera costante verso il colle Adlisberg.
Questa dualità geologica ha influito notevolmente sullo sviluppo urbano nei secoli: se inizialmente furono – com'è naturale – le rive del fiume Limmat ad essere occupate, in seguito la città compatta si è sviluppata sulla la sponda orientale, formando la cosiddetta *grosse Stadt* e permettendo di mantenere il territorio occidentale entro il limite naturale del fiume Sihl (e delle future fortificazioni) più

pagina seguente: rappresentazioni della città di Zurigo
Anonimo, Vista della città di Zurigo attorno al 1540

Anonimo, Vista della città di Zurigo, 1724

Johannes Müller, Plan der Stadt Zürich, 1788–1793, estratto

libero, ad uso agricolo, commerciale e militare. Quest'area sarà quella meno caratterizzata dalla struttura urbana di matrice medievale e, di conseguenza, quella in cui durante le espansioni novecentesche si svilupperà con maggiore facilità una struttura urbana "a grandi isolati".
Il vero carattere distintivo della città, però, rimane per secoli l'anello di fortificazioni che cingeva il nucleo storico; tra il Seicento e il secolo successivo la terza cinta muraria è adeguata per rispondere alle più recenti tecniche militari e dotata di un fossato interno, che sfruttava in parte il corso del fiume Sihl, lungo il perimetro occidentale, di numerosi bastioni e rivellini e di sole otto porte di accesso.

Durante il diciassettesimo e diciottesimo secolo si assiste a Zurigo, come nella maggior parte delle altre città svizzere, a sempre crescenti movimenti sociali, i quali premono perché le amministrazioni cittadine rivolgano la propria attenzione, e preoccupazione, alla salubrità dell'ambiente abitato. Risultato di queste istanze sono una serie di statuti locali ed editti per la definizione di un nuovo paesaggio urbano e di una specifica normativa edilizia che modificherà nella gran parte dei centri elvetici la natura dello spazio pubblico: le strade sono ripensate con una dimensione adeguata, in alcuni casi vengono definite le proporzioni che gli edifici potevano raggiungere in relazione allo "spazio pubblico" prospicente; sono regolamentati i sistemi di afflusso e deflusso delle acque e lo smaltimento di rifiuti[2]. A fronte di queste riforme "moderne" la presenza dei sistemi difensivi e delle cinte di bastioni rimane pressoché inalterata fino alla prima metà dell'Ottocento. Il ruolo psicologico delle mura – dal punto di vista del legislatore per una questione di sicurezza, da quello invece della borghesia urbana, dei cittadini, come simbolo di distinzione tra l'ambiente entro le mura e la campagna, fuori – rimane saldo fino alla "rivoluzione liberale" del 1830, quando, di fatto, si sgretolano le istituzioni storiche, ancora legate a un sistema di ge-

pagina precedente:
Carta urbana del comune di Zurigo, ca 1900, estratto

stione territoriale che distingueva la legislazione cittadina da quella rurale.
Nel caso di Zurigo la demolizione completa delle doppie file di bastioni stellati e dei rivellini viene decretata nel 1833 dal Gran Consiglio del Cantone di Zurigo. L'inutilità militare era ormai evidente e l'articolato sistema di fortificazioni insieme al ridotto numero di accessi le rendevano un ostacolo alla viabilità e ai collegamenti con i nuclei di espansione sviluppatisi nel tempo al di fuori delle mura, oltre che con il territorio nel suo complesso.
La città non può essere – e non è più – percepita come il luogo di governo di una porzione di territorio definito; la svolta amministrativa democratica ha portato norme di libera circolazione, libera impresa e residenza all'interno dei Cantoni e in questi termini la città è percepita come un *organismo*[3] animato. "Di più, il contesto dell'apertura delle città non è esclusivamente politico. Anche altri argomenti che vengono evocati per giustificare la trasformazione urbana. Si tratta delle nuove prospettive funzionanti che caratterizzano la città contemporanea."[4]
Si osserva una mancanza di strumenti normativi urbanistici che facciano fronte in maniera univoca, secondo un disegno prestabilito, alla crescita urbana, che però inizialmente non ha un carattere particolarmente traumatico per l'"armatura urbana": fino all'ultimo ventennio dell'Ottocento la città riesce ad assorbire i flussi in ingresso con un controllo dell'edilizia esistente e una densificazione per lo più verticale. L'espansione urbana più significativa si osserva, invece, durante gli ultimi anni del secolo, quando i grandi centri elvetici sono meta da un'elevata urbanizzazione: le aree che circondano la città sono oggetto di lottizzazione e costruzione, gran parte dei centri minori cresciuti al di fuori delle mura vengono inglobati in *agglomerazioni urbane*[5] sempre crescenti. L'influenza di matrice haussmaniana nella definizione dei progetti di espansione delle città appare evidente: le municipalità e i tecnici incaricati redigono

piani di urbanizzazione in cui la pianificazione delle reti di comunicazione e la definizione di assi strutturati dirigono il futuro sviluppo urbano.
A Zurigo questo approccio alla pianificazione appare particolarmente evidente nelle aree della *grosse Stadt*, prima occupate dalle mura. A ridosso del nucleo urbano storico le ampie aree liberate dai bastioni permettono di tracciare una lunga *promenade* infrastrutturale che raccoglie i flussi in ingresso si configura come un *Ring* sulla riva orientale del Limmat, lungo tutto il perimetro della città murata.
Al di fuori di questa zona intermedia i nuclei inglobati nel Municipio e le aree di nuova espansione crescono con rapidità, la struttura urbana si configura per la prevalenza di lotti di dimensioni medio-grandi, con il risultato di un'urbanizzazione non compatta – dove a prevalere è l'isolato come fattore costitutivo dello spazio pubblico e della strada – ma di uno sviluppo urbano distribuito, che si sfrangia all'allontanarsi dal nucleo storico.

Lungo il nuovo asse urbano venuto a crearsi con la Unversitätstrasse e la Rämistrasse sono disponibili ampie porzioni di terreno libere dall'edificazione, in corrispondenza delle aree occupate dalle fortificazioni demolite, ora zone intermedie tra un centro storico compatto e le espansioni

Gli edifici del Politecnico Federale di G. Semper e dell'Università di Zurigo di Moser e Curjel, allineati sulla Univesitätstrasse a corona del corpo della città storica.
(GTA archiv, Nachlass Karl Moser, ETH Zürich)

La *promenade* della Universitätstrasse-Rämistrasse con indicazione degli edifici delle principali istituzioni universitarie e culturali, fino alla Bellevueplatz; è inserito il progetto di Utzon presentato al concorso del 1964 per lo Schauspielhaus.
Disegno dell'autore.

novecentesche, facilmente riconoscibili per la frammentarietà morfologica. È in queste aree che la municipalità opportunamente dispone nel tempo importanti edifici di rappresentanza delle Istituzioni della cultura e del progresso della città moderna.

Nel 1833 Karl Moser e Robert Curjel disegnano la sede dell'Università di Zurigo alla quale seguiranno, negli anni successivi, i progetti di Weggmann per l'Ospedale Cantonale (1835-42) e la Kantonsschule (primi anni '40), la sede del Politecnico Federale (con il progetto originale di Semper del 1855 e gli interventi di Gustav Gull del 1925) e l'Istituto di Chimica (Hermann Fietz e Alfred Werner, 1908).

Più a valle la Heimplatz, la cui posizione corrisponde quasi esattamente a quella della storica Lindentor, che segnalava uno dei quattro accessi alla *grosse Stadt* e sui lati della quale sono realizzati l'edificio dello Pfauen Theater e il primo nucleo del Kunsthaus Zürich, realizzato nel 1910 sempre

ad opera di Moser e Curjel e caratteristico per l'impianto asimmetrico, che sarà accentuato, negli anni successivi, da una serie di interventi di ampliamento che non riusciranno a dare "completezza" all'organismo museale e anzi lo renderanno "un agglomerato ibrido e irrisolto"[6].

A questo punto la *promenade culturelle* prosegue fino alle rive del Lago di Zurigo, dove si apre sulla Bellevueplatz, dominata su un lato dall'ottocentesco edificio dell'Opernhaus e area selezionata per un altro importante concorso per la progettazione di un nuovo Teatro dell'Opera, di poco precedente a quello del 1964 per lo Schauspielhaus Zürich.

Tutti questi complessi condividono alcune significative caratteristiche architettoniche e urbane, prima fra tutte il rapporto volumetrico in relazione all'edificato tradizionale. Pur nel suo rapido sviluppo territoriale e edilizio, la città di Zurigo rimane caratterizzata da una morfologia urbana costituita da edifici di medie dimensioni, ordinati lungo il terreno che degrada verso il bacino del lago e le rive del Limmat. Tale tessuto, nonostante l'ammodernamento della matrice di origine medievale, rimane omogeneo e le sole – poche – emergenze da un punto di vista di massa urbana si limitano ai complessi ecclesiastici e ad alcuni edifici di carattere pubblico, che pure non possono essere paragonati in dimensioni ai complessi edifici di fine secolo, destinati all'Università e agli Istituti di ricerca lungo la Universitätstrasse.

Il ruolo urbano di tali edifici è inoltre sottolineato dal ricorso a un linguaggio che si allontanava dai tracciati dall'edilizia contemporanea, dove nuovi materiali come ferro e ghisa e i sistemi costruttivi sempre più meccanizzati avevano preso il sopravvento e stavano ridefinendo anche i caratteri tipologici della costruzione. La progettazione dell'edilizia pubblica e degli edifici della cultura rimane distante, almeno morfologicamente, da un'architettura d'impronta funzionalista. La *forma* ne definisce il carattere e ne

K. Moser e R. Curjel, progetto per la sede dell'università di Zurigo (ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv)

G. Semper, Politecnico Federale di Zurigo, prima degli interventi di G. Gull, ca. 1880 (Baugeschichtliches Archiv Stadt Zürich)

garantisce l'immediato riconoscimento in quanto elementi fondanti delle strutture sociali e culturali di un Paese.
Prevale un linguaggio di memoria neoclassica e una certa essenzialità compositiva, caratteristica fortemente rivendicata dagli architetti elvetici: "Chiamiamo bello un edificio che nelle sue proporzioni esteriori indichi l'obiettivo interiore; nelle sue singole parti corrisponda armoniosamente al tutto; la cui ornamentazione, infine, sia esattamente quanto basta – e non di più – per evidenziare le proporzioni e realizzare il carattere del tutto. […] Se costruiamo in modo semplice, nobile, e nel contempo funzionale allo scopo, costruiamo in senso repubblicano."[7] La dichiarazione di Carl Ferdinand von Ehrenberg, architetto e commentatore di quegli anni[8], rendono chiaro il clima di rinnovamento che si respira in quel periodo in Svizzera.
Percorrendo la Universitätstrasse e la Rämistrasse verso le acque del Limmatt, la dimensione della città è dunque scandita da una successione di grandi quinte architettoniche, perfette nel proprio rigore.
La simmetria e il ritmo delle facciate (ad eccezione dei progetti di Moser e Curjel per l'Università di Zurigo e il Museo) sono inoltre enfatizzate attraverso una caratteristica comune a tutti i complessi: le facciate non si alzano mai a diretto contatto con lo spazio della strada; i prospetti stradali non sono costruiti attraverso una cortina architettonica continua, ma si osserva il ricorso alla percezione visiva della successione volumetrica che, seguendo l'andamento discendente della strada, ne definisce lo spazio. Il rapporto con il suolo è risolto mediante la realizzazione di grandi piani orizzontali che riassorbono il dislivello naturale della strada sui quali gli edifici si sviluppano. Soluzione differente sarà quella proposta da Utzon per l'area della Heimplatz occupata dal suo Teatro "tettonico".

pagina precedente:
vista aerea della Rämistrasse, della Heimplatz con le principali emergenze architettoniche, fino alla sede del Politecnico di Semper.
(ETH Library)

Come si è accennato nella nota introduttiva al presente capitolo, l'area della Heimplatz, lungo la Rämistrasse, viene selezionata nel 1964 come la più adeguata per la realizzazione del Nuovo Teatro della città di Zurigo.
La piazza è a lungo rimasta un luogo dal carattere urbano ambiguo: si trova quasi esattamente in corrispondenza di una delle cinque porte storiche che collegavano il nucleo consolidato della città con il territorio agricolo circostante, in una posizione che storicamente vedeva una delle principali vie di accesso alla città diramarsi verso il territorio esterno. Con la demolizione delle mura nel diciannovesimo secolo e la costruzione delle aree così liberate rimane sostanzialmente l'unica porzione di suolo urbano del "ring" libero da edificazione tanto da essere in breve tempo occupata per un terzo da un importante nodo infrastrutturale viario e per la parte restante prima un giardino pubblico e poi area destinata ad attività sportive per le scuole circostanti.
Elementi connotativi della piazza derivano però dal rapporto con gli edifici costruiti al contorno: come si è detto in quest'area della città non si osserva un corpo urbano uniforme, quanto piuttosto una serie di edifici autonomi che si dispongono secondo le proprie ragioni sul terreno in pendio. La Heimplatz manca così di un perimetro definito; nonostante la presenza di tre importanti edifici ai lati della piazza quasi rettangolare, non si può affermare che essi siano stati in grado di assorbire tutte le tensioni urbane legate alla sua posizione, ne che sia conseguito un disegno urbano dello spazio pubblico tale da costruirne un *luogo*. Di fatto si assiste alla conformazione di uno spazio urbano ibrido, senza una identità chiara, soprattutto atto ad assolvere a problemi funzionali e di accessibilità per la nuova città moderna.

Note
1. M. Moscatelli, *Zurigo. La ricerca dell'essenziale*, Marsilio Editore, Venezia, 2006, p. 8
2. F. Walter, *Urbanizzazione e urbanistica in Svizzera 1750-1914: la nascita della città* moderna, in *Storia Urbana* n. 41, maggio 1988, Ed. Franco Angeli, Milano. Il numero della rivista offre una serie di puntuali approfondimenti sullo sviluppo urbanistico e dell'urbanizzazione in Svizzera.
3. Ivi. p. 38
4. ivi. p. 41
5. ivi. p. 44
6. in *Le mutazioni del Kunsthaus di* Zurigo, M. Brändli, in Casabella n. 577, 1991, p. 31
7. C. F. von Ehrenberg, citato in M. Moscatelli, *Zurigo*, ivi. p. 16
8. Carl Ferdinand von Ehrenberg fu inoltre uno dei principali protagonisti del dibattito sulla ricerca di una *forma architettonica* che rappresentasse la rinnovata cultura svizzera, oltre che uno dei fondatori della Società Svizzera di Ingegneri e Architetti (che oggi è la SIA), al pari dell'Ordine professionale italiano

Teatro e città: la stagione dei concorsi pubblici tra Svizzera e Germania

Lo studio del concorso del 1964 per il Neue Schauspielhaus di Zurigo obbliga ad una riflessione parallela sul ruolo del teatro all'interno della città. Senza voler approfondire il tema dell'edificio teatrale nei suoi caratteri tipologici e formali e delle variazioni sul tema che nei secoli hanno portato alla forma teatrale contemporanea, è interessante soffermarsi sulla situazione culturale degli anni Cinquanta e Sessanta in Europa, quando si osserva una vera e propria rinascita non solo della pratica teatrale – aspetto che sicuramente è da relazionare al rianimarsi delle culture nazionali dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale – ma di un più generale ricorso al Teatro come fondamentale struttura sociale.

Il Novecento è il secolo in cui il teatro si è evoluto nella maniera più rapida e varia rispetto a tutte le epoche precedenti. "Il diciannovesimo secolo ha assegnato al teatro una missione educativa"; lo storico dell'architettura Wolfgang Pehnt introduce così l'articolo *Teatro e società: nuovi edifici teatrali e sale da concerto tedeschi* (*Theater und Gesellschaft: Neue deutsche Theatherbauten und Konzertsäle*)[1] pubblicato sulla rivista Zodiac n.10, 1962. Si è superata l'esperienza wagneriana di trasformazione della macchina teatrale e il dibattito nel primo Novecento ha portato ad una pressoché compresenza delle principali morfologie dei palcoscenici (dai classici "all'italiana", alle variazioni wagneriane di fine Secolo, ai palcoscenici "alla greca" o elisabettiani, ai teatri totali, …), "non c'è forma o variante che il teatro del Novecento abbia tralasciato: il che rende difficile, per un architetto, pensare il teatro."[2]

Nel testo si evidenzia quanto negli anni del dopoguerra il valore sociale (forse più ancora che quello culturale) del Teatro sia cresciuto e mutato, spostandosi dall'essere un'istituzione legata a uno stato di classe (il teatro popolare da un lato, i grandi teatri d'Opera dall'altro) a quello di un figlio legittimo della nuova società nascente.

Da questi presupposti ne deriva che "il risultato architettonico di questo sviluppo è l'edificio teatrale isolato e riconoscibile nel corpo urbano, che esprime il suo ruolo con sicurezza come qualcuno che è socialmente stabilito - non più un figlio dei cortili né un avventuriero titubante di una grande fiera, ma un utile membro della società borghese."[3]

L'edificio teatrale assume una tale autonomia di significato che si svincola dalla cortina edilizia urbana, tanto da conquistare la posizione – fino a quel momento occupata dai Municipi, ad esempio – di Istituzione culturale-politica con la conseguente necessità di una trasposizione visiva (e architettonica) appropriata. La crescente richiesta di tecnologie specifiche per il palcoscenico, inoltre, obbligava al fare ricorso a una forma complessa che univa l'orizzontalità prevalente degli spazi per il pubblico, all'elemento svettante – e indispensabile – della torre scenica; a questo si aggiungeva la domanda di spazi sempre maggiori per ospitare tutte le attività "collaterali" allo spettacolo.

Nei paesi di lingua tedesca questa tendenza è partico-

Immagine di copertina dell'articolo di W. Pehnt su Zodiac 10, 1962S; dettaglio del foyer dello Stadttheater Gelsenkirchen con la grande parete vetrata rivolta alla città

Viste diurna e nottura dello Stadttheater Gelsenkirchen, 1959, in W. Pehnt, Zodiac 10, 1962

larmente sviluppata, tanto che nel ventennio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, solo in Germania, sono 55 le sale teatrali costruite secondo i nuovi canoni; lo Stato ha un ruolo cruciale in questa dinamica, essendone il primo promotore (dove, in altri paesi, era ancora l'iniziativa privata delle singole compagnie teatrali a gestire la maggior parte delle strutture teatrali) attraverso commissioni dirette o importanti sovvenzioni a realtà già esistenti. Il nuovo complesso teatrale comprende nella maggior parte dei casi una Sala maggiore e una Sala minore, ampi spazi di foyer e servizi "accessori" come caffetterie e ristoranti annessi; gli spettatori siedono in un'unica sala, dove, a seconda della tipologia di palcoscenico, la platea si struttura per lo più simmetrica, così come le gallerie. Sono spariti gli elementi strutturali che marcavano le differenze sociali tra il pubblico, ogni posto a sedere è alla pari degli altri; così allo stesso modo l'ingresso al teatro non è più diviso e anzi si apre

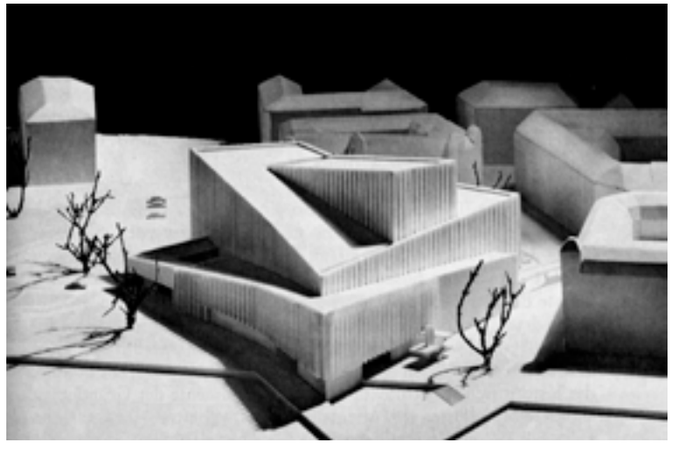
sul foyer che rappresenta l'unità sociale che caratterizza la nuova istituzione: è uno spazio chiaramente collettivo (nasce in questo periodo il foyer a tutta altezza dal quale accedere "a vista" ai vari livelli della Sala) ed è lo spazio dove "il "pubblico ha la possibilità di osservare se stesso, in cui si sviluppa il dibattito e viene costruita l'opinione pubblica collettiva" scriverà Max Frisch nel bando di concorso per lo Schauspielhaus Zürich[4]. La nuova tecnica costruttiva, lo rende un edificio "moderno" che rappresenta al meglio la contemporaneità. Il nuovo Teatro diventa quindi uno strumento sociale, culturale ae politico.

"Né il valore educativo che si potrebbe attribuire al teatro né uno spontaneo bisogno di teatro in Germania forniscono una spiegazione sufficiente per questo sviluppo. […] In vista dell'immenso uso di risorse ed energia, sembra quasi che al teatro sia stata assegnata una posizione, all'interno dell'organismo della città diventato ingestibile, che in precedenza apparteneva ad altre istituzioni: l'organizzazione e il consolidamento di un gruppo gestibile di persone, o almeno la concentrazione su un'esperienza condivisa per la durata di un'esibizione e l'istituzione così di un mondo che andasse oltre il regno degli scopi pratici."[5]

Dopo anni in cui l'attenzione degli architetti occupati nella progettazione di spazi teatrali si era concentrata quasi esclusivamente sugli interni della sala – e nelle relazioni tra

Stadteater Malmö, foyer; cartolina conservata presso l'Utzon Archive di Aalborg (UA)

questa e lo spazio della recitazione – il ruolo delle nuove sale teatrali o per concerto riapre con prepotenza la questione del legame urbano tra queste e la città.
"All'architetto compete, il compito di studiare, sviluppare e risolvere la relazione topografica tra luogo del pubblico e della scena, luogo del teatro e della città, contrapposizioni che costituiscono invarianti formali, estensibili sul piano stilistico, che distinguono caratteristicamente l'architettura del teatro in periodi. Si può, quindi, concludere che sono le stesse condizioni generali di una società, in un determinato intervallo storico, delle quali la città è paradigma sicuramente attendibile, a intervenire con criteri di determinazione persistenti nella conformazione dell'architettura dei teatri. […] Il teatro, dunque, riacquista necessariamente sede autonoma interamente organica alla concezione architettonica. Rappresentando se stesso (l'edificio) nella città, assume luogo e ruolo precisi."[6]
In questa dinamica europea le città Svizzere non fanno eccezione: il bando per il nuovo Opernhaus di Zurigo del 1959 risponde perfettamente alle caratteristiche riassunte nell'articolo di Pehnt e così, infatti, il progetto vincitore di Dunkel, "un teatro a spirale crescente"[7] che si sviluppa autonomo nella Sechseläutenplatz, alla fine della Rämistrasse. Ed è interessante notare che tra i documenti conservati al Stadtsarchiv Zürich in riferimento alla vicenda del nuovo Schauspielhaus, siano conservati il fascicolo illustrativo della mostra tenutasi a conclusione del concorso per lo Stadttheater del 1959, oltre a una serie di testimonianze, articoli di quotidiani e report riguardanti esperienze analoghe in Germania (Frankfurt-am-Mein, Düsseldorf, Wiesbaden) e ad alcune cartoline degli ambienti interni e dei prospetti dei Teatri dell'Opera di Malmö e Göteborg. Si può quindi intuire l'interesse degli organizzatori del concorso rispetto a tali occasioni, simili nel programma e nelle istanze proposte, oltre che una coscienza su dinamiche culturali che si riscontravano, simili, anche in altre realtà.



W. Dunkel, modello di concorso del progetto vincitore per il Neue Operntheater Zürich nella Bellevueplatz, 1959 (ZSA)

Note

1. Wolfgang Pehnt, *Theater un Gesellschaft: Neue deutsche Theatherbauten und Konzertsäle*, in Zodiac n.10, 1964, traduzione dell'autore
2. Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Bari-Roma 1992, in particolare il capitolo sesto, sottocapitolo *2. Il teatro degli architetti* affronta il tema del rapporto tra il mondo teatrale e quello dell'architettura
3. W. Pehnt, ibid.
4. *Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich*, *Exposé von Max Frisch*, 1964, p.7, traduzione dell'autore. Vedi cap. successivo.
5. idem.
6. Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo libri, Bari, 1966, p. 10-14
7. è definito "teatro a spirale crescente" il progetto vincitore di William Dunkel nel fascicolo della mostra dei progetti selezionati al Concorso per un nuovo Stadttheater Zürich, *Wettbewerb für einen Neubau des Stadttheaters Zürich. Bericht des Preisgerichtes*, Bauamt II der Stadt Zürich, Zurigo 1961

Il concorso

Le vicende che riguardano il concorso del 1963 per un Nuovo Schauspielhaus a Zurigo hanno radici fin nei primi anni Sessanta, quando nella capitale svizzera è aperto un dibattito sulla possibilità – o la necessità, a seconda degli oratori – di fornire alla città un nuovo Teatro di prosa.
Già nel 1959 l'Amministrazione aveva bandito un concorso di progettazione per un nuovo Stadttheater[1] nei pressi dell'ottocentesco edificio dell'Opernhaus, nell'area tra la Sechseläutenplatz e la Bellevueplatz, sulla sponda del Lago di Zurigo. Come il concorso per lo Schauspielhaus del 1964, anche quello per un nuovo Teatro dell'Opera non porterà alla realizzazione di alcun edificio.
Appare però chiaro quanto, in linea ad una tendenza comune ai paesi di lingua tedesca, la promozione e l'innovazione di edifici e infrastrutture per la cultura e lo spettacolo siano uno strumento cui le Amministrazioni ricorrono con frequenza: questi nuovi edifici sono concepiti come vere e proprie nuove polarità urbane il cui ruolo trascende dalla sola funzione ricreativa.
Il progetto vincitore per il nuovo Teatro dell'Opera riportava tutte le principali caratteristiche già citate nel precedente capitolo in riferimento all'articolo di Wolfgang Pehnt su Zodiac[2]; l'architetto William Dunkel, vincitore tra i 96 presentati alla prima fase di Concorso, presenta un edificio dalla volumetria spiccatamente autonoma rispetto al contesto (non solo in termini di autonomia fisica, visto che già il bando prevedeva un'area che non presentava limiti costruiti): l'edificio si conforma come una spirale ascendente sollevata da terra e con i prospetti pressoché totalmente rivestiti da vetrate terra-cielo; la continuità fisica della piazza è accentuata dallo stacco dell'edificio rispetto al suolo e l'intorno diventa attore nella scena, che è predisposta sulla Bellevueplatz, pensata libera come un palcoscenico ancora da allestire, nei termini in cui il filtro vetrato del foyer permette una visione a quasi 360 gradi del Lago e della città circostante. Il Teatro di Dunkel è un grande oggetto scenico che intende creare stupore e ammirazione, tanto che in alcuni articoli su quotidiani dell'epoca, riguardo il dibattito sulla costruzione – mancata – di questi progetti, è riportata un'immagine del progetto che si riflette sulle acque del Limmat e, si può immaginare, con il riverbero delle luci interne dalle ampie vetrate[3].

William Dunkel, Progetto vincitore per lo Stadttheater Zürich, modello di concorso in un'articolo sulla stampa dell'epoca (ZSA)

Heimplatz und Pfauen, l'edificio del Teatro Civico (anche chiamato Pfauentheater) che si affaccia sul fronte Est della Heimplatz, foto d'epoca, circa 1910 (Zentralbibliothek Zürich)

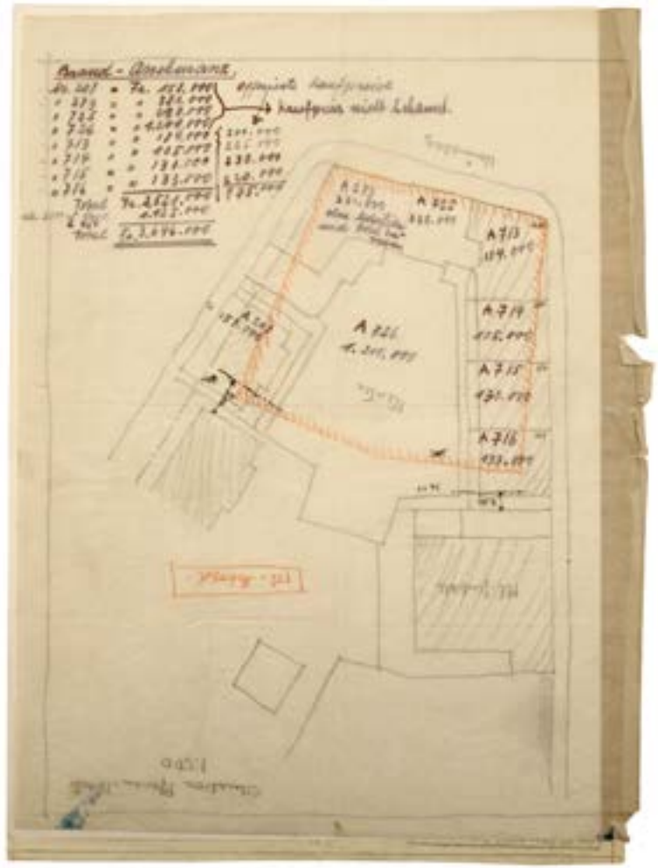
pagina seguente:
l'ensalble teatrale dello Schauspielhaus Zürich, del quale erano parte molti attori e personalità del mondo dello spettacolo europeo, rifugiate nella capitale, 1940 (ZSA)

Il concorso per un nuovo Teatro di Prosa ricalca in parte questa precedente esperienza; la città non mancava, come con l'Opernhaus, di un proprio Schauspielhaus, lo Pfauentheater, attivo fin dagli inizi del secolo – che ancora oggi si affaccia sulla Heimplatz – e anzi riconosceva l'importante ruolo che questo aveva rivestito nel panorama teatrale europeo.
Realizzato nell'edificio che aveva ospitato fino dal 1892 un teatro di varietà popolare, era stato ristrutturato e inaugurato come Schauspielhaus negli anni Venti, con la messa in scena della prima di *Die Mitschuldigen* di Goethe. La gestione del Teatro però non riuscì mai a valorizzare l'Istituzione, portandola quasi al fallimento. Solo nel 1926, quando la proprietà del teatro passa a Ferdinand Reiser (importante produttore vinicolo e già direttore dello Schauspielhaus), le sorti dello *Pfauen* mutano. L'imprenditore restaura il teatro e si occupa della gestione e della programmazione: dal 1929 al 1938, anno in cui emigrerà in America con la famiglia, Reiser rilancia l'Istituzione teatrale di Zurigo e la porta di fatto ad essere una tra le più attive dell'area germanica. Negli anni Trenta il Direttore invita a Zurigo drammaturghi e attori europei, suscitando tra l'altro numerose polemiche da parte delle fazioni politiche

di estrema destra e nazionaliste, con il risultato di dare allo Schauspielhaus Zürich quel respiro che lo caratterizzerà anche durante il periodo bellico e gli anni della rinascita che seguono la Seconda Guerra Mondiale.
Con il trasferimento americano del direttore Reiser, la gestione del Teatro passa alla società *Neue Schauspielhaus AG*, fondazione controllata dalla Municipalità di Zurigo e che in forme diverse continuerà ad occuparsi della gestione e del palinsesto.
È durante il periodo prebellico e nel corso di tutta la Seconda Guerra Mondiale, però, che lo Schauspielhaus Zürich si impone sulla scena teatrale europea e internazionale, essendo uno dei pochi teatri di lingua tedesca che ammette sulla scena anche opere di autori dichiaratamente antiregime. La Svizzera vive in quel periodo una importante immigrazione dalle nazioni europee, dovuta all'inasprimento delle condizioni politiche nazionaliste, e nelle sue città nascono così comunità di intellettuali in fuga dai propri paesi europei, dove la libertà di parola e pensiero sta diventando o è diventata un pericolo per la persona.
Anche la capitale non è esente da queste dinamiche e in particolare vi si andranno a stabilire numerosi attori e drammaturghi che daranno una spinta notevole alla crescita della vita teatrale di Zurigo, facendo per così dire la fortuna dello Schauspielhaus.
Già dagli anni Trenta, la compagnia dello Pfauentheater

conta importanti nomi della drammaturgia tedesca e austriaca e durante la guerra è di fatto l'unico grande teatro dei paesi di lingua tedesca ad esporre un programma di spettacoli libero da influenze politiche, nel quale spesso sono messe in scena opere di norma proibite dal regime, tra cui alcune prime di tragedie di Bertold Brecht.
Questa tradizione di teatro libero prosegue negli anni dopo la guerra: quasi tutte le prime delle opere di Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch sono recitate allo Schauspielhaus Zürich.
Nonostante la fervente attività del teatro, l'edificio – realizzato nei primi anni '10 del Novecento – rimane sostanzialmente inalterato nelle strutture, anche a causa della sua posizione all'interno di un isolato urbano che non offriva aree disponibili per l'ampliamento degli spazi teatrali. La sala di medie dimensioni ospita 750 spettatori e la struttura nel complesso rimane relativamente limitata in termini di servizi che offre al pubblico e ancor più degli spazi tecnici propri della macchina teatrale.
Nel 1961 la direzione della Neue Schauspielhaus AG passa al regista Kurt Hirschfeld che nello stesso anno pone l'attenzione della municipalità e dei finanziatori sulla necessità di "ammodernare" il Teatro, avanzando la proposta di costruire un nuovo edificio che sostituisse lo Pfauentheater. È questa l'occasione che apre il dibattito che porterà alla definizione del bando del concorso del 1964.

Dai report di Hirschfeld e dalle valutazioni dei finanziatori della Fondazione appare chiaro che la struttura esistente non offre infrastrutture adeguate al teatro contemporaneo: gli spazi di quinta sono ridotti, così come le aree di prova e i camerini; la torre scenica non ha possibilità di ampliamento e mancano locali per le strutture di gestione del teatro, oltre anche gli spazi destinati al pubblico, dal Foyer ai guardaroba, che non sono all'altezza della richiesta e del ruolo che il Teatro ricopre nel panorama culturale cittadino



e internazionale.
L'ulteriore vincolo dello Schauspielhaus di trovarsi all'interno di un isolato privo si spazi liberi aggiunge solide motivazioni al direttore Hirschfeld per fare pressioni sul Consiglio Municipale e sui finanziatori.
Definita quindi la necessità di realizzare un nuovo teatro, in tutto rispondente alle esigenze e alle possibilità del teatro contemporaneo, l'attenzione è rivolta all'area prospicente l'edificio esistente, la Heimplatz.

Approfondendo la documentazione conservata negli archivi municipali della capitale elvetica si apprende quanto fosse acceso il dibattito inerente la costruzione di un nuovo Teatro. Soprattutto la stampa locale è ricca di riferimenti e

K. Egender, disegno allegato al fascicolo delle valutazioni sulla struttura dello Pfauentheater; in particolare i conti riguardano le superfici "utili" nei lotti adiacenti per una eventuale espansione, 1949 (ZSA)

Guyer, Keller, Moser, Schilling, Pauli, Steinbrunner, estratto delle tavole esplicative del fascicolo *Das Zürich Stadttheater und sein standort in der Stadt*, 1962. (ZSA)

contributi sulla necessità e le possibilità per la nuova istituzione cittadina[4] e una buona parte di questi mettono in relazione il bando di concorso per il Neue Schauspielhaus del 1964 con il concorso di pochi anni precedente per un nuovo Operntheater, che sarebbe dovuto sorgere tra la Bellevueplatz e la Sechselautenplatz, a conclusione della Rämistrasse, lungo la riva del Lago. Le vicende che riguardano il Teatro dell'Opera di Zurigo seguono in linea di massima quelle del Teatro di prosa: l'inadeguatezza della struttura esistente e, in questo caso, soprattutto la natura tipologica del palcoscenico, di influenza barocca, risultavano un vincolo per le rappresentazioni contemporanee.

Tra i documenti consultabili, per approfondire la questione sulla selezione dell'area della Heimplatz come lotto destinato all'edificazione del nuovo complesso teatrale, risulta in particolare utile un fascicolo del 1962 firmato da un gruppo di architetti locali e inviato al direttore della Schauspielhaus AG, Kurt Hirschfeld. Il memorandum, dal titolo *Il Teatro di Zurigo e la sua posizione nella città. Riflessioni e suggerimenti di base* (*Das Zürich Stadttheater und sein Standort in der Stadt. Grundlegende Gedanken und Vorschläge*)[5], contiene una serie di considerazioni direttamente riguardanti l'esperienza del concorso del 1959 per un nuovo Stadttheater, ovvero sul ruolo cardine dell'area destinata dal bando alla costruzione della nuova struttura per lo sviluppo urbano e culturale di Zurigo. A queste prime osservazioni, però, ne seguono altre più generali che si legano fortemente al dibattito di quegli anni, non solo svizzero, che come si è visto nel capitolo precedente lega lo sviluppo urbano e sociale alla creazione di una rete di infrastrutture pubbliche per la cultura e l'intrattenimento.
Nelle poche pagine indirizzate al direttore dello Schauspielhaus i firmatari dichiarano quanto l'esperienza conclusa del concorso di idee per un nuovo Stadttheater abbia da insegnare in previsione di future simili iniziative; e nel farlo si concentrano su tre punti chiave: l'importanza dell'area della Bellevueplatz per Zurigo, l'importanza dell'esistenza di un Teatro Civico per Zurigo, le possibili posizioni per il nuovo teatro[6].
È interessante leggere in particolare l'ultimo capitolo nel quale gli autori indicano alcune aree che, a loro giudizio, sarebbero le meglio posizionate all'interno del corpo urbano per ospitare il nuovo polo culturale e dello spettacolo della capitale svizzera; il fascicolo è corredato, in appendice, anche di quattro schemi urbani che indicano graficamente le diverse possibili collocazioni, a chiarimento del testo. Le quattro aree individuate si trovano in punti la cui relazione con l'esistente e il contesto geografico ne accentuano il significato urbano: due sono in diretto contatto con il Lago, rispettivamente svolgendo il "programma culturale" lungo la riva in un caso e su un'isola artificiale nell'altro; mentre le altre proposte riguardano due aree all'interno del corpo urbano consolidato, entrambe in relazione con il tracciato delle antiche fortificazioni.
Una di queste è, infatti, l'area occupata dalla Heimplatz, alla quale gli autori riconoscono un grande potenziale per le la presenza di altre importanti istituzioni nell'area e la vicinanza con gli Istituti universitari della capitale, disposti sulla Universitätstrasse, poco più a Nord; potrebbe funzionare, affermano, "nel senso di un foro romano"[7].
È interessante osservare quanto le valutazioni di personalità diverse – con differenti interessi in riferimento alla costruzione del teatro – giungano ad una medesima conclusione riguardo il possibile lotto da destinare alla progettazione del nuovo complesso.

Il bando e l'*expertise von Max Frisch*

Il bando definitivo per il concorso pubblico per la costruzione dello Schauspielhaus Zürich viene pubblicato nel luglio del 1963 in lingua tedesca e francese in formato A5 rilegato, e reso disponibile a chi volesse partecipare al concorso insieme ad alcuni materiali allegati. È interessante notare, prima di tutto, che il promotore non è Schauspielhaus AG, che gestisce l'istituzione teatrale esistente, ma il Comune stesso di Zurigo, per voce del Dipartimento dei Lavori Pubblici – Gabinetto di Architettura, a sottolineare l'impegno politico alle spalle di un'occasione di tale rilevanza collettiva – oltre probabilmente alla necessità di tale patrocinio per questioni soprattutto economiche.
Il fascicolo si struttura in tre parti: *Nozioni generali*, *Indicazioni per la progettazione*, *Programma*.
La partecipazione al concorso, destinato a tutti gli architetti di nazionalità svizzera, è ampliata a cinque studi di architettura internazionali, esplicitamente invitati a partecipare: Alain Bourbonnais da Parigi, lo studio Bakema-Van der Broek di Rotterdam, Hans Scharoun da Berlino e gli scandinavi Heikki Sirén (Helsinki) e Jørn Utzon (Copenhagen).
La giuria è internazionale e composta, oltre che da rappresentanti dell'Amministrazione comunale e dei Dipartimenti per l'Edilizia, dal direttore di Schauspielhaus AG Kurt hirschfeld, dall'achitetto Sven Markelius e da Max Frisch, anch'egli architetto e autore e critico teatrale.
Oltre ad una descrizione molto accurata dell'area di progetto e dei vincoli imposti a salvaguardia di alcuni edifici esistenti a perimetro di essa, l'attenzione del bando è rivolta da un lato ad alcuni aspetti tecnici – in relazione soprattutto al nuovo disegno dei flussi di traffico veicolare e tramviario che si richiede di accogliere in fase di progettazione – e altri di carattere urbano.
"Il valore e il ruolo della Heimplatz riverberano oltre i limiti propri della piazza: verso il centro storico lungo la Krautgartenstrasse e in direzione sud sud-est lungo la Zeltweg, la Hohe Promenade e Bellevue (sul lungolago, ndr); inoltre verso la Hottingerstrasse, che è da considerare in futuro come una via pedonale commerciale"[8]
Ai progettisti è quindi richiesto di prestare particolare attenzione nel disegno degli spazi pubblici che si relazioneranno con il nuovo edificio, nella piena consapevolezza che il progetto per il nuovo Teatro di Prosa di Zurigo avrà un ruolo urbano, oltre che culturale, di grande rilievo.
Il complesso avrebbe dovuto inoltre tener conto anche del contesto limitrofo nel definire nuove relazioni con alcune importanti presenze nell'area come il Kunsthaus Zürich: "è espressamente richiesto che la progettazione dei prospetti del nuovo Schauspielhaus rivolga particolare attenzione a garantire buone relazioni dimensionali e proporzionali nei confronti del contesto circostante, del Kunsthaus e del nuovo edificio per uffici. All'interno dell'area di concorso

pagina seguente:
Fotografia aerea dell'area della Heimplatz (ETH Library)

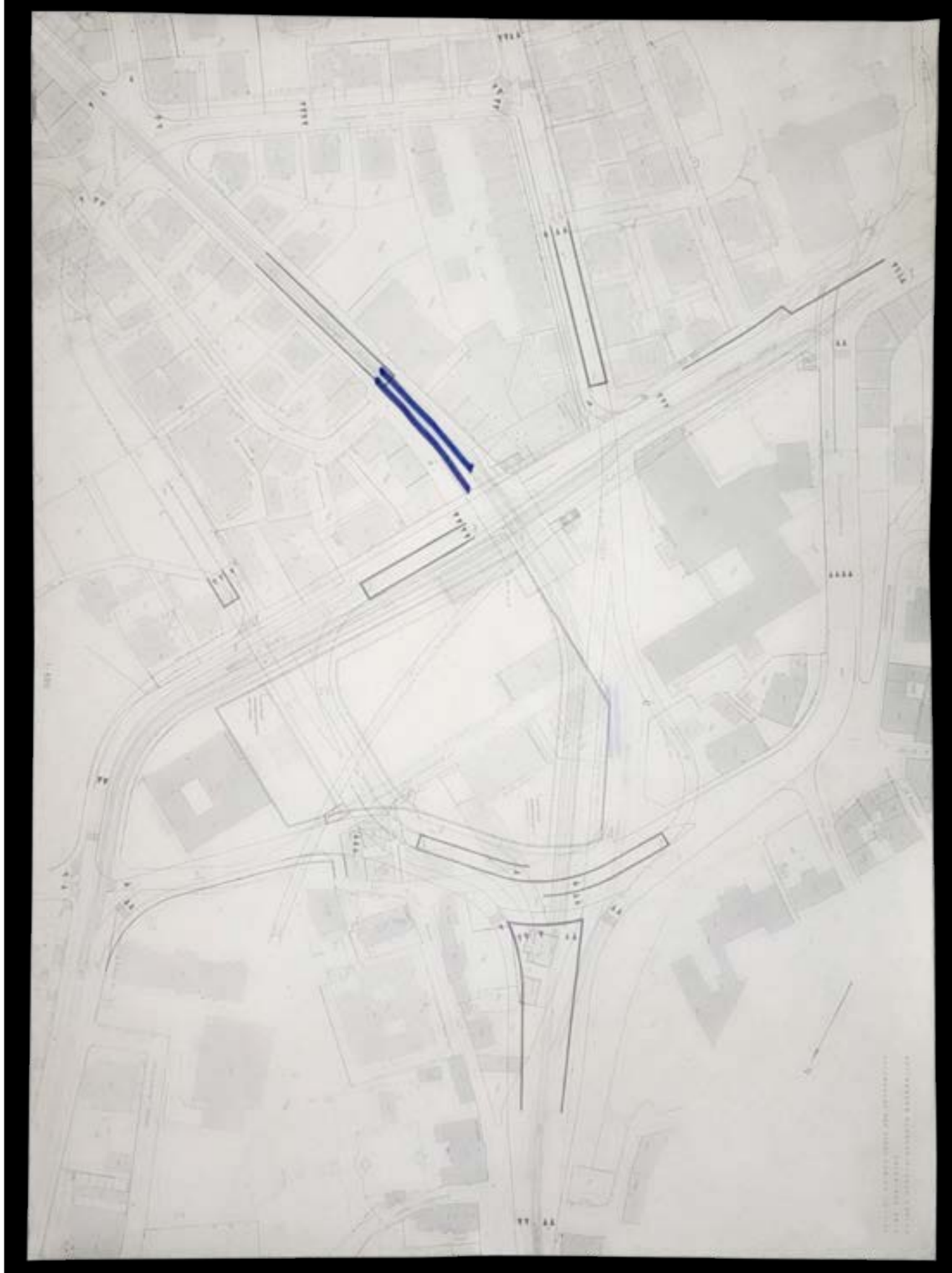
è richiesta una proposta che comprenda il posizionamento urbano dell'edificio e l'organizzazione degli spazi aperti, secondo le scelte dei singoli progettisti."[9]
Il programma funzionale è esposto nel terzo e ultimo capitolo del Bando in forma di elenco: novantotto voci che descrivono nel dettaglio tutti gli spazi che devono essere previsti nella definizione delle proposte progettuali, e le metrature indicative in pianta che devono essere garantite. È interessante notare che la maggior parte delle voci riguardano gli ambienti e i locali destinati al funzionamento della macchina teatrale: facendo una somma indicativa si osserva infatti che l'area degli spazi destinati al pubblico è meno della metà di quella indicata a servizio delle aree tecniche, amministrative e di gestione. Nella compilazione del Bando è dichiarata la coscienza, e la conoscenza, di quelle che sono le effettive necessità di un teatro contemporaneo, degli spazi di cui questo deve essere provvisto e dei servizi non solo rivolti al pubblico, ma a tutti coloro che vi lavorano. Nel caso dello Schauspielhaus si può anche immaginare che questo aspetto fosse particolarmente chiaro ai committenti, nel momento in cui il concorso stesso era stato voluto principalmente per la necessità di sopperire alle mancanze di quello che era l'esistente teatro di prosa.
C'è infine da sottolineare un ultimo elemento presente nel Bando pubblicato che è direttamente relazionato ad una delle figure che maggiormente avranno voce nella selezione del progetto vincitore e nel dibattito che ne seguirà: a Max Frisch – componente della giuria, architetto e autore – è richiesto di inserire un breve commento all'interno delle prescrizioni di progetto in merito alle caratteristiche dello spazio teatrale in relazione al suo significato più profondo. Frisch nelle poche righe che scrive cerca di offrire – in maniera problematica – una riflessione sul carattere del teatro; e lo fa esponendo un pensiero assolutamente chiaro e avanzando una posizione che in parte critica l'architettura del teatro a lui contemporanea, ovvero lo smantella-

pagina precedente:
Planimetria allegata al Bando di concorso, stato di fatto dell'area con indicazione degli edifici vincolati, 1963, estratto (ASA)

mento della quarta parete. “Qualsiasi sforzo architettonico per smantellare il sipario o il palco inclinato, “per realizzare una comunicazione diretta tra l’autore e il pubblico” si basa su un fraintendimento di ciò che il teatro è e sarà sempre. Il palcoscenico è invenzione. e non è necessario inventare un tipo completamente nuovo di palcoscenico – che per di più non è richiesto dalla letteratura drammatica.”[10] Frisch quindi insiste sulla necessità di una forma architettonica del teatro che rispetti alcuni canoni propri del mondo teatrale tradizionale, senza che si cada però in reminiscenze stilistiche del passato, mentre sostiene che “la modernità dell’edificio”[11] debba riflettersi soprattutto nell’organizzazione e nella costruzione complessiva degli spazi: in sala nel tentativo di ridurre quanto più possibile la distanza tra tutti gli spettatori e il palcoscenico, mantenendo però il comfort degli ospiti; negli spazi di foyer cercando di creare ambienti piacevoli dove poter sostare senza sentirsi “in attesa”. In modo che il teatro – nella sua complessità – torni ad avere la forza di essere un luogo privilegiato di crescita e dibattito culturale per la collettività.

Ad ogni partecipante sono inoltre consegnati due documenti planimetrici: il primo con lo stato di fatto dell’area e le indicazioni del lotto di progetto e delle aree “di influenza” in cui poterlo estendere, degli edifici vincolati e di quelli dei quali è consentita la demolizione; il secondo con una planimetria risultata dallo studio condotto da un gruppo di architetti comunali con una proposta di interramento delle principali arterie stradali coinvolte nell’area della Heimplatz, della linea tramviaria e di quella ferroviaria, già esistente.

pagina seguente:
Planimetria allegata al Bando di concorso, stato di fatto dell’area con indicazione del lotto oggetto del concorso e una visualizzaizone preliminare della viabilità ipogea, 1963. (SGA)



Note

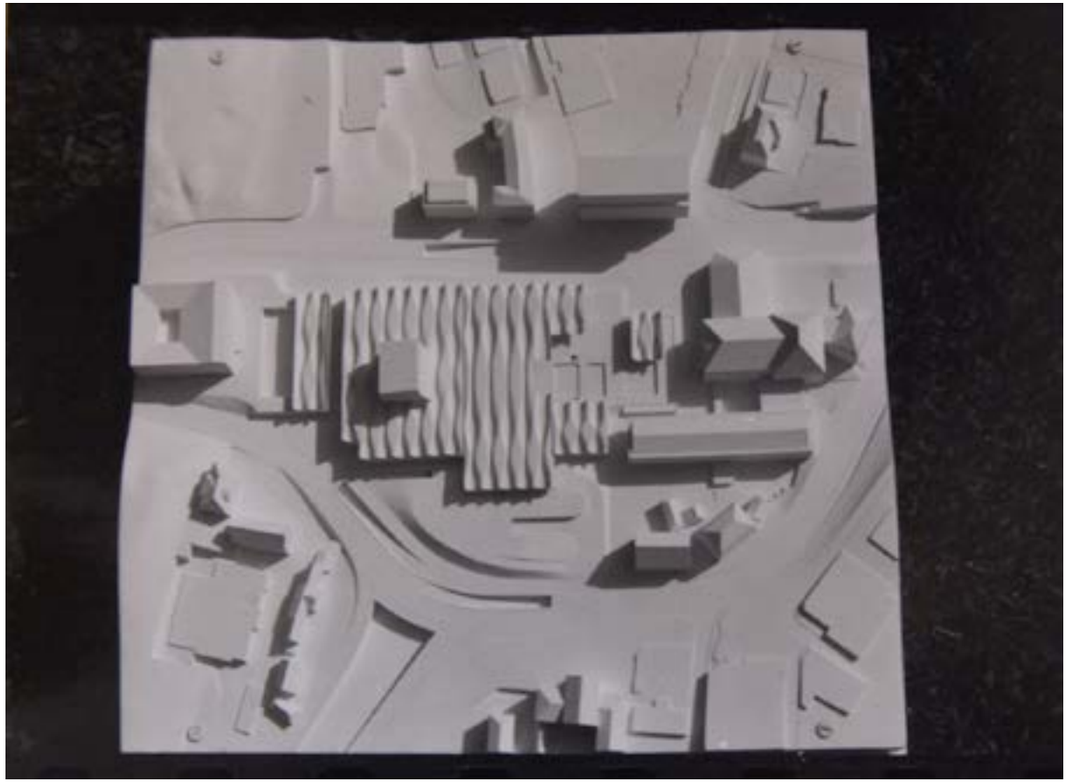
1. Il riferimento è al concorso per uno Stadttheater, che poi diventerà Operntheater. Nell'archivio comunale della città di Zurigo è conservato, in particolare, un fascicolo della mostra che si tenne a conclusione del Concorso, con alcuni elaborati e descrizioni dei progetti presentati. L'area definita dall'ente banditore era la Sechseläutenplatz, la piazza prospicente l'edificio del 1891 che occupava lo storico Opernhaus Zürich. Il risultato del concorso, se si osservano le proposte selezionate per la mostra, incarna tutte le sue caratteristiche principali che Wolfgang Pehnt indica come elementi distintivi dei progetti per istituzioni culturali e teatri nel suo articolo *Theater un Gesellschaft: Neue deutsche Theatherbauten und Konzertsäle*, in Zodiac n.10, 1964, citato nel precedente capitolo. Il progetto "Domino" dell'architetto svizzero Dunkel è un grande edificio autonomo, posto a lato della piazza, con grandi pareti vetrate rivolte sulla città e il Lago di Zurigo.
2. Wolfgang Pehnt, *Theater un Gesellschaft: Neue deutsche Theatherbauten und Konzertsäle*, in Zodiac n.10, 1964, traduzione dell'autore
3. *Plädoyer für ein neues Opernhaus*, in Zuri Leu, domenica 11 giugno 1970
4. Sono conservati presso lo Stadtarchiv Zürich numerosi articoli si stampa locale e nazionale che affrontano il tema della necessità di adeguare le strutture teatrali e per lo spettacolo della capitale.
5. riferimento archivio
6. "1. Die Bedeutung des Bellevueplatzes für Zürich […] 2. Die Bedeutung des bestehenden Stadttheaters für Zürich […] 3. Mögliche Standorte für den Theaterneubau" in Rudolf Guyer, Rolf Keller, Walter Moser, Manuel Pauli, Jacob Schilling, Walter Steinbrunner *Das Zürich Stadttheater und sein Standort in der Stadt. Grundlegende Gedanken und Vorschläge*, Zurigo 1962 – traduzione completa nel volume allegato
7. rif memorandum Posizione teatro
8. dal Bando di concorso, *Wettbewerbsgebiet und Bauplatz für das Schauspielaus*, pp. 9-10, traduzione dell'autore
9. idem. pp. 8-9, traduzione dell'autore
10. dal Bando di concorso, *Exposé von Max Frisch*, p. 7, traduzione dell'autore
11. idem.

Il progetto vincitore

Le ragioni, una relazione in 15 punti
Le relazioni urbane
Identità delle parti: topografia, perimetro, copertura
La sperimentazione costruttiva
La seconda soluzione progettuale

La proposta di Jørn Utzon per l'area della Heimplatz si distingue dagli altri quindici progetti selezionati per due principali caratteristiche: la prima è che l'edificio occupa sostanzialmente l'intera area disponibile secondo le prescrizioni del Bando di concorso; la seconda che il risultato finale, ad una lettura urbana, si contraddistingue per una particolare capacità di dialogo con il contesto: se la gran parte dei progetti concorrenti di Utzon proponeva, infatti, soluzioni in cui il volume del Teatro si insediava autonomo nei confronti della città circostante, seguendo il classico schema adottato in quegli anni dell'edificio di rappresentanza – spesso con caratteristiche proprie tali da renderlo iconico nel panorama urbano – la scelta di Utzon di articolare l'organismo prevalentemente in orizzontale, come una sequenza di piani, permette di ottenere un edificio che rispetta le proporzioni del contesto e rafforza il carattere della Rämistrasse, ricostituendo la porzione di cortina stradale mancante; tra l'altro senza rinunciare al carattere

di iconicità espresso nel Bando, se pur non esplicitamente richiesto.
Il progetto è concepito come una sequenza di situazioni definite da un numero ridotto di elementi architettonici che nella loro articolazione e nel dialogo delle parti creano i diversi spazi: dalla piazza, ai foyer, alla sala, alle aree tecniche e di backstage.
Utzon disegna un teatro con due sale per spettacoli, accogliendo le richieste del Bando: la maggiore è inserita centralmente nel corpo della grande piattaforma tettonica ed è trattata come il luogo privilegiato di arrivo del percorso che lo spettatore intraprende dall'esterno, sulla Heimplatz, attraversando i vari livelli del *plateau* che conforma l'edificio. Ad anticipare la grande Sala per le rappresentazioni teatrali si trovano le aree di foyer e accoglienza, direttamente in contatto con la grande piazza su più livelli che Utzon elabora per l'esterno.



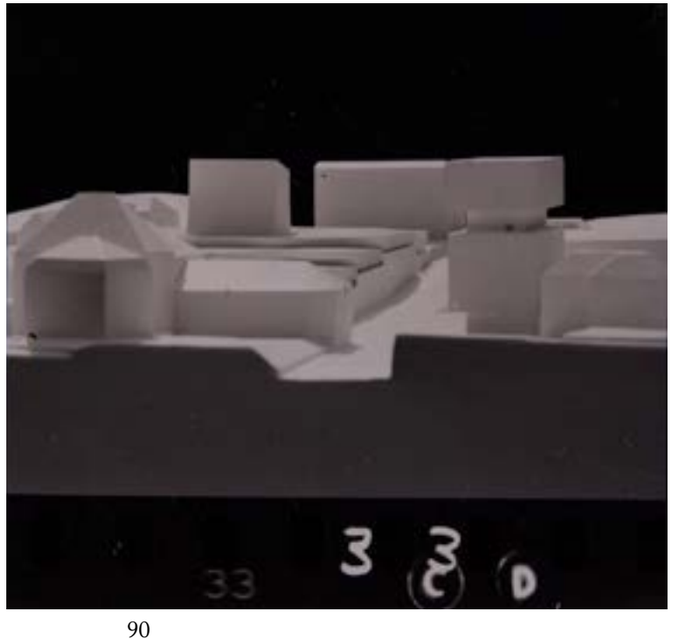
Studio Utzon, negativo di una fotografia del modello di concorso, vista zenitale, 1964 (ASA)

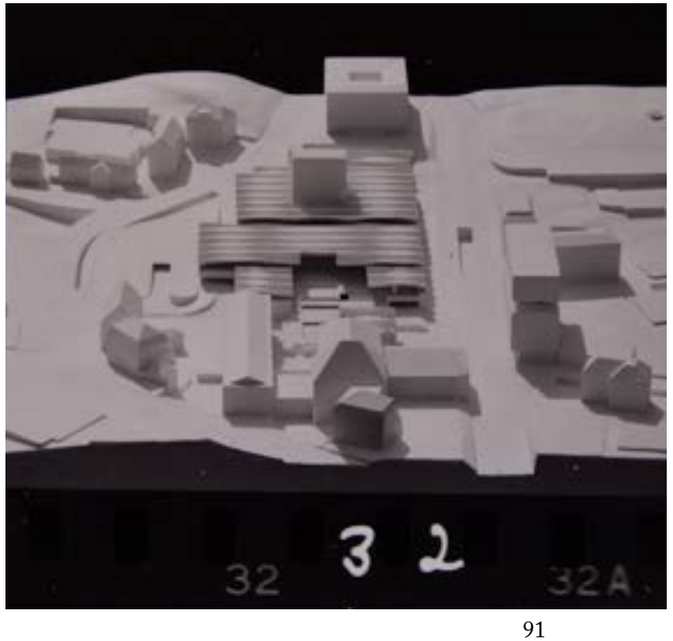
Osservando la planimetria si nota quanto l'attenzione sia posta sulla percorrenza longitudinale del complesso, assecondando la naturale conformazione del suolo, in un percorso di ascesa. Ai lati di questo percorso quasi processionale[1] si trovano altri volumi che permettono di definire in maniera ancora più chiara l'assialità principale del progetto: volgendo le spalle al Kunsthaus e salendo verso l'ingresso si trovano a destra il foyer minore e gli accessi alla sala secondaria, che può essere all'occorrenza utilizzata come sala prove o per manifestazioni musicali; questa è corredata di tutti gli ambienti di servizio al pubblico e tecnici per poter funzionare in maniera autonoma durante le rappresentazioni principali. Addirittura l'ingresso è posto ad una quota inferiore, quasi alla quota stradale, rispetto all'ingresso principale al Teatro, più in alto. Sul lato opposto del lotto, ad occupare l'area corrispondente alla manica sospesa del Museo d'Arte si trovano invece gli spazi del ristorante e della caffetteria, con una terrazza coperta rivolta ancora una volta sulla nuova Heimplatz.

Utzon disegna un organismo caratterizzato da una duplice natura: se da un lato è facile intuire il desiderio di una quasi totale apertura nei confronti della città lungo tutto il prospetto principale (la grande copertura infatti, quasi fosse un velario, aggetta dal limite proprio dell'edificio, creando spazi di sosta freddi, ma coperti, su tutto il perimetro d'ingresso); per contro si osserva il rigore del complesso su tutti gli altri prospetti, tutti senza finestre, con il risultato di creare sulla Heimplatz uno spazio introverso e in qualche modo raccolto.

Fa eccezione, rispetto a questo schema, sul prospetto Nord-Ovest rivolto sulla Heimstrasse in direzione della città storica il volume sbalzo della caffetteria, che crea un portico riparato per l'accesso carrabile al teatro e l'ingresso laterale al foyer.

Come si è detto il progetto di Utzon si sviluppa per piani che sovrapponendosi parzialmente assecondano la pendenza naturale del suolo urbano. Si possono riconoscere tre livelli principali sui quali si articola l'edificio: considerando come quota di partenza il piano stradale della Heimplatz, il primo livello si trova a circa 3 metri su di essa con lo svilupparsi della piazza rialzata corredata da due specchi d'acqua; questo primo piano è accessibile, dalla quota stradale,





a destra e pagina seguente:
Studio Utzon, negativi delle fotografie del modello di concorso, il fronte lungo la Rämistrasse e una vista a volo d'uccello del prospetto aperto dulla Heimplatz (ASA)

per mezzo di tre ampie scalinate, posizionate in maniera tale da agevolare gli accessi dalla città; è inoltre collegato direttamente con il nuovo tunnel sottostante della rete tramviaria e agli accessi ai piani di parcheggio, ricavati al di sotto del complesso. Il secondo livello della piattaforma corrisponde ad una successiva piazza elevata, di dimensioni più ridotte, compresa tra le due ali laterali del Teatro; è questa la quota dell'ingresso vero e proprio al teatro: lo spettatore accede al foyer oltrepassando una lunga parete vetrata. Anche l'ingresso laterale, sul lato Nord-Ovest dell'edificio si trova a questa quota; i veicoli poi possono procedere ai piani inferiori di parcheggio. Si ha a questa quota due ingressi alla sala che portano all'incirca alla metà della platea.
L'ultimo livello si raggiunge attraverso una larga scala interna che collega il foyer d'ingresso con l'accesso diretto alle file alte della sala grande; dalla medesima quota si accede direttamente agli ambienti della caffetteria.
Il collegamento tra queste tre principali quote in cui si organizza la sezione dell'edificio è garantito da un sistema elaborato di scale e piattaforme intermedie che garantiscono continuità visiva alle aree pubbliche.
Il palcoscenico occupa un'area pressoché quadrata, centrato sulla sala, con le aree di sottopalco e retropalco di misura analoga, e due ambienti laterali, anch'essi ad uso della scena. Ai lati e lungo il prospetto nord del complesso sono disposti i locali amministrativi, camerini e comparserie e i laboratori di scena.

Le ragioni, una relazione in 15 punti

Utzon affida la descrizione della proposta a 15 punti, che corredano la prima delle tavole presentate alla commissione giudicatrice; questa permette di porre l'attenzione sul tipo di narrazione che l'architetto fa del proprio progetto.

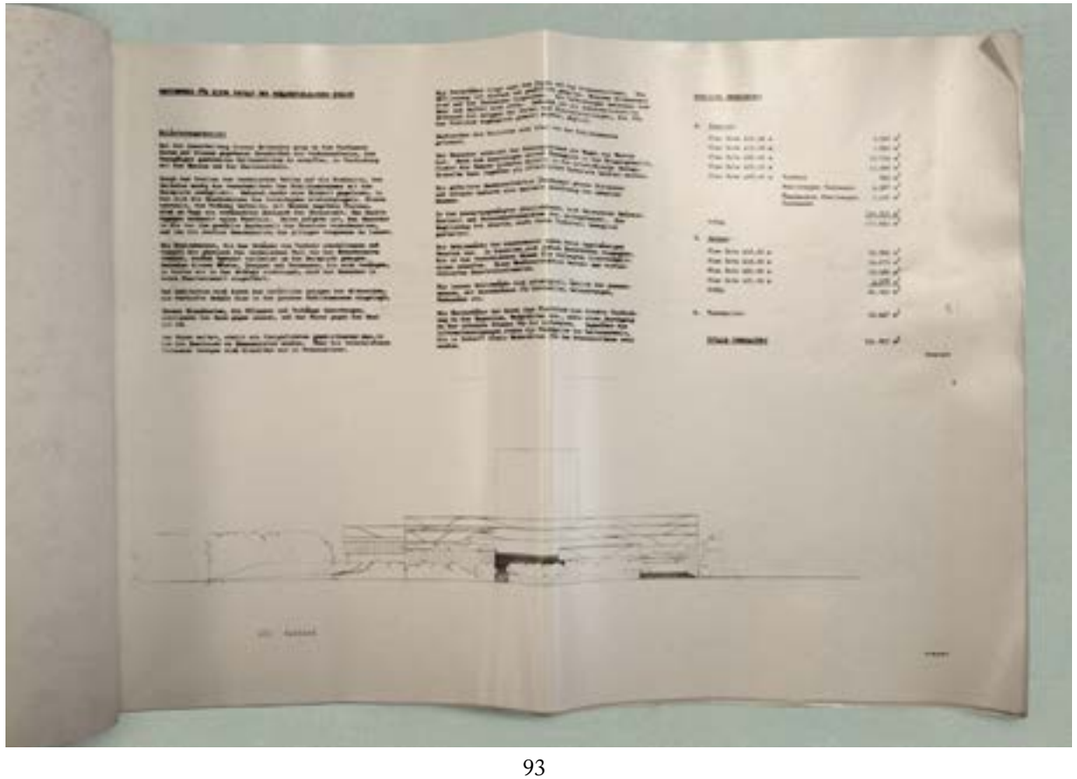
La si riporta, di seguito, tradotta.

Concorso per un nuovo edificio dello Schauspielhaus di Zurigo. Relazione esplicativa

L'intenzione del progettista, nel presentare questa proposta, è quella di creare un centro per le arti, in un'area pedonale e libera dal traffico, in connessione con il Kunsthaus e la Kantonsschule.

Collocando la parte tecnica nell'area nord del sito, è possibile collegare le aree destinate al pubblico con la Heimplatz. In questo modo viene a formarsi un grande spazio unitario, nel quale si rifletteranno all'esterno gli eventi che avvengono all'interno.

Questo plateau *naturale, libero dal traffico e circondato da alberi, diventa durante il giorno un luogo di quiete e sosta per la città; di notte, invece, la sua funzione muta: il suo compito* è quello *di preparare il visitatore al magico mondo del teatro e di far dimenticare la routine della vita quotidiana.*



Le pareti dell'edificio, che lo isolano dal traffico e separano visivamente e fisicamente gli ambienti tecnici dall'area destinata al pubblico, sono state intenzionalmente disegnate parzialmente a perimetro della Heimplatz. Tra questi muri si sviluppano scale e terrazze, che portano il visitatore a entrare nell'edificio e lo introducono nel suo mondo fantastico.

L'auditorium è creato dal naturale declivio delle file di sedili ed è inserito, come incassato, nel piano più ampio dello spazio pubblico.

Grandi teche di vetro, che ospitano piante e tende, definiscono lo spazio tra la sala del teatro e il foyer, e tra questo e l'esterno.

Il foyer stesso diventa un anfiteatro dalle forme libere in cui gli spettatori diventano protagonisti; si muovono attraverso le diverse terrazze come attori di una processione.

La sala prove si trova a lato del foyer e al livello della strada. L'arredamento è semplice e confortevole; comode sedute sono disposte sulle terrazze. I collegamenti tra la sala e il ristorante sono aperti. Ciò consente un uso non convenzionale degli spazi per le prove o altre attività (come proiezioni) a disposizione del pubblico.

Il guardaroba e le toilette sono chiaramente separati dagli spazi comuni del foyer.

I visitatori possono raggiungere la struttura in auto da Ovest; dopo aver lasciato i passeggeri nella sala d'ingresso, il conducente troverà accesso diretto al parcheggio sotterraneo. Lo stesso parcheggio, di giorno, può essere destinato ad uso pubblico.

Il tetto ondulato copre grandi luci, così da permettere il massimo uso dello spazio interno dell'edificio.

All'interno della controsoffittatura acustica (della sala, ndr) *sono ricavati gli spazi per l'impianto di illuminazione. Sono presenti pannelli mobili per il l'installazione di impianti di ripresa e sicurezza.*

Le pareti esterne, in pannelli prefabbricati, non hanno finestre; sono previste tuttavia alcune aperture che permettono di garantire le condizioni di illuminazione adeguate ai diversi ambienti. Questo tipo di pareti è composto da pannelli prefabbricati in pietra.

I pannelli delle pareti interne sono in linea di massima simili a quelli esterni, con spazi garantiti per revisioni, impianti, ecc.

Il backstage è collegato con i magazzini, i laboratori e gli spazi di quinta; inoltre è previsto un collegamento diretto, attraverso una piattaforma, con la strada retrostante per lo scarico dei fornitori. Di fronte all'accesso per i fornitori ci sono le palestre della Kantonsschule, che potranno, in futuro, essere utilizzate come comodi spazi di laboratorio per il teatro.[2]

Il progetto viene qui affrontato in maniera del tutto sintetica – e schematica – il che obbliga l'autore a operare una selezione dei temi da sottolineare e le loro connessioni.
Utzon fa inizialmente riferimento al ruolo urbano che il Neue Schauspielhaus avrebbe avuto per il quartiere e la città tutta: un edificio che si organizza all'interno del partito urbano (in verità abbastanza frammentario nelle aree circostanti), che ne rispetta gli andamenti e che asseconda una forma urbana consolidata, andando a ridefinire in maniera decisa il fronte stradale a Sud-Est della Rämistrasse – l'asse viario aperto con la demolizione delle mura ottocentesche. Il complesso teatrale, inoltre, non si sottrae al confronto – per volumetria e impatto – con alcuni dei principali e più grandi edifici della città: l'edificio dell'ETH e quello dell'Università di Zurigo, poco distanti più a monte, sullo stesso viale.
La descrizione si addentra poi all'interno dell'edificio, spiegandone gli elementi generatori e affrontando le questioni tecniche principali.
Il nuovo Schauspielhaus Zürich rappresenta, nelle intenzioni di Utzon, non solo l'edificio-teatro dove si svolgono le opere e il pubblico entra ed esce in occasione delle rappresentazioni; egli lo intende come un vero e proprio centro per le arti. La prima precisazione infatti è quella

Vista a volo d'uccello della Heimplatz a monte della quale spicca il volume della Kantonsschule; a valle il complesso del Kunsthaus Zürich (ETH Library)

che la Heimplatz, sulla quale si apre il grande portico di ingresso al teatro, viene liberata completamente dal traffico e resa pedonale con l'intenzione di offrire agio anche all'edificio del Kunsthaus, prospicente il nuovo teatro. Tutte le aree tecniche e di servizio vengono localizzate nell'area più a nord, subito a valle dell'ottocentesco edificio della Kantonsschule di Weggmann, il che permette di distribuire sulla Heimplatz gli spazi destinati al pubblico, non esclusivamente legati alla sala teatrale, ma ad uno svago più generico e mondano.

Il nuovo complesso intende porsi quasi come tramite tra queste due importanti persistenze e costruire la Heimplatz quale punto nevralgico per la vita culturale della città e luogo di svago per la collettività.

Utzon ne parla come di un "*plateau* naturale, libero dal traffico e circondato da alberi"[3] con la chiara intenzione di restituire agli abitanti un spazio della città che fino a quel momento era un luogo di transito, di passaggio, dove

i collegamenti viari e carrabili assorbivano la gran parte del suolo disponibile. Il desiderio dell'architetto danese è quello di trasformare la Heimplatz in uno spazio dove stare, dove poter sostare e godere della città.

L'idea dello spazio collettivo è insita nella natura del dispositivo architettonico che Utzon utilizza a Zurigo, e che aveva già sperimentato dal 1959 con l'Opera di Sydney: la piattaforma è un luogo che egli naturalmente identifica come collettivo, o meglio per la comunità.

Il progetto, come si vedrà, si compone essenzialmente di tre elementi: il *plateau*, ovvero il suolo modellato a poter ospitare tutti gli ambienti del teatro, i muri perimetrali e la copertura. Utzon non ha ancora introdotto gli altri elementi, ma descrivendo la struttura costitutiva della proposta come una *piattaforma* apre al mondo di riferimenti di cui si fa portatore, in cui l'elemento di un suolo costruito assume un ruolo cardine nella metodologia di progetto; il teatro di Zurigo può infatti essere ricondotto alla serie di progetti che Utzon realizza mediante variazione su uno stesso tema.[4]

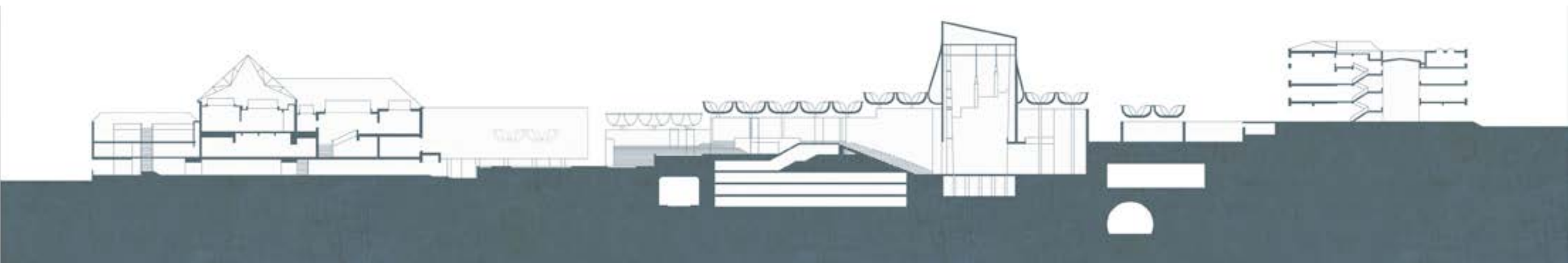
L'edificio si conforma come una articolazione del suolo esistente che viene organizzato per mezzo di terrazze e gradonate in un percorso di ascesa verso sommità del quale – sul nuovo piano che si è venuto a creare – avviene l'azione principale, nel teatro: la fruizione dello spettacolo. In questo senso la sala è costituita da uno scavo a tutti gli effetti nel volume della piattaforma al quale si accede, appunto, dal livello più alto; tutte le altre funzioni proprie del teatro sono ospitate al di sopra o all'interno di questo nuovo suolo tettonico ed è la sezione a svelarne le relazioni interne, in una sorta di *raumplan* dove ad ogni livello corrisponde uno spazio.

L'articolazione della piattaforma non è limitata alla disposizione degli spazi del teatro; essa supera il perimetro proprio dello spazio chiuso e si appropria dell'area pubblica antistante, ridefinendo i caratteri di una nuova piazza

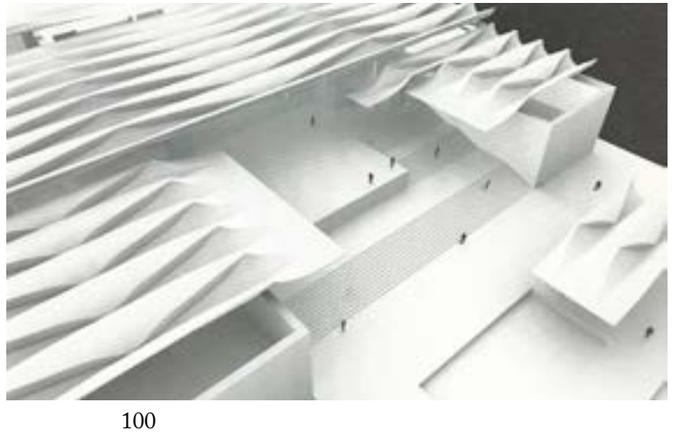
pedonale continua, che diventa porzione essenziale della proposta di Utzon.
Il "plateau *naturale diventa durante il giorno un luogo di quiete e sosta per la città; di notte, invece, la sua funzione muta: il suo compito è quello di preparare il visitatore al magico mondo del teatro e di far dimenticare la routine della vita quotidiana.*"[5]
La necessità di disegnare lo spazio aperto prospicente gli ingressi del teatro diventa quindi l'occasione per inventare un nuovo paesaggio urbano, dove l'attenzione è posta sulla persona che lo vive, garantendo tutte le possibilità che uno spazio pubblico collettivo dovrebbe offrire alla comunità.
Il nuovo suolo si allunga fino a ridefinire alcuni fronti della piazza stessa, mentre all'interno di questo nuovo *locus* urbano il visitatore intraprende un percorso di ascesa che, attraverso i piani in successione e le ampie scalinate, lo porterà al culmine nella sala grande, nel proprio modo di fantasia, che è il campo d'azione del Teatro stesso.
L'area della Heimplatz è quindi quasi del tutto occupato da una nuova formazione tellurica che si struttura come una grande terrazza urbana a più livelli, corredata da specchi d'acqua, alla quale si accede da tre punti selezionati: dalla Rämistrasse, in corrispondenza dell'accesso al Kunsthaus e verso la Heimstrasse, in direzione del centro storico di Zurigo.
Dalla quota stradale si accede ad un primo *piano*, il più ampio, dove una prima struttura che anticipa la complessa articolazione della copertura del teatro offre l'occasione di una prima sosta all'ombra, a lato della serie di bassi bacini d'acqua che identificano l'assialità principale del complesso. Proseguendo verso il foyer si percorrono una serie di ampie scalinate che iniziano a definire la natura "ad anfiteatro" della nuova piazza, e a rivelare la complessa articolazione del *plateau*: al grande piano d'imposta a ridosso del Kunsthaus seguono una serie di piani più ridotti, collegati tra loro da ampie scalinate il cui ritmo si fa più frequente al procedere verso l'ingresso; a queste corrispondono poi i collegamenti verso i piani inferiori ricavati nel corpo topografico del grande basamento, i quali permettono di raggiungere i percorsi sotterranei dei tunnel viari, all'esterno, e i piani inferiori dell'edificio teatrale all'interno.
L'ingresso vero e proprio al foyer si incontra proseguendo il percorso di ascesa dalla piazza, mentre ai lati – lungo la Rämistrasse e la Kantonsschulstrasse – due terrazze coperte si spingono verso il Kunsthaus a Sud, costruendo le due ali della struttura complessa della copertura, quasi fossero i volumi laterali di moderni propilei.
Seguendo la descrizione di Utzon del progetto si osserva come il susseguirsi di piani e salite accolga il visitatore rendendolo al tempo stesso attore di una processione che diventa spettacolo per coloro che già sostano all'ombra del grande velario della copertura in calcestruzzo; l'ingresso al Neue Schauspielhaus è la *scaena* urbana che gli si svolge attorno e le persone che sostano o percorrono le scalinate e le piattaforme: essi "diventano attori; si muovono attraverso le diverse terrazze come attori di una processione"[6], quasi a

Sezione longitudinale urbana della prima proposta di Utzon

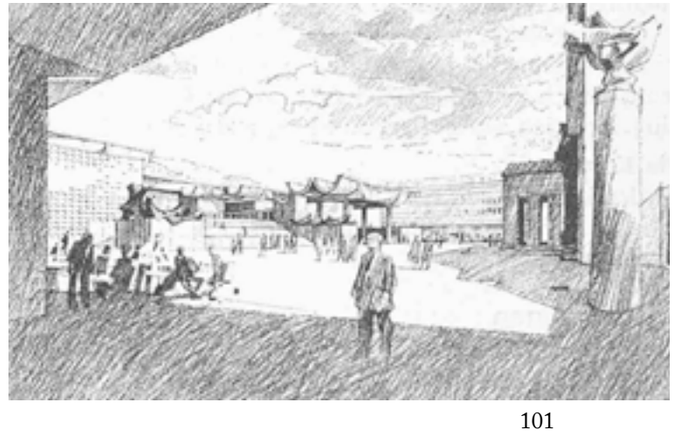
nelle pagine seguenti:
planimetrie del progetto di concorso: piante dei due principali livelli della piattaforma (quote 428m e 431 m) e pinata delle coperture.
Elaborati grafici dell'autore.



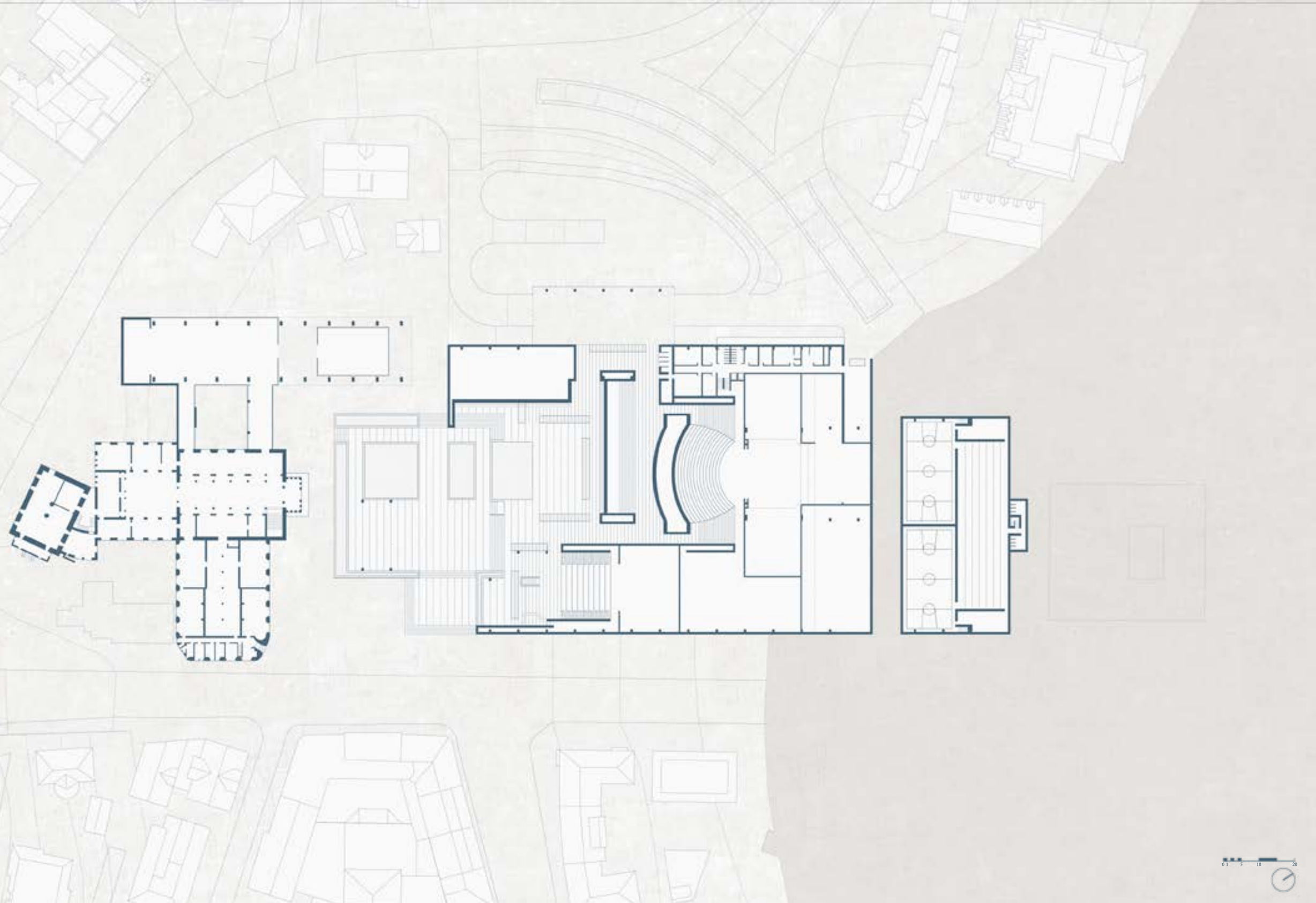
concepire la nuova Heimplatz come un teatro all'aperto, il cui fondale diventa la città stessa, con i suoi prospetti e le sue proporzioni, e il copione derivi dal movimento casuale delle persone che la abitano, come il canovaccio della tradizione teatrale in cui l'azione scenica era rimandata all'iniziativa dell'attore più che a un rigoroso spartito.
Tale espediente permette a Utzon una operazione di ordine urbano di grande significato per il progetto: egli dichiara di voler restituire la Heimplatz alla collettività come spazio libero dal traffico e per fare questo costruisce un nuovo piano di calpestio artificiale, che permette di mantenere al di sotto non solo il traffico automobilistico – elemento già consigliato nel bando di concorso attraverso la pianificazione di Karl Egender e il suggerimento a inserire tunnel sotterranei che veicolassero i flussi carrabili al di sotto dello snodo della Heimplatz[7] – ma anche la linea tramviaria, che a sua volta è abbassata a un livello intermedio tra la nuova piazza e i tunnel sottostanti. La piattaforma non è quindi una soluzione adottata al solo fine di mascherare le aree di parcheggio o i locali tecnici (che pure vi trovano spazio), ma soprattutto assolve a un problema urbano e alla preoccupazione espressa in più occasioni da Utzon del sempre maggior ruolo negativo che il traffico stava assumendo nella città contemporanea, privando l'uomo dell'esperienza completa del proprio ambiente di vita.
È utile, in questi termini, riportare una riflessione che Utzon fa nel suo testo *Platform and plateaus* in riferimento ai caratteri della piattaforma: "Alcuni dei miei progetti recenti si basano sull'elemento architettonico della piattaforma. Oltre la sua forza architettonica, la piattaforma è una buona risposta ai problemi attuali del traffico. La semplice idea che le automobili possono passare sotto una superficie riservata ai pedoni può essere sviluppata in molti modi diversi. La maggior parte delle belle piazze che abbiamo in Europa soffrono per la presenza delle automobili. Gli edifici, che un tempo parlavano tra loro proprio tramite lo spazio della piazza, sia che si trattasse di disposizioni razziali o di composizioni con un altro tipo di equilibrio, oggi non possono più farlo proprio a causa del traffico. L'altezza delle automobili, la velocità alla quale circolano, il fastidioso rumore che producono, ci costringono ad allontanarci dalle piazze invece dovrebbero essere luoghi tranquilli per passeggiare.
In alcuni miei progetti lavoro su diversi livelli di traffico al di sotto di una piattaforma: la circolazione pedonale al coperto, per il transito e la sosta dei veicoli. Gli edifici si innalzano sopra la piattaforma, sviluppandosi a vicenda all'interno di una composizione non disturbata dal traffico."[8]
Appare sempre più chiaro come, nelle intenzioni del progettista, interno ed esterno siano trattati ugualmente nello sviluppo del complesso del Teatro; ad evidenziare questo

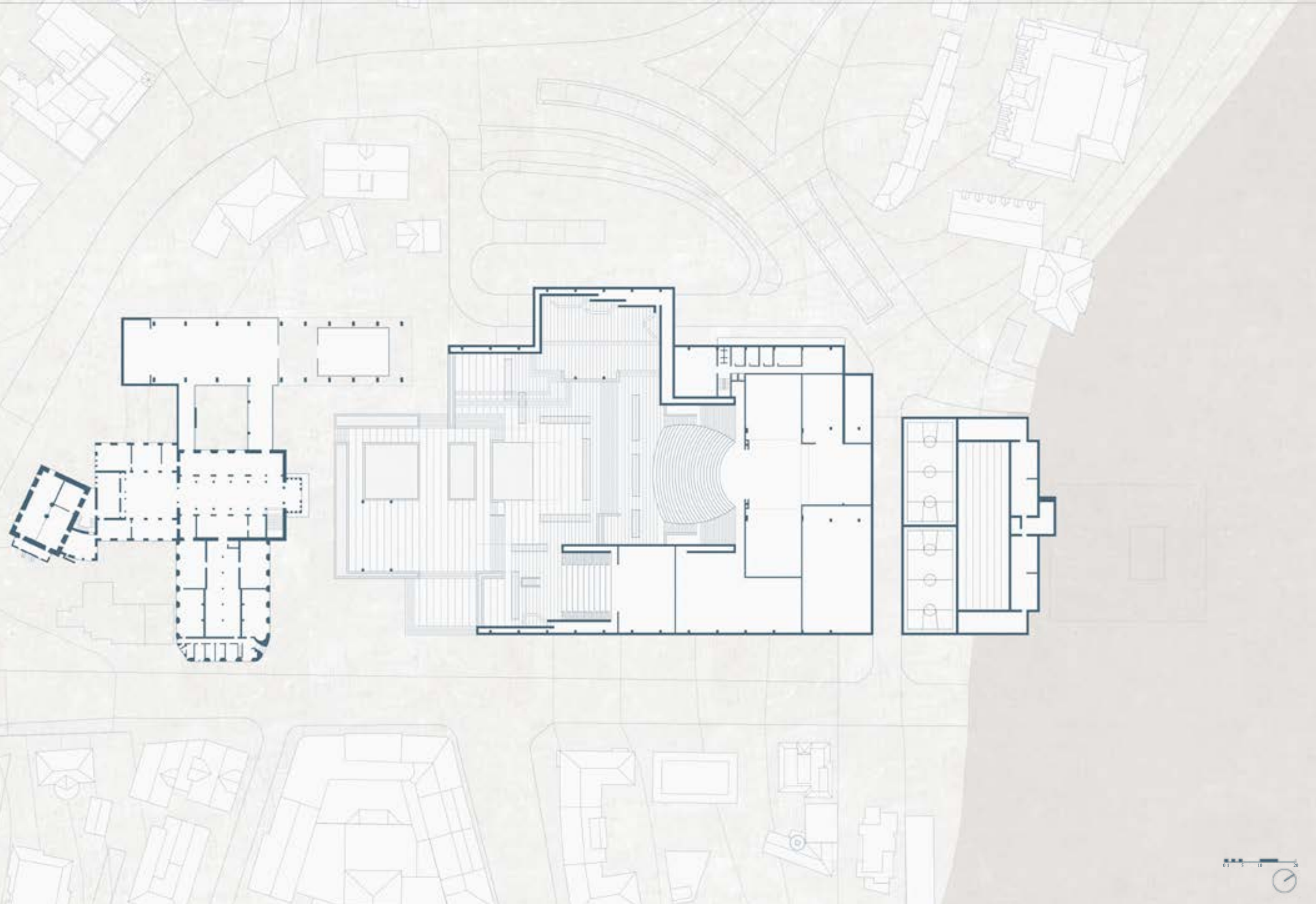


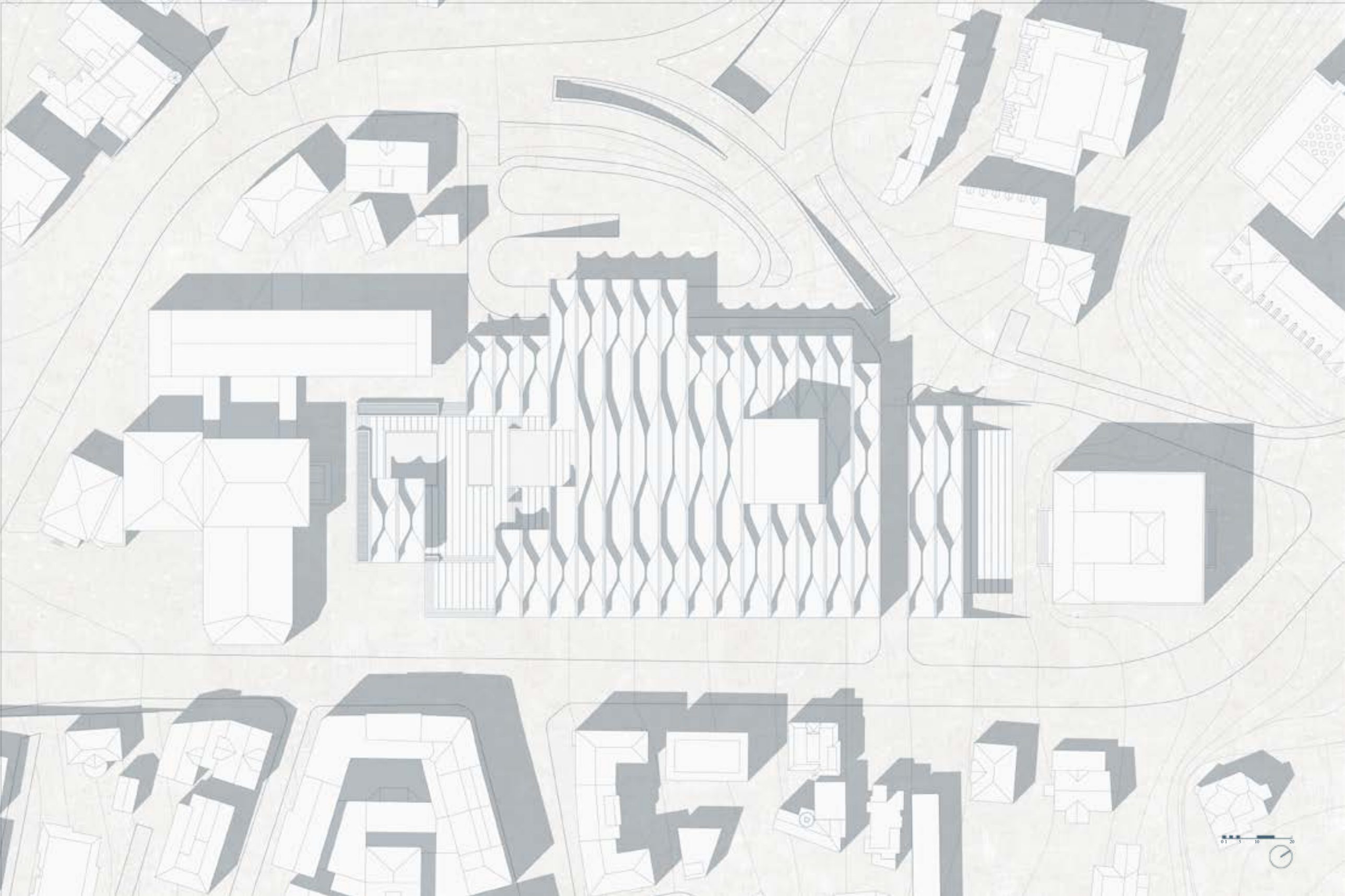
Modello digitale della piattaforma nella Heimplatz,; dettaglio dell'area tra i *propilei*. (realizzato in occasione della mostra Jørn Utzon. The architect's Universe, Louisiana Museum of Modern Art, 2004)

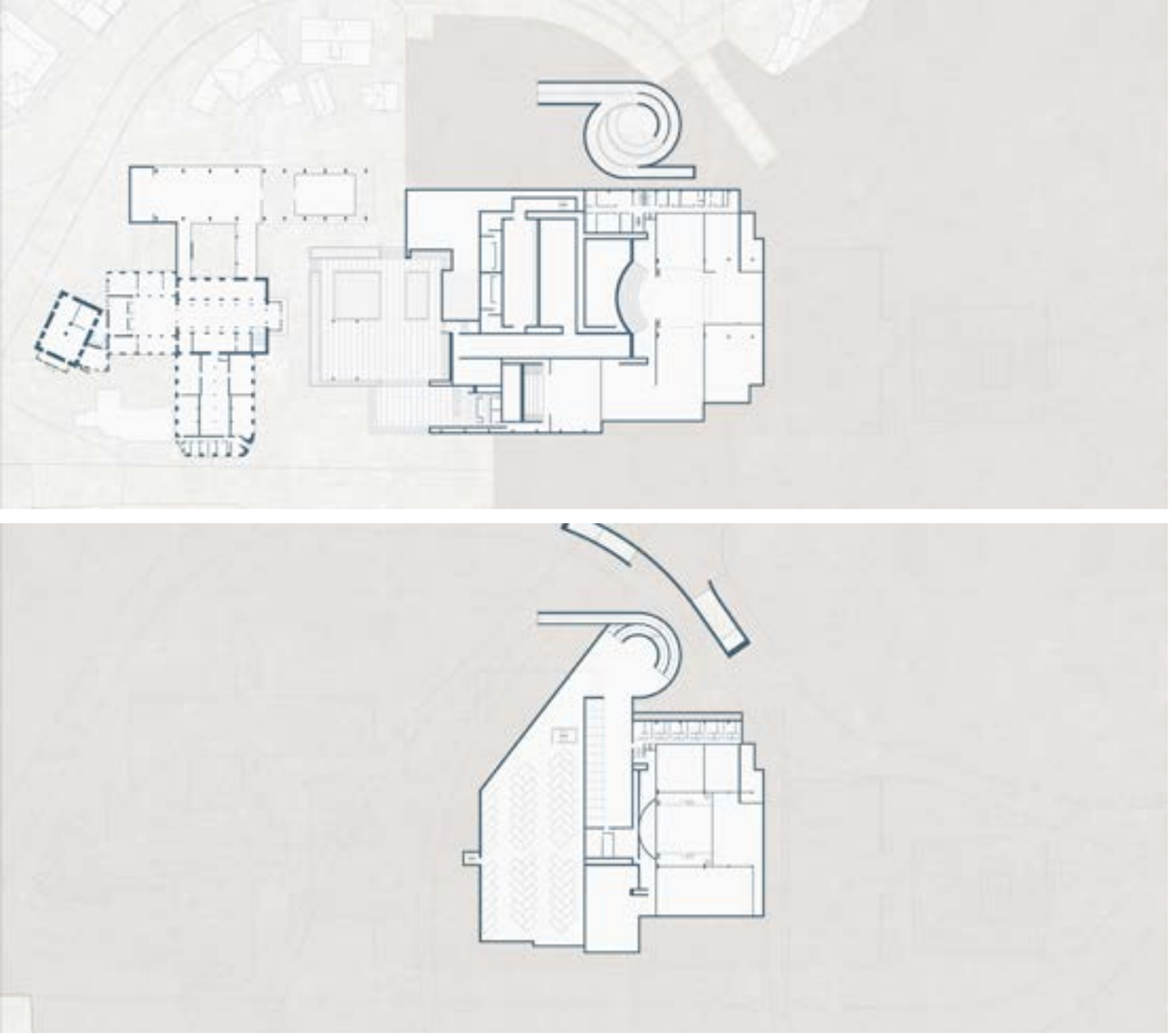


Schizzo della nuova Heimplatz; il progetto rappresentato è la terza revisione che Utzon propone alla Municipalià, ma risulta il desiderio di mostrare che la piazza avrebbe *ripreso vita* con il progetto dello Schauspielhaus. Pubblicato in Schweizerische Bauzeitung n.88, 1970


0 1 5 10 20


0 1 5 10 20

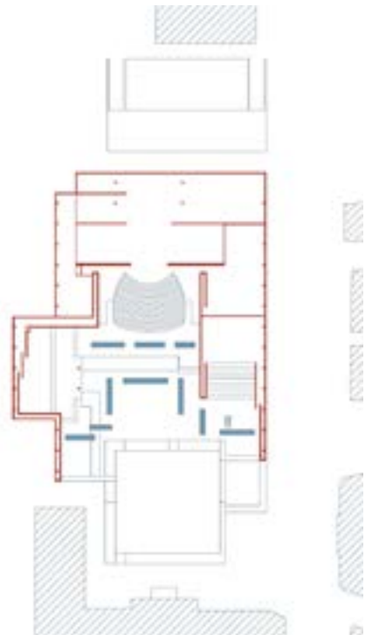

0 1 5 10 20



aspetto Utzon inserisce un ulteriore elemento rivelatore della propria intenzione di sottolineare tale continuità spaziale: la grande copertura – assimilabile nell'aspetto ad un imponente velario costruito – non definisce il perimetro degli ambienti chiusi del teatro. Lungo tutto il prospetto frastagliato sulla Heimplatz la transizione tra ambiente freddo e ambiente caldo è sempre preceduta da uno spazio intermedio, aperto ma coperto: Utzon insiste nel costruire una narrazione di scoperta del luogo attraverso il proprio progetto. Questo spazio, assimilabile forse ad un pronao del tutto aperto all'esterno e che si svolge per l'intera facciata, è uno spazio di compressione che introduce alle dimensioni degli ambienti interni del teatro[9], ma è insieme un momento di sosta prima di entrare nel teatro vero e proprio, il luogo nel quale rivolgere lo sguardo indietro, al panorama urbano circostante e al percorso di risalita appena concluso.

Da questo spazio si accede al foyer principale, agli ambienti del ristornate e del foyer minore, senza che vi sia alcuna indicazione privilegiata per l'ingresso; tutto il fronte principale è costituito in realtà da una serie di pareti vetrate – in realtà grandi teche di vetro – tra le quali si aprono porte a doppia anta, sempre in vetro, a dar forza al desiderio di annullare la distinzione tra interno ed esterno. Le gradonate proseguono non curanti della spartizione tra il dentro e il fuori, le teche si trovano in alcuni casi a interrompere la continuità dei gradini e l'unica indicazione fornita da Utzon nell'indicare dove inizi lo spazio caldo è data dall'infittirsi del disegno della pavimentazione[10], che raddoppia nel ritmo.

Come avviene in altre soluzioni di progetti a piattaforma, il vetro è utilizzato per la sua caratteristica trasparenza, in opposizione – nel caso di Zurigo – alle murature piene che costituiscono il vero e proprio perimetro dell'edificio; tale espediente consente a Utzon di realizzare il proprio desiderio di continuità spaziale: il paesaggio circostante, e



Schema planimetrico con individuazione dei muri chiechi a perimetro e del fronte vetrato sulla Heimplatz.

pagina precedente:
planimetrie dei piani interrati (quote 425m ,422m, 419m).

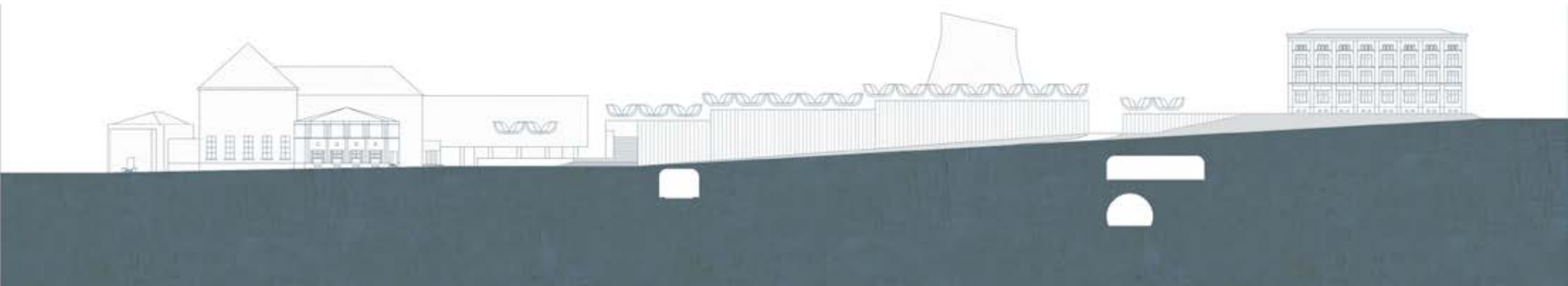
Eaborati grafici dell'autore.

in particolare un orizzonte visivo selezionato, diventano in questo modo parte integrante del progetto, costituendosi come quinta visiva *ultima* per chi sosti o attraversi l'edificio. Interno ed esterno esistono, e non solo per una mera ragione funzionale, ma il passaggio tra l'uno e l'altro e il superamento delle varie soglie anche all'interno dell'edificio avvengono attraverso le compressioni e le dilatazioni dello spazio che si sta attraversando.
È a questo punto che il ruolo della copertura assume importanza nel racconto dell'edificio.
"Il tetto ondulato copre grandi luci, così da permettere il massimo uso dello spazio interno dell'edificio."[11]
Una serie di travi (*ribbed* o *contour beams*) in calcestruzzo armato, con sezione variabile T-Y-V-U, accostate l'una all'altra costituiscono il grande manto di copertura del teatro. La sezione particolare permette di distribuire le forze in modo tale da ridurre al minimo l'uso dei pilastri: ogni trave è retta da solo 2 pilastri, con l'effetto che lo spazio interno si costruisce come un unico spazio unitario, mai interrotto nella visuale da elementi strutturali verticali.
Gli ambienti interni si svolgono in realtà seguendo le stesse dinamiche delle piattaforme esterne: il susseguirsi di rampe e gradonate non si interrompe entrando nel Foyer, ma si sviluppa ancora a raggiungere la quota più alta del piano della piattaforma. In corrispondenza dell'ingresso alla sala grande si trovano ancora le grandi teche di vetro, che dividono il foyer dall'auditorium, che "è creato dal naturale declivio delle file di sedili ed è inserito, come incassato, nel piano più ampio dello spazio pubblico"[12]

Come si è accennato all'inizio del presente capitolo, il progetto di Utzon occupa quasi per intero il lotto disponibile. Tutto il complesso ha un'estensione di circa 200 metri di lunghezza per 100 di larghezza, tra le esistenti Rämistrasse e Kantonsschulstrasse, e si estende su un dislivello di circa 13 metri dal livello pedonale della Heimplatz al piano di imposta della Scuola Cantonale.
L'organizzazione degli spazi esterni e degli ambienti interni, così come l'articolazione per porzioni ascendenti della grande copertura indicano chiaramente uno sviluppo longitudinale che asseconda il dislivello naturale del suolo in questo brano di città, ma le condizioni del contesto e la disposizione stessa del lotto definito dal Bando non consentono a Utzon di legare l'asse centrale della propria proposta con le direttrici prevalenti dell'area: il progetto per il Neue Schauspielhaus non è in asse né con l'edificio del Kunsthaus, né con le rigide geometrie della Kantonsschule.
La presenza della torre scenica che svetta dalla copertura pressoché piana, offre però allo sguardo dell'osservatore un suggerimento a riconoscere la sequenza volumetrica degli edifici costruiti lungo la Rämistrasse, ora ricomposta.
Un aiuto alla lettura formale del complesso lo offre l'architetto stesso quando descrive, nella relazione di progetto, il sistema costruttivo delle pareti perimetrali, che egli indica

Prospetto urbano lungo la Rämistrasse,; elaborato grafico dell'autore

pagina seguente:
Studio Utzon, negativo di una fotografia del modello di concorso, 1964 (ASA)



composte di pannelli prefabbricati accostati l'uno all'altro[13]; questo elemento suggerisce quanto è facilmente riscontrabile nelle planimetrie, dove il disegno della pavimentazione rende chiaro il sistema modulare alla base della costruzione nel suo complesso. Nonostante l'articolata planimetria, infatti, si osserva che tutti gli ambienti esterni, come quelli interni sono scanditi da una pavimentazione a fasce ripetute di 2 metri (in esterno) o 1 metro (in interno) e che tutti gli elementi della costruzione rientrato in questi parametri: dalle vasche d'acqua alle teche vetrate. Tale organizzazione "orizzontale" incentiva la lettura dell'edificio secondo una sequenza di piani in successione che portano dalla piazza verso l'azione teatrale interna.

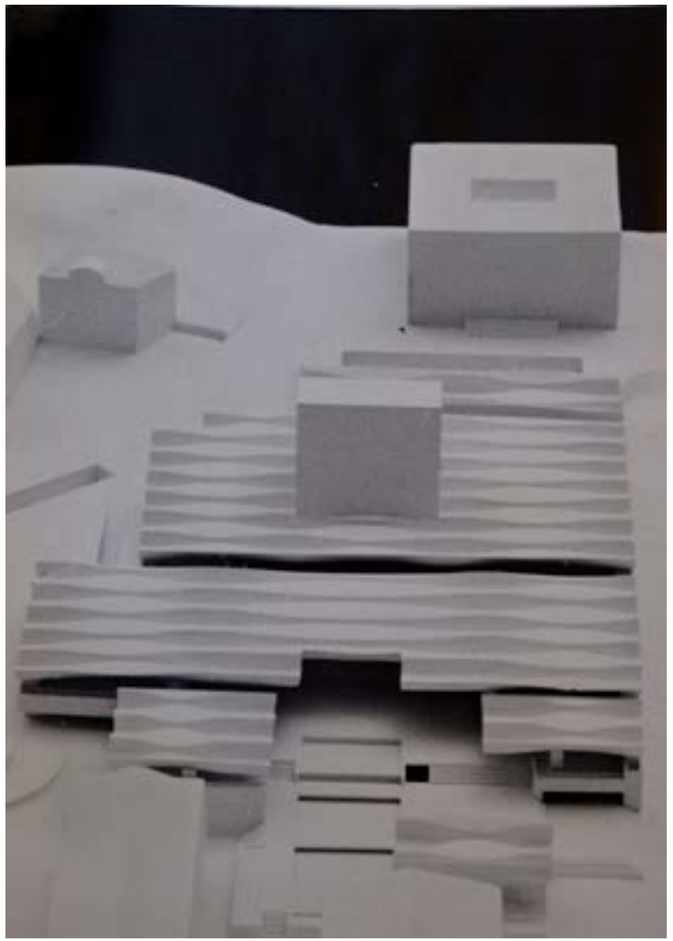
Più difficile è il riconoscimento di un ordine geometrico nello sviluppo trasversale a quello appena descritto: l'asse principale nella mezzeria della platea, infatti, non corrisponde al centro geometrico dell'edificio, né ha una relazione diretta con l'impronta effettiva del teatro sul suolo (escludendo quindi l'area in aggetto del ristorante); vi sono, al contrario, alcune singole corrispondenze tra porzioni dell'edificio di Utzon e il contesto più prossimo, che permettono una lettura del dispositivo architettonico del maestro danese in relazione all'intenzione di farne un vero e proprio fatto urbano radicato nella città.

Il primo basamento, la prima piazza sopraelevata, quella di maggiori dimensioni che si sviluppa proprio a ridosso della facciata e dei volumi del Museo d'Arte, è posizionato in asse con il pronao dell'edificio di Moser e Curjel nel tentativo di dare una dimensione "di partenza" al complesso tale da relazionarsi strettamente con esso; l'accesso alla piattaforma su questo lato, però, è traslato verso ovest, quasi in angolo, probabilmente ad assecondare il collegamento con il passaggio coperto esistente sotto l'ala Bührle sospesa sulla Heimstrasse e in direzione dell'effettivo ingresso al Museo.

Come fa inoltre notare Matteo Brändli in un suo breve

articolo sulla storia del Kunsthaus Zürich: "Jørn Utzon era forse riuscito nel 1964 ad assorbire l'ampliamento di Bührle nel suo memorabile, intelligente progetto per il nuovo Schauspielhaus, poi non realizzato […]"[14] l'apparente adattamento dello sviluppo planimetrico che Utzon propone per l'area Ovest del teatro ha la duplice funzione di "assorbire" appunto l'asimmetria dell'istituzione museale – e lo squilibrio dei prospetti della Heimplatz – e di creare insieme all'ampliamento dei fratelli Pfister un limite tangibile e visivo della nuova Heimplatz verso la Heimstrasse – pur non rinunciando all'accesso da quel lato.

È però forse sul lato opposto, lungo la Rämistrasse, che Utzon elabora la soluzione più interessante per accedere



Studio Utzon, fotografia del modello di concorso: vista a volo d'uccello sull'asse longitudinale della Heimplatz; sullo sfondo la Kantonsschule, in basso le coperture del Kunsthaus, 1964 (ASA)

alla prima piattaforma: tutto il prospetto Sud-Est del Teatro è composto da un muro continuo, senza aperture, che segue l'andamento del terreno e asseconda le diverse quote della copertura. Gli elementi prefabbricati in pietra costruiscono un prospetto cieco, quasi in cortina con il prospetto laterale della Scuola Cantonale, ammiccando al rigore di questa tramite l'iterazione dell'elemento costruttivo del setto murario che scandisce un ritmo definito e costante. Esattamente in asse con la Hottingerstrasse – importante asse di collegamento con il territorio a Sud della capitale elvetica – il muro si interrompe lasciando spazio ad un'ampia scalinata ed una piattaforma intermedia, che fungono anche da ingresso secondario per la sala minore del Teatro; in questo punto si osserva inoltre uno scarto del volume della piattaforma che "si ritrae" e lascia ampio spazio, a livello stradale, di fronte al preesistente Schauspielhaus (dove sarebbe dovuto sorgere un nuovo complesso commerciale e per uffici).

Il lavoro di modellazione e scavo che Utzon opera sulla piattaforma si rende chiaro una volta che si analizzi la sezione longitudinale dell'edificio; in questa si osservano le relazioni spaziali tra gli elementi che lo compongono – suolo, perimetro, copertura e se ne deduce la gerarchia, per così dire, nella definizione degli spazi del teatro.
Se in pianta il ritmo è reso evidente dal disegno delle pavimentazioni, in sezione l'elemento che comanda e ordina gli spazi è la ripetizione delle travi sagomate di copertura; la larghezza di questi elementi – 8 metri - rientra ovviamente nel modulo pari della pianta, mentre lo sviluppo in sezione – con un'altezza di 3 metri – dà il modulo alla scansione dei principali piani in successione della piattaforma, che dal livello stradale della Rämistrasse procede con tre principali terrazze a tre, sei e nove metri. Tra questi alcuni livelli intermedi garantiscono uno sviluppo delle scalinate tale consentire la sosta man mano che si procede nella salita.

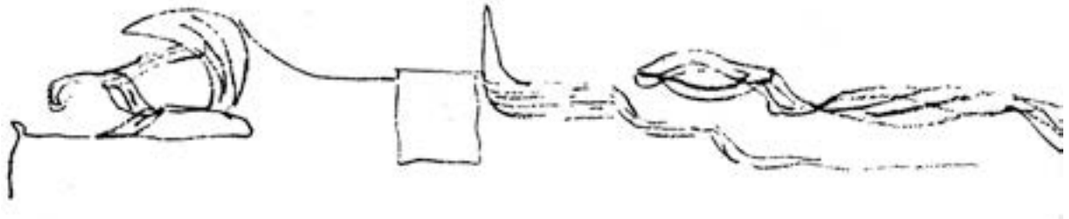
Anche l'articolazione dei piani sotterranei del parcheggio rientra nel ritmo regolare dei tre metri in sezione, anche se risulterà l'elemento più critico negli sviluppi del progetto[15].

Identità delle parti: topografia, perimetro, copertura

Il progetto per Zurigo – come gran parte dei progetti a piattaforma di Utzon – può essere ridotto ad alcuni elementi architettonici che ne definiscono gli spazi: la grande piattaforma, la copertura e i muri a perimetro.
Attraverso le relazioni tra questi attori, l'architetto costruisce il percorso narrativo dell'edificio e identifica i limiti della propria azione progettuale. La riduzione a un numero di elementi primari ridotto – pur nella molteplicità delle possibili variazioni che questi consentono – permette a Utzon di definire un proprio lessico architettonico che risponde al problema fondamentale di dare forma ad uno spazio che sia in grado di portare benessere alle persone che lo vivono.

LA PIATTAFORMA

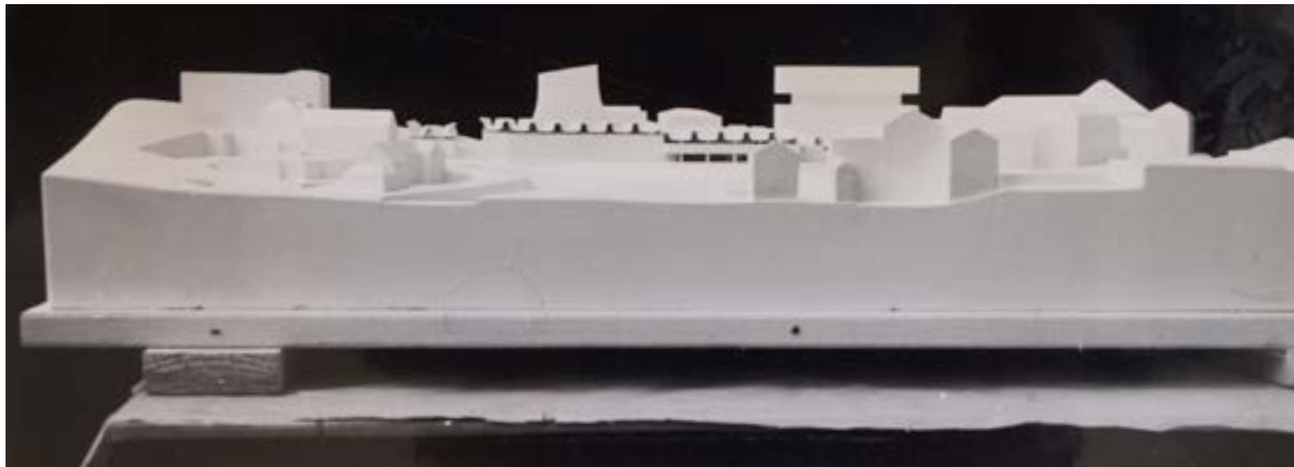
Nel secondo capitolo della ricerca si svilupperà una più generale riflessione sulla piattaforma come dispositivo architettonico, anche portando alla luce le variazioni che questa consente, alle diverse scale, senza perdere il proprio carattere più intimo di luogo per una collettività.



J. Utzon, schizzo esplicativo dell'idea di un organismo unico, ma abitato, per l'Opera House di Sydney, 1959

pagina precedente:
J. Utzon, foto di viaggio, Messico, 1949 (UA)

La piattaforma offre a Utzon la possibilità di costruire uno spazio che definisce in maniera netta gli spazi destinati al pubblico da quelli a servizio di esso e della struttura del teatro; si tratta di una costruzione quasi "geografica"[16], topografica, che afferma con forza un radicamento fisico al suolo di cui è estensione.
L'atto fondamentale del costruirla permette al progettista di definire "il piano su cui si muoveranno gli spettatori, sono questi ultimi ad essere importanti,"[17] in un percorso di ascensione; mentre al di sotto di questo nuovo piano si sviluppa il mondo "funzionale" del Teatro.
Il richiamo immediato è alle strutture dei templi Maya in Centro America, nella successione di piani collegati tra loro da ampie gradonate, alle ombre nette che le volumetrie tettoniche di quelle strutture marcano durante il giorno, al percorso – in senso più ampio – di scoperta ed elevazione che si attua nel percorrerle fino al punto più elevato, dove lo spettatore trova "l'auditorium [che] è creato dal naturale declivio delle file di sedili ed è inserito, come incassato, nel piano più ampio del suolo urbano."[18]
Nella descrizione del proprio progetto Utzon non parla della piattaforma, o di una nuova costruzione, ma del "suolo urbano", a sottolineare quanto l'intenzione del progetto non sia quella di realizzare un nuovo edificio per la città, quanto quella di ridefinire, ridisegnare una porzione dello spazio pubblico e collettivo della città già esistente, quasi a voler rivelare una presenza fino a quel momento taciuta e rimasta nascosta o, meglio, un carattere della città in potenza, da rivelare.
La piattaforma del Neue Schauspielhaus assolve a questa funzione non solo liberando la Heimplatz dal traffico, ma cercando piuttosto di ridefinire la natura di piazza in un brano di città che era rimasto fino a quel momento irrisolto. Il Teatro di Utzon si sviluppa lungo l'asse principale dell'area, assecondando la pendenza naturale del suolo di circa 13 metri tra l'ingresso della Kanstonnschule a monte e del Kunsthaus Zürich più in basso e in quella differenza di quota costruisce un sistema tettonico che assolve pienamente alla funzione richiesta di nuova istituzione Teatrale per la capitale elvetica e, insieme, permette di riassorbire la natura incerta dello spazio urbano che era rimasto libero, quasi di risulta.
Il progetto si confronta con gli edifici "notevoli" dell'area in maniera coraggiosa: da un lato la presenza dell'edificio del Museo d'Arte offre l'occasione per dare disegno ad una piazza che non era mai stata tale fino a quel momento: la storia dell'edificio museale è un susseguirsi di addizioni continue durante il XX secolo, che continuamente ne modificano gli equilibri volumetrici e l'impatto urbano di questo sugli spazi circostanti[19]. Con il disegno della nuova Heimplatz Utzon sembra voler quasi assorbire le asimmetrie del Museo e renderle parte attiva nel disegno del suolo pubblico urbano. Tale operazione risulterebbe invece pressoché impossibile nel confrontarsi con l'edificio della Scuola Cantonale, per il quale Weggmann – di educazione schinkeliana – aveva optato per un impianto classico e rigoroso, assolutamente simmetrico. Nel confrontarsi con il rigido volume ottocentesco Utzon sembra percorrere invece la strada del distacco: l'architetto danese opta per il vuoto tra il complesso di Weggmann e l'elemento più imponente del proprio teatro, la torre scenica, che sembra voler ammiccare all'edificio esistente recuperandone l'altezza di gronda, ma mantenendo il volume proprio del Te-

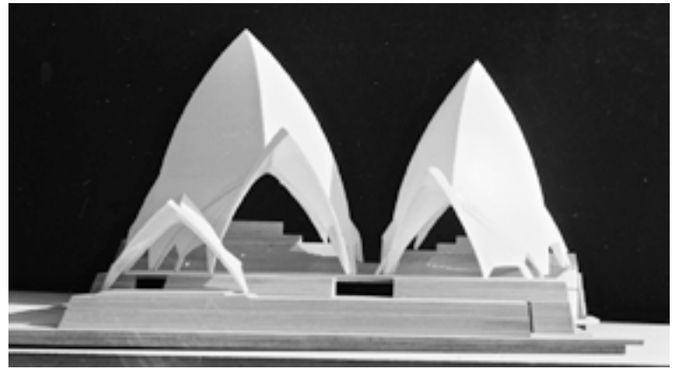


Studio Utzon, foto del modello di concorso, 1964 (ASA)

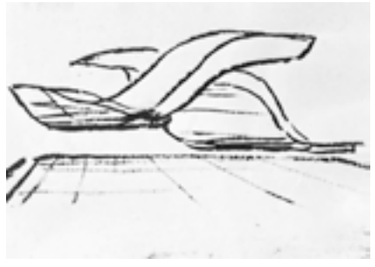
atro ben al di sotto (se pure l'ultima porzione del progetto di Utzon – le palestre per la Kantonsschule appunto – si organizzano poco al di sotto del basamento della Scuola, ipotizzando una connessione fisica interna con essa).
Tutta l'articolazione della piattaforma appare evidente sulla Heimplatz, che risulta completamente riprogettata e sulla quale si apre il prospetto di ingresso al Teatro; per i tre restanti prospetti dell'edificio, invece, Utzon percorre una strada opposta: alla complessità del prospetto principale, definito dal perimetro "frastagliato" della lunga parete vetrata, è contrapposto un perimetro solido e muto, senza aperture, la cui dimensione è resa evidente dal ritmo costante degli elementi che costituiscono le pareti perimetrali e dal profilo delle grandi travi di copertura, il cui movimento in sezione sembra suggerire l'organizzazione interna degli spazi interni – e dei livelli della piattaforma corrispondenti: l'intero edificio, infatti, sembra essere costruito per "sezioni" in successione, che sono rese evidenti attraverso lo sfalsamento del piano d'imposta della copertura. Tale divisione rispecchia l'organizzazione interna degli spazi: una prima quota comprende le porzioni di copertura che compongono il "portico" d'ingresso, ovvero quella fascia intermedia della Heimplatz tra esterno ed interno; segue una seconda porzione che copre tutta l'area del foyer interno, del guardaroba e del ristorante per poi proseguire con un ulteriore slittamento verso l'alto in corrispondenza della Sala del teatro e del palcoscenico, con i relativi spazi di quinta; incastonato nel piano ondulato della copertura in questa porzione sta il volume in aggetto della torre scenica, modellato secondo una doppia curva sui lati e con un tetto a falda unica che lo rende più svettante. In ultimo, in corrispondenza e a copertura delle due palestre per la Kantonsschule la copertura compie un ulteriore scarto, questa volta verso il basso, quasi a voler creare una pausa, appunto, tra il complesso teatrale e l'edificio di Weggmann.
Il lavoro con il suolo permette inoltre di recuperare lo scarto di quota che si crea sul lato Ovest dell'edificio, dove è posizionato l'ingresso laterale carrabile al foyer.
Questa sensibilità nei confronti del suolo, che in Utzon non si riduce a rispetto per il paesaggio naturale, ma è una vera e propria operazione di radicamento nel luogo – naturale o urbano che sia, è forse il carattere più forte delle sue architetture a piattaforma e rivela la profonda intenzione del progettista di voler disegnare spazi che siano adatti ad un contesto e ne rafforzino l'identità, non cercando di perseguire un formalismo stilistico o recuperando i caratteri architettonici propri del luogo, ma piuttosto trasformando l'idea di un luogo in spazio costruito attraverso alcuni selezionati strumenti, ogni volta rimodulati e adattati alle circostanze.

IL PERIMETRO

L'elemento del perimetro ha una natura varia, all'interno della produzione "a piattaforma" dei progetti di Utzon.
L'idea del *plateau* come struttura che genera di uno spazio nuovo ed elevato nasce con il presupposto che lo spazio sia generato dalla tensione tra suolo e copertura: il limite perimetrale non è reso in considerazione come elemento costruttivo. In questi termini il progetto più significativo (non perché unico ad essere realizzato) è proprio la Sydney Opera House, dove nelle intenzioni dell'autore il perimetro del complesso è il limite fisico della piattaforma stessa, che si eleva, "geografica", sulla baia di Sydney. L'idea di annul-



J Utzon, modello esplicativo delll'Opera House di Sydney; nei primi modelli che l'architetto presenta il perimetro vetrato non è neppure suggerito, lasciando intendere che la definizione dello spazio sarebbe avvenuta solo attraverso le grandi calotte di copertura. Foto Studio Utzon (UA)

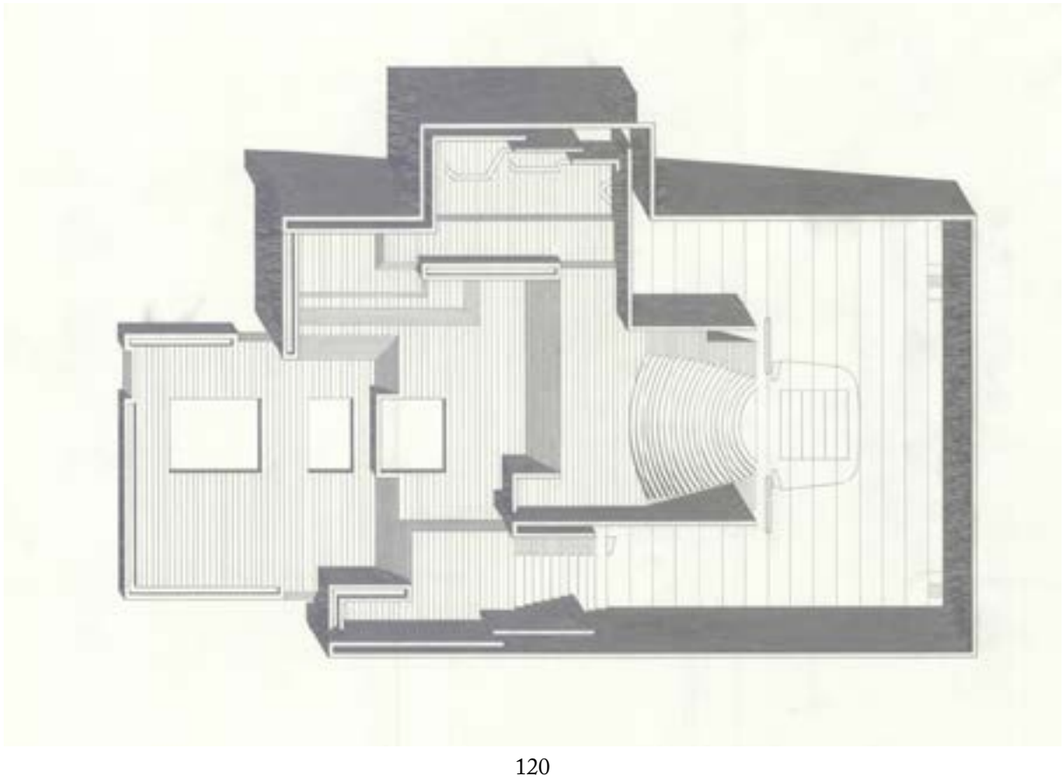


J. Utzon, schizzo sintetico del rapporto tra piattaforma e copertura sospesa; ancora tacitamente accentuato l'asse visivo che traguarda lo spazio della piattaforma e si appropria di unpanorama da immaginare.

lare la separazione interno-esterno è alla base della ricerca che Utzon compie nel tentativo di rendere attuale una forma mentale che egli ha sviluppato nell'osservazione delle strutture arcaiche delle piattaforme mesoamericane o asiatiche; e che egli evidentemente trova significativa per dare carattere al nuovo suolo che costruisce: "introducendo l'elemento della piattaforma, con il livello superiore alla stessa altezza della sommità delle chiome degli alberi, d'un tratto quel popolo guadagnò una nuova dimensione di vita"[20].

Nel progetto per il Neue Schauspielhaus Zürich, invece si osserva la presenza, significativa, di un perimetro costruito, tutt'altro che permeabile allo sguardo. Da un lato questa scelta è dettata sicuramente dal contesto: la città consolidata a perimetro dell'area di progetto richiede infatti una presa di posizione nei propri confronti dell'intorno, che non può risolversi con la smaterializzazione del perimetro. Vi sono inoltre ragioni tecniche che obbligano ad una

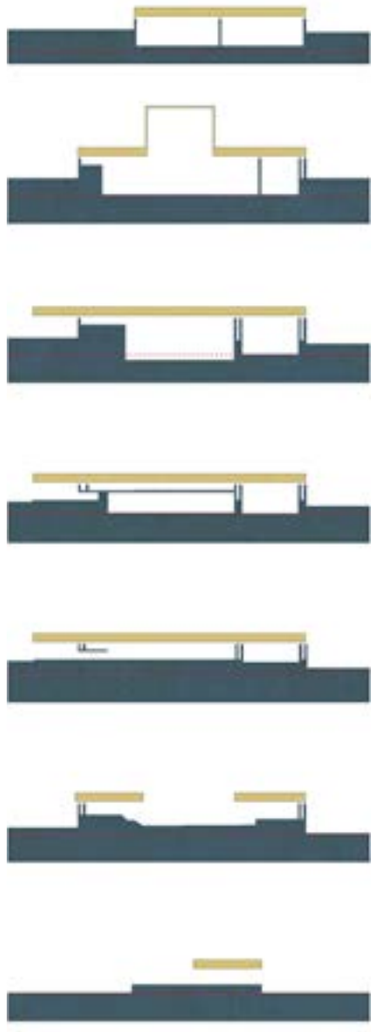
J Utzon, planimetria dello Schauspielhaus per una pubblicazione sulla rivista Zodiac; è interessante come la sintesi quasi esagerata nella selezione dei setti murari che sono rappresentati accentui il carattere del doppio muro *a nastro* che forma il perimetro dell'edificio. (ASA, UA)



perimetrazione definita. In ultimo, e più importante, vi è la riflessione sul ruolo urbano che assume l'edificio. Al Teatro, nella sua forma progettuale finale, è richiesto che sia uno strumento di ridefinizione urbana dell'area della Heimplatz: la chiusura dei lati secondari del complesso è l'elemento che dà forza alla straordinaria ricchezza formale del prospetto principale e la mutezza dei prospetti laterali acuisce l'effetto scenico della grande cavea all'aperto della nuova Heimplatz. Come afferma Rafael Moneo a proposito dell'Opera di Sydney "l'architettura sembra aver perso la sua condizione strumentale per recuperare, come contropartita, un'eccezionale forza simbolica."[21]
Utzon però non limita il ruolo del perimetro a solo contenitore dell'articolato mondo interiore del teatro; l'elemento più caratteristico di questo muro all'apparenza impenetrabile è che per la quasi totalità del suo sviluppo è costituito da due cortine murarie che corrono parallele e distaccate tra loro in modo che lo spazio tra di esse diventi spazio tecnico ad uso vario. Questi due elementi precedentemente descritti, si sviluppano paralleli con una distanza variabile - da un minimo di circa 1,2 metri fino a diventare vere e proprie stanze - e permettono di allocare, in relazione alla posizione nel complesso, ambienti tecnici e impiantistici, aree di backstage e depositi, ambienti a supporto delle biglietterie e della caffetteria, collegamenti verticali e corridoi. Questa articolazione apparentemente complessa, risulta una scelta del tutto *razionale* da parte del progettista, tanto che si potrebbe descrivere il perimetro come un unico setto murario continuo che, ripiegandosi su se stesso offre, nelle anse che vengono a crearsi opportunità di alloggiamento per quelle funzioni e quegli spazi rimangono nascosti alla vista del pubblico.

LA COPERTURA

Il terzo e più caratterizzante elemento costruttivo dei progetti a piattaforma del maestro danese è senza dubbio la



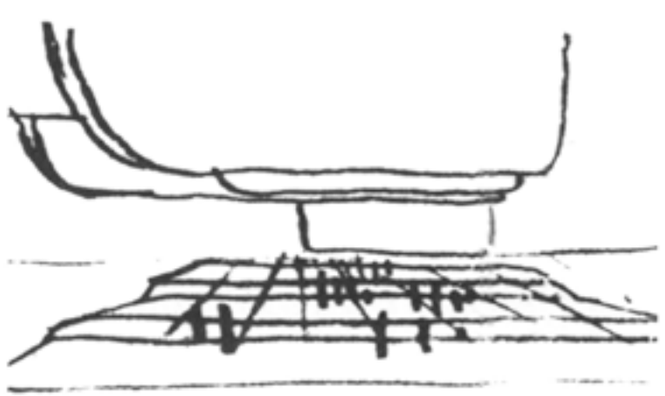
Sezioni tomografiche trasversali al corpo dell'edificio; dal basso: la Heimplatz, la prima piattaforma con i due propilei freddi, il frande pronao-velario di ingresso, l'accesso alla sala maggiore, la prima di platea, la torre scenica, le palestre ai piedi della Kantonsschule.
Elaborazione grafica dell'autore.

copertura. Anche questo elemento, come i due precedentemente descritti, assume variazioni nei singoli progetti, ma si possono in generale riscontrare due tipi di copertura di cui Utzon fa uso: la prima caratterizzata da un impatto volumetrico più significativo, e dalle forme più iconiche, solitamente utilizzata a copertura di auditorium o sale congresso di medie e grandi dimensioni; la seconda tipologia, invece, è definita da una serie di travi dalla sezione variabile accostate che, proprio per questa loro caratteristica, permettono di coprire grandi luci con una riduzione al minimo degli elementi strutturali verticali.
E' attraverso l'osservazione della dialettica tra copertura e suolo che avviene la lettura dello spazio interno, nell'attenzione dedicata dal progettista alla sequenza tomografica che il visitatore, lo spettatore sperimenta nel percorso che lo porta nella sala teatrale.
Nel progetto per lo Schauspielhaus Utzon fa ricorso solo alla seconda tipologia; tutto l'edificio è scandito dall'andamento ondivago della copertura che è descritta come un tappeto non steso o una superficie increspata dai commentatori, tanto da paragonarla idealmente all'increspersi della superfice del bacino del Lago di Zurigo, poco più a valle.
All'apparenza continua, la copertura – come si è detto – è divisa in sezioni che identificano, all'interno, il succedersi dei diversi ambienti del teatro e, all'esterno, l'andamento degradante del suolo naturale e della Rämistrasse; si può quindi affermare che sia l'elemento determinante che aiuta nella lettura e consente una piena comprensione del complesso edificio.
Nonostante la proposta non presenti un apparato di coperture ricco e vario come in altri progetti, proprio nella compostezza del ripetersi del singolo elemento della trave sagomata sta l'eleganza della proposta per la capitale elvetica (riecheggiano qui forse le parole di Carl Ferdinand von Ehrenberg quando descriveva il valore "repubblicano" della nuova architettura svizzera che perseguiva la strada di una

chiarezza formale e volumetrica e fuggiva l'eccessivo decorativismo).
La soluzione adottata da Utzon permette all'interno degli ambienti del teatro di avere il minor numero possibile di elementi strutturali verticali a vista (se ne contano solo quattro), potendo inserire la maggior parte dei pilastri nelle intercapedini create dalla doppia muratura perimetrale; in questo modo gli interi spazi di foyer e gli ambienti destinati al pubblico mantengono quel carattere di totale percorribilità che caratterizza lo sviluppo della piattaforma all'esterno.
Il progettista si inventa un nuovo cielo per questi ambienti, e lo fa cercando una forma costruttiva che risponda, anche, alla necessità espressiva di generare una sensazione di movimento e fluidità; la forma derivata dalla costruzione interagisce con l'intenzione figurativa che la mano dell'architetto ha voluto definire per quegli spazi, riducendo la sensazione di compressione dovuta all'imposizione di un tetto ad un interpiano relativamente ridotto in dimensione, se paragonato gli standard dell'architettura teatrale e per auditorium dell'epoca.
Nel parlare della copertura della Sydney Opera House in una intervista per un articolo dal titolo "Talking of roofs", in relazione alla posizione peculiare dell'edificio, Utzon afferma "che non si può progettare un edificio in una posi-

J. Utzon, il figlio Jan tocca la volta levigata e *cesellata* in una grotta marina, durante un viaggio. (UA)

zione tanto esposta senza prestare attenzione alla copertura. Non è pensabile prevedere una copertura piana cosparsa di canne di ventilazione per gli impianti; si dovrà, infatti, avere un quinto prospetto che sarà tanto importante quanto gli altri”[22].
Se pure il contesto della Baia di Sydney e l’area della Heimplatz non sono paragonabili e l’elemento naturale dominante nella prima è quasi del tutto assente nel centro di Zurigo, l’intenzione progettuale è chiara: la copertura di un edificio a piattaforma non può essere immaginata come un elemento meramente tecnico, né può rispondere esclusivamente a ragioni di ordine economico; deve invece prendere parte alla narrazione complessiva dell’edificio, perché lo spazio interno è definito proprio dalla tensione tra il nuovo suolo costruito e, appunto, la copertura.



J. Utzon, schizzo di una copertura al di sopra di una piattaforma.

pagina seguente:
J. Utzon, disegno di un pilastro (UA)

Nel suo scritto *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo* Kenneth Frampton dedica un intero capitolo all’opera di Jørn Utzon, discutendo e mettendo in relazione le principali caratteristiche del lavoro del maestro danese con il contesto multiculturale cui egli si rivolge nella sua vita e da cui trae ispirazione.
Ci sono alcuni passaggi importanti che riguardano il rapporto tra la memoria dell’infanzia di Utzon e del suo percorso accademico che possono essere accomunati sotto il tema dello sperimentalismo costruttivo o, se non altro, dell’attenzione particolare che come progettista egli rivolge alla costruzione.
Per affrontare questo tema bisogna considerare nel complesso tutte le opere di Utzon, non limitatamente alle piattaforme – dove però l’elemento costruttivo e strutturale assume un ruolo particolare nel dare *forma* all’edificio.
Gli edifici a piattaforma rappresentano al meglio il rapporto saldo tra idea dello spazio e realizzazione della forma, “l’architettura di Utzon sembrerebbe guidato due princìpi interrelati: la logica costruttiva della forma tettonica e la logica sintattica della geometria”[23].
Questo rivolgersi alla costruzione come elemento che infonde carattere al progetto risale con certezza alla formazione che Utzon sviluppa in Danimarca: da un lato lo stretto legame con il padre, che era ingegnere navale, e il fascino suscitato dalla carpenteria navale; dall’altro la “sensibilità per un vernacolo profondamente radicato assimilata dalla didattica della Accademia Reale”[24] di Copenhagen, sotto l’influenza della *cultura costruttiva* di Peter Jensen-Klint, che assegnava alla tradizione costruttiva un ruolo primario nella definizione di una pratica edilizia attuale e locale, nella ricerca di una nuova identità architettonica e costruttiva propria, che cerca in tutti i modi di evitare sia il

formalismo sia il funzionalismo accademico, rivolgendosi al contrario al *naturale* come elemento di ispirazione per dedurre un nuovo modo per il produrre umano.
Si è visto quindi quanto il rapporto con la tradizione abbia influito nella costruzione di una *forma mentis* fortemente legata alla pratica del costruire e alla concezione del progetto in questi termini[25] - senza però scadere in una forma architettonica che derivasse unicamente dalla costruzione.
Negli anni della pratica professionale Utzon può inoltre far riferimento ad una serie di esperienze virtuose e innovative nell'utilizzo dei materiali per l'edilizia, primo fra tutti il cemento armato.
Già dagli anni Venti e dalle opere di Freyssinet[26] si osserva nel panorama architettonico mondiale una tendenza alla sperimentazione sulle strutture di copertura in cemento armato: dalle prime esperienze italiane di Giorgio Baroni alle spettacolari strutture di Torroja in Spagna, dal Padiglione del cemento all'Exposition Nationale Suisse di Maillart ai progetti di Pier Luigi Nervi[27] si procede fino agli anni Cinquanta lungo una pratica progettuale che ha come esempi più noti le volte messicane di Felix Candela e le grandi calotte di Eero Saarinen negli Stati Uniti. Percorrendo questa linea che lega fortemente l'architettura e il progetto strutturale si osservano progetti di natura completamente differente e solo nei più recenti si osserva anche

J. Utzon, Terminal TWA, JFK International airport, New York, di E. Saarinen; foto del viaggio negli Stati Uniti, 1962 (UA)

una propensione alla spettacolarizzazione della forma, ad una sua messa in mostra.
"La parte centrale degli anni Cinquanta è contrassegnata da un transitorio tentativo di esplorazione di un vocabolario formale più ricco per alcuni tipi di edificio. Sotto l'influenza di ingegneri come Candela, Nervi, Weidlinger e Salvatori, architetti come Saarinen, Raymond e Rado, Catalano, Stubbins e Yamasaki hanno realizzato strutture che conferiscono alle coperture un nuovo avvenire. Gusci incurvati e piegati, paraboloidi iperbolici, membrane sospese a portici coprono aeroporti e centri per congressi, case e night-club; talvolta sembrano scelte più per se stesse che in relazione all'edificio che coprono. Tuttavia, sono la prova di una certa vitalità dell'architettura americana e di una volontà di correre qualche rischio per conquistare nuovi territori espressivi"[28].
Vale la pena in questo senso riportare alla mente il dibattito cui si assiste dagli anni Cinquanta nel mondo dell'architettura circa la tendenza – auspicata, sostenuta o osteggiata a seconda dei protagonisti – ad allontanare la pratica progettuale dalle strategie e dagli ideali del Movimento Moderno; ovvero il desiderio di un superamento dell'idea di una architettura e di una città funzionali. Già nel 1943 Giedion, Sert e Léger firmavano un manifesto in cui dichiaravano che "le persone vogliono che le costruzioni che rappresentano la loro vita comunitaria riescano a soddisfarli maggiormente anche dal punto di vista funzionale. Vogliono che le loro aspirazioni alla monumentalità, alla gioia, alla fierezza e all'emozione siano soddisfatte"[29]; mentre nel 1947 il CIAM di Bridgewater si dava "lo scopo di lavorare alla creazione di un contesto fisico che soddisfi i bisogni emozionali e materiali dell'uomo"[30].
Utzon in questi anni viene in contatto con il dibattito dei CIAM in quanto parte del gruppo PAGON (Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge – Gruppo degli architetti progressisti di Oslo Norvegia) e ha stretto legami con il

R. Maillart, Cement Hall, Esposizione Nazionale Svizzera, Zurigo, 1939

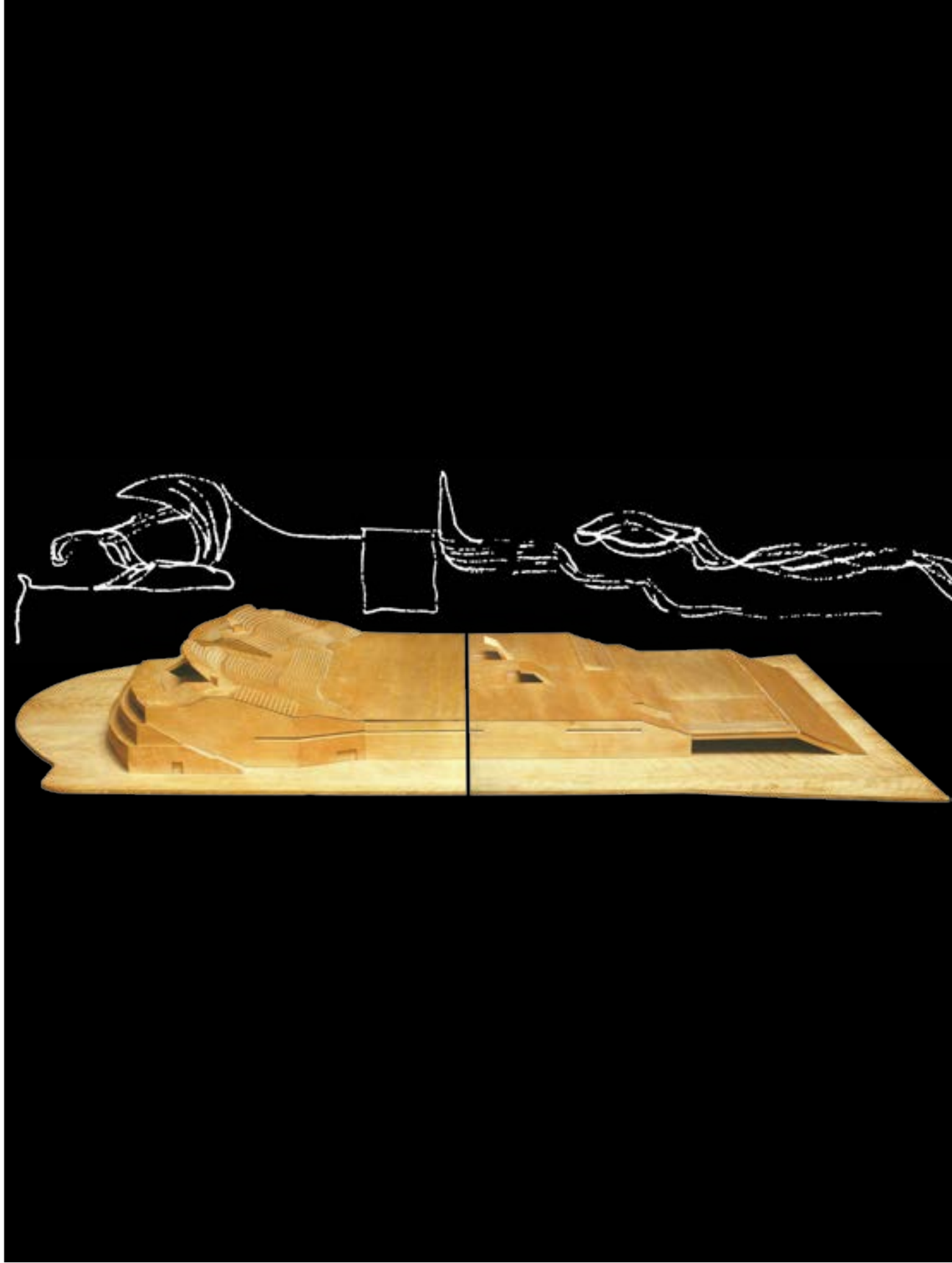
movimento artistico COBRA, di cui Asger Jorn è il principale promotore, che sta operando nel mondo dell'arte una critica simile contro l'accademismo dominante il dibattito allora contemporaneo, a favore di una pratica artistica che "contro l'astrazione rivendica una rappresentazione informale, basata sulla dimensione corporea e sulla spontaneità della pittura". Proprio Asger Jorn pubblica nel 1958 un manifesto intitolato *Pour la forme*, dove raccoglie i propri scritti degli anni in cui aveva partecipato al COBRA e nel quale esprime il proprio punto di vista su quanto è prodotto dall'uomo: "Tutte le opere umane devono sottostare a queste tre analisi: 1) L'analisi estetica dell'effetto sensoriale immediato e spontaneo dell'oggetto, del suo valore in termini di impatto, di drammaticità e di sorpresa; del suo valore come novità. È il valore inutile, privo di senso è superfluo (o valore immaginario). 2) L'analisi etica dell'utilità relativa interessi umani, la sua funzione sociale e personale. 3) L'analisi scientifica della struttura innata e oggettiva, indipendentemente da ogni interesse umano, vale a dire l'analisi delle possibilità di costruzione, paragonate con i loro scopi. Ecco il punto di partenza ideologico per la creazione di un mondo a venire."[31]

Di tutte le *opere dell'uomo* che sono citate o descritte nel manifesto, La Sydney Opera House di Utzon è l'unica ad appartenere all'architettura contemporanea; nello specifico, illustra il frontespizio di uno dei capitoli della raccolta: il prospetto laterale del progetto, disegnato a tratto nero, occupa la pagina corredato dal titolo *Charme et mécanique. L'architecture de l'ambiance commence.*

Questa lunga digressione per dare un'idea del mondo culturale entro il quale Jørn Utzon lavora. Il progetto per la Sydney Opera House – che si può affermare apra il periodo dei progetti a piattaforma – si inserisce a pieno titolo nel novero delle architetture innovative, da un punto di vista tecnico, e "potenti" per il loro valore iconografico e identitario.

A. Jorn, Frontespizio del capitolo Charme et mecanique, in Pour la forme. La didascalia recita "L'Architecture de l'ambiance commence"

pagina seguente:
J. Utzon, modello del plateau per la Opera House di Sydney, schizzo per la Opera House di Sydney



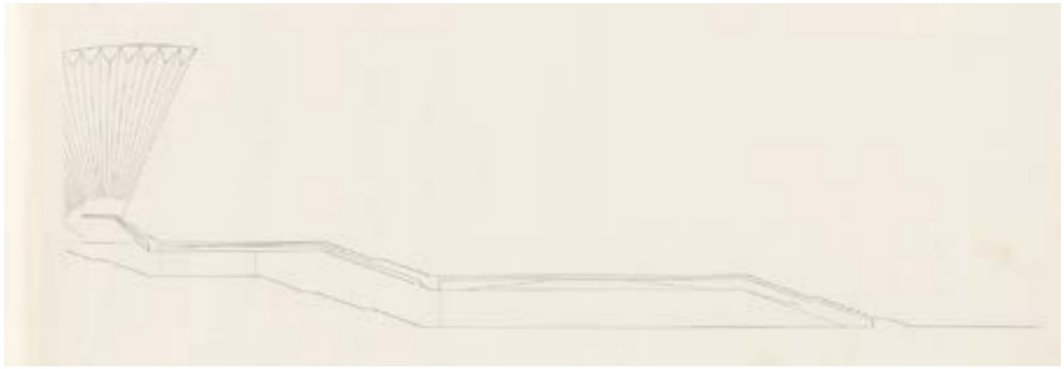
La riflessione sulla costruzione e sul suo valore formale all'interno del progetto si sviluppano nell'opera di Utzon fin dalle prime esperienze progettuali, soprattutto in relazione al dialogo tra i diversi elementi che lo compongono. Uno studio sull'opera architettonica di Jørn Utzon rivela una predilezione per complessi architettonici che sono spesso composti da più parti (indipendentemente dalla scala dell'intervento), le quali sono messe in relazione attraverso dispositivi architettonici che dichiarano la propria autonomia rispetto ai volumi che collegano: l'autonomia tra un elemento basamentale e i volumi che vi si dispongono sopra o vi sono incorporati, le strutture collettive in cui le aule sono volumi autonomi, collegati tra loro da piattaforme o percorsi orizzontali più bassi, l'aggregazione di elementi – alti o bassi, a seconda dell'uso – che si dispongono su un territorio e ne seguono l'andamento naturale, fino ai progetti di "architettura additiva" che si costruiscono secondo la disposizione ordinata di modelli modulari precostituiti.
L'architettura di Utzon è un'architettura per parti ed un'architettura nella quale l'attraversamento, il percorrere gli ambienti diventa il vero strumento narrativo e rivelatore dello spazio costruito (e del contesto che entra nello spazio costruito come fattore visivo fondamentale).

Come si è accennato nella descrizione del complesso dello Schauspielhaus di Zurigo, gli edifici a piattaforma sono composti di tre elementi costitutivi: la topografia, il perimetro (peraltro non sempre presente) e la copertura. Questa tripartizione risulta utile anche nella disamina delle principali caratteristiche di sperimentazione costruttiva e strutturale dei *plateaus* di Jørn Utzon:

TOPOGRAFIA – COPERTURA - PERIMETRO

Gli edifici a piattaforma, all'interno dell'opera del maestro danese, rappresentano forse il livello di massima complessità strutturale e compositiva: l'idea di fondo è riassunta da Utzon con pochi eloquenti schizzi nella trasfigurazione grafica delle strutture monolitiche maya. Una linea, la linea di terra, ben marcata che in un dato punto cambia inclinazione e suggerisce un andamento del suolo obliquo, o verticale, per poi ritornare alla quota zero. La sintesi del progetto a piattaforma sta tutta in questo gesto, che nasconde la grande complessità costruttiva di quel movimento del terreno: per Utzon questo è un vero e proprio suolo abitato; anzi, l'innalzamento artificiale della quota di percorrenza serve proprio a inserire, al di sotto, tutte le funzioni proprie dell'edificio, al fine di liberarne la quota più alta. Una tale struttura deve sostenere, al di sopra, le grandi coperture delle aule e la percorrenza del pubblico, mentre, al di sotto della superficie, deve garantire la possibilità di uso di tutti gli spazi che vi possono ricavare, oltre ai collegamenti verticali con i piani interrati – più canonici – di parcheggio. Per poter risolvere strutturalmente la questione di forze sempre diverse per i vari punti della piattaforma, la soluzione che Utzon elabora insieme agli ingegneri strutturisti che per primi si trovano ad affrontare questo problema a Sydney[32] è quella di superfici con costoloni intradossati posti longitudinalmente all'andamento principale della piattaforma, con sezione sagomata tale da essere

J. Utzon, schizzo di una piattaforma Maya

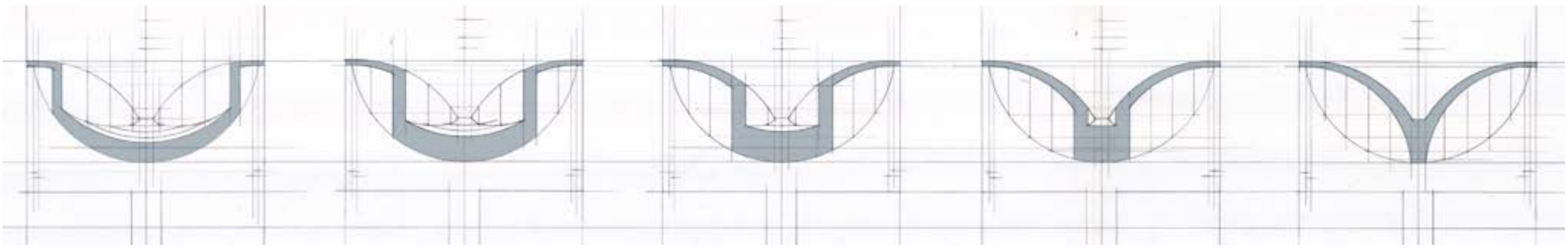


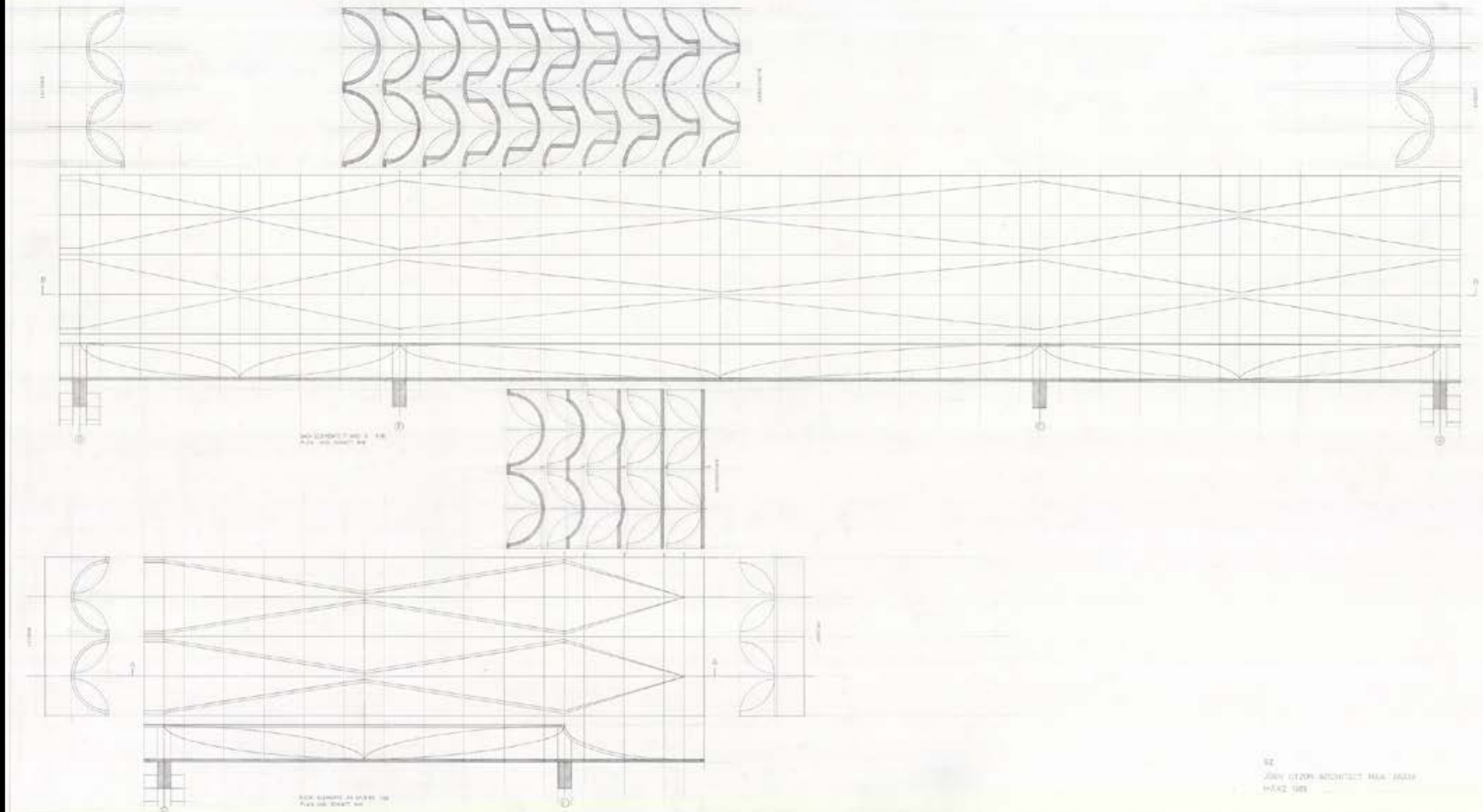
J. Utzon e altri, sezione tipo indicativa dello sviluppo delle travi sagomate a sostegno dei piani della piattaforma, in The Yellow Book, 1962, dettaglio della tavola. (SGA, UA)

Studio Utzon, sviluppo della sezione variabile delle travi sagomate per la copertura dello Schauspielhaus Zürich nella versione del 1965 (ASA, UA). Elaborazione grafica su disegno originale dell'autore.

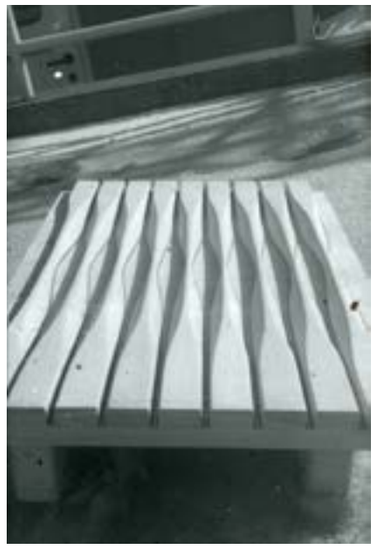
pagine seguenti:
Studio Utzon, tavola di sviluppo di due travi tipo della copertura dello Schauspielhaus Zürich, comprensivo di sezione trasversale e prospetto laterale delle travi, in relazione alla pianta, 1965. (UA)

in grado di rispondere alle forze di compressione e trazione adeguatamente a seconda delle diverse condizione della "superficie". La descrizione di questi elementi è descritta brevemente da Ove Arup nel *Red Book 10* che Utzon presenta alle commissioni di valutazione del progetto per l'Opera di Sydney[33]: "L'intera sottostruttura è costituita principalmente da grandi lastre orizzontali appoggiate su muri di cemento. Le pareti sono quelle strettamente necessarie per ragioni architettoniche ed è stato previsto un minimo numero di pilastri extra. Ciò ha portato ad avere campate molto ampie per le solette. Per motivi architettonici e strutturali le ampie campate sono state progettate come lastre sagomate; le coste sagomate sono disposte in modo tale che nella porzione centrale della campata, dove i momenti sono positivi (cioè con compressione in alto e tensione in basso), la maggior parte di materiale si trova nella porzione alta della soletta; mentre in corrispondenza dei supporti, dove i momenti sono negativi, la massa maggiore di cemento è nella parte inferiore per accogliere la compressione. Il passaggio da una sezione all'altra è graduale e tra le due situazioni estreme la soletta è di sezione continua.
Ciò si traduce in una struttura relativamente leggera poiché il materiale è utilizzato in modo strutturalmente più vantaggioso. Fornisce inoltre, dal basso, un interessante effetto architettonico."[34]
La piattaforma, quindi, è strutturalmente concepita per piani sovrapposti e ripiegati che suggeriscono per giustapposizione e sfalsamento il moto ascensionale che la persona percorrerà.
Non si hanno informazioni certe circa lo sviluppo strutturale del *plateau* dello Schauspielhaus Zürich, ma si può immaginare che le soluzioni adottate fossero similari, se pur in scala più ridotta.
L'elemento più caratterizzate del progetto per la capitale elvetica, e in generale per gli edifici a piattaforma di Utzon, rimane però la struttura plastica della copertura.
Si è anticipato che nella disamina dei progetti del ventennio che va tra gli anni Cinquanta e Settanta le opere che ricorrono a sistemi di copertura con una propria autonomia formale e figurativa fanno ricordo a due principali tipologie di tetto: una dall'impatto volumetrico e visivo più marcato, dove spesso si può leggere la propensione a forme di carattere o suggestione naturale da parte di Utzon, e la seconda che si riduce alla concatenazione di elementi





prefabbricati sagomati, di spessore più ridotto, ad ottenere una copertura più orizzontale, se pure molto articolata in sezione.
Questa seconda tipologia è utilizzata nel Teatro di Zurigo; si può però osservare come lo sviluppo in sezione dell'elemento singolo della trave sagomata utilizzi un sistema analogo a quello delle solette costolate della Sydney Opera House.
Una serie di travi (*contour beams*) in calcestruzzo armato, con sezione variabile T-Y-V-U, accostate l'una all'altra, costituisce il grande manto di copertura del teatro. La particolare sezione permette di distribuire le forze in modo tale da ridurre al minimo l'uso dei pilastri a supporto: ogni trave è retta da solo 2 pilastri alle estremità, con il risultato di avere uno spazio interno unitario e quasi mai interrotto nella visuale da elementi strutturali verticali. L'utilizzo di questi elementi per la copertura consente di ridurne notevolmente il dimensionamento complessivo e di lavorare sulla rifinitura dell'oggetto singolo per ridurne il carattere strutturale a favore di una superfice curva che, nella ripetizione degli elementi e nel susseguirsi delle curve perde la sensazione di pesantezza dovuta al materiale e acquista quasi l'immagine di un tessuto ripiegato.
La copertura dello Schauspielhaus assume ancora più forza visiva perché si confronta direttamente con il terzo e ultimo elemento costitutivo del progetto: i muri perimetrali. Nello studiare il dettaglio della contatto tra elemento verticale perimetrale e articolazione orizzontale Utzon inserisce uno spazio vuoto che marca la separazione tra il muro solido e compatto in basso e il profilo curvo delle travi di copertura; questa scelta permette da un lato di garantire l'ingresso di luce naturale dall'esterno, dall'altro ha un fondamentale ruolo scenografico: durante il giorno, infatti, lo scarto tra pareti esterne e copertura sarà scuro, evidenziandone il ricco sviluppo volumetrico; all'imbrunire, invece, le luci interne del teatro possono filtrare in esterno attraverso



la fascia vetrata, rendendo ancora evidente la sensazione di sospensione del *velario*.

"Utzon sembra attratto dalle soluzioni costruttive radicali, e trovare la giusta risposta formale ad esse – una risposta sempre sintetica – sembra essere il suo proposito."[35]
Rafael Moneo parla in questi termini della ricerca costruttiva di Utzon, ricerca che ha sempre una ripercussione sulla forma complessiva dei progetti; le risposte che egli propone sono, in definitiva, sempre simili, se si analizzano nella complessità del corpus delle opere del maestro danese, sono variazioni su un tema, o più temi, che egli ha individuato come strumenti di progettazione: la costruzione di un suolo abitato, il radicare il progetto all'interno del contesto ampio della città o del paesaggio che si va a modificare, il ricorrere a sistemi di costruzione quanto più razionali possibile, quindi l'organizzazione degli organismi architettonici con una chiara ritmica e, di conseguenza, la serializzazione degli elementi costruttivi e il ricorso ideale alle strutture del mondo naturale e biologico come riferimento archetipico fondamentale di un'idea di forma[36].

pagina precedente e sopra:
Jorn Utzon e altri, fotografie del modello di studio per le travi a sezione variabile della Opera House di Sydney e durante la gettata. (UA, ASA, SGA)

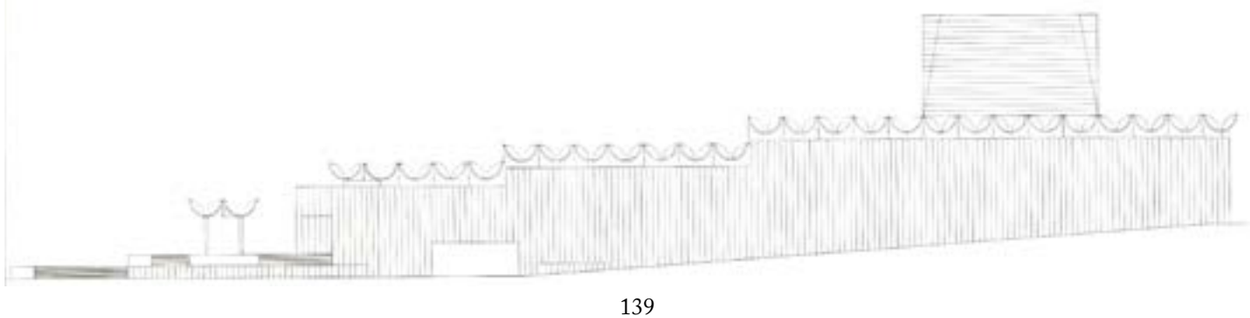
L'evoluzione del progetto

Il bando pubblicato dal Comune di Zurigo nel 1963 per la realizzazione del nuovo Schauspielhaus vede la proposta di Utzon vincitrice tra i quindici progetti selezionati dalla giuria nella seconda fase.
Dopo la vittoria, Utzon intraprende subito il percorso di elaborazione del progetto in un *iter* di revisione delle strutture e del programma funzionale e spaziale che durerà fino alla fine degli anni Sessanta, quando questo sarà definitivamente abbandonato da parte della committenza, chiudendo così l'esperienza elvetica dell'architetto danese.
Nel quinquennio che segue la premiazione il progetto assume costanti e continue revisioni di singole parti in risposta a osservazioni e necessità dei vari attori che prendono parte al dibattito sulla costruzione e la realizzazione dell'opera.
Per ripercorrere l'iter progettuale e di rielaborazione dell'edificio è utile una disamina di tutti i materiali e i documenti che sono conservati negli archivi comunali di Zurigo e Aalborg[37], oltre ad alcuni fondi specifici della Biblioteca dell'ETH di Zurigo.
In essi si osserva una non sempre esatta corrispondenza tra i vari disegni, o tra questi e i modelli relativi, a mostrare che il lavoro di rielaborazione della proposta iniziale è continuato fino alla fine degli anni Sessanta, senza la costruzione del Teatro.
Si prova, di seguito, a riordinare i materiali raccolti cronologicamente, nel tentativo di desumere da questi l'*iter* progettuale tra il 1964 e il 1969.

. 1963 giugno. Pubblicazione del Bando di concorso per la costruzione del Neue Schauspielhaus Zürich (ZSA, MFA)
. 1964 febbraio. Copia del fascicolo di presentazione del progetto da parte di Utzon, con relazione di progetto e disegni vari. Modello relativo in scala 1:500 (ZSA)
. 1964 maggio. Pubblicazione dei 15 progetti selezionati alla seconda fase di concorso (ZSA, MFA)
. 1965 gennaio. Max Frisch redige una relazione (*Exposé*) nella quale esprime le proprie valutazioni riguardo il progetto di Utzon, dopo la prima revisione. Al documento sono allegati alcuni disegni del progetto con commenti dello stesso Frisch riguardo le principali criticità, soprattutto della sala. (ZSA, MFA)
. 1965 marzo. La seconda versione del progetto di Utzon viene presentata ufficialmente: vi si osserva già una drastica semplificazione dell'apparato di copertura e degli interni, oltre ad una organizzazione della sala molto più elaborata rispetto a quella della prima proposta. (UA)
. 1965 maggio. William Ehle consegna una prima versione dei disegni impiantistici della torre scenica; le sezioni sono disegnate sulla base del primo progetto. (ZSA)
. 1965 giugno. In risposta ad un lettera del responsabile per l'edilizia del Comune di Zurigo, Adolf Wesserfallen, Utzon afferma che alcune modifiche strutturali all'edificio possono essere fatte una volta siano state condivise alcune informazioni da parte delle commissioni che stanno valutando l'infrastruttura al di sotto dell'area della Heimplatz. Insiste però nella necessità di mantenere costruite le due ali laterali che si spingono verso la piazza, in modo da generare uno spazio più raccolto, in ingresso al Teatro. (ZSA, ASA)
. 1966 gennaio. E' redatto unmemorandum da Wesserfallen, Frisch e altri con osservazioni riguardanti l'organizzazione e la disposizione di alcuni spazi interni; rimane inalterata la matrice complessiva del progetto. (ZSA)

pagina precedente:
Fascicolo del Bando di concorso, 1963 (MFA, ZSA, ASA)

J. Utzon, seconda proposta, marzo 1965; prospetto sulla Rämistrasse (UA)



. 1966 (data contestata). E' realizzato un secondo modello in scala 1:100 del teatro sulla base della seconda proposta progettuale, che però riporta, a sua volta, ulteriori modifiche per quanto riguarda lo sviluppo della piattaforma esterna – sulla Heimplatz – e dei muri perimetrali; si osserva, in particolare nel modello, che i fronti sulla Heimplatz sono diventati veri e propri muri a vento per necessità strautturali di scarico della trave che raccoglie tutti i carichi della copertura. (ETH-GTA)

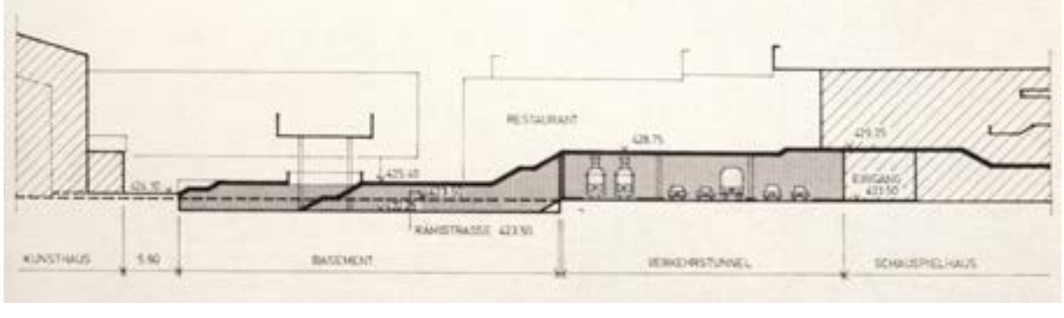
. 1968 aprile. Trascrizione di un incontro tra Utzon, i rappresentanti del Comune di Zurigo e dello Schauspilehaus AG in merito ad una ulteriore proposta in variante alle soluzioni fino a questo momento consegnate. (ZSA)
1968 giugno. Gli architetti Willi Ehle, Michael Hampe, Albert Michel presentano una relazione dal titolo *Stellungnahme zu den Planen vom Architekt Utzon von Mai 1968* nel quale descrivono l'avanzamento della proposta di Utzon allegando una tavola con planimetria e sezione della sala maggiore dalla quale emerge un ulteriore ipotesi per la pianta della sala.
. 1968 luglio. Il progetto per l'area della Heimplatz (e il progetto viabilistico relativo) sono contestati dagli architetti Theo Schmid e Oscar Stock, incaricati per le valutazioni di pianificazione urbana dell'area; al documento è allegata

J. Utzon

Planimetria della seconda proposta, marzo 1965, con una drastica semplificazione del sistema ci copertura (pagina precedente) e una rielaborazione della topografia dell'edificio. (UA)

Modello di una fase di revisione intermedia, 1966 (data contestata). ETH-GTA (SGA)

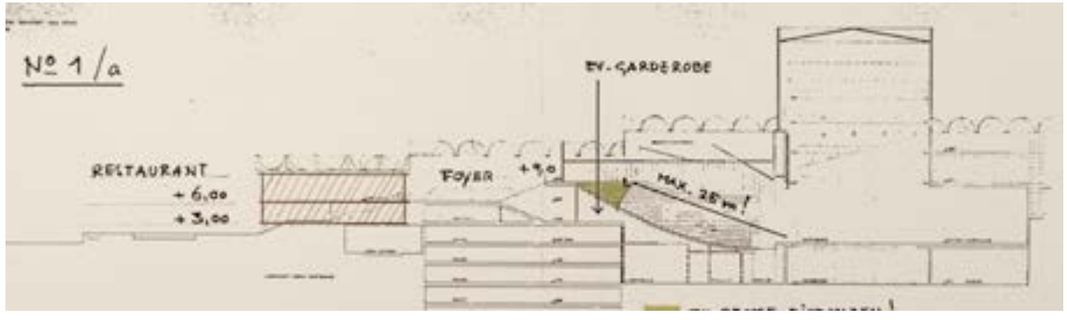
una sezione schematica del progetto corrispondente alla Heimplatz, con evidenziato il tunnel al di sotto della piattaforma che, in questa versione, rimane poco al di sotto della quota stradale esistente.
. 1969. Karl Egender, già responsabile per la pianificazione infrastrutturale dell'area della Heimplatz in previsione del concorso per lo Schauspielhaus, redige su mandato della Municipalità di Zurigo una cronostoria del concorso, in particolare in riferimento alle discussioni pubbliche che dal 1963 al 1969 si sono succedute.



T. Schmidt, O. Stock, estratto della sezione allegata alla relazione urbanistica e di viabilità che solleva problemi sulla realizzazione di tunnel viabilistici interrati, proponendo un passaggio carrabile e della linea tramviaria quasi a raso, con conseguente necessità di ridisegnare la Heimplatz, 1968. (ZSA)

Nell'*Expertise über den Neubau des Zürcher Schauspielhauses, Projekt von Architekt J. Utzon*[38] Max Frisch mette in luce alcune criticità che egli riscontra sia nella prima proposta del maestro danese, che nella revisione consegnata agli inizi del 1965: la sua principale preoccupazione riguarda infatti le dimensioni complessive del nuovo complesso, da un lato per uno squilibrio che a parer suo avrebbe generato nei confronti della piazza stessa; dall'altro per una serie di questioni tecniche e distributive riguardanti l'organizzazione degli spazi interni e di palcoscenico.
È però interessante una premessa che egli anticipa: "In un concorso non conta individuare il progetto che si vuole realizzare, ma riconoscere il carattere che, a secondo del progettista, è all'altezza del compito assegnato"[39]; Frisch afferma, in definitiva, che al di là di questioni progettuali (e tecniche) da risolvere e di una necessaria revisione del programma funzionale, l'elemento di forza del progetto di Utzon rimane la capacità di radicamento del nuovo

Scahuspielhaus Zürich all'interno del corpo urbano della capitale.
Le proposte in variante al progetto presentato al Concorso sono mirate prevalentemente al raggiungimento di tre fattori: una riduzione (o razionalizzazione) della costruzione al fine di abbassare i costi complessivi dell'opera; una revisione dell'area propria della Heimplatz, per garantire un maggiore spazio tra la piattaforma di Utzon e il prospetto del Kunsthaus; la riprogettazione completa della sala maggiore, con una distribuzione di gradonate e sedute più



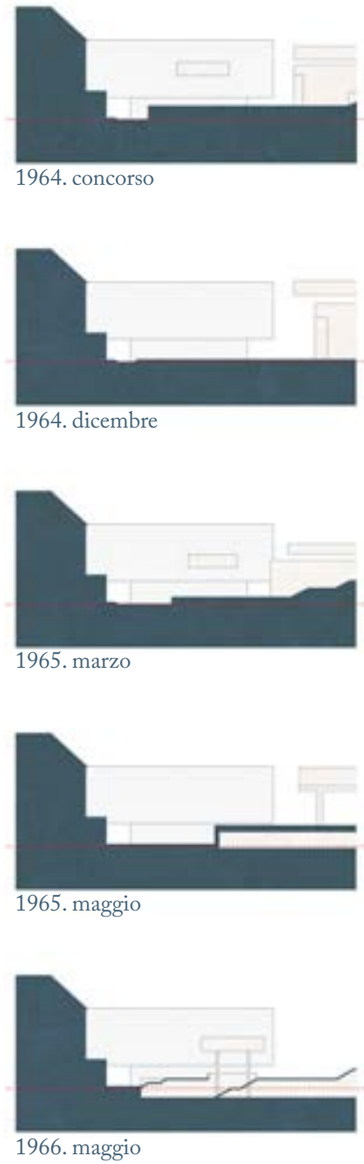
articolata, nel tentativo di ridurre la distanza tra spettatore e palcoscenico – e di non far assomigliare la sala ad un auditorium per il cinema[40].
Al fine di raggiungere questi tre scopi, risultato di un continuo e proficuo dibattito tra il progettista (e i suoi collaboratori), l'Amministrazione comunale (nella figura di Adolf Wesserfallen, Responsabile dell'Ufficio Edilizia) e altri esperti, primo tra tutti Max Frsich, Utzon disegna un nuovo Teatro che mantiene inalterati i principi costitutivi della proposta iniziale, proponendo alcune variazioni che riguardano – di volta in volta – elementi ritenuti di criticità nella proposta presentata in fase di concorso.
La copertura mantiene una struttura a travi sagomate accostate, che però sono ridotte in dimensione, con un conseguente aumento del ritmo complessivo, e semplificate in sezione; mentre inizialmente avevano una sagoma ad U allargata con angoli curvati e la totale assenza di spigoli a vista, ora la sezione della trave è semicircolare nei punti di

M. Frisch, note sulla sezione della prima proposta presentata da Jørn Utzon nel 1965. Analoghe annotazioni sulle caratteristiche degli spazi del teatro si trovano nella relativa pianta e nella pinata della proposta di marzo 1966. (MFA)

massima resistenza a compressione e la linea che congiunge questi ai punti resistenti a trazione definisce uno spigolo evidente. Inoltre, in una terza rielaborazione dell'elemento di copertura, la nuova serie di travi è sostenuta da un'orditura di ordine minore di travi perpendicolari sulle quali le *contour beams* sono incastrate e che sono a loro volta sostenute dai pilastri (che invece rimangono sempre il numero minore possibile).
I muri perimetrali rimangono ipotizzati con un sistema prefabbricato, i cui elementi però sono anch'essi ridotti in dimensione, da cui deriva, soprattutto nei prospetti, un'immagine parzialmente diversa rispetto al progetto del 1964: il ritmo più fitto (i giunti tra gli elementi sono ora ogni circa 75-80 cm) offre all'esterno una sensazione di maggiore uniformità della parete esterna, rispetto alla scansione più ampia – ed evidente – del progetto originale.
Nei disegni presentati nel 1965, però, Utzon disegna anche in sezione una partizione dei muri perimetrali come composti da blocchi impilati, da cui si può immaginare che il sistema costruttivo selezionato fosse alla fine mutato in favore di elementi a blocco di dimensioni ridotte a costituire le murature (nel modello presentato nel 1966 si osserva un rivestimento in blocchi di ridotte dimensioni somiglianti a mattoni forati).
Resta invariato il sistema logico di costruzione del perimetro del teatro: se infatti muta in parte la sagoma esterna complessiva, la disposizione delle pareti laterali mantiene

J. Utzon, modello di una fase di revisione intermedia, 1966 (data contestata). ETH-GTA (SGA)

lo sviluppo a doppia orditura parallela che nelle proprie dilatazioni consente l'utilizzo dello spazio *intra muros* come aree di servizio o a servizio delle attività del teatro.
La piattaforma rimane l'elemento caratterizzante il complesso; nonostante sia negli anni ridimensionata nelle dimensioni e ne venga ridisegnata l'articolazione di piani e scale. Una delle principali preoccupazioni espresse da Max Frisch – e condivise dall'ufficio tecnico comunale – è l'elemento basamentale della *topografia utzoniana* che si rivolgeva al prospetto del Kunsthaus Zürich[41]: nella prima proposta il primo livello della piattaforma si sviluppa alla quota di 3 metri al di sopra del livello stradale e ad una distanza piuttosto ridotta dal pronao di Moser e Curjel; questo aspetto poco si concilia con le dichiarazioni di Utzon di voler creare una piazza che non funga esclusivamente da accesso allo Schauspielhaus, ma sia uno spazio comune tra questo, il Kunsthaus e il nuovo edificio per uffici da realizzare al posto del Teatro storico. Nei vari dibattiti pubblici in merito agli sviluppi del progetto[42] inoltre è spesso discusso l'impatto volumetrico di questa prima porzione che con l'altezza prevista nelle prime proposte (da 3 m si passa successivamente a 2, 50 e poi a 2) avrebbe "completamente chiuso la Rämistrasse, tanto che questa è completamente separata dalla Pfauenplatz (variante per Heimplatz, ndr)"[43].
Inoltre a differenza di quanto prospettato dal Bando di concorso del 1963, studi ed approfondimenti successivi arrivano a sconsigliare (se non ritrattare) quanto suggerito per l'organizzazione interrata di tutti i flussi che attraversavano la Heimplatz. In conseguenza di nuove valutazioni da parte dell'Ufficio comunale responsabile del trasporto pubblico e della viabilità si arriva, nel 1968 ad una soluzione che preveda il ribassamento di un numero minimo di strade esistenti solo di qualche decina di centimetri (massimo 90) per questioni di interferenze con resti di servizi già esistenti e, soprattutto, per la difficoltà a creare le rampe di accesso e uscita di tunnel con tali profondità.



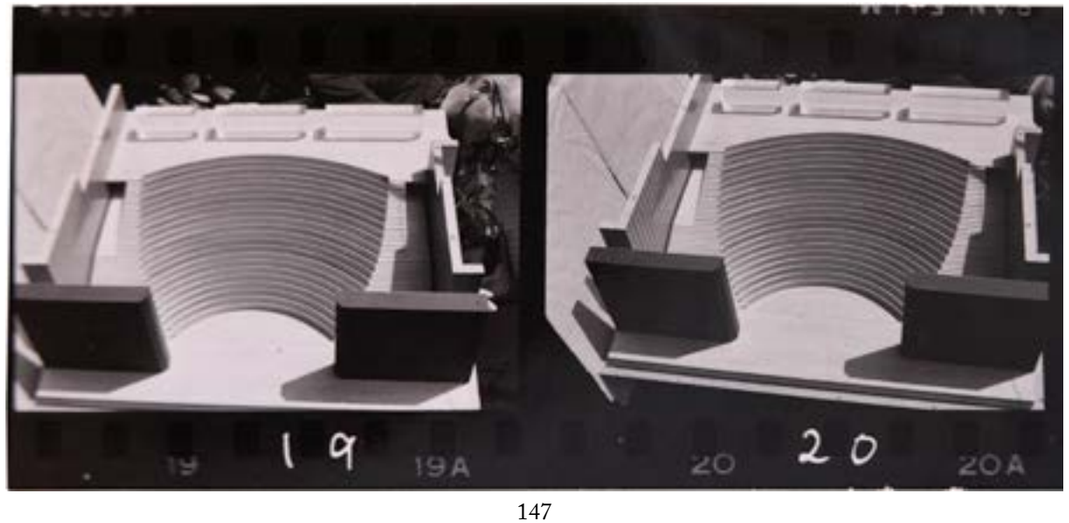
Schema comparativo delle sezioni della Heimplatz in rapporto con il prospetto del Kunsthaus Zürich nelle varie versioni del progetto.
Elaborazione grafica dell'autore

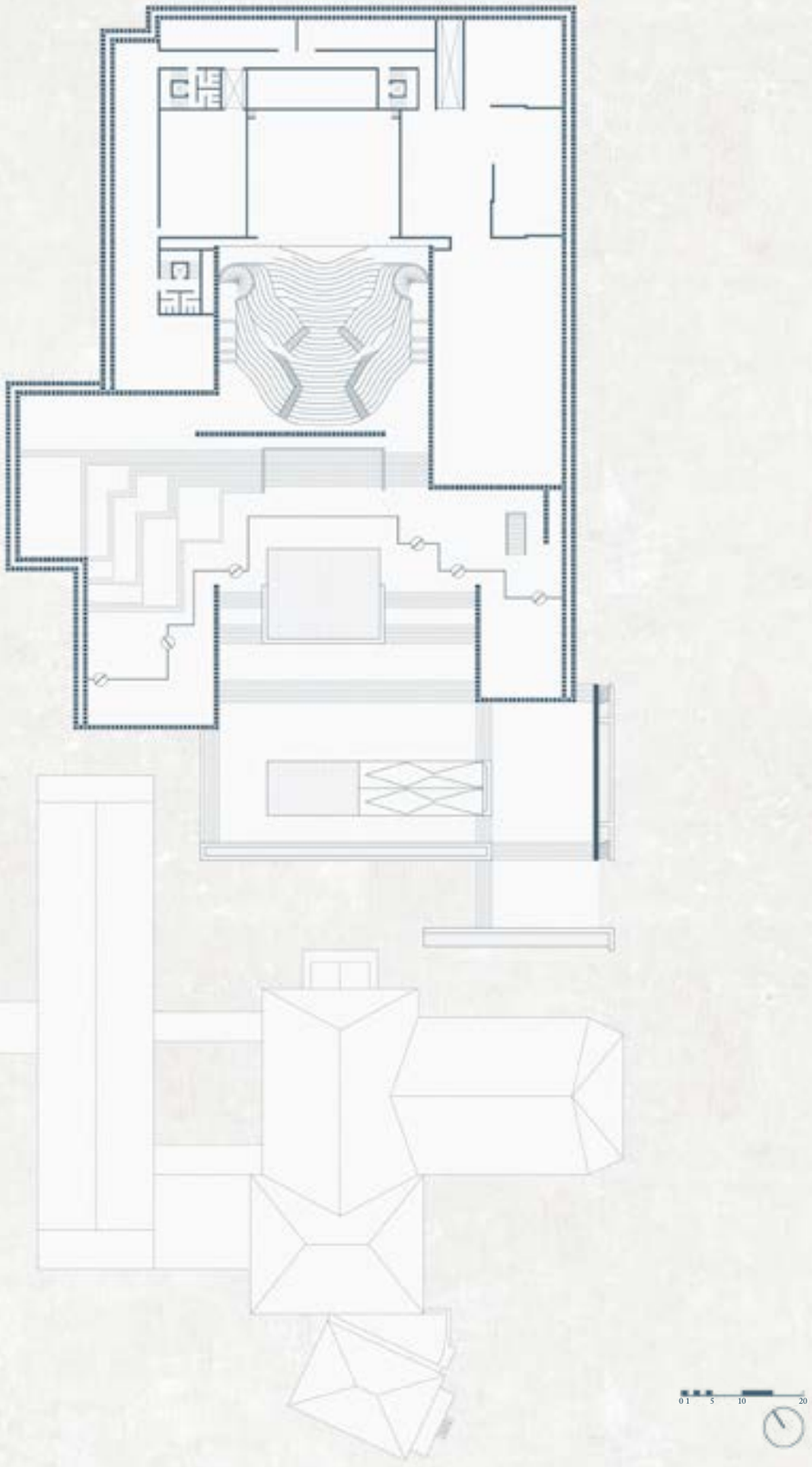
Ne deriva un'evoluzione della piattaforma che passa dall'essere un elemento massiccio e visivamente d'impatto, che di fatto sosteneva una prima ampia terrazza urbana, ad un progressivo abbassamento di questo che, nelle ultime ipotesi del 1968 risulta elevarsi di solo 90-100 cm dalla quota stradale esistente. La prima conseguenza è una rielaborazione dei vari piani del nuovo suolo di Utzon (l'imposta della sala grande rimane a una altezza di circa 9 metri dalla Heimplatz, per cui sono ridistribuite in minor spazio le porzioni gradonate per la salita) che diventa nel complesso più frammentata e costituita da più piani intermedi di minori dimensioni.
Modifiche analoghe al *plateau* avvengono all'interno, dove la larghezza complessiva dell'edificio è sensibilmente ridotta già nella prima revisione del 1965, con una generale riallocazione degli spazi di servizio.

La seconda importante modifica è alla planimetria della sala grande.
Nel fascicolo di presentazione dei progetti finalisti al Concorso sono pubblicate le fotografie degli interni delle 15 sale con la relativa pianta[44]; si osserva qui una ampia varietà di tipologie di sala teatrale che copre pressoché la totalità delle variazioni ammesse per un edificio teatrale: dalle sale più semplici (simmetriche con vista centrale e quasi nessuna divisione delle file in un'unica platea) a moderne versioni dei classici teatri d'opera a palchi.
L'organizzazione della sala è forse la caratteristica su cui Max Frisch più insiste nel capitolo *Exposé von Max Frisch* all'interno del Bando: la sala teatrale è una parte integrante e fondamentale dell'esperienza del Teatro; lo spettatore deve sentirsi parte di una collettività anche mentre guarda lo spettacolo ed è importante che le reazioni di quanti sono seduti accanto a lui siano condivise. Allo stesso modo la relazione fisica – non solo visiva e auditiva – con l'attore sul palcoscenico definisce l'esperienza nel suo complesso:

per cui non è da prediligere l'unica visione frontale del palcoscenico (come in un cinema) e soprattutto è essenziale riuscire a fare in modo che la distanza tra le file più lontane e la cornice di sipario non sia eccessiva – per cui si otterrebbe l'effetto contrario di una percepita distanza con l'azione teatrale cui si assiste.
"La maggior parte degli auditorium ricordano sale per il cinema; il cinema non è inferiore, ma qualcos'altro, anche solo per il fatto che l'attore non appare sulla scena di persona e in scala umana. Nel teatro non c'è il *primo piano* che può trasmettere l'intimità per un centinaio di file […] L'attore che percorre il palcoscenico, anche il migliore attore, il suo impatto (cui ci si riferisce con il termine *carisma*) non è illimitato, e non può essere amplificato con ottiche e sistemi di amplificazione del suono, poiché il suo effetto non è garantito dal solo udito o dalla vista; il Teatro si basa quasi su una magia erotica della presenza fisica."[45]
Utzon aveva inizialmente proposto una sala che rispondeva precisamente alla descrizione "da cinema" data da Frisch: un'unica cavea "democratica" con file pressoché parallele alla Scena (fatto salvo per la curvatura naturale della tipologia teatrale) ed è sicuramente l'elemento che fa più discutere la giuria, tanto che sempre Frisch afferma che "il progetto, pur rimanendo il migliore, dopo una lunga

Studio Utzon, negativi delle foto del modello di concorso per la sala grande dello Schauspirlhaus Zürich, 1964. (ASA)



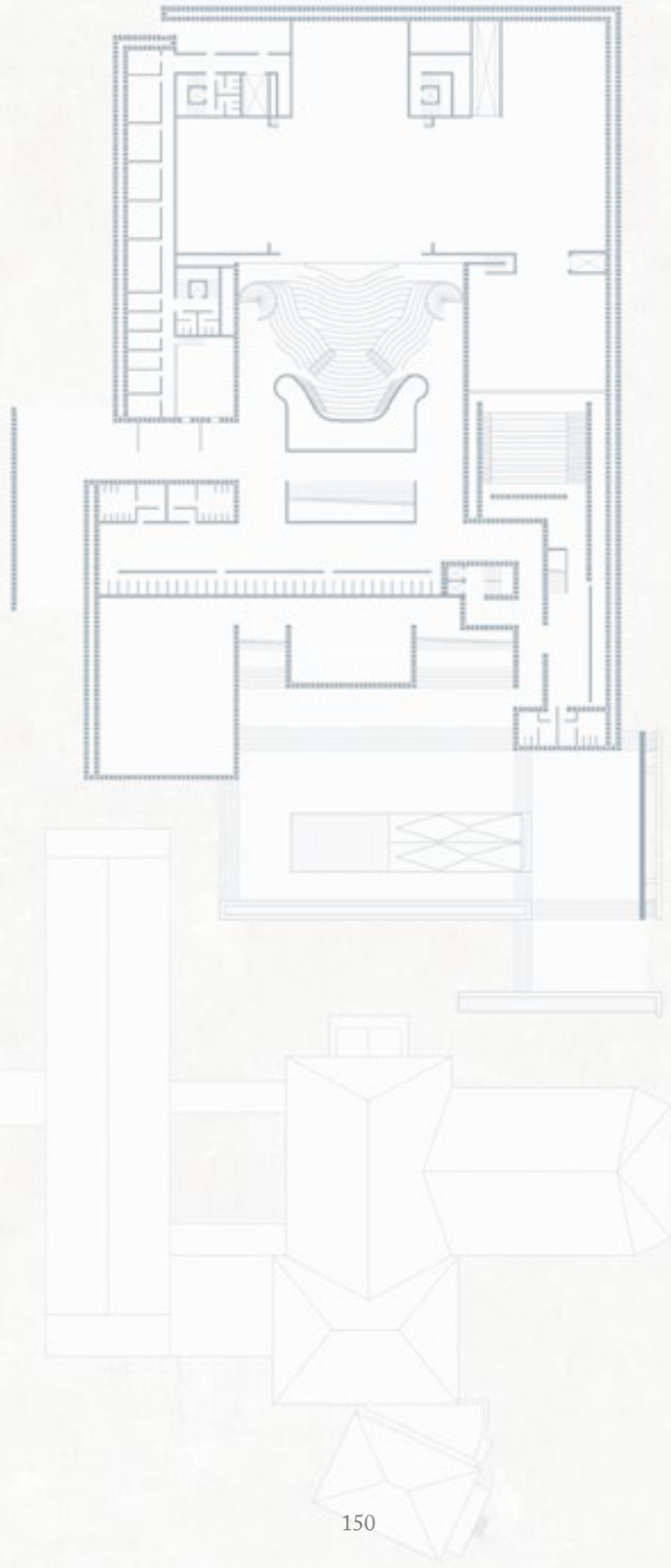


revisione, ha fatto riscontrare il suo unico punto debole proprio in questo (nella sala, ndr); proponeva una platea con una forma adatta ad una sala del cinema, ma che per la nostra esperienza non è appropriata per un teatro."[46]
Già nel marzo del 1965, infatti, la proposta in variante che Utzon consegna alle commissioni comunali contiene il disegno di una sala completamente diversa, con forme più sinuose e sezioni di platea a quote differenti.
Questa seconda soluzione, molto apprezzata da Frisch per

il coraggio di proporre una sala che, se pure su livelli diversi, riesce a evitare la distinzione tra platea e galleria, genera comunque alcuni problemi da un punto di vista della performance visiva da parte dello spettatore: alcune sezioni dovrebbero avere le sedute tanto ruotate da non avere alcun posto affiancato (ma con il rischio di avere le spalle della persona accanto nel proprio cono ottico), i due grandi volumi cilindrici con il collegamento verticale ai vari livelli rappresentano una soluzione architettonica rischiosa da un punto di vista scenico, soprattutto per le scene che si svolgono in un interno; infine con questa disposizione rimane un ampio spazio che rimane vuoto alle spalle delle file di primo livello (in corrispondenza dell'ingresso dal foyer intermedio), che potrebbe essere percepito con disagio da chi fosse seduto.
Nel 1968 gli architetti Willi Ehle, Michael Hampe e Albert Michel presentano una relazione sullo stato di avanzamento del progetto di Utzon rilevando sostanzialmente

J. Utzon, modello della sala, 1965 (Archivi Utzon Center)

pagina precedente:
J. Utzon, terza versione di progetto, 1965; pianta della quota 431m con l'accesso alle file di coda della sala grande.
Elaborazione grafica dell'autore.

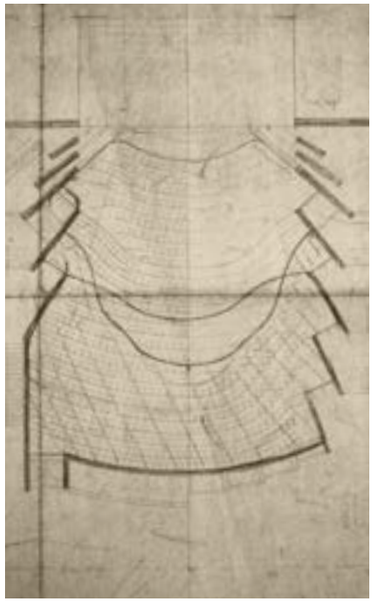


quanto l'aggiornamento delle planimetrie abbia sostanzialmente peggiorato la lettura complessiva, e l'uso di conseguenza, dell'edificio (con un probabile aumento di costi da preventivare per la gestione); una tavola allegata mostra una soluzione ancora diversa per la planimetria della sala, nella quale si perde in parte la ricchezza figurativa della seconda proposta e vengono eliminati i due volumi cilindrici a lato della scena a favore di una serie di setti radiali che definiscono i due lati della sala e permettono l'accesso alle varie quote. Si ha in questa ipotesi una chiara indicazione dell'esistenza di una galleria indicata in sezione e si può immaginare che il sistema di murature accoppiate che aveva fin qui distinto il progetto venga meno, almeno in corrispondenza della sala maggiore, in favore di un sistema più frammentato di quinte murarie.

In conclusione si può affermare che il progetto di Jørn Utzon per il Neue Schauspielhaus di Zurigo abbia subito una serie di revisioni alla prima proposta perdendo quel grado di idealismo e di spontaneità di tutte le *prime* proposte del maestro danese ai vari concorsi cui partecipa nella sua carriera professionale. Si tratta di quella spontaneità che Utzon con facilità rappresenta con schizzi sintetici della sua *intenzione* di spazio per l'uomo secondo una nuova prospettiva, una idea di luogo per la persona e – insieme – un ambiente collettivo che ha come orizzonte la tradizione globale, non quella locale. L'architettura diventa uno strumento di conoscenza e coscienza che l'uomo ha per ripercorrere nella sua memoria la propria evoluzione.

Utzon non completerà il progetto per lo Schauspielhaus: tra il 1968 e il 1970 il dibattito pubblico e politico a Zurigo si riaccende in relazione alla costruzione dello Schauspielhaus (e in contemporanea del nuovo Opernhaus sulla Bellevueplatz); opinioni discordanti sorgono in merito a quale priorità assegnare ai due progetti e riguardo il costo complessivo delle due opere.

Nessuno dei due progetti vedrà la luce, né saranno mai



Estratto di tavola allegata alla relazione di W. Ehle, M. Hampe e A. Michel sull'avanzamento del progetto per lo Schauspielhaus Zürich, 1968. (ZSA)

iniziati i lavori delle due nuove strutture; al contrario parte dei fondi sarà utilizzata per effettuare modifiche sugli edifici esistenti.

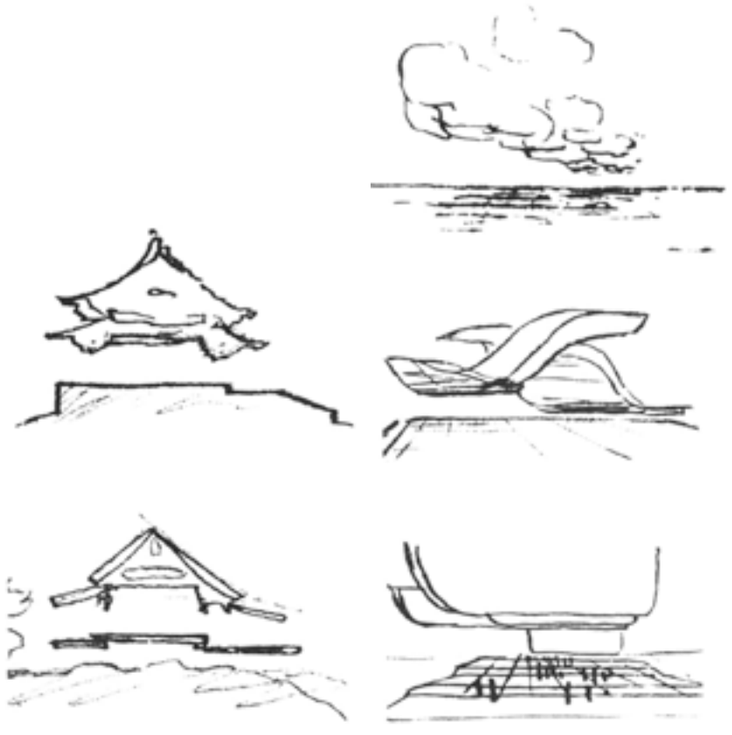
Collage con inserimento del progetto di Utzon su foto d'epoca.
Elaborazione grafica dell'autore.

Note

1. Nella relazione di progetto Utzon fa riferimento all'andamento delle processioni per descrivere il movimento delle persone che attraverseranno la nuova piazza.
2. Jørn Utzon, Relazione di Progetto, estratto dal fascicolo di presentazione, 1963 – AAS, traduzione dell'autore
3. ibid.
4. Si rimanda al secondo capitolo della presente ricerca l'approfondimento della piattaforma come dispositivo architettonico, delle sue caratteristiche e dell'uso che Utzon ne fa nella sua carriera professionale.
5. ibid.
6. ibid.
7. Si fa qui riferimento al Bando di concorso e in particolare alle due piante allegate allo stesso, una delle quali indica lo sviluppo di tunnel sotterranei nell'area della Heimplatz a convogliare il traffico viario e tramviario per sgravare le strade in superfice.
8. J. Utzon, *Idee di architettura*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011
9. Un riferimento d'obbligo è da fare al Bando di concorso, dove Max Frisch afferma che il foyer possa "essere reso piacevole attraverso la creazione di ampi spazi, ma se risulta troppo esteso" corre il rischio di spezzare quel legame tra spettatore e Teatro, che proprio nel foyer germoglia preparando la persona al mondo fantastico oltre il sipario.
10. Nella maggior parte dei disegni in archivio Utzon non indica neppure le porte tra le grandi teche in vetro.
11. J. Utzon, *Relazione di Progetto*, estratto dal fascicolo di presentazione, 1963 – ASA, traduzione dell'autore
12. idem.
13. idem.
14. M. Brändli, ibid.
15. vedi capitolo successivo: L'evoluzione del progetto
16. Rafel Moneo parla in questi termini della piattaforma della Sydney Opera House nello specifico; tale descrizione può però felicemente riferirsi all'elemento del *plateau* in generlae. R. Moneo *La costruzione dell'Opera di Sydney*, in J. Utzon, *Idee di architettura*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011, p.87
17. R. Moneo, idem. p.86
18. ibid.
19. M. Brändli, ibid.
20. J. Utzon, *Platforms and plateaus*, in *Zodiac* n.1o, 1962
21. R. Moneo, idem. p.99
22. in *Talking of roofs*, trascrizione di un documentario prodotto da J. Villadsen A/S, Copenhagen – in ASA
23. K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005, p. 281
24. ivi, p. 280
25. Si consideri comunque che l'opera di Utzon è da far derivare da una serie di molteplici e contemporanei apporti: se da un lato la tradizione culturale nordica del costruire ha sicuramente un ruolo di primo piano nell'elaborazione di sistemi costruttivi razionali, il panorama *transculturale* cui egli si rivolge nell'immaginare gli spazi delle sue architetture è il fattore che più incide sulla questione compositiva e formale dei progetti.
26. In particolare gli hangar per dirigibili a Orly, 1923
27. a titolo esemplificativo, ma non esaustivo si elencano alcune opere di riferimento:
Giorgio Baroni, Copertura del Teatro Dopolavoro della Fonderia Vanzetti a Milano, 1934-1939; edificio di deposito Alfa Romeo, Milano, ca. 1939; Eduardo Torroja, Hipódromo de la Zarzuela, Madrid, 1931-1935; Fronton Recoletos, Madrid, 1935
Pier Luigi Nervi, Autorimesse, Orbetello, 1939-1941; Progetto di concorso per il Palazzo dello Sport di Vienna, 1952; Palazzetto dello Sport, Roma, 1956-1957
28. Ian McCallum, *Architecture USA*, The Architectural Pres, London 1959, citatto in F. Fromont, *Jørn Utzon architetto della Sydney Opera House*, Electa, Milano 1998, p.61
29. Kenneth Frampton, *The vicissitudes of ideology: CIAM and Team X, Critique nad counter-critique 1928-68*, in *Modern Architecture. A critical history*, Thames &Hudson, London 1980, p. 271, traduzione dell'autore
30. ibid.
31. Asger Jorn, *Image et forme*, in *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Internationale Situationniste, Parigi 1957
32. Lo studio britannico Arup and Associates
33. Il *Red Book 10* è un volume che Utzon presenta nel 1958 ad una Commissione di valutazione del progetto vincitore, nel quale presenta i disegni aggiornati dell'edificio insieme alla descrizione degli aspetti strutturali e impiantistici principali da parte dei tecnici selezionati.
34. "The whole of the sub-structure consists mainly of large horizontal slabs resting on concrete walls. The walls are those which are required for actual architectural reasons and very few extra columns have been provided. This has resulted in very large spans for the slabs. For architectural and structural reasons there very large spans have been designed as folded slabs, the folds being arranges in such a way that the mid-span where moments are positive (i.e. compression on top, tension at the bottom) most of horizontal portion of the slab is situated at the top, whereas over the supports where the moments are negative(in case of continuity), most of the horizontal portion of the slab is at the bottom to take the compression. The transition from one cross-section to the other is gradual, and in between the two extreme positions the slab is of through section.
This results in a comparatively light structure since the material is placed in a way which is most advantageous structurally. It also provides an interesting architectural effect from below."
Ove Arup, Structures, in Red Book 10, 1958, traduzione dell'autore
35. R. Moneo, idem. p.91
36. Esemplari, in questi termini, i testi di J. Utzon *Platform and plateaus*, *Additive architecture*, *Tendeserne i nutidens architektur* (con T. Faber)
37. Lo Stadtarchiv Zürich conserva tutta la documentazione dell'originale Schauspielhaus Zürich, o Pfauentheater e del Concorso per la realizzazione del Neue Schauspielhaus; l'archivio cittadino di Aalborg contiene la maggior parte dei documenti dello Studio Utzon Architects, mentre il Politecnico Federale di Zurigo conserva i fondi di Sigrfried Giedion, Urlich Stucky e Max Frisch, all'interno dei quali sono disponibili documenti inerenti il concorso del 1964 e il progetto di Utzon e un modello.
38. Max Frisch, *Expertise über den Neubau des Zürcher Schauspielhauses, Projekt von Architekt J. Utzon, zuhanden des Hochbauamtes der Stadt Zürich und des Zürcher Schauspielhauses*, (*Relazione sulla costruzione del nuovo Teatro di Zurigo, progetto dell'architetto J. Utzon, a disposizione dell'Ente per l'edilizia del Comune di Zurigo e dello Schauspielhaus Zürich*), 1965, ZSA – Max Frisch Archiv
39. "Es geht in einem Wettbewerb nicht darum, das Projekt zu finden, das man baut, sondern die Persönlichkeit, die, nach der architektonischen Handschrift des Projektes zu schliessen, der Aufgabe gewachsen ist." Max Frisch, *Expertise über den Neubau des Zürcher Schauspielhauses*, 1965, traduzione dell'autore
40. Max Frisch insiste molto su questo punto, in difesa del vero carattere che uno spazio teatrale deve possedere a differenza di una sala cinematografica; il rapporto tra spettatore singolo e coloro che gli siedono accanto e tra tutti gli spettatori e l'attore sul palcoscenico, sono – nell'opinione di Frisch – un elemento essenziale nell'esperienza dell'andare a teatro; esprime queste sue valutazioni sia nell'*Expertise* sia nell'*Exposé von Max Frisch*, all'interno del Bando di concorso del 1963.
41. Max Frisch, *Expertise*, ibid.
42. Report e dichiarazioni sono raccolti nei fascicoli riguardanti lo Schauspielhaus allo Stadtsarchiv Zürich, in particolare un parere inviato dagli architetti Schmid e Stock riguardante la pianificazione urbana dell'area (1968) e un dibattito avvenuto nello stesso anno tra Utzon, rappresentanti della Municipalità e dello Schauspielhaus.
43. Theo Schmid e Oscar Stock, *Standortbestimmung der pfauenplatzplanung*, *Determinazione della pianificazione della Pfauenplatz,* 1968, p.3, traduzione dell'autore
44. vedi capitolo 1, Il concorso e Volume II, dove sono raccolti i progetti presentati al concorso
45. Max Frisch, *Exposé von Max Frisch* all'interno del fascicolo del Bando di concorso, traduzione dell'autore
46. Max Frisch, *Expertise*, ibid.

PARTE SECONDA

Architetture come città in Jørn Utzon
Le *piattaforme*: temi e variazioni



J. Utzon, schizzi di sistemi a piattaforma

"*La piattaforma è un affascinante elemento architettonico. Me ne innamorai per la prima volta durante un viaggio di studio nel 1949 in Messico, dove ne osservai molte varianti, sia per quanto riguarda le dimensioni, sia dal punto di vista concettuale; molte di queste piattaforme sono completamente isolate, circondate solo dalla natura.*
In Messico queste piattaforme furono collocate e conformate con grande sensibilità nel confronti del contesto naturale e con una profonda idea di fondo. Da esse si sprigiona una grande forza. Camminando su di esse, si prova sotto i piedi la stessa sensazione di fermezza di quando si sta su una roccia."[1]

Le parole che Utzon utilizza per descrivere la *piattaforma*, introducendo il breve testo *Platforms and plateaus* sulla rivista Zodiac[2], riassumono in maniera sintetica ma chiarissima quali fossero i caratteri di questo elemento primitivo che tanto avevano catturato l'attenzione e la suggestione dell'architetto, in visita in Messico nel 1949.[3]

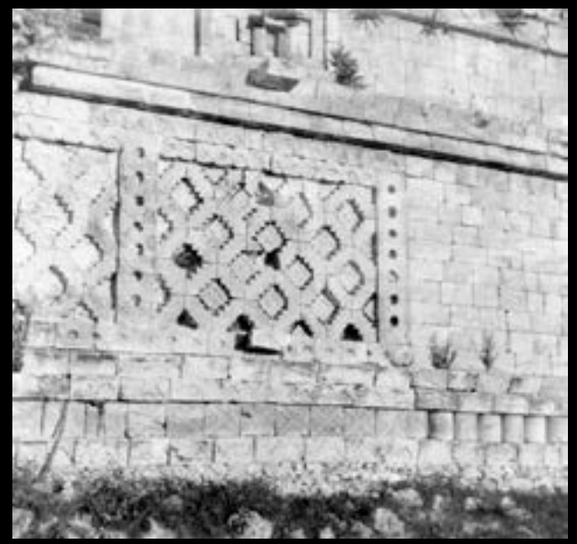
Il linguaggio che Utzon utilizza nei suoi scritti è colloquiale, il lessico di una dialettica informale e i testi che propone alla stampa – tutti – si possono registrare più come osservazioni sul mondo del reale che l'architetto offre al dibattito collettivo, più che una presa di posizione decisa alla base di un pensiero teorico rigoroso.[4]
Si può immaginare che questa lezione derivi dagli insegnamenti di una figura come quella di Steen Eiler Rasmussen, professore di Utzon a Copenhagen, il quale nei propri scritti dichiara di aver volontariamente selezionato un registro linguistico tale che "anche un adolescente curioso possa comprenderlo"[5]. Da Rasmussen Utzon deriva probabilmente anche un approccio alla riflessione sul costruire e all'osservazione delle architetture e delle città che aiuta a capire quanto la progettazione sia intesa come azione totale sull'ambiente, sul *locus* nel suo complesso; e non su un singolo manufatto autonomo[6], o meglio quanto nella definizione del progetto si debba considerare questo come elemento di un tutto più ampio, la città, il paesaggio.

Piattaforme e altipiani: idee di un architetto danese

J. Utzon, frontespizio dell'articolo *Piattaforme e altipiani. Idee di un architetto danese*, in Zodiac n.10, 1962

Tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta Utzon si trova a disegnare una serie di edifici che possono essere tutti studiati come variazioni di un unico tema: la piattaforma.
Il *plateau* diventa il dispositivo architettonico preferito da Utzon; gli permette di definire una nuova idea di spazio per l'uomo, che egli elabora e rielabora continuamente come a volerne scoprire tutte le potenzialità.
La piattaforma è uno strumento che consente, a colui che la percorre, di effettuare un cammino ascensionale (o discendente) e tramite essa di avere una nuova esperienza di un luogo, di "guadagnare una nuova dimensione di vita"[7].
La caratteristica più interessante risiede nel fatto che un unico dispositivo architettonico – che deriva, nell'immaginario collettivo e suggerito dallo stesso autore, da tradizioni architettoniche arcaiche, le cui forme rammentano la gravità della pietra e delle masse murarie solide – è studiato e rielaborato quanto necessario per individuarne le caratteristiche più proprie, i minimi termini, che poi diventeranno gli elementi costitutivi della nuova architettura.
Utzon osserva con attenzione le culture costruttive antiche europee, asiatiche e americane, viaggia molto e ha modo di conoscere le tradizioni folkloristiche sia dell'architettura dei grandi centri antichi, sia di quella rurale.
Da una disamina dei materiali d'archivio fotografici e video che sono conservati presso l'Università di Aalborg è facile immaginare quanto egli considerasse di pari valore le esperienze costruttive e morfologiche tradizionali, sia che si trattasse della grande architettura collettiva e di rappresentanza, che di quella *umile* e *popolare*.
Si trovano reportage di viaggio in cui a poca distanza sono affiancate foto delle grandi strutture imperiali cinesi e delle case contadine disposte sui terrazzamenti delle campagne agricole, così come le massicce strutture del Monte Albán, in Messico, e le costruzioni tradizionali di capanne e case in adobe.[8]
La versatilità di questo "espediente architettonico"[9] è un fattore sul quale, come si è detto, Utzon lavora molto: nel ventennio che lo vede impegnato nella realizzazione della Sydney Opera House l'architetto danese sviluppa progetti completamente diversi tra loro: residenze private e luoghi per la collettività sono però trattati allo stesso modo, partendo dal comune principio che vede la definizione di uno spazio di lavoro individuato per mezzo della modellazione del suolo a creare piani orizzontali sui quali disporre la scena della vita quotidiana.
Non è un vincolo nemmeno la scala dei progetti: dalle ville di piccole dimensioni – spicca tra tutte la casa Utzon mai realizzata a Beyview, sulla baia di Sydney – ai grandi complessi pubblici teatrali, per l'esposizione o l'educazione, la matrice formale originale risiede nel lavoro che Utzon opera sul suolo. Il radicamento nel luogo di ognuno di

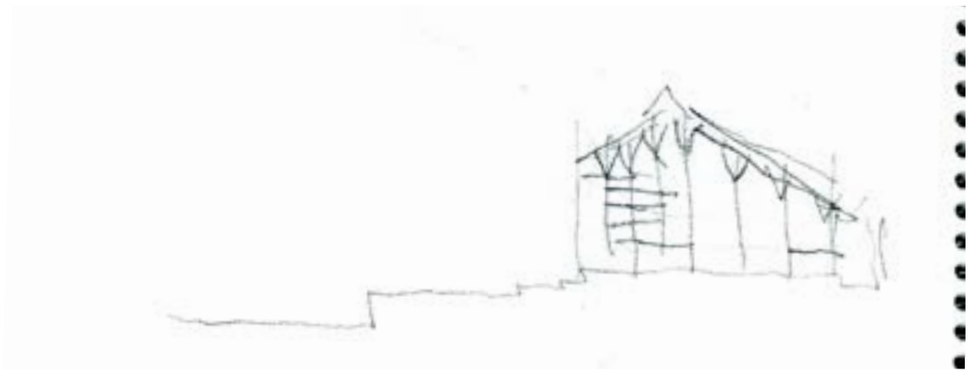
pagine seguenti:
J. Utzon, fotografie del viaggio in Messico, 1949 (UA)



questi progetti – circa quindici, considerando i più noti e documentati – parte dall'appropriazione dello spazio e del territorio in senso fisico: il lotto non è un perimetro vuoto, una tabula rasa, ma le caratteristiche proprie dello spazio – contesti abitati, urbani o in connessione con il mondo naturale – sono il punto di partenza dell'elaborazione progettuale.
Nello specifico l'idea strutturale della piattaforma bene si concilia soprattutto con ambienti di carattere pubblico, o comunque destinato ad una comunità: lo spazio del *plateau* è per sua natura collettivo, è un palcoscenico, un podio attraverso il quale il singolo prende coscienza (o nuova coscienza) dello spazio che lo circonda e ne diventa parte integrante, attore.
La diversificazione tipologica delle piattaforme di cui Utzon fa uso nei suoi progetti suggerisce che, pur nella sua natura di luogo di raccolta, vi siano modi diversi di intendere lo spazio collettivo, anche in relazione all'uso che se ne fa – e alle condizioni dell'intorno.

Nel presente capitolo si propone l'analisi di alcuni progetti di Utzon, che aiutino a definire le caratteristiche del dispositivo della piattaforma nelle sue varianti ed evidenziarne i caratteri comuni. Si è preferito concentrare l'attenzione su progetti pubblici e di scala urbana poiché sono quelli in cui i temi della ricerca architettonica dell'architetto danese appaiono più evidenti; nei progetti residenziali, infatti,

J. Utzon, schizzo di studio per una struttura coperta al di sopra di una piattaforma (UA)



nonostante l'elemento del *plateau* sia presente e variamente utilizzato, lo stesso è declinato ad una scala minore, per cui si ritiene risultino di più difficile lettura e individuazione gli elementi distintivi dell'opera di Utzon.
Si evidenzieranno alcuni temi ricorrenti già affrontati nell'approfondimento sul Teatro per Zurigo, a dimostrazione del fatto che nella sua carriera professionale Utzon mantiene vive e operanti alcune linee di ricerca.
Vi è poi un ulteriore aspetto essenziale per l'analisi delle architetture del maestro danese: ovvero il rapporto sempre sotteso tra il progetto e l'uomo.

Come si è detto nell'introduzione alla ricerca la tradizione architettonica e artigianale del mondo scandinavo non può fare a meno dell'elemento naturale come fattore costitutivo di un contesto fisico-geografico e culturale-ideale: la maniera in cui questo entra, per così dire, nel progetto ha a che fare, sempre con le parole di Rasmussen, con l'*esperienza*.
Nel commentare e introdurre il volume *Architettura come esperienza* Nicola Braghieri scrive una nota interessante sulla relazione tra esperienza – e il portato che questo

J. Utzon, schizzo di studio per una struttura coperta, collage (ASA)

termine implica per la cultura occidentale – e fenomeno architettonico: "[…] Le esperienze, di qualsiasi tipo esse siano, sono accrescimenti delle capacità di lettura dei fenomeni architettonici. Si tratta di conoscenza diretta di un progetto o di una costruzione, tramite l'osservazione, la prova o la semplice percezione.
L'esperienza, dunque, abbraccia il tempo veloce dell'intuizione e quello lento della conoscenza pratica della vita e del mondo. L'esperienza, in termini filosofici, è scoperta, una modalità di conoscenza della realtà che si realizza direttamente attraverso i sensi, ma è anche, in termini scientifici, l'esercizio assiduo di una disciplina, fino al padroneggiarne gli strumenti e intuirne gli sviluppi."[10]
Sono riassunte in queste poche righe alcune fondamentali parole chiave per l'analisi del progetto di Utzon: l'esperienza di un luogo, che si vuole accentuare o far scoprire; l'intuizione, che porta ad una soluzione tecnica e costruttiva, mediata attraverso la conoscenza del mondo e "l'esercizio assiduo di una disciplina", che intendiamo come completa consapevolezza del valore del lavoro dell'architetto, sono forse la chiave di una metodologia professionale e progettuale di osservazione e interpretazione del mondo.
Le questioni che Utzon solleva, attraverso la riflessione sui propri progetti e nella descrizione delle ragioni che hanno portato alla loro definizione, sono quelle che rimettono l'uomo al centro.
La generazione cui l'architetto danese appartiene sviluppa un pensiero che si allontana definitivamente da una "dottrina" architettonica ancora fortemente legata al pensiero funzionalista, tanto che alcuni storici hanno parlato di *Third generation*[11], riferendosi ad un gruppo di professionisti che pur lavorando in ambiti architettonici e su linee di ricerca diverse hanno contribuito a ridefinire alcune delle priorità per l'architettura. Si percepisce, nei lavori di questi architetti, la tensione e il desiderio di fare un'architettura che vada oltre le sole questioni funzionali e abbia invece la forza di lavorare per l'uomo alla definizione di una tipologia nuova di spazi per il vivere privato e collettivo.
La questione appare complessa, soprattutto nel tentativo di individuare quali figure possano appartenere a pieno titolo a questa "categoria" e quali invece ne debbano risultare escluse: un tentativo è stato fatto da Philip Drew, il quale indica come appartenenti alla *third generationa* personalità tra loro distantissime molto diverse, non solo negli esiti, ma più in generale per come esse intendono la disciplina architettonica e il suo valore.
Da questo punto, la necessità di riflettere su questa categorizzazione e piuttosto individuare quali siano gli elementi che contraddistinguono il fare architettura in un *modo novo*.

Note

1. J. Utzon, *Platforms and plateaus* in *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011, p.9
2. J. Utzon, Platforms and plateaus, in Zodiac n.10, 1962
3. Utzon tornerà anche nel 1966 in Messico, visitando altri siti maya, come dimostrano i reportage fotografici e alcuni filmati conservati negli Archivi Utzon ad Aalborg, Danimarca
4. vedi J. Utzon, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011
5. S. E. Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006, p. 23; vedi anche la prefazione a *Architetture e città*
6. "Accade spesso che un edificio non comune situato in una strada richiami la nostra attenzione, ma è difficile che rimanga nella memoria l'immagine della strada nella sua interezza. Se è facile scoprire un dettaglio, è arduo cogliere il tutto, anche se semplice. […] In questo libro di tenta di portare il lettore a considerare la città come entità che sottende determinati valori. I singoli monumenti, gli edifici diventano quindi parte di un tutto."S. E. Rasmussen, *Architetture e città*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, p. V
7. J. Utzon, *Platforms and plateaus* in *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011, p.12
8. L'archivio Utzon è un fase di digitalizzazione; una buona parte del patrimonio fotografico e dei video girati dall'autore durante i suoi viaggi sono disponibili online sul sito dell'Utzon Archive: www.utzon-archives.aau.dk
9. J. Utzon, idem.
10. N. Braghieri, *L'uomo che amava gli orologi a cucù*, introduzione al volume di S. E. Rasmussen, *Architettura come esperienza* Pendragon, Bologna 2006, pp. 9-10
11. Già nel 1964 Giedion aveva dedicato a Utzon un intero articolo su Zodiac (S. Giedion, *Jörn Utzon and the third generation. A new chapter of Space , Time and Architecture*, in *Zodiac* n.14, 1964). Nel 1972 Philip Drew intitola un suo volume *Third Generation. The changing meaning of architecture* nel quale analizza i caratteri di questa nuova generazione e alcune delle figure più rappresentative; vedi di seguito capitolo *Jørn Utzon architetto della Third generation?*.

La *piattaforma* come dispositivo architettonico

Quando si usano i termini *piattaforma* e *plateau* in relazione alla figura di Jørn Utzon il riferimento immediato (e obbligato) è all'articolo *Platforms and plateaus. Ideas of a danish architect*[1] che la rivista Zodiac pubblica nel numero 10, 1962. Non si ha la certezza che il titolo originale sia stato voluto dall'autore stesso, ma questo è ormai riconosciuto come uno dei principali contributi al dibattito architettonico scritti da Utzon. Nel testo egli espone una riflessione su alcune forme di architettura che ha avuto modo di osservare nei propri viaggi e quanto i caratteri di questi dispositivi tettonici potessero rappresentare uno spunto progettuale rispondente ad alcune istanze della pratica architettonica a lui contemporanea.
Per approfondire nel dettaglio l'articolo, però, va prima considerato l'oggetto stesso che Utzon porta all'attenzione del lettore: ovvero la piattaforma come struttura primitiva e archetipica nelle civiltà antiche. L'architetto danese inserisce nel testo riferimenti alle culture mesoamericane e

Maya, alla tradizione cinese e asiatica più in generale, fino a citare l'Acropoli di Atene come esempi celebri di quelle che definisce *piattaforme*; da un lato egli vede in questi esempi l'origine della questione che intende affrontare nell'articolo, dall'altro li usa come strumenti che suscitano immagini iconiche nella mente del lettore, portandolo a guardare con gli occhi dell'autore.
Il problema che Utzon intende trattare fa riferimento alla ricerca di una forma architettonica che risponda alle esigenze di un mondo che sta mutando rapidamente e che è in cerca di una propria definizione, o identificazione. La piattaforma diventa così uno strumento tecnico che offre nuove possibilità dal punto di vista dell'organizzazione e della concezione spaziale e, insieme, è un elemento dal forte carattere iconico, che quindi dà la possibilità di essere riconosciuto come nuova polarità.

Nella storia dell'architettura si riscontrano numerose strutture che presentano i caratteri che Utzon identifica come propri delle strutture a piattaforma; il termine si presta, infatti, a identificare complessi di natura anche molto diversa. Si tratta di impianti architettonici costituiti da più elementi, dei quali uno o più si conformano come grandi piani, collegati tra loro e al suolo tramite rampe o scale, sui quali sono disposti altri volumi che utilizzano il *nuovo livello d'imposta* per assumere una posizione, in qualche modo, di rilievo.
Una descrizione non specifica che permette di parlare di piattaforme per strutture di varia natura, che riguardano da un lato il rapporto tra lo sviluppo volumetrico dell'architettura nei confronti della geografia del luogo, dall'altro il valore che si potrebbe definire "di monumento" del manufatto architettonico nei confronti di un contesto.
Vi sono casi in cui un organismo a più livelli sfalsati è necessaria per rispondere a una situazione topografica specifica del terreno, in cui cioè la struttura sfrutta l'elemento

naturale come fondazione ed è quindi obbligata a costruirsi secondo una serie terrazze successive; mentre altri in cui la piattaforma è utilizzata come elemento formale autonomo di pura elevazione dal suolo.
Su queste due principali linee di sviluppo del *plateau* si muoverà anche la ricerca di Utzon.
Nella propria tesi di dottorato sul ruolo della piattaforma come "soglia" o "limite" Jordi Ros Ballesteros introduce la ricerca con una lunga panoramica sulle strutture a piattaforma della storia dell'architettura antica, selezionando esempi delle culture mesopotamica, egizia e greca[2]. Nella raccolta proposta da Ros si trova una serie di notevoli esemplari di architettura della mezzaluna fertile e del mondo ellenico che offre un ventaglio di possibili *piattaforme*. L'ampiezza della classificazione proposta, però, rende difficile riconoscere una serie di caratteri morfologici *minimi* che permettano una classificazione della piattaforma come *tipo* architettonico; ad introduzione delle riflessioni sul confronto nell'opera di Utzon e di Mies Van der Rohe dell'uso dell'elemento basamentale (su questo verte la ricerca), infatti, l'autore propone una panoramica sugli sviluppi storici dell'edificio-monumento nelle culture arcaiche sopracitate - dagli ziggurat, alle ricostruzioni degli complessi babilonesi, dalle mastaba ai complessi delle Valli dei Re e delle Regine nell'area dell'attuale Luxor, dai complessi sacri delle città greche ad alcuni esempi di architettura ellenistica[3]. Manca, però, nella casistica proposta dal ricercatore una riflessione su strutture assimilabili al *tipo* a piattaforma nell'architettura non monumentale, ambito molto caro a Utzon.
A prescindere però dai singoli esempi selezionati, è interessante la riflessione che emerge nell'introduzione al tema: la genesi dell'elemento della piattaforma è da far coincidere al periodo preistorico della storia dell'uomo, quando questo inizia a sviluppare un riparo proprio e totalmente artificiale, abbandonando il rifugio naturale. Nel momento in cui

esce dalla grotta e costruisce la capanna, l'uomo ha bisogno di un suolo orizzontale che funga da piano d'imposta per la costruzione. Questa ricerca di orizzontalità e la definizione di un nuovo piano sul quale poter erigere il proprio riparo, sono l'esigenza iniziale che spingono l'uomo a trasformare e plasmare il proprio habitat.
Nelle condizioni di terreno piano quest'azione coincide con un adeguamento o un sollevamento dal suolo; nei casi in cui il terreno presenta pendii, il risultato è una struttura che, attraverso il contenimento di terreno di riporto, permette di creare un piano che non esisteva sul quale insediarsi.
L'operazione di progettazione del suolo ai fini della realizzazione di un ambiente più adatto al vivere dell'uomo

sopra e pagina precedente:
J. Utzon, fotografia e fotogrammi video del viaggio in Nepal, 1959 (UA)

ha generato una tipologia di edifici che Utzon definisce, appunto, "a piattaforma". Non si intende suggerire che tutte le strutture antiche o primitive che presentino la ridefinizione di un piano orizzontale diverso da quello naturale siano riconducibili a un medesimo principio, quanto piuttosto che nell'ideazione (e nella realizzazione) di alcune opere di architettura dell'antichità si riscontri l'intenzione e il desiderio di marcare una differenza, e quindi un distacco, tra il piano artificiale ad uso dell'uomo e quello della natura, quasi vi fosse una ricerca di riconoscimento di uno spazio proprio "per l'uomo".
La natura stessa delle strutture a piattaforma suggerisce il particolare rapporto con il luogo nel quale sono inserite per le caratteristiche intrinseche dell'oggetto architettonico: si può affermare che il processo di costituzione di queste architetture abbia come risultato una serie di costruzioni *di* suolo, nei termini in cui si identifica lo sviluppo e la successione di piani di cui queste sono composte come una articolazione del terreno stesso, al quale viene artificialmente assegnata una forma esteriore che suggerisce un uso della massa plastica.
Nell'articolo su Zodiac[4] Utzon parla specificatamente di alcuni esempi di complessi a piattaforma che egli eleva a riferimenti per la sua vita professionale: le strutture di

Foto inviata da J.Utzon a U. Stucky in occasione della mostra personale da lui curata sull'architetto danese a Berna, 1965. (USA)

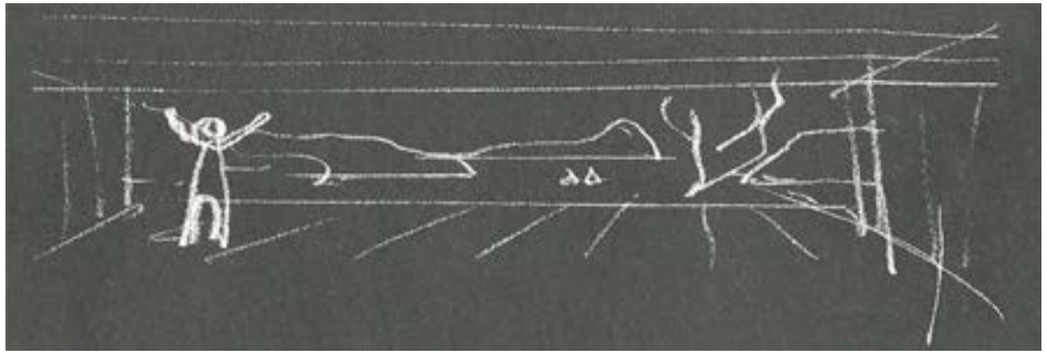
Uxmal e Chichén Itzá o del Monte Albán, in Messico, la Jama Masjid a Delhi, le case e i templi cinesi o la piattaforma giapponese sono descritte e trattate come grandi architetture del passato che rappresentano con chiarezza l'intenzione progettuale della cultura che le ha concepite.
Così gli imponenti centri Maya nello Yucatan "introducendo l'elemento della piattaforma, con il livello superiore alla stessa altezza della sommità delle chiome degli alberi (offrono una) nuova dimensione di vita"[5] nella giungla impenetrabile che caratterizza il territorio; sulla cima del Monte Albán, che è ridisegnata dalle mani dell'uomo, "con l'introduzione di una serie di scalinate e di edifici a gradoni sul bordo di questa piattaforma, e lasciando la parte centrale ad un livello più basso, la cima della montagna è diventata un luogo totalmente autonomo, sospeso, separato dalla terra"[6]; mentre la Grande Moschea di Delhi sorge su una piattaforma che è "circondata da mercati e bazar, in una zona incredibilmente trafficata, nel mezzo di una moltitudine di persone, animali, rumori e edifici diversi", ma al di sopra della quale "si prova una profonda sensazione di isolamento e una quiete totale"[7] con la sola perimetrazione e l'elevarsi della piattaforma stessa.
Allo stesso modo egli descrive le case e templi in Cina nella relazione "magica" che si instaura tra piattaforma e copertura (che schematizzerà in uno schizzo come sospesa al di sopra del piano solido del pavimento) e identifica nel piano che dà misura alla casa giapponese la matrice cui tutta la struttura risponde secondo precise regole di uso degli spazi e del movimento dei corpi che avviene all'interno di essi.
Utzon non si sofferma sulla funzione o la descrizione geometrica dei complessi che sono citati nell'articolo, anzi affianca esempi che per dimensione e uso hanno caratteristiche molto differenti le une dalle altre; tutte però rispondono al problema che egli dichiara essenziale per il fare progetto, ovvero la capacità di uno spazio di creare senso di

O. Siren, foto della torre all'angolo Sud della cinta muraria di Beijing, in *The Walls and Gates of Peking*, 1924

comunità e benessere per chi lo utilizza.
Il *plateau* in Utzon quindi non ha il valore di *basamento*, nonostante assolva in alcuni casi anche alla monumentalizzazione dell'edificio o dell'istituzione che ospita; esso non sta ad elevare un oggetto (il tempio, l'abitazione) ma si impone come la materializzazione di un percorso che il progettista suggerisce alla persona perché questa possa avere esperienza di un nuovo spazio, o abbia la possibilità di vedere con occhi nuovi il contesto nel quale vive.
L'aspetto progettuale sul quale l'autore insiste è il valore *strumentale* del dispositivo architettonico della piattaforma come elemento possibile per la definizione di questo spazio nuovo, la rielaborazione di un'esperienza antica che può essere calata nel mondo contemporaneo e assumere un nuovo significato.
Utzon prosegue nel testo citando l'esperienza di Sydney dove per la prima volta nella propria carriera riesce a mettere in opera l'idea progettuale della piattaforma, e ne spiega le potenzialità per la città moderna: "l'idea del progetto

J.Utzon, schizzi di studio per Casa Utzon a Bayview, 1963, dettaglio. Appaiono in più punti disegni della linea di terra del terreno, ridisegnata attraverso l'abitazione e di vari possibili sistemi e andamenti della copertura; ci sono anche schizzi di riferimenti alle strutture e ai tetti a pagoda della tradizione orientale. (UA)

dell'opera ultimata, mentre al di sotto trovano collocazione tutti i servizi"[8]. La divisione di flussi non riguarda unicamente l'aspetto funzionale e di funzionamento dell'edificio: tale descrizione che l'architetto offre della piattaforma indica la volontà di descriverla come un edificio che va percorso secondo una sequenza spaziale che dalla quota zero, dal contesto, porta a salire fino ad un nuovo piano d'imposta e di vista su di esso; una nuova visione del proprio habitat.



Ritorna, forte, in questi termini il rapporto che l'architetto danese instaura tra l'elemento naturale e di contesto e il progetto, che diventa senza dubbio strumento di lettura del reale (in termini fisici e geografici, ma anche sociali e culturali).
Non ha importanza se tale contesto sia in prevalenza naturale o urbano, esso è trattato come una quinta viva o un panorama che di fatto entrano nel progetto fin dalle sue fasi di ideazione e, in alcuni casi, diventano il fulcro della narrazione.
Il tema di un'*architettura di suolo* non è mai affrontato da Utzon in termini teorici o programmatici; anzi nelle descrizioni o nel commentare le proprie architetture a piattaforma spesso le ragioni addotte hanno più un carattere tecnico-pratico (in particolare in relazione al problema del traffico urbano: "in alcuni miei progetti lavoro su diversi livelli di traffico al di sotto di una piattaforma: per la circolazione pedonale ricoperto, per il transito e la sosta

J.Utzon, schizzo per Casa Utzon a Bayview, 1963; inquadratura della vista del paesaggio dall'interno della casa.

dei veicoli. Gli edifici si innalzano sulla piattaforma, supportandosi a vicenda all'interno di una composizione non disturbata dal traffico"[9]).

Si osserva, però, in parallelo una certa predilezione dell'architetto danese per il lavoro in sezione. Anche nelle proposte compositivamente e volumetricamente meno articolate l'attenzione è concentrata sul ruolo della copertura in relazione all'andamento del pavimento; e di questo in relazione alla condizione naturale circostante.

Questo aspetto fa riflettere sulla capacità immaginativa e inventiva di Utzon, dove si intende per invenzione il processo creativo che lega la memoria e il passato ad una capacità di tradurre un'intuizione in forme e termini contemporanei. Egli non seleziona il *plateau* come forma architettonica *pura* dalla quale dedurre una teoria architettonica – non è, infatti, interessato alle proporzioni dimensionali degli esempi del passato – ma ne coglie, per così dire la potenzialità formale, la capacità di poter legare insieme il portato figurativo della forma tettonica con una possibilità di progettazione degli spazi contemporanei. Le sue *piattaforme* non saranno mai complessi massivi, anzi sono le aree più articolate e tecniche dei progetti; quello a cui sembra mirare il maestro danese è la potenza figurativa di una *forma*, carica di una quantità enorme di rimandi e richiami col passato, quasi potesse essere anche questo un mezzo attraverso il quale avviene il radicamento nel luogo.

Note

1. J. Utzon, *Platforms and plateaus*, in Zodiac n.14, 1962, traduzione italiana in J. Utzon *Idee di architettura*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011
2. Jordi Ros Ballesteros, *La plataforma com a llindar en l'obra de Mies i Utzon*, tesi di dottorato presso il Dep. de Projectes Arquitectònics de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC) - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), director de la tesi: Carlos Martí Arís, tesi disponibile negli archivi dell'Universitat Politècnica di Catalunya.
3. J. Ros Ballesteros, idem, *Anexo*
4. J. Utzon, *Platforms and plateaus*, idem
5. ivi p.9
6. ivi p.14
7. ivi p.12
8. ivi p. 15
9. ibidem. P.15

I progetti e i temi progettuali nell'opera di Jørn Utzon
1956-1966

Il tema della piattaforma come elemento costitutivo del progetto architettonico ricorre più volte all'interno dell'opera di Utzon, in particolare in una serie di proposte elaborate tra i la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.
Come si è osservato nel precedente capitolo la piattaforma offre il vantaggio di mantenere le proprie caratteristiche in condizioni di contesti diversi e di rispondere positivamente, nella visione di Utzon, alle istanze di una nuova idea di spazio architettonico.
Per questo motivo, se si osserva la lunga carriera del maestro danese, la si può individuare come uno dei percorsi di ricerca più sperimentati.
Il primo progetto documentato nel quale compare il *plateau* è il Concorso del 1946 per la riprogettazione dell'area del Crystal Palace a Londra, che Utzon presenta insieme a Tobias Faber e Morgens Irming: nell'area occupata dalla struttura di Paxton andata distrutta nel 1936, il gruppo danese ipotizza una grande piattaforma che occupa l'intero lato occidentale – quello più a contatto con l'agglomerato urbano – al di sopra della quale di dispongono i vari volumi, autonomi, con gli spazi richiesti per il tempo libero e lo sport; la connessione tra i vari elementi è garantita tramite l'articolato sistema della copertura piana, interrotta da vari patii, dalla quale svettano i singoli edifici che ospitano gli spazi espositivi e ricreativi del Centro. È significativo il rapporto che viene instaurato tra la grande massa costruita e l'elemento naturale del parco, che diventa parco sportivo e per eventi: il complesso ricostruisce completamente il fronte stradale rivolto all'agglomerato urbano del quartiere di Sydenham, come a dare un limite al declivio retrostante, o a proteggerlo, tanto che gli auditorium e alcuni volumi singoli sono posizionati sui due lati del lotto come ad abbracciare l'area verde interna e a costruirne il perimetro.
Tutto l'impianto segue, poi, l'andamento del terreno, che degradando va a costituire naturalmente la platea gradona-

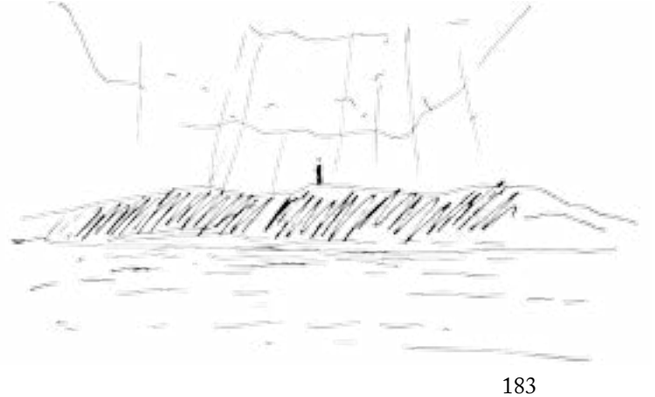
J.Utzon, T. Faber, M. Irming, planimetria del progetto per l'area del Crystal Palace, 1946, in *Arkitekten Maanedshæfte*, *XLIX,* 1947

J.Utzon, T. Faber, M. Irming, viste del progetto per l'area del Crystal Palace, 1946, in *Arkitekten Maanedshæfte*, *XLIX,* 1947

ta dell'arena all'aperto.
Il progetto per il Crystal Palace non viene realizzato, ma in esso emergono con forza alcuni degli elementi che si riscontreranno nell'intera carriera professionale di Utzon, in particolare la volontà di fare del progetto, dell'edificio, un elemento del paesaggio circostante, radicandolo nel territorio in maniera decisa, conferendogli una riconoscibilità ed un impatto notevoli nel panorama urbano; ma nonostante questo disegnando le parti che lo compongono in dialogo con l'ambiente circostante: il parco è disegnato in modo tale da accogliere tutte le attività che possono svolgersi all'aperto, la grande piattaforma come una terrazza urbana che è anche l'elemento conclusivo del declivio verde, il sistema dei volumi e degli spazi pubblici coperti come una sequenza di spazi di diverse altezze, compressioni e dilatazioni, che rendono "a misura d'uomo" un complesso di enormi dimensioni.
Utzon e Faber pubblicheranno l'anno successivo al concorso di Londra l'articolo sul legame tra forma naturale e architettura[1] nel quale chiariranno quanto il *naturale* e il vernacolare debbano entrare nel linguaggio architettonico per rendere un'architettura adeguata al luogo e rispondente alle esigenze della persona contemporanea che la vive; in questi termini il concorso per il Crystal Palace risulta emblematico nella descrizione dell'idea di architettura degli autori (è pubblicato di seguito all'articolo *Tendeser i nutidens architektur*[2]): l'elemento naturale entra in termini visivi e mentali nella definizione del progetto e questo fattore garantisce un livello di radicamento e di *identità* del progetto all'interno del *locus*.

La definizione di un *terreno comune* all'interno dei progetti successivi (e di alcuni precedenti) rimane una costante nella carriera di Utzon: complessi per l'istruzione, padiglioni, il progetto per una stazione, alcuni complessi residenziali collettivi, centri ricreativi sono disegnati come complessi

nei quali le singole componenti volumetriche che ospitano gli spazi propriamente dedicati al pubblico sono diversamente disposti al di sopra di una o di un sistema di piattaforme, che garantiscono la lettura unitaria dei complessi, ne permettono l'organizzazione spaziale e, da un punto di vista sociale, garantiscono la definizione di uno *spazio proprio* per la comunità residente.
A seconda della destinazione delle proposte lo sviluppo volumetrico si articola diversamente: negli edifici collettivi prevalgono strutture di altezze relativamente ridotte (compatibilmente con la funzione) alle quali corrisponde un'organizzazione spaziale in pianta articolata, nella quale rimangono però evidenti le gerarchie spaziali (aule, tessuto connettivo, spazi aperti); nei complessi residenziali si osserva invece una strutturazione dei volumi tale per cui al piano orizzontale della piattaforma sono contrapposti dei volumi verticali delle torri residenziali, che solitamente sono rivolti verso una direzione principale, quella con la migliore vista. La piattaforma, in tutti i casi, si costituisce come una strutturazione del suolo che definisce lo spazio di pertinenza dei complessi e garantisce un certo legame con il terreno, spesso ponendosi come l'elemento instaura il rapporto più stretto con la natura topografica del lotto.
Nei medesimi termini si possono inserire nel *catalogo* delle piattaforme di questo primo periodo anche i progetti di alcune residenze monofamiliari, dove l'atto costitutivo della costruzione avviene, anche in questo caso, nella definizione



J.Utzon, schizzo di una figura nell'ambiente naturale (ASA)

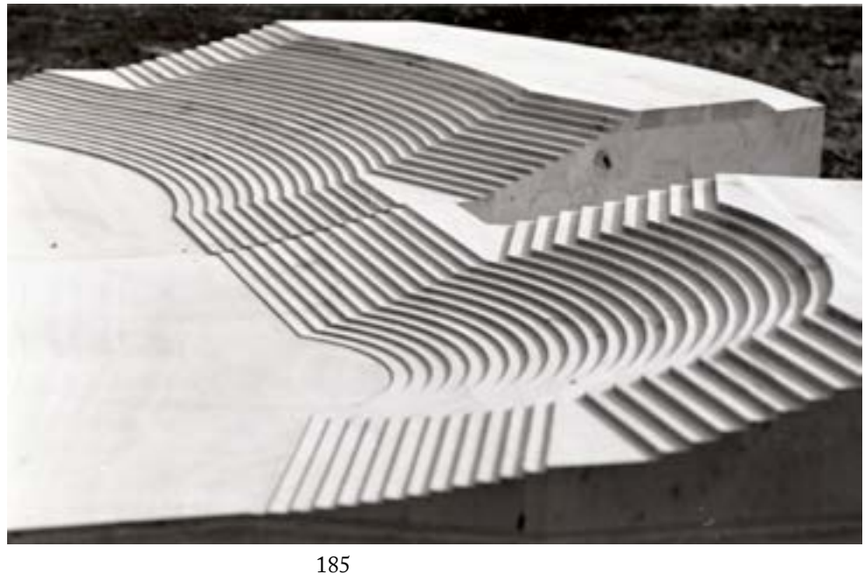
di un perimetro che il progettista inquadra attraverso una successione di piani orizzontali, sui quali sono distribuiti i diversi ambienti della casa.
Le piattaforme di questo tipo rappresentano una sorta di presa di possesso dell'area da parte dell'uomo, "costituiscono uno strumento di fondazione del luogo: la preparazione di un suolo che anticipa la costruzione al di sopra di esso"[3].

È però con il progetto del 1956 per la Sydney Opera House che Utzon elabora l'elemento della piattaforma con maggior chiarezza: in questo caso l'elemento topografico non ha solo la funzione di definizione dello spazio proprio del progetto, ma diventa esso stesso l'edificio, attraverso un minuzioso lavoro di scavo e intaglio di tutti gli spazi propri del teatro all'interno della massa solida della piattaforma.
Nel progetto per Sydney, come in pochi altri, è evidenziata con chiarezza l'idea architettura narrativa che Utzon intende trasmettere nell'utilizzare il *plateau* come soluzione progettuale: dei tre elementi costitutivi osservati nel progetto per il successivo concorso di Zurigo[4] la perimetrazione muraria è del tutto assente, la definizione degli spazi è realizzata esclusivamente nella tensione che si instaura tra il piano orizzontale della piattaforma e le volte geometriche della copertura. Nel progetto per l'Opera di Sydney Utzon trasforma in edificio gli schizzi che aveva realizzato osservando le grandi piattaforme Maya e i templi cinesi.
La piattaforma, inoltre assume per la prima volta una chiarezza formale e costruttiva che prima mancava: non è più solo scrigno per gli spazi tecnici ad uso del teatro, né tanto meno basamento per volumi che vi saranno posizionati al di sopra; essa contiene tutti gli spazi del teatro, mentre il piano superiore è destinato alla sola percorrenza.
Il progetto per Bennelong Point inoltre offre lo spunto per una riflessione di tipo territoriale – e urbano. L'iconicità del progetto ha trasformato completamente l'immagine non solo del luogo specifico, ma di una intera città. Sembra importante sottolineare, più del valore iconografico del progetto, quanto Utzon sia riuscito a dare alla piattaforma il ruolo di vero e proprio dispositivo urbano: la divisione funzionale degli spazi – il sopra e il sotto la piattaforma – ha un significato profondo che supera il valore d'uso in senso stretto. La piattaforma di Sydney è il risultato della ricerca e costruzione di una nuova identità collettiva, che avviene proprio attraverso la narrazione spaziale che si offre all'individuo che, venendo dalla città, è obbligato a salire oltre il punto di vista classico e osservare il proprio

J.Utzon, foto delle piattaforme Maya, dal viaggio in messico del 1949 (UA)

J.Utzon, disegno allegato alle tavole di concorso per la Sydney Opera House (ASA)

pagina seguente:
Studio Utzon, piattaforma della Sydney Opera House, modello (UA)



habitat da una nuova prospettiva, in un luogo costruito al fine di dare forza all'elemento più caratterizzante del luogo: l'ambiente naturale[5].

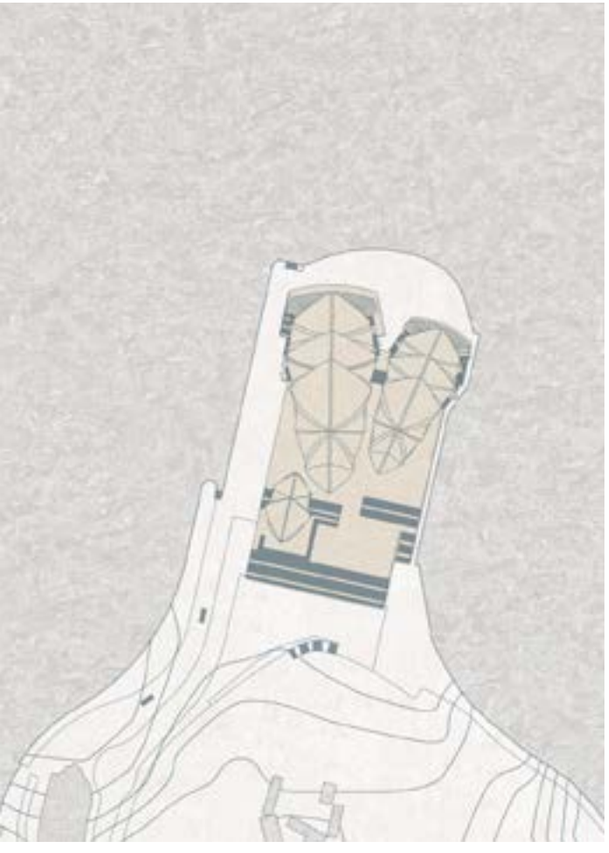
Negli anni successivi al concorso di Sydney si concentrano la maggior parte dei progetti riconducibili al tema della piattaforma. Utzon sperimenta le possibili variazioni che il *plateau* offre sia da un punto di vista morfologico che da quello funzionale.

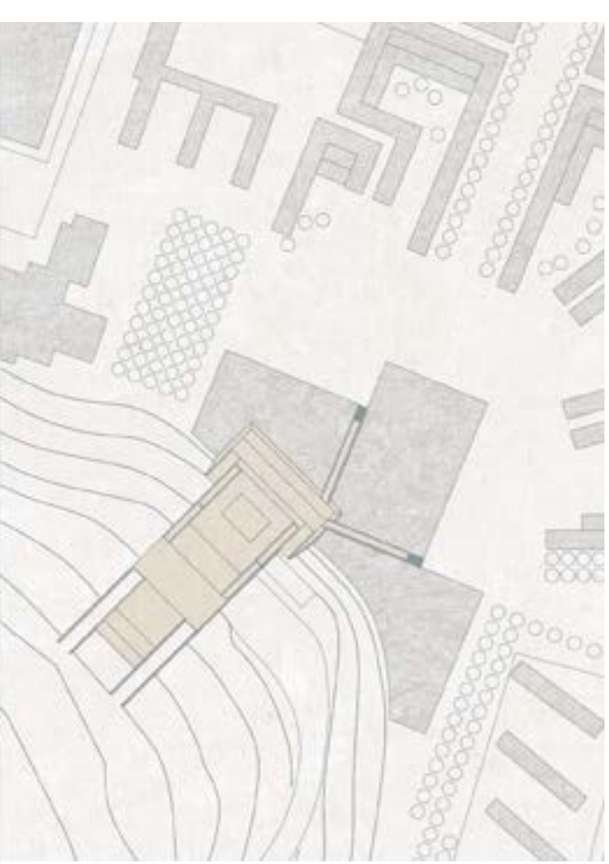
1957. Concorso per Berlin Hauptstadt, Berlino, Germania
1958. Progetto preliminare per un aereoporto, senza localizzazione geografica
1958. Villa Banck, Helsingborg, Svezia
1958-1962. Concorso per l'Istituto secondario della Federazione dei lavoratori, Elsinore, Danimarca
1959. Concorso per l'Esposizione Internazionale di Copenhagen, Amager-Copenhagen, Danimarca
1959-1960. Progetto per la Melli Bank, Tehran, Iran
1960. Progetto per un complesso residenziale, Højstrup-Elsinore, Danimarca
1960. Concorso per lo sviluppo urbano e territoriale di Elviría, Malaga, Spagna
1960. Progetto per un Mercato comunale coperto, Elineberg, Danimarca
1960-1962. Progetto per Casa Herneryd, Helsingborg, Svezia
1963-1964. Progetto per Casa Povl Ahm, Harpenden, Regno Unito
1963-1965. Progetto per Casa Utzon, Bayview-Sydney, Australia
1964-1969. Progetto per lo Schauspielhaus Zürich, Zurigo, Svizzera
1964. Concorso per il Teatro d'Opera di Madrid, Madrid, Spagna
1965. Concorso per il Wolfsburg Theater, Wolfsburg, Germania
1966. Concorso per il nuovo complesso dell'Università di Odense, Odense, Danimarca

Gli edifici, di cui solo una piccola parte è stata realizzata, offrono una chiara indicazione di come l'aspetto funzionale non sia un vincolo; quanto accomuna le proposte, diversissime tra loro, è lo sviluppo e il lavoro che il progettista fa sul *tipo* della piattaforma, che egli utilizza sempre come soluzione adeguata al tema dell'edificio comunitario[6]. Concentrando lo studio sugli edifici di carattere pubblico, tralasciando quindi i progetti che sviluppano il tema residenziale collettivo o familiare, si osserva che Utzon arriva a definire tre principali tipi di piattaforma, riconoscibili tra i progetti del decennio '56-'66, per l'articolazione dell'impianto complessivo in relazione all'ambiente in cui si trovano.

IMPIANTO ASSIALE ASCENSIONALE

Si può parlare di impianto assiale nei progetti a piattaforma in riferimento a complessi che presentano un'organizzazione *lineare* dei percorsi di attraversamento principali. È il caso dei teatri che Utzon progetta per Sydney, Zurigo, Madrid e Wolfsburg; tali progetti, che in generale sono caratterizzati da una volumetria complessiva a sviluppo rettangolare (l'Opera di Sydney fa eccezione, anche per il modo in cui i due auditorium sono inseriti nel volume del *plateau*) , presentano una tensione che partendo dal punto di accesso al sistema si dirige in direzione dell'area occupata dall'auditorium. La sequenza narrativa di questi progetti è caratterizzata da un percorso prevalentemente ascensionale monodirezionale, costituito da gradinate e piani successivi che permettono alla persona di procedere dalla città verso lo spazio più intimo del "magico mondo del teatro"[7]. Pur nella variazione sul tema che gli esempi citati rappresentano, una lettura della sezione di queste piattaforme



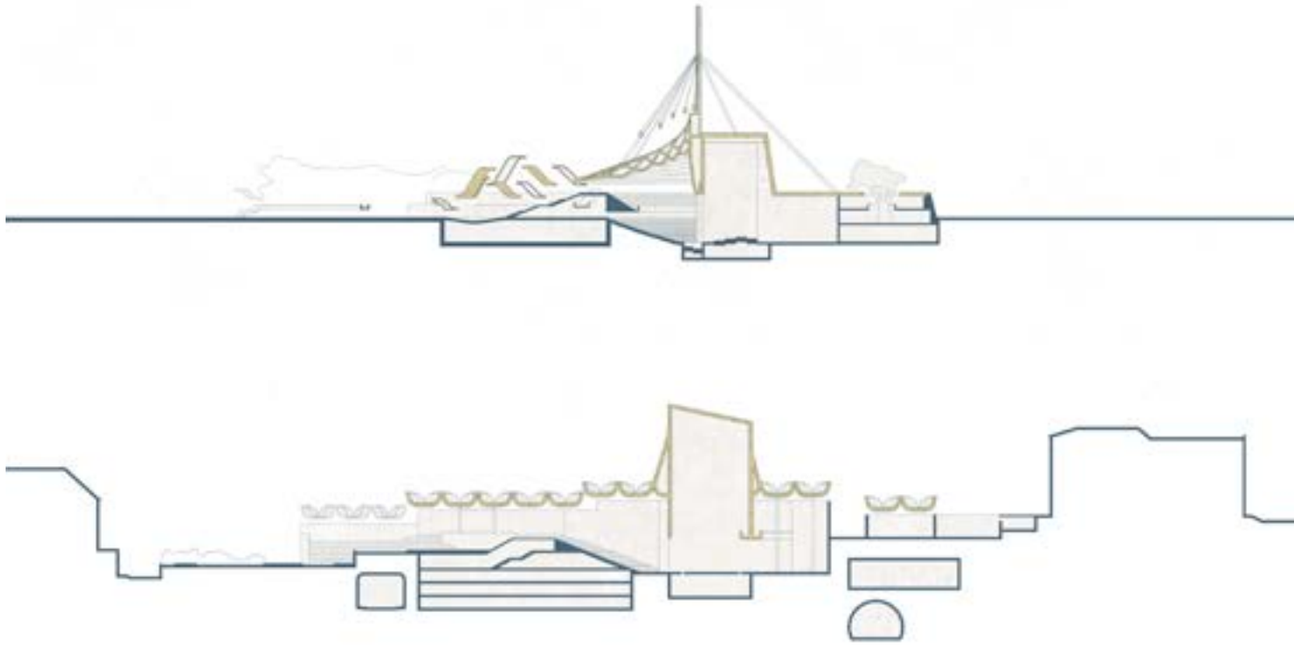


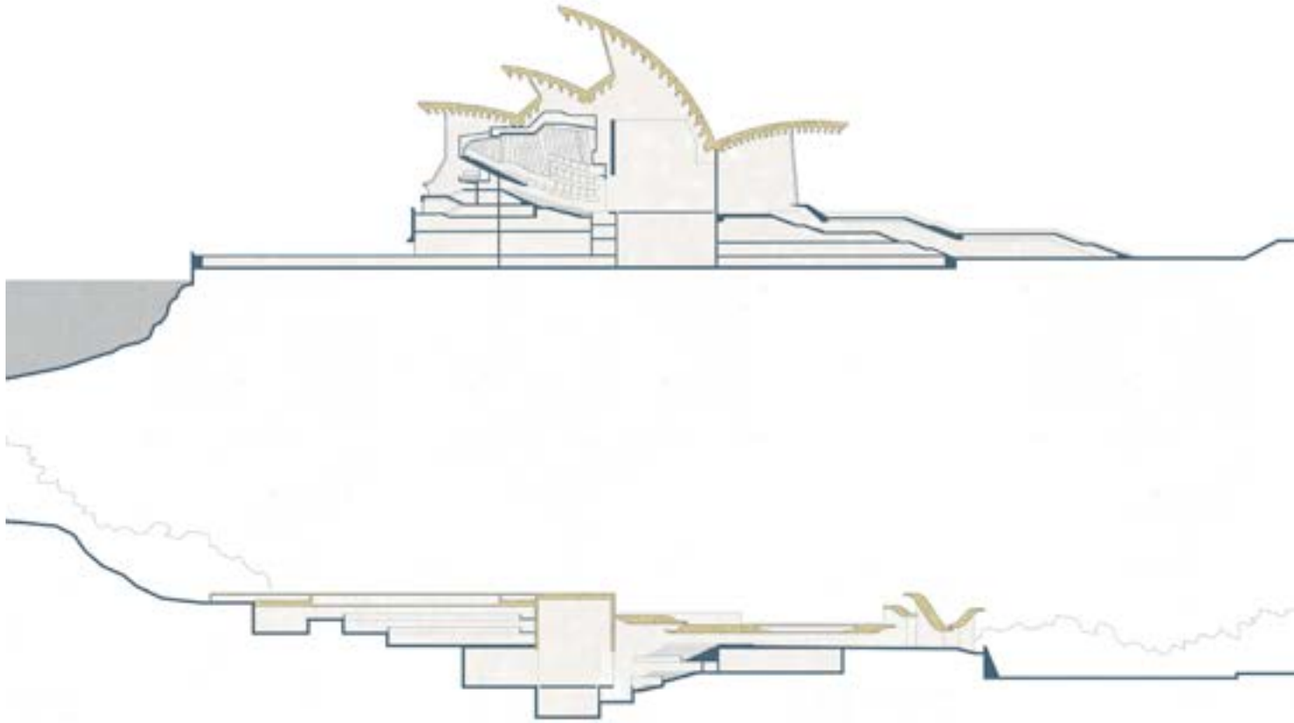
chiarisce il legame tra le differenti soluzioni: si riconosce una la linea virtuale del suolo che si inclina seguendo l'andamento dei vari livelli delle terrazze, fino a raggiungere il punto in cui l'edificio finisce, e quindi tornare alla quota del terreno naturale.
Dei quattro teatri che Utzon sviluppa seguendo questo schema quelli di Sydney e Madrid si presentano come una costruzione topografica del tutto artificiale, dal momento che la situazione naturale del contesto presenta aree prevalentemente pianeggianti; in entrambi i casi si osserva il disegno di un volume che *inventa* un nuovo suolo. Mentre, però, nel progetto per Bennelong Point si assiste ad una *estrusione* di suolo, e alla creazione di un nuovo piano di osservazione sulla baia, il progetto per la capitale spagnola opta per un solido recinto – un perimetro murario con muri a sezione inclinata, forse in memoria delle strutture basamentali maya o delle mura della città imperiale di Beijing – all'interno del quale il suolo è scavato per costruire lo spazio della sala, una piccola cittadella dello spettacolo.
Entrambi i teatri sono inoltre caratterizzati dalle forme importanti delle coperture, che catturano l'attenzione per il ruolo gerarchico che assumono nella misura del contesto: a Sydney le calotte bianche rimandano immediatamente ad una memoria, anche un po' onirica, del mare, dell'attesa di ritorno e, insieme, dello slancio che si prova a prendere il largo; a Madrid l'articolata copertura della sala teatrale ricorda forse i grandi tendoni da circo, per la sua forma quasi circolare e i pennacchi svettanti.
Diversi sono invece i teatri per Zurigo e Wolfsburg, dove forse questa tipologia di piattaforma risulta particolarmente adatta: i progetti si dispongono infatti di taglio rispetto all'andamento naturale del suolo – in entrambi i casi più articolato – assecondandolo e sfruttando proprio la condizione naturale per dare corpo agli edifici stessi e, insieme, ridisegnare un'immagine nuova della città. Come si è visto nel capitolo precedente[8], l'area della Heimplatz a

pagian precedente:
J. Utzon, Sydney Opera House (1956), progetto per L'opera Real di Madrid (1964), progetto per il Wolfsburg Theater (1965), progetto per lo Schauspielhaus Zürich (1964). Elaborazioni grafiche dell'autore

Zurigo presenta un dislivello pendenza che varia tra i 10 e i 13 metri; il progetto di Utzon assume questo dato nella conformazione e distribuzione degli spazi dello Schauspielhaus, adagiando i piani secondo questo andamento naturale e, anche in questo caso scavando parzialmente il terreno. Nella città tedesca, invece, la situazione topografica è forse ancora più caratterizzante: tutto il corpo urbano sviluppato nel Novecento per l'impulso industriale della regione si arresta a Sud per la presenza di due declivi naturali boscati. L'area individuata per il nuovo Teatro comprende una porzione del Klieversberg e la piazza antistante nella precisa richiesta che il nuovo complesso teatrale assuma anche un importante ruolo urbano. Utzon elabora una proposta per cui il corpo del teatro – solido e riconoscibile – è incastonato sul lato del declivio naturale; dalla piazza al livello più basso si prosegue nell'edificio che diventa a tutti gli effetti anche un'occasione per superare il dislivello. È interessante, inoltre, che Utzon correda questo progetto con una planimetria a scala ampia, nella quale ipotizza un impianto urbano incentrato su un viale che dalla piazza del Municipio di Alvar Aalto porta fino agli specchi d'acqua che egli posiziona ai piedi del prospetto principale del nuovo teatro.

Per entrambe le proposte di Zurigo e Wolfsburg, inoltre, ipotizza un sistema di copertura che rinuncia a volumetrie e figure d'impatto in favore di un sistema seriale di elementi sagomati che mantengono però uno sviluppo ridotto, in sezione, con il risultato di due progetti più *misurati*. L'elemento caratterizzate, dal punto di vista del progetto, degli impianti assiali è sicuramente la sezione longitudinale. In essa si leggono le relazioni tra piattaforma e copertura all'interno di un nuovo suolo urbano; l'assialità di tali progetti, però, suggerisce che una seconda lettura potrebbe essere fatta, in parallelo, nel tentativo di costruire una narrazione accurata dello spazio che lo spettatore attraverserebbe entrando, ovvero un racconto tomografico





pagian successiva:
J. Utzon, progetto per L'opera Real di Madrid, progetto per lo Schauspielhaus Zürich, Sydney Opera House, progetto per il Wolfsburg Theater, sezioni longitudinali. Elaborazioni grafiche dell'autore

dello spazio, l'unico forse che renda idea di dilatazioni e riduzioni dello spazio; oltre a sottolineare che questi progetti presentano una direttrice privilegiata – di attraversamento, di sguardo, di tensione visuale.

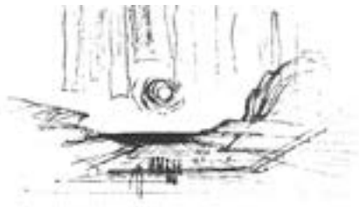
IMPIANTO CENTRALE INTROVERSO

I progetti a piattaforma con un impianto *centrale* rimandano invece a uno specifico riferimento di architettura antica cui Utzon fa riferimento in *Platforms and plateaus*[9]: il Monte Albán, che Utzon visita nei suoi due viaggi in Messico. Si tratta di una struttura caratterizzata da uno sviluppo attorno ad un punto centrale, che solitamente si trova a una quota inferiore rispetto al perimetro costruito. Il nucleo principale del sito archeologico precolombiano occupa la cima artificialmente livellata di un monte non distante da Oaxaca, dove il perimetro presenta una quota maggiore rispetto al bacino centrale più basso, tanto che una volta raggiunto il punto centrale del complesso, le strutture perimetrali impediscono la vista diretta del contesto della catena montuosa circostante. È una struttura introversa, tutta rivolta verso la piazza centrale, che è lasciato libero come luogo di raccolta della comunità. Allo stesso modo Utzon progetta due impianti in Danimarca, nessuno dei quali sarà realizzato: la Scuola di formazione secondaria di Elsinore e l'impianto per L'esposizione Internazionale di Copenhagen.

Nel 1958 Utzon partecipa al concorso per la LO-Skole di Højstrup, un centro congressi e di istruzione della Confederazione dei Sindacati Danesi (Landsorganisationen i Danmark), presentando due proposte, che vengono selezionate per il primo e il terzo premio e che presentano, pure nelle differenze d'impianto, una matrice comune. Una terza proposta, che Utzon approfondirà maggiormente chiarisce l'idea per cui l'impianto complessivo sarebbe stato composto da due elementi principali: una piattaforma, bassa, che avrebbe ospitato tutti gli ambienti collettivi e una

pagian seguente:
J. Utzon, progetto per la LO-Skole, Højstrup, 1959, terza versione, inquadramento territoriale e sezione. Elaborazione grafica dell'autore

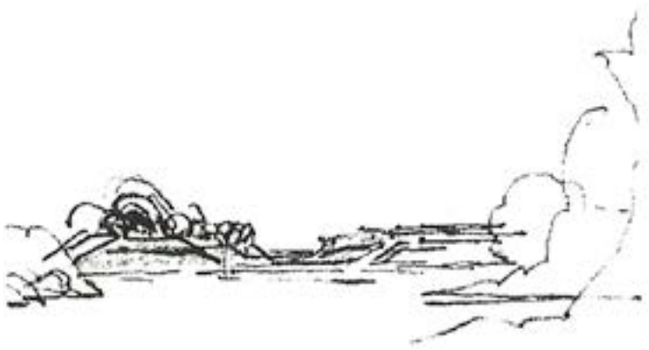
torre residenziale, con funzione di studentato o foresteria. Ritornano in questa versione molti dei temi affrontati e sviluppati in altri progetti a piattaforma: la copertura è immaginata come una serie di travi a sezione variabile simili a quelle per lo Schauspielhaus Zürich, al di sotto di essa i vari ambienti per la formazione e gli incontri, l'auditorium occupa un angolo dell'impianto, protetto da una copertura voltata dalla forma autonoma, il perimetro esterno è definito da una serie di setti murari paralleli che avvolgono gli ambienti d'uso interni, per la torre residenziale Utzon riprende alcuni progetti sviluppati in passato per edifici residenziali alti; il tutto è organizzato al di sopra di plateau che definisce un nuovo piano d'imposta.
L'anomalia del progetto sta però nella conformazione dell'organismo nel suo complesso, che è trattato come un elemento introverso, con una corte centrale – una *piazza* – di raccolta per la comunità. Tutto l'edificio si organizza in un corpo a U rovesciata e il perimetro cieco obbliga a rivolgere tutta l'attenzione verso la corte interna; questa, lontana dal volersi chiudere in se stessa, è aperta da un lato, almeno visivamente, verso il paesaggio naturale della campagna danese.
Del progetto dell'anno successivo per l'Esposizione Internazionale di Copenhagen, invece, si hanno poche informazioni e anche il numero di documenti è ridotto, ma sufficiente per intenderne le intenzioni: il complesso avrebbe occupato un'area dell'isola di Amager, subito a Sud della capitale danese, e sarebbe stato composto da un grande *plateau* al di sopra del quale una serie di ambienti variamente coperti sarebbe stato disposto in due ali laterali rivolte all'interno su un'ampia piazza urbana. Tutti gli ambienti espositivi sarebbero stati allocati sulle terrazze e i grandi piani delle ali laterali, con coperture in tutto analoghe a quelle ipotizzate per la LO-Skole e, più avanti, per Zurigo; alcuni auditorium o sale collettive avrebbero avuto sistemi di copertura più articolati e scenografici. Il cuo-



J. Utzon, schizzo per il progetto dell'Esposizione internazionale di Copenhagen, vista dall'interno della piazza verso il mare, 1959 (ASA)

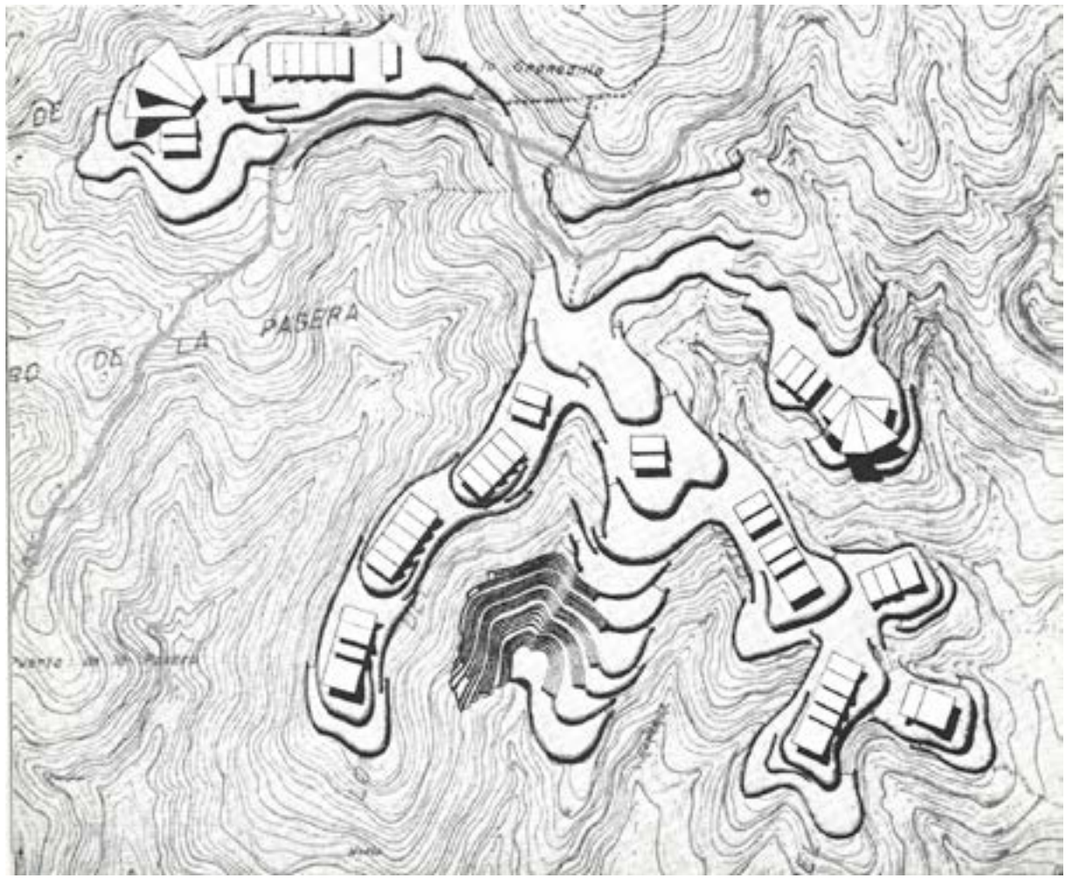
pagina precedente:
J. Utzon, progetto per l'Esposizione Internazionale di Copenhagen, Amager, 1959, inquadramento terriotorale e sezione.
Elaborazione grafica dell'autore

re del complesso sarebbe stato la grande piazza centrale, costruita sull'asse Nord Est-Sud-Ovest e aperta alla vista del mare. Non vi sono informazioni riguardo un approfondimento del progetto, che in fase esecutiva, sicuramente avrebbe implicato una ridefinizione delle strutture, ma appare chiaro che il dispositivo architettonico della piattaforma abbia con questo progetto ampliato, per così dire, la scala di intervento: Utzon certamente ha preso il complesso del Monte Albán a riferimento per l'idea di spazio che voleva ricreare all'interno dell'invaso dell'Esposizione, "la cima della montagna è diventata un luogo totalmente autonomo, sospeso in aria, separata dalla terra; da quel punto non si vedono altro che il cielo e le nuvole che lo attraversano: un nuovo pianeta"[10] scrive a proposito della sua visita al sito archeologico di Oaxaca. Lo spazio della piazza è un luogo *altro* rispetto al contesto, e al mondo, al di fuori del suo perimetro; questa sensazione di distacco dal contesto permette di rivolgere tutte le attenzioni alle azioni che si



svolgono all'interno – ovvero alle relazioni che si possono stringere e intrattenere; Utzon però trova a questo punto il modo di ridurre lo straniamento che questa condizione di isolamento può portare aprendo la grande piazza al panorama marittimo e ricostruendo quel legame con il *naturale* tanto importante per lui e che permette di costruire un vero radicamento del progetto nel luogo.

J. Utzon, schizzo per il progetto dell'Esposizione internazionale di Copenhagen, vista del complesso in arrivo dal mare, 1959 (ASA)

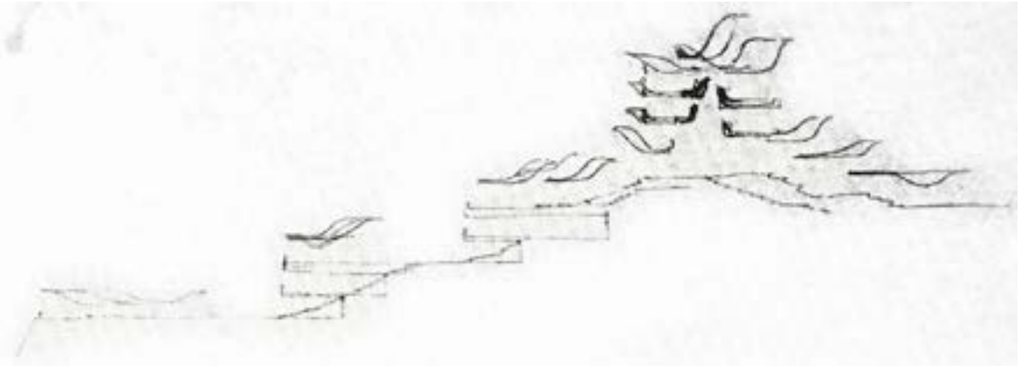


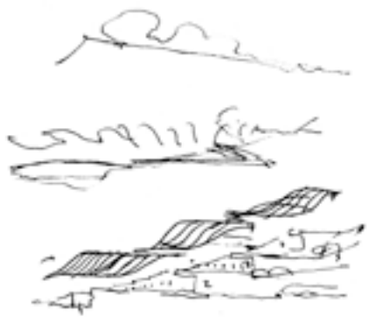
IMPIANTO TERRITORIALE

La terza tipologia di complessi a piattaforma ha un carattere parzialmente diverso rispetto alle due precedenti: si tratta, in particolare, di un progetto che Utzon elabora ad una scala territoriale.

Nel 1960 lo sviluppatore immobiliare Salvador Guerrero promuove un concorso internazionale per lo svoluppo immobiliare dell'area di Elviria, nei pressi di Malaga. La proposta di Utzon si divide in due parti: una zona più commerciale e destinata al turismo (accoglienza, servizi, terziario) avrebbe occupato l'area pianeggiante subito alle spalle del litorale, mentre un centro culturale per gli studi umanistici avrebbe occupato un'area sui monti alle spalle del nucleo urbano "dove alcuni *plateau* isolati si aprono come dita di una mano creando un effetto straordinario"[11].

J. Utzon, progetto per un centro di studi umanistici, Elviria, 1960 (ASA)





Il progetto di Utzon sembra voler partire dalla condizione dell'ambiente naturale esistente: egli ridefinisce il disegno di questi grandi terrazzamenti esistenti, solo per far sì che siano abitabili, e al di sopra dispone una serie di sistemi di copertura che lasciano intendere l'organizzazione degli ambienti di studio e lavori al di sotto.
Trattandosi di un sistema di grande scala, i principi utilizzati per i singoli edifici a piattaforma devono, in questo caso, trovare un linguaggio diverso rispetto alle soluzioni già utilizzate in altri progetti. Come si è già accennato, durante i suoi viaggi l'interesse suscitato in Utzon dalle architetture locali e *povere* è pari a quello dei grandi complessi monumentali; in particolare sono conservati alcune riprese effettuate durante un viaggio in Nepal nel 1959 nei quali Utzon insiste a lungo sulla ripresa dei terrazzamenti delle pendici montuose. Le piattaforme territoriali di Utzon uniscono quindi alcune soluzione progettuali (e forme) sperimentate negli impianti a scala urbana con il sistema del terrazzamento come principio insediativo; sono ipotizzati edifici che sfruttano il pendio naturale, parzialmente ricavati nella massa naturale dei declivi, ma che si aprono poi sui piani orizzontali artificiali e per i quali diventa fondamentale l'orizzonte visivo cui si rivolgono.

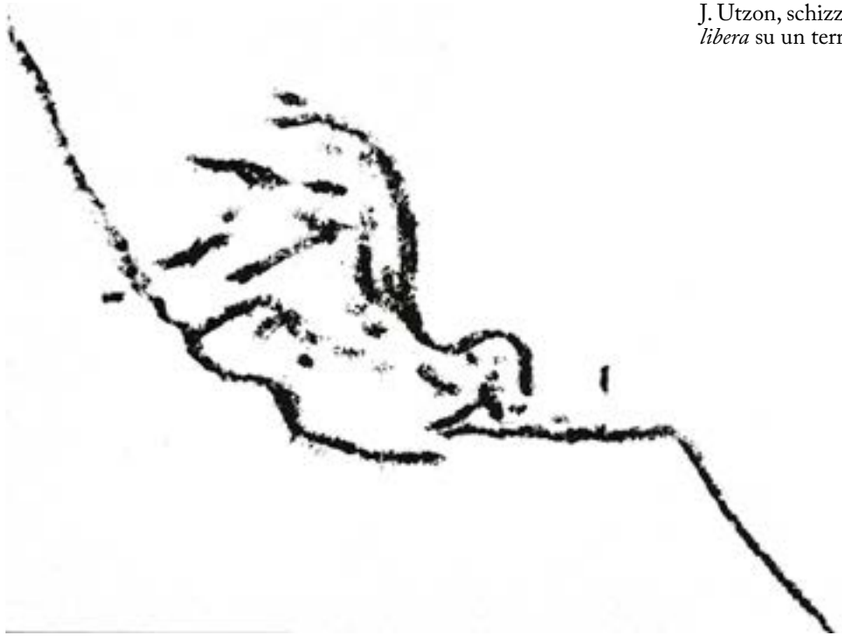
J. Utzon, progetto per un centro di studi umanistici, Elviria, 1960, sezione tipo (ASA)

J. Utzon, schizzo per un impianto a piattaforma su terrazzamenti, forse studio per il progetto di Elviria. (ASA)

Come si è detto, si è scelto di non approfondire, in questa ricerca, i caratteri specifici di progetti di dimensione domestica (si pensa a molti progetti di residenze singole

o collettive, ma anche alla Melli Bank di Tehran) perché all'interno di questi rientrano anche ragionamenti più specifici e legati alla singolarità della committenza. Tuttavia va detto che anche in tutti questi casi le soluzioni insediative e costruttive elaborate sono sostanzialmente le stesse che si riconoscono negli edifici collettivi.
Quanto preme sottolineare, in generale, è il carattere di spazio collettivo che il *plateau* riesce a dare ai progetti che Utzon elabora secondo questi principi. La ricerca che Utzon sviluppa lungo tutta la sua carriera di progettista si sviluppa con un rapporto molto intimo con le osservazioni sui caratteri della società e della persona; egli ha riconosciuto nella piattaforma un elemento che permette naturalmente di creare e rappresentare una comunità, si potrebbe dire di *darle forma*.
In un periodo storico in cui lo stesso architetto rileva un problema di perdita dell'identità profonda dei luoghi, egli svolge la propria ricerca attraverso la sperimentazione progettuale; il disegno di una nuova città possibile diventa così uno strumento di ricostruzione – o ricostituzione – di una identità collettiva.

J. Utzon, schizzo di una copertura *libera* su un terreno terrazzato. (ASA)



Note

1. J. Utzon, T. Faber, *Tendeserne i nutidens architektur*, in *Arkitekten Maanedshæfte*, *XLIX aargang*, 1947, pp. 63-70
2. J. Utzon, T. Faber, ivi p.71-73
3. Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Plataformas y recintos en Højstrup*, in *Cuaderno de notas* n18, 2017, p. 110, traduzione dell'autore
4. vedi capitolo 1 della presente ricerca
5. non è un caso che Utzon faccia riferimento al castello di Kronborg, costruito sulla costa di Helsingør, su una piccola penisola artificiale della costa rivolta verso la riva svedese, dove l'elemento naturale del Mar Baltico domina non solo il panorama visivo, ma anche i mondi mentali che il Baltico evoca.
6. Va segnalato che si intende per *edificio comunitario* un luogo destinato ad una collettività, senza voler dare ad essa una definizione dimensionale; in questi termini anche la famiglia diventa un nucleo collettivo, soprattutto se riportata all'esperienza personale di Utzon – il quale identifica come nucleo familiare non quello biologico in senso stretto, ma il gruppo di persone che orbita attorno alla vita del singolo.
7. J. Utzon, *Relazione di progetto per il Neue Schauspielhaus Zürich*, 1964
8. vedi capitolo 1, *Il progetto vincitore*
9. J. Utzon, *Platforms and plateaus*, in J. Utzon, *Idee di Architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011
10. J. Utzon , ivi p.14
11. dalla relazione di progetto, citata in J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006

Una architettura d'*esperienza*:
temi e riflessioni sul progettare

Parlare del valore esperienziale di una architettura, nei termini in cui si inserisce nei parametri di discussione su di essa un valore tanto legato alla soggettività, può apparire fuorviante. L'analisi dell'opera di un architetto, però, non si limita esclusivamente allo studio oggettivo del progetto nelle sue caratteristiche dimensionali, nelle proporzioni e gerarchie tra le parti o nel riconoscimento di un ordine che sottende l'organizzazione dei partiti architettonici e del linguaggio. Per cercare di comprendere quali siano le ragioni profonde delle scelte che il progettista opera quando idéa e disegna il progetto è necessaria anche una riflessione sul mondo interiore dell'architetto in prima persona, sul senso che egli conferisce al proprio lavoro e, quindi, al significato che egli riconosce al progetto come frutto di una riflessione personale.
Nell'introduzione alla figura di Jørn Utzon si è sottolineato il valore che hanno la memoria e il rapporto con la tradizione nello sviluppo del sua educazione professionale.

Utzon cresce in Danimarca negli anni in cui il panorama architettonico ha già fatto sua la lezione di P. Jensen-Klint sulla ricerca dei caratteri locali e autentici del costruire e di un allontanamento dalla tradizione scolastica accademica che iterava modelli neoclassici. Si sta anche marcando sempre maggiormente la distanza tra un'architettura *regionale* e i modelli del movimento moderno, nella ricerca di un'identità culturale propria. A differenza di altre Scuole in Europa, però, l'insegnamento della disciplina architettonica a Copenhagen è concentrato sull'apprendimento della professione da un punto di vista tecnico-pratico più che teoretico.
"Questo atteggiamento *a-teorico* è rimasto la caratteristiche comune degli architetti nordici della prima generazione del Novecento. […] Vi è un'evidente volontà di non demandare ad altro mezzo che all'architettura costruita o descritta nel suo aspetto didascalico la divulgazione dei propri lavori. Nulla è lasciato alle questioni astratte, al dibattito teorico o all'interpretazione dell'architettura attraverso categorie critiche o modelli filosofici. L'architettura è costruzione, e solo con il suo linguaggio proprio è descritta."[1] Con queste parole Nicola Braghieri introduce lo scritto *Architettura come esperienza* di Steen Eiler Rasmussen, sostenendo quanto la figura del maestro danese abbia influito su un modo di intendere lo studio e la pratica architettonica all'interno del panorama della scuola danese. Il titolo stesso del volume, *Om at opleve arkitektur* (letteralmente: riguardo una architettura di esperienza), prescinde da intenzioni di teorizzazione per rivolgere l'attenzione ad una caratteristica *intima* dell'architettura, ovvero l'esperienza che la persona sviluppa nei confronti dello spazio attorno ad essa.
L'intenzione di Rasmussen è di concentrare le proprie osservazioni sull'impatto, per così dire, che lo spazio architettonico suscita nei confronti di coloro cui è destinato, al fine di trovare – se possibile – in questa relazione tra l'uomo e il suo spazio la chiave di lettura della città.

La relazione che Utzon instaura con le proprie architetture ha una natura simile: nelle descrizioni che egli invia insieme ai progetti, negli articoli dove cita alcune sue opere, l'oggetto non è mai esclusivamente il manufatto architettonico in se o gli aspetti tecnico-costruttivi elaborati, ma sempre la relazione tra questi e l'effetto essi che generano sullo spazio – e, di conseguenza, alla percezione suscitata sulla persona; per cui, ad esempio, le travi sagomate della copertura del teatro di Zurigo assolvono al proprio ruolo statico, ma soprattutto garantiscono una completa libertà visiva dello spazio del foyer e, insieme, generano una sensazione di movimento che ne smaterializza l'impatto volumetrico.

L'esperienza che si ha di un edificio è la lettura che se ne fa attraverso la narrazione definita dall'autore: egli, con i propri strumenti, scrive il canovaccio che l'individuo – il vero attore della scena urbana – segue secondo le proprie inclinazioni. L'esperienza non è quindi una categoria o un mezzo che l'autore utilizza nella creazione della propria opera, ma forse più un fine cui tendere.

I riferimenti costanti che Utzon disegna e descrive dei fenomeni o degli ambienti naturali, le somiglianze che propone tra forma architettonica e forma naturale non hanno valore se intese come desiderio di trasposizione del naturale in architettura; esse sono suggestioni di atmosfere che l'architetto intende portare all'interno del progetto nelle forme e con i mezzi dell'architettura a lui contemporanei, ma che suggeriscano alla mente della persona che attraversa lo spazio connessioni con una memoria collettiva che costituisce il carattere di un luogo.

"Nessun'altra arte impiega una forma più fredda e astratta dell'architettura, ma allo stesso tempo nessun'altra arte è così intimamente legata alla vita quotidiana dell'uomo, dal suo inizio alla sua fine. […] È basata su una grande quantità d'istinti umani, su scoperte ed esperienze della vita comuni a tutti."[2]

J. Utzon, schizzo della casa a Can Lis con una figura femminile e, sullo sfondo, il mare

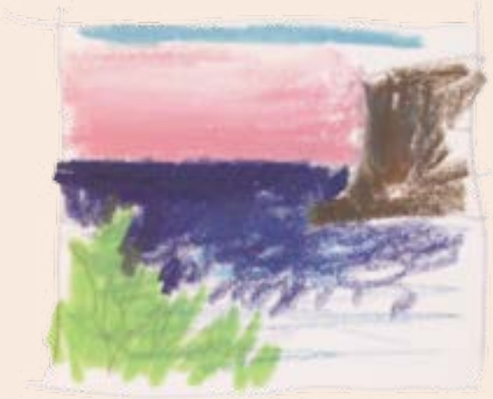
pagina seguente:
Fotografia di Jørn Utzon che spiega di come abbia trovato nel movimento delle ali di un gabbiano la suggestione per il progetto delle grandi vetrate di accesso alla Sydney Opera House, in *Zodiac* n. 10, 1962

Si potrebbe fare riferimento alla tradizione letteraria del diario di viaggio per spiegare quanto il rapporto esperienziale con un avvenimento sia significativo nell'offrire l'opportunità di racconto di questo; l'opinione del *primo impatto* non è categoria scientifica che permette di valutare il valore di una costruzione, ma sicuramente offre una analisi dell'oggetto, il quale può essere, più avanti, approfondito nei suoi caratteri specifici. Il corpo diventa *veicolo*, è l'oggetto attraverso il quale si hanno le esperienze fisiche e sensoriali, oltre che visive e diventa quindi la misura della percezione che l'individuo ha dello spazio.[3]

Si potrebbe affermare che l'esperienza diventa "fenomenologia come metodo pragmatico […] uno sforzo per apprendere significati ideali che vengono colti in modo diretto per intuizione attraverso esempi particolari"[4]; e questo è tanto più vero in ambito scandinavo, dove – come si è detto – vi è un rapporto con il mestiere dell'architettura molto legato all'aspetto pratico e dove al contempo il legame tra

uomo e *naturale* e radicato nella cultura sociale collettiva, dove – con le parole di Norberg-Schulz – "la misura umana del luogo facilita identità e compartecipazione"[5].
Il rapporto con la *sensazione* non è quindi legato all'*effetto* dell'oggetto architettonico in se, ma alle possibili reazioni che si sviluppano *grazie al* progetto all'interno della mente e dell'animo della persona – e che quindi ne definiscono le reazioni e le relazioni.
È interessante, in questo senso, l'uso che Utzon fa del disegno: sono ormai noti i suoi schizzi sintetici dei sistemi a piattaforma, più volte riportati anche nella presente tesi; rimangono però meno conosciuti i molti schizzi e disegni – e segni – che egli realizza su taccuini, quaderni o fogli sparsi e che hanno come oggetto il panorama che si apre alla vista. Questo è raramente riportato in termini descrittivi, quanto piuttosto riportato con una immediatezza grafica e di colori sul supporto, come fosse un'immagine fugace per disegnare la quale si ha solo qualche secondo.
Nell'Aalborg Staatsarkiv, presso il fondo Jørn Utzon, c'è una serie di piccoli schizzi di cieli colorati, a diverse ore del giorno, in diverse condizioni, quasi tutti di piccolo formato, quasi fossero la vista dell'esterno che si ha da una finestra. L'immediatezza con la quale l'architetto danese elabora questi schizzi è la medesima che egli mette in campo quando per la prima volta immagina lo spazio di un progetto; in quella spontaneità del tratto sta l'intuizione prima dalla quale deriveranno poi le soluzioni compositive, architettoniche e costruttive.

a lato, pagina seguente e pagine successive:
J. Utzon, schizzi di ambienti naturali (ASA)



Note

1. Nicola Braghieri, *L'uomo che amava gli orologi a cucù*, introduzione allo scritto di Steen Eiler Rasmussen *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006, p.12
2. S. E. Rasmussen, ibid., p.33
3. in riferimento alla relazione tra esperienza fisica e architettura è utile il testo di Jaques Gubler *Motion, émotions. Architettura movimento e percezione*, Christian Marinotti, Milano 2014
4. G. Berger, commento alla voce*Fenomenologia*, in A. Lalande, *Vocabulaire Technique et critique de la philosophie*, citato in J. Gubler, *Motion, émotions*, ivi
5. C. Norberg-Schulz, *Terre notturne*, Edizioni Unicopli, Milano 2001, p.32

Jørn Utzon architetto della *Third Generation*?

Nel suo scritto *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*[1] Bruno Zevi inserisce un suo intervento dal titolo *Significato delle forme libere* del quale si riporta di seguito la prima parte:

"È legittima una predilezione per organismi eretici, qualificati da una volontà di affrancamento dalla scatola edilizia chiusa, tre involucri prismatici semplici, dalla regolarità stereometrica? si tratta di scelte basate su una mera inclinazione del gusto? che significato indiziario possono avere, fuori della curiosità e del capriccio? e perché conferire tanto peso ad un'ipotesi? è utile chiarire, una volta per tutte la questione.

Cominciamo dalle ragioni specifiche, inerenti alla fenomenologia architettonica contemporanea:

1. Se fare architettura vuol dire anzitutto creare spazi per rivestire funzioni dinamiche, un organismo edilizio bloccato raramente potrà risultare soddisfacente, perché esso deriva la sua forma dall'esterno, di regola dal perimetro dell'area, e non dalle sue cavità;
2. Principio fondamentale dell'architettura moderna è la continuità o la fluenza spaziale; difficilmente una serie di ambienti a pianta rettangolare potrà realizzarla, perché i singoli rettangoli sono autosufficienti, rispettano assi, diagonali e centro, sono privi della capacità di "rimando" ad altri ambienti contigui;
3. In sede urbanistica, se nel dialogo tra spazio interno ed esterno sta un altro cardine del movimento moderno, è insolito che un prisma puro lo attinga, perché tende a chiudersi in sé, a formare un oggetto isolato dal contesto della città, di qui ribadisce, al contempo, l'anacronistica strada-corridoio o la piazza come vuoto negativo;
4. Se l'onestà strutturale offre ancora un criterio valido di giudizio, le strutture contemporanee a guscio e la membrana indicano vie divergenti da quelle percorse dall'ingegneria ottocentesca, mentre le forme "stampate" dei prodotti plastici attestano l'anacronismo degli angoli diretti, dei tracciati ortogonali, del "montaggio" dei profilati;
5. Sul terreno morale e psicologico, si possono ammirare o disapprovare il Terminal della TWA a Idlewild di Eero Saarinen, l'Opera House di Utzon, la Virgen Milagrosa di Félix Candela, la chiesa dell'Autostrada di Michelucci e le opere di Frei, Hunziker e Co., ma va riconosciuto che dimostrano coraggio, decisione di rompere con gli schemi tradizionali commercializzati. Di questi lavori si può discutere, magari per criticarli; ma si possono criticare proprio perché c'è in essi qualcosa di cui discutere."[2]

Il termine *terza generazione* è in realtà utilizzato da Sigfried Giedion che pubblica l'articolo *Jørn Utzon and the third generation. A new chapter of "Space, time and architecture"* sulla rivista Zodiac (n.14, 1964). Zevi non utilizza la cate-

Die WOCHEN-ENDE

Jörn Utzon und die dritte Generation

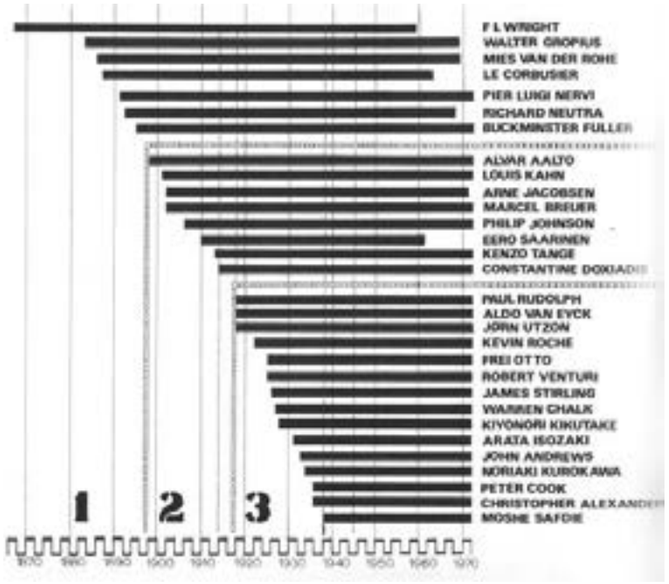
S. Gioedion, *Jørn Utzon e la terza generazione*, in *Neue Zürcher Zeitung*, 12 dicembre 1964 (ASA)

gorizzazione "per generazioni" cui Giedion fa riferimento, ma i punti che evidenzia nel suo intervento sono comuni ai due critici, e mettono in luce quanto negli anni Settanta il dibattito architettonico fosse ancora acceso in merito alle questioni del vivere urbano.

"Abbiamo davanti a noi il lavoro di tre generazioni di uomini che si occupano dello sviluppo dell'architettura di questo Paese. Ci sono differenze tra queste generazioni, ma è significativo che, pur rimanendo fedeli a se stessi, nessuno di loro ha sentito la necessità di rinunciare alle proprie origini, e ognuno è stato in questo modo in grado di portare avanti ciò che la generazione precedente aveva iniziato.

Negli anni Cinquanta la terza generazione di architetti ha preso il via. In che modo essi si relazionano con gli sviluppi dell'architettura rispetto gli anni Venti?
. l'orientamento sociale è spinto oltre: un più consapevole rispetto per il cliente anonimo;
. pianificazione *aperta*: l'integrazione delle condizioni mutevoli come elemento positivo della progettazione;
. integrazione del traffico come elemento positivo per la pianificazione urbana;
. maggiore attenzione nella gestione dell'esistente, in modo che possa nascere un'interazione tra architettura e ambiente e che questi si rafforzino a vicenda;
. un'enfasi sull'uso architettonico di piani orizzontali e diversi livelli. Un uso più deciso delle piattaforme artificiali come elementi urbanistici.
. una relazione più forte con il passato; non espresso nella forma, ma nel senso di una relazione interiore e di un desiderio di continuità;
. Un ulteriore rafforzamento delle tendenze scultoree in architettura. Una relazione più libera tra spazio interno ed esterno e tra volumi nello spazio;
. il diritto di espressione al di sopra della pura funzione."[3]

Il *profilo* di Utzon risponde perfettamente ai parametri tracciati da Giedion; sembra anzi che alcune delle caratteristiche che lo storico e critico svizzero identifica come fattori di riconoscimento degli architetti della *terza generazione* derivino proprio dalla pratica progettuale dell'architetto danese.
Anche Philip Drew, nel 1972, aveva pubblicato un libro dal titolo *Third Generation. The changing meaning of architecture*[4] nel quale identifica i caratteri prevalenti di un gruppo di nuove personalità dell'architettura che stavano in qualche modo rivoluzionando il modo di intendere lo spazio architettonico. Ciò che è più rivelatore, però, del volume di Drew è il sottotitolo: *il significato in trasforma-*



P. Drew, tabella riassuntiva delle *generazioni* con le principali figure architettoniche cui l'autore fa riferimento nel volume *Third generation. The changing meaning of architecture*, 1972

zione dell'architettura[5]. Queste parole rivelano il motivo per cui la critica ha insistito nel riconoscere una nuova *classe* di architetti[6]: in una situazione di incertezza a livello mondiale il riconoscimento di una forma architettonica coerente coi tempi sembra di difficile affermazione. Negli anni Cinquanta si osserva quasi un rifiuto della teoria del movimento moderno e dei principi insediativi e costruttivi fino ad allora perseguiti; la tecnologia è ormai una parte integrata della vita collettiva e non può più essere assunta come *deus-ex-machina* della forma. Si assiste ad un ritorno, in forme diverse, a linguaggi che trovano nella memoria e nella tradizione la chiave per ricostruire l'immagine di una identità collettiva. Mentre le generazioni precedenti avevano perseguito un'architettura globale, che aveva portato a una sostanziale omologazione del linguaggio architettonico (almeno per le culture occidentali) nella ricerca di una architettura *esatta* e funzionale, con la terza generazione di osserva il processo opposto: una moltiplicazione di linguaggi e di messaggi cui gli architetti ricorrono per rispondere alle nuove esigenze di una società sempre più in movimento e di una tecnologia che procede rapida nella

meccanizzazione e standardizzazione dei processi produttivi.
"L'impatto delle nuove tecnologie, in particolare degli *electronic media*, ha portato alla riscoperta dell'architettura come esperienza. Questa nuova definizione ignora l'equazione dell'architettura con l'edificio monumentale e recupera invece l'esperienza sensibile della forma, dello spazio e della totalità, indipendentemente dalla fonte semantica. Pochi edifici trasmettono un messaggio che è identificabile come architettura. Allo stesso modo, altre categorie di esperienza ambientale possono provocare una risposta nervosa che è inconfondibilmente architettonica. […] Allo stesso modo i supporti elettronici, le strutture pneumatiche e le tende possono provocare sensazioni riconoscibili come architettura. L'identificazione esclusiva dell'architettura con l'edificio monumentale è servita solo a isolarla dalla vita.
La terza generazione, in particolare Archigram, hanno cercato di ridare vita all'architettura, per vederla come una tipologia speciale di esperienza ambientale piuttosto che come uno speciale oggetto."[7]

La figura di Jørn Utzon è centrale nella costruzione di questa nuova architettura: si è già discusso del forte legame che egli ha con la tradizione e l'architettura vernacolare, dell'attenzione che rivolge all'esperienza del luogo come strumento di valutazione e del riconoscimento del valore della costruzione e della meccanizzazione (e standardizzazione) del processo edilizio.
Egli rappresenta la personificazione delle affermazioni di Giedion riguardo la strutturazione di una nuova ricerca architettoniche che vede nella piattaforma e nello sviluppo per piani su più livelli una soluzione possibile alla congestione della città degli anni Cinquanta e Sessanta.
E senza dubbio un elemento essenziale dell'architettura del maestro danese è il rapporto che egli instaura tra progetto

e ambiente naturale – non solo in termini delle suggestioni che sono reinterpretate in chiave architettonica, ma anche del valore visuale del contesto naturale nell'elaborazione degli spazi interni degli edifici e dei loro prospetti.

L'architetto danese presenta però anche alcune significative anomalie rispetto ad altre figure riconosciute come parte della *third generation*. Proprio il suo carattere transculturale[8], il panorama cui egli si rivolge quando si pone la questione fondamentale dell'elaborazione progettuale, lo portano a sviluppare una architettura nella quale è spesso difficile riconoscere un linguaggio unitario – aspetto invece molto caratteristico di altre personalità coeve. Tutte le riflessioni legate ad una definizione delle caratteristiche di una nuova *generazione* di architetti, soprattutto quelle avanzate da Drew nei suoi scritti, sembrano portare verso l'idea di un nuovo regionalismo dell'architettura, con una conseguente frammentazione delle esperienze in favore di una riscoperta del *locale* come chiave per ri-umanizzare una pratica ritenuta troppo meccanica e razionale.
Utzon non è estraneo a questa riflessione, come si intende leggendo l'articolo che scrive con Tobias Faber nel 1962[9], ma se si avanza un confronto tra la sua esperienza architettonica e quella di altri esponenti della *third generation*, si possono osservare una fondamentale differenza: tutti gli architetti che Drew avvicina a Jørn Utzon come parte di questa nuova *classe* dell'architettura sono caratterizzati dall'uso di un linguaggio proprio (e riconoscibile); molti trovano nell'esperienza strutturale una chiave di svolta per l'elaborazione progettuale; quasi sempre l'idea di un'architettura prototipata è portata fino agli estremi delle sue possibilità.
Il lavoro di Utzon, invece, pur non fuggendo alcuno dei punti sopra citati, sembra riuscire a svilupparli con maggior sensibilità (la critica non ha mai tacciato l'architetto danese di essere un brutalista o un architetto postmoderno) per

J. Utzon, fotogrammi dei viaggi in Messico (1949) e Cina (1959)

arrivare a un risultato nel quale la struttura, pur nel ruolo importante che le si riconosce, non sembra mai *dare forma* all'architettura, ma ne è al servizio; e così la serialità e la prototipazione non sono mai caratteristiche meramente funzionali, ma stilistiche.
L'anomalia delle architetture di Utzon, delle sue soluzioni e forse anche la mancanza di una chiave di lettura linguistica comune tra le sue opere, si ritiene, quindi, impediscano di inserirlo in una categoria della storia dell'architettura.
La ricerca architettonica e la crescita professionale di Utzon si stabiliscono su alcuni principi che è lo stesso architetto a riconoscere come fondativi della propria idea di architettura e che egli plasma e corregge durante tutta la sua vita: il lavoro sul suolo (non solo con le piattaforme), la razionalizzazione della forma architettonica secondo principi geometrici e costruttivi, l'ipotesi di concepire gli edifici come costituiti di elementi seriali ai quali si assegna un ruolo anche esperienziale; il costante lavoro sui progetti per far sì che questi rispondano nella maniera più adeguata a tali principi porta ad una architettura nella quale la mano dell'architetto non diventa una firma stilistica, ma la capacità, invece, di adattarsi e dialogare in maniera naturale con il contesto di volta in volta differente.
A confutare, in un certo senso, l'etichetta di caposcuola di questa nuova generazione[10], sembra essere proprio la tendenza di Utzon a non volersi dare dei limiti rigorosi teorici o pratici (mentre tali devono essere le caratteristiche di una categoria, quando la si vuol definire e identificare); il suo rivolgere lo sguardo alla tradizione nel suo *totum*, i tentativi di ibridazione culturale che egli applica, quasi noncurante dell'appropriatezza o meno del suo gesto, il fine di progettare un'architettura che sia quanto più possibile comunitaria più che identitaria – perché è dalla comunità che si sviluppa il senso di unità; infine, la capacità di non iterare nella sua carriera delle forme che avrebbero potuto non rispondere più al proprio tempo, ma di sviluppare la propria

fotografie di Utzon al lavoro, in R. Weston, *Jørn Utzon. Inspiration, vision, architecture*

ricerca architettonica nella maniera sempre più contemporanea possibile, sono tutti elementi che fanno ritenere Utzon parte sì di una nuova generazione di architetti, ma che gli permettono di rimanere disparte rispetto a definizioni assolute di appartenenza ad una o ad un'altra tendenza.

J. Utzon, autoritratto ideale in riva al mare (UA)

Note

1. Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticalssico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1973, pp. 184-185
2. B. Zevi, ivi.
3. Sigfried Giedion, *Jørn Utzon and the third generation. A new chapter of "Space, time and architecture"*, in *Zodiac* n.14, 1964 , p. 37
4. Philip Drew, *Third Generation. The changing meaning of architecture*, Praeger Publishers, New York-Londra 1972
5. Idem., traduzione dell'autore
6. Mentre Giedion non indica mai nello specifico le figure cui si riferisce parlando di *third generation*, Drew dedica il suo volume ad un numero ristretto di personalità del mondo dell'architettura allora contempornaeo: Paul Rudolph, Aldo Van Eyck, Jørn Utzon, Moshe Safdie, Kisho Noriaki Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Arata Isozaki, Archigram, Frei Otto, James Stirling, John Andrews, Venturi & Rauch, Kevin Roche & John Dinkeloo, Christopher Alexander,
7. Ibid. p. 12, traduzione dell'autore
8. K. Frampton, *Tettonica e architettura*
9. J. Utzon, T. Faber, *Tendeser i nutidens Architektur*, in *Arkitekten Maanedshæfte*, 1947
10. nessun critico o storico identifica, in realtà, Utzon come *capostipite* di un nuovo modo di fare architettura, ma la predilezione di Giedion per il lavoro di Utzon e l'utilizzo di caratteristiche proprie (e quali uniche) dell'architetto danese come elementi fondanti della nuova pratica, suggeriscono che ad esso Giedion riconosca se non altro una limpidezza progettuale tale da annoverarlo tra le *pietre fondative* di questa nuova tendenza del pensiero e della pratica architettoniche.

Conclusioni

Il progetto come sintesi del paesaggio urbano

J. Utzon, schizzo di ispirazione per la copertura della Bagsværd kirke, 1968

Nei brevi e rari testi che Jørn Utzon offre come contributo alla discussione sull'architettura emergono alcune intime preoccupazioni che esprimono quanto, nel pensiero del maestro danese, il mestiere dell'architetto sia essenziale.
Secondo Utzon la professione dell'architettura è l'unica in grado di coinvolgere la mente creativa e quella razionale in pari misura, al fine di raggiungere lo scopo, alto, del benessere collettivo.
"Quando si possiede una accentuata sensibilità per l'impatto della luce, delle forme, del colore e dello spazio che ti circondano, allora si possiedono le qualità innate di un architetto e di un artista.
Se non si è solo ricettivi, ma si possiede anche un talento creativo e si è capaci di esprimersi in modo che i propri compagni possono capire e gioire della nostra esperienza, allora si possiedono alcune delle qualità necessarie per diventare un architetto, un artista."[1]

L'architetto Utzon si è sempre tenuto lontano dalla formulazione di un pensiero teorico rigoroso dal quale dedurre la propria architettura; al contrario, sembra rimanere fedele alle impressioni sull'architettura espresse nel primo dei suoi testi, pubblicato con Tobias Faber, *Tendeserne i nutidens architektur*[2], dove il mondo naturale e la tradizione costruttiva artigianale sono equiparati in valore e significato.
Il connubio architettura-natura nella storia umana ha trovato riscontri diversi, con ancora più diversi risultati e sarebbe una deviazione fuori tema ripercorrere anche solo le figure più iconiche di questo dibattito, nei secoli. Come, però, si è detto nella presente ricerca, il mondo nordico europeo ha un ruolo importante in tale dibattito; ed è forse quello che ha trovato la risposta più *felice* all'apparente dicotomia tra naturale e artificiale. La cultura, non solo architettonica, dei Paesi scandinavi ha assorbito la Natura come matrice interiore; l'uomo è l'artigiano che con i mezzi messi a disposizione dalla terra costruisce e plasma il proprio territorio e l'ambiente in cui vivere.
Questa architettura *intima* è quanto più volte Utzon afferma di cercare nella costruzione di spazi e situazioni, indipendentemente dalla scala dei propri progetti.
L'anomalia della sua figura sta però nell'orizzonte globale che egli abbraccia nella ricerca di riferimenti e *capolavori*[3] dell'architettura: il bagaglio culturale di Utzon, il suo mondo interiore, esprime in continuazione quella che è stata definita da Frampton la *transculturalità* del progetto[4].
Questo continuo riferirsi al contempo a mondi culturalmente distanti, a forme architettoniche primitive e insieme a tecniche costruttive contemporanee (anzi, innovative), o a soluzioni tecniche irrituali è quanto di più interessante l'opera di Utzon può offrire ad una lettura contemporanea; soprattutto per la capacità di riuscire a integrare nel progetto la forza delle possibilità del presente e, insieme, una memoria globale del costruire.

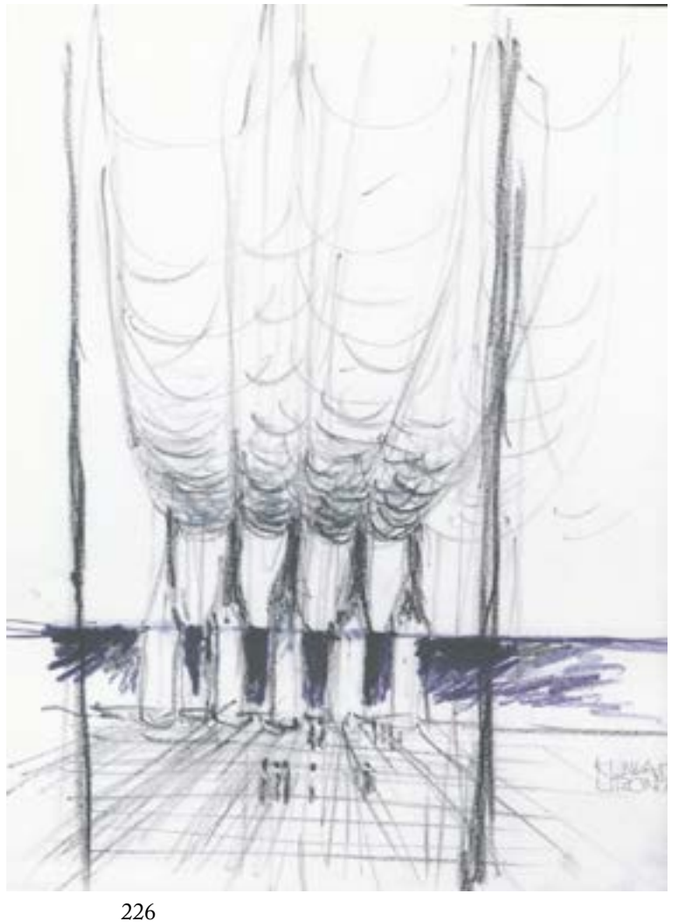
Fotografia d'epoca di strutture per l'ombra in spiaggia, Archivio privato J. Utzon

Un secondo fattore essenziale riguarda il rapporto tra il progetto e il luogo, apparentemente secondario perché meno dichiarato o di più difficile riconoscimento: nel raffronto tra i diversi progetti *a piattaforma* l'attenzione è subito catturata dall'articolato sistema delle coperture che, con le forme più libere, rende iconica *l'immagine* e identifica la *figura* dei complessi, diventandone spesso l'elemento più peculiare.
È al di sotto di questi elementi all'apparenza leggeri che si svolge la vera sfida per l'architetto: la costruzione del suolo come luogo abitato, l'articolazione degli ambienti *nel* suolo, le relazioni e le tensioni che si instaurano nello spazio tra pavimento e copertura delle piattaforme, compressioni e dilatazioni dello spazio, addirittura la smaterializzazione del perimetro sono gli strumenti attraverso i quali Utzon radica i propri progetti al suolo.
Il contesto – naturale o artificiale – è coinvolto in un disegno complessivo; il progetto dell'edificio, per quanto articolato, diventa disegno di *paesaggio*, inteso come il *locus* riecheggiato da Norberg-Schulz, l'insieme di tutte le condizioni al contorno, nella consapevolezza che aggiungere un movimento nella sinfonia urbana significa modificarne la struttura.
Questo approccio pratico al progetto permette a Jørn Utzon di spingere fino al limite le possibilità della tecnica, senza mai perdere la *misura*.

"Accade spesso che un edificio non comune situato in una strada richiami la nostra attenzione, ma è difficile che rimanga nella memoria l'immagine della strada nella sua

interezza. Se è facile scoprire un dettaglio, è arduo cogliere il tutto, anche se semplice. […] In questo libro si tenta di portare il lettore a considerare la città come entità che sottende determinati valori. I singoli monumenti, gli edifici diventano quindi parte di un tutto."[5]

I progetti di Utzon offrono sempre una riflessione complessiva sul luogo certamente inteso nelle sue specificità e singolarità, ma osservato quasi da distanza come parte di un panorama globale, dove le memorie e le tradizioni si mescolano e, spesso, si ibridano.
Che si tratti di grandi complessi collettivi – dove le misure richiedono un certo grado di monumentalità necessaria, anche solo per rispondere al programma e dove la riconoscibilità visiva risulta elemento di forza espressiva – o



J. Utzon, schizzo del grande velario di ingresso al Parlamento del Kuwait, (ASA)

all'opposto di edifici di dimensioni ridotte, privati, l'attenzione del maestro danese è sempre rivolta allo spazio per l'uomo che vive e attraversa l'organismo architettonico, ai rapporti spaziali tra gli ambienti, agli assi visivi che sono incorniciati o aperti sul paesaggio circostante e alle forme architettoniche che permettono di generare *simpatia* tra uomo, architettura e contesto.
In questi termini la piazza prospicente il Teatro di Zurigo diventa un secondo palcoscenico le cui quinte sono i fronti stessi della città, mentre a Wolfsburg lo spettatore entra fisicamente nel corpo del declivio che corona il corpo urbano; sull'Opera di Sydney sono state scritte bellissime pagine che descrivono il rapporto tra le vele in ceramica bianca sospese sulla baia frastagliata e il piano blu del mare, mentre nei progetti per l'Esposizione Internazionale di Copenhagen e del Collegio a Højstrup la ricerca di un luogo centrale protetto e introverso non rinuncia ad una apertura verso il panorama marino o collinare.
Utzon ripercorre nella progettazione quanto ha in prima persona vissuto nel visitare i luoghi del mondo: il progetto diventa veicolo di un'esperienza. Il solo cambio di una visuale o una diversa definizione delle condizioni attraverso cui si guarda trasformano la percezione negli occhi di chi osserva e innescano dei processi automatici di ragionamento sul luogo: l'operazione del progettare si trasforma quasi in uno svelamento, che permette di giungere ad una nuova personale consapevolezza. Si tratta di raccontare uno spazio in una maniera diversa, ridisegnarlo.
L'identità più intima di un'architettura deriva dall'uso che se ne fa: questo è un elemento chiave per comprendere le opere di Jørn Utzon.
Le scelte del lessico progettuale del maestro danese sono anomale e, come si è detto, è difficile individuare una *categoria* o una *classe* nella quale far rientrare la sua figura; si riconoscono degli stilemi, delle soluzioni tecniche e figurative ripetute che emergono in contesti distinti, sicuramente

derivanti anche dalle scelte costruttive, ma non solo. Si intuiscono alcune predilezioni nell'immaginare l'opera architettonica come parte del *naturale* – e d'altra parte è lo stesso architetto ad accostare l'immagine del formicaio a quella di nuclei arcaici costruiti dall'uomo sulle pendici di un monte, o la struttura di uno stelo che sostiene diverse foglie in serie con l'idea di prototipazione tecnica degli elementi dell'architettura, o ancora l'osservazione di come la luce attraversa il fogliame di un bosco, riportata all'interno di uno spazio coperto ipostilo.
In generale la critica tende a individuare diverse *fasi* nella lunga carriera di Utzon, nelle quali alcune scelte progettuali emergono con più chiarezza – o più forza. Si potrebbe dire che probabilmente queste oscillazioni derivano più da una evoluzione dell'architetto, che per tutta la sua carriera segue un approccio alla progettazione non vincolato a teoremi, ma piuttosto seguendo lo sviluppo della cultura e della società globali. L'opera di Jørn Utzon è, però, tutta e sempre caratterizzata da linee di ricerca parallele che concorrono alla definizione dei progetti: una giusta rispondenza costruttiva ai problemi della contemporaneità, il disegno di un nuovo ambiente (di un nuovo suolo) in tutto adatto all'uomo, le possibilità di una razionalizzazione tecnica e costruttiva degli elementi del progetto, il *naturale* globale come terreno di memoria e di fondazione (e ri-fondazione).
Con i suoi progetti, gli schizzi e i reportage fotografici Utzon sembra voler approfondire la ricerca di una identità umana, al di là delle singolarità culturali, geografiche, storiche; il disegno di spazi per il vivere privato e collettivo, di luoghi per la comunità, sembra seguire questo percorso di conoscenza e suggerisce una narrazione possibile della carriera progettuale dell'architetto.
Egli non si interroga tanto sulla teoria architettonica e urbana, ma osserva il mutare delle condizioni che hanno portato ai risultati da un'ottica *sociale*, si potrebbe dire, e in

quell'ottica muove i primi passi del progetto.

Le architetture di Jørn Utzon sono *come città* poiché esse sono intese come strumenti di lettura e interpretazione di un paesaggio; l'osservazione, il prendere coscienza dell'intorno e assorbirne i caratteri, le memorie, le possibilità porta alla costruzione di spazi per l'uomo che risultano da una volontà di legare le specificità a un'idea ampia di *comunità*.
"*Costante e mutamento* implicano che qualcosa permane malgrado le modifiche, e già negli anni Quaranta e Cinquanta Giedion definiva tale permanenza nei termini di "monumentalità e regionalismo", rilevando che nella sua prima fase il movimento moderno aveva trascurato entrambi. Con "monumentalità" egli non voleva intendere qualcosa di grande e pomposo, ma la memoria e i simboli che radicano gli uomini al *tempo*. E il "regionalismo" non veniva inteso come provincialismo e nazionalismo, ma quale necessità di radicarsi entro lo *spazio*, che è concepito come "luogo". Monumentalità e regionalismo concorrono all'umanizzazione dell'architettura moderna."[6]
Il progetto di Utzon è sempre contemporaneo, ma la sensibilità al *genius loci* che l'architetto danese dimostra in tutte le situazioni in cui si trova a progettare, opera attraverso una interpretazione non limitata al tema, né che si interroga su quali variazioni del linguaggio architettonico possano essere le più adatte, ma che si amplia a rappresentare un processo culturale virtuoso, che proietta il progetto verso il futuro e, insieme, dichiara le complessità e le criticità della città o del suolo urbano assumendole come strumento progettuale.

La pratica dell'architettura si è sviluppata nelle epoche in relazione all'evolversi delle dinamiche culturali dei popoli e così il ruolo del progetto e dell'organismo architettonico si è legato differentemente al proprio contorno: oggi l'idea che un progetto non possa bastare *da solo* fa parte in ma-

niera quasi naturale del processo creativo, è sedimentata: un gesto all'interno di una maglia urbana o sul territorio attiva una serie di processi di mutazione e ridefinizione dell'identità dei luoghi.
L'opera di Utzon è esemplare in questo senso: un architetto con forti radici che si è rivolto agli orizzonti più lontani per trovare le migliori risposte alla questione del vivere umano ed è riuscito a costruire un metodo operativo in grado di condensare e sintetizzare le complessità della tradizione umana nella sua interezza.
La tensione che Utzon adopera nel derivare il progetto dal contesto, più ancora delle soluzioni che sviluppa per realizzarlo, è la chiave di interpretazione della sua carriera professionale, e forse la migliore lezione che il maestro danese ha da offrire: valgono allora forse più gli schizzi preliminari e le trasfigurazioni a pastello delle proprie idee, che egli realizza su quaderni o fogli di carta sparsi, nelle quali si osserva non una trasposizione geometrica ma le relazioni visuali e fisiche che l'occhio e il corpo costruiscono nello lo spazio.
L'architettura di Jørn Utzon riesce a mantenere un certo grado di intimità e domesticità, anche quando si osservano i grandi complessi. È un'architettura d'impatto e che stupisce o per la sua *semplicità* o per la grazia con la quale riesce ad essere ardita; ma è soprattutto una architettura globale. In questa coerenza forse risiede uno degli aspetti più forti della sua opera: la dichiarazione di appartenenza ad un suolo comune cui attingere e sul quale fondare le basi per costruire il miglior spazio possibile per l'uomo.

Si può affermare che Utzon utilizzi il progetto nel suo senso etimologico di azione che *proietta* in avanti un'idea per l'avvenire; lo sguardo del progettista è rivolto verso il percorso che si svolge davanti a se, mentre il presente da cui si osserva è il risultato di una storia passata che ha portato fino a quel punto. È indubbio che le architetture di Jørn

Utzon siano frutto della sensibilità e delle suggestioni personali del progettista, ma questo aspetto non ne sminuisce il carattere di universalità che si può intuire con lo studio e l'approfondimento delle ragioni che ne hanno portato la definizione. Si può certamente affermare e discuterne il risultato formale, che rifugge con palese chiarezza il linguaggio proprio dell'architettura *razionale* del Movimento Moderno; ma l'intenzione alla base dei progetti di Utzon appare chiara nel voler rifondare uno spazio globale e di comunità, tali sono le sue piattaforme, i sistemi additivi o le corti delle residenze private.
Per fare questo egli adopera tutti gli strumenti cui può accedere e riconosce al progetto il primato di strumento *attraverso* il quale questa operazione può svolgersi.
Le tensioni della città, l'andamento di un territorio e la composizione stessa del suolo, le aspirazioni di una comunità e la necessità di uno spazio intimo per la persona, il rapporto tra luce e ombra o la relazione con le scale diverse dell'architettura diventano tutti oggetti del progetto, che li assorbe nel tentativo di offrire una risposta positiva nei termini di un nuovo spazio di vita e di una architettura che il maestro danese definisce "umana"[7].
Credo che questo sia l'*innermost being*[8] dell'architettura di Jørn Utzon, al netto del linguaggio che egli adopera e al di là del figurativismo cui tende o delle scelte ardite che ne contraddistinguono le soluzioni progettuali; eliminando dall'analisi, quindi, tutti quei caratteri *discutibili* – perché divisivi per la critica – si arriva all'*essenza* dell'espressione architettonica, che, usando le parole dello stesso architetto, "dovrebbe avere qualcosa del carattere inevitabile che in natura ha ogni principio di crescita"[9].
L'architettura quindi è uno strumento di progresso e, in quanto tale getta le proprie fondamenta nella memoria storica di una comunità che, ancora una volta, per Utzon è la comunità umana; al fine di giungere ad una maggior coscienza dell'ambiente nel quale viviamo e attraverso questa

J. Utzon, schizzo

poter gettare i semi per proseguire quella crescita.
“pensiamo come i semi diventino piante o alberi, e verifichiamo come semi dello stesso tipo si sviluppino […] Il contesto e il tempo in cui viviamo sono molto differenti da ciò che furono una volta, e tuttavia l’essenza dell’architettura, il seme, è la medesima.”[10]

Approfondire l’opera di Jørn Utzon obbliga ad affrontare il fare architettura prescindendo da definiti paradigmi teorici; senza questo allontanamento necessario è probabilmente impossibile intendere le intenzioni dell’architetto, e del progetto. Il segno che Utzon disegna sulla carta ha sempre un duplice significato di affermazione: da un lato chiarisce un’idea, pratica (pragmatica, anche) di forma architettonica, con una massa, delle proporzioni, delle dimensioni; dall’altro prova ad intercettare e individuare i processi non manifesti che organizzano le strutture sociali e culturali del vivere.
Scrive Juhani Pallasmaa “il compito assoluto dell’architettura è quello di creare incarnate metafore esistenziali che concretizzano e strutturano l’essere umano nel mondo. Le immagini dell’architettura riflettono ed esternano idee e immagini della vita; l’architettura materializza le nostre immagini di vita ideale. Gli edifici e le città ci consentono di strutturare, comprendere e ricordare il flusso informe della realtà e, in definitiva, di riconoscere e ricordare chi siamo. L’architettura ci consente di trovare il nostro posto nel *continuum* della cultura.”[11]
Il lascito dell’opera di Utzon non riguarda le architetture fisiche, ma l’atteggiamento del progettare: l’atto del disegno deve combinare insieme la conoscenza e una sensibilità profonda nei confronti della cultura globale e le più avanzate possibilità che la tecnica offre, nel tentativo, in questo modo di costruire spazi per l’uomo che siano una proiezione del proprio tempo, cariche della memoria della tradizione e contemporanee.

Il valore dell’opera di Utzon risiede nella ricerca continua che lo stesso autore ha svolto durante tutta la sua vita; e per questo è una ricerca che non mira a definire un regime entro il quale operare, ma è per sua natura mutevole e continua.
La presente ricerca ha voluto concentrare l’attenzione su un particolare aspetto del lavoro dell’architetto danese, che si ritiene molto attuale, ovvero la ricerca e la costruzione di un terreno comune – fisico e mentale – radicato entro un’identità culturale collettiva. Le suggestioni che possono derivare dai progetti realizzati o non realizzati di Utzon si ritiene che abbiano oggi un valore non tanto riferito alla forma dell’architettura, quanto alla coscienza e alla conoscenza che il progettista deve possedere nel momento in cui tira il primo segno su una planimetria di progetto, nella consapevolezza che egli sta dando forma allo spazio di vita dell’uomo.
In ultimo, la prospettiva cui Jørn Utzon fa riferimento, il mondo nella sua interezza e la storia collettiva a prescindere dalle differenze culturali, storiche e sociali si crede sia un ulteriore importante auspicio non a favore di una trasversalità o globalizzazione della forma, ma di una architettura *globale*, per l’uomo e non per un uomo.

Note

1. J. Utzon, *Arte tra scienza e istinto* in *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011, p.31
2. J. Utzon, T. Faber, *Tendeserne i nutidens architektur*, in *Arkitekten Maanedshæfte*, *XLIX aargang*, 1947
3. inteso come l'*opera prima* di un maestro, che i discepoli e gli allievi copiavano per fare pratica.
4. K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999
5. S. E. Rasmussen, *Architetture e città*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1969, p. V
6. C. Norberg-Schulz, *Architettura: presenza , linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996, p. 8
7. J. Utzon, *L'essenza dell'architettura*, in *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011, pp. 5-8
8. da J. Utzon, *The innermost being of architecture*, in R. Weston, *Jørn Uton. Inspiration, vision, architecture*, Ed. Bløndal, Hellerup 2002
9. J. Utzon, ivi.
10. J. Utzon, idem.
11. J. Pallasmaa, The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, Academy Editions, Londra 1996, p.50, traduzione dell'autore

Bibliografia

Jørn Utzon. The architect's universe, Louisiana Museum of Modern Art, catalogo della mostra, Humlebaek 2004

Michael Asgaard Andersen, *Jørn Utzon. Drawings and buildings*, Princeton Architectural Press, New York 2014

Michael Asgaard Andersen (a cura di), *Nordic Architects Write. A documentary anthology*, Routledge, New York 2008

Philip Drew, *Third Generation. The Changing Meaning of Architecture*, Praeger Publishers, New York 1972

Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Obray y proyectos* | *Works and Projects*, Editorial Gustavo GIli, Barcellona 2008

Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge Mass. 1995, trad. it. *Jørn Utzon: forma transculturale e metafora* tettonica, in *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999

Françoise Fromont, *Jørn Utzon architetto della Sydney Opera House*, Electa, Milano 1998

Christian Norberg-Schulz, *Nattlandene: Om byggekunsti norden*, Gyldendal, Norsk Forlag, Oslo, 1993, trad. it. *Terre notturne. L'arte nordica del costruire*, Edizioni Unicopli / Dipartimento

di Progettazione dell'Architettura Politecnico di Milano, Milano 2001

Roger Tyrrell, *Aalto Utzon Fehn. Three paradigms of phenomenological architecture*, Routledge, New York/London, 2018Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011

The Utzon Library, *Utzon and the new tradition*, Arkitektens forlag The Danish Architectural Press, Copenhagen 2005

Jørn Utzon, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Ed., Milano 2011

Jørn Utzon, Richard Weston, *Jørn Utzon logbook. Vol. I: the courtyard houses*, Edition Bløndal, Hellerup, 2004

Jørn Utzon, Richard Weston, *Jørn Utzon logbook. Vol.II: Bagsværd Church*, Edition Bløndal, Hellerup 2005

Jørn Utzon, Richard Weston, *Jørn Utzon logbook. Vol. III: two houses on Mallorca*, Edition Bløndal, Hellerup 2005

Jørn Utzon, Richard Weston, *Jørn Utzon logbook. Vol. IV: Kuwait National Assembly - prefab*, Edition Bløndal, Hellerup 2008

Jørn Utzon, Richard Weston, *Jørn Utzon logbook. Vol. V: Additive architecture*, Edition Bløndal, Hellerup 2009

Richard Weston, *Utzon. Inspiration, vision, architecture*, Ed. Blondal, Hellerup 2008

Varia

Tobias Faber, *New Danish Architecture*, Praeger, New York 1968, trad. it. *Nuova architettura danese*, Edizione di comunità, Ivrea 1968

Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo libri, Bari 1966

Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Bari 1992

William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, Phaidon Press, Londra 1982, trad. it. *Architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Londra 2006

Jacques Derrida, *Les arts de l'espace:* Éscrits *et interventions sur l'architecture*, Éditions de la Différence, Parigi, 2015, trad. it. *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, a cura di Francesco Vitale, Mimesis, Sesto San Giovanni 2018

Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The pattern of Thoughts*, The Monticelli Press, New York 2009

Henry Focillon, *Vie des Formes suivi de l'*Éloge *de la main*, Presses Universitaires de France, Parigi 1943, trad. it. *Vita delle forme. Seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972

Kenneth Frampton, *Modern architecture. A critical history*, Thames & Hudson Ltd, Londra 1980

Max Frisch, *Homo Faber. Ein bericht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-am-Main 1957, trad. it. *Homo faber*, Feltrinelli, Milano 2017

Sigfried Giedion, *Architecture you and me*, Harvard University Press, Cambridge 1958

Sigfried Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Verlag, Reinbeck 1956, trad. it. *Breviario di architettura,* Bollati Boringhieri, Torino 2008

Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition 3rd ed.*, Harvard University Press, Cambridge 1967

Jaques Gubler, *Motion, émotions. Architettura movimento e percezione*, Christian Marinotti Ed., Milano 2014

Lauren Hinkson, *Josef Albers in Mexico*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Foundation, New York 2017, catalogo della mostra

Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Cres, Parigi 1923, trad. it. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 2008

Christian Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996

Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the Senses*, Academy Editions, Londra 1996

Juhani Pallasmaa, *The Embodied image: Imagination and Imaginery in Architecture*, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken, New Jersey, 2011, trad. it. *L'immagine incarnata. Immaginazione e immaginario nell'architettura*, Safarà Editore, Pordenone 2014

Steen Eiler Rasmussen, *Byer og bygninger*, Forlaget Fremad, Copenhagen,1949, trad. it. *Architetture e città*, G. Mazzotta Ed., Milano 1973

Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur*, G.E.C. Gads Forlag, Copenhagen 1957, trad. it. *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006

Stefano Ray, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Universale Cappelli, Rocca San Casciano 1965

Eero Saarinen, *The city. Its growth, its decay, its future*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1943

Wentworth D'Arcy Thompson, *On Growth and Form. An Abridged Edition*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1917 e 1961, trad. it. *Crescita e forma. La geometria della forma*, Bollati Boringhieri, Torino 2016

Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticalssico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1973

Articoli

Adrian Carter, *Transcultural Tectonic Connections: the Utzon paradign*, ARCC Conference Repository, University of Hawaii, Manoa 2014

Matteo Brändli, *Le mutazioni del Kunsthaus di Zurigo*, in *Casabella* n.577, 1991

Tobias Faber, *Konkurrencen om en Højskole ved Helsingør*, in *Arkitekten*, n.6, pp.101-107

Tobias Faber, *Jørn Utzon: the vision of nature*, in *World architecture* n.15, 1991

Jaime J. Ferrer Forés, *El mundo en el horizonte. Jørn Utzon y Sverre Fehn*, in DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura n. 26, 2010, p.52-61

Jaime J. Ferrer Forés, *Tradition in Nordic architecture*, in *Arquitectonics: Mind, Land & Society* n.24, 2012, p.63-72

Jaime J. Ferrer Forés, *Utzon's Unbuilt Competitions Projects. Archetypal Images, Landmarks, Platforms and Additive Architecture*, in *Architectural Competition: Nordic Symposium*, Axl Books, Stoccolma 2010

Jaime J. Ferrer Forés, *Jørn Utzon. Plataformas y recintos en Højstrup*, in *Cuaderno de notas* n18, 2017

Kenneth Frampton, *La Corona y la ciudad: breve nota sobre Jørn Utzon*, in *Arquitectura* n.267, 1987

Sigfried Giedion, *Jörn Utzon and the third generation. A new chapter of Space , Time and Architecture*, in *Zodiac* n.14, 1964

Christian Norberg-Schulz, *Jørn Utzon og det opprinnelige*, in *Arkitektur DK* n.2, 1996

Wolfgang Pehnt, *Theaters and Society: New German Theaters and Concert Halls*, in *Zodiac* n.10, 1962

Alison Smithson, How to recognise and read mat-building. Mainstream architecture as it has developed towards the mat-building, in Architectural Design, September, 1974

Martin Søberg, Regionalism and the dunctional tradition in danish modern architecture, atti del congresso Regionalism, Nationalism and Modern Architecture, CEAA Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto 2018

Jørn Utzon, Tobias Faber, *Tendeser i Nutidens Arkitektur*, in Arkitekten Maanedshæfte, XLIX aargang, 1947

Jørn Utzon, *Platform and plateaus: Ideas of A Danish Architect*, in *Zodiac* n.10, 1962

Jørn Utzon, *The Zurich Theatre*, in *Zodiac* n.10, 1962

Jørn Utzon, *The Sydney Opera House*, in *Zodiac* n.10, 1962

François Walter, *Urbanizzazione e urbanistica in Svizzera. 1750–1914: la nascita della città moderna*, in *Storia urbana* n. 41, 1987

Richard Weston, John Pardey, *Platform: Explorations of an architectural idea*, Architectural Research Quarterly 6, 2002

Riviste e quotidiani

Architekten n. 3 1992, n.6, 9, 17 1993

Arkitekten Maanedshæfte, XLIX aargang, 1947

AV Monografías | Monographs, Jørn Utzon 1918-2008 n. 205, 2018)

Bauen + Wohnen n.20 1966, n.24 1960, n. 16 1962, n.7, 18 1964

Byggekunst n. 6, 7 1952

Casabella n.574 1990, n. 577 1991, n. 649 1997, n.654 1998

Schweizerische Bauzeitung n.83 1965, n.85 1967, n.88 1970, n.127 2001

Das Werk. Architektur und Kunst n.13 1926, n.10 1962, n.14 1964, n.15 1965

Zodiac n.10 1962, n.14 1964, n.15 1965, n.5 1959

Quotidiani locali (Tagblatt, Die Tat, Zürcher Woche, Neue Zürcher Zeitung, Züri Leu, Schweizer Baublatt, Tages Anzeiger) negli anni 1963-1970

Archivi

Jørn Utzon Arkiv, Aalborg Staatsarkiv/University of Aalborg, Aalborg, Danimarca

Zürich Stadtarchiv, Zurigo, Svizzera

Max Frisch Archiv, ETH Zürich, Zurigo, Svizzera

Sigfried Giedion Archiv, ETH Zürich – gta Archives, Zurigo, Svizzera

Ulrich Stucky Archiv, ETH Zürich – gta Archives, Zurigo, Svizzera

Profilo bibliografico e stato dell'arte

L'opera di Jørn Utzon trova riscontro nella ricerca e pubblicistica internazionale con un orizzonte pressoché trasversale quando si tratta dell'analisi di opere specifiche, e conosciute. In particolare le pubblicazione, gli articoli e gli interventi in convegni internazionali che riguardano il progetto e le sorti della Sydney Opera House compongono la percentuale maggiore dei testi critici e analitici sull'autore danese. La "fortuna" dell'edificio teatrale australiano, la durata dei lavori per il suo completamento e le vicende politiche e finanziarie di cui è stato oggetto si può affermare che abbiano concentrato un'attenzione quasi esclusiva, se relazionato con il *corpus* di opere costruite e progetti di Utzon. Se si escludono i testi che riguardano nello specifico l'Opera australiana, si osserva che la gran parte delle analisi critiche e delle ricerche sul maestro danese rimangono legate ad un numero limitato di progetti, quasi tutti realizzati, piuttosto che aprire una riflessione più complessiva sulla figura complessa che è l'architetto Jørn Utzon.
Le case a Mallorca (Can Liz e Can Feliz), la Bagvaedkirke nell'hinterland di Copenhagen, il parlamento del Kwait e il progetto per il Museo Silkeborg sono alcune delle opere più studiate, e conosciute, dello studio Utzon; ne consegue

un corpus editoriale fornito in termini di pubblicazione dedicate e articoli che sollevano, di volta in volta, molti aspetti caratteristici dei progetti e rivelano la capacità del progettista di affrontare situazioni progettuali di natura molto diversa, in termini di contesto, dimensione, uso.
Si osserva, però, al contempo che la critica e il mondo della ricerca architettonica ha assunto, nei confronti di Utzon un approccio pragmatico. Come si è detto Utzon ha scritto molto poco e i testi che si trovano a sua firma sono per lo più articoli o interventi a incontri e conferenze in cui si osserva immediatamente il tono colloquiale con cui l'architetto approccia i temi proposti dagli interlocutori o che egli solleva in relazione alla progettazione.
Non esistono tracce di tentativi di teorizzazione della propria pratica architettonica e non ve ne sono che indichino un atteggiamento teorico nei confronti del progetto, come avveniva per autori precedenti.
Sicuramente questo aspetto è legato al patrimonio formativo e culturale entro il quale Utzon cresce: la tradizione della costruzione nel mondo nordico è più legata al dato pragmatico, al folklore inteso nella sua fattualità e alla materia come dato oggettivo che si relaziona alla forma.
In questi termini la ricerca e lo studio dell'opera di Utzon hanno sempre dovuto affrontare il progetto *ex-post*, dal risultato che se ne offriva, dal disegno, dalla costruzione, senza poter fare "affidamento" ad una struttura teorica entro cui inserirlo.
Solo un numero ridotto di autori ha approfondito la riflessione sull'opera dell'architetto danese cercando di ricomporre il mondo mentale dell'autore attraverso le riflessione che lo stesso Utzon riporta in alcuni scritti e i riferimenti cui fa cenno nelle relazioni dei progetti o negli articoli che pubblica sulle riviste di architettura.
I temi di ricerca cui si è fatto riferimento nella presente ricerca sono il risultato di riflessioni che l'autore stesso suggerisce riguardo al proprio lavoro: la piattaforma come sistema insediativo, la costruzione come strumento espressivo, lo studio dell'elemento seriale come soluzione tecnica, la composizione progettuale in relazione al contesto urbano o naturale entro cui il progetto è inserito. Sono questi gli stessi temi che sono affrontati e raccolti insieme negli scritti di alcuni autori "celebri" che hanno da un lato forse determinato anche la *fortuna* dell'architetto danese nel mondo della critica, ma soprattutto offerto alla riflessione collettiva una figura completa di Utzon, non limitata ad un

numero ristretto di esperienze progettuali specifiche, né al progetto costruito come unica via attraverso cui leggerne l'opera.
Sigfried Giedion, Kenneth Frampton e Christian Norberg-Schulz hanno affrontato e discusso le opere di Utzon riconoscendone – in tempi e contesti diversi – il valore in relazione ad un nuovo modo di riflettere sull'architettura: emblematico l'intervento di Giedion sulla rivista Zodiac con l'articolo *Jörn Utzon and the third generation. A new chapter of Space, Time and Architecture* (Zodiac n.14, 1964) nel quale il critico evidenzia il ruolo preminente di Utzon nello sviluppo di una pratica architettonica nuova e in linea con il proprio tempo.
Frampton dedica un intero capitolo del volume *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo* (MIT Press, Cambridge 1995, Skira, Milano 1999) a Utzon, in particolare affrontando il carattere transculturale della sua architettura e del suo orizzonte mentale (*Jørn Utzon: forma transculturale e metafora tettonica*); Christian Norberg-Schulz inserisce l'opera di Utzon in tutte le riflessioni che propone sull'architettura e la tradizione costruttiva dei Paesi Nordici.
Ad oggi la situazione complessiva dell'apparato critico e analitico riguardo la figura di Jørn Utzon risulta ancora molto legata ad interventi riguardanti singoli progetti, anche se la digitalizzazione degli archivi dello studio Utzon a disposizione presso l'Università di Aalborg e lo Staatsarkiv del Comune di Aalborg ha permesso (e permette) di approfondire un numero di progetti maggiore, e quindi di descrivere anche le relazioni e le linee di ricerca percorse dal maestro danese con maggior attenzione.
Sono interessanti alcuni tentativi di *sistemizzazione* del corpus complessivo dei progetti di Utzon operati da alcuni autori: in particolare Richard Weston nel volume *Utzon. Inspiration,vision, architecture* (Ed. Blondal, Hellerup 2008), Michael Asgaard Andersen, *Jørn Utzon. Drawings and buildings* (Princeton Architectural Press, New York 2014) e il Prof. Jaime J. Ferrer Forés.
L'attenzione rivolta da quest'ultimo all'opera di Utzon ha portato alla pubblicazione di un'interessante raccolta monografica-antologica sulla carriera del maestro danese nella quale Forés mette in relazione i principali scritti di Utzon con alcune *famiglie* di progetti, sottolineando in qualche modo la progressione della sua storia professionale e delle riflessioni sul fare progetto (*Jørn Utzon. Obray y proyectos*

| *Works and Projects*, Editorial Gustavo GIli, Barcellona 2008); Forés inoltre è autore di una serie di interessanti articoli (pubblicato in seguito ad interventi in convegni internazionali sull'architettura del mondo nordico) dove mette in relazione l'opera di Utzon (tra cui alcuni progetti raramente discussi dalla critica internazionale) con quella di altri autori con i quali questo ha intessuto rapporti professionali (in particolare Alvar Aalto, Sverre Fehn e Rafael Moneo).
La ricerca universitaria sull'opera di Utzon, in particolare a livello di dottorato, ha prodotto alcuni interessanti contributi che sono direttamente accessibili (Jordi Ros Ballesteros, *La plataforma com a llindar en l'obra de Mies i Utzon*, tesi di dottorato presso il Dep. de Projectes Arquitectònics UPC - ETSAB, relatore Carlos Martí Arís) o rielaborati successivamente in interventi internazionali (Adrian Carter, *Transcultural Tectonic Connections: the Utzon paradign*, ARCC Conference
Repository, University of Hawaii, 2014).
Va sottolineato infine un ultimo carattere che riguarda la ricerca e il dibattito intorno all'opera e alla figura di Jørn Utzon e che in un certo senso mantiene vivo il panorama internazionale e *transculturale* che ha caratterizzato la sua vita: i molteplici interessi dell'autore l'hanno portato a visitare molte parti del mondo e le influenze delle culture e delle tradizione che ebbe modo di osservare ritornano, rielaborate, nella maggior parte dei suoi progetti; questa predilezione per considerare proprio un patrimonio globale ritorna oggi in una serie di ricerche che sono svolte parallelamente in diverse Università del mondo e che danno luogo a una serie di importanti congressi e incontri la cui principale caratteristica è quella di riunire studiosi e architetti con background molto diversi, i quali offrono spunti di riflessione sempre nuovi in relazione ai progetti di Jørn Utzon e punti di vista spesso inediti che arricchiscono la narrazione del progetto *utzoniano*.

Nota su traduzione effettuate e materiali archivistici

La presente ricerca ha richiesto per il suo svolgimento e approfondimento l'analisi di apparati critici, archivistici e editoriali, di cui, in parte è stata svolta la traduzione o rielaborazione.
Di seguito si riporta una serie di testi, articoli, interventi raccolti dall'autore della ricerca e tradotti, oltre a un elenco dettagliato, ma non esaustivo dei materiali archivistici cui si ha avuto accesso nell'elaborazione della ricerca.

Jørn Utzon e Tobias Faber, *Tendeser i nutidens arkitektur | Tendenze nell'architettura contemporanea*, in *Arkitekten Maanedshæfte*, anno XLIX, 1947
Articolo-manifesto dei due architetti, ETH Bibliotek

J. Villadsen A/S , *Talking of roofs*, Copenhagen, datazione incerta
trascrizione di un testo per un documentario, Aalborg Staastarkiv

Jørn Utzon, Annotazioni sul viaggio in New Mexico, USA e Messico, 1949, Utzon Archives

Jørn Utzon, *Platforms and plateaus. Ideas of a danish architect | Piattaforme e plateaus. Idee di un architetto danese*, in Zodiac n.14, 1965

Rudolf Guyer, Rolf Keller, Walter Moser, Manuel Pauli, Jakob Schilling, Walter Steinbrunner, *Das Zürcher Stadttheater und seine Standort in der Stadt | Il Teatro di Zurigo e la sua posizione nella città*, Zurigo, 1962
Fascicolo illustrativo delle possibili localizzazioni di edifici collettivi teatrali e per l'intrattenimento nella città di Zurigo, inviato in occasione della preparazione del Bando di concorso per lo Stadttheater Zürich, Zürich Stadtsachiv

Autori Vari, *Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich | Concorso per il nuovo Schauspielhaus di Zurigo*, Zurigo, 1963
Bando di concorso, Zürich Stadtsachiv

Jørn Utzon, *Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich*
Relazione di progetto per il concorso dello Schauspielhaus Zürich, 1964, Zürich Stadtsachiv

Max Frisch, *Expertise über del Neubau des Zürcher Schauspielhauses,*
Projekt von Architekt J. Utzon | Commento sul nuovo edificio dello Schauspielhaus di Zurigo,
Progetto dell'architetto J. Utzon, Zurigo, 1965, Zürich Stadtsachiv

Wolfgang Pehnt, *Theater und Gesellschaft: Neue deutsche Theaterbauten und Konzertsäle. | Theater and Society: New*

German Theaters and Concert Halls.
Articolo in Zodiac n.14, 1965

Willi Ehle, Michael Hampe, Albert Michel, *Stellungnahme zu den Planen von Architekt Utzon vom Mai 1968 | Parere risguardo il Progetto dell'Architetto Utzon di Maggio 1968*, Zurigo, 1968
Relazione sull'andamento delle proposte di variante del progetto per lo Schauspielhaus Zürich, Zürich Stadtsachiv

Autori vari (Municipalità di Zurigo), *Standortbestimmung der Pfauenplatzplanung | Definizione in merito alla progettazione della Pfauenplatz*, Zurigo, 1968
Documento riguardante la definizione degli spazi pubblici della Heimplatz, piazza prospicente il nuovo Schauspielhaus, Zürich Stadtsachiv

Karl Egender , *Neues Schauspielhaus Zürich*, Zurigo, 1969
Cronostoria delle vicende e die dibattiti riguardanti lo Schauspielhaus Zürich, con indicazione delle sedute del Consaiglio municipale e delle delibere in merito, Zürich Stadtsachiv

AAS - Aalborg Staastarkiv
. Corrispondenza per e da Utzon (in particolare con S. Giedion, H. Wesserfallen, M. Frisch, S. E. Rasmussen), 1962-1968
. Pubblicazioni a seguito della vittoria nel Concorso internazionale per lo Schauspielhaus Zürich, 1964
. Copia con note di S. Giedion dell'articolo *Utzon and the new tradition*, 1964
. Fotografie e negativi dei due modelli di concorso per lo Schauspielhaus Zürich, 1964
. Fotografie e negativi del progetto per lo Schauspielhaus Zürich per pubblicazioni varie (tra cui la rivista Zodiac), 1964-1966
. Articoli da quotidiani svizzeri e danesi con oggetto il Concorso per lo Schauspielhaus Zürich
. Carnet di schizzi (progetti vari, paesaggi, ritratti), 1949-1965

ZSA - Zurich Stadt Archiv
. Articoli su riviste e quotidiani riguardanti il concorso per lo Schauspielhaus Zürich (fasi preliminari, dibattito, bando, vincitore, dibattito successivo al concorso), 1962-1970
. Report riguardo le condizioni dello Pfauentheater e la necessità di ampliamento, 1944-1950
. Fascicolo della mostra successiva al concorso per lo Stadttheater Zürich, 1962
. Corrispondenza (in particolare con S. Giedion, H. Wesserfallen, M. Frisch), 1960-1968
. Documenti vari, relazioni, corrispondenza riguardo la formulazione del Bando di concorso per lo Schauspielhaus Zürich, 1961-1963
. Copia del fascicolo *Das Zurich Stadttheater und sein Standort in der Stadt*, 1962
. Copia del Bando di concorso, 1963
. Disegni planimetrici allegati al Bando di concorso dello stato di fatto e indicazioni dei vincoli progettuali, 1963
. fotografie allegate al Bando di concorso, 1963
. Copia della pubblicazione di Domande e Risposte inerenti il Bando di concorso, 1963
. Copia del report di Max Frisch preliminare al Bando di concorso (parte del report è riportata integralmente nel Bando), 1963
. Copia del Book con disegni di concorso presentato da Jørn Utzon
. Copia dei disegni esecutivi della torre scenica, prima variante di progetto, 1965
. Copia de *Expertise über del Neubau des Zürcher Schauspielhauses* di M. Frisch, 1965
. Copia di uno schizzo di Jørn Utzon per la variante 2 al progetto, 1965
. Report delle commissioni della Municipalità di Zurigo inerenti lo sviluppo della pianificazione urbana e architettonica nell'area della Heimplatz e nello specifico sul progetto dello Schauspielhaus Zürich di Utzon, 1965-1969
. Copia del report *Stellungnahme zu den Planen von Architekt Utzon vom Mai 1968* di W. Ehle, M. Hampe, A. Michel, 1968
. Cartoline dei Teatri di Malmo e Goteborg

MFA - Max Frisch Archiv – ETH
. Articoli originali di riviste e quotidiani inerenti il Concorso per lo Schauspielhaus Zürich, 1964-1969
. Corrispondenza tra M. Frisch e Jøorn Utzon nelle fasi di rielaborazione del progetto, 1964-1968
. Fascicolo della mostra successiva al concorso per lo Stadt-

theater Zürich, 1962
. Fasciolo della mostra successiva al concorso per lo Schauspielhaus Zürich, 1964
. Copia de *Expertise über del Neubau des Zürcher Schauspielhauses* di M. Frisch, 1965
. Copia dei disegni esecutivi con note di M. Frisch da riportare a Utzon, 1964-1965

GTA SGA – GTA Archives – Sigfried Giedion Archive
. Corrispondenza varia
. Modello urbano originale di Jørn Utzon presentato al concorso
. Note riguardanti opere varie di Jørn Utzon, 1963
. Articoli di riviste e quotidiani riguardanti le opere di Jørn Utzon e lo Schauspielhaus Zürich, 1964
. Note per l'articolo *Utzon and the third generation*, Zodiac, 1964
. Fotografie della mostra dedicata a Jørn Utzon organizzata da Urlich Stucky a Berna, 1965
. Fotografie e negativi di opere e modelli di Jørn Utzon, datazione incerta 1962-1970
. Copia dei fascicoli Red Book, Gold Book, Yellow Book della Sydney Opera House
. Modello della seconda versione della platea dello Schauspielhaus Zürich
. Copie preliminari di vari articoli riguardanti Utzon, con note di S. Giedion
. Copie dei disegni per il concorso dell'LO College a Hojstrup
. Copie dei disegni per il progetto dell'Esposizione Internazionale di Copenhagen
. Foto e negativi del fascicolo della mostra sui progetti selezionati al concorso per lo Schauspielhaus Zürich
. Tavole di studio preliminare per il concorso dello Schauspielhaus Zürich
. Tavole degli studi di fattibilità viabilistica (autore Karl Egender) preliminari al concorso per lo Schauspielhaus Zürich
. Tavole di studio delle volumetrie per il concorso dello Schauspielhaus Zürich
. Negativi e fotografie del progetto per la Bayview house a Sydney
. Copia delle tavole e dei disegni di Jørn Utzon per lo Schauspielhaus Zurich, versione di concorso e varianti

. Negativi di modelli di progetto successivi, additive architecture
. Negativi dei disegni preliminari ed esecutivi per la Sydney Opera House

Utzon Archives, risorse disponibili online
. Digitalizzazioni di parte dei progetti dello studio Utzon
. Fotografie di viaggio e natura
. Fotografie di architettura e modelli
. Video di viaggio
. Copia di carnet di schizzi
. Copia di note di viaggio

L'autore rende disponibile il materiale consultato previa richiesta e a titolo di ricerca.