

### Mecanoo architecten

A partire dalla vittoria nel concorso per alloggi flessibili in Krui-splein a Rotterdam (1982-85), lo studio Mecanoo, con sede a Delft, ha avuto un'attività intensa e una produzione varia ed estesa. Nei primi anni, il lavoro è consistito principalmente in edilizia residenziale pubblica e in interventi di riqualificazione urbana. Nel 1987, lo studio ha vinto il Rotterdam Maaskant Prize for Young Architects per l'alta qualità della produzione.

Francine Houben (1955) ed Henk Doll (1956), con uno staff di circa ottanta persone, progettano edifici, complessi multifunzionali e piani di sviluppo urbano integrando pianificazione, paesaggio e architettura.

Lo studio è operativo in Olanda e in Europa, con oltre 100 progetti realizzati; attualmente sta lavorando sull'estensione del Parkhotel a Rotterdam, sull'Health Park di Dordrecht, sull'hotel Hilton a Schipol. Recentemente lo studio ha vinto il concorso "Baufeld 3" su un'area industriale dismessa ad Amburgo.

Francine Houben ed Henk Doll hanno tenuto conferenze in tutto il mondo ed insegnano in varie università in Europa e in America. [www.mecanoo.nl](http://www.mecanoo.nl)

**Federico Bilò** (Roma 1965) è architetto e dottore di ricerca in composizione architettonica; svolge attività didattica presso la Facoltà di Architettura di Pescara. Autore di vari articoli e di saggi sull'opera di Costantino Dardi, ha pubblicato *Il progetto nello sguardo. Il paesaggio ibrido e la composizione architettonica* (Sala Editori, Pescara 2001).

È socio dello studio GAP Architetti Associati, con sede a Roma.

€ 16,50

I QUADERNI DE L'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI

federico bilò

mecanoo

mecanoo

EDILSTAMPA  
editrice dell'ANCE

EDILSTAMPA

La collana si colloca all'interno delle iniziative promosse da "L'Industria delle Costruzioni", rivista tecnica dell'ANCE, per offrire a un pubblico più vasto di lettori l'opportunità di approfondire le questioni centrali del dibattito architettonico contemporaneo.

I volumi della collana sono dedicati alla vasta produzione architettonica degli ultimi anni.

Questa viene indagata attraverso monografie volte a evidenziare sia i percorsi della ricerca, sia le tematiche progettuali di maggior rilievo.

Carattere peculiare delle monografie è quello di affiancare alla vasta e dettagliata documentazione grafica e fotografica, indispensabile per comprendere l'architettura, un commento critico volto a far luce tanto sui processi generativi della forma, quanto sulla complessità delle questioni inerenti il rapporto tra progetto architettonico, uomo e ambiente.

In particolare, gran parte dei materiali illustrativi delle monografie, comprendenti i disegni di progetto, gli schizzi di studio, i dettagli costruttivi, sono prelevati dal vasto patrimonio documentario fornito dai progettisti alla redazione de "L'Industria delle Costruzioni".

I QUADERNI DELL'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI  
collana diretta da Giuseppe Nannerini

Collana a cura di Giuseppe Nannerini e Domizia Mandolesi  
Sezione autori contemporanei a cura di Luca Galofaro

federico bilò

# mecanoo

*Progetto grafico di G.N.  
Grafica copertina di IAN press  
Traduzione di Paul Blackmore*

*Tutte le fotografie sono di Christian Richters  
o dell'autore, tranne quella di Pieter Vandermeer  
del plastico della biblioteca di Almelo  
e quella di Daria Scagliola/Stijn Brakkee  
della casa studio a Rotterdam*

Edilstampa srl  
Via Guattani, 24  
00161 Roma  
tel 06/84567403  
fax 06/44232981  
[www.edilstampa.ance.it](http://www.edilstampa.ance.it)

**EDIL**STAMPA  
editrice dell'ANCE

*Desidero ringraziare: Angelika Bisseling, Erica Bol e Mirjam de Heer dello studio Mecanoo per l'indispensabile e paziente supporto logistico; Paolo Angeletti e Sara Protasoni per l'aiuto fornitomi nel reperire alcuni testi; gli attenti lettori del manoscritto: Carmen Andriani e mio padre Massimo Bilò, con i quali ho discusso molti dei ragionamenti; Giangiacomo D'Ardia, per le indicazioni sulla struttura del testo; Alessandro Ciarpella, che ha partecipato alle peregrinazioni olandesi. Con lui e con Francesco Orofino condivido la pratica dell'architettura: li ringrazio per le discussioni quotidiane e per gli sforzi supplementari durante le mie "assenze".*

*Francine Houben mi ha concesso la sua fiducia dopo qualche ora di conversazione: le sono grato di tale generosità.*

*Questo libro è dedicato ai miei magnifici nonni:*

*Licia, Zaira, Benso, Romeo.*

*Mecanoo* è un nome inventato, costruito operando una fusione tra il nome del gioco di costruzioni inglese *Meccano*, il nome del pamphlet dadaista *Mecano* fondato nel 1922 da Theo Van Doesburg, ed il motto *OZOO* del progetto presentato da un gruppo di studenti di Delft al concorso per case in Kruisplein a Rotterdam, sul sito precedentemente occupato dallo zoo.

E fu proprio la vittoria di quel concorso ad imporre al gruppo di studenti di trovare un nome per il loro studio: *Mecanoo*, appunto.

La storia di questo gruppo olandese, oggi condotto da Henk Doll e Francine Houben<sup>1</sup> e con sede a Delft, è ormai una lunga storia di successi, nonostante i fondatori dello studio non abbiano ancora compiuto cinquant'anni. Catapultati nel mondo professionale direttamente dalla loro condizione di studenti grazie alla vincita del suddetto concorso e alla seguente realizzazione, gli architetti hanno costruito la propria reputazione sulle numerose commesse di edilizia residenziale.

Dall'inizio degli anni Novanta sono arrivati allo studio lavori di diversa natura, tra cui parecchi edifici pubblici. Le realizzazioni che hanno fatto seguito a tali incarichi, convincenti e prestigiose, consentono di riconsiderare l'identità riconosciuta dello studio che, pur continuando a progettare residenza, lavora oggi a tutto campo, su temi e scale d'intervento che spaziano dall'edificio al paesaggio, dallo spazio pubblico alle infrastrutture<sup>2</sup>.

In questo quadro, intendiamo presentare e discutere la produzione del gruppo Mecanoo durante gli anni Novanta, concentrandoci sugli edifici pubblici e lasciando sullo sfondo i lavori d'altro genere.

L'architettura dei Mecanoo, nel complesso delle opere, delle mostre e dei rari scritti, indirizza la riflessione intorno a tre questioni.

La prima è relativa al grado di autonomia dell'architettura e dell'architetto, e quindi al modo di considerare il ruolo che la disciplina e la professione assumono nella società.

La seconda riguarda la centralità dei dati funzionali nel fare architettura, divenendo lo studio e la manipolazione del programma un momento cruciale per la costruzione del progetto.

La terza è relativa al linguaggio architettonico: le opere dei Mecanoo dimostrano l'efficienza e la versatilità del linguaggio moderno (intendendo

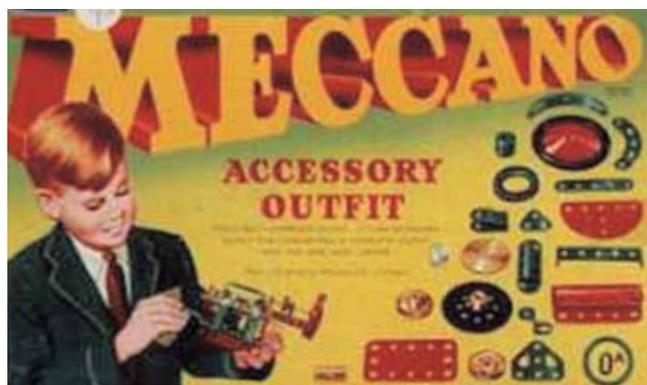
quello elaborato tra gli anni Venti e gli anni Sessanta) di fronte ai temi ed alle situazioni imposti dalla contemporaneità; e dimostrano per converso che la sperimentazione linguistica si deve arrestare poco oltre la soglia della comprensione e condivisione sociale, al riparo dal solipsismo che caratterizza troppa ricerca architettonica.

I ragionamenti che affrontano tali questioni sono ordinati nel testo da sette parole-chiave, rappresentative di altrettanti concetti brevemente introdotti all'inizio di ogni capitolo.

I concetti sono tra loro eterogenei: *Effettuale* e *Koiné*, che rispettivamente aprono e chiudono il testo, servono a discutere il rapporto tra architettura e società; *Disgiunzione*, *Congiunzione*, *Eterotopia* e *Sperimentalismo* a discutere il fare architettura e i suoi risvolti linguistici; *Consistenza*, infine, serve a discutere la materialità dei manufatti considerati.

Sono sette concetti arbitrariamente scelti; ma complessivamente sintetizzano in maniera soddisfacente la disamina che ci eravamo proposti.

Disposti l'uno accanto all'altro sul tavolo anatomico, già prima di venire dissezionati, gli edifici dei Mecanoo mostrano la loro eterogeneità linguistica; fatto insolito, in un mondo dominato dall'imperativo della riconoscibilità, dalla griffe, dai logo. Estranei alla moda, ma attenti all'evoluzione dei temi disciplinari - come mostra il loro curriculum -, i Mecanoo hanno decentrato la ricerca linguistica, preferendo muoversi intorno ad altri



Una scatola del Meccano esibisce pezzi e parti da montare  
A box of Meccano showing the pieces and parts to be assembled

perni operativi - e vedremo quali -; un decentramento davvero controcorrente, viste le forti derive figurative dell'architettura in questi anni.

Inoltre, ad eccezione di qualche episodio non decisivo<sup>3</sup>, l'opera dei Mecanoo è tutta realizzata su territorio olandese, risultando sinora estranea a certe logiche di internazionalizzazione comuni oggi a molti architetti di successo; altro fatto insolito, in un mondo globalizzato dove la comunità degli architetti vive di accordi contingenti e fratellanze di circostanza.

Ulteriore fatto insolito, la storia dei Mecanoo, da subito impegnati nella realizzazione dei loro progetti, registra l'assenza di quella produzione teorica fondativa (o ri-fondativa), spesso sconfinante nel manifesto, che di regola offre agli architetti quella visibilità indispensabile all'accumulazione del capitale simbolico necessario per imporsi e per assicurarsi commesse; pertanto, tutte le nostre valutazioni muoveranno dall'esame delle opere, anche se una chiave di lettura può essere individuata nel libro "Composition Contrast Complexity" dato alle stampe da Francine Houben nel 2001<sup>4</sup>. Libro di genere ibrido, a metà tra un diario di lavoro contenente personali riflessioni sull'architettura e un regesto retrospettivo su alcune opere<sup>5</sup> dello studio, contiene alcune rapide considerazioni di carattere generale - sulla disciplina, il suo ruolo nel mondo, il ruolo dell'architetto - con le quali potremo confrontarci lungo il nostro ragionamento.

I Mecanoo hanno goduto dei favori editoriali: le opere sono state ampiamente pubblicate e discusse sulle riviste. Ma a tutt'oggi, esiste una sola monografia, scritta da Kees Somer e pubblicata nel 1995; per collocazione temporale, non pone molte delle questioni che qui si è inteso affrontare. Accanto a tale monografia, alcune pubblicazioni che illustrano parte dell'opera dei Mecanoo: una di L. Rood e N. T. Prat del 1994, una successiva di A. Le Cuyet, che nel 1999 rende conto dell'opera del gruppo tra il 1994 ed il 1999 (il volumetto accoglie un saggio critico di Edward Dimendberg) ed una ulteriore del 2001, sempre a cura di A. Le Cuyet, che torna ad occuparsi dei Mecanoo in uno studio che apparenta ed esamina il loro lavoro insieme a quelli di Miralles, Behnisch, Patkau. A tali libri occorre aggiungere alcune pubblicazioni su singole opere, a cura dello studio stesso; del tutto assente, infine, una riflessione di marca italiana sul gruppo olandese<sup>6</sup>.

## Sommario

1. EFFETTUALITÀ.....	11
2. DISGIUNZIONE.....	20
3. CONGIUNZIONE .....	33
4. ETEROTOPIA .....	45
5. CONSISTENZA.....	57
6. SPERIMENTALISMO.....	63
7. KOINÉ.....	75
<b>DODICI OPERE</b>	
Laboratori botanici a Wageningen .....	80
Casa con studio a Rotterdam .....	84
Isala College a Silvolde.....	90
Biblioteca pubblica ad Almelo.....	94
Facoltà di Economia e Management a Utrecht.....	100
Biblioteca del Politecnico di Delft .....	110
Museo ad Arnhem.....	116
Ampliamento di una casa a Utrecht.....	122
Municipio a Nieuwegein .....	126
Teatro De Vest e Centro Culturale Canadaplein ad Alkmaar.....	130
Cappella funeraria di Santa Maria degli Angeli a Rotterdam .....	136
Edificio per la BBC a Glasgow .....	140
ENGLISH TEXT.....	145

## 1. EFFETTUALITÀ

*Effettuale* è un aggettivo di uso non molto comune; nel linguaggio filosofico è “lo stesso che reale {...e} sottolinea il carattere che la realtà possiede di fronte a ciò che è solo immaginato o desiderato”<sup>7</sup>; si parla dunque di concretezza, di realtà<sup>8</sup>, di efficienza (dal verbo latino *efficere*, da *ex-facere* = far sì, compiere). Effettuale è ciò che si riferisce agli effetti, ed implica l’azione di una causa efficiente: qualcosa è effettuale se produce effetti.

Per un’architettura effettuale intendiamo sia l’effetto che la causa efficiente: un’architettura che produce effetti nella realtà, e non già in quanto produzione (edilizia), ma, come vedremo, per la capacità di definire nuovi rapporti tra spazi e utenti, divenendo *causa efficiente* delle modificazioni dell’abitare e delle sue consuetudini.

D’altronde una siffatta architettura è *effetto* di buone premesse: richieste precise e disponibilità a discuterle; mezzi adeguati; capacità critica nella comprensione e nell’interpretazione del mandato ricevuto; profondità dell’elaborazione.

### EFFETTUALITÀ *Modernism without dogma*

Nel 1991 Hans Ibelings curò una mostra sullo stato della nuova architettura olandese dal titolo programmatico: “Modernism without dogma”<sup>9</sup>; essa si tenne dapprima a Rotterdam per essere poi presentata, lo stesso anno, alla Biennale di Architettura a Venezia.

L’esposizione, che raccoglieva molti dei futuri protagonisti della successiva fioritura architettonica olandese (da Arets a Benthem e Crouwel, da van Berkel a Neutelings, da Van Dongen ai Mecanoo) si proponeva di fare il punto sulla nuova generazione muovendo da due constatazioni: la scarsa conflittualità generazionale nell’architettura olandese, dovuta all’assenza di contrapposizioni radicali; la collocazione cronologica di tutti questi architetti dopo i contributi teorici, critici e progettuali di Rem Koolhaas.

La prima constatazione mette in risalto il prevalere della continuità nello sviluppo delle vicende architettoniche nel corso del Novecento in Olanda: patria di De Stijl, paese dove la costruzione delle città è stata soven-

te gestita dagli architetti, a partire da Berlage; dove, per il particolare regime idraulico del territorio, si è programmato ed attuato il Delta Act; dove il controllo del territorio ha prodotto il Randstadt. Come è stato scritto, in Olanda "...la tradizione del Movimento Moderno è così profondamente radicata nella cultura sia degli architetti che dei cittadini da costituire quasi un'ovvietà..."<sup>10</sup>. Anche il criticismo che negli anni Cinquanta e Sessanta ha scosso l'ideologia architettonica del Movimento Moderno, non l'ha destituita: e infatti consideriamo Bakema, Van Eyck, Hertzberger, il gruppo *Forum*<sup>11</sup> architetti moderni, pur se portatori, specie Van Eyck, di istanze piuttosto distanti dal retroterra culturale dei pionieri del moderno.

Come è stato scritto, per certi versi il lavoro di Koolhaas "rappresenta il punto di congiunzione tra il gruppo *Forum* e le nuove generazioni"<sup>12</sup>; se si condivide tale affermazione, la continuità procede ininterrotta da Cuijpers e Berlage<sup>13</sup> sino ai giovani del modernismo "senza dogma".

Tuttavia, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, quello che si lamentava da più parti (e certo non solo in Olanda) era un eccesso di modernismo ridottosi ad un formulario stilistico privo di densità concettuale<sup>14</sup>, al punto che la rinascita dell'architettura olandese iniziata negli anni Ottanta può essere considerata come una reazione a quella situazione di stagnazione; una rinascita che ha fatto parlare di Seconda Modernità<sup>15</sup> a proposito dell'exploit architettonico olandese degli anni '90.

Precursore e catalizzatore di questa rinascita è certamente Koolhaas: egli ha continuato a lavorare sul vocabolario architettonico ed urbano del moderno anche quando il dibattito internazionale sembrava prevalentemente volto a ricerche diverse, emblematicamente sancite dalla Biennale di Venezia della Via Novissima nel 1980, primo grande evento mediatico internazionale di architettura. Infatti, in quella esposizione Koolhaas era presente (come d'altronde Gehry), ed era tra i pochi a esibire opere di linguaggio indiscutibilmente moderno, per non dire costruttivista (come il progetto per l'estensione del Parlamento all'Aia). E che Koolhaas (classe 1944) abbia costituito un riferimento per la generazione di dieci anni più giovane non è opinabile, visto anche il suo ruolo di docente esterno presso il Politecnico di Delft.

Proprio Koolhaas, congedandosi nel 1990 dall'insegnamento in quella

scuola, come atto conclusivo della sua presenza aveva organizzato un convegno dal titolo "How modern is Dutch architecture?". Tale convegno, stando al sintetico resoconto retrospettivo fattone da Lootsma, poneva in questione la banalità dell'uso del linguaggio moderno, divenuto uno "stile superficiale senza reale sostanza"<sup>16</sup>, e sottolineava per converso la necessità di ritrovare una densità di contenuti al di sotto di quello stile collaudato.

A questo proposito può essere interessante notare che già nel 1981 Koolhaas scriveva: "L'Oma si è impegnato nella conservazione e nel riesame del cosiddetto <funzionalismo> {...}: una campagna tesa a conquistare il terreno dell'immaginazione programmatica", cioè il terreno tipicamente moderno dello studio e dell'interpretazione del programma, "puro e semplice interesse per gli eventi"<sup>17</sup>.

È significativo constatare come i Mecanoo fossero ben presenti nella mostra di Ibelings e come viceversa avessero disertato il convegno di Koolhaas: secondo l'acida precisazione di Lootsma, "i Mecanoo si rifiutarono di partecipare perché si consideravano troppo bravi per essere criticati da Koolhaas"<sup>18</sup>. L'opposto comportamento in occasione dei due eventi potrebbe indirizzare verso un'unica interpretazione: collocare i Mecanoo sotto il vessillo stilistico del modernismo e contemporaneamente rilevare una assenza di contenuti soggiacenti a tale adesione stilistica; in definitiva, potrebbe legittimare un'accusa di vacuità.

Ma tale interpretazione è del tutto fuorviante. A quella data - 1990 -, i Mecanoo avevano costruito una serie di complessi per residenze a Rotterdam: oltre al già citato Kruisplein, l'intervento nel quartiere Bospolder-Tussendijken, come applicazione dei criteri di riqualificazione urbana che erano valsi la vittoria del concorso UNESCO "Tomorrow's Habitat" del 1984; e gli interventi a Tiendplein ed Hillekop, anch'essi esercizi di ricomposizione urbana.

Questi lavori avevano consentito ai giovani architetti di misurare la difficoltà dell'operare in certi contesti sociali, del confrontarsi con programmi determinati e con specifiche modalità produttive. Ma avevano anche consentito loro di acquisire precoce consapevolezza del valore dell'azione dell'architetto nella società e dell'impegno civile che comporta.

In tutto ciò constatiamo una derivazione diretta da tante esperienze del

Movimento Moderno centrate sull'edilizia residenziale pubblica.

Tali esperienze sono condotte con gli strumenti linguistici del modernismo: ma l'adesione a tale "stile", evidente nell'edificio in Kruisplein<sup>19</sup>, più stemperata negli altri complessi residenziali, è sostanziata da una precisa ricerca sull'abitare, che rilegge e sviluppa quelle condotte tra gli anni Venti e gli anni Sessanta, adeguandole ad un contesto sociale ed abitativo profondamente cambiato. I Mecanoo hanno studiato nuove configurazioni degli alloggi e criteri di flessibilità distributiva atti a variare i modi d'uso dello spazio: la considerevole varietà di alloggi e delle loro aggregazioni che hanno costruito potrebbe essere oggetto di un apposito studio.

I Mecanoo hanno dunque ripreso le fila di una tradizione fortemente radicata nell'architettura olandese a partire dal Housing Act del 1901. Come ha scritto Hans van Dijk, "la loro conoscenza dell'architettura dell'abitazione e il loro adeguamento alle regole alquanto complesse che governano il settore dell'edilizia residenziale, hanno costituito la premessa per la realizzazione di opere di rilievo. Queste sono caratterizzate da un uso meno rigido del vocabolario dell'architettura moderna, da un'atten-

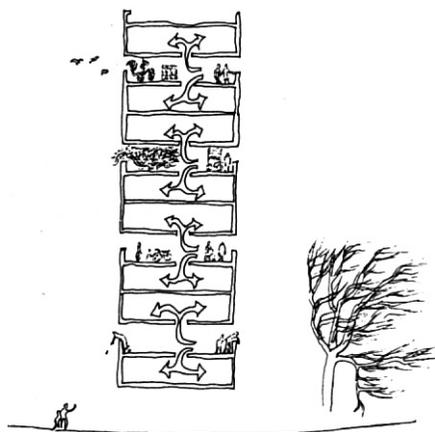
zione meticolosa al dettaglio e al contesto e -oggi- da una grande cura nella scelta del colore e dei materiali. Mecanoo usa l'architettura come prova visibile in favore di un modo di utilizzare il denaro pubblico più consono all'interesse collettivo"<sup>20</sup>.

Queste considerazioni illustrano adeguatamente gli esordi e la prima fase d'attività dello studio di Delft, ed illustrano un'assunzione di responsabilità nell'esercizio della professione che rimarrà costante nel tempo e troverà conferma nei più recenti sviluppi.

Ancora, evidenziano la tensione dei Mecanoo verso l'effettualità dell'architettura in quanto causa delle trasformazioni dello spazio e dei suoi usi. Per i Mecanoo, l'architettura ha ancora possibilità di avere un ruolo strutturale nella società, partecipando allo sviluppo civile ed economico, senza ridursi a sovrastrutturali edonismi.

Come scrive Francine Houben, "sviluppi interessanti in architettura sono prodotti da coloro i quali si preoccupano di creare le condizioni di libertà per sperimentare e lavorare ad un tempo, nell'ambito della frammentata pratica del progettare e del costruire"<sup>21</sup>.

Una posizione eticamente fondata, civilmente motivata, coerentemente perseguita; una posizione cui corrisponde un preciso modo di fare quotidianamente l'architetto, quello ispirato all'idea di Pratica Critica.



Alison e Peter Smithson, schizzo della sezione del Golden Lane Housing, Londra 1951-52. Le "strade in aria" ogni tre piani / Alison and Peter Smithson, sketch showing the section of the Golden Lane Housing Project, London 1951-52. The "streets in the air" at every third



Edificio in Kruisplein, Rotterdam, 1980. Si notano i ballatoi di distribuzione sul retro Building in Kruisplein, Rotterdam, 1980. Here we note the balconies used for circulation at the rear

#### EFFETTUALITÀ A *Critical Practice*

Lungo la ventennale storia dello studio, non troviamo manifesti poetici, proposte teoriche, prese di posizione avanguardiste o altre manifestazioni di questo genere, che sono divenute, con eccessiva frequenza, meri espedienti per guadagnarsi la visibilità indispensabile all'avvio o al sostegno dell'attività professionale.

Forse potremmo semplicemente dire che i Mecanoo non ne hanno avuto bisogno, giacché sono transitati dalla condizione di studenti a quella di professionisti in maniera automatica; tuttavia le circostanze trovano riscontro in alcune affermazioni programmatiche. Quando Henk Doll dichiara "noi siamo davvero dei pragmatici, non dei teorici", è precisamente il primato del mestiere ad essere evidenziato e ribadito: pratica quotidiana, dialogo con i clienti, definizione dei temi, stesura del progetto, vita di cantiere.

È dunque di un modo di esercitare la professione di architetto che intendiamo ora discutere, un modo da più parti indicato e definito come *Critical Practice*. Ne hanno teorizzato Diana Agrest e Mario Gandelsonas, ne ha scritto Jean-Louis Cohen, ne parla implicitamente, ma continuamente, Giancarlo De Carlo, e lo stesso Henk Doll ha affrontato la questione. Su questo concetto le posizioni sono molteplici e distinte: le divergenze sono in larga parte funzione di ciò che si ritiene sia o debba essere un architetto.

Chi, come Agrest e Gandelsonas, lo considera principalmente un intellettuale che esercita un discorso critico sull'ambiente abitato e sulle sue trasformazioni, tenderà ad includere nell'idea di *Pratica Critica* anche la scrittura ed il disegno, in quanto attività non direttamente finalizzate alla costruzione di manufatti, ma piuttosto strumenti critici che mettono in discussione le strumentazioni teoriche e pratiche dell'agire, entro un quadro concettuale articolato da un lato dalla tradizione disciplinare, dall'altro dalle condizioni di un determinato contesto politico, sociale, economico e produttivo<sup>22</sup>.

Chi invece considera l'architetto come attore di un processo sociale e civile, come colui che opera in un contesto economico e produttivo determinato, che offre risposte critiche e qualificanti a domande rivolte da più soggetti portatori di istanze anche contrapposte, tenderà a individuare nell'idea di *Pratica Critica* proprio la capacità del professionista di mantenere un ampio spazio di riflessività, all'interno di un processo che è votato principalmente alla produzione<sup>23</sup>.

Conviene insistere sulla tensione sperimentale che attiene a questa posizione, giacché la nozione di *Critical Practice* apre spazi per la ricerca. Infatti il quantum di criticismo espresso da tale nozione sta ad indicare una linea comportamentale per cui affrontare un problema significa riformularlo, non semplicemente risolverlo, e se tale riformulazione vuol dire anche congedarsi da soluzioni stereotipate, criticare la maniera stessa in cui il problema viene presentato o ancora mettere in discussione l'insieme di fattori che hanno prodotto il problema in questione, evidentemente si sta già parlando di un atteggiamento sperimentale, presupposto stesso della ricerca.

Non ci sembra discutibile l'appartenenza dei Mecanoo a questa seconda

schiera. È proprio Henk Doll ad avvalersi del concetto di *Reflection in Action*<sup>24</sup>, che esprime la centralità di un pensiero radicato nel fare e da questo derivato, quando sottolinea l'importanza di una *conversazione riflessiva* con la situazione: "in questo modo, il corpo di cognizioni professionali non è più ordinato e definito, ma aperto ad accogliere incertezza, instabilità, unicità e conflittualità. Il senso comune e l'intuizione sono affiancate alla razionalità, e autorizzate ad influenzare le decisioni professionali".

Si capisce quanto il dialogo con il committente sia rilevante per un simile approccio al progetto, e il racconto che Doll fa di alcune esperienze risulta chiarificatore.

Occorre premettere che ciò che si definisce committente è oggi alquanto vario e talora sfuggente, posto entro uno spettro compreso tra il soggetto che costruisce abitualmente (imprenditore privato, committente pubblico, ecc...) e l'individuo o l'istituzione che costruisce un'unica volta; ovvero tra l'interlocutore unico e ben caratterizzato e l'interlocutore indefinito, costituito da una pluralità di soggetti, spesso con interessi centrifughi che l'architetto ha il compito di interpretare e comporre.

Riferendosi alle esperienze fatte dallo studio nel campo dell'edilizia residenziale pubblica, Doll racconta: "...abbiamo fatto progetti lavorando a stretto contatto con i committenti, i residenti, i vicini. E abbiamo scoperto che la gente voleva vivere in case ben progettate, che producessero un buon ambiente, ma non voleva tenere la matita in mano..."<sup>25</sup>, e ciò può valere a chiarire alcune ambiguità intorno alla cosiddetta *partecipazione*. Più esemplare ancora il racconto relativo all'iter d'avvio del progetto per la biblioteca di Almelo: "con la biblioteca di Almelo abbiamo sviluppato una strategia che ora usiamo con tutti i committenti {...} Invece di iniziare producendo semplicemente uno schema, abbiamo cominciato viaggiando con il committente. Insieme abbiamo visitato biblioteche in Olanda, Germania e Inghilterra che ci interessavano o dal punto di vista funzionale o da quello architettonico. Ogni edificio visitato ha suscitato riflessioni, conversazioni e valutazioni critiche sia su quanto avevamo visto, sia su quanto voleva il committente. Allo stesso tempo, abbiamo condotto uno studio sul sito di Almelo e la sua storia; sulla storia tipologica della biblioteca comprese le sue recenti evoluzioni; e infine,

un'analisi qualitativa e quantitativa del programma della committenza. L'obiettivo delle visite e degli studi era quello di comprendere le idee dietro il programma, vale a dire la visione di quel particolare committente per quel particolare progetto<sup>26</sup>. Tale fase, volta a costruire una preventiva sintonia, assicura ampi gradi di libertà negli sviluppi successivi del progetto e nelle scelte prettamente architettoniche, garantendo anche la soddisfazione del committente di fronte al prodotto finito.

Questo tipo di interlocuzione progettuale consente di immettere nel processo gradi di tensione sperimentale, che nel tempo possono essere compresi anche dal committente, attraverso la discussione intorno a precise determinazioni e l'esame di opportuni esempi.

Il lavoro dell'architetto assume così una dimensione collettiva anche nella fase ideativa, per poi proseguire nel medesimo modo: "La buona architettura non nasce dal laboratorio dell'architetto che lavora in isolamento. Un progetto redatto con cura è unicamente il risultato di una cooperazione ispirata tra il committente, gli utenti, il pubblico, i consulenti e l'architetto"<sup>27</sup>.

Quest'insistenza sulla dimensione collettiva del fare, sull'importanza del dialogo con il cliente indica in definitiva una concezione del progetto come processo dialettico, fluido, che si sostanzia nell'apporto di molte figure.

## 2. DISGIUNZIONE

La *disgiunzione* è una caratteristica basilare del linguaggio dell'architettura moderna e contemporanea; essa consta dello "scioglimento di un vincolo o di un rapporto di unione; {in una} separazione definitiva"<sup>28</sup>.

L'avanguardia architettonica del Novecento l'ha messa a punto sviluppando le conquiste figurative del cubismo, che ha coniugato a retaggi del positivismo scientifico ottocentesco.

Da un lato, infatti, con De Stijl ha smontato le scatole edilizie ed ha immaginato un ambiente totale di piani fluttuanti liberamente nello spazio; con i cinque punti dell'architettura di Le Corbusier ha poi programmaticamente sancito l'indipendenza reciproca delle diverse parti degli edi-

fici, rendendole disponibili a qualunque manipolazione compositiva e suscettibili di aggregazioni nuove.

Dall'altro lato ha sostanziato tale rivoluzione sintattica con una rivoluzione metodologica che definisce anche il ruolo civile e sociale dell'architettura; ci riferiamo al "funzionalismo", prodotto del pensiero ottocentesco portato a maturazione dalle avanguardie.

Abolendo i dettami dello stile come insieme di regole che predeterminano l'esito del progetto, ed istituendo l'analisi e la sintesi funzionale come ossatura dello stesso, si venivano non solo a "definire e fissare i principi secondo i quali si esercita e si concatena la progettazione"<sup>29</sup>; ma veniva anche introdotto uno straordinario strumento di smontaggio degli organismi architettonici tradizionali, tutti investiti da ineludibili critiche basate sul rapporto esigenza-risposta, ovvero requisito-prestazione.

Questo doppio smontaggio definisce un procedimento critico che mette in discussione ogni dato acquisito e predispose verso soluzioni linguistiche immancabilmente segnate dalla disgiunzione.

Vedremo come l'architettura dei Mecanoo sia tutta basata sulla disgiunzione e come i fattori di questa sua determinante caratteristica siano il funzionalismo, le scelte linguistiche (di cui parleremo alla fine) e, in qualche misura, anche l'assunzione delle condizioni del sito.

Pur senza arrivare al radicalismo di Bernard Tschumi, che considera la disgiunzione "uno strumento teorico e sistematico per fare architettura"<sup>30</sup>, individueremo negli edifici dei Mecanoo un comporre per nessi allentati, per discontinuità, in uno stato permanente di riconoscibilità e nominabilità (se non sostituibilità) degli elementi della composizione; né potremo mai parlare di crescita organica del manufatto, che anzi, come ci proponiamo di mostrare, si struttura tramite leggi aggregative semplici, derivanti dall'elencazione dei suoi componenti.

### DISGIUNZIONE *Funzionalismo critico*

Come abbiamo visto nel precedente capitolo, il lavoro sul programma è per i Mecanoo un segmento lungo e decisivo del percorso progettuale, che indirizza irrevocabilmente l'organizzazione della futura forma; questa circostanza pone in particolare risalto la questione del rapporto tra ar-

chitettura e funzione. Su tale rapporto, riportiamo alcune osservazioni di Giancarlo De Carlo, che prima critica la schematicità del funzionalismo, poi ne auspica lo sviluppo indicandone la modalità. Secondo De Carlo il Movimento Moderno ha condotto studi analitici su tutti i comportamenti, ma tali studi, con la pretesa di ridurre una funzione ai soli comportamenti essenziali, si sono sempre più allontanati dalla realtà e dalle sue variabili plurime e contraddittorie, peccando di crescente astrattezza e schematicità.

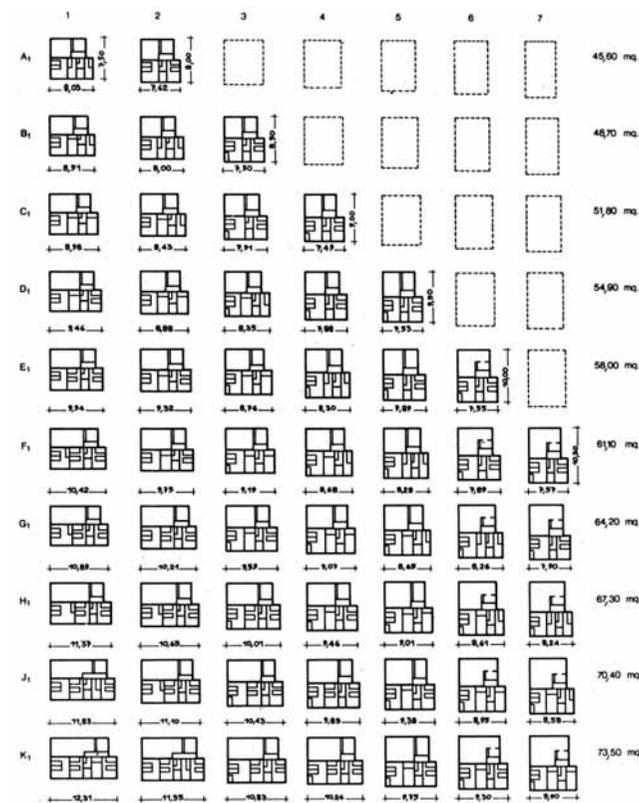
“L’equazione forma-funzione, per quanto discutibile oggi possa sembrare, avrebbe potuto dare ben più di quanto ha dato, se il suo secondo termine non fosse stato limitato a una povera rappresentazione di comportamenti convenzionali e, al contrario, fosse stato dilatato fino a comprendere tutto l’insieme dei comportamenti sociali e l’intera gamma di contraddizioni e conflitti che li caratterizza. Ma questa comprensione avrebbe richiesto la partecipazione diretta dei protagonisti, mentre invece il metodo adottato imponeva di escluderli e di non ascoltarli”<sup>31</sup>.

Da ciò la necessità della partecipazione, propugnata, e sperimentata, com’è noto, da De Carlo che vi individua la naturale e conseguente evoluzione del funzionalismo.

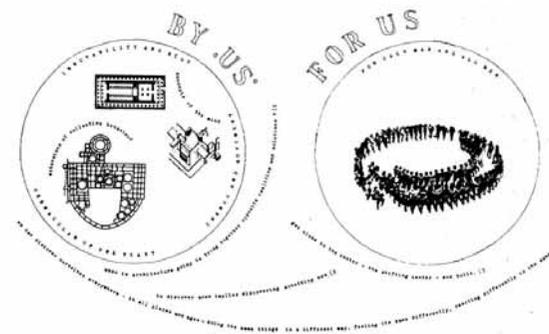
I Mecanoo, nelle architetture prodotte e nella descrizione del processo della loro costituzione, mostrano di percorrere una linea sottile che divide e congiunge entrambi gli aspetti osservati da Giancarlo De Carlo, individuabili da una lato nella tradizione funzionalista anteguerra e dall’altro nella tradizione della critica al funzionalismo sviluppatasi nel dopoguerra in seno al Team X (e non solo).

Per i Mecanoo, infatti, la tipica attività disarticolativa dell’analisi funzionale si attua come critica al programma e come individuazione di componenti e relazioni del futuro manufatto, gravide di conseguenze sul piano tipologico e spaziale; è in questa fase che l’esame di una determinata funzione suggerisce la scelta di particolari conformazioni, cavità, avvolgimenti, connessioni.

Qui trova applicazione il principio dell’ “elenco come metodologia progettuale”, che Bruno Zevi introduce come prima ed ineludibile invariante del linguaggio moderno dell’architettura: “esso destruttura, annulla ogni gerarchia e mette sullo stesso piano le varie parti”<sup>32</sup>; qui dunque la



Alexander Klein, studi sulla modificazione delle piante degli alloggi al variare della profondità di corpo e della superficie utile, 1930 / Alexander Klein, studies on the modification of apartment plans through varying overall depth and useful surface area,



Aldo Van Eyck, i cerchi di Otterlo, 1959 / Aldo Van Eyck, the Otterlo circles, 1959

disgiunzione opera in maniera radicale ed irreversibile, giacché tutto il successivo lavoro compositivo procede per congiunzioni di fatti discretizzati in questa fase.

Inoltre i Mecanoo ereditano la critica al funzionalismo sviluppata da personaggi come Van Eyck (peraltro presente nella scuola di Delft durante il periodo di studi dei Mecanoo), il quale invita a “sostituire le logiche quantitative espresse dagli standard con logiche meno oggettivizzabili ma più attente alle necessità emozionali dell’uomo”.

La libertà dell’azione abitativa, postulata da tale critica, fonda sul desiderio e la volontà dello sviluppo della socialità, a fronte di una specializzazione funzionale considerata isolante se non segregante. Ciò che viene contestato al funzionalismo è il suo anelito ordinatore che diviene fatalmente repressivo, una volta esauritasi negli anni ’20/’30 la sua forza rivoluzionaria dirompente.

Alla specializzazione si contrappone l’indeterminazione, alla separazione l’integrazione, alla staticità il dinamismo; e sono pertanto gli spazi di relazione ed i percorsi, flessibili e colonizzabili, a divenire i luoghi della spontanea socializzazione.

Non parleremo più di funzioni di uno spazio bensì dei suoi modi d’uso, di adattabilità, di possibili appropriazioni da parte degli utenti: gli usi stessi saranno più articolabili, modificabili, reinterpretabili e lo spazio sarà meno definito.

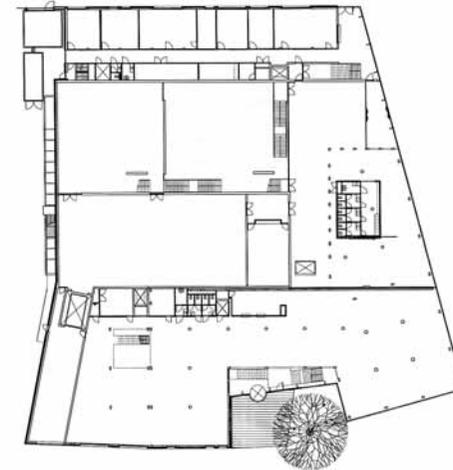
Possiamo leggere tale critica al funzionalismo secondo il paradosso zeviano di un’architettura senza edifici: sono comportamenti ed azioni ad inverare contenuti e forme.

Un funzionalismo critico, dunque, quello dei Mecanoo, capace di alimentarsi della tradizione della Nuova Oggettività<sup>33</sup> così come di quella del Situazionismo, che accomuna un intero gruppo generazionale - i modernisti “senza dogma” - e che trova le sue premesse nelle già ricordate posizioni di Koolhaas.

A sostegno di quest’insieme di considerazioni sul rapporto tra l’architettura dei Mecanoo e la funzione, si osservi il delicato equilibrio raggiunto nel progetto per il municipio di Nieuwegein tra specializzazione e indeterminazione degli spazi e, nello stesso progetto, l’integrazione tra distribuzione e spazi stanziali.

Oppure, nel Centro Culturale di Alkmaar, si osservi l’organizzazione dell’edificio in tre fasce funzionali parallele, una per ciascuna attività del programma (scuola di musica, museo, biblioteca), disposte ortogonalmente ad una fascia “di facciata” che accoglie i servizi comuni.

Nella biblioteca di Delft, una volta superato il filtro d’accesso, si viene risucchiati nel grande interno ipostilo, dove le funzioni sono localmente determinate dalle attrezzature disposte: tavoli, raccoglitori, espositori,



Centro Culturale Canadaplein ad Alkmaar. La pianta è ordinata in tre fasce funzionali  
Canadaplein Cultural Centre in Alkmaar. The plan is ordered in three functional strips



Biblioteca di Delft. Fluidità spaziale e integrazioni funzionali /  
Delft library. Spatial fluidity and functional integration

computer attivano vari modi d'uso dello spazio, i cui limiti non sono determinati, per favorire continue integrazioni tra le attività e tra gli utenti. L'ampia dotazione di libri a "scaffale aperto", nei quattro ballatoi di servizio, sottolinea l'informalità dell'organizzazione di questa macchina per studiare. Rimane evidentemente la presenza di spazi ad uso determinato (le sale di lettura dentro il cono, la zona informatizzata), congiunti però al grande salone dalla trasparenza delle partizioni, mentre nelle zone non pubbliche dell'edificio si riscontra una più consueta distinzione tra circolazione e attività specifiche.

Per la biblioteca di Almelo si potrebbe fare un discorso analogo, ma essendo il programma più eterogeneo (biblioteca, stazione radio, centro informazioni, reading café, ...) gli ambiti risultano maggiormente individuati. L'organizzazione planimetrica definisce le principali relazioni funzionali; le funzioni sono ordinate in due famiglie: quelle che rimangono relativamente indeterminate, suscettibili di cambiamento, e quelle definibili con maggiore accuratezza; percorsi e spazi di relazione reagiscono con spazi a funzione specifica, i quali precisano e stabilizzano le peculiarità del programma.

La metodologia dell'elenco porta dunque all'individuazione di componenti e relazioni che costituiranno l'edificio; tuttavia il loro montaggio in un insieme che non si può chiamare organismo, non è certo la materializzazione di un diagramma funzionale. In questa fase avvengono infatti reazioni con dati differenti, con le condizioni del sito, o con modalità riferibili alla poetica del gruppo, che misurano lo spazio dell'invenzione architettonica.

#### DISGIUNZIONE *Condizioni*

Un secondo fattore di disgiunzione è, in alcuni lavori dei Mecanoo, il rapporto con il sito.

Il termine sito viene qui preferito al termine luogo. Quest'ultimo, intensamente frequentato negli anni Settanta ed Ottanta, è assai denso di implicazioni teoriche: esso implica il riconoscimento di una stratificazione di atti insediative, tracciati e significati che il progetto deve mettere in discorso.

Il rapporto che i Mecanoo usualmente stabiliscono con il sito non si basa su tale lettura diacronica e non si nutre di tali valenze storiche, antropo-

logiche e concettuali, se non in rari casi.

D'altronde il paesaggio olandese, con la razionalità e l'astrazione che lo caratterizzano, non dà adito, generalmente, a quelle conflittualità insediative (ad esempio tra orografia e manufatto, o tra sedimentazione e riscrittura) che spesso sono il più importante registro espressivo di architetture realizzate in paesi dove il paesaggio è molto diverso, e con esso la sua vicenda insediativa. In Olanda anche il suolo è frequentemente l'esito di un progetto, è la costruzione architettonica di un livello terra che l'edificio successivamente andrà a completare, specificare, integrare, con altri strati di funzioni, altri strati di materia.

È per questo che i progetti dei Mecanoo si basano su una lettura sincronica del sito, del quale colgono prima di tutto la fisicità, il modo di costituirsi di materie e di misure, il grado di compiutezza, il livello qualitativo: le sue condizioni<sup>34</sup>.

A tale lettura, fortemente empirica, il progetto risponde con una varietà di registri; la stessa Francine Houben chiarisce questo approccio radicalizzando i comportamenti: si impongono discrezione e toni sommessi quando si è consapevoli di operare entro contesti con valore storico e si è viceversa autorizzati ad una maggiore forza dinanzi all'anonimia, allo squallore, all'insignificanza<sup>35</sup>.

La lettura delle condizioni materiali del sito porta talora alla disarticolazione del manufatto, le cui disgiunte parti si incaricano, individualmente, di disporsi significativamente nel campo; talaltra è il manufatto stesso a disporsi nel sito come elemento disgiuntivo.

Vediamo tre esempi relativi al primo modo di procedere.

Il più rappresentativo è costituito, in ambito urbano, dalla biblioteca di Almelo: qui il contesto, segnato dalla presenza dell'imponente municipio di Oud, viene riordinato dall'inserimento del nuovo edificio, le cui parti giocano differenti ruoli. Infatti la grande parete curvilinea del prospetto principale si incarica di rimisurare l'invaso stradale, di cui replica l'andamento, mentre la grande finestra a doppia altezza in essa aperta, mette in relazione l'interno dell'edificio con la piccola piazza antistante; il volume a denti di sega definisce due diversi tipi di spazio urbano: un parcheggio a raso ed una piazza; la spina dei servizi, che si distingue all'esterno per il trattamento in mattoni scuri, rimisura gli edifici cui si ad-

dossa, ricalcandone anche la configurazione planimetrica stretta e allungata rispetto al fronte strada, in una riproposizione del cosiddetto lotto gotico; come è stato rilevato, “pur nella sua relativa marginalità funzionale, questo volume è, all’interno della composizione, un elemento fondamentale che con la sua visibile rigidità morfologica, costituisce il nocciolo stabile dell’intero organismo, attorno al quale gli altri corpi si sviluppano con il loro maggiore dinamismo”<sup>36</sup>.

In ambito non urbano, consideriamo la scuola di Silvolde. Qui le condizioni del sito sono idilliache, querce sparse e il fiume Oude IJssel che scorre poco distante dalla scuola.

Il progetto si articola in funzione di tali condizioni: il corpo allungato delle aule e quello maggiore della palestra rispondono per figura e disposizione ciascuno a distinte esigenze del sito. Il primo, infatti, ha un andamento che segue quello del fiume; la visibilità di quest’ultimo dalle aule, al di sotto delle chiome delle querce, è garantito dall’altezza dell’edificio limitata a due piani; il secondo si dispone sul lato opposto alle aule, in ragione di tre fatti: non ostacolare le visuali verso l’acqua, articolare gli spazi d’accesso alla scuola, potersi interrare circa un metro per non risultare troppo alto.

Analoga sensibilità paesaggistica si riscontra nell’impianto del museo di Arnheim. Il muro che presiede alla composizione funziona come un vero



La scuola e le querce a Silvolde / The school and the oaks at Silvolde

e proprio dispositivo spaziale che gestisce le relazioni tra gli elementi del contesto: tra l’area di arrivo e la grande radura, tra terreno e manufatto, tra percorsi e ambienti. Come ha scritto Catherine Slessor, “...le forme del paesaggio sono il punto di partenza del progetto. Il muro agisce sia come porta sia come spina dorsale per i nuovi elementi {...} una lunga sequenza di querce segue il contorno della radura e determina la posizione della porta nel lungo muro {...} il percorso taglia in due parti il padiglione e prosegue attraverso il parco”<sup>37</sup>.

Nei tre i casi considerati l’articolazione delle parti ed il loro specifico trattamento si determinano come risposta alle condizioni rilevate: il progetto non sovrappone al sito un ordine impositivo.

Viceversa, la Biblioteca del Politecnico di Delft è un esempio evidente di manufatto che si dispone nel sito come elemento disgiuntivo. Le ragioni del disegno si trovano nelle difficili condizioni del sito, e cioè nella necessità di inventare un modo per rapportarsi con l’aula magna brutalista di Bakema e Van den Broek, edificio di forte presenza figurativa e simbolica; a ciò si deve aggiungere la necessità di inserire, in un campus criticato dagli studenti per il suo anonimato, un evento eccezionale, in grado di ridefinirne l’identità.

Così il manufatto di erba e vetro che ospita la biblioteca si afferma e si nega al tempo stesso: si nega verso l’aula magna, alla quale si rapporta come un’aggettivazione del paesaggio - una collina artificiale - dissimulandosi come edificio; una collina che sembra essere stata presupposta da sempre dall’aula stessa, con la quale costituisce ormai un inscindibile binomio di oggetto e paesaggio, fisicamente e simbolicamente “cucito”, nella visione planimetrica, dai percorsi pedonali lastricati.

La biblioteca si afferma invece come una forte presenza verso il lato opposto (verso Schoemakerstraat), dove una serrata sequenza di esili pilastri metallici, nell’intento di esprimere emblematicamente l’atto progettuale primario, sembra puntellare la striscia di terreno che è stata sollevata per porvi al di sotto il volume di vetro, la cui totale trasparenza comunica all’intero Campus la presenza e l’importanza della biblioteca.

Anche in questo caso, i due principali elementi costitutivi del progetto, il tetto-suolo d’erba e la scatola di vetro-edificio (grass and glass), rispondono a due condizioni distinte del sito, e mantengono una certa auto-

mia nella composizione finale: il tetto-suolo d'erba non coincide perfettamente con il volume sottostante. Ancora, le giaciture dell'edificio rifiutano del tutto quelle della maglia stradale e degli edifici circostanti, ed in tale rifiuto delle regole urbane si rafforza l'idea di un manufatto che si nega come edificio e si afferma come parte del paesaggio.

Caratterizzandosi principalmente come evento paesaggistico, la biblioteca acquista un valore disgiuntivo perché costituisce un'eccezione che polarizza un ampio intorno, del quale scardina l'anomima omogeneità.

Vi sono casi in cui il progetto si determina secondo una prevalente continuità rispetto alle condizioni del sito, salvo poi negare l'iniziale conformismo planovolumetrico attraverso un particolare trattamento linguistico, sia per l'impaginato dei prospetti, sia per l'uso dei materiali.

È il caso dell'abitazione che Francine Houben ha costruito per sé al Kralingse Plaslaan a Rotterdam, in continuità e a conclusione di una quinta di case a schiera strutturata con regole molto evidenti. Benché con un linguaggio del tutto moderno, la casa rispetta e ripete il modulo volumetrico delle preesistenti unità, cui si raccorda anche per le altezze ed alcuni allineamenti, in una chiara scelta di continuità urbana, forse indotta dagli stessi regolamenti edilizi. La casa, mentre si raccorda alla sequenza di case a schiera preesistenti, se ne disgiunge, oltre che per un sottile distacco, anche attraverso un raffinato dispositivo, costituito dal partito ligneo che



La Biblioteca a Delft con l'Aula di Bakema e Van den Broek  
The Delft library together with the Hall by Bakema and Van den Broek

forma il lato destro della facciata su strada. Tale partito, costruito in liste di legno sovrapposte, reinterpreta colore e tessitura delle case in mattoni adiacenti, disponendosi sul medesimo piano di profondità. Dietro tale partito si trova la facciata in vetro, che dunque pare "sfilarsi" da quello; l'insieme conferisce al prospetto un'effettiva profondità, esaltata poi dalla totale trasparenza che proietta all'esterno gli ambienti domestici. Il partito ligneo dunque regola la giustapposizione mitigando senza mimetismi un contrasto che sarebbe potuto apparire troppo brusco; le vetrate mettono in relazione la casa con il lago, altro elemento importante del sito.

Discrezione e toni sommessi sono impiegati nel progetto di concorso per l'edificio d'accesso alla torre di Londra, in un sito altamente stratificato, le cui modificazioni storiche partono dal tempo dei romani. Il progetto dispiega nel sito vari sistemi di discesa dalla quota di città a quella dei magazzini storici interrati; di tali sistemi, quello principale è una rampa pedonale spiraliforme, che si avvolge al di sotto di una copertura in vetro, incollato ed autoportante secondo una configurazione che ricorda gli Igloo di Mario Merz e simbolicamente una corona. Questo è l'unico evidente segno/segnale aggiunto dal progetto, che per il resto si riduce a sistemazioni di esterni, rampe e pavimentazioni, consistenti in un rimontaggio di selciati storici.

A tale riserbo, dettato dalla rilevanza storica del sito, fa da contraltare la



Casa con studio a Rotterdam. Rapporto con le case a schiera contigue  
House with studio in Rotterdam. The relationship with the adjacent row houses



Progetto per l'accesso al Tesoro della Corona, Londra, 1999  
Project for the entrance to the Crown Treasury in London, 1999

forza assertiva del progetto per il Municipio di Nieuwegein, che deriva dalla constatazione dell'incerta identità e da una certa casualità insediativa del sito, definito da un'infrastruttura, un canale ed alcuni edifici residenziali.

Il volume del municipio, disegnato con geometrie curvilinee che, esaltando la continuità ininterrotta dei prospetti, ne affermano la compattezza, si dispone con sapienza nel sito, rimarcandone la geometria triangolare e introiettando al suo interno alcuni elementi come l'acqua, utilizzata per disegnare un bacino artificiale che si addentra nell'atrio. Ma è soprattutto il tetto-volume a sancire la forza del manufatto: alto un piano, fortemente aggettante e coperto d'erba, il tetto radica a terra il volume e riverbera nell'intorno la forza della sua figura, conferendo una nuova identità alla parte urbana, evidentemente rivitalizzata dalla dotazione di nuove funzioni civiche centrali che l'edificio accoglie.

### 3. CONGIUNZIONE

Se la *congiunzione* è l'esito del congiungere, cioè del "porre in contatto più o meno stabile o in reciproca relazione di interdipendenza; collegare"<sup>38</sup>, nella nostra disamina essa va considerata come l'esito della fase in cui gli elementi precedentemente discretizzati ritrovano rapporti neces-

sari e stabili in un'entità superiore che costituisce il manufatto da realizzarsi.

Tale fase riassociativa si attua, nell'architettura dei Mecanoo, a due livelli concettualmente ed operativamente distinti: il primo, più concreto, consiste nella grande rilevanza attribuita ai percorsi come connessioni fisiche delle parti disgiunte. Il secondo, più astratto, consiste nella definizione delle relazioni di massima tra gli elementi; relazioni che possono sintetizzarsi in uno schema.

I due livelli non sono concettualmente omogenei, perché il primo, nell'individuazione dei percorsi quale materiale privilegiato tra i materiali del comporre, costituisce una scelta poetica, mentre il secondo è un canonico strumento della progettazione: il controllo tipologico.

#### CONGIUNZIONE *Circolazione, percorsi e socialità*

Un modo ricorrente e caratteristico dell'architettura moderna per connettere le diverse parti dell'edificio è quello di organizzarle in riferimento ai movimenti che avvengono al suo interno. A cominciare dalle "promenade architecturale" che articolano gli spazi delle stereometriche ville corbuseriane, continuando con quelle dei complessi interni scharouniani, approdando agli edifici-rete del Team X.

Rispetto ai percorsi, possiamo ordinare le architetture in due gruppi. Lavorare sull'articolazione di un percorso in organismi architettonici volumetricamente compatti e unitari significa procedere ad una complessificazione degli spazi interni, così esperiti in una temporalità prolungata che costituisce la cosiddetta quarta dimensione dello spazio. È il caso del municipio di Nieuwegein, o di casa Houben, mentre l'ampia zona pubblica della biblioteca di Delft contempla il rapporto tra temporalizzazione e sinotticità dello spazio.

Diverso il caso in cui la circolazione, come sistema di percorsi, come rete di percorsi, è la prima matrice dell'edificio, che si organizza in funzione di essa; la stessa organizzazione volumetrica, innervata dalla rete di circolazione, si adegua ad essa. Questo secondo modo di comporre ha ascendenze precise nel lavoro del Team X, e in particolare in quelli che Alison Smithson chiamava *Mat-Buildings*<sup>39</sup>: per citare esempi famosi, vari progetti di Candilis, Josic e Woods, tra cui la parzialmente costruita

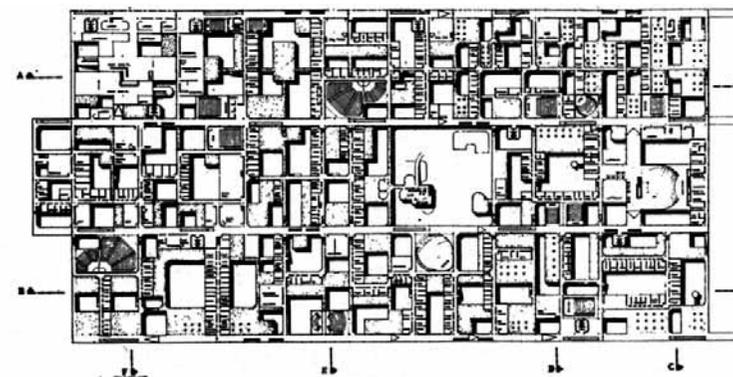
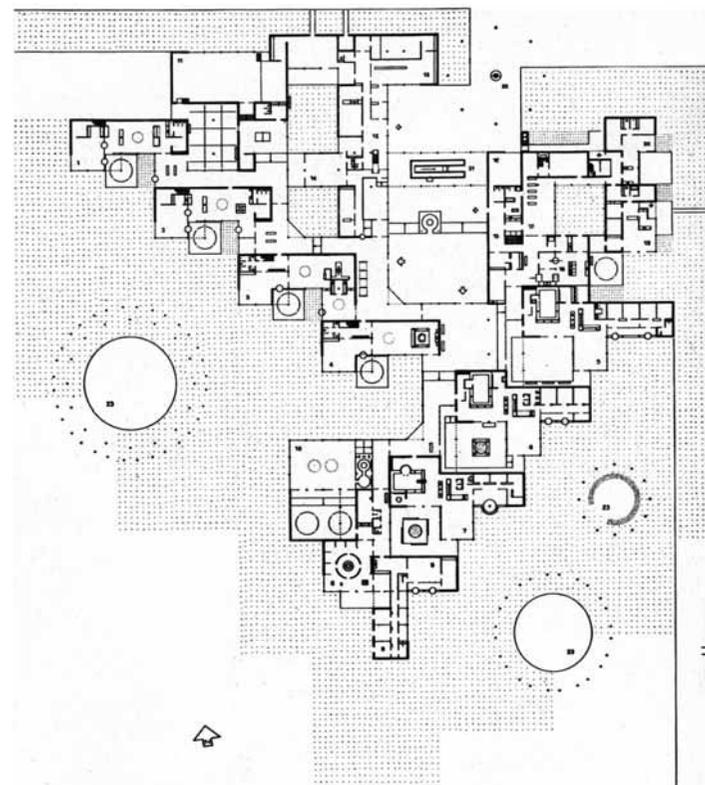
Freie Universiteit a Berlino, l'orfanotrofo di Van Eyck a Amsterdam e, ovviamente, l'Ospedale di Venezia di Le Corbusier. Anche se tutti i progetti ricordati sono composti secondo una sintassi strutturalista estranea ai Mecanoo.

Ma gli esempi citati sono ben noti agli architetti di Delft; come scrive Somer nel 1995, "nei progetti non residenziali i Mecanoo sfruttano la libertà concettuale offerta dal trasformare la circolazione nel leitmotiv del progetto e dal definirla in termini spaziali e architettonici"<sup>40</sup>. Se Somer scrivesse ora riteniamo confermerebbe e svilupperebbe tale riflessione, decisiva per comprendere l'architettura di Mecanoo.

Ci sono progetti che nascono intorno all'idea di circolazione, ad una sua peculiare modalità: si consideri ad esempio un intervento come l'ampliamento dei laboratori botanici di Wageningen, in cui la circolazione, in quanto congiunzione di elementi diversi e separati, costituisce la ragione prima, il senso stesso del progetto. "Il significato di questo intervento risiede nella capacità di trasformare in organismo edilizio un insieme di edifici sparsi, grazie all'introduzione di interconnessioni forti, da un lato, e di addizioni volumetriche ben calibrate, rappresentate da un laboratorio botanico e da una biblioteca"<sup>41</sup>.

Si considerino anche le abitazioni di Stoccarda, dove le tre piccole torri di differente altezza, derivate dall'esplosione dell'unitario volume teorico - assegnato in partenza -, sono servite da un ascensore esterno che configura un volume autonomo ed aereo, connesso alle torri stesse da ponti e passerelle a piani alternati, con un'evidente enfattizzazione della circolazione. Tale soluzione, come già rilevato da Kees Somer, ripercorre ed interpreta quella del complesso abitativo a cluster costruito da Denys Ladsun a Bethnal Green, Londra, nel 1955.

Francine Houben ricorda le scene delle folle di *Metropolis* come ispirazione dell'idea di circolazione all'interno della facoltà di Utrecht che, ricordiamolo, ospita - e quindi movimenta - anche 5000 studenti contemporaneamente<sup>42</sup>. Il che giustifica, da un punto di vista pratico, la ridondanza dei percorsi ed il loro ruolo preminente nella composizione dell'insieme, nonché la prevalenza delle rampe su scale ed ascensori. Ma il significato di questi percorsi è senza dubbio ulteriore, e consiste nella volontà di fornire luoghi informali colonizzabili dai plurali usi degli stu-



Mat-buildings: Van Eyck, Orfanotrofo ad Amsterdam, 1955; Candilis, Josic e Woods, Freie Universiteit, Berlino, 1963 / Mat-buildings: Van Eyck, Orphanage in Amsterdam, 1955; Candilis, Josic and Woods, Freie Universiteit, Berlin, 1963

denti: i luoghi della circolazione divengono luoghi dell'interazione<sup>43</sup>, e qui si svolge la "vita di facoltà". I Mecanoo hanno potuto così travasare in quest'edificio l'esperienza vissuta come studenti nella Facoltà di Architettura di Delft, progettata da Bakema e Van den Broek, indirizzata a favorire ampi gradi di socialità nei suoi spazi informali; come ricorda la Houben, "nessuno mangia nella mensa, difficilmente qualcuno disegna o studia nelle aule. Ogni cosa ha luogo informalmente ai tavoli nella hall e nei corridoi. È lì che si sviluppano le discussioni, è lì che si parla di progettazione, di politica e di musica. Sono quei luoghi che fanno della scuola un'unità e una fonte d'ispirazione"<sup>44</sup>.

Nel museo di Arnheim le esigenze della circolazione si coniugano così intimamente alla scelta della flessibilità funzionale da generare forti indeterminazioni spaziali, gestite da sofisticati accorgimenti, tra i quali un succedersi di episodi di compressione ed espansione, addensamento e svuotamento. La distinzione tra attività stanziale e percorso è del tutto dissolta; i percorsi articolano l'intera composizione e mediano l'inserimento del nuovo manufatto nel contesto, congiuntamente al lungo muro. Il percorso d'accesso attraversa il muro, determinando l'ingresso, quindi attraversa il padiglione, per poi proseguire all'esterno lungo un bordo della radura davanti all'edificio. L'interno dell'edificio è uno spazio continuo, e le varie funzioni sono definite anche in questo caso da attrezzature secondarie come arredi o media tecnologici, anche se intervengono alcune modificazioni spaziali a sancire le aree di pertinenza delle varie attività. Il museum-shop è individuato da grandi mobili rossi: mobili nel senso che possono essere accostati e richiusi a comporre un cubo compatto; sopra il percorso d'accesso, si trova, appeso al soffitto, il piccolo volume degli uffici che segnala, comprimendolo, lo spazio d'accesso. Procedendo all'interno dell'edificio, si incontra un salto del solaio di calpestio, mediato da scale ed ascensore: si sale circa un metro e mezzo ma, rimanendo costante la quota del tetto, di nuovo lo spazio risulta compresso. In questa zona più alta, che risulta essere in totale continuità visiva con quella più bassa, si trovano la sala di lettura, con apposito tavolo - rigorosamente rosso - attrezzato con libri e computers, e il piccolo auditorium, divisi dal volume di servizio dei gabinetti e della cucina della ristorazione; la pertinenza di quest'ultima prosegue all'aperto, con una gran-



Erick van Egeraat/Mecanoo, Edifici residenziali a Stoccarda, 1993. Il sistema distributivo  
Erick van Egeraat/Mecanoo, Residential buildings in Stuttgart, 1993. The system of

de terrazza. Sicché la continuità spaziale all'interno del volume, percorribile in qualunque modo, è articolata dai due volumi accessori, l'uno appeso a soffitto, l'altra appoggiato a terra; opportuni cambi di pavimentazione ribadiscono tale articolazione, istituendosi come segnali visivi dei transiti funzionali. Il livello sotterraneo risulta articolato in modo tradizionale da spazi serviti e percorsi, mentre il collegamento tra le due quote è duplicato in una scala ed una cordonata, quest'ultima divisa in una piccola parte interna ed una grande esterna.

Potremmo continuare la disamina estendendola agli altri edifici pubblici, ricavando conferme alla nostra tesi; sembra però più interessante leggere la descrizione che gli stessi Mecanoo fanno della continuità spaziale e abitativa di casa Houben: "È una casa senza disimpegni, corridoi e vani scala. Con l'eccezione delle camere da letto e dello studio, tutti gli ambienti sono disposti in una sequenza spaziale continua. Inoltre, tutte le stanze hanno due accessi, creando uno schema di circolazione labirintico e non gerarchico"<sup>45</sup>.

#### CONGIUNZIONE *Una tipologia a base funzionale*

La complessità di relazioni espresse dal programma, nella sua articolazione in componenti ed innervato da una trama di percorsi, può essere sintetizzata attraverso uno schema, che, per il grado di astrattezza e di generalità rispetto al manufatto cui si riferisce, consente degli esercizi comparativi tra le architetture.

Secondo Vittorio Ugo, si usa il termine greco *skhema* "in quanto statuto, modalità ed insieme delle proprietà che strutturano le qualità formali delle cose: un dato che definisce la loro legge interna, il loro modo d'esistenza..."<sup>46</sup>; in quest'accezione, lo schema è propriamente un costrutto dei dati costitutivi che è impossibile semplificare ulteriormente senza dissipare la peculiarità di quanto lo schema stesso vuole rappresentare.

Secondo Franco Purini attraverso gli schemi è possibile effettuare una "ricognizione e catalogazione delle relazioni formali tra elementi, soprattutto planimetrici" e tra i sette aspetti operativi che l'autore riconosce alla tipologia, quello più pertinente alla nostra disamina è certamente il primo, che riguarda "la relazione tra un tema progettuale e i suoi contenuti funzionali"<sup>47</sup>.

Come si è ampiamente rilevato, i dati funzionali assumono un'importanza primaria nell'architettura dei Mecanoo. Non deve dunque sorprendere il fatto che gli schemi cui è possibile ridurre le architetture considerate siano di natura prevalentemente funzionale, e solo in seconda istanza geometrico-formale, risultando trascurabile, tra le componenti vitruviane dell'architettura, il portato della struttura.

Una classificazione dei progetti considerati così condotta consente di ordinarli in tre gruppi: quelli semplici, quelli ibridi, quelli giustapposti. Quelli semplici sono caratterizzati da univocità funzionale, e a tale gruppo appartengono la cappella funeraria di Rotterdam, casa Houben, il museo di Arnheim, il bar Bompajer e la scuola di Silvolde.

La cappella funeraria ha certamente una funzione univoca: radunare i fedeli nel rito all'interno del proprio perimetro; ma quest'idea elementare di recinto si moltiplica, riverberandosi concentricamente: dall'avvolgente muro blu, al tracciato della chiesa crollata, al recinto dell'intero cimitero. Casa Houben è annoverabile tra le case a schiera, anche se spazialmente molto complessificata ed aperta, in modo del tutto anomalo, su un fianco (a questo proposito si può osservare che l'edificio potrebbe mantenere inalterata la sua distribuzione e la sua efficienza anche se quel fianco venisse chiuso); il bar Bompajer ed il museo di Arnheim appartengono entrambi al tipo a padiglione, condividendo anche la peculiarità morfologica di essere padiglioni addossati ad un muro che si assume il compito di radicarli al contesto; la scuola di Silvolde, infine, consta dell'intersezione tra un corpo triplo lineare di aule e laboratori, con canonica distribuzione assiale, ed un elemento volumetricamente autonomo recante gli ambienti per funzioni centrali; l'intersezione determina un nodo, segnato da una grande complessità spaziale e distributiva, oltreché dalla collocazione dell'ingresso principale.

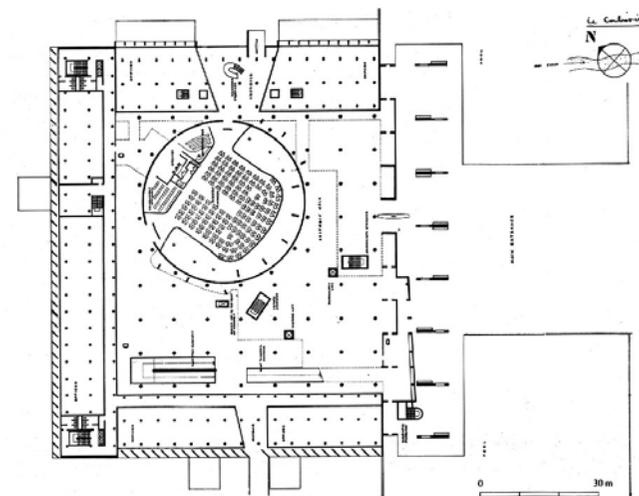
Gli edifici ibridi si caratterizzano per la sovrapposizione e contaminazione tra elementi differenti per vocazione funzionale e qualità spaziali. A tale gruppo appartengono le due biblioteche di Delft ed Almelo ed il Municipio di Nieuwegen.

È significativo il fatto che, nella pubblicazione dedicata alla biblioteca di Delft, i Mecanoo inseriscano un'immagine del terminal TWA di Saarinen a New York<sup>48</sup>: ciò intende evidenziare la volontà di costruire un grande

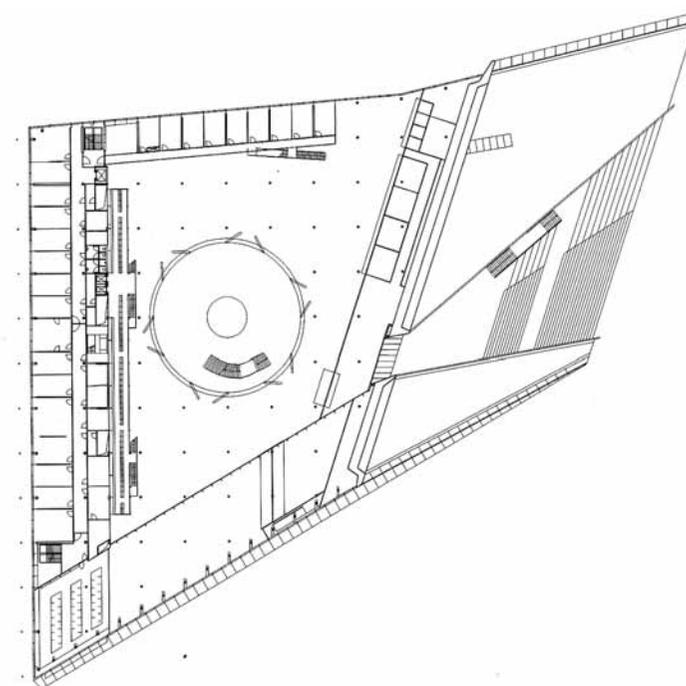
spazio pubblico, contraddistinto da chiarezza, leggibilità ed efficienza, come appunto quello di un aeroporto (ben fatto). Ed era infatti questa la richiesta del committente agli architetti: “Era nostro desiderio che la nuova biblioteca di Delft combinasse la chiarezza concettuale e la dimostrata funzionalità della classica tripartizione in spazi pubblici, uffici e aree di deposito con la flessibilità di una biblioteca proiettata verso il futuro. Una biblioteca dotata di un grande hall come una *information plaza* interna, che rapportavamo all’immagine di una stazione {...} o al terminal di un moderno aeroporto”<sup>49</sup>. Ma la totalità spaziale vagheggiata trova notevole articolazione: il grande spazio centrale è infatti circondato su tre lati da spazi minori disposti a corona, con rapporto di trasparenza variabile rispetto a quello centrale; inoltre il grande spazio centrale accoglie la figura autonoma e distinta del cono. Lo schema cui è possibile ridurre questa descrizione richiama quello del Parlamento di Chandigarh di Le Corbusier e con quest’ultimo edificio sussistono somiglianze anche in sezione, essendo lo spazio a tutt’altezza attraversato e dominato dal volume inscritto (a Delft un cono, a Chandigarh un iperboloido); ma con quell’edificio sussiste anche una decisiva differenza, poiché lo schema dei Mecanoo nello svilupparsi si deforma, ed il manufatto si allontana dall’idea di edificio per avvicinarsi a quella di elemento del paesaggio. Valga, a riprova, la trasformazione planimetrica intercorsa tra il progetto di concorso e quello realizzato: il primo si basava sulla geometria regolare del triangolo.

Al gruppo degli edifici ibridi è ascrivibile la biblioteca di Almelo per la commistione delle funzioni e per gli esiti volumetrici ed aggregativi che questa comporta. Infatti, dovendo accogliere, oltre alle funzioni di una moderna biblioteca civica, anche una stazione radio, un centro informazioni ed un “Reading Café”, l’edificio risulta interpretabile come un assemblaggio di contenitori, aggregati asimmetricamente intorno alla spina centrale, che si prolunga in un grande vuoto. Tale stretta cavità fende l’edificio a tutt’altezza, individuandone le parti (sfalsate di mezzo piano), e accoglie i percorsi verticali.

Il Municipio di Nieuwegein deriva dall’ibridizzazione dell’edificio pubblico inteso come grande aula coperta, come piazza al chiuso, con l’edificio per uffici. Questi infatti avvolgono la grande hall, sia pure in maniera



Le Corbusier, Parlamento a Chandigarh, 1961, pianta  
Le Corbusier, Chandigarh Parliament, 1961, plan



Biblioteca a Delft, pianta / Delft library, plan

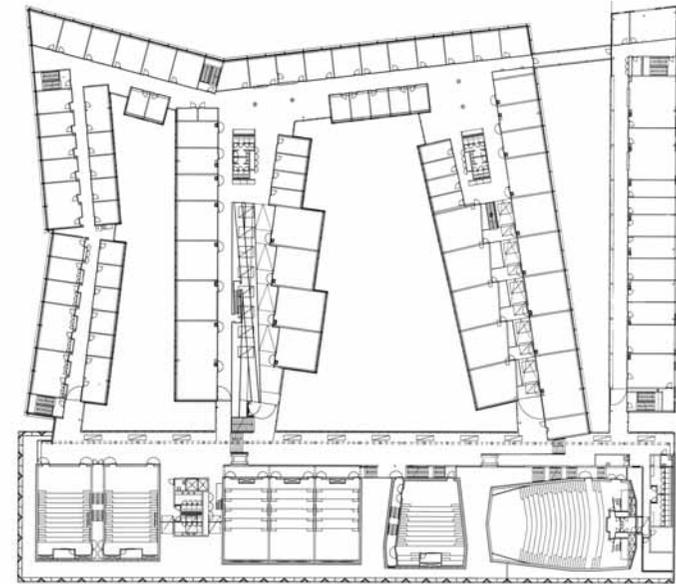
discontinua, mentre alle quote più alte lo spessore del corpo di fabbrica è scavato da due grandi patii.

Infine, i casi di giustapposizione sono quelli in cui elementi differenti per vocazione funzionale e qualità spaziali non si sovrappongono né si contaminano, ma piuttosto si affiancano, rimanendo chiaramente distinguibili gli elementi ed individuabile la linea della loro giunzione. A tale gruppo appartengono l'ampliamento della casa in Maliebaan a Utrecht e, nella stessa città, la facoltà, nonché la sede della BBC a Glasgow.

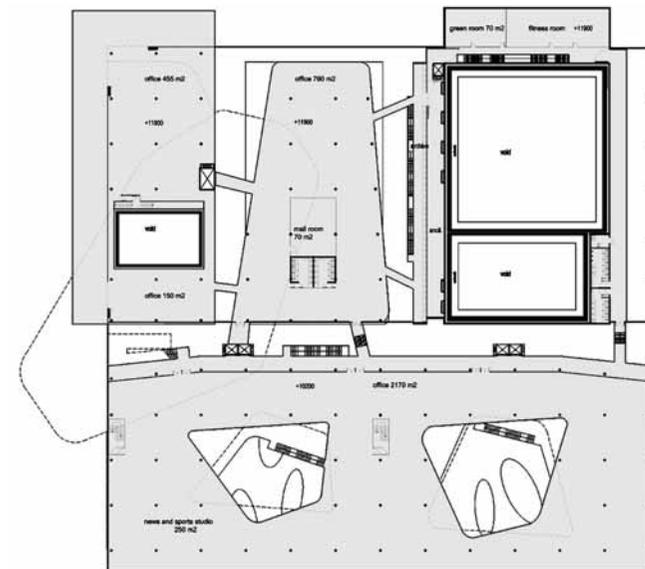
L'ampliamento della casa consta della giustapposizione all'edificio preesistente del manufatto ipogeo con due patii che insiste nell'area del giardino. La totale differenza tra i due manufatti è palese, e non richiede ulteriori spiegazioni.

Più complesso è il caso della facoltà di Utrecht, costruita come la giustapposizione tra la parte congressuale della grande galleria vetrata che racchiude i quattro volumi autonomi degli auditoria, e la parte di aule, laboratori ed uffici, ordinata intorno a tre corti. Le due parti, individuate da un primario ordinamento del programma, si corrispondono attraverso un'inversione: se infatti la prima è schematizzabile come un grande vuoto che contiene dei pieni, la seconda è un pieno denso che contiene dei vuoti.

La struttura introversa della parte non congressuale è certamente distante dagli schemi aperti del moderno (pensiamo in primis allo schema a turbina del Bauhaus); tuttavia parlare di casbah, come ripetutamente si è fatto, appare eccessivo, nonostante l'indubbio rovesciamento dell'importanza dei prospetti a favore di quelli su corte (come si vedrà più avanti). Infatti non troviamo nell'edificio di Utrecht la minuta divisione degli spazi e la caoticità apparente che effettivamente caratterizza le casbah nordafricane, e di cui peraltro l'architettura moderna ha più volte tentato una trascrizione: pensiamo alla Freie Universiteit a Berlino di Candilis, Josic e Woods o all'unità di abitazione orizzontale a Roma di Adalberto Libera. Un procedimento di strutturazione analogo a quella dell'edificio di Utrecht è ripercorso dal progetto per gli uffici della BBC a Glasgow. L'edificio si articola in due parti funzionalmente distinte: quella degli studios, dove tre grandi volumi sono contenuti all'interno di una scatola vitrea (involucro talora infranto dai volumi stessi) e la parte degli open spa-



Facoltà di Economia a Utrecht, pianta / Faculty of Economics, Utrecht, plan



Edificio per la BBC a Glasgow, pianta / BBC building in Glasgow, plan

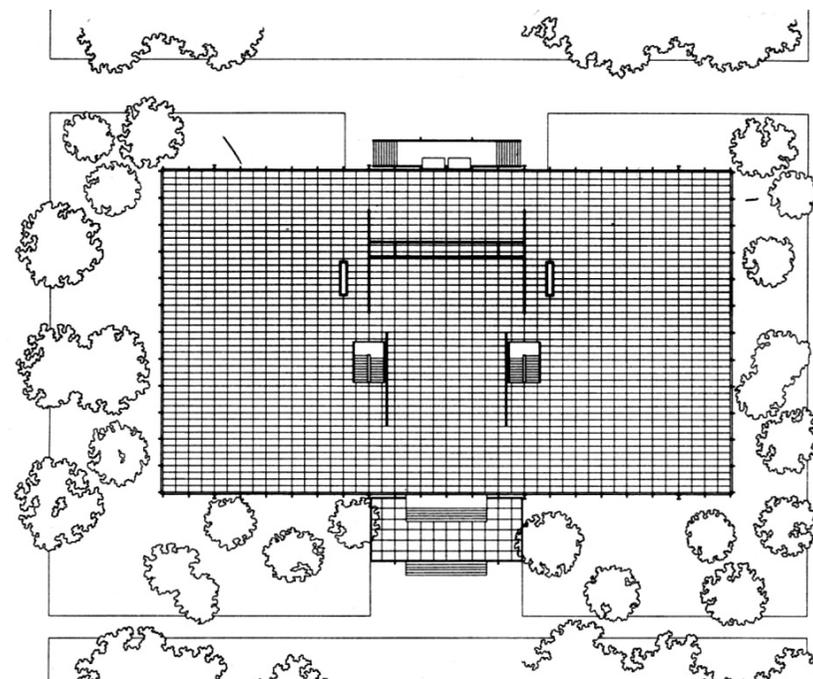
ces, consistente in un sistema di solai sovrapposti e bucati a determinare due cavità verticali che impegnano l'intera altezza dell'edificio. La linea di giunzione tra le due parti è in realtà una disgiunzione, uno spessore sottile cavo, occupato dai percorsi verticali.

Da tale esercizio classificatorio si evince una prevalenza dell'ibrido e del giustapposto sull'univoco. Tale prevalenza partecipa alla tendenza dominante dell'architettura contemporanea che, interpretando fenomeni consolidati, lavora su commistioni funzionali, in virtù delle quali una stazione è anche un centro commerciale o luogo per esposizioni, mentre un museo è anche una biblioteca e un centro di ricerca. I tipi tradizionali si sono dissolti a favore di complessi polifunzionali. Inoltre tale prevalenza elide automaticamente la questione dell'evoluzione dei tipi (sia pur entro un'accezione prevalentemente funzionale), superando qualsiasi determinismo storicista, ma inscrivendosi a pieno titolo nel flusso storico, laddove la contemporaneità si distingue per la prevalenza dell'atipico sul tipico e del complesso sul semplice.

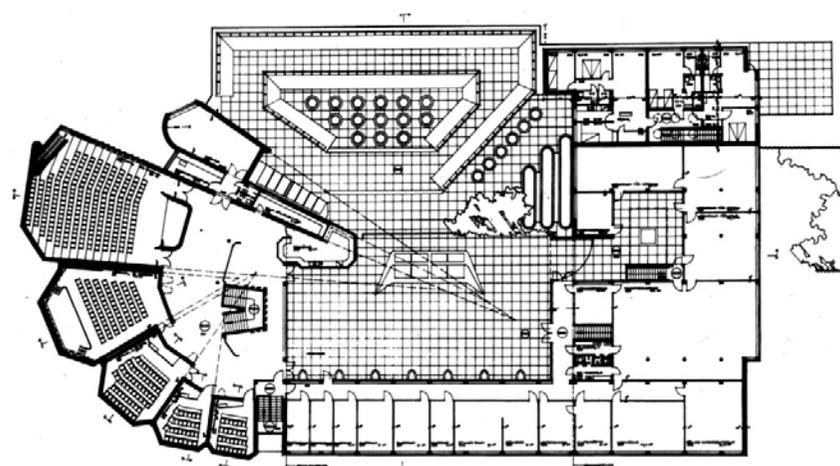
#### 4. ETEROTOPIA

Fu Demetri Porphyrios, nell'ormai lontano 1978, a leggere nell'architettura di Alvar Aalto il manifestarsi di una sensibilità per l'ordine affatto particolare e -all'interno dell'architettura moderna- del tutto diversa da quelle di Le Corbusier o Mies Van der Rohe.

Le architetture di questi ultimi, infatti, sviluppano una sensibilità per l'ordine che Porphyrios, sulla scorta di Foucault, definisce dell'Omotopia. "Questo è il regno dell'identico; la regione dove il paesaggio è simile; il sito dove le differenze sono messe al bando e dove vengono stabilite unità espansive"<sup>50</sup>. La sensibilità omotopica si esprime nella sintassi delle piante: negli edifici di Mies, attraverso l'uso pervasivo della griglia ordinatrice, potenzialmente infinita, responsabile della collocazione dei pochi elementi in cui la pianta stessa si articola, a stento delimitata dall'involucro, sottile pelle periferica in vetro spesso associata alla struttura, già espulsa dall'interno del manufatto; ovvero negli edifici di Le Corbusier, attraverso la dialettica calibratissima tra griglia strutturale ed ele-



Mies Van Der Rohe, Crown Hall, Chicago, 1950, pianta  
Mies Van Der Rohe, Crown Hall, Chicago, 1950, plan



Aalto, centro culturale a Wolfsburg, 1958, pianta  
Aalto, Cultural Centre in Wolfsburg, 1958, plan

menti liberi che, trasgredendo la regola della griglia, contemporaneamente la rafforzano.

Nello stesso 1978 Rosalind Krauss scrisse un celebre saggio sull'uso delle griglie nell'arte moderna, che qui affianchiamo alla lettura di Porphyrios per rafforzarne l'argomentazione. Secondo la Krauss la griglia è "antinaturale, antimimetica, antireale" e soprattutto "la griglia è uno strumento per abrogare le pretese degli oggetti naturali di avere un particolare ordine proprio"<sup>51</sup>; è del tutto evidente come la forza ordinatrice della griglia risieda nella sua isotropia, nell'equivalenza di ogni suo punto, nell'espandibilità infinita in ogni direzione; ogni sua materializzazione è considerabile un mero frammento di una totalità, ed ogni frammento implica quella totalità.

È per questo motivo che la sintassi delle piante degli edifici di Mies e Le Corbusier, sia pur con strategie differenti, tende alla costruzione della continuità e dell'omogeneità, riassorbendo o obliterando in una regola generale qualunque accidente.

Del tutto opposta la sensibilità eterotopica. Scrive Porphyrios: "All'estremo opposto delle concezioni dell'ordine, esiste una sensibilità capace di distribuire la molteplicità delle cose esistenti in categorie che lo sguardo ortodosso del Modernismo sarebbe incapace di nominare, pensare o mettere in discorso. Intendo quel peculiare senso dell'ordine nel quale frammenti di un numero di possibili coerenze scintillano separatamente, privi di una comune legge unificante. Quell'ordine del quale il razionalismo occidentale diffida e che denigratoriamente ha etichettato come disordine, noi lo chiameremo Eterotopia"<sup>52</sup>.

Esempio di tale diversa sensibilità per l'ordine è espressa dalla sintassi delle piante degli edifici di Aalto. Ad esempio, nella pianta del Centro Culturale di Wolfsburg troviamo giustapposte tre differenti logiche: quella radiale delle sale conferenza, quella introversa della biblioteca e la griglia ortogonale degli uffici. Commenta Porphyrios "Qui le discontinuità sono benvenute. Il requisito omotopico di un ordine continuo viene abbandonato, e al suo posto grandi salti vengono introdotti. La sintassi non è gerarchica. Invece, spazi vuoti e intervalli improvvisi circondano i bordi di ogni regione, smontando l'edificio in frammenti sintattici per poi giustapporli"<sup>53</sup>.

Porphyrios afferma che la logica eterotopica si basa sui concetti di *discriminatio* - la distinzione tra le cose basata sull'accertamento delle loro differenze - e *convenientia* - la giustapposizione tra tali differenti cose quale unica fonte di similarità; riportando tale disamina ai termini del nostro ragionamento, risulterà evidente come la *discriminatio* sia un agente di disgiunzione, e la *convenientia* di congiunzione.

#### ETEROTOPIA *Piante*

Possiamo ora chiederci: a quale sensibilità ordinatrice ci rinvia la sintassi riscontrabile nelle piante degli edifici di Mecanoo?

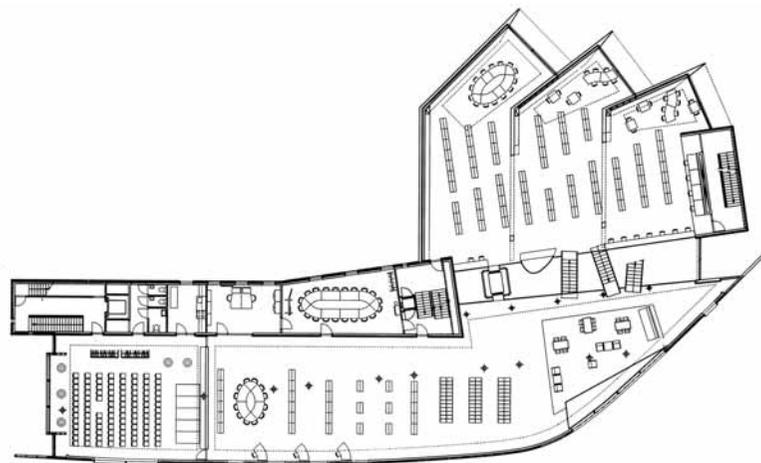
Consideriamo la pianta della scuola di Silvolde: essa deriva dalla giustapposizione di tre famiglie di elementi: quelli ortogonali delle aule, disposti a costituire il fronte Sud secondo una successione sincopata e giaciture differenziate; il volume curvilineo del fronte Nord, ispirato ad una logica di maggiore continuità; l'elemento incastrato dell'aula magna e delle palestre, disegnato secondo una geometria organica. Alle tre famiglie bisognerebbe aggiungere una serie di eventi minori, come il volume verticale dell'ascensore o la piccola saletta vetrata per il laboratorio d'informatica semisospesa nella doppia altezza della biblioteca. Distacchi, vetrate, cavità sanciscono le separazioni tra i vari elementi, mentre ponti e scale li ricollegano funzionalmente. La *discriminatio* secondo cui sono distinte tali famiglie di elementi è - come sempre - decisamente funzionale: alla prima famiglia corrispondono le aule normali, alla seconda quelle specialistiche e gli uffici, alla terza gli spazi ad uso assembleare; la *discriminatio* è ancora espressione della metodologia progettuale dell'elenco.

Consideriamo ora il museo di Arnhem: la pianta si compone di tre elementi fondamentali: il lungo muro ordinatore, il padiglione d'accesso, ed il volume semiipogeo dell'Hollandrama. Anche in questo caso elementi totalmente diversi per disegno, funzione e costruzione, si trovano a reagire per pura contiguità.

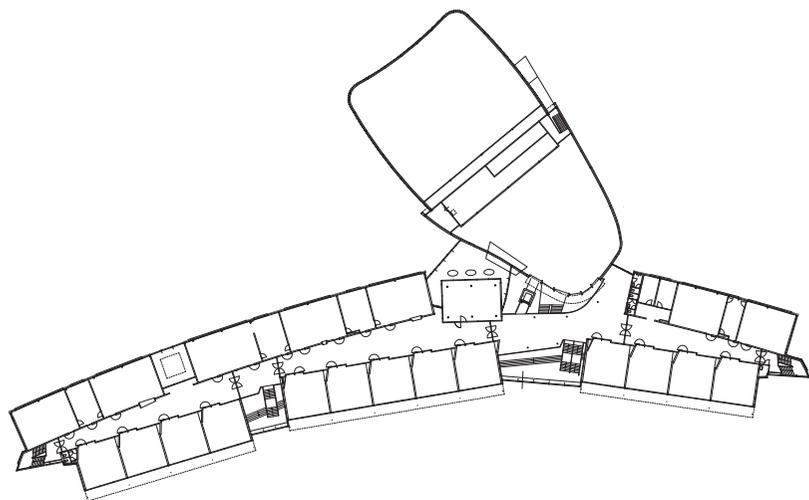
Se osserviamo poi la pianta della biblioteca di Almelo, anch'essa risulta composta dalla giustapposizione di elementi molto diversi: la spina muraria dei servizi, la zona pilastrata lungo la strada, e la zona posteriore "a denti di sega", differenti per funzione, struttura e materiali.

Un interessante elenco di differenze potrebbe derivare dalla lettura della pianta della Facoltà di Utrecht, su cui però torneremo più avanti.

Consideriamo invece la pianta dell'edificio BBC a Glasgow: ad una prima occhiata rileviamo come l'ordine della griglia strutturale regolare reagisca con due sistemi a contrasto, l'uno di volumi, l'altro di "buchi" a



Biblioteca ad Almelo, pianta / Almelo library, plan



Scuola a Silvolde, pianta / Silvolde school, plan

geometria libera operati sui solai, quasi secondo la sintassi corbuseriana; ma ad uno sguardo più attento notiamo come la griglia presenti deformazioni (davanti alla parete-archivio e alle estremità del ballatoio di distribuzione degli uffici), perdendo la sua isotropia; per tacere delle ripetute discontinuità introdotte nell'edificio.

Ancora anisotropa e legata alle varie contingenze è la maglia strutturale del municipio di Nieuwegein.

L'edificio in cui la griglia strutturale è prevalentemente isotropa è la Biblioteca di Delft, a meno delle linee strutturali periferiche che accompagnano i prospetti nord e sud dell'edificio; ma in questo caso è l'intera planimetria ad ascriversi all'idea di deformazione, come già evidenziato.

La sintassi planimetrica degli edifici di Mecanoo è dunque decisamente eterotopica. Volendo ripercorrere la distinzione operata da Peter Buchanan, che distingue le piante delle architetture olandesi in episodiche e strutturaliste, ascriveremo quelle di Mecanoo decisamente al primo gruppo: "nell'approccio episodico, l'edificio è frammentato in singoli elementi che hanno una configurazione autonoma e sono poi ordinati in una composizione grafica. I vari elementi conservano la loro identità, in un collage {...} o fluttuando liberi, connessi soltanto da percorsi di circolazione..."<sup>54</sup>.

Dunque la pianta eterotopica è il luogo della "convivenza delle cose lasciate l'una accanto all'altra, come di fatto sono {...} è la disorganizzazione voluta di un mondo dato (e non accettato) ridotto ad elenco proprio per sentirsi più liberi ed inventivi rispetto ad una forma che dovrà essergli conferita"<sup>55</sup>.

#### ETEROTOPIA *Prospetti*

La sintassi eterotopica che abbiamo riscontrato nelle planimetrie degli edifici dei Mecanoo la ritroviamo, com'è ovvio, anche nei prospetti; qui essa si declina secondo due distinte modalità, tra loro opposte.

Nella prima modalità, i pezzi di cui l'edificio si compone sono esibiti in quanto tali; i nessi risultano estremamente allentati, e si qualificano come negativi: pause vetrate, cavità, ombre.

Nella seconda modalità i pezzi sono apparentemente riuniti: tale ruolo unificante è allora svolto da pelli di varia natura che avvolgono i pezzi

stessi, restituendo alla visione un insieme più o meno compatto.

Ascriveremo alla prima modalità la biblioteca di Almelo, la scuola di Silvolde ed il museo di Arnhem; alla seconda modalità la facoltà di Utrecht, il municipio di Nieuwegein, l'edificio per la BBC a Glasgow.

La biblioteca di Almelo è addirittura pletorica nell'elencare i propri componenti; le varie parti dell'edificio si distinguono perché ciascuna sviluppa un proprio tema di prospetto e cambia di materiale (la spina di servizi in mattoni con le piccole bucaure; la parete avvolgente in rame con i tre gradi di bucaure; il blocco a denti di sega in cemento e grandi vetrate; il guscio superiore rivestito in lamiera zincata; altri episodi minori). Nell'accatastamento dei volumi superiori, la composizione perde sinteticità e così i prospetti: in questo edificio la varietà sembra raggiungere un eccesso non adeguatamente controllato.

Ad Arnhem la sensibilità eterotopica si esprime attraverso i contrasti: dal lato d'accesso la massa dell'uovo rivestito in rame si staglia sullo sfondo del muro policromo; dal lato della radura è nettissimo il contrasto tra il muro medesimo ed il padiglione vetrato, con la metrica variabile dei montanti in legno. I diversi pezzi vivono in totale autonomia, e si rapportano per opposizione.

Passando alla seconda modalità, consideriamo la facoltà di Economia di Utrecht, dove i pezzi vengono inglobati ed unificati da pelli avvolgenti. Come abbiamo già visto, l'edificio è diviso fondamentalmente in due zone: quella congressuale delle sale conferenze, e quella delle aule e degli uffici. Ogni zona sviluppa un proprio tema, ma tra essi si stabiliscono analogie. Gli alzati esterni della zona aule ed uffici sono uniformati e stratificati dall'avvolgimento della pelle in lamelle d'alluminio a controllo dell'irraggiamento, occultando qualunque differenza interna di funzione, mentre gli alzati su corte, pur lavorando anch'essi con l'idea di stratificazione della facciata (con griglie di legno o ferro sovrapposte ai vetri) sono frammentati in volumi minori e presentano una pluralità di episodi e di materiali che ribadiscono l'importanza delle singole corti, già peraltro tematizzate (Junglepatio, Zenpatio, Waterpatio).

Il prospetto della zona congressuale, una grande vetrata continua, è un prospetto assente: la sua totale trasparenza rimanda ai volumi retrostanti e galleggianti, veri protagonisti di questa parte dell'edificio, e non

a caso anch'essi tematizzati - analogamente alle corti - mediante variazioni di dimensione, colore e materiale.

Constatiamo dunque come tutto l'edificio inviti ad una progressione dall'esterno all'interno, in una densificazione espressiva progressiva da fuori a dentro, anche e soprattutto nella parte dei patii, dove la progressione culmina in "vuoti": i patii appunto, su cui non a caso i progettisti insistono tanto nel presentare questo lavoro.

Analoga la logica cui sono ispirati i prospetti dell'edificio per la BBC a Glasgow, anche se in questo caso alla già evidenziata bipartizione dell'edificio non corrisponde una bipartizione dei prospetti che, interamente vetrati, avvolgono sia la zona dei solai ad open spaces sia quella degli studios; con la sola variante dell'essere il *courtain-wall* un avvolgimento imperfetto giacché alcuni volumi si protendono al suo esterno.

La sintassi dei prospetti trova ulteriori connotazioni in rapporto al grado in cui essi raccontano la vita interna degli edifici. Nel citato studio sull'Eterotopia, Porphyrrios evidenzia come, da quando nell'architettura si andò imponendo la questione del programma e della sua rappresentazio-



Edificio per la BBC a Glasgow, modello / BBC building in Glasgow, model

ne, la disciplina non abbia cessato di interrogarsi su come possa essere stabilito un sistema di designazione tra le cose e gli usi. Secondo Porphyrios il legame più forte si stabilì esprimendo l'utilizzabile con l'identificabile: da ciò derivano le zonizzazioni dell'edificio, la distinzione nei ruoli degli spazi (serventi, serviti, speciali ...), delle membrature (portanti e non) ed infine l'idea che il prospetto dell'edificio possa servire "come lo schermo animato dove è proiettata la sua vita interna"<sup>56</sup>. Come nelle planimetrie, così anche negli alzati di Aalto, Porphyrios vede disattesa questa peculiarità del funzionalismo: il programma non si rivela, ed i codici figurativi molteplici utilizzati da Aalto vanificano qualunque rapporto biunivoco con le logiche degli interni.

L'emancipazione del prospetto dalle logiche dell'edificio retrostante è stata percorsa dall'architettura postmoderna, restituendo allo stesso autonomia tematica, sia nei casi in cui vi sono stati apposti messaggi simbolici da comunicare - non a caso si è tornato a parlare di facciata -, sia nei casi in cui il prospetto è venuto configurandosi come pelle autonoma che involucra il manufatto, tendendo ad una neutralità espressiva, spesso coincidente con le qualità sensorie del materiale.

Rem Koolhaas ha teorizzato l'impossibilità di esprimere all'esterno i programmi dei manufatti a causa delle loro grandi dimensioni; l'involucro, divenuto autonomo, si incarica di gestire i rapporti con l'intorno.

Nella maggioranza dei casi, i Mecanoo lavorano sui prospetti riconoscendone l'autonomia tematica; tuttavia, a ribadire il legame con la tradizione delle Nuova Oggettività, vi sono casi in cui stabiliscono rapporti tra programma interno e prospetti; ciò accade o per trasparenza, o per varietà di trattamento dei diversi prospetti di un medesimo corpo di fabbrica. Per la trasparenza, si pensi, nel caso del grande edificio civico, alla biblioteca di Delft, o al progetto per gli uffici della BBC a Glasgow, e nel caso del piccolo edificio residenziale, alla casa di Mrs Houben a Rotterdam; per la varietà di trattamento degli impaginati, consideriamo Wageningen e Nieuwegein.

L'edificio dei laboratori di Wageningen è composto da un'aggiunta di fasce, rivelata dalle differenze tra i prospetti e dalle testate. Mentre infatti la facciata concava sul parco, intonacata, è caratterizzata dal ritmo costante dei campi finestrati dei laboratori e dall'ombra portata dall'ag-

getto del tetto sull'arretramento del terzo piano, quella convessa su corte, in mattoni, è segnata solo dalla sequenza ordinata delle piccole buca- ture orizzontali corrispondenti agli studioli dei ricercatori. Alle testate il sistema delle fasce si sfoglia e si libera l'ossatura centrale dell'edificio, con il suo ritmo binario, la pensilina di copertura e le scale di sicurezza. Nel complesso dell'intervento, benché il tema fosse proprio il congiungere, le differenze di materiale evidenziano le parti aggiunte che riordina- no la circolazione ed i rapporti tra gli edifici preesistenti. Ed anche nella nuova biblioteca è proprio il trattamento dei prospetti a rivelare la concezione dell'edificio, laddove il diedro pesante delle pareti in calcestruz- zo e muratura accoglie la parete leggera in legno, tutta staccata da asole di vetro continue.

Ancora, consideriamo i prospetti del municipio di Nieuwegein: i campi pieni presentano buca- ture nastriformi, in corrispondenza degli uffici, e rarefatte buca- ture di sapore neoplastico, in corrispondenza degli spazi ad uso speciale; infine abbiamo i grandi campi vetrati, in corrisponden- za dei grandi spazi pubblici. La vita interna dell'edificio è sommaria- mente proiettata sui prospetti.



Laboratori botanici a Wageningen / Botanical laboratories, Wageningen

Consideriamo infine la questione dell'impaginato dei prospetti, nei suoi critici rapporti con la terra e con il cielo. Ricordiamo come uno dei presupposti del moderno fosse la facciata libera: libera dalla struttura e dai rapporti tettonici; libera dalle assialità e dalle simmetrie bilaterali, cioè dalla necessità di presupporre un suo proprio disegno; infine libera da regole codificate di sovrapposizione classica di basamento-partito-coronamento.

Naturalmente i Mecanoo si muovono secondo tale direzione; tuttavia troviamo un'eco della sovrapposizione classica nella facciata su strada di casa Houben che ripercorre un'idea di basamento - il piano terra interamente opaco -, di partito intermedio - le grandi vetrate -, e di coronamento - il grande oggetto del tetto e delle mensole che lo supportano -; ciò naturalmente si deve anche alle ragioni di armonia con la preesistenza già evidenziate.

Ancora a tale sequenza verticale si può ricondurre il prospetto della Cappella di Rotterdam, seppur con un attacco a terra in negativo, definito dall'asola continua in vetro; alla canonicità di tale sequenza verticale, peraltro già contraddetta dalle sconessioni vitree, si contrappone poi l'indifferenza del trattamento della parete avvolgente in lamiera zincata, sempre identica a se stessa, anche laddove due segmenti ruotano consentendo l'accesso.

L'attacco a cielo è ovviamente protagonista nel progetto per il municipio di Nieuwegein, con il grande tetto abitato alto un piano, dal grande sporto, di cui si è già detto.

In definitiva, il disegno della facciata è sempre diretta espressione di fatti tecnici o funzionali: parleremo allora più adeguatamente di impaginato, nel senso che una serie di elementi, desunti dal consueto processo di elencazione, entrano in un reciproco rapporto di natura essenzialmente grafico-pittorica, il più delle volte risolto su un unico piano di profondità, altre volte giocato sull'idea di stratificazione. In questi casi il prospetto non si dà come un piano univoco ma piuttosto si ispessisce assumendo una profondità epiteliale, ottenuta disponendo piani paralleli ravvicinati di differenti materiali: è il caso della facoltà di Utrecht, già ricordato, o del Centro Culturale di Alkmaar, con la sovrapposizione delle lamelle di legno alle vetrate.

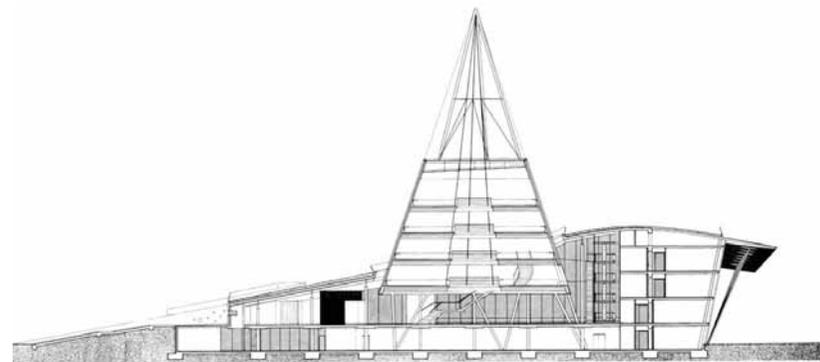
## 5. CONSISTENZA

Secondo Devoto e Oli, *consistenza* indica “solidità, resistenza, densità {ed ancora} saldezza, materialità corporea; fondatezza, validità”, mentre il corrispondente verbo *consistere* (che, per inciso, deriva dal latino, composizione di *cum* e *sistere*, ‘fermarsi’) indica “avere il proprio fondamento in, esser costituito di {ma anche, seppur più arcaico} reggersi, resistere, durare”<sup>57</sup>. Sostantivo e verbo dunque coprono un'area semantica piuttosto vasta, compresa tra i significati materiali dell'esser solido-resistente-denso-durevole, e quelli metaforici dell'esser validi e dell'aver fondamento.

Li impiegheremo entrambi, giacché, nel nostro caso, sono i significati materiali a far da transito a quelli metaforici; in altre parole, è proprio evidenziando le qualità costruttive dell'architettura dei Mecanoo che ne potremo cogliere i valori più immanenti. Sviluppiamo così un'indicazione di Rafael Moneo, che invita a riflettere sul rapporto tra materialità e consistenza<sup>58</sup>.

### CONSISTENZA *Materiali*

Costruttori raffinati ed accorti, i Mecanoo, non indulgendo in derive linguistiche, non hanno necessità di investire la tecnologia di quella capacità taumaturgica che spesso oggi è costretta ad assumere per rendere costruibili molti graficismi.



Biblioteca a Delft, sezione / Delft library, section

È raro incontrare nei loro progetti virtuosismi strutturali o esibizionismi tecnologici, anche se gli edifici sono talvolta qualificati da accorgimenti particolari: la biblioteca di Delft è pensata come una grande macchina termica<sup>59</sup>, mentre il municipio di Nieuwegein trova nella compattezza, che ne contiene i dispendi energetici, la principale ragione della sua configurazione.

Alcune qualità o caratteristiche formali degli edifici derivano da ragioni costruttive. Per fare un esempio, molte parole inadeguate sono state scritte sul perché del cono nella biblioteca di Delft, indicato come faro del campus, simbolo della tecnologia, etc.... Effettivamente la sua figura “perfetta” contraddice la generale idea di deformazione cui è soggetto il resto della composizione e reintroduce un’idea di “costruzione” a quanto vorrebbe essere solo “orografia”. Ma la figura del cono è dovuta soprattutto ad un accorgimento costruttivo: per lasciare il grande atrio più libero e fluido possibile, cioè per non avere pilastri all’interno del perimetro del cono stesso, la cui struttura è tutta compresa nella parete perimetrale, il grande puntale metallico si rende necessario per trasferire alla parete perimetrale del cono il carico supportato dal fascio di tiranti che sorreggono, sul perimetro interno, i solai delle sale di lettura contenute nel cono.

La forma organica del muro avvolgente della cappella di Rotterdam è consentita da una combinazione strutturale di montanti d’acciaio e intelaiature di legno, tamponate e rivestite internamente in intonaco, esternamente in lamiera zincata. Un’identica combinazione strutturale di travi d’acciaio e intelaiature lignee permette di realizzare la forma incurvata del tetto, il cui intradosso è finito in intonaco per eliminare qualunque giunto, qualunque segnale costruttivo che contaminerebbe l’idea di piano fluttuante, ulteriormente dematerializzato dalla tinta dorata che lo riduce a pura luminescenza.

I Mecanoo curano molto i dettagli degli edifici; valga a riprova la finezza nell’uso dei ferri, delle carpenterie metalliche, dei profilati e trafilati industriali, impiegati soprattutto in ringhiere, scale ed infissi. Ma il dato centrale del costruire, per i Mecanoo, è la messa in opera dei vari materiali e si può anzi dire che l’uso dei materiali è certamente un piano espressivo nel quale i Mecanoo eccellono, e dal quale la loro architettura trae ricchezza e qualità.

Questo fatto è stato già evidenziato varie volte, ed in particolare da Annette Le Cuyer in quel volume intitolato *Radical Tectonics*, che esamina il lavoro, oltre che del gruppo olandese, anche di Miralles, Behnisch, e Patkau Architects.

Attribuendo alla parola Tettonica il significato derivato dal suo etimo greco, che implica la compresenza di tecnica ed arte, la Cuyer intende evidenziare principalmente quella preoccupazione per la materialità che accomunerebbe il lavoro di questi quattro protagonisti, una preoccupazione che costituisce una linea oppositiva al concettualismo ed all’immaginifica virtualità di molta produzione contemporanea. In tal senso la Tettonica Radicale non indica uno stile o un linguaggio, ma piuttosto una peculiare sensibilità, un modus operandi che trova un importante precedente nell’opera di Alvar Aalto.

Secondo alcuni critici, tale primato della materialità sarebbe il tratto distintivo dell’architettura contemporanea. Per Hans Ibelings<sup>60</sup>, l’importanza dei valori tattili e sensoriali caratterizza l’architettura surmoderna degli anni Novanta; Jean-Francois Pousse etichetta tale tendenza come “ipertrofia tattile”<sup>61</sup>.

La Cuyer mette in evidenza l’importanza dei dati fisici, dei modi d’esperire i manufatti ed evidenzia quanto cruciale sia il movimento del corpo attraverso lo spazio; inoltre, “in aggiunta al visuale, molta importanza in questo lavoro è posta sul tattile. La palette costruttiva di questi edifici è ricca e varia: i materiali sono usati tanto per le loro qualità sensorie quanto per la loro economicità o utilità. Come l’affinità brutalista per la potenza del materiale grezzo, così la giustapposizione di ruvido e liscio, pesante e leggero, articolato e semplice, rende l’esperienza corporea di questi edifici più diretta e complessa, soppiantando l’oggettività con l’empatia”<sup>62</sup>.

Nell’architettura dei Mecanoo, i cambi di materiale distinguono e connotano gli elementi della composizione; al “giunto” si preferisce lo “stacco”, alle scelte ispirate alla continuità quelle ispirate alla discontinuità e alla variazione; si mira all’individuazione della parte per la peculiarità, all’interno dell’insieme, delle sue qualità tattili, di texture, di colore.

Si rivela in ciò l’appartenenza all’area nordica (gotica) del fare architettura, distinta per questo aspetto da un certo riduzionismo mediterraneo (latino): alla lezione di Le Corbusier si preferiscono, istintivamente, quel-

le di Aalto e Scharoun. Quest'articolazione implica un uso frequente del rivestimento, talora impiegato al limite della contraffazione tettonica: il muro del museo di Arnheim deriva dal patchwork di mattoni della corte della casa di Muuratsalo di Aalto solo a livello epidermico, giacché mentre il finlandese costruisce un muro portante, i Mecanoo si limitano a tamponare un'intelaiatura metallica: il che sposta non poco il senso dell'operazione.

Frequente il rivestimento in lamiere metalliche: si pensi ai prospetti in fogli zincati delle torri di Stoccarda, della cappella, del Park Hotel e dell'antistante edificio in Rochussenstraat a Rotterdam, del volume superiore della biblioteca di Almelo; si pensi ai prospetti in fogli di lamiera di rame, come nella parete su strada della stessa biblioteca di Almelo, nell'uovo di Arnhem, nell'edificio in Oude Torenstraat ad Hilversum.

Frequente il rivestimento in legno: in fogli di multistrati, come nei volumi su patio nella facoltà di Utrecht, nei volumi interni del museo di Arnhem, nei partiti planari delle case di Maastricht; in tavolato nella biblioteca di Wageningen e nel volume della palestra della scuola di Silvolde; ancora, in liste, come ad Alkmaar.

Si pensi ancora ai rivestimenti dei volumi degli auditoria nella facoltà di Utrecht, in legno, metallo, intonaco, plastica.

Anche i pavimenti sono sovente il luogo di un gioco di materiali, che variano per specificare funzioni o percorsi, per lo più mediante l'inserito di materiali secondi entro il campo dominante di un primo materiale. Lo abbiamo già constatato nel museo di Arnhem, ma il discorso vale anche per l'atrio della facoltà di Utrecht, per le due zone dell'altare e dei fedeli nella cappella di Rotterdam, individuate da campi circolari in marmo entro il pavimento in battuto di cemento; ed ancora, nella biblioteca di Almelo il pavimento della quota d'ingresso è in pietra, quasi a mediare la progressione dall'esterno all'interno, divenendo infatti di linoleum blu agli altri livelli pubblici. Il cambio di materiale assurge al ruolo di vero e proprio codice visivo capace di identificare le specificità del programma.

Il contrasto è il criterio generale che presiede alla messa in opera dei materiali: "Uso materiali come legno, bamboo, zinco, rame, cemento, vetro e acciaio in composizioni piene di contrasti" dice Francine Houben<sup>63</sup>. Su questo la critica è concorde; ad esempio, dell'uso dei materiali nella facoltà di Utrecht è stato scritto: "i progettisti hanno eletto a criterio ispi-



Aalto, casa a Muuratsalo, 1953, particolare della muratura nella corte  
Aalto, house in Muuratsalo, 1953, detail of the masonry wall in the courtyard



Museo ad Arnhem, cantiere. Struttura metallica e rivestimento in laterizio del lungo muro  
Arnhem museum, construction site. Steel structure and brick cladding of the long wall

ratore della composizione, l'accostamento tra elementi *grezzi e finiture*, mostrando come sia possibile affiancare la scabra superficie del calcestruzzo a faccia vista agli infissi in legno di cedro, la superficie brillante dell'alluminio alle pannellature in legno per esterni, la diafana lucentezza delle vetrate alla concreta essenzialità delle finiture interne<sup>64</sup>.

I contrasti primari tra ruvido e liscio, trasparente ed opaco, riflettente ed assorbente, texture ed uniformità, sono dunque sapientemente usati dai Mecanoo, che caricano così di forti valori sensoriali i propri edifici conferendogli una tale sostanza fisica, una intensità che forse si può avvicinare a quella che Rafael Moneo ha chiamato "consistenza" e che caratterizzava, a suo dire, gli edifici del passato<sup>65</sup>, riscontrandola peraltro raramente in quelli del presente. Ma è pur vero che Moneo scriveva nel 1988, cioè prima degli anni Novanta, quelli dell'Ipertrofia Tattile. La sperimentazione condotta in quel decennio, attraverso manufatti che si qualificano per le loro caratteristiche materiali e non più per significati sovrapposti o soggiacenti, è testimoniata dall'opera di vari architetti (Herzog & de Meuron, Zumthor, o Steven Holl<sup>66</sup>), e dà ragione a Moneo per quella che egli indicava come una direzione di lavoro. In quel decennio si è recuperato "l'uso consapevole del materiale {che} consente un'architettura più ricca e più complessa".

Ma la modalità dei Mecanoo è differente da quella degli architetti sopra citati. Per i Mecanoo, infatti, non si tratta di condurre una sperimentazione, d'impronta fenomenologica, a partire dai materiali (come in parecchi lavori, ad esempio, di Herzog & de Meuron); si tratta piuttosto di conferire una particolare fisicità ai manufatti attraverso i materiali. Essi non si concentrano sul particolare uso di un determinato materiale, ma piuttosto sviluppano una dialettica oppositiva tra più materiali, facendo della loro architettura arte polimaterica.

## 6. SPERIMENTALISMO

Se l'avanguardia è sempre assertiva e totalitaria, rifiuta il già dato e, nel radicalismo del suo atto costruttivo, necessita della tabula rasa, viceversa lo sperimentalismo procede per un incessante lavoro di smontaggio e rimontaggio, investigando la sintassi dei codici entro cui agisce fino ai li-

miti estremi. Compito delle correnti sperimentali "non è quello di sovvertire, bensì quello di dilatare, scomporre, ricomporre in inedite modulazioni, il materiale linguistico, i codici figurativi, le convenzioni, che, per definizione, esse assumono come realtà di fondo"<sup>67</sup>.

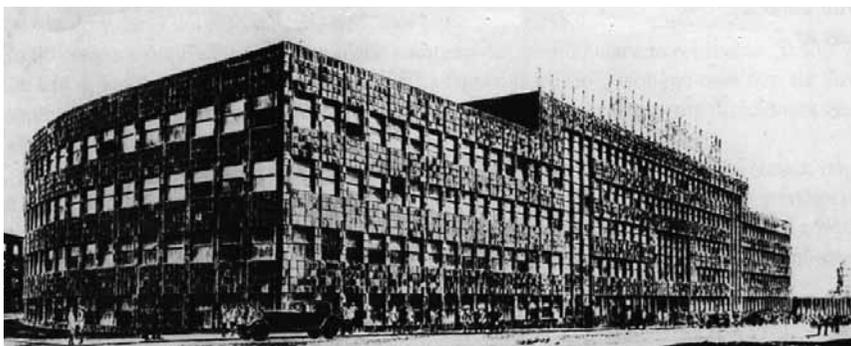
Le manipolazioni condotte, costitutivamente basate su disgiunzione e congiunzione, hanno un'intrinseco valore critico, perché verificano la validità, la versatilità, il significato, e dunque la pertinenza storica, del codice impiegato.

In questo senso l'atteggiamento sperimentale è tutto calato nel presente, non vive alcun "pathos del futuro" - che è invece tipico dell'avanguardia - e si fonda su un preliminare assenso a misurarsi con la molteplicità e la variabilità, anche contraddittorie, della contemporaneità.

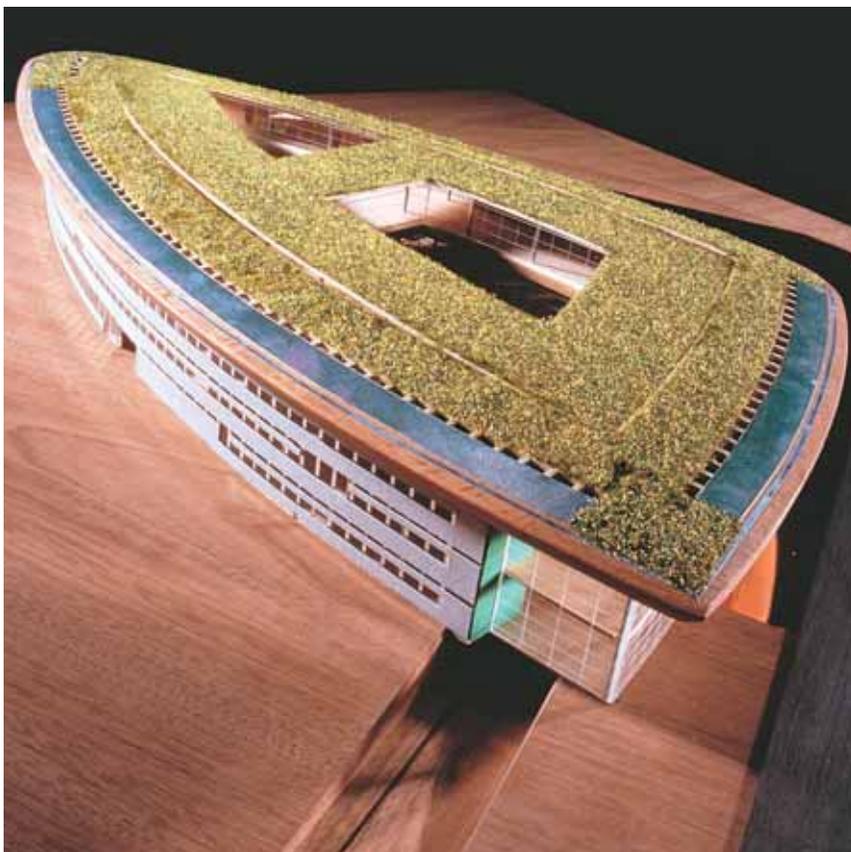
### SPERIMENTALISMO *La storia utile: il rapporto con il moderno*

A metà degli anni '80, i Mecanoo svilupparono un progetto per conto di Alvaro Siza, quello della doppia casa a L'Aia: un edificio doppio anche nello stile adottato, che può essere considerato un omaggio alle due anime dell'architettura moderna nei Paesi Bassi: non a caso si è parlato di "contrappunto olandese"<sup>68</sup>. Una delle due case propone infatti un'interpretazione di modalità espressive riferibili alla Scuola di Amsterdam: l'uso del mattone e la pianta a prua della casa richiamano i progetti di Margaret Kropholler per villa Beukenhoek o di Jan Frederik Staal per la villa detta De Bark<sup>69</sup>. L'altra casa, nell'astrattezza dell'intonaco bianco e nella leggerezza del telaio, è riferibile allo stile della Nuova Oggettività e a certi edifici di Duiker. Due stili opposti che furono antagonisti. L'intenzione di Siza è viceversa mostrare quanto complementari quei due stili possano essere e in che misura un uso simultaneo possa esaltarne le differenze. E sotto tale indirizzo è vissuta dagli stessi Mecanoo quest'esperienza, se, come scrive la Houben, "la bellezza del progetto sta nella combinazione di introverso ed estroverso, pesante e leggero, tattile ed astratto"<sup>70</sup>, cioè dalla combinazione dei due stili, dalle reazioni che scaturiscono, dai contrasti che si innescano.

Questa vicenda riassume emblematicamente il rapporto dei Mecanoo con le questioni stilistiche, mai ritenute determinanti. Scrive ancora la Houben: "Lo stile è un fenomeno superato. L'architettura necessita di una



Poelzig, Casa della Radio a Berlino, 1929 / Poelzig, Radio House, Berlin, 1929



Municipio a Nieuwegein, modello / Nieuwegein City Hall, model

calligrafia che possa scrivere in differenti linguaggi per poter rispondere adeguatamente ad ogni sollecitazione contestuale, ad ogni compito”<sup>71</sup>.

I Mecanoo non hanno definito infatti una propria cifra stilistica univoca e riconoscibile, come viceversa è facile riscontrare in numerose firme dell’architettura contemporanea (si pensi a Rossi o a Libeskind, a Siza o ad Eisenman,...); forse tale condotta intende evitare “uno dei grandi mali del secolo: quel monumento alla noia mortale che, per esigenze di riconoscibilità, è la ripetitività monotona del gesto stilistico”<sup>72</sup>.

Piuttosto, i Mecanoo usano una pluralità di registri espressivi, che spaziano all’interno del linguaggio del moderno europeo come definitosi tra gli anni Venti e gli anni Sessanta. Concordiamo sul fatto che “non è facile {...} indicare quali siano i riferimenti più diretti della ricerca espressiva di Mecanoo, anche perché vi è il rischio, passando da un progetto all’altro, di venire contraddetti. La loro opera certamente ha, da un lato, una relazione diretta con un certo espressionismo olandese e, in particolare, tedesco, richiamando alla memoria la leggerezza dell’architettura di Duiker, o la predilezione per le linee curve e l’asimmetria di Scharoun o di Taut, dall’altro sembra esistere, in qualche misura, anche l’influenza dell’organicismo scandinavo, sia per quanto riguarda la ricerca formale, sia per la sensibilità dimostrata nell’uso dei materiali e dei colori, spesso sapientemente affiancati anche per contrasto”<sup>73</sup>.

Traspaiono però alcune predilezioni, del resto anche dichiarate. Nei confronti della linea organico-espressionista: ad esempio, l’impianto del municipio di Nieuwegein è stato assimilato a quello del progetto di Poelzig per il Palazzo della Radio del 1930 a Berlino; nei confronti dell’informalità e del brutalismo di Alison e Peter Smithson, di cui apprezzano soprattutto il linguaggio spersonalizzato ed il rifiuto di strategie predeterminate; nei confronti del funzionalismo di Bakema e Van den Broek; nei confronti del lavoro di Charles e Ray Eames, ed in particolare della loro casa a Los Angeles. Questa sembra possedere, almeno agli occhi di Francine Houben, una valenza metodologica generale, giacché “mostra cosa accade quando si combinano il tecnico ed il sensorio. L’architettura deve rivolgersi a tutti i sensi e non è mai un gioco puramente intellettuale, concettuale o esclusivamente visuale”<sup>74</sup>.

Tale ricerca delle qualità sensorie dell’architettura non può ovviamente



Aalto, torre residenziale a Brema, 1958 / Aalto, residential tower, Brema, 1958



Torre residenziale Hillekop / Hillekop residential tower, Rotterdam, 1985

prescindere dalla lezione di Alvar Aalto, verso il cui lavoro i Mecanoo hanno contratto numerosi debiti. Alcuni sono molto evidenti: si pensi alla derivazione della torre di Hillekop dalla torre a Brema; alla citazione esplicita del soffitto dell'auditorium della biblioteca di Viipuri nel soffitto della mensa della scuola di Silvolde; persino il prediletto blu oltremarino - ormai, sorta di firma dello studio Mecanoo - potrebbe derivare da Aalto, che lo usa più volte (nella sala riunioni del Turun Sanomat, nel Finlandiatalo, nella sala principale dell'Opera di Essen)<sup>75</sup>. Ma l'influsso più rilevante dell'opera di Aalto su Mecanoo va probabilmente rintracciato nella predilezione per composizioni frammentarie ed eterotopiche, nella sensibilità per l'uso dei materiali e nella variabilità linguistica. Possiamo esaminare tale variabilità linguistica attraverso la categoria critica dell'eclettismo, come già è stato fatto, ovvero attraverso quella dello sperimentalismo.

È stato Kees Somer a contemplare l'approccio dei Mecanoo al progetto sotto la luce dei dettami di uno dei teorici ottocenteschi dell'eclettismo, Cesar Daly.

“L'architetto eclettico è l'uomo positivo e pratico per eccellenza: non si entusiasma per nessuna epoca del passato in particolare; si immerge in un sogno di architettura futura. La sua nozione di architettura è per lo più materiale: ben costruire e realizzare al meglio le condizioni di comodità e l'armonia plastica, e prima di tutto soddisfare il cliente: questa è pressapoco tutta la sua dottrina”<sup>76</sup>.

Se ci allineassimo a questa interpretazione<sup>77</sup>, non solo faremmo un torto a quanto di critico vi è nella pratica dei Mecanoo, ma continuando a parlare di eclettismo rimarremmo all'interno di un'area concettuale che in verità ai Mecanoo non interessa per nulla, che è appunto quella dello stile, rischiando di lasciarci sfuggire le ragioni di un preciso modus operandi cui si deve se non il rifiuto di uno stile, quantomeno l'assenza di una sua ricerca. La confidenza dei Mecanoo con l'architettura moderna deriva piuttosto da precise esperienze del periodo della formazione<sup>78</sup>, che hanno lasciato tracce profonde nella loro maniera di pensare l'architettura<sup>79</sup>. Al Politecnico di Delft, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, soprattutto all'interno del corso tenuto da Max Risselada, compiono una serie approfondita di indagini sulle opere del moderno di Le Corbu-

sier, Loos, Rietveld, gli Eames etc..., studiandole attraverso il metodo - intrinsecamente moderno- dello smontaggio e del riassetto. Non solo: viene loro insegnata una vera e propria tecnica di progettazione, consistente nell'avviare un progetto usando un altro progetto: collocando la pianta di un edificio in un determinato contesto, giustapponendo parti di diversi progetti ecc.....<sup>80</sup>, producendo "uno sterminato sviluppo di innesti combinatori"<sup>81</sup>.

Facciamo alcune osservazioni: tali tecniche permangono anche nella più recente produzione dei Mecanoo, seppur in maniera meno esplicita; istituiscono un rapporto operativo con l'architettura moderna; infine, comportano il superamento della questione dell'originalità, giacché non si postula l'invenzione quanto piuttosto la capacità di innescare e controllare reazioni tra elementi noti e contesti nuovi ovvero tra elementi eterogenei, sviluppando originalmente schemi acquisiti.

Le suddette osservazioni coincidono con gli argomenti impiegati da Manfredo Tafuri nel descrivere lo sperimentalismo e nel distinguerlo dall'avanguardia.

#### SPERIMENTALISMO *Pezzi e modalità*

La tecnica manipolativa impiegata dai Mecanoo sui materiali linguistici dell'architettura moderna è similmente impiegata sul proprio linguaggio, definitosi nel tempo. Osservando i loro progetti, infatti, possiamo constatare in primo luogo il transito di alcuni elementi di edifici, individuabili e nominabili, da un manufatto all'altro, con le opportune modifiche: veri e propri "pezzi" che vengono inseriti in circuiti compositivi differenti senza per questo perdere la loro riconoscibilità. In secondo luogo, la reiterazione di particolari regole sintattiche, ovvero la consuetudine di gestire le relazioni tra le parti dell'edificio con "modalità" analoghe in progetti diversi.

Consideriamo in primo luogo i pezzi.

I volumi affacciati nelle corti della Facoltà di Utrecht (nello Zenpatio e nel Junglepatio), bucati e rivestiti in pannellature piene di legno secondo una grammatica neoplastica, sono quasi identici ai partiti lignei, bucati anch'essi secondo una casualità neoplastica, che scandiscono i prospetti su piazza delle case di Maastricht, dietro gli alti pilastri del portico. Proprio quest'ultimo, peraltro, è pressoché identico a quelli della facciata



Edificio in Oude Torenstraat a Hilversum, 1995 / Building in Oude Torenstraat, Hilversum,



Biblioteca di Almelo / Almelo library

sud della scuola di Silvolde, e sussiste una vaga assonanza con la serie degli esili pilastri metallici del prospetto della biblioteca di Delft affacciato su Schoemakerstraat.

Consideriamo le pareti/ schermo, cioè quelle pareti relativamente autonome, leggere, non strutturali, che senza costruire un volume ordinano o delimitano uno spazio: quelle che la lingua tedesca definisce *die wand*, una partizione leggera (distinta da *die mauer*, il muro massiccio)<sup>82</sup>.

È certamente una parete/ schermo quella che definisce il rapporto con la strada nella biblioteca di Almelo. Libera alle estremità, debolmente incurvata e rivestita in rame, è molto simile a quella in Oude Torenstraat ad Hilversum (però concava e non convessa come ad Almelo). È pensata come una parete/ schermo la parte inferiore, rivestita in lamiera zincata, della facciata dell'edificio in Rochussenstraat a Rotterdam, come rivela chiaramente il suo progressivo sfoliarsi in prossimità della testata sul Coolsingel. Il grande muro del museo di Arnhem è una parete/ schermo impropria, perché parzialmente strutturale; tuttavia presiede alla gestione dello spazio esterno, separando l'area dell'ingresso all'intero complesso dalla grande radura retrostante.

La parete/ schermo può flettersi ed avvolgersi sino a configurare un guscio; parliamo allora più propriamente di avvolgimenti che determinano uno spazio: ne abbiamo esempio nel doppio guscio della palestra e dell'auditorium che si innesta nel volume lineare della scuola di Silvolde, mentre l'esempio più evidente è certamente fornito dalla parete rivestita in lamiera di zinco, innervata dai pilastri, che definisce verticalmente l'invase della cappella nel cimitero di Rotterdam.

Il grande sistema di ballatoi con scaffali, serviti da scale parallele, che conferisce il tono caratteristico al grande interno della biblioteca di Delft - anche perché proiettato sul magnifico sfondo in blu oltremarino -, è replicato pressoché identico nel progetto per la BBC di Glasgow, diventando l'archivio ma perdendo l'importante qualità di far da sfondo all'ingresso.

I tetti in erba caratterizzano i progetti della biblioteca di Delft, del municipio di Nieuwegein, dell'ampliamento della casa di Utrecht; caratteristici buchi nei tetti li troviamo nei laboratori di Wageningen, in casa Houben, nella biblioteca di Delft e, appena dissimili, nella cappella di Rotterdam. Senza contare la grande quantità di dettagli che transitano con



Edificio residenziale a Maastricht / Maastricht housing block, 1990-94



Facoltà di Economia a Utrecht / Faculty of Economics, Utrecht

lievi modifiche da un progetto all'altro, in una progressiva messa a punto; ciò che può essere verificato osservando scale, ringhiere etc...

Consideriamo ora il riproporsi di stesse regole sintattiche.

Cominciamo con i "distacchi da terra": la sopra citata parete avvolgente della cappella è sollevata da terra di mezzo metro, quasi a sancire una sorta di provvisorietà o l'intangibilità del sedime della chiesa persistente (oltre a consentire un'illuminazione dal basso). Analogamente è staccato da terra il paramento in legno su strada di casa Houben, come ancora la parete in legno della biblioteca di Wageningen. Sono parzialmente staccati da terra i muri del volume a denti di sega nella biblioteca di Almelo, o quello posteriore nella palestra della scuola di Silvolde: in entrambi i casi il distacco da terra serve anche ad illuminare un livello incassato mezza quota nel terreno, così da avere la quota dell'occhio pressoché alla quota del terreno. La biblioteca di Almelo e la scuola di Silvolde condividono anche un'ulteriore modalità compositiva: quella dello sfalsamento delle quote dei solai tra elementi distinti della composizione, da un lato per sancirne l'autonomia, dall'altro per garantire l'integrazione visiva degli spazi. Nella biblioteca infatti sono sfalsati di mezzo piano i solai disposti sui due lati della profonda fenditura dell'edificio, che il sistema di scale alloggiato in quella fenditura si incarica di ricucire. Nella scuola è l'intero sistema del doppio guscio ad avere quote sfalsate rispetto ai solai del corpo lineare, sicché anche lì la linea di giunzione dei due corpi è piuttosto uno spacco verticale a tutt'altezza, sottolineato dalla luce zenitale, mediato poi da scale e ponti. Lo sfalsamento avviene anche nel padiglione museo di Arnhem, come abbiamo già visto, per distinguere due zone con funzioni distinte (ma anche per assecondare il naturale andamento del terreno circostante). Ancora, sono sfalsate le quote delle aree ad open spaces rispetto a quelle degli uffici nel municipio di Nieuwegein, raccordate da una scala lineare continua che corre nella fenditura tra i due sistemi; e sono sfalsati i solai più alti del corpo dei laboratori a Wageningen.

La riconoscibilità dei pezzi e le loro trasmigrazioni, e la discontinuità che informa le ricorrenti modalità sintattiche impiegate, sostanziano il linguaggio architettonico disgiuntivo dei Mecanoo. Il principale lascito di De Stijl trova così ulteriori autorevoli interpreti.

## 7. KOINÉ

Koiné dialéctos era il nome del linguaggio comune dei greci post-alessandrini, diffuso in una vasta area geografica tra etnie diverse, dotate anche di lingue proprie.

Tale linguaggio aveva come base quello attico classico, del V secolo, ma semplificato e modificato per il contatto prolungato con altre culture.

La koiné tendeva al sincretismo e sviluppò la duplice capacità di conservare una fisionomia originaria e di specificarsi localmente.

Quando un linguaggio architettonico raggiunge lo status di koiné, l'architettura diventa un fatto collettivo; come è stato detto, "ciò che lega chi progetta alla collettività è il fatto di lavorare su un terreno ben noto a tutti"<sup>83</sup>; chi progetta si incarica dunque di comprendere e rivelare - sub specie aedificandi - il valore dell'elemento dell'abitare che si va a realizzare, il suo ruolo civile. E ciò avviene attraverso un linguaggio compreso da tutti: da cittadini, amministratori, committenti, professionisti, imprese.

### KOINÉ *Il contemporaneo attraverso il moderno*

Dire che in Olanda esiste una koiné del moderno significa in primo luogo riconoscere che tale paese è un crogiuolo culturale dove si elaborano sincretismi culturali e sociali, in un'intreccio di dinamiche economiche e culturali; in secondo luogo, e su un piano strettamente disciplinare, significa riconoscere che l'Olanda è il paese del "razionalismo realizzato"<sup>84</sup>, dove al linguaggio moderno dell'architettura, metabolizzato e per lo più condiviso, è affidato il compito di esprimere il senso dell'abitare in questa fase storica.

"Superdutch", il fortunato libro di Bart Lootsma, altro non è se non il riconoscimento di tale koiné del moderno, e cioè della condivisione, da parte di un certo gruppo di architetti, di un linguaggio caratterizzato da "un complesso di prescrizioni comuni abbastanza elastiche da consentire a ciascuno di trovare il suo spazio, ma anche abbastanza riconoscibili nei tratti generali"<sup>85</sup>.

Nel saggio introduttivo del libro, Lootsma rileva come gli architetti olandesi si misurino oggi essenzialmente con due questioni: una relativa al "campo di forze" entro il quale il progetto è concepito e realizzato, l'al-

tra relativa alla necessità dell'elaborazione di nuovi tipi, sintonizzati sulle necessità di una società complessa, differenziata e multiculturale. Esaminando le concettualizzazioni elaborate dagli architetti su questi due nodi problematici, Lootsma cita, a partire da Koolhaas, MVRDV, UN Studio, West 8, ignorando i Mecanoo. Lootsma evidentemente non contempla la possibilità di lavorare intorno a quelle questioni poste dalla contemporaneità attraverso gli strumenti disciplinari elaborati dal Moderno (dalla Prima Modernità). Eppure, è proprio questa la strada percorsa, e con successo, dai Mecanoo.

Abbiamo constatato infatti come i Mecanoo manipolino i dati programmatici, mettendoli in discussione per poi riorganizzarli, e come tale processo d'interrogazione della funzione si traduca nello schema basilare da cui si sviluppa il progetto: uno schema spesso ibrido o giustappositivo. Abbiamo constatato come manipolino e riorganizzino continuamente materiali linguistici desunti dall'architettura moderna (e dalla loro stessa architettura). Abbiamo constatato quanto curino la messa in opera dei materiali, attraverso i quali gli edifici acquistano consistenza.

Possiamo ancora esplicitare una qualità della loro architettura rimasta nascosta tra le pieghe del ragionamento, e cioè la qualità emozionale degli spazi di alcuni edifici. Si pensi alla "chiarezza labirintica" della facoltà di Utrecht, allo spazio "espansivo" del grande atrio della biblioteca di Delft<sup>85</sup>, alla "luminescenza" della Cappella di Rotterdam, alla "fluidità a rimbalzo", attraverso il grande cavo, della biblioteca di Almelo.

L'insieme di questi aspetti costituisce un'individuale declinazione di quella koiné del moderno che si parla in Olanda. Dobbiamo dunque chiederci: questo rapporto con l'architettura moderna, e con il suo molteplice linguaggio, cosa indica?

Indica innanzitutto la tensione dei Mecanoo verso l'effettualità: essi riconoscono nella migliore lezione dell'architettura moderna una peculiare capacità di aderire alle situazioni, ai programmi, interpretando esigenze oggettive e verificabili.

Ancora, l'architettura dei Mecanoo indica che il vocabolario dell'architettura moderna ha possibilità espressive conformi alla contemporaneità, che risiedono nell'interpretazione dei programmi, nell'articolazione degli spazi, nell'uso dei materiali.

Indagando le opere dei Mecanoo riemerge la questione dell'attualità del Moderno, delle sue declinazioni, del suo destino: le dichiarazioni radicali sulla sua ineluttabile fine sono revocate in dubbio.

Può darsi che i Mecanoo siano, come è stato scritto, il contraltare al radicalismo di Rem Koolhaas e che diano espressione "all'anima domestica e quotidiana di una cultura della modernità solida e socialmente condivisa"<sup>87</sup>; ma rimane la capacità del linguaggio moderno parlato dai Mecanoo di "interpretare una realtà in continua metamorfosi"<sup>88</sup>. Inoltre, questa contrapposizione con Koolhaas appare fittizia, un falso problema. La matrice olandese agisce su entrambi: la disamina accurata dei programmi ed una loro immaginativa interpretazione, la precedenza dell'organizzazione spaziale sulla "composizione delle forme", il rifiuto dei problemi stilistici, sono tratti comuni, espressi esplicitamente già da Koolhaas giovane che sembrava assegnarsi un compito da svolgere<sup>89</sup>, presto assunto anche dagli ancor più giovani Mecanoo. E sia questi che Koolhaas potrebbero riconoscersi nelle parole lontane di Oud contro il formalismo, quando scriveva che "i risultati formali devono essere riesaminati, ogni volta da capo, secondo la loro essenza, distrutti secondo la loro apparenza, corretti secondo la loro meta finale"<sup>90</sup>.

Certamente rimane una fondamentale differenza: Koolhaas, nella sua attitudine teorica, aspira talora alla generalità, laddove i Mecanoo, nella loro attitudine professionale, si concentrano sulla singolarità, sul caso concreto. Qui sta il radicalismo - e l'importanza - dello stesso Koolhaas (e di alcuni suoi seguaci): nel valore dimostrativo e metodologico di molti dei suoi lavori.

A valle di questa distinzione, porremo un'ultima domanda, su quale delle due attitudini abbia la capacità di interpretare più adeguatamente la realtà olandese contemporanea e di assumersi il compito di stabilire da essa e dai suoi mandati sufficiente distanza da poter esercitare un'azione critica.

Infatti, l'insieme dei valori che avevano fatto dell'Olanda un caposaldo della socialdemocrazia europea va oggi sbiadendosi; come ha scritto Roemer Van Toorn "incalzati dalla rapida espansione della logica del profitto e della deregulation, autorità amministrative e municipali hanno finito per abbandonare il proprio ruolo di difensori dell'interesse pubblico.

Invece di darsi da fare in favore del benessere collettivo, essi fungono ormai da semplici intermediari, intenti a creare sempre migliori opportunità per le forze del mercato”<sup>91</sup>. Tale cambiamento configura una situazione sociale, civile ed economica nuova, tutta da interpretare.

Secondo Van Toorn agli architetti si chiede oggi di progettare esperienze, attribuendogli il ruolo di immaginatori; il concetto era già stato espresso alcuni anni fa, con maggior chiarezza, da Hans van Dijk, che parlava di Architettura come Seduttrice. “All’architetto viene sempre più spesso richiesto di creare immagini che possano stimolare il flusso di capitale nel libero mercato, sia nel caso di progetti destinati a restaurare grandi strutture come vecchi porti e zone industriali sia di quelli per abitazioni private progettate quindi per mostrare lo stile di vita dei proprietari”<sup>92</sup>. A questo proposito scrive ancora Van Toorn: “l’architettura olandese di oggi possiede un’energia nuova, che nasce dal fascino e dall’accettazione dei mutati compiti progettuali generati acriticamente dalla nuova modernità ma, sfortunatamente, non assume questi compiti come propri, in modo da sviluppare delle visioni alternative”<sup>93</sup>.

Apparentemente, il radicalismo sembrerebbe possedere la forza di costruire tali alternative; nei fatti, e tranne rari casi, esso invece si allinea perfettamente alle logiche che finge di sostituire e le cavalca, dimostrandosi acquiescente.

Più utile ed eversiva è allora l’effettualità realista del caso per caso, capace di elaborare microcritiche sui parametri di partenza e di condurre ad esiti sperimentali, specie se condotta con la profonda intelligenza che innerva la parte più rilevante della pratica critica dei Mecanoo.

## NOTE

<sup>1</sup>Lo studio si è costituito nel 1984. I soci fondatori furono, oltre ad Henk Doll e Francine Houben, Roelf Steenhuis (1984-1989), Erick van Egeraat (1984-1995), e Chris de Weijer (1984-1999)

<sup>2</sup>Francine Houben si occupa di Estetica della Mobilità, sia nell’insegnamento universitario (all’Università della Svizzera Italiana a Mendrisio), sia come direttore e curatore della Prima Biennale Internazionale di Architettura a Rotterdam, intitolata *Mobility*, sia nella professione, essendo stata incaricata di una ricerca sulla mobilità in Olanda dal Ministero dei Trasporti, Lavori Pubblici e Magistero delle Acque.

<sup>3</sup>Ci riferiamo agli edifici per abitazioni realizzati a Stoccarda e all’edificio bancario ristrutturato a Budapest.

<sup>4</sup>Francine Houben/Mecanoo Architecten, *Compositie Contrast Complexiteit*, NAI Uitgevers, Rotterdam 2001. Pubblicato anche in inglese con il titolo *Composition Contrast Complexity*, Birkhowser, Rotterdam 2001. D’ora in poi si farà riferimento a quest’ultima edizione.

<sup>5</sup>Le opere illustrate sono quelle dovute principalmente a Francine Houben.

<sup>6</sup>Dobbiamo però segnalare due ampie presentazioni su periodici: la prima di Luca Zevi, Mecanoo, sei esempi olandesi, in: “L’Architettura. Cronache e storia” n. 470, 1994. La seconda di Lorenzo Dall’Olio, Tre opere recenti dello studio Mecanoo, in: “L’Industria delle Costruzioni” n. 331, 1999.

<sup>7</sup>Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1984, ad vocem.

<sup>8</sup>Cfr. Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana*, Selezione del Reader’s Digest, Milano 1975, 2 voll., ad vocem.

<sup>9</sup>Hans Ibelings, *Modernisme zonder dogma*, Nai, Rotterdam, 1991.

<sup>10</sup>Marta Calzolari, Dopo il razionalismo, in “Controspazio” n.2, 1994.

<sup>11</sup>Cfr. Maristella Casciato, “Forum”: architettura e cultura nei primi anni Sessanta, in: “Casabella” n. 606, 1993.

<sup>12</sup>Luca Galofaro, La tradizione olandese, in: L. G., *Rem Koolhaas\_architetto avant pop*, EdilStampa, Roma 2002, pag. 31.

<sup>13</sup>Cfr. J.J.P. Oud, Lo sviluppo dell’architettura moderna in Olanda. Passato, presente, futuro. In: J.J.P.O., *Architettura Olandese*, a cura di Sergio Polano, Franco Angeli, Milano 1981.

<sup>14</sup>Scrivono Umberto Barbieri: “...negli anni Sessanta cala anche e soprattutto sull’architettura olandese la notte della ‘quotidianità professionale’, della progettazione burocratica e del funzionalismo spinto agli estremi eccessi”. U.B., L’architettura dei giovani olandesi, in “Casabella” n. 504, 1984.

<sup>15</sup>Cfr. Bart Lootsma, *Superdutch. New Architecture in the Netherlands*, Thames & Hudson, London, 2000.

<sup>16</sup>Ivi, pag. 17.

<sup>17</sup>Cfr. Rem Koolhaas/OMA, La nostra “nuova sobrietà”, in: *Oma - Projects 1978-1981*, catalogo dell’omonima mostra presso l’Architectural Association, Londra 1981. Così continua il ragionamento: “...in cui l’architettura potesse prendere parte direttamente alla formulazione dei contenuti di una cultura fondata sulla densità, sulla tecnologia e su una definitiva instabilità sociale. Altrettante pretese cui l’architettura recente mostra di aver rinunciato”.

<sup>18</sup>Lootsma, *Superdutch...* cit., pag. 17.

<sup>19</sup>Il corpo alto ricorda gli edifici a lama costruiti a Rotterdam da Van Tijen tra le due guerre, benché dal punto di vista tipologico l’edificio dei Mecanoo sia ben più complesso, dato il sistema di alloggi duplex serviti da un ballatoio ogni tre piani, secondo lo schema delle unità di abitazione di Le Corbusier o, più esattamente, degli Smithson (Golden Lane Housing Project, 1952 e Robin Hood Gardens, costruiti a Londra 1966-1972).

<sup>20</sup>Hans van Dijk, Architettura come seduttrice, in “Controspazio” n. 2, 1994.

<sup>21</sup>Houben, *Composition...* cit., pag. 17.

<sup>22</sup>Scrissero nel lontano 1970 Agrest e Gandelonas: “Architecture is an ambivalent activity, a resolution of the contradiction between design and building, theory and practice. ‘Theory’ is defined in architecture as everything related to this activity except building, that is, design and written text. ‘Practice’ is applied to the building of the object - as a final goal, as the only practice. We believe that in Architecture both aspects are to be considered as practice {...} The theoretical work as part of Architecture is to be considered as practice even without effective design or buildings. Instead the design or building are not to be considered as practice if there is no production of knowledge through them”. Diana Agrest e Mario Gandelonas, *Architecture ARCHITECTURE*, 1970, in: Diana Agrest e Mario Gandelonas, *Works*, Princeton Architectural Press, New York 1995, pag. 286.

<sup>23</sup>Scrive Jean-Louis Cohen: “...questi progettisti condividono infine non la credenza nella pratica che conduca a una rifondazione teorica, ma la convinzione che sia possibile una pratica critica. {...} Per molti, la critica non si indirizza tanto verso le condizioni globali della modernizzazione, quanto verte sui programmi, sulle tecnologie e gli usi, considerati come altrettante risorse tematiche per il progetto”. Jean-Louis Cohen, Alla ricerca di una pratica critica, in: “Casabella” n. 630-631, 1996.

<sup>24</sup>Questo concetto è stato definito da Donald Schon nel libro *The Reflective Practitioner. How professionals think in action*, pubblicato nel 1983. Schon era docente di Urban Studies and Education al MIT.

<sup>25</sup>Henk Doll, *The Reflective Architect*, testo scritto in occasione di un simposio in memoria di Donald Schon, tenuto presso il Politecnico di Delft il 23 gennaio 1998.

<sup>26</sup>ibidem.

<sup>27</sup>ibidem.

<sup>28</sup>Devoto, Oli, *Vocabolario...* cit., ad vocem.

<sup>29</sup>Ezio Bonfanti, *Architettura Moderna*, ad vocem, in *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Milano 1967. Ora anche in: E.B., *Nuovo e moderno in architettura*, (a cura di M. Biraghi e M. Sabatino), Bruno Mondadori editore, Milano 2001, pag. 172.

<sup>30</sup>Bernard Tschumi, *Disjunctions*, in: B.T., *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) and London, 1994, pag. 213.

<sup>31</sup>Giancarlo De Carlo, *L’architettura della partecipazione*, in: J.M. Richards, Peter Blake, Giancarlo De Carlo, *L’architettura degli anni settanta*, Il Saggiatore, Milano 1973, pag. 113/4.

<sup>32</sup>Luigi Prestinenza Puglisi, *Rem Koolhaas, trasparenze metropolitane*, Testo e Immagine, Roma 1997, pag. 20.

<sup>33</sup>Nuova Oggettività - *Neue Sachlichkeit*-. In tale denominazione, com’è noto la parola *sachlichkeit* “implica oggettività nel senso di un atteggiamento neutrale, sobrio, pratico, così da comprendere funzionalismo, utilità, assenza di fronzoli ornamentali”. John Willet, *L’avanguardia Europea*, Editori Riuniti, Roma 1983, pag. 134. Edizione originale: J.W., *The new sobriety. Art and politics in teh Weimar period, 1917-1933*, London, Thames and Hudson, 1978.

<sup>34</sup>Assumiamo la nozione di “condizioni” nell’accezione usata da Rafael Moneo a proposito dell’architettura di Alvaro Siza. Rafael Moneo, *A Language without Pretense*, in: Alvaro Siza 1988-1993, numero monografico di “A&V”, n. 40, 1993.

<sup>35</sup>Da una conversazione con Francine Houben svoltasi presso lo studio Mecanoo a Delft il 4 dicembre 2001.

<sup>36</sup>Lorenzo Dall’Olio, *Tre opere recenti dello studio Mecanoo*, in “L’Industria delle Costruzioni” n. 331, 1999.

<sup>37</sup>Catherine Slessor, *Figures in a landscape*, in “Architectural Review”, agosto 2000.

<sup>38</sup>Devoto, Oli, *Vocabolario...* cit., ad vocem.

<sup>39</sup>Mat-buildings, ovvero edifici-stuoia. Alison Smithson, *How to recognise and read Mat-Building*, in “AD” n.573, 1974 (IX).

<sup>40</sup>Kees-Somer, *Mecanoo*, 010 Publishers, Rotterdam 1995, pag. VIII.

<sup>41</sup>Luca Zevi, *Mecanoo, sei esempi olandesi*, in: “L’Architettura. Cronache e storia” n. 12, 1994.

<sup>42</sup>Scrive la Houben: “The idea of five thousand students who have to keep changing classroom every fifty minutes recalls images from Fritz Lang’s film *Metropolis*: masses of people moving from one place to another”. Houben, *Composition...* cit., pag. 80.

<sup>43</sup>Cfr. Connie Van Cleef, *Kasbah Quads*, in “The Architectural Review” n. 1192, 1996

<sup>44</sup>Houben, *Composition...* cit., pag. 80.

<sup>45</sup>Mecanoo, *House with studio*, Rotterdam, ad vocem nel sito internet dello studio: [www.mecanoo.nl](http://www.mecanoo.nl)

<sup>46</sup>Vittorio Ugo, *Architettura ad vocem... Verso un glossario dei termini di architettura*, Guerini studio, Milano 1996, pagg. 41-54.

<sup>47</sup>Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000, pag. 156.

<sup>48</sup>Mecanoo Architecten, *Bibliotheek Technische Universiteit Delft*, 010 Publishers, Rotterdam 2000, pagg. 22/23.

<sup>49</sup>Leo Waajers, A library without walls, in: Mecanoo Architecten, *Bibliotheek...cit*, pag. 10. Leo Waajers è il direttore della Biblioteca del Politecnico di Delft.

<sup>50</sup>Demetri Porphyrios, Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto, in: AA.VV., *Architectural Monographs, Alvar Aalto*, Academy Editions, London 1978.

<sup>51</sup>Rosalind Krauss, Grids, in: R.K., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) and London, 1986, pag. 9.

<sup>52</sup>Porphyrios, Heterotopia... cit., pag. 9.

<sup>53</sup>Ivi, pag. 9-10.

<sup>54</sup>Peter Buchanan, Osservazioni su un paese artificiale, in: "Spazio e Società" n. 52, 1990. Nella pianta strutturalista, invece, "il piano è trattato come uno schema grafico di elementi sistematicamente ripetuti, come una sorta di scacchiera che funge da cornice (o da grammatica, come dice Herman Hertzberger) a una serie di variazioni coerenti con le regole del gioco architettonico".

<sup>55</sup>Umberto Eco citato da Bruno Zevi. In: Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Torino 1973, pagg. 139-140.

<sup>56</sup>Porphyrios, Heterotopia... cit., pag. 13.

<sup>57</sup>Devoto, Oli, *Vocabolario... cit.*, ad vocem.

<sup>58</sup>Rafael Moneo, L'idea di durata e i materiali della costruzione, in R.M., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C., Torino-London, 1999, pag. 203. Edizione originaria: R.M., *The idea of Lasting. A conversation with Rafael Moneo*, in "Perspecta" n. 24, 1988. Ha scritto altrove Moneo: "...the vehicle for an architect's expression is materials. To express anything in architecture implies construction, and thus implies dealing with materials". Rafael Moneo, *Herzog & de Meuron, Projects and buildings 1982-1990*, New York, 1990.

<sup>59</sup>Il tetto giardino eleva considerevolmente l'inerzia termica dell'edificio. La facciata in vetro è, per così dire, attiva. Tra lo strato interno e quello esterno di vetro vi è una camera, dello spessore di 140 mm, nella quale è insufflata aria calda o fredda, secondo necessità. Inoltre il contributo dell'effetto serra può essere sfruttato o espulso. Ciò rende possibile avere postazioni studio a ridosso della facciata.

<sup>60</sup>Hans Ibelings, *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione*, Castelvecchi, Roma 2001, pag.26. Edizione originaria: H.I., *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, Rotterdam, NAI Publishers, 1998.

<sup>61</sup>Scrive Pousse: "the elevation, in less than a decade, has become an interface of every expression, witness of an astonishing return to the tactile, to the sensitive" Jean-Francois Pousse, *The material years*, in: "Techniques" & Architecture n. 448, avril-mai 2000.

<sup>62</sup>Annette LeCuyer, *Radical Tectonics. Enric Miralles, Gunther Behnisch, Mecanoo, Patkau Architects*, Thames & Hudson Ltd, London 2001, pag. 19.

<sup>63</sup>Houben, *Composition... cit.*, pag.

<sup>64</sup>Marco Santacesaria, Facoltà di studi economici e management al Politecnico di Utrecht, Olanda, in: "L'industria italiana del cemento" n.745, luglio-agosto 1999.

<sup>65</sup>"Gli edifici del passato comunicano un senso della realtà, una consistenza, che quelli di oggi non possiedono". Moneo, *L'idea... cit.*, pag. 203.

<sup>66</sup>Scrive Holl: "Materials produce a psychological effect such that mental processes, feelings and desires are provoked. They stimulate the senses beyond acute sight towards tactility. In the perception of details, colors and textures, psychological and physiological phenomena intertwine. Phenomena that can be "sensed" in the material and detail of an environment exist beyond that which can be intellectually transmitted". Steven Holl, *Light, Material and Detail*, in Steven Holl, "GA " Architect n. 11, 1993, pag. 18.

<sup>67</sup>Manfredo Tafuri, *Teorie e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari 1968, pag. 123.

<sup>68</sup>Si veda Alvaro Siza 1988-1993, numero monografico di "A&V" n. 40, 1993, pag. 26 e sgg.

<sup>69</sup>Secondo Maristella Casciato "le forme della carpenteria navale furono assai care agli architetti della Scuola e fornirono non pochi spunti per il suo ricco immaginario figurativo". In: Maristella Casciato (a cura di), *La Scuola di Amsterdam*, Zanichelli, Bologna 1987, pag. 58.

<sup>70</sup>Houben, *Composition... cit.*, pag. 21.

<sup>71</sup>Ibid.

<sup>72</sup>Efisis Pitzalis, Mecanoo, Facoltà di Economia, in: "Area" n. 34, 1997.

<sup>73</sup>Dall'Olio, *Tre opere... cit.*, pag. 13.

<sup>74</sup>Ivi, pag. 27.

<sup>75</sup>Il blu oltremarino potrebbe anche derivare dai monocromi di Yves Klein.

<sup>76</sup>Cesar Daly, *Revue générale d'architecture*, XX, 1863, p. 164.

<sup>77</sup>Si allinea a quest'interpretazione Lorenzo Dall'Olio, quando evidenzia "la natura prettamente eclettica della loro ricerca linguistica, disposta, cioè, a lavorare con materiali e linguaggi molto diversificati". Dall'Olio, *Tre opere... cit.*, pag. 13.

<sup>78</sup>Scrive Somer: "The ease with which Mecanoo recycle existing elements can likewise be ascribed in part to their Delft training". Somer, *Mecanoo... cit.*, pag. IV.

<sup>79</sup>Oltre che per quanto evidente nelle opere del gruppo, si riporta notizia di una testimonianza resa in tal senso da E. Van Egeraat. Cfr Somer, *Mecanoo... cit.*, pag. II. Somer così descrive tale metodo: "In this method, once the chosen design had been 'deconstructed' to its constituent parts, the material was restructured aided by texts, drawings or models in the light of further study and interpretation within the historical context".

<sup>80</sup>Scrive Somer: "This technique involved slotting well-known buildings or plans into

the site and using them as a spring-board from which to develop the scheme further".  
Somer, *Mecanoo...* cit., pag. IV.

<sup>81</sup>Pitzalis, *Mecanoo*, Facoltà... cit.

<sup>82</sup>Distinzione illustrata da Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999, pag. 23.

<sup>83</sup>Antonio Monestiroli, Questioni di metodo, in "Domus" n. 727, 1991. Ora anche in: A. M., *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Bari 2002, pag. 29.

<sup>84</sup>Cfr. l'editoriale di "Abitare" n. 417, maggio 2002, monografico dal titolo "speciale Olanda".

<sup>85</sup>Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana*, Il Mulino, Bologna 1995, pag. 14.

<sup>86</sup>Aaron Betsky rileva come questo spazio sia definito né dalla geometria né dalla struttura, e come si espanda in tutte le direzioni, risultando focalizzato unicamente dal grande muro blu con i ballatoi per i libri. "Everything in this piano nobile is slightly off-center and without a clearly delimited edge. Only the blu wall with its neat rows of caged books reminds you of the building's purpose and boundaries".

<sup>87</sup>Luca Molinari, *Mecanoo*, in "Abitare" n. 417 cit.

<sup>88</sup>ibid.

<sup>89</sup>Cfr. Rem Koolhaas/OMA, La nostra "nuova sobrietà", cit.

<sup>90</sup>Oud, *Lo sviluppo...*cit., pag.103.

<sup>91</sup>Roemer Van Toorn, Benvenuti in paradiso, in "Abitare" n. 417 cit.

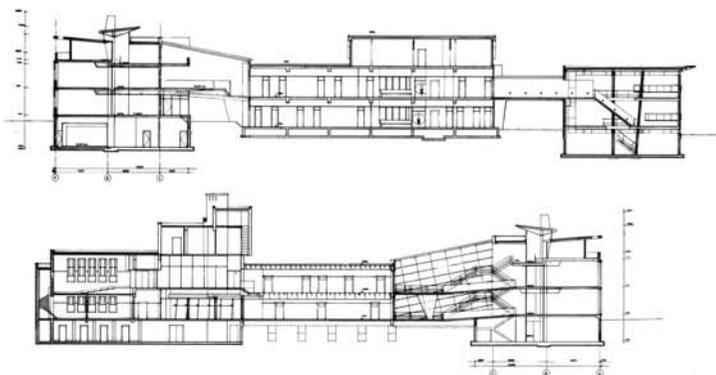
<sup>92</sup>Van Dijk, *Architettura come...* cit.

<sup>93</sup>Van Toorn, Benvenuti...cit.

DODICI OPERE  
1986-2001

**Laboratori botanici a Wageningen, 1986-1992**  
**Botanical Laboratories in Wageningen, 1986-1992**

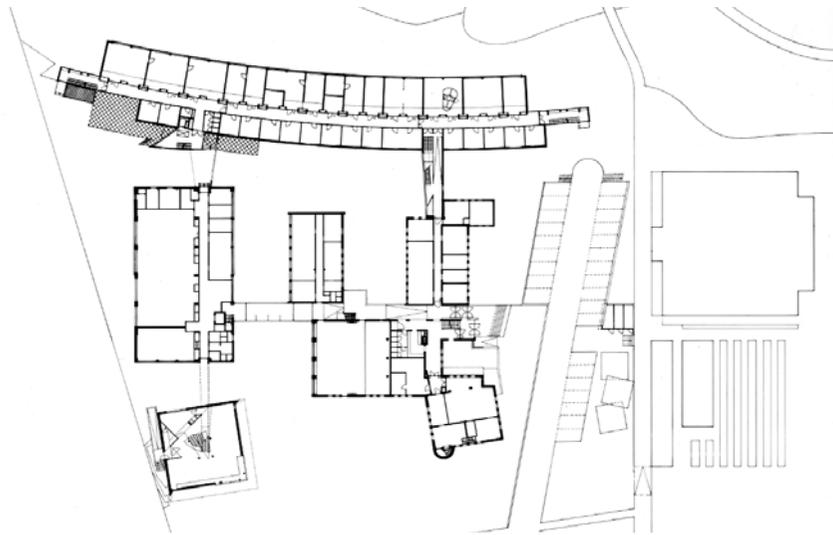
L'Università Agraria di Wageningen ha costruito a partire dagli anni Trenta un Centro Botanico variamente accresciutosi nel tempo e lentamente divenuto un insieme incoerente che necessitava riordinare ed ampliare. Il sito è contraddistinto da un terreno lievemente ondulato al margine della cittadina ed in prossimità di un prezioso arboreto. Il nucleo degli edifici originari è costruito in uno stile che richiama la scuola di Amsterdam. Il programma comprende nuovi collegamenti tra i vari edifici giustapposti, un nuovo corpo dei laboratori affacciato sull'arboreto, una nuova biblioteca affacciata verso la strada d'accesso, il ridisegno dell'ingresso principale all'insieme.



Sezioni trasversali sui ponti di collegamento  
Cross sections of connecting bridges



Laboratori botanici a Wageningen



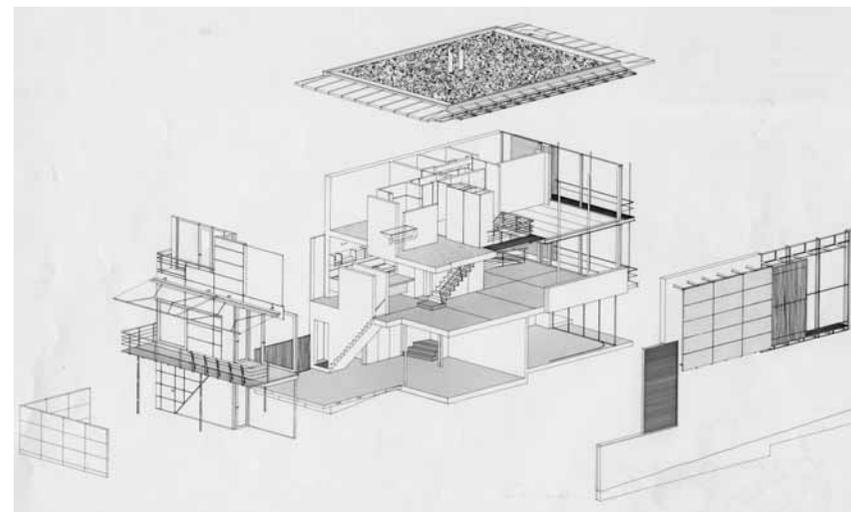
Pianta del piano terra / Ground floor plan

Botanical Laboratories in Wageningen



**Casa con studio a Rotterdam, 1989-1991**  
**House with Studio in Rotterdam, 1989-1991**

L'edificio prosegue una schiera di case unifamiliari tradizionali e ha di fronte un magnifico paesaggio lacustre, con prati ed alberi. Il programma della casa (soggiorno, pranzo e tre stanze da letto più i servizi) è ampliato da spazi per lavorare e studiare (una biblioteca ed uno studio) , dal garage e da un piccolo giardino.



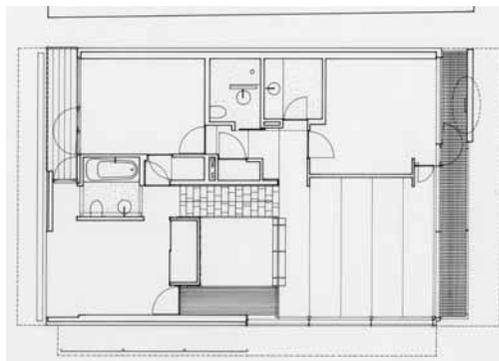
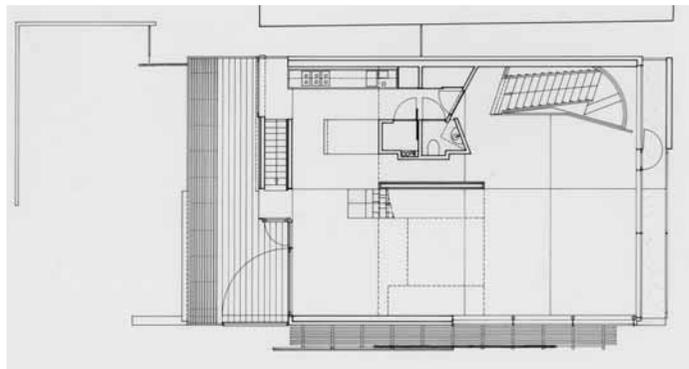
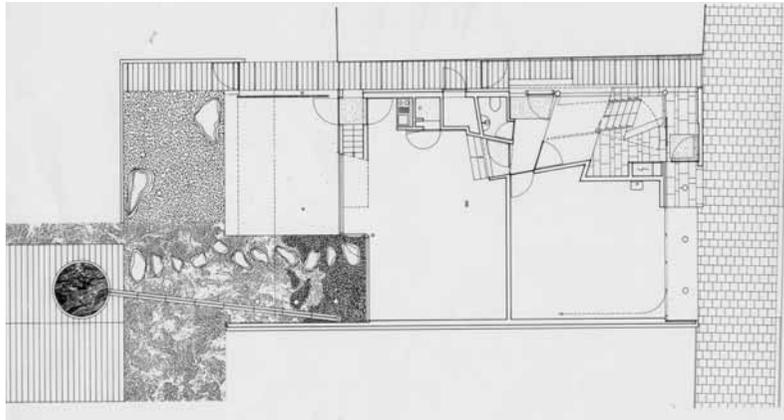
Esploso assometrico / Exploded axonometric



Planimetria generale / Site plan

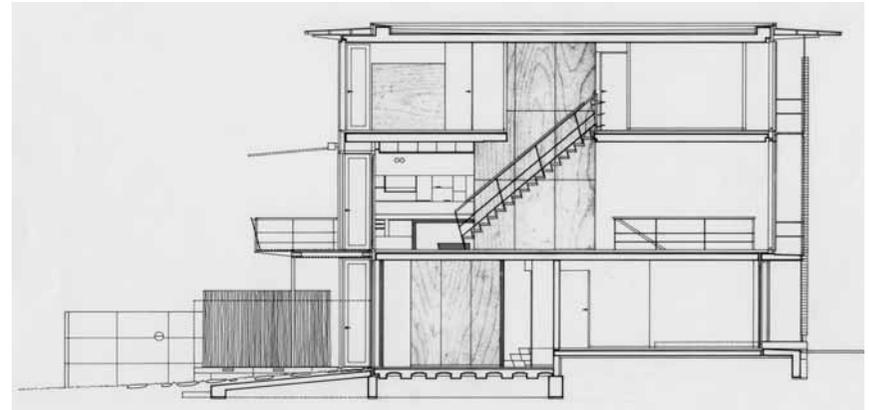


Casa con studio a Rotterdam



Piante dei tre livelli / Plans of the three levels

House with Studio in Rotterdam



Sezione longitudinale / Longitudinal section





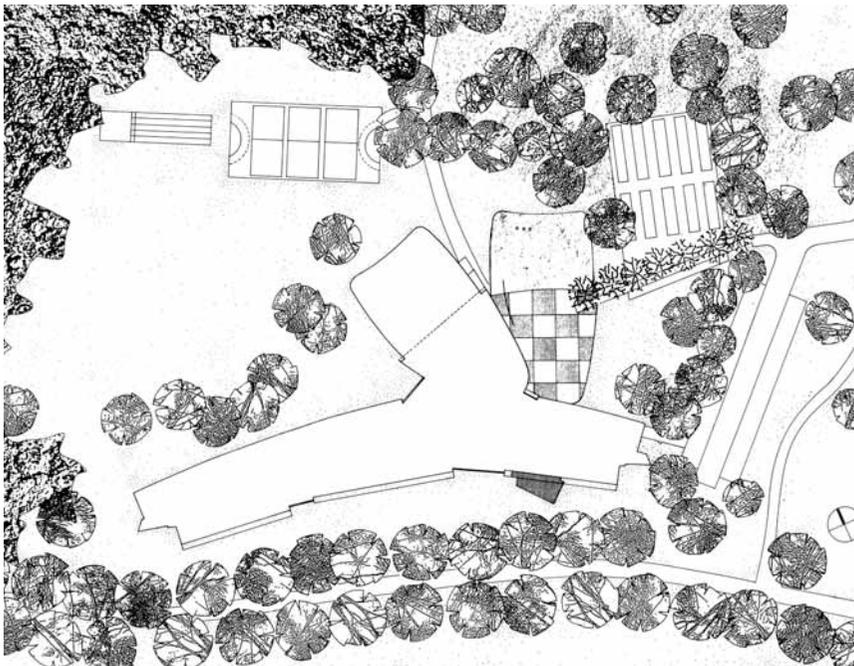
House with Studio in Rotterdam



## Isala College a Silvolde, 1990-1995

### Isala College, Silvolde, 1990-1995

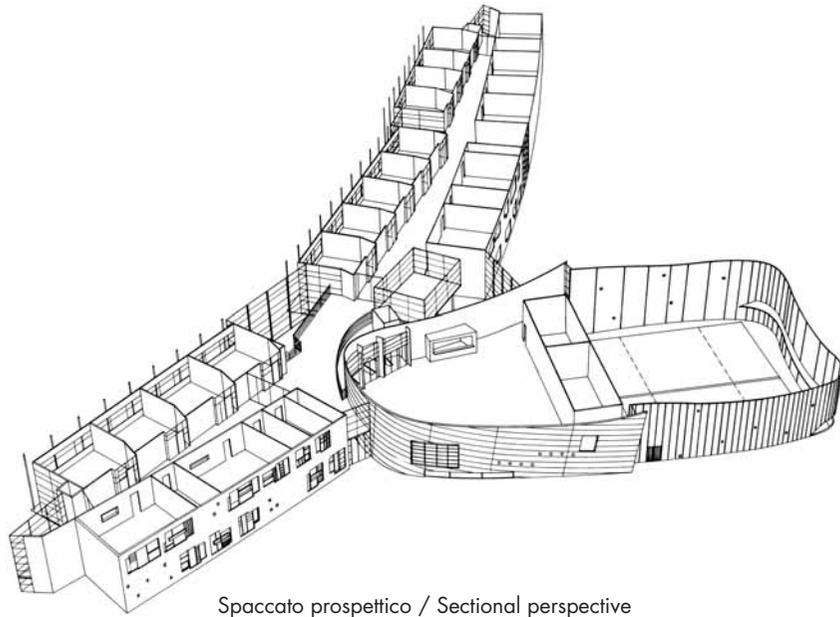
Il sito destinato all'edificio ha particolari qualità paesaggistiche, giacché è compreso nella riserva naturale di Paasberg, nelle vicinanze al fiume Oude IJssel e in una zona ricca di grandi querce. Il programma è quello di una scuola secondaria per 750 studenti e comprende la serie delle aule, delle sale tematiche, un auditorium, la biblioteca, la palestra e gli uffici. Nel 1996 l'edificio ha vinto il premio per la migliore costruzione scolastica dei Paesi Bassi.



Planimetria generale / Site plan



Isala College a Silvolde



Spaccato prospettico / Sectional perspective

Isala College, Silvolde



**Biblioteca pubblica ad Almelo, 1991-1994**  
**Almelo Public Library, 1991-1994**

L'edificio occupa un sito compreso tra il municipio costruito da Oud alla fine della sua carriera e l'area di un'industria tessile dismessa e restituita alla città. Il programma comprende un centro informazioni, un "reading cafe", gli uffici di una radio locale, le sale di lettura, il deposito libri e gli uffici della biblioteca.

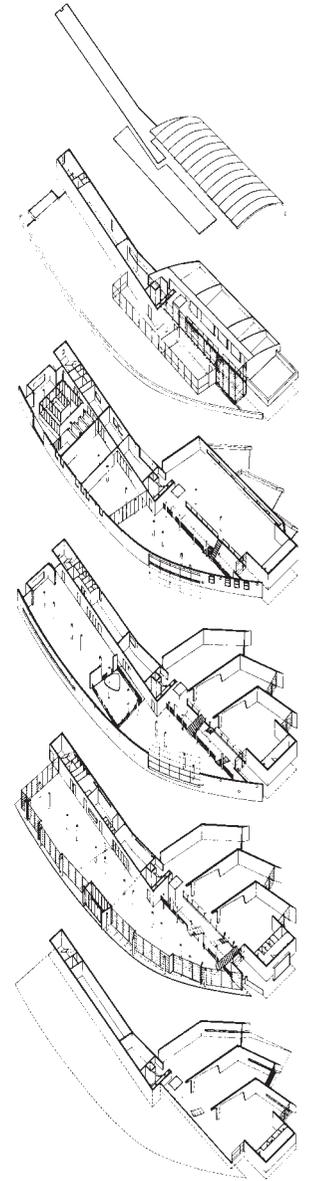


Planimetria generale / Site plan



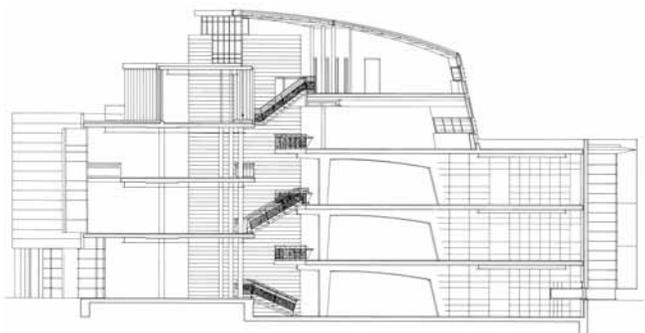


Almelo Public Library

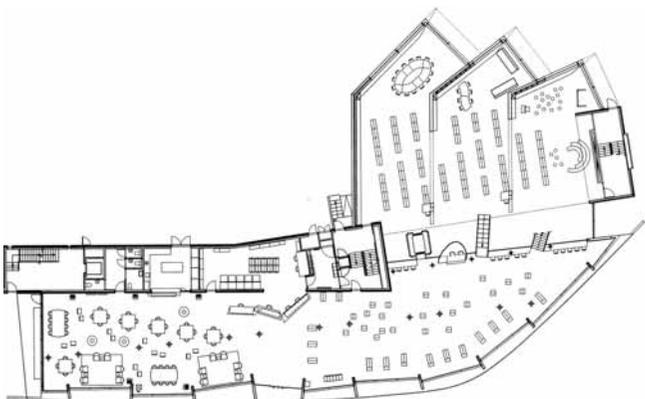
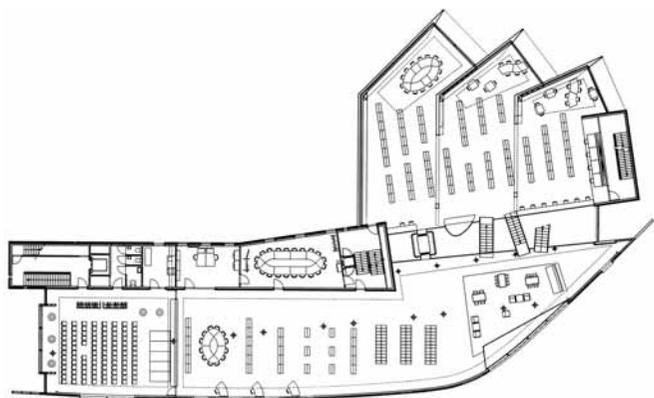


Spaccati assometrici alle varie quote  
Axonometric sections at various levels

**Biblioteca pubblica ad Almelo**



Sezione trasversale / Cross section

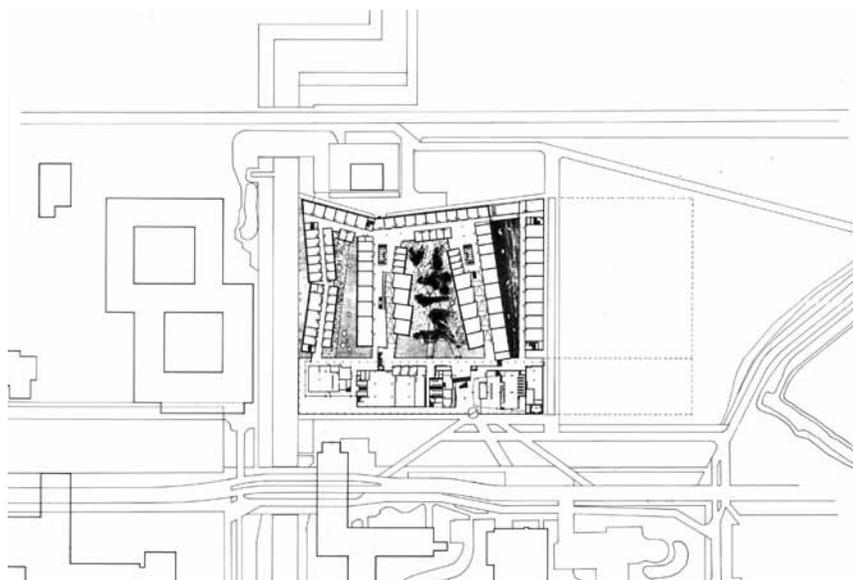


Piante dei piani terra e secondo / Plans of the ground and second floor

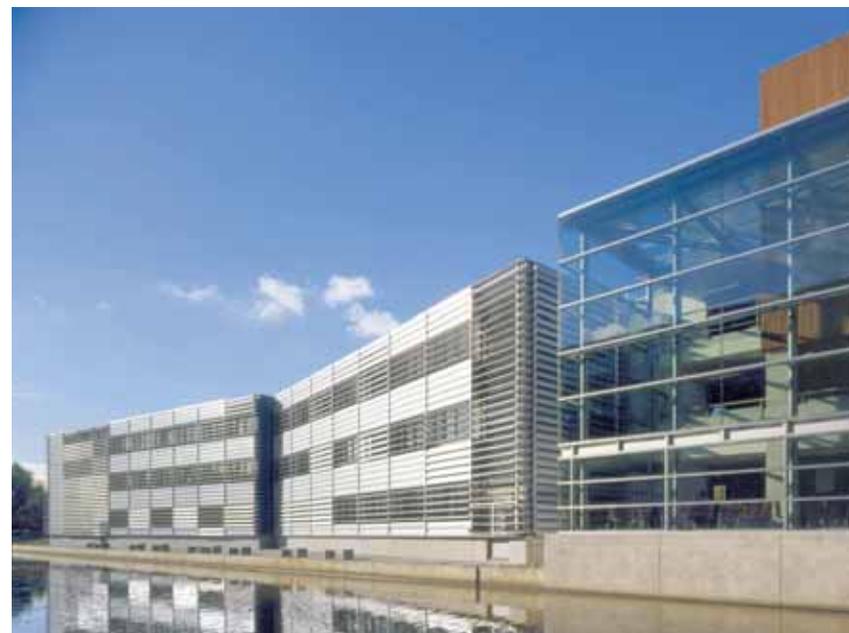


**Facoltà di Economia e Management a Utrecht, 1991-1995**  
**Faculty of Economics and Management, Utrecht, 1991-1995**

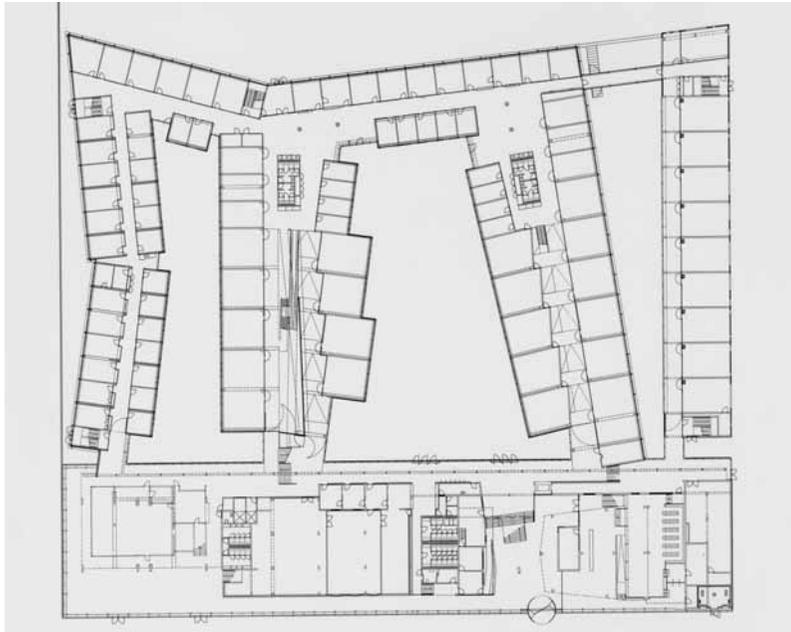
L'edificio fa parte di quella zona del Campus di Utrecht detto, più o meno appropriatamente, della Kasbah, perché caratterizzato da edifici a corte bassi e compatti, ed il cui masterplan è stato redatto dalla municipalità di Utrecht con la consulenza dell'OMA. Il programma, molto articolato, è espressione delle attività di circa 5000 persone, e determina due tipi di spazi: quelli ad uso collettivo (auditoria, mensa, biblioteca,...) e quelli di uso più frazionato (aule, laboratori informatici, uffici). I patii tematici contengono interventi degli artisti Gera van der Leun e Linda Verkaaik.



Planimetria generale / Site plan

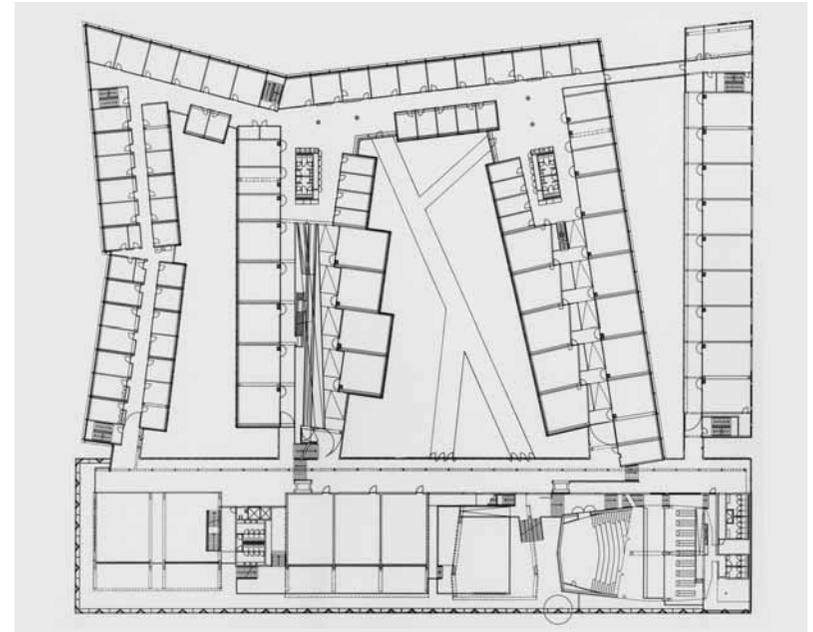


**Facoltà di Economia e Management a Utrecht**



Pianta del piano terra / Ground floor plan

**Faculty of Economics and Management, Utrecht**

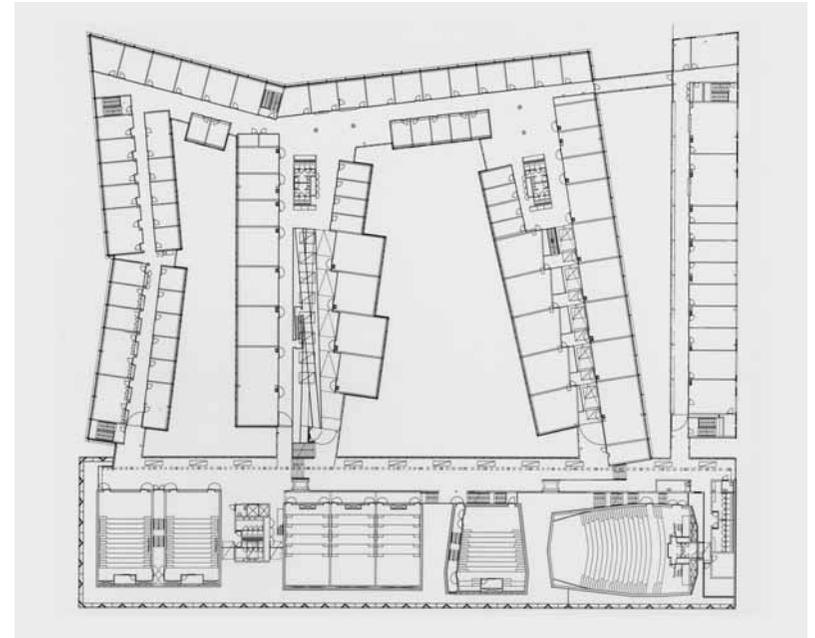


Pianta del primo livello / First floor plan

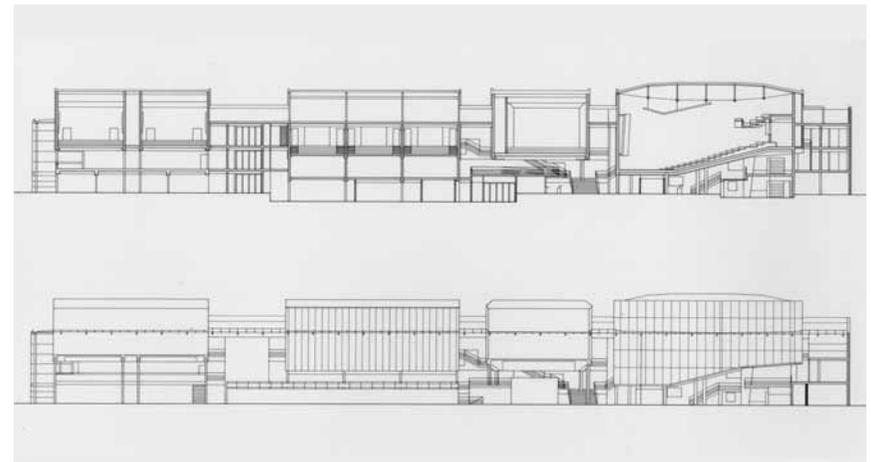




Faculty of Economics and Management, Utrecht

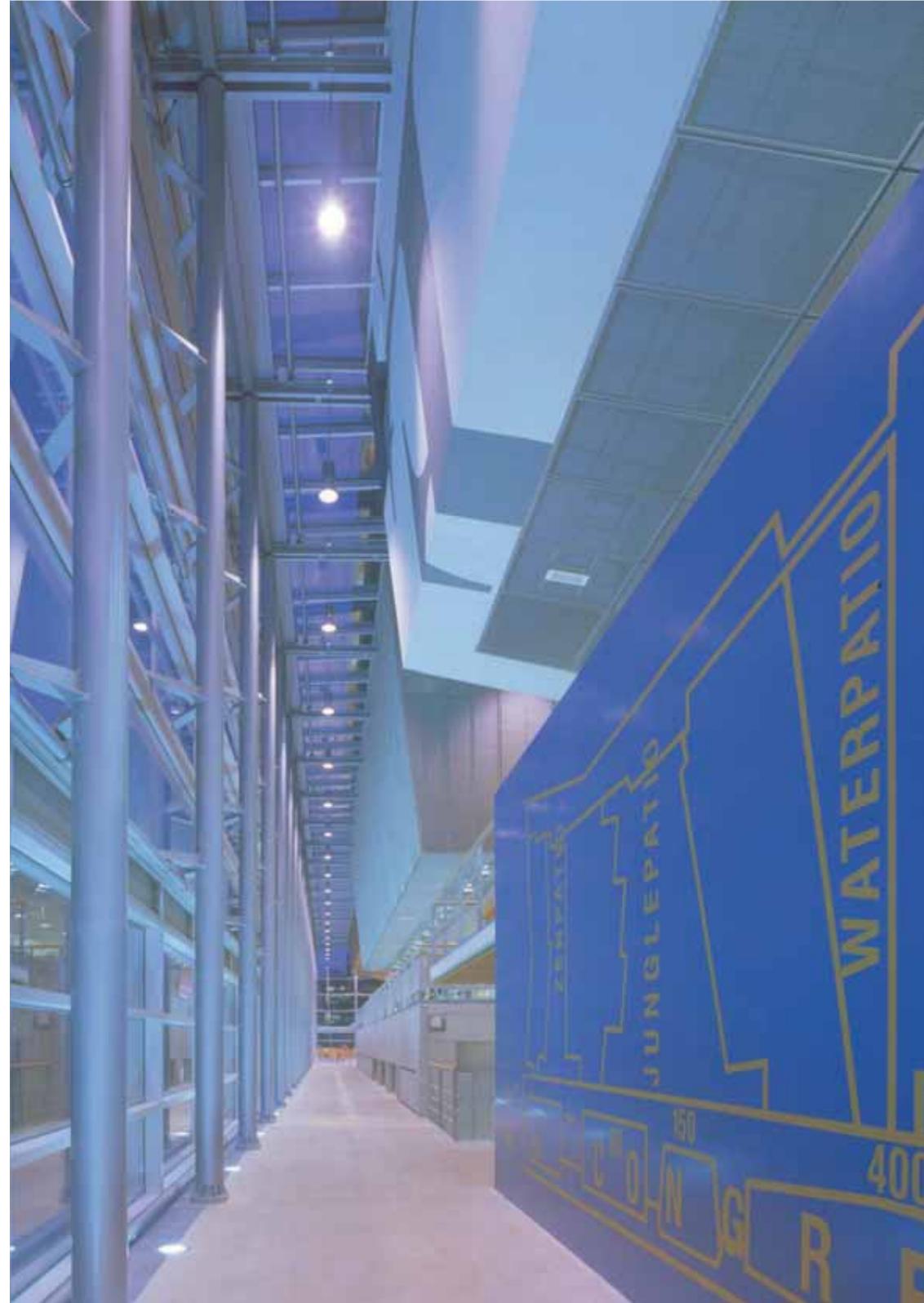


Pianta del secondo livello / Second floor plan



Sezioni longitudinali sulla zona degli auditoria  
Longitudinal section through the auditoriums

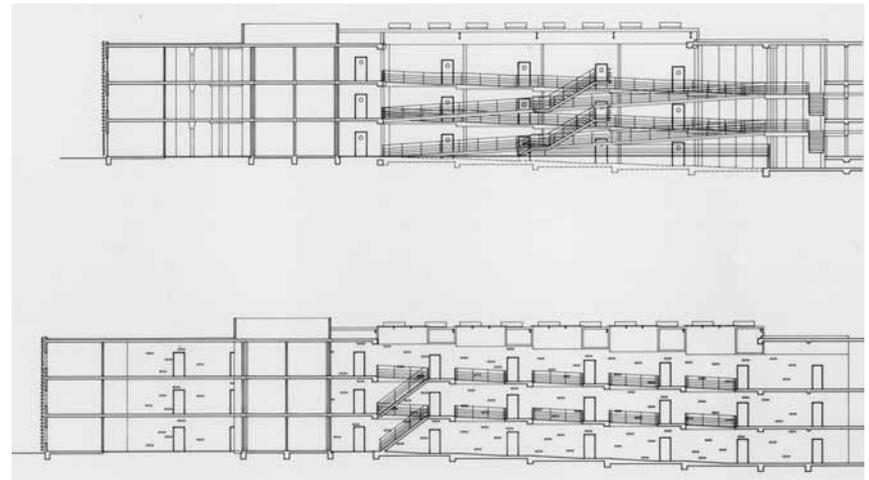
Facoltà di Economia e Management a Utrecht



Facoltà di Economia e Management a Utrecht



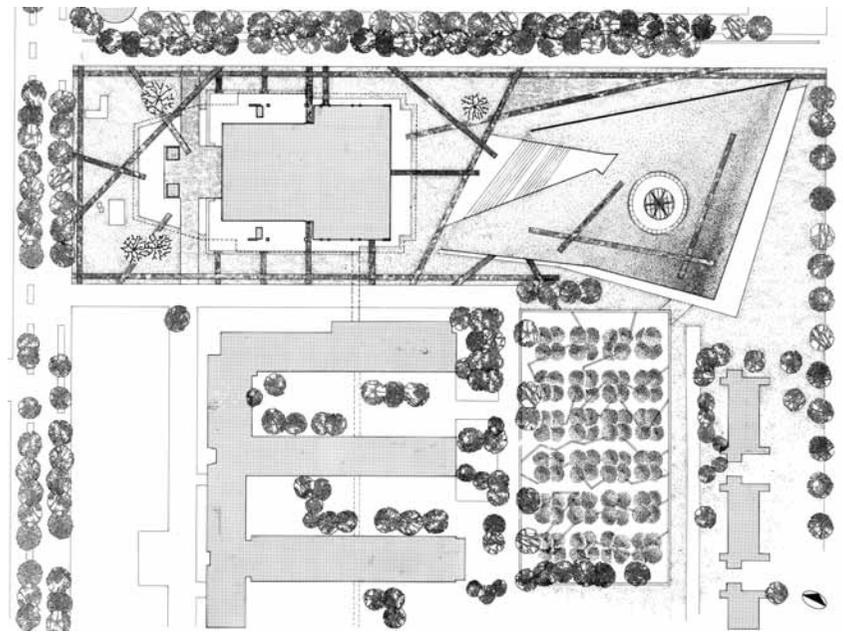
Faculty of Economics and Management, Utrecht



Sezioni longitudinali sulla zona delle aule / Longitudinal sections through the classrooms

**Biblioteca del Politecnico di Delft, 1993-1998**  
**Delft Polytechnic Library, 1993-1998**

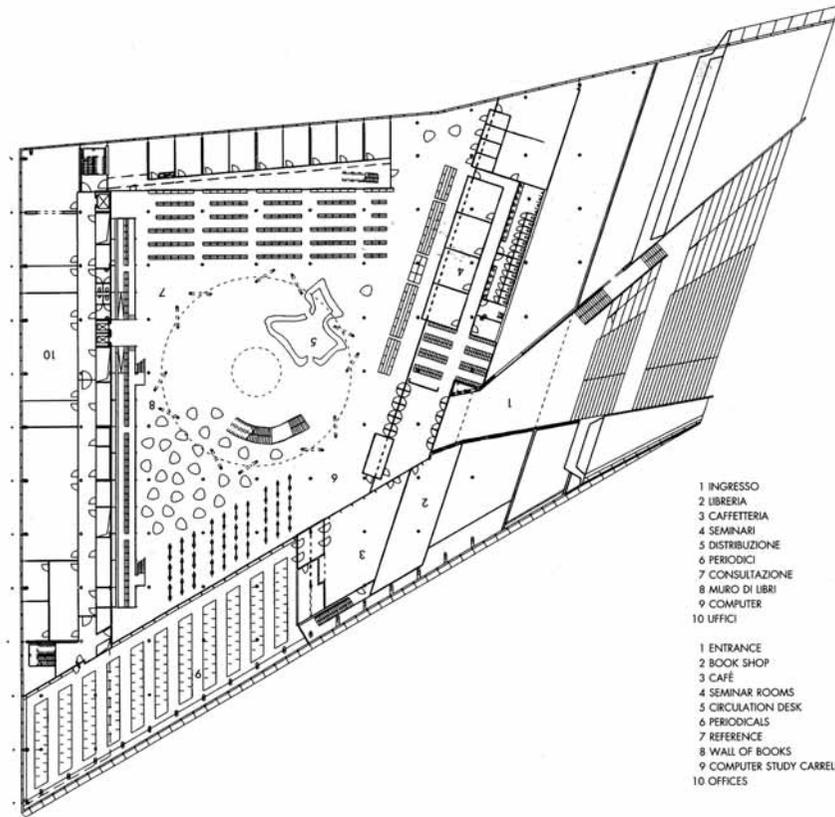
Il sito prescelto, un vasto piazzale già usato come parcheggio sul retro dell'aula magna brutalista di Bakema e Van den Broek, implicava un rapporto ravvicinato con quest'edificio dalla forte personalità. Il programma comprende la conservazione della più grande collezione di testi tecnici d'Olanda (circa 300.000 testi, dei quali 80.000 conservati negli scaffali aperti della grande parete attrezzata opposta all'ingresso), la realizzazione di 1000 postazioni di studio delle quali 300 informatizzate; nel suo insieme l'edificio costituisce la più importante biblioteca tecnica dei Paesi Bassi, in rete con i più importanti poli tecnico-scientifici del mondo. L'incarico deriva dalla vittoria di un concorso ad inviti.



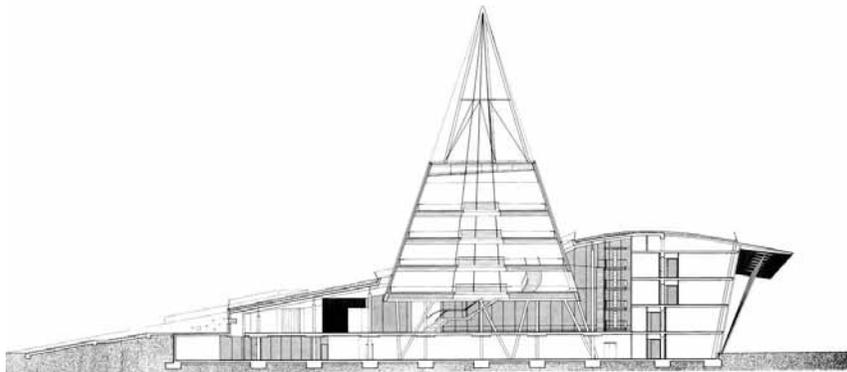
Planimetria generale / Site plan



Biblioteca del Politecnico di Delft



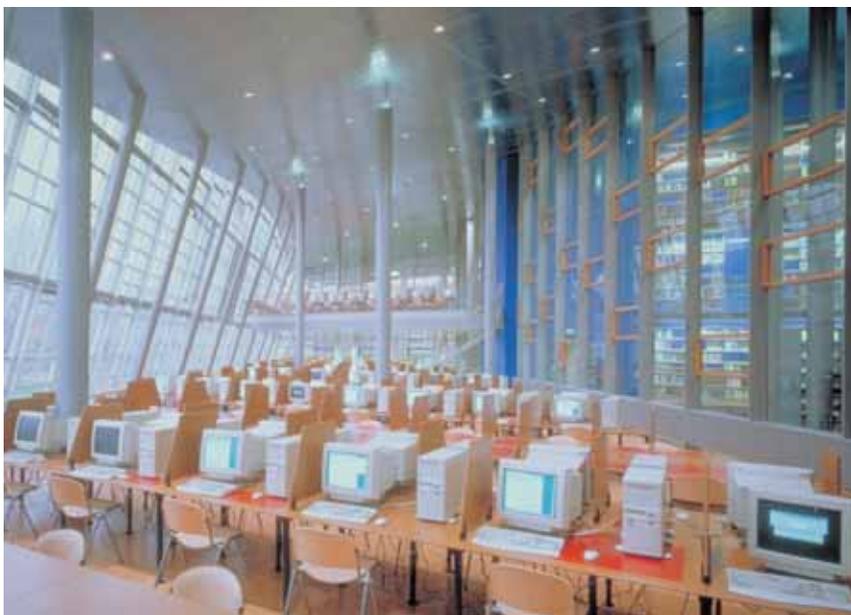
- 1 INGRESSO
  - 2 LIBRERIA
  - 3 CAFFETERIA
  - 4 SEMINARI
  - 5 DISTRIBUZIONE
  - 6 PERIODICI
  - 7 CONSULTAZIONE
  - 8 MURO DI LIBRI
  - 9 COMPUTER
  - 10 UFFICI
- 
- 1 ENTRANCE
  - 2 BOOK SHOP
  - 3 CAFÉ
  - 4 SEMINAR ROOMS
  - 5 CIRCULATION DESK
  - 6 PERIODICALS
  - 7 REFERENCE
  - 8 WALL OF BOOKS
  - 9 COMPUTER STUDY CARRELS
  - 10 OFFICES



Pianta del piano terra e sezione longitudinale / Ground floor plan and longitudinal section



Biblioteca del Politecnico di Delft



**Museo ad Arnhem, 1995-2000**  
**Museum, Arnhem, 1995-2000**

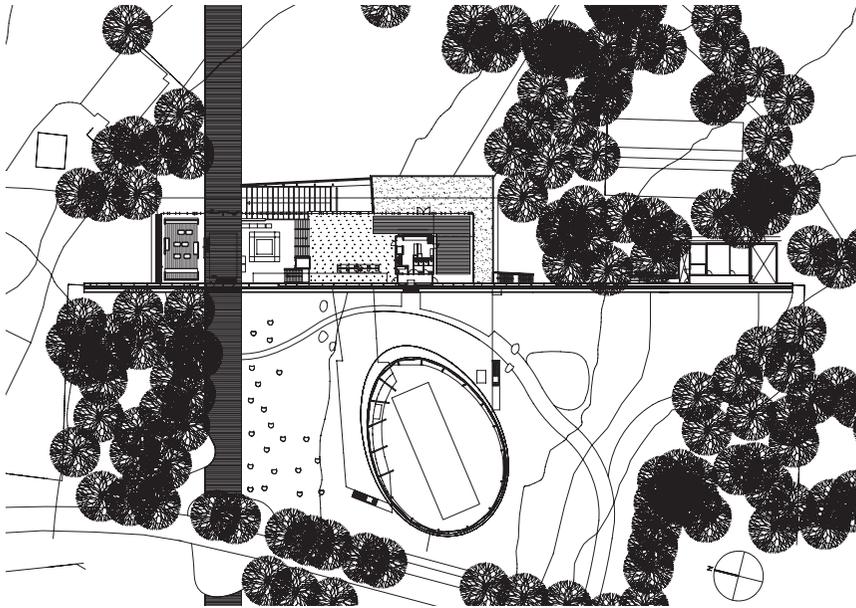
L'obiettivo di questo intervento era quello di costruire un padiglione d'accesso al museo all'aria aperta di Storia Olandese, dove sono stati trasportati e concentrati manufatti d'epoca e testimonianze materiali della civiltà olandese. Il programma comprende, oltre ai consueti servizi (biglietteria, book shop, ristorazione, ...) degli spazi per l'esposizione permanente di abiti e gioielli d'epoca, l'Hollandrama (cioè una sorta di panorama tecnologico e multimediale che illustra i contenuti del museo) ed una sala conferenze. Il sito è compreso nella foresta di Arnhem, ha un'orografia lievemente mossa e una magnifica presenza di alberi di alto fusto in prossimità d'una radura attorno alla quale si organizza il museo.



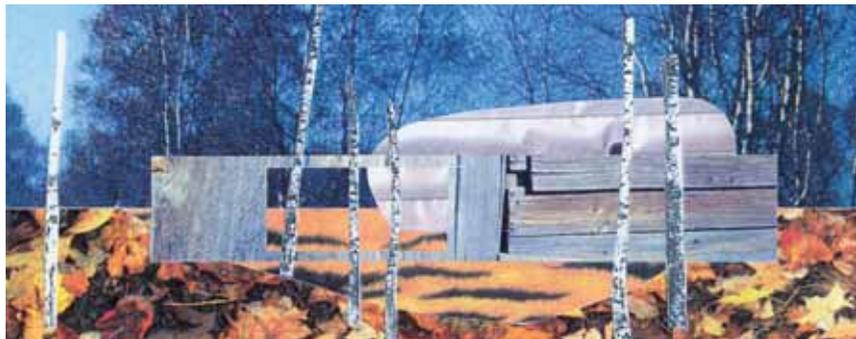
Fotomontaggio zenitale del progetto nel sito / Photomontage of the project on the site



Museo ad Arnhem



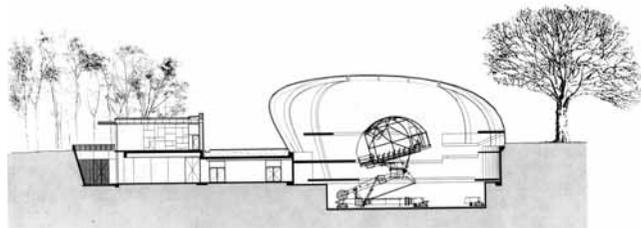
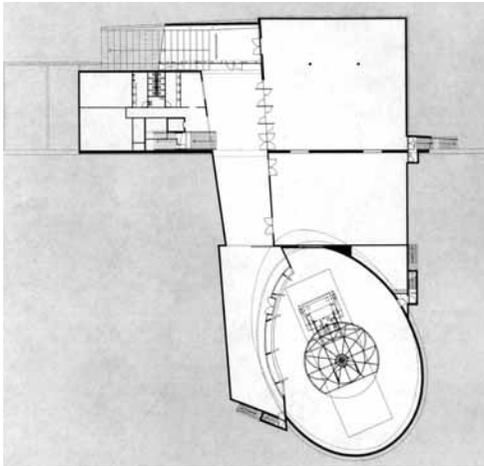
Pianta del piano terra e sezione longitudinale / Ground floor plan and longitudinal section



Concept collage



Museo ad Arnhem



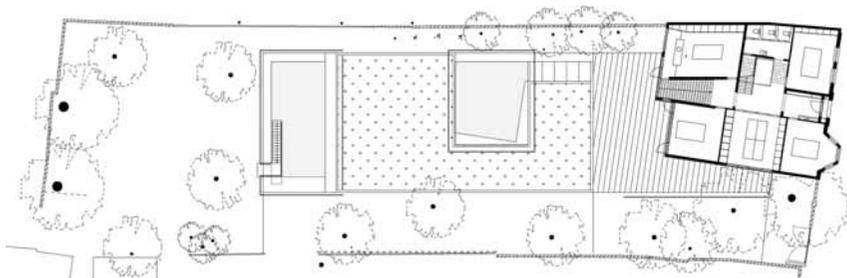
Pianta del piano interrato e sezione trasversale sull'Hollandrama  
Plan of the below grade level and cross section of the Hollandrama



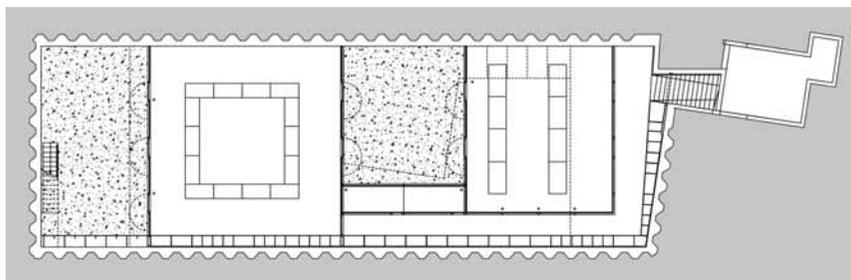
**Ampliamento di una casa a Utrecht, 1996-2000**  
**House Extension, Utrecht, 1996-2000**

L'intervento comprende il restauro e l'ampliamento di una casa costruita nel 1897 in quella via monumentale di Utrecht nota come Maliebaan. Usi non residenziali avevano prodotto manomissioni e superfetazioni della struttura originaria, destinata ad uso ufficio anche dagli ultimi proprietari e committenti dell'intervento, la Andersson Elffers Felix Management Consultancy. Il progetto si è articolato in una restituzione della spazialità originaria della casa e in un ampliamento ipogeo con spazi ad uso ufficio nel giardino.

A.M. Schreuders Prize 2001 per il miglior edificio sotterraneo.



Pianta della casa con il giardino che accoglie l'ampliamento  
Plan of the house showing the garden which hosts the extension



Pianta dell'ampliamento ipogeo / Plan of the underground extension



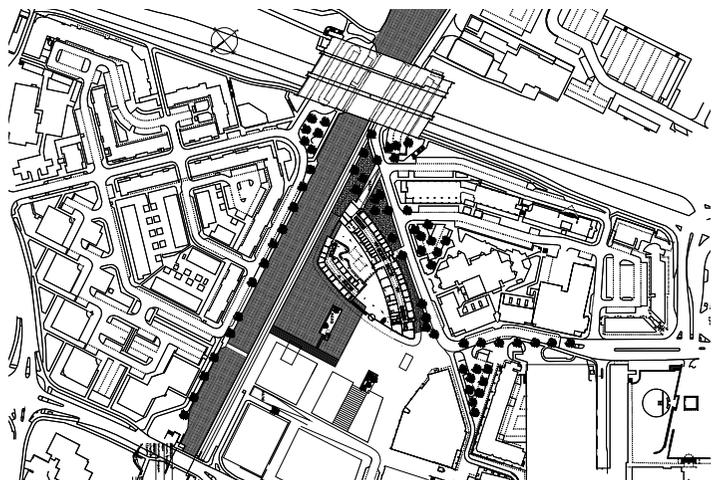
Sezione longitudinale / Longitudinal section



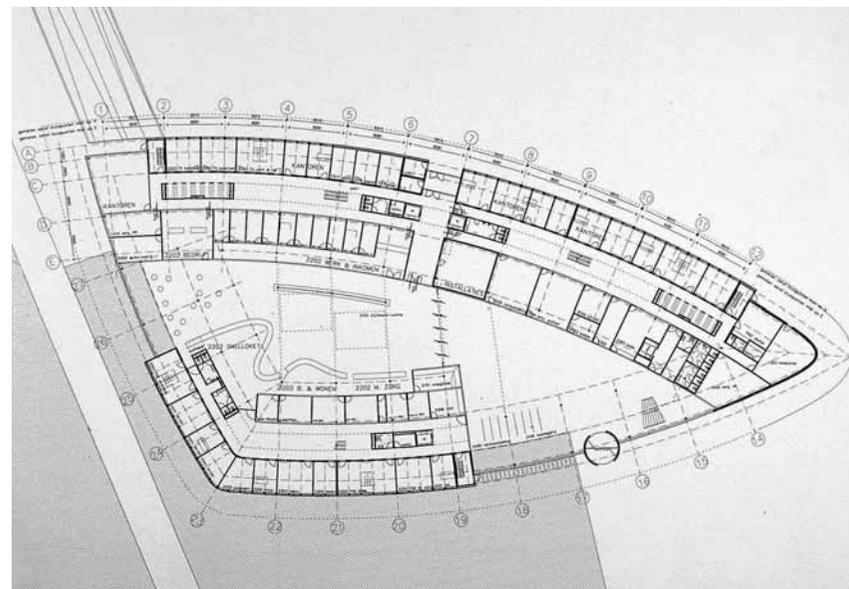


**Municipio a Nieuwegein, 1996-1997**  
**Nieuwegein Town Hall, 1996-1997**

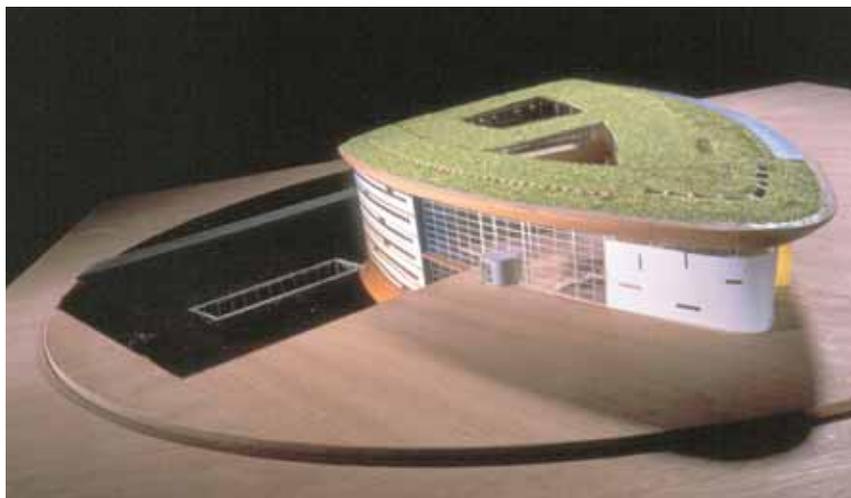
Il sito destinato al municipio ha identità incerta dovuta all'irrisolta tensione tra materiali urbani incoerenti; pertanto, il programma d'intervento, oltre ai consueti uffici e sportelli pubblici, comprende anche l'invenzione di un luogo pubblico, all'interno e all'esterno del manufatto, capace di risignificare la parte urbana. La forma compatta dell'edificio si deve anche alla necessità d'abbattimento dei consumi energetici.



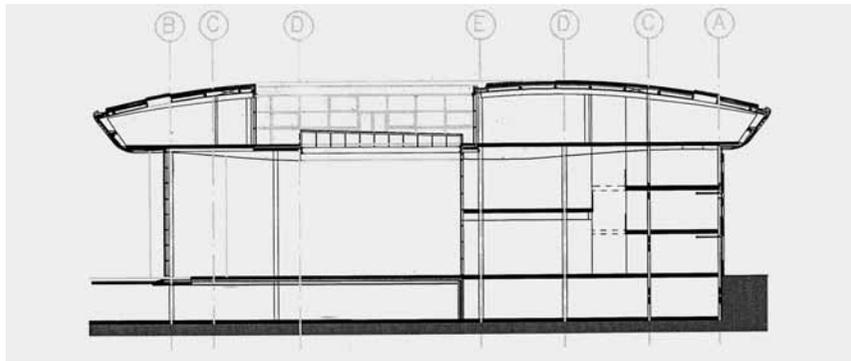
Planimetria generale / Site plan



Pianta del piano terra / Ground floor plan

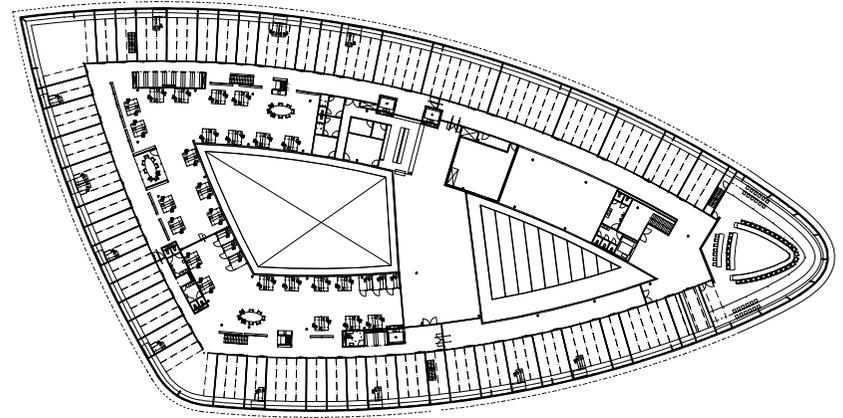


Municipio a Nieuwegein

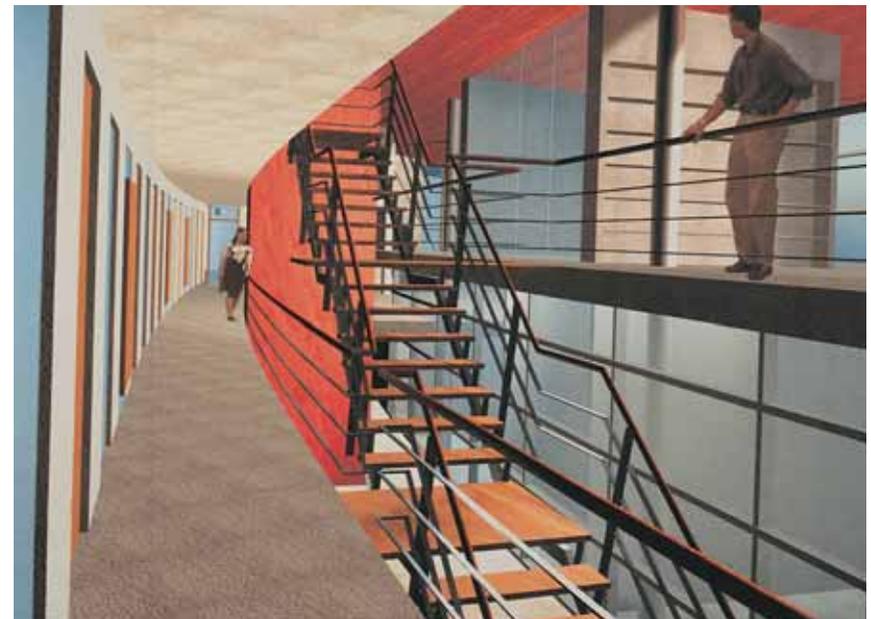


Sezione trasversale sulla grande hall / Cross section through the main hall

Nieuwegein Town Hall



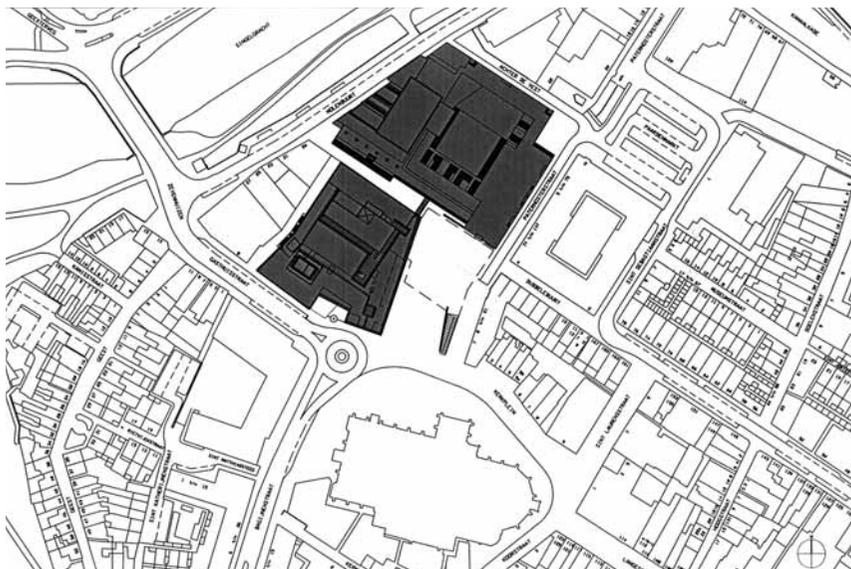
Pianta alla quota del tetto / Roof level plan



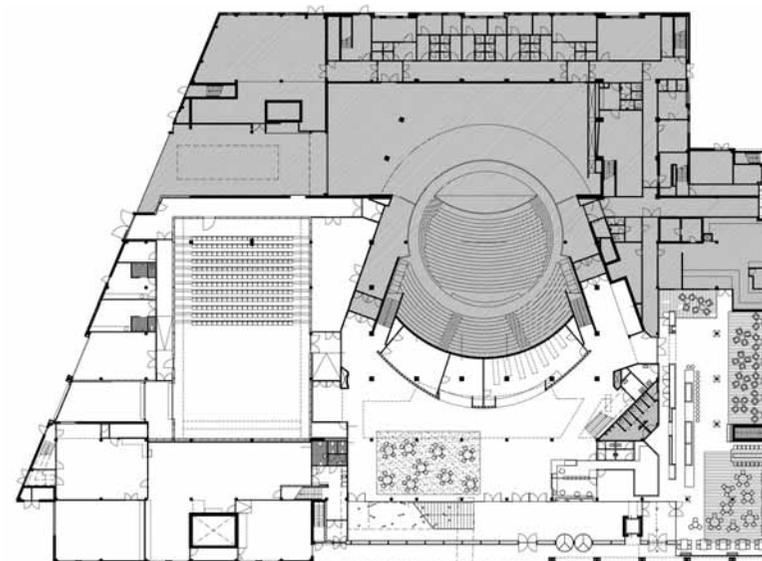
**Teatro e Centro Culturale ad Alkmaar, 1998-2000**  
**Theatre and Cultural Centre, Alkmaar, 1998-2000**

I due interventi hanno lo scopo di rivitalizzare un nodo urbano, al margine del centro storico, riorganizzando alcuni manufatti degli anni '60 e '70 destinati ad attività culturali: il museo di storia municipale, la scuola di musica Artiance, la biblioteca civica ed il teatro Sul teatro, un edificio degli anni '60 fortemente introverso e chiuso su Canadaplein, i Mecanoo intervengono per rimodellare gli spazi accessori (ristorante e foyer) e ampliare la sala piccola (da 100 a 270 posti). La facciata è ora completamente vetrata, e attraversata da un passaggio aereo che connette il teatro al Centro Culturale.

Quest'ultimo è organizzato funzionalmente in tre bande (parallele alla facciata del teatro), ciascuna dedicata ad una specifica attività (da nord: scuola di musica, museo, biblioteca). Appositi lucernari segnano il transito tra una banda e l'altra, e consentono l'illuminazione delle parti più interne del corpo di fabbrica. L'atrio ed i servizi sono comuni e affacciano, come il teatro, su Canadaplein, che diviene pertanto la pertinenza all'aperto di questo nucleo culturale.



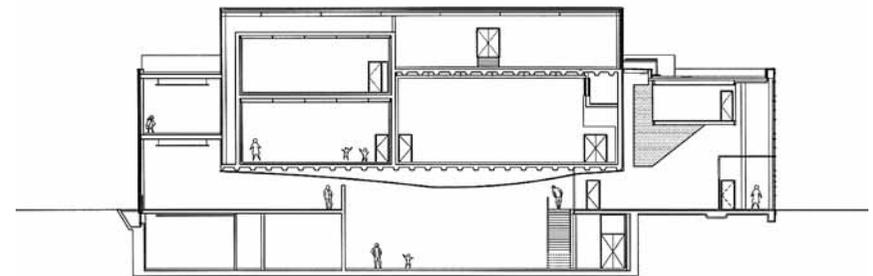
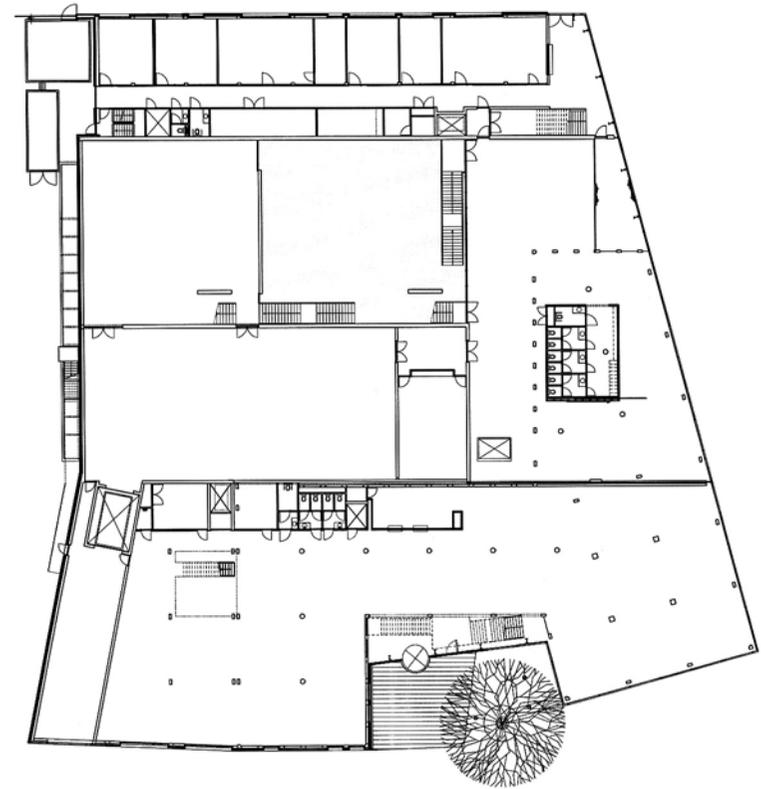
Planimetria generale / Site plan



Pianta del piano terra del teatro. Retinata l'area esclusa dall'intervento  
Plan of the ground floor of the theatre. The excluded area is shown hatched



Theatre and Cultural Centre, Alkmaar



Pianta del piano terra del centro culturale e sezione trasversale  
Plan of the ground floor of the cultural centre and cross section

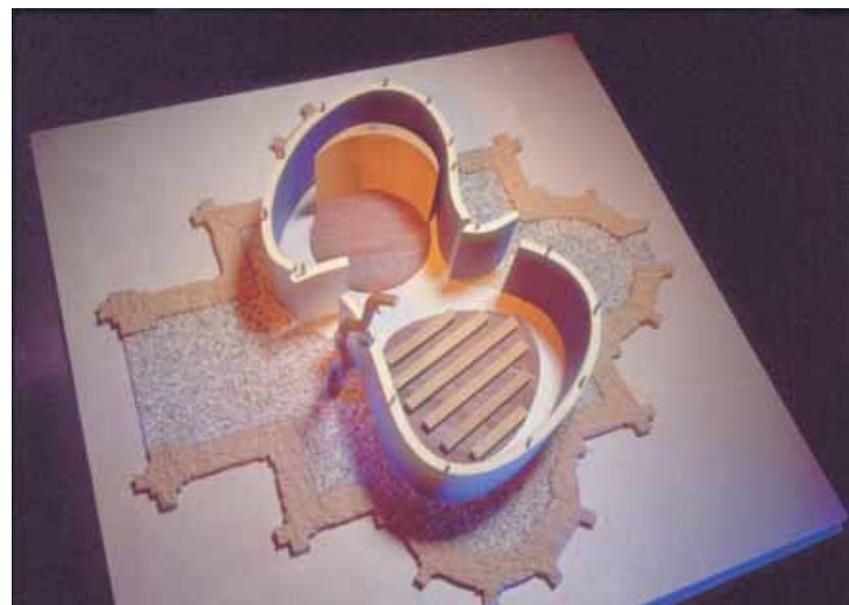


**Cappella funeraria a Rotterdam, 1998-2001**  
**Funerary Chapel, Rotterdam, 1998-2001**

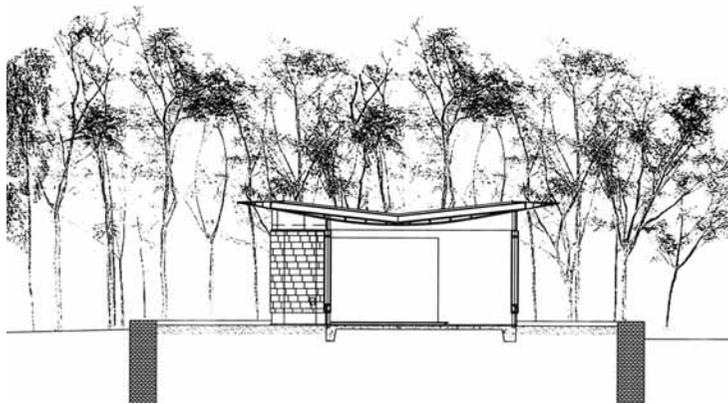
Il sito, al centro del Cimitero di St. Laurentius, è quello sul quale sorgeva una precedente chiesa costruita in stile neo-gotico, inaugurata nel 1869 e successivamente demolita per le precarie condizioni statiche dovute alla cedevolezza del terreno fondale. Nel 1963 si costruì una nuova cappella a forma di tenda indiana, anch'essa soggetta però a successiva demolizione per i medesimi cedimenti fondali. Consolidato il terreno, l'edificio attuale sorge all'interno del perimetro consacrato della prima cappella.



Veduta aerea d'epoca del cimitero con la chiesa originaria neogotica  
Historical aerial view of the cemetery showing the original Neo-Gothic church



Cappella funeraria a Rotterdam



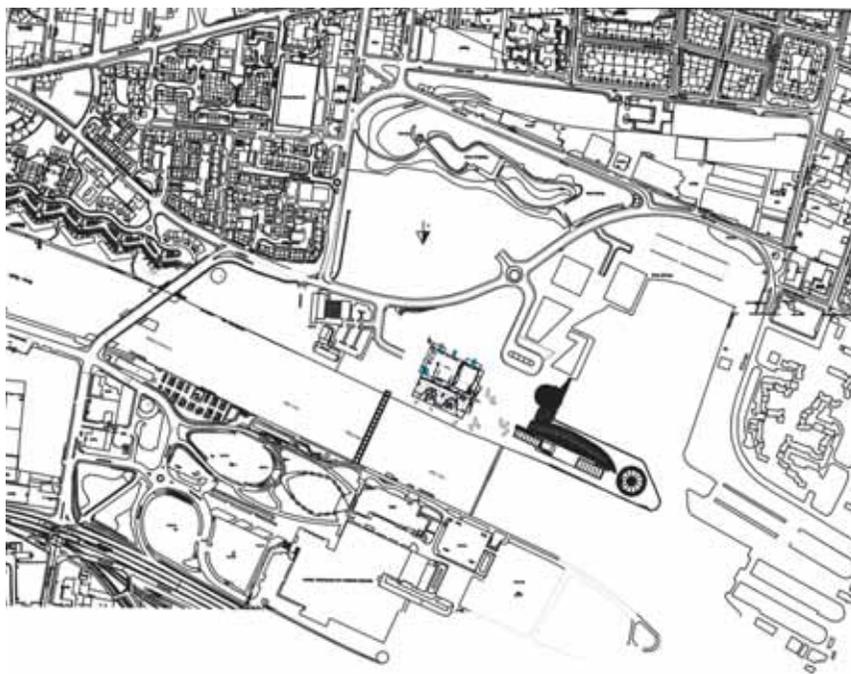
Sezione trasversale / Cross section



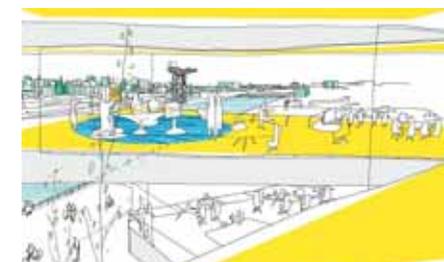
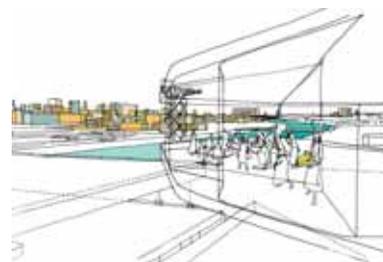
**Edificio per la BBC a Glasgow, 2001**  
**BBC Building in Glasgow, 2001**

Il sito prescelto per il concorso insiste sulla banchina sud del fiume Clyde, in un paesaggio portuale con la città in lontananza. Il programma è quello di un centro direzionale e di produzione televisiva e radiofonica, e comprende, oltre ai servizi generali, un gran numero di uffici, un archivio, spazi tecnici tra cui due grandi studi (di 1000 e 300 mq.), laboratori, un parcheggio per TIR con aree di carico e scarico, ed un parcheggio sotterraneo per autovetture.

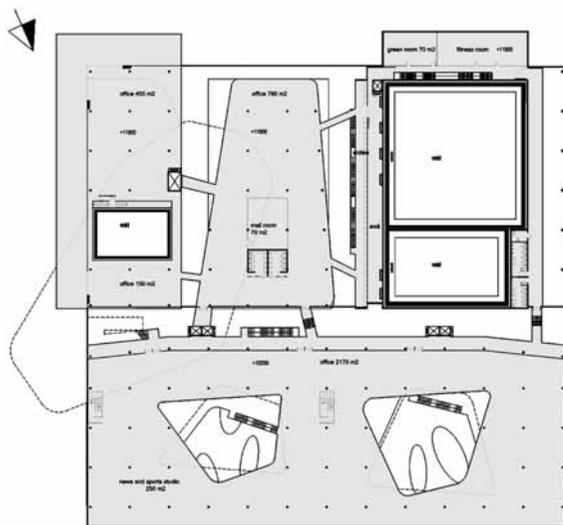
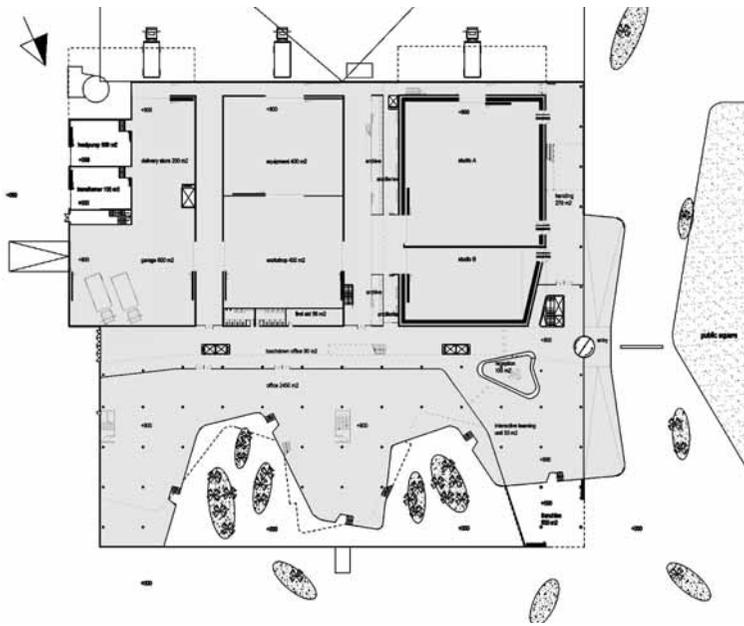
Il progetto dei Mecanoo è stato ammesso al secondo grado insieme a quello di



Planimetria generale / Site plan



Edificio per la BBC a Glasgow

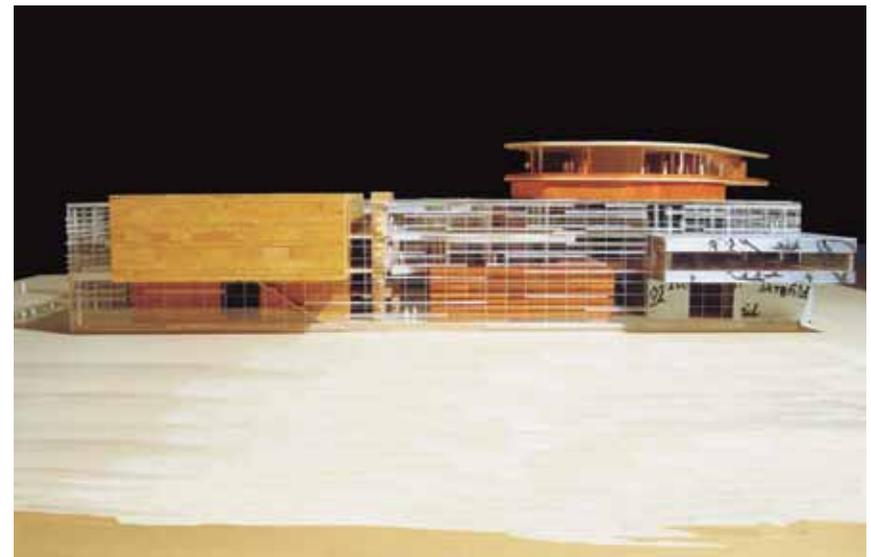


Piante dei piani terra e secondo / Ground floor and second floor plans

BBC Building in Glasgow



Sezione trasversale / Cross section



ENGLISH TEXT

## PREFACE

*Mecanoo* is an invented name, resulting from the fusion of the name of the English construction toy *Meccano*, the name of the Dadaist pamphlet *Mecano*, founded in 1922 by Theo Van Doesburg and *OZOO*, the motto chosen by a group of students at the Delft Polytechnic in their competition submission for a housing project in Kruisplein in Rotterdam, on a site previously occupied by a zoo.

The result of winning this competition was that this same group of students was forced to find a name for their studio: *Mecanoo*, for the record.

The history of this Delft based Dutch group, today run by Henk Doll and Francine Houben<sup>1</sup>, is by now a long and successful one, despite the fact that the studio's founding members have not yet turned fifty. Catapulted into the professional world directly from their student lives by winning the above mentioned competition and the subsequent realisation of the project, this group of architects have built their reputation largely on their numerous residential commissions. From the beginning of the 1990's, the studio began to receive works of a more varied nature, including many public buildings. The constructed works resulting from these commissions, both convincing and prestigious, call for a reconsideration of the commonly accepted identity of the studio which, even while continuing to design and build residential projects, today works in all fields, on themes and at scales of intervention which range from buildings to landscapes, from public spaces to infrastructure<sup>2</sup>. This book intends to present and discuss the work produced by Mecanoo during the 1990's, concentrating on their public buildings, leaving their other works as a backdrop.

The architecture of Mecanoo, including the works, the exhibits and their rare writings, point us towards focusing this study around three questions.

The first is relative to the degree of autonomy both of architecture and of the architect and therefore to the means of considering the role that the discipline and the profession assume in society.

The second deals with the importance of functional data in the making of architecture, thus defining the study and manipulation of programme as a crucial moment in the creation of the project.

The third question deals with architectural language: the works of Mecanoo demonstrate the efficiency and the versatility of the language of Modernism, (by this is intended the language elaborated between the 1920's and the 1960's), in confronting themes and situations imposed by the contemporary; while on the contrary they demonstrate that linguistic experimentation must be stopped immediately after it crosses the threshold of social comprehension and shared understanding, at a distance from the solipsism which characterises too much architectural research.

The arguments used to confront these questions are organised in the text by seven key words, the defining concepts of which are briefly introduced at the beginning of each chapter.

These concepts are heterogeneous amongst themselves: Effectiveness and Koiné, which respectively open and close the text, assist in the discussion of the relationship between architecture and society; Disjunction, Conjunction, Heterotopia and Experimentalism are used to discuss the making of architecture and its linguistic repercussions; lastly, Consistency assists in the discussion of the materiality of the buildings being considered.

The seven concepts have been arbitrarily chosen; comprehensively however, they synthesise, in a satisfactory manner, the issues which we will be examining.

Laid out side by side on an anatomical examination table, and previous to beginning their

dissection, Mecanoo's buildings clearly display their linguistic heterogeneity; an uncommon occurrence in a world dominated by the imperative of immediate recognition, of signatures and logos. Foreign to the world of fashion, but attentive to the evolution of themes within the discipline -as can be seen in their curriculum-, Mecanoo have de-centred linguistic research, preferring instead to focus on other operative pivot points -and we shall see which-; a de-centring which truly goes against the current, given the strong figurative derivatives of architecture in recent years.

What is more, with the exception of some indecisive examples<sup>3</sup>, the work of Mecanoo has all been built on Dutch soil, such that even today it remains extraneous to certain logics of internationalisation, now common amongst many successful architects; another uncommon fact, in a globalised world where the community of architects thrives on relationships of contingency and brotherhoods of circumstance.

The last of these uncommon facts is that, the history of Mecanoo, from the outset engaged in the realisation of their projects, demonstrates a lack of foundational (or re-foundational) theoretical production, often contained within a manifesto, which normally offers architects the visibility considered to be indispensable to the accumulation of the capital necessary in order that they can afford to project themselves and in order to assure commissions; consequently all of our evaluations will result from an examination of their projects; even if a key to their reading may be found in the book "Composition Contrast Complexity", published by Francine Houben in 2001<sup>4</sup>. Hybrid in nature, the book is somewhere between a work diary containing personal reflections on architecture and a retrospective cataloguing of some of the studio's works<sup>5</sup>, containing some rapid considerations, general in character, - on the discipline, its role in the world and the role of the architect -, to which we shall make reference while developing the arguments being presented in this book.

Mecanoo have been blessed with editorial favouritism: their works have been amply published and discussed in the media. To this date however, they have been dedicated only one monograph, written by Kees Somer and published in 1995; given its publication date it cannot not ask many of the questions that we intend to ask here. In addition to this monograph, some noteworthy publications which illustrate the work of Mecanoo include: one by L. Rood and N.T. Prat from 1994, a successive one by A. Le Cuyet, who, in 1999, writes about their work from 1994 to 1999 (the work includes a critical essay by Edward Dimendberg) and finally one in 2001, also by A. Le Cuyet, this time discussing Mecanoo as part of a study which combines and examines their work together with that of Miralles, Behnisch and the Patkau's. To these books it is necessary to add some publications dedicated to individual works, edited by the studio themselves; absent from this list however is a distinctively Italian reflection on this Dutch group<sup>6</sup>.

## 1. EFFECTIVENESS

Effectual is an adjective not commonly used; in philosophical terms it means “the same as real {...and} underlines the character that reality possesses in front of that which is only imagined or desired”<sup>7</sup>; we are therefore speaking of concreteness, of reality<sup>8</sup>, of efficiency (from the Latin verb *efficere*, from *ex-facere* = to make sure, to accomplish). Effectual is that which makes reference to effects and implies the action of an efficient motive: something is effectual if it produces effects.

By effectual architecture, we intend both the effect and the efficient cause: an architecture which produces effects in the real world, and not solely in that it is production (building), but, as we shall see, for its ability to define new relationships between space and its users, becoming the efficient motive behind modifications to dwelling and of general habits and customs.

On the other hand an architecture of such a nature is *the effect* of good premises: precise requests and the willingness to discuss them; the necessary means; a critical capacity to comprehend and interpret the messages received; a depth of elaboration.

### EFFECTIVENESS *Modernism Without Dogma*

In 1991, Hans Ibelings curated an exhibition on the state of new Dutch architecture entitled: “Modernism without dogma”<sup>9</sup>; it was first held in Rotterdam and later presented, that same year, at the Venice Biennale of Architecture.

The exhibition, which brought together many of the future protagonists of the successive flowering of Dutch architecture (from Arets to Benthem and Crouwel, from Van Berkel to Neutelings, from Van Dongen to Mecanoo), proposed to define the new generation, focusing on two observations: the lack of a generational conflict in Dutch architecture due to the absence of radical oppositions; the chronological placement of each of the architects featured in relationship to the theoretical, critical and design contributions of Rem Koolhaas.

The first observation emphasises the prevalence of continuity in the development of architecture over the course of the 1900’s in Holland: the homeland of De Stijl, a country where the construction of its cities was frequently entrusted to architects, beginning with Berlage; a country where the Delta Act was designed and implemented in response to the particular hydraulic nature of the landscape; a country where the control of the landscape has produced the Randstad. It has been written that in Holland “...the tradition of the Modernist Movement is so profoundly rooted in the culture of both its architects and its citizens, that it has become almost obvious...”<sup>10</sup>. Even the criticism which, during the 1950’s and 60’s, rocked the ideological foundations of the Modern Movement, did not destroy it: in fact, we can consider Bakema, Van Eyck, Hertzberger and the Forum<sup>11</sup> group to be modern architects, even if they represent, like Van Eyck, examples that are considerably distant from the cultural background of the Modernist pioneers.

It has been written that in some ways Koolhaas’ work “represents the point of conjunction between the Forum group and the new generation”<sup>12</sup>; in agreeing with this affirmation, we accept an uninterrupted continuity from Cuijpers to Berlage<sup>13</sup>, all the way to the young modernists “without dogma”.

Nevertheless, at the end of the 1960’s and at the beginning of the 1970’s, that which was being lamented in many places (and certainly not only in Holland) was an excessiveness of Modernism, reduced to a stylistic formula, lacking in conceptual density<sup>14</sup>, to the point that the renaissance of Dutch architecture, beginning in the 1980’s, can be considered a reaction to that situation of stagnation; a renaissance which caused people to speak of a Second Mod-

ernism<sup>15</sup> when speaking of the Dutch architectural explosion of the 1990’s.

Koolhaas is most certainly a precursor to and catalyst of this renaissance: he continued to work on an architectural and urbanistic vocabulary of the Modern, even when international debate seemed prevalently aimed at different fields of research, emblematically endorsed by the 1980 Venice Biennale, under the title *Via Novissima*, the first great international architectural media event. In fact, Koolhaas was present at this exhibition (as was Gehry) and was one of the few to exhibit works that used an indisputably Modern language, if not constructivist (such as the project for the extension of the Parliament at The Hague). That Koolhaas, (class of 94), did not constitute a point of reference for a generation 10 years younger cannot be considered a matter of opinion, given that he was a visiting professor at the Delft Polytechnic.

It was Koolhaas who, as a conclusive act upon leaving his teaching position at this institute in 1990, organised a conference entitled “How Modern is Dutch Architecture?”. This conference, retrospectively defined by Lootsma in a rather synthetic manner, questioned the banality of the use of the language of Modernism, which had become “a superficial style without real substance”<sup>16</sup>, and underlined by contrast the necessity of rediscovering a density of content beneath this pre-tested style.

To this end, it may be interesting to note that already in 1981 Koolhaas wrote: “OMA has been involved in the conservation and the re-examination of this so-called <functionalism> {...}: a tense campaign to conquer the terrain of the programmed imagination”, that is to say the typically modern terrain of the study and interpretation of programme, “a pure and simple interest in the events”<sup>17</sup>.

It is significant to note that Mecanoo were already very present in Ibelings’ exhibition and how, vice-versa, they would desert Koolhaas’ exhibition: according to the acidic statement by Lootsma, “Mecanoo refused to participate because they found themselves too good to be criticised by Koolhaas”<sup>18</sup>. The opposing behaviour in occasion of these two events could lead towards a singular interpretation: placing Mecanoo under the stylistic banner of Modernism and contemporarily exposing an absence of content resulting from a stylistic adhesion; in short, it could legitimise an accusation of vacuity.

This interpretation would be completely incorrect. By this time -1990-, Mecanoo had already constructed a series of residential complexes in Rotterdam: in addition to the already mentioned Kruisplein, we can look at the intervention in the Bospolder-Tussendijken neighbourhood, an application of the criteria of urban requalification that won them first place in the UNESCO competition “Tomorrow’s Habitat” in 1984; as well as the interventions at Tiendplein and Hillekop, both exercises in urban recomposition.

These projects allowed the young architects to gauge the difficulty of operating in certain social contexts, of confronting programmes with determined and specific productive aims. It also allowed them to acquire a premature awareness of the value of an architect’s actions in society and the social involvement that it comports.

In all of this we can observe a direct derivation of many of the experiences of the Modern Movement, in particular, those focused on public residential construction.

These experiences were undertaken using the linguistic instruments of Modernism: but the adhesion to this “style”, evident in the Kruisplein building<sup>19</sup>, though less evident in their other residential projects, is substantiated by a precise research on dwelling, that re-reads and develops the research conducted between the 1920’s and the 1960’s, adjusting it to a profoundly changed social and residential context. Mecanoo have studied new configurations for dwelling and criteria of distributive flexibility aimed at varying the means of using space: the considerable variety of dwellings and the associations they have construct-

ed could be the object of a separate dedicated study.

Mecanoo have therefore picked up on a tradition that is strongly rooted in Dutch architecture, beginning with the Housing Act in 1901. As Hans van Dijk wrote, “their understanding of the architecture of dwelling and their adaptation to the more than complex regulations which govern this sector of residential construction, have constituted the premise for the realisation of relevant works. These are characterised by a less than rigid use of the vocabulary of Modern architecture, ranging from a meticulous attention to detail and to context and -today- by a great care in the selection of colours and materials. Mecanoo use architecture as visible evidence which favours a way of using public funds that is more in line with collective interests”<sup>20</sup>.

These considerations adequately illustrate the beginnings and the first phase of activity of this Delft based studio and illustrate an assumption of responsibility in the practising of their profession which remain constant and which are confirmed in more recent developments.

What is more, they highlight the tension created by Mecanoo with regards to the effectiveness of architecture in as much as it is the cause of the transformation of space and its use. For Mecanoo, architecture still has the possibility of playing a structuring role in society, participating in both social and economic development, without reverting to over-structured hedonisms.

Francine Houben writes, “interesting developments in architecture are produced by those who manage to create the freedom to experiment and to work together within the fragmented practice of design and building”<sup>21</sup>.

A position that is ethically founded, socially motivated and coherently pursued; a position which corresponds with a precise, everyday manner of being an architect, inspired by the idea of Critical Practice.

#### EFFECTIVENESS *Critical Practice*

In the twenty year history of the studio we find no poetic manifestos, no theoretical proposals, no taking up of avant-garde positions or any other manifestations of this type which have become, with excessive frequency, mere expedients for earning the visibility seen as indispensable at the outset, or to the maintenance of a professional practice.

We could perhaps simply say the Mecanoo had no need, having moved directly from their position as students to that of professionals, in a somewhat automatic fashion; nevertheless, the circumstances find some correspondence in certain programmatic affirmations. When Henk Doll declares “we are indeed pragmatists, not theorists”, it is precisely the primary nature of the profession that is highlighted: everyday practice, dialogue with the clients, the definition of themes, the design of the project, construction and site time.

It is therefore a method of practising architecture that we intend to discuss now, a method that is defined by many using the term Critical Practice. It was studied theoretically by Diana Agrest and Mario Gandelsonas, written about by Jean-Louis Cohen, spoken of implicitly, though constantly, by Giancarlo De Carlo, and now, Henk Doll has chosen to confront the issue.

The positions on this concept are multiple and distinct: the divergences are largely a function of that which is held to be the general concept of what an architect is or should be.

Those, like Agrest and Gandelsonas, who consider the architect to be principally an intellectual who follows a critical discourse on the inhabited environment and its transformations, tend to include both writing and drawing within the idea of Critical Practice, in that they are activities not directly finalised in the construction of buildings, but instead are crit-

ical instruments which place in discussion the theories and practices of taking action, within a conceptual framework, articulated on the one hand by disciplinary tradition and on the other by the conditions of a determined political, social, economic and productive context<sup>22</sup>. Those who instead see the architect like an actor in a civil or social process, as someone who operates in a determined economic and productive context, offering critical and qualifying responses to questions asked by multiple entities, even those representing opposing issues, tend to identify, in the idea of Critical Practice, the precise professional ability of maintaining an ample space for reflection, within a process that is principally dedicated to production<sup>23</sup>.

It would be worthwhile to insist on the experimental tension that is typical of this position, since the notion of Critical Practice creates space for research. In fact, the amount of criticism expressed by this notion would indicate a method of behaviour in which confronting a problem would mean reformulating it, not simply resolving it, and if this reformulation also means dismissing stereotypical solutions, criticising the very means in which the problem is presented or even still, placing in discussion the sum of the factors which have produced the problem, evidently, we are already dealing with an experimental attitude, already presupposed by the research itself.

It would seem that there can be no discussion that Mecanoo adhere to this second position. It is Henk Doll himself who makes use of the concept of Reflection in Action<sup>24</sup>, which expresses the centrality of a thought rooted in and derived from ‘acting’, when he underlines the importance of a *reflexive conversation* with the situation: “In this way, the professional body of knowledge is no longer neat and tidy, but is opened up to include uncertainty, instability, uniqueness and conflict. Common sense and intuition are added to rationalism and allowed to influence professional decision-making”.

One understands how relevant dialogue with the client becomes in achieving a similar approach and the stories of some experiences which Doll recounts only clarify this situation. It is necessary to allow that today, the definitions of client are, at best various and elusive, lying somewhere within a spectrum ranging from the developer (private entrepreneur, public committee, etc....) to the individual or institution that builds only once; or more precisely between a unique and clearly characterised interlocutor and an indefinite one, composed of a plurality of subjects, often with centrifugal interests that the architect must interpret and compose.

Making reference to the experiences earned in the field of public residential construction, Doll recounts: “...we designed the projects, working closely with clients, resident and neighbours. We discovered that people wanted to live in well-designed homes which made good neighbourhoods, but they did not want to hold the pencil themselves”<sup>25</sup>, and this could perhaps assist in clarifying some ambiguities which persist around the so-called term *participation*. Even more exemplary is the story dealing with the initial phases of the Almelo Library project: “With Almelo Library, we developed a strategy which we now use with all clients {...} Instead of simply producing a scheme at the outset, we started by travelling with the client. Together we visited libraries in Holland, Germany and England that were of interest either from an operational or an architectural point of view. Each building we visited provoked reflection, conversation and critical assessment both of what we had seen and what our client wanted. At the same time, we carried out a study of the Almelo site and its history; the typological history of the library together with recent evolutionary trends; and finally, a quantitative and qualitative analysis of the client’s programme. The purpose of both the visits and the study was to understand the ideas behind the programme -that is, the vision of this particular client for this particular project”<sup>26</sup>. This phase, aimed at creating

an initial harmony, assures a larger range of liberty in the successive development of the project and in the purely architectural choices, guaranteeing the satisfaction of the client with the final product.

This type of design dialogue allows for the inclusion of degrees of experimental tension within the design process which, over time, can also come from the client, through discussion focused on precise determinations and the examination of opportune examples.

The work of the architect in this way assumes a collective dimension, even in the initial phase, in order to move forward in the same way: "Fine architecture does not emerge from the laboratory of the architect working in isolation. A carefully designed project can only be achieved as a result of an inspired co-operation between client, users, the public, consultants and the architect"<sup>27</sup>.

This insistence on the collective dimension of acting, on the importance of a dialogue with the client, definitively indicates a conception of the project as a dialectic, fluid process, based on the contributions of numerous figures.

## 2. DISJUNCTION

*Disjunction* is a base characteristic of the language of both modern and contemporary architecture; it consists in the "dissolution of a union or a bonding relationship; {in a} definitive separation"<sup>28</sup>.

The architectural avant-garde of the 1900's made it a clear point by developing the figurative conquests of cubism, which are joined by inheritance to the scientific positivism of the 1800's.

On the one hand in fact, through De Stijl, it loosened the building blocks and imagined a total environment of planes, liberally fluctuating in space; Le Corbusier's Five Points programmatically sanctioned the reciprocal independence of the diverse parts of a building, rendering them available to any and all compositional manipulation and susceptible to new aggregations.

On the other hand it substantiated this syntactic revolution with a methodological one, defining the social and civic role of architecture; we make reference to "functionalism", a product of the thought processes of the 1800's, brought to maturation by the avant-garde. Abolishing the dictates of style as a sum of rules which predetermine the end result of a project and instituting functional analysis and synthesis as its framework, they were led not only to "define and fix the principals according to which the process of design is undertaken and linked"<sup>29</sup>; it also led to the introduction of an extraordinary instrument for the dismantling of traditional architectural organisms, all of which were invested with unavoidable criticisms based on a relationship of need & response, or more precisely requirements & performance.

This double dismantling defines a critical procedure which places in discussion all acquired data and creates a predisposition for linguistic solutions which are unfailingly marked by disjunction.

We shall see how Mecanoo's architecture is based entirely on disjunction and how the factors of its determinant characteristic are functionalism, linguistic choices (of which we will speak at the end) and also include, in some ways, an attention to site specific conditions.

Without arriving at the radicalism of Bernard Tschumi who considers disjunction to be "a systematic and theoretical tool for the making of architecture"<sup>30</sup>, we can identify in Mecanoo's buildings a method of composition through slackened connections and disconti-

nunity, with the result that the compositional elements remain in a state of permanent recognition and disputability (if not an ability to be substituted); we cannot speak of an organic growth of their buildings, which instead are structured, as we intend to demonstrate, according to simple rules of association, derived from the listing of their components.

### DISJUNCTION *Critical Functionalism*

As has been demonstrated in the preceding chapter, working on the programme is, for Mecanoo, a lengthy and decisive segment of the design process which irrevocably directs the organisation of its future form; this circumstance proposes and places particular emphasis on the relationship between architecture and function. With regards to this relationship we can look at some observations made by Giancarlo De Carlo, who first criticises the schematic nature of functionalism, then pushes for its development, by indicating the method. According to De Carlo the Modernist Movement undertook analytical studies on all levels of behaviour, but these same studies, with the pretext of reducing a function to its essential parts, continually distanced themselves from reality and their multiple and contradictory variables, erring on the side of becoming increasingly more abstract and schematic.

"The equation form-function, in as much as it appears disputable today, could have given much more than it did, if its second half had not been limited to a poor representation of conventional attitudes and, on the contrary, if it had been broadened until it included the entirety of social behaviour and the entire gamma of contradictions and conflicts that they characterise. However, this comprehension would have required the direct participation of its protagonists, while instead the method adopted meant to exclude and ignore them"<sup>31</sup>. From this was developed the necessity of participation, advocated and experimented with, as is well known, by De Carlo, who identifies the natural and consequent evolution of functionalism.

Mecanoo, in the architecture they produce and in the process of its constitution, demonstrate an adherence to a subtle line which divides and joins both the aspects as observed by De Carlo, identifiable on the one hand in the pre-war functionalist tradition and on the other in the post-war tradition of criticising functionalism, as developed by Team X (though not exclusively).

In fact, for Mecanoo, the typical disarticulating activity of functional analysis is demonstrated in a critical look at the programme and as the identification of the components and relationships of the future building, fraught with typological and spatial consequences; it is in this phase that the examination of a determined function suggests the choice of particular conformances, voids, strategies and connections.

Here we find the application of the principle of "listing" as a project methodology, which Bruno Zevi introduced as the first and unavoidable constant of the Modernist language of architecture: "this principle destructures, annuls hierarchies and places the various parts on the same plane"<sup>32</sup>; here then disjunction operates in a radical and irreversible way, since all the successive compositional work proceeds through the joining of facts, which at this stage do not yet form a whole.

In addition, Mecanoo have inherited the criticism of functionalism developed by people such as Van Eyck, (present at the Delft school during the period in which they were students), who invited the "substitution of quantitative logic expressed by standards with a less objective logic, but more attentive to the emotional necessities of man".

The liberty in the act of dwelling, postulated by this criticism, is founded on the desire and the will to develop society, faced with the functional specialisation considered to be isola-

tionistic if not segregating. Van Eyck's opposition to functionalism is directed at its 'will to order', which became fatally repressive, once its violent revolutionary force exhausted itself in the 1920's/30's.

Specialisation can be contrasted with indetermination, separation with integration, the static with the dynamic; it is consequently the spaces of interrelation and circulation, flexible and inhabitable that become the places of spontaneous social interaction.

We no longer speak of the function of a space but instead it means of being used, of its adaptability, of its possible appropriations on the part of the user: uses themselves will become more flexible, modifiable, capable of being reinterpreted and space will be less defined.

We can read this criticism of functionalism according to the 'Zevian' paradox of an architecture without buildings: it is behaviour and actions which infuse content and form with meaning.

Mecanoo's is therefore a critical functionalism, capable of nourishing itself on the tradition of New Objectivity<sup>33</sup>, in much the same way as the Situationists, who unite an entire generational group - Modernists "without dogma" - and who find their premises in Koolhaas' previously discussed positions.

In support of this grouping of considerations on the relationship between the architecture of Mecanoo and function, one observes the delicate equilibrium reached in the project for the Town Hall in Nieuwegein, between the specialisation and indetermination of spaces and in the same project, the integration between circulation and fixed spaces.

Or, in the Cultural Centre in Alkmaar we can observe the organisation of the building in three parallel functional bands, one for each activity of the programme (music school, museum, library), orthogonally laid out in a strip of "facade" which contains the services.

In the Delft library, once we pass through the small, filter-like lobby, we are sucked back into the great internal hypostyle, where the functions are determined locally by the equipment which has been placed there: tables, index card files, display tables and computers activate various ways of using the space, the limits of which are not defined, in order to favour continual integration between the activities and the users. The ample supply of books on "open shelves", on the four service balconies, highlight the informality of the organisation of this machine for studying. The presence of space with a defined programme remains evident (the reading rooms within the cone, the information area), joined however with the great hall by the transparency of the partitions, while in the non public zones of the building we find a more customary distinction between circulation and specific activities.

With the Almelo library we can make an analogous comparison, but due its programme being much more heterogeneous (library, radio station, information centre, reading café, ...) the environments are more individual in character.

Planimetric organisation defines the principal functional relationships; the functions are ordered in two families: those which remain relatively indeterminate, susceptible to change, and those which can be more precisely defined; circulation and spaces of interaction react with spaces having specific functions, which define and stabilise the peculiarity of the programme.

The methodology of listing therefore leads to the identification of the components and relationships which construct the building; at the same time their assemblage as a whole, which cannot be called an organism, is certainly not the materialisation of a functional diagram. It is at this stage that an interaction with differing data occur, with the conditions of the site, or with what can be called the poetics of the group, measuring the space of architectural invention.

#### DISJUNCTION *Conditions*

A second factor of disjunction in some of Mecanoo's work can be seen in their relationship with the site.

The term site is preferred here to the term place. The latter, intensely used in the 1970's and 80's, is too dense with theoretical implications: it implies the recognition of a stratification of settlement patterns, traces and meanings that the project must place in discussion.

The relationship which Mecanoo generally establish with the site is not based on this diachronic reading and does not, with the exception of a few rare cases, feed on its historical, anthropological or conceptual values.

On the other hand, the Dutch landscape, with the rationality and the abstraction by which it is characterised does not, as a general rule, provide easy access to those conflicts of settlement (for example between orography and built work, or between sedimentation and re-writing) which are often the most important expressive registration of architectural works realised in countries where the landscape and consequently its history of settlement, are much different.

It is for this reason that Mecanoo base themselves on a synchronic reading of the site, from which first of all they extract its physical characteristics, the materials and scale of local methods of construction, the degree of completeness, the qualitative level: its conditions<sup>34</sup>.

To this strongly empirical reading the project responds with a variety of options; Francine Houben helps clarify this approach through the radicalisation of actions: discretion and subdued tones are imposed when one is aware of operating in a context with historical value and vice versa a greater force is authorised in the presence of anonymity, squalor, insignificance<sup>35</sup>.

The reading of the material conditions of the site sometimes leads to the disarticulation of the building, the disjointed parts of which individually undertake the act of significantly arranging themselves on the site; other times it is the building itself which is placed on the site as a disjointed element.

We will now look at three examples of the first of these methods.

The most highly representative example, found in an urban environment, is the library at Almelo: here the context, marked by the presence of Oud's imposing town hall, is reordered through the insertion of the new building, the parts of which each play a different role. The large curvilinear wall of the main facade is given the job of re-measuring this form along the street by replicating its path, while the large double height window opened within it places the interior of the building in relation with the small exterior plaza in front of it; the volume of tooth like cuts defines two different types of urban space: a parking lot at grade and a public square; the service spine, distinguished along the exterior by its dark brick facing, re-measures the building that it butts up against, copying its narrow and elongated planimetric configuration with respect to the street elevation, "even in its relative functional marginality, this volume is, within the composition, a fundamental element that with its visible morphological rigidity, constitutes the stabilising node of the entire organism, around which the other bodies developed with an increased dynamism"<sup>36</sup>.

In a non urban environment we can look at the school in Silvolde. Here, the conditions of the site are idyllic: a sparse growth of oak trees and the Oude IJssel River, which passes close by the school.

The project is articulated as a function of this condition: the elongated body of the classrooms and the larger volume housing the gymnasium each respond by figure and disposition to the distinct requirements of the site. The form of the first follows that of the river; guaranteeing its visibility from the classrooms, beneath the boughs of the oak trees, by limiting

the building's height to two stories; the second volume is placed opposite to the classrooms for three reasons: to avoid obstructing the view towards the water, to articulate the spaces which provide access to the school, and in order to enable it to be constructed approximately one metre below grade, thus limiting the impact of its height.

An analogous sensibility towards the landscape can be found in the museum at Arnheim. The wall which governs the composition functions as a true and proper spatial device which manages the relationship between the contextual elements: between the area of arrival and the great clearing, between the ground and the building, between the paths of circulation and the rooms. As Catherine Slessor writes, "...the landscape forms are the starting point for the design. The wall acts both as gateway and spine for the new elements {...}. A long lane of oak trees follows the shape of the meadow and determines the position of the gateway in the elongated wall {...} the path bisects the pavilion and runs through into the park"<sup>37</sup>.

In the three cases considered above, the articulation of the parts and their specific treatment determine the responses to the relevant site conditions: the project does not overlay an imposing order on the site.

Vice versa, the Library at the Delft Polytechnic is a clear example of a building that is placed on the site as an element of disjunction. The motivations behind its design can be found in the difficult site conditions, in the precise necessity of inventing a means of entering into a relationship with the brutalist *aula magna* by Bakema and Van den Broek, a building with a strong figurative and symbolic presence; to this is added the necessity of inserting, in a campus criticised by its very students for its anonymity, an exceptional event, capable of redefining its identity.

In this way, this building of grass and glass which hosts the library simultaneously affirms and negates itself: it negates itself in relation to the *aula magna*, to which it presents itself as an *adjectivisation* of the landscape -an artificial hill- pretending not to be a building; a hill which seems to have been taken for granted by the great hall from the very beginning, creating an inseparable couple of object and landscape, physically and symbolically "sewn together" in plan by the paved pedestrian pathways.

On the contrary however, library affirms itself as a strong presence towards the Schoemakerstraat, where a tight sequence of slender metal columns, intended to emblematically express the primary design move, seem to hold up the strip of earth that has been lifted in order to insert this glass volume beneath it, the total transparency of which communicates to the entire campus both the presence and the importance of the library.

Even in this case, the two principal elements of the project, the roof/ground plane covered in grass and the grass and glass box, respond to two distinct site conditions while maintaining a certain autonomy in the final composition: the roof/ground plane of grass does not coincide precisely with the building beneath it. Again, the position of the building refuses to conform to the urban regulations which govern the street pattern and the surrounding buildings and it is in this refusal that the idea of the building which negates itself as building, affirming itself as part of the landscape, is reinforced.

Principally characterising itself as an event within the landscape, the library acquires a disjunctive value precisely because it constitutes an exception that polarises the surrounding environment, unhinging its anonymous homogeneity.

There are cases in which the project is determined according to a prevalent continuity with respect to the conditions of the site, with the exception of negating the initial planimetric and volumetric conformity through a particular linguistic treatment, both in the design of the elevations as well as in the use of materials.

This is the case in the house which Francine Houben built for herself at Kralingse Plaslaan

in Rotterdam, both the continuation and the conclusion of a series of standard row houses. Although clearly modern in its language, the house respects and repeats the volumetric module of the pre-existing units, mimicking their height and taking into account some of their alignments, in a clear choice of urban continuity, (perhaps induced by building regulations). The new house, while recording the sequence of the pre-existing row houses, distinguishes itself, other than by its subtle separation, through the refined device of a vertical wood clad wall that forms the right side of the street facade. This wall, clad in horizontal wooden slats and placed at the same plane and depth of the adjacent brick houses, reinterprets their colour and texture. Behind this wall, the main glass facade of the house, seems to "slide past"; the whole assembly confers upon the elevation an effect of enhanced depth, exalted by the total transparency that the domestic interior projects towards the exterior. The wooden wall creates a juxtaposition, mitigating, without being mimetic, the contrast which could have appeared too brusque. In addition the glazing places the house in a direct relationship with the lake, another important element of the site.

Both discretion and subdued tones were used in the competition proposal for an access building to the London Tower, located on a highly stratified site, the history of which dates back to the Romans. The project populates the site with various systems which move from the actual level of the city downwards towards those of the ancient buried storehouses; the principal system consists of a spiral pedestrian ramp, which unwinds beneath a glazed roof, self supporting and joined according to a configuration that recalls the Igloos of Mario Merz and appears symbolically like a crown. This is the only evident sign/signal added to the project, that in all other terms can be reduced to exterior systems, ramps and paving, consistent in its recreating of historical paths.

To this reticence, resulting from the historical relevance of the site, it is interesting to contrast the assertive force of the project for the Town Hall in Nieuwegein, derived from an observation of the uncertain identity and a certain casualness in the inhabitation of the site, defined by a piece of infrastructure, a canal and some residential buildings.

The volume of the town hall, designed with curvilinear geometries that, exalting the uninterrupted continuity of the facades, highlights their compactness, intelligently placed on the site, reinforcing its triangular geometry and introducing within it some water elements, utilised to delineate an artificial basin which enters the building's atrium. It is above all the roof-volume that defines the strength of the building: one storey high, with a large overhang and completely covered with grass, the roof serves to root the building in the ground and reverberates the strength of its form with its surroundings, conferring it with a new urban identity, evidently revitalised by the provision of the new centralised civic functions contained within the building.

### 3. CONJUNCTION

If conjunction can be seen as the result of joining or uniting, which is "to place in more or less stable contact or in a reciprocal relationship of interdependence; to connect"<sup>38</sup>, in our study it is considered to be the result of the phase in which previously individual elements are given necessary and stable relationships in a superior entity which is the actual building being realised.

In Mecanoo's work this phase of re-association takes place at two conceptually and operationally distinct levels: the first and more concrete is found in the importance given to paths of circulation as physical connections of the disjointed parts of the building. The second and

more abstract lies in the definition of the relationships, in broad terms, between the elements; relationships which can be synthesised into a scheme.

These two levels are not conceptually homogeneous given that the first, the privileging of the network of paths amongst the elements being composed is a poetic choice; while the second is a canonical instrument of the design process: typological control.

#### CONJUNCTION *Circulation, Paths and Social Interaction*

In the field of modern architecture, a recurring and characteristic method for connecting the different parts of a building is that of organising them as a direct result of the movement which occurs within it. Beginning with the “promenade architecturale” which articulates the spaces of the stereometric Corbusian villas, continuing with the complex interiors of Scharoun, and leading to the network-buildings of Team X.

Circulation based architecture can be ordered in two groups.

Developing the articulation of a circulation route in an architectural organism that is volumetrically compact and unitary signifies proceeding to a complication of the internal spaces, brought forth into a prolonged temporality which constitutes the so-called fourth dimension of space. This is the case in the Nieuwegein Town Hall project, or the Houben residence, while the ample zone of public space in the library at Delft highlights the relationship between the temporal and the synoptic nature of space.

Different from this is the case in which circulation, as a system of routes or paths or a network of paths, is the primary matrix of the building which is consequently organised as a function of it; the same volumetric organisation, when overlaid by the nerve-like network of circulation, adapts itself to this network. This second method of composing has precise roots in the work of Team X and in particular in what Allison Smithson called Mat-Buildings<sup>39</sup>: some famous examples include various works by Candillis, Josic and Woods, including the partially constructed Freie Universiteit in Berlin, the orphanage by Van Eyck in Amsterdam and obviously the Venice Hospital by Le Corbusier, though all these projects are composed according to a structural synthesis that is entirely foreign to the work of Mecanoo.

These examples however were well known to the architects of Delft; as Somer writes in 1995, “in the projects other than housing Mecanoo exploit the conceptual freedom on offer to transform the traffic circulation into the leitmotiv of the design and define it in spatial and architectural terms”<sup>40</sup>. If Somer were to write today, we can imagine he would confirm and develop this reflection, decisive in the comprehension of the architecture of Mecanoo.

There are projects which are conceived based on the idea of circulation, or a particular way of handling it: we can consider for example the expansion of the botanical laboratories in Wageningen, where circulation, acting as the conjunction of diverse and separate elements, constitutes the primary motivation, the very essence of the project. “The significance of this intervention lies in the ability to transform a grouping of separate buildings into a complete organism, through the introduction of strong interconnections, on one side, and well calibrated volumetric additions, represented by a botanical laboratory building and by a library”<sup>41</sup>.

We can also consider the residences in Stuttgart, where three small towers, each of differing height and derived from the explosion of the singular theoretical volume -set out at the beginning- are serviced by an external elevator that defines an autonomous and ethereal volume, connected to the towers themselves by bridges and walkways on alternating levels, with an evident emphasis on circulation. This solution, as already revealed by Kees Somer, retraces and interprets the residential complex constructed by Denys Lasdun in 1955 at Bethnal Green in London.

Francine Houben used the crowd scenes in *Metropolis* as inspiration for the circulation within the Faculty of Economics and Management in Utrecht which, let us remember, houses -and therefore places in motion- as many as 5000 students at any one time<sup>42</sup>. A fact that justifies, from a practical point of view, the redundancy of the pathways and their pre-eminent role in the overall composition, if not the prevalence of ramps over stairs and elevators. The significance of these paths is however without a doubt ulterior and can be found in the desire to create informal inhabitable zones which allow for a plurality of uses on the part of the students: the spaces of circulation become spaces of interaction<sup>43</sup>, and it is here that we find “the life of the faculty”. In this way, Mecanoo were able to decant into this building their experiences as students at the Faculty of Architecture in Delft, designed by Bakema and Van den Broek, aimed at favouring a wide range of social interaction in its informal spaces; as Houben recalls, “no one eats in the canteen, hardly anyone sketches or studies in the study rooms. Everything takes place informally at tables in the hall and in the corridors. That is where discussions take place, that is where we talk about design, politics and music. Those are the areas that make the school a unity, a source of inspiration”<sup>44</sup>.

In the Arnheim museum, the circulation requirements are so intimately joined with the choice of functional flexibility that they generate a strong spatial indetermination, managed by sophisticated perceptions, which include a succession of episodes of compression and expansion, densification and voids. The distinction between fixed activity and circulation is completely dissolved; the paths articulate the entire composition and mediate the insertion of the new building within its context and at the same time its relationship to the long wall. The access path crosses the wall, marking the entrance, then crosses through the pavilion, continuing outside along the edge of the clearing in front of the building. The interior of the building is a continuous space, and the various functions are defined even in this case by secondary objects such as furniture or technological media, even if some spatial modifications intervene in order to enforce the main areas of each activity. The museum shop is defined by large red lacquered furniture: furniture that can be pushed together, forming a compact red cube; above the entrance path we find, suspended from the ceiling, the small office volume which, through the act of compression defines the entrance area. Proceeding further into the building, we encounter a level change, mediated by stairs and an elevator: the step up is approximately 1.5 metres and as a result of the constant roof height, the space is once again compressed. The raised area, completely visible from the lower area, houses reading rooms with designated tables - rigorously red - equipped with computers and books, a small auditorium, separated from the volume of services containing the washrooms and the kitchen for the restaurant; the latter continues outside in the form of a large terrace. In order that the continuity of the interior space remains completely open to circulation, it is articulated by two secondary volumes, one hung from the ceiling, the other resting on the ground; opportune level changes reinforce this articulation, instituting themselves as visual signs of functional transit. The underground level is articulated traditionally by corridors and served spaces, while the connection between the two levels is duplicated in a stair and ramp stair, the latter divided into a small interior portion and a larger outdoor one.

We could continue our study by extending it to other public buildings, thus discovering confirmations of our thesis; it would appear however to be more interesting to read the description that Mecanoo themselves make of spatial and inhabitational continuity in the Houben residence: “It is a house without halls, corridors and staircases. Apart from the bedrooms and the studio all spaces are placed in a sequence of continuous space. Beside that, all rooms are accessible in two ways, creating a complete non-hierarchical, labyrinthine scheme of circulation”<sup>45</sup>.

### CONJUNCTION *Typology Based on Function*

The complexity of relationships expressed by programme, articulated in components and defined as a network of paths, can be synthesised in a scheme that, in the degree of abstractedness and generality with respect to the building to which it makes reference, allows for comparative exercises between the works of architecture.

According to Vittorio Ugo, the term *skhema* is used in as much as it is a statute, method and grouping of the properties that structure the formal qualities of things: data which defines their internal logic, their means of existence...<sup>46</sup>; in this accepted meaning, the scheme is properly a construct of the constituent data that it is impossible to further simplify without dissipating the peculiarity of how much the scheme itself intends to represent.

Franco Purini states that it is through schemes that it is possible to effect a "recognition and cataloguing of the formal relationships between elements, above all planimetric ones" and amongst the seven operative aspects which the author recognises in relation to typology, the most pertinent to our study is certainly the first, which deals with "the relationship between a design theme and its functional contents"<sup>47</sup>.

As has been amply displayed, functional data assume a primary importance in the architecture of Mecanoo. It should not then surprise us that the schemes to which it is possible to reduce their works, considering that they are by nature prevalently functional, and only in a second instance geometric and formal, make it easy to overlook, amongst the Vitruvian components of architecture, the issue of structure.

By classifying the projects considered to be handled in this way, we consent to their ordering into three groups: simple ones, hybrids and juxtapositions.

The simple ones are characterised by a singularity of function, and to this group belong the funeral chapel in Rotterdam, the Houben residence, the museum at Arnheim, the Bompier bar and the school at Silvolde.

The funeral chapel clearly has a singular function: the gathering of the faithful in a ritual within the perimeter of the building; however, this elementary idea of enclosure is multiplied, reverberating in a concentric manner: from the inviting blue walls, to the traces of the ruins of the collapsed historic church, to the very borders of the cemetery itself. The Houben residence can be considered to be one of the row houses, even if spatially it is much more complex and open on one side, in a totally anomalous fashion, (it is interesting to note that the building could maintain its distribution, unaltered, even should the open side be closed one day); the Bompier bar and the museum at Arnheim both belong to the pavilion typology, sharing even the particular morphology of being pavilions attached to a wall that assumes the role of rooting it within its context; finally, the Silvolde school, the result of the intersection between a triple linear block of classrooms and laboratories, with its canonical axial distribution and a volumetrically autonomous element containing those which have a more central function; the intersection determines a node which is defined by great spatial and distributional complexity, in addition to housing the principal entrance.

Hybrid buildings are characterised by overlapping and contamination between elements which differ in functional vocation and spatial qualities. To this group belong the libraries at Delft and Almelo and the Nieuwegein Town Hall. It is significant to note that Mecanoo included an image of Saarinen's TWA Terminal in New York in the publication dedicated to the Delft library<sup>48</sup>: this is intended to underline the desire to construct a grand public space, distinguishable for its clarity, legibility and efficiency, as for instance in the case of a (well constructed) airport. It was in fact the client's request to the architects: "Our wish was that the new library in Delft would combine the conceptual clarity and proven functionality of the classic tripartite relationship of public spaces, office spaces and storage spaces, with the

flexibility of a library geared to the future. A library with as a contemporary finish a large hall, an internal information plaza, which we compared with the image of a station {...} or the terminal building of a modern airport"<sup>49</sup>. This much desired spatial totality finds notable articulation: the great central space is in fact flanked on three sides by smaller surrounding spaces, each with variable relationships of transparency with respect to the central space; in addition, the central space houses the distinct and autonomous figure of the cone. The scheme to which it is possible to reduce this description is reminiscent of that of the Parliament Building at Chandigarh by Le Corbusier and with which there also exist some similarities in section, both being full height spaces crossed and dominated by an inscribed volume (at Delft a cone, at Chandigarh a hyperboloid); there exists however a decisive difference with this building, given that the Mecanoo scheme is deformed in the course of its development and the building distances itself from the idea of building in order to come closer to that of landscape. It is worthwhile, as a confirmation, to look at the transformation that occurred between the competition proposal and the final product: the first being based on the regular geometry of a triangle.

To the grouping of hybrid building we can ascribe the Almelo library, given its mix of functions and the volumetric expressions and aggregations that this comports. In fact, given the necessity of containing, in addition to the all the functions of a modern public library, a radio station, an information centre and a "Reading Café", the resulting building can be interpreted as an assemblage of containers, asymmetrically grouped around a central spine which extends into a large void. This narrow cavity cuts through the height of the building, (vertically shifted by a half storey), exposing its various parts and housing all the vertical circulation.

The Nieuwegein Town Hall is derived from the hybridisation of a public building intended to be interpreted as a large covered hall, a covered piazza and an office building. These latter wrap around the great hall, even if in a discontinuous manner, while at the upper levels the volume of the building is carved by two great patios.

Finally, the examples of juxtaposition are those in which elements differing in functional vocation and spatial quality do not overlap nor contaminate, but more precisely, occur one beside the other. The elements remain clearly distinguishable and the line which joins/separates them remains identifiable. To this group belong the additions to the Maliebaan residence in Utrecht and, the Faculty of Economics and Management located in the same city, in addition to the BBC headquarters in Glasgow.

The addition to the house consists of the juxtaposition to the existing building of a hypogeal structure with two patios which open to the garden behind the house. The complete and total difference between the two buildings is obvious, and requires no further explanation.

The Utrecht faculty building is clearly more complex, built as the juxtaposition between the concourse spaces of the great glazed gallery that encloses the four autonomous volumes of the auditoria, and that which contains the classrooms, laboratories and offices, organised around three courtyards. The two parts, identifiable through a primary ordering of the programme, correspond with each other through an inversion: if the first can be schematically considered a great void that contains solids, the second is a dense solid which contains voids. The introverted structure of the latter of these is certainly distant from the open schemes of modernism (we can consider *in primis* the rotational plan of the Bauhaus); nonetheless to speak of it as a kasbah, as is repeatedly done, would seem excessive, even while not denying that the most important elevations are those which face onto the interior courtyards (as will be seen further on). This building does not present the infinitesimal division of spaces or the apparent chaos that characterise a North African kasbah, though modern architec-

ture has more than once attempted a transcription: we can look at the Freie Universiteit in Berlin by Candillis, Josic and Woods or the horizontal *Unité d'habitation* in Rome by Adalberto Libera.

A structurally analogous example to the building in Utrecht is found in the office building for the BBC in Glasgow. The building is articulated in two distinct functional parts: one housing the studios, where three large volumes are contained within a glazed structure (an envelope which is broken by these same volumes) and that dedicated to open spaces, consisting of a system of floor slabs, superimposed and perforated, defining two vertical cavities which cut through the entire height of the building. The line of junction between the two parts is in reality a disjunction, a subtle hollow void, which contains the vertical circulation. This exercise of classification unequivocally demonstrates a prevalence for the hybrid and the juxtaposed as part of the tendency which dominates contemporary architecture, interpreting an already consolidated phenomenon based on the mixing of functions, according to which a train station is also a shopping mall or an exhibition space, while a museum is simultaneously a library or a research centre. Traditional types have been dissolved in favour of polifunctional complexes. In addition, this preference automatically negates the question of the evolution of types (even within an accepted meaning that is prevalently functional), overcoming any historical determination, but inserting itself fully within the flux of history, where the contemporary is distinguished by the prevalence of the atypical over the typical and the complex over the simple.

#### 4. HETEROPTOPHY

In what is now a distant 1978, Demetri Porphyrios read within the architecture of Alvar Aalto the manifestation of a sensibility for order that was distinctly particular and -within modern architecture- completely different than that of Le Corbusier or Mies Van der Rohe. The architecture of these latter in fact developed a sensibility for order that Porphyrios, guided by Foucault, defines as *omotopia*. "This is the kingdom of sameness; the region where the landscape is similar; the site where differences are put aside and expansive unities are established"<sup>50</sup>. The omotopic sensibility is expressed in the syntax of the plans: in the buildings of Mies, through the use of pervasive ordering grids, potentially infinite, responsible for locating the few elements of which the plan was articulated, delimiting, with difficulty, the envelope, a subtle external glass skin, often associated with the structure, already displayed within the building; or else in the buildings of Le Corbusier, through the hyper calibrated dialectic between the structural grid and the free elements that, betraying the rules of the grid, simultaneously reinforce it.

It is also in 1978 that Rosalind Krauss writes her celebrated essay on the use of the grid in modern art, which we will here place beside Porphyrios' reading in order to reinforce the argument. According to Krauss, the grid is "anti-natural, anti-mimetic, anti-real" and above all "the grid is a way of abrogating the claims of natural objects to have an order particular to themselves"<sup>51</sup>; is it all too evident how the ordering force of the grid resides in its isotropy, in the equivalence of every one of its points, in its infinite expansion in any direction; each materialisation can be considered merely a fragment of a whole, and every fragment implies this totality.

It is for this reason that the syntax of the plans of buildings by Mies and Le Corbusier, even in light of their different strategical approaches, tend towards the construction of continuity and homogeneity, re-absorbing or obliterating, as a general rule, any accidental occurrence.

In direct opposition we find instead the sensibility of Heterotopia. Porphyrios writes "At the other extremity of ordering conceptions there exists a sensibility which distributes the multiplicity of existing things into categories that the orthodox glance of Modernism would be incapable of naming, speaking or thinking. I mean that peculiar sense of order in which fragments of a number of a possible coherence glitter separately without a unifying common law. That order, which western rationalism mistrusted and has derogatorily labelled disorder, we will call Heterotopia"<sup>52</sup>.

An example of this completely different sense of order can be seen in the syntax of the plans of buildings by Alvar Aalto. For example, in the plan of the Cultural Centre in Wolfsburg, we find the juxtaposition of three differing logics: the radial logic of the conference room, the introverted logic of the library and the orthogonal grid of the offices. Porphyrios writes "Here discontinuities are welcomed. The homotopic requirement of a continuous order is discarded and instead great leaps are introduced. Syntax is not graduated, never shaded. Instead, empty spaces and sudden gaps circumscribe the limits of every region, breaking up the building into syntactic fragments, then juxtaposing these fragments"<sup>53</sup>.

Porphyrios affirms that the logic of Heterotopia is based on concepts of *discriminatio* -the distinction between things based on the verification of their differences- and *convenientia* -the juxtaposition between these different elements which is the unique source of their similarity; by importing this study into the terms of our reasoning, it becomes evident that *discriminatio* is an agent of disjunction and *convenientia* of conjunction.

#### HETEROPTOPIA Plans

We can now ask ourselves: to what ordering sensibility are we being referred by the syntax found in the plans of buildings by Mecanoo?

Let us consider the plan of the Silvolde school: it is derived from the juxtaposition between three elements: the orthogonal block of classrooms, placed in such a manner as to define the southern face of the building according to a syncopated succession and differentiated positions; the curvilinear volume of the northern facade, inspired by a logic of greater continuity; the embedded element of the auditorium and the gymnasium, with its organic geometry. To these three families it is necessary to add a series of minor events, such as the vertical volume of the elevators or the small glazed space housing the information laboratory, half suspended within the double height of the library volume. Detachment, glazing and void spaces ratify the separations between the various elements, while bridges and stairs reconnect them functionally. The *discriminatio* according to which these families of elements are distinguished is - as always - decisively functional: to the first family belong the normal classrooms, to the second the specialised classrooms and the offices, and to the third those spaces used for public assembly; the *discriminatio* is once again the expression of the design methodology of listing.

Let us now look at the museum in Arnheim: the plan is composed of three fundamental elements: the long ordering wall, the entrance pavilion and the half buried volume of the Hollandrama. Even in this case, elements which differ completely amongst themselves in design, function and construction, interact purely through proximity.

We can now look at the plan of the Almelo library, also the result of the juxtaposition of highly diverse elements: the spine-like service wall, the columned space which borders the street and the posterior zone with its "saw tooth" plan, differing in structure, function and materials.

A more interesting list of differences could be derived from a reading of the plans of the Faculty of Economics and Management in Utrecht, to which we will return later.

Instead we will look at the plan of the BBC Building in Glasgow: at first glance we notice how the regular order of the structural grid reacts with two contrasting systems, one of volumes the other of geometrically free “holes” in floor slabs, almost according to a Corbusian syntax; however, with a more attentive gaze we notice how the grid presents deformations (in front of the archive-wall and at the extremities of the balcony housing the office distribution), losing its nature of isotropy; not to mention the repetitive discontinuities introduced within the building.

Another non-isotropic example connected with the various contingencies is the structural fabric of the Nieuwegein Town Hall.

The building in which the structural grid is most prevalently isotropic is the library at Delft, not including the peripheral structural lines which accompany the north and south elevations of the building; in this case however it is the entire plan that subscribes to the idea of deformation, as has already been noted.

The planimetric syntax of Mecanoo’s buildings is therefore decisively heterotopic. If we wish to retrace the distinction made by Peter Buchanan, who distinguishes the plans of Dutch architecture into those that are episodic and those that are structuralist, we would then have to include Mecanoo in the first group: “in the episodic approach, the building is fragmented into singular elements that have an autonomous configuration and are then ordered in a graphic composition. The various elements conserve their identity, in a collage {...} or free floating, connected solely by paths of circulation...”<sup>54</sup>.

The heterotopic plan then is the place of “the cohabitation of things left one beside the other, as they are {...} it is the disorganisation desired by a given world (and not accepted) reduced to a list in order to feel more free and inventive with respect to a form that must be conferred upon them”<sup>55</sup>.

#### HETEROTOPIA *Elevations*

The heterotopic syntax that we have discovered in the plans of Mecanoo’s buildings are also to be found, as could be expected, in their elevations; here the syntax is defined by two distinct and opposing methods.

In the first, the pieces of which the building is composed are exhibited as they are; connections appear extremely loose and qualify as negatives: glazed pauses, voids, shadows.

In the second method, the pieces are apparently reunited: this unifying role is taken on by skins of various types that wrap the pieces themselves, creating a vision of a whole that appears to be more or less compact.

To the first method we can ascribe the library in Almelo, the Silvolde school and the museum in Arnheim; to the second the Faculty of Economics and Management in Utrecht, the Nieuwegein Town Hall and the BBC Building in Glasgow.

The Almelo library is straightforwardly plethoric in the listing of its components; the various parts of the building can be distinguished because each one of them develops its own theme in the elevation through a change of material (the brick clad service spine with its small openings; the wrapping copper clad walls with three scales of aperture; the saw tooth block in concrete and large sheet glazing; the upper shell covered in zinc panels; other minor episodes). In the stacking of the upper volumes, the composition loses some of its synthetic nature and as a result, so do the elevations: it appears that variety has reached a level of excess that has not been adequately controlled.

At Arnheim, the heterotopic sensibility is expressed through contrasts: on the entrance side by the large copper clad egg viewed against the backdrop of the polychrome wall; on the side of the clearing the contrast is perfectly clear between the same wall and the glazed pavilion,

with the varied metering of its vertical wooden mullions. The different pieces exist in total autonomy, and dialogue occurs through opposition.

As examples of the second method we can look to the Faculty of Economics and Management at Utrecht, where the pieces are absorbed and unified by wrapping skins. As we have seen, the building is fundamentally divided into two zones: the public assembly area of conference rooms, and the area dedicated to classrooms and offices. Each zone develops its own theme, yet at the same time analogies are developed between the two zones. The exterior elevations of the zone dedicated to classrooms and offices are uniformed and stratified by the wrapping of the skin of aluminium louvers, offering sun control, obscuring any internal difference of function, while the elevations facing onto the interior courtyards, while also working with the idea of the stratification of the facade, (using grilles in wood or steel superimposed over the windows), they are fragmented into minor volumes and present a plurality of episodes and materials which reiterate the importance of the individual courtyards, each with its own theme (Jungle Patio, Zen Patio and Water Patio).

The elevation of the assembly zone, a great continuous glazed wall, is an absent elevation: its total transparency makes the suspended volumes behind it the true protagonists of this part of the building and it is not by chance that each have their own theme - analogous to the courtyards - through the mediation and variance of scale, colour and material.

We thus observe how the entire building invites a progression from the exterior to the interior, in an expressive densification, progressing from exterior to interior, as well as and above all in the areas dedicated to the patios, where the progression culminates in “voids”: when presenting the project, the designers insist, and not by accident, on highlighting the patios.

An analogous logic inspires the elevations of the BBC Building in Glasgow, even if in this case there is no correspondence between the previously discussed bipartisan nature of the building and a bipartisan presentation of the elevations which, entirely glazed, wrap both the zone of open space slabs as well as that containing the studios; the singular variant is that the curtain wall is made imperfect by the exterior protrusions of its interior volumes.

The syntax of the elevations finds further connotations in the relationship with the ground plane where they recount much of the internal life of the building. In the aforementioned study of Heterotopia, Porphyrrios underlines how, ever since architecture has raised the question of the programme and its representation, the discipline has not ceased to interrogate itself on how to establish a system to designate between objects and their uses. According to Porphyrrios, the strongest tie was established in expressing the useful with the identifiable: from this has been derived the ‘zonification’ of buildings, the distinction in the roles of spaces (servant, served, special...), the role of structures (load bearing or non) and finally the idea that the elevation of the building can serve as “the animated screen where its internal life is mapped”<sup>56</sup>. For Porphyrrios, in Aalto’s work both the plans and elevations present an unexpected failure to comply to this peculiarity of functionalism: the programme does not reveal itself, and the multiple figurative codes used by Aalto dissolve any reciprocal relationship with the logic of the interiors.

The emancipation of the elevation from the logic of the building behind it was embraced by Postmodern architecture, which invested it with its own thematic autonomy in the cases in which there were specific symbolic messages to be communicated -not by chance the discourse was once again focused on the facade- as well as in the cases when the elevation was configured as an autonomous skin which wrapped the building, tending towards and expressive neutrality, often coinciding with the sensorial qualities of the material employed.

In the majority of cases Mecanoo develop the elevations by recognising their thematic au-

tonomy; nonetheless, in restating the connection between the tradition of new objectivities, there are cases where relationships have been established between the interior programme and the elevations; this occurs through transparency or through the treatment of the different elevations of the same building in a variety of different ways. An example of transparency in a large public building can be found in the Delft library or the BBC Building in Glasgow and in the case of a small residential building we can look at the Houben Residence in Rotterdam; as examples of the variety of treatments of their composition, we can consider Wageningen and Nieuwegein.

The laboratory building in Wageningen is composed of an addition of strips, revealed by the differences between the elevations and at the ends of the buildings. While the concave stuccoed facade facing onto the park is characterised by the constant rhythm of fenestration of the laboratories and by the shadow cast by the protruding roof on the recessed portion of the third floor, the convex elevation facing the courtyard, clad in brick, is marked only by the ordered sequence of the small horizontal apertures which correspond to the research studios of the behind it. At the ends of the buildings, the system of strips flakes apart, freeing the central skeleton of the building with its winged roof, exposing its binary rhythm and the emergency exit stairs. In the complexity of the intervention, given that the theme was that of conjunction, the differences in the materials used highlight the additional parts which serve in the reordering of circulation and the relationships between the pre-existing buildings. In the new library it is also the treatment of the elevations that reveals the concept behind the building, where the heavy dihedral of the poured concrete and brick walls hosts the lightweight wooden wall, entirely detached from the ground plane by horizontal slices of continuous glazing. Once again let us look at the elevations of the Nieuwegein Town Hall: the solids present strip-like cuts, in correspondence with the offices, and rarefied apertures, with a neo-plastic flavour, in correspondence with the special use spaces; finally we have the great glazed surfaces, corresponding with the large public spaces. The internal life of the building is summarily projected onto the elevations.

Lastly let us consider the question of the composition of the elevations with regards to their critical relationship with the ground and the sky. Let us remember that one of the presuppositions of Modernism was that of the free elevation: freed from the structure and from tectonic relationships; freed from axiality and bilateral symmetries, or more precisely, the necessity of presupposing its actual design; in the end, freed from the codified rules of the classical superimposition of base-wall-roof.

Naturally Mecanoo move in this latter direction; nonetheless we find an echo of classical superimposition in the street facade of the Houben residence which re-presents the idea of the base -the ground plane being entirely opaque-, of an intermediate wall - the large glazed surfaces - and of the roof - the notable overhang of the roof and the brackets which support it -; this can of course be naturally attributed to the necessity of harmonising with the pre-existing conditions already mentioned.

As a further example of this vertical sequencing we can look at the elevations of the Rotterdam Chapel, even with its negative attachment to the ground plane, defined by a continuous band of glass; to the canonical nature of this vertical sequence, already contradicted by this glazed disconnection is contrasted the indifference to the treatment of the exterior walls, clad in galvanized metal, identical in all cases, even in the two positions where it rotates open to provide access.

The attachment with the sky is obviously the protagonist of the project for the Town Hall in Nieuwegein, with its great projecting one-storey inhabited roof, of which we have already spoken.

It can definitely be stated that the facade is always the direct expression of technical or functional facts: let us then speak more about their composition, in the sense that a series of elements, deduced from the process of listing, enter into a reciprocal relationship of an essentially graphic-pictorial nature, more often than not, resolved on a single plane of depth, other times played out employing ideas of stratification. In these cases the elevation does not present itself as an unequivocal plane, but often gains depth, assuming an epithelial profundity, obtained using closely placed parallel planes of different materials: this is the case with the Faculty Building in Utrecht or the Alkmaar Cultural Centre, with its slats of wood superimposed over the windows.

## 5. CONSISTENCY

According to Devoto and Oli, *consistency* indicates “solidity, resistance, density {and further} stability, corporeal materiality; establishment, validity”, while the corresponding verb *to consist* (which incidentally is derived from Latin, a composition of *cum* and *sistere*, ‘to stop oneself’), indicates “to have ones actual foundations in, to be constituted of {but also, even if more archaic} to support oneself, to resist, to last”<sup>57</sup>. A substantive noun and verb which cover quite a considerably vast area of semantics, somewhere between the material significance of being solid-resistant-dense-lasting and the metaphorical one of being valid and having a foundation.

We will use both, even if, in our case, it is the significance of materials that lead us to the metaphoric ones; in other words it is through highlighting the constructive qualities of the Mecanoo’s architecture that we can seize its most imminent values. In this way we can develop Rafael Moneo’s invitation to reflect upon the relationship between materiality and consistency<sup>58</sup>.

### CONSISTENCY *Materials*

As builders Mecanoo are both refined and aware and do not indulge in linguistic diversions, nor do they find it necessary to invest technology with that miracle working capacity which today it is often forced to assume in order to render many graphic exercises feasible and buildable.

In their projects it is rare to encounter structural virtuosités or technological exhibitionisms, even if their buildings are often qualified by an attention to detail: the Delft library for example is conceived as a large thermal machine<sup>59</sup>, while the principle motivation behind the compact nature of the planimetric configuration of the Nieuwegein Town Hall is that of increasing its energy efficiency.

Certain qualities or formal characteristics are derived from construction methods or necessities. For example, many inapplicable words have been written about the motivations behind the cone which protrudes from the Delft library, identified as a symbol for the campus, of technology, etc. Effectively, this perfect “figure” contradicts the general idea of deformation to which the rest of the composition is subject and reintroduces an idea of “construction” to that which wishes to appear simply as “landscape”. The figure of the cone is however the result of a constructive detail: in order to leave the great void of the atrium as free and fluid as possible its structure is all contained in the perimeter walls. The large metal point of the cone is used to transfer to the perimeter walls of the cone the load supported by the cables which hold up the floor slabs of the reading rooms contained within the cone. The organic form of the walls which envelop the chapel in Rotterdam is permitted by using

a structural combination of steel supports and wooden frames, clad on the interior with stucco and externally in galvanised steel panels. An identical structural combination of steel beams and wooden framework also permits the realisation of the curved form of the roof, the underside of which is finished in stucco in order to eliminate all the joints given that any proof of its construction would contaminate the idea of a floating plane which is further dematerialised by its golden colour, reducing it to pure luminescence.

Mecanoo take great care in the details of their buildings; it is worth focusing some attention on their refined use of steel, in their structures, in the industrial profiles and cables used largely for handrails, stairs and windows/doors. However, for Mecanoo the important part of building lies in the use of a variety of materials and it would be possible to say that the use of materials is most certainly an area of expression in which Mecanoo excel and from which their architecture gains its richness and quality. This fact has been stated numerous times and in particular by Annette Le Cuyet in her work entitled *Radical Tectonics* which examines, in addition to the work of this Dutch group, that of Miralles, Behnisch and Patkau Architects.

Attributing to the word Tectonic the meaning derived from its Greek etymology, which implies the simultaneous presence of technique and art, Le Cuyet aims to highlight above all a preoccupation for materiality which is common to the works of these four protagonists, a preoccupation that constitutes a line of thinking opposed to conceptualism and to the image-based virtuality of much contemporary production. In this sense *Radical Tectonics* does not indicate a style or a language, but more precisely a peculiar sensibility, a *modus operandi* that finds important precedents in the work of Alvar Aalto.

According to some critics this primary nature of materiality could be the distinctive trait of contemporary architecture. For Hans Ibelings<sup>60</sup> the importance of tactile and sensorial values characterises the sur-modern architecture of the 1990's; Jean-Francois Pousse calls this tendency "tactile hypertrophy"<sup>61</sup>.

Le Cuyet focuses attention on the importance of physical data, on the means of experiencing the buildings and highlights how the movement of the body through space is considered to be crucial; furthermore, "in addition to the visual, much importance in this work is placed upon the tactile. The construction palettes of these buildings are rich and varied, with materials used as much for their sensate qualities as for economy or utility. Like the brutalist affinity for the power of raw material, the juxtaposition of rough and smooth, heavy and light, figured and plain makes the bodily experience of the buildings more direct and more complex, supplanting objectivity with empathy"<sup>62</sup>.

In Mecanoo's architecture changes in material distinguish and connote the elements of the composition; to the "joint" they prefer "detachment", to choices inspired by continuity they choose those inspired by discontinuity or variation; they aim at the individualisation of the part through the detail, within the whole of its tactile qualities, its textures and its colours. In this way they reveal their roots in a northern (gothic) way of making architecture, distinct in this way from a Mediterranean reductionism (Latin): to the lessons of Le Corbusier are preferred those of Aalto and Scharoun.

This articulation implies the frequent use of cladding employed to the limits of tectonic counterfeiting: the wall of the museum at Arnheim is derived from the patchwork of brick found in the courtyard of the Muratsaalo house by Aalto, but only at a superficial level. While the Finnish architect constructed a load bearing wall, Mecanoo limit themselves to infilling a metal frame: shifting, and not only slightly, the meaning of the operation.

There is a frequent use of sheet metal: for example the elevations in galvanized sheets of the towers in Stuttgart, of the chapel, the Park Hotel and the building behind it in Rochussen-

straat in Rotterdam, as well as the upper volume of the Almelo library; we can look at the sheets of copper such as those which cover the street facade of the library in Almelo, the egg in Arnheim and the Oude Torenstraat building at Hilversum.

With the same frequency we find wood used as a cladding material: sheets of plywood as found on the volumes facing the patios in Utrecht, the internal volumes of the Arnheim museum and the planar surfaces of the houses in Maastricht; in boards in the Wageningen library and on the volume of the gymnasium at Silvolde; and again in strips, such as at Alkmaar.

We can also look at the cladding of the volumes of the auditoria in the Utrecht Faculty building in wood, metal, stucco and plastic.

Even the paving is frequently the source of a play with material, varying in relationship to specifics of function or circulation routes, often through the insertion of secondary materials within the dominant field of a primary one. We have already come across this in the Arnheim museum but the discourse is valid also for the Utrecht Faculty, for the zones dedicated to the altar and the faithful in the Rotterdam chapel which are identified by circular fields of marble within the polished concrete floor; and again in the Almelo library the paving at the entrance level is in stone, almost mediating the passage from interior to exterior, giving way to blue linoleum at the other public levels. The change of material assumes the role of a true visual codification capable of identifying the specificity of programme.

Contrast is the general criteria that presides over the selection of materials: "I use materials like wood, bamboo, zinc, copper, concrete, glass and steel in compositions full of contrasts" states Francine Houben<sup>63</sup>. The critics are in general agreement with this statement, for example it has been said of the Utrecht Faculty that "the designers have elected as the inspirational criteria for the project the placement of <raw> materials beside <finished> ones, demonstrating how it is possible to place the rough surface of exposed poured concrete besides wooden window frames in cedar, the brilliant surface of aluminium beside wood panelling intended for exterior use, the diaphanous shimmering of glazing beside the concrete essentialness of interior finishes"<sup>64</sup>.

The primary contrasts between rough and smooth, transparent and opaque, reflective and absorbent, texture and uniformity are thus used intelligently by Mecanoo, loading their buildings with strong values, conferring upon them a physical substantiality and intensity that is perhaps close to what Rafael Moneo called "consistency", characterising, in his opinion, the buildings of the past<sup>65</sup>, though rarely to be found in those of the present. It is also true that Moneo wrote this in 1988, that is to say before the 1990's, the era of Tactile Hypertrophy. The experimentation undertaken in that decade in buildings which are qualified for their material qualities and not for superimposed or subjective meanings is a testimonial to the work of various architects (Herzog & de Meuron, Zumthor, o Steven Holl<sup>66</sup>) and gives reason to Moneo when he indicated was to become a direction for investigation. This decade marked the rediscovery of "the intelligent use of materials {that} allows for a richer and more complex architecture".

Mecanoo's method differs from that of the architects mentioned above. They do not seek to conduct an experiment with a phenomenological imprint beginning with materials (as for example in many of Herzog & de Meuron's projects); we are dealing more precisely with the conference of a particular physicality to the building through the use of materials. They do not concentrate on the particular use of a predetermined material, but more precisely develop a dialectic opposition between multiple materials, turning their architecture into poly-materialistic art.

## 6. EXPERIMENTALISM

If the avant-garde is always assertive and totalitarian, refusing to accept any given data and if, in the radical act of constructing requires the condition of tabula rasa then, vice versa, Experimentalism proceeds through an incessant process of dismantling and reassembling, investigating the syntax of codes within which it can operate to the most extreme limits. The aim of Experimentalist currents is “not that of subverting, but more that of expanding, decomposing, recomposing in unedited modulations, linguistic material, figurative codes, conventions that, by definition, they assume as the reality of their background”<sup>67</sup>.

The manipulations conducted, constitutionally based on disjunction and conjunction have an intrinsic critical value because they verify the validity, the versatility, the meaning and therefore the historic pertinence of the code being employed.

In this sense the Experimental attitude is entirely in the present. It does not live the “pathos of the future” - that is instead typical of the avant-garde - and bases itself on a preliminary absence in order to measure itself with the multiplicity and the variability, even contradictory, of the contemporary.

### EXPERIMENTALISM *Useful History: The Relationship With Modernism*

Midway through the 1980's, Mecanoo developed a project for Alvaro Siza, that of the double house at The Hague: a double building even in the style adopted which could be considered an homage to the two souls of Modern architecture in the Netherlands: it is not by chance that a “Dutch counterpoint” was spoken of<sup>68</sup>. One of the two houses proposes an interpretation of the expressive modalities referable to the Amsterdam School: the use of brick and the boat like plan of the house recall the projects by Margaret Kropholler for the villa Beukenhoek or of Jan Frederik Staal for the so called Villa De Bark<sup>69</sup>. The other house, in the abstractness of the white stucco and the lightness of the frame, can be referred to the New Objective Style and particular works by Duiker. Two opposed styles that were once antagonists. Siza's intention is to demonstrate how complementary the two styles can be and at what scale a simultaneous use could exalt their differences. Under this direction Mecanoo discovered what Francine Houben describes when she wrote that “the beauty of the project lies in the combination of introverted and extroverted, heavy and light, tactile and abstract”<sup>70</sup>, that is in the combination of the two styles, of the reactions that they caused, the contrasts that they set off.

This episode emblematically reassumes the relationship that Mecanoo have with stylistic questions which they have never considered to be deterministic. Once again, Houben writes: “Style is an outdated phenomenon. Architecture needs a handwriting that can write in different languages in order to be able to respond adequately to each location and assignment”<sup>71</sup>.

Mecanoo have never defined a true, recognisable and unequivocal style, as on the other hand can be easily said of many contemporary architects (Rossi, Liebeskind, Siza, Eisenman...); perhaps by this they intend to avoid “one of the great dangers of this century: the monument to deathly boredom that, due to a requirement of being recognisable, is the repetitive monotony of a stylistic gesture”<sup>72</sup>.

Instead Mecanoo use a plurality of means of expression which lay within the language of European Modernism as defined between the 1920's and the 1960's. We can agree with the statement that “it is not easy {...} to indicate exactly which are the most direct references for the expressive research of Mecanoo's work because there also exists the risk, moving from one project to another, of contradicting oneself. Their work certainly has, on the one hand,

a direct relationship with a certain type of Dutch and in particular German expressionism, calling to mind the architecture of Duiker or the predilection for curved lines and asymmetry of Scharoun or Taut. On the other hand there seems to exist, in some way, the influence of Scandinavian organicism with regards to the formal research as well as the sensibilities demonstrated in their use of materials and colours, often willingly placed side by side in order to create contrast”<sup>73</sup>.

Certain predilections also appear, and often are openly declared. With regards to the organic-expressionistic tendency: for example, the system for the Nieuwegein Town Hall was compared to that of the project by Poelzig for the Palace of the Radio in 1930 in Berlin; with regards to the informality and the brutalism of Alison and Peter Smithson, for whom they have a great respect of their impersonalised language and their refusal to accept predetermined strategies; with regards to the functionalism of Bakema and Van den Broek; with regards to the work of Charles and Ray Eames, in particular their house in Los Angeles. This seems to possess, at least in the eyes of Francine Houben, a general methodological value inasmuch as “it shows what happens when you combine the technical with the sensorial. Architecture must appeal to all the senses and is never a purely intellectual, conceptual or visual game alone”<sup>74</sup>. This research into the sensorial qualities of architecture cannot obviously be considered without discussing the lessons of Alvar Aalto, to whom Mecanoo are rather indebted. Some of these debts are rather obvious: the derivation of the tower at Hillekop in that at Brema; the explicit citations in the ceiling of the Viipuri library in that of the cafeteria at Silvolde; even their predilection for ultramarine blue, - by now considered a Mecanoo signature -, could be derived from Aalto who used it on more than one occasion (in the meeting room at Turun Sanomat, in Finlanditalo, in the principal space at the Opera House in Essen)<sup>75</sup>. Perhaps the most relevant influence of Aalto on Mecanoo's work can be found in their predilection for fragmentary and heterotopic compositions, in their sensibility towards the use of materials and their linguistic variability.

We can examine this linguistic variability using the critical category of eclecticism, as has already been done, or through an Experimentalist examination.

It was Kees Somer who contemplated Mecanoo's approach in the light of the dictates of one of the eighteenth centuries theoreticians of eclecticism, Cesar Daly.

“The eclectic architect is the positive and practical man *par excellence*: he does not get enthusiastic about any one particular era of the past; he emerges himself in a dream of a future architecture. His notion of architecture is for the most part material: to construct and realise as best as possible the conditions of comfort and plastic harmony and first and foremost to satisfy the client: this is more or less his entire doctrine”<sup>76</sup>.

If we were to align ourselves with this interpretation<sup>77</sup>, we would not only commit an error in that it is critical of Mecanoo's practice, but continuing to speak of eclecticism we would remain within a conceptual area that in reality does not interest Mecanoo in the least, an area that is precisely that of style, risking the possibility of missing the precise reasons behind the *modus operandi* to which they owe, if not their lack of a style, at least the absence of the search for one.

Mecanoo's confidence with Modern architecture derives above all from precise experiences of their formative years<sup>78</sup>, leaving profound traces upon their manner of thinking about architecture<sup>79</sup>. At the Delft Polytechnic, between the end of the 1960's and the beginning of the 1980's, above all within the course taught by Max Risselada, there appear an in depth series of investigations into the Modern works by Le Corbusier, Loos, Rietveld, the Eames etc., studying them through the method -intrinsicly modern- of disassembling and reassembling. Not only: they were taught a true method of design, consisting of beginning a

project using another project: placing the plan of a building in a determined context, juxtaposing the different parts of diverse projects, etc.<sup>80</sup>, producing a “limitless development of grafted combinations”.<sup>81</sup>

Let us make some observations: these techniques are also found in Mecanoo’s most recent work, even if in a less explicit manner; they institute an operational relationship with Modern architecture; in the end, they overcome the question of originality inasmuch as it is not possible to postulate invention as much as the capacity to provoke and control the reactions between known elements and new contexts, or more precisely heterogeneous elements, thus developing acquired schemes in an original way.

These observations coincide with the arguments used by Manfredo Tafuri in describing Experimentalism and in distinguishing it from the avant-garde.

#### EXPERIMENTALISM *Pieces and Methods*

The manipulative technique employed by Mecanoo on the linguistic materials of Modern architecture is similarly employed on the language itself, defining itself over time. In studying their projects we observe first hand the transition of certain elements of buildings, identifiable and nameable, from one building to another, undergoing only opportune modifications: literal “pieces” that are inserted in different compositional circuits that, if it were not for this act, would lose their recognisability. In a secondary way the reiteration of particular syntactic rules, or more precisely, the habit of managing relationships between the parts of a building with “analogous” methods in different projects.

Let us look first hand at these pieces.

The volumes facing onto the courtyards of the Faculty Building in Utrecht (in particular the Zen Patio and the Jungle Patio), are perforated and clad in solid wood panelling following a neo-plastic grammar that is almost identical to the wooden partitions, also perforated in a neo-plastically casual way, which articulate the elevations of the houses in Maastricht, behind the high columns of the portico. The latter is almost identical to those of the facade of the Silvolde school and there is a vague resemblance with the series of slender metal columns found along the Schoemakerstraat facade of the Delft library.

We can consider the use of walls/screens. Those relatively anonymous walls, lightweight and non-structural that without constructing an actual volume order or define a space: that which in German are called *die wand*, a lightweight partition (distinct from *die mauer*, the heavy wall)<sup>82</sup>.

It is certainly a screen/wall that defines the relationship with the street of the Almelo library. Free floating at its ends, curved ever so slightly and covered in copper, it is very similar to that in Oude Torenstraat in Hilversum, (though concave and not convex as that at Almelo). Also created as a screen/wall is the lower galvanized metal clad part of the facade of the building in Rochussenstraat in Rotterdam, clearly revealed in its progressive unfolding as it nears the building’s end along Coolsingel. The large wall of the museum in Arnheim is an improper screen/wall given that it has a partly structural function; nonetheless it assists in the ordering of the exterior space, separating the entrance area from the entire complex of the clearing found on its opposite side.

The screen/wall can be folded and wrapped, in the end becoming a shell; we can thus speak even more truly of a wrapping that defines space: we have the example of the double shell of the gymnasium and the auditorium that graft themselves onto the linear volume of the Silvolde school, while the strongest and most obvious example is certainly provided by the galvanized metal clad walls, with their nerve like structural columns, that vertically define the form of the chapel in the Rotterdam cemetery.

The great system of balconies of shelving, served by parallel staircases which characterise the grand interior of the Delft library -also due to their projection against a magnificent backdrop of ultramarine blue-, is replicated almost exactly in the project for the BBC in Glasgow, where it has become an archive, losing the important quality of being the immediate backdrop to the entrance.

Roofs clad in grass characterise the Delft library, the Nieuwegein Town Hall and the addition to the house in Utrecht; characteristic holes in roofs can be found in the Wageningen laboratories, the Houben residence, the Delft library and, differing only slightly, in the Rotterdam chapel. All this without counting the great quantity of details that move from building to building with only slight adaptations to their specific projects in a progressive process of adjustment; then there is that which can be noted simply by observing stairs, railings, etc.

Let us now consider the re-proposition of these same syntactic rules.

We can begin by looking at the “detachment from the ground plane”: the aforementioned wrapping walls of the Rotterdam chapel are raised above the ground plane by a half metre, almost sanctioning a sort of temporariness or intangibility of the remains of the pre-existing church (other than allowing low placed illumination). Analogous to this we find the elevated wooden wall of the Houben residence, as also the wooden wall of the Wageningen library. As examples of partial detachment we can look at the saw toothed volume of the Almelo library, or the posterior elevation of the gymnasium at Silvolde: in both cases the detachment from the ground serves to illuminate a half buried level, locating the eye at the level of the exterior ground plane. The Almelo library and the Silvolde school also share another compositional method: that of the vertical shifting of floor planes between distinct elements of the composition, used on the one hand to reinforce their autonomy, on the other to guarantee the visual integration of the spaces. In the library we find a half storey shift in level on either side of the profound cut in the building, employing the system of stairs that cross it like a suture. In the school it is the entire system of the double shell that houses the shifted floor levels with respect to those of the main linear building, so that even here we find the junction line between the two buildings is a full height vertical cut, lit from above and again mediated by stairs and bridges. The shifting occurs once again in the Arnheim museum pavilion, as we have already seen, in order to distinguish the two distinct functional zones (but also in order to follow the natural movement of the terrain around it). Again we observe the shifting of the levels of the open space areas with respect to zone of offices in the Nieuwegein Town Hall, linked by a continuous linear stair that runs in the cut between the two systems; the upper stories of the laboratory wing at Wageningen are also shifted with respect to one another.

The recognition of the pieces and their transmigrations, in addition to the discontinuity that informs the recurring syntactic methods employed, sustain the architectural language of disjunction used by Mecanoo. In this way, the principal legacy of De Stijl finds ulterior authoritative interpreters.

#### 7. KOINÉ

Koiné dialéctos was the name of the common language of the post-Alessandrian Greeks, diffuse in a vast geographical area, amongst diverse ethnicities, each with their own languages. This language had as its base the Classic Attic of the Fifth Century, though simplified and modified through prolonged contact with other cultures.

Koiné tended to be syncretistic and developed the double capacity of conserving an original physiognomy and of being site specific.

When an architectural language reaches a status of Koiné, architecture becomes a collective act; as has been said, “that which connects those who aim at collectivism is the fact of working on a terrain that is well known to everyone”<sup>83</sup>; he who designs is then charged with understanding and revealing – *sub specie aedificandi* – the value of the element of dwelling that is to be realised, its civic role.

#### KOINÉ *The Contemporary Through the Modern*

To state that in Holland there exists a koiné of the modern signifies in the first place recognising that this country is a crucible where cultural and social syncretism are elaborated in a weaving of economic and cultural dynamics; secondly, and with strict regards to the profession of architecture, it signifies recognising that Holland is the land of “constructed rationalism”<sup>84</sup>, where the language of Modern architecture, metabolised and largely shared, is given the job of expressing the sense of dwelling in this period of history.

“SuperDutch”, the successful book by Bart Lootsma is nothing other than the recognition of this koiné of the Modern which is the condensation on the part of a certain group of architects of a language characterised by a “complex of common prescriptions, elastic enough to allow each to find their own space, but recognisable enough in its general traits”<sup>85</sup>.

In the introductory essay to the book Lootsma reveals how Dutch architects today are measured by essentially two questions: one relative to a “force field” within which the project is conceived and realised, the other relative to the necessity of elaborating new types, tuned to the necessities of a society that is complex, differential and multicultural. Examining the conceptualisations elaborated by architects around these two ideas Lootsma cites Koolhaas, MVRDV, UN Studio, West 8, and ignores Mecanoo. Lootsma evidently does not contemplate the possibility of working around the question raised by the contemporary condition using disciplinary instruments elaborated during the Modernist era (the Early Modern). And yet this is the highly successful road that Mecanoo have chosen.

We have observed how Mecanoo manipulate programmatic data, placing them in discussion in order to reorganise them and how this process of the interrogation of function is translated into the basic scheme upon which the project is developed: a scheme that is often hybrid and juxtaposed. We have observed how they continually manipulate and reorganise linguistic material derived from Modern architecture (and from their own architecture). We have observed the attention paid to the use of materials, through which their buildings gain consistency.

We can still define a quality of their architecture that has remained hidden between the folds of reason which can be called the emotional quality of the spaces of some of their buildings. Think of the “labyrinthine clarity” of the Utrecht Faculty Building, the “expansive” space of the great atrium of the Delft library<sup>86</sup>, the “luminescence” of the Rotterdam chapel, the “ricocheting fluidity” across the great cut in the Almelo library.

The sum of these aspects constitutes an individual declination of the koiné of the Modern that is spoken in Holland. We must then ask ourselves: this rapport with Modern architecture, with its multiple language, what does it indicate?

Above all it indicates the tension that Mecanoo demonstrate towards effectiveness: they recognise the best lessons of Modern architecture in a peculiar capacity to adhere to situations and programmes, interpreting objective and verifiable needs.

Again, the architecture of Mecanoo indicates that the vocabulary of Modern architecture has expressive possibilities that conform with the contemporary, that reside in the interpretation of programmes, in the articulation of spaces and in the use of materials.

In an investigation of the works of Mecanoo the questions of the actuality of Modernism, of

its declinations, of its destiny emerge: the radical declarations on its unavoidable downfall are called into doubt.

It is possible that Mecanoo are, as has been written, the control of the radicalism of Rem Koolhaas and that they give expression to “the domestic and everyday soul of a culture of the Modern that is solid and socially shared”<sup>87</sup>; there remains however the capacity of the language of Modernism spoken by Mecanoo to “interpret a reality that is in continual metamorphosis”<sup>88</sup>. Further, this contrast to Koolhaas appears fictitious, a false problem. The Dutch matrix works on both of them: the accurate examination of programmes and their own imaginative interpretations, the precedence of spatial organisation over the “composition of the forms”, the refusal of stylistic issues are common traits, explicitly expressed already by a young Koolhaas who appeared to have given himself a job to complete<sup>89</sup>, a job quickly accepted by an even younger Mecanoo. It could be this that Koolhaas recognises in the distant words of Oud, speaking against formalism when he wrote that “the formal results must be re-examined, each time from the beginning, according to their essences, destroyed according to their appearance, corrected according to their final objective”<sup>90</sup>.

Certainly there remains a fundamental difference: Koolhaas, in his theoretically based approach, aspires even today towards generality, where Mecanoo, in their professionally focused attitude, concentrate on singularity, on the concrete example. Here we find the radicalism –and the importance– of Koolhaas (and some of his followers): in the demonstrative and methodological value of many of his works. Beyond this distinction we can ask another question about which of the two attitudes possesses the capacity to better interpret the contemporary Dutch reality and to assume the role of establishing a sufficient distance from it and its followers in order to undertake an efficient critical interpretation.

In fact, the sum of the values that have made Holland a leader in the realm of European Social Democracy are today fading away; as Roemer Van Toorn wrote, “pursuing the rapid expansion of the logic of profit and deregulation, administrative and municipal authorities have ended up abandoning their actual role of defending the public interest. Instead of undertaking works in favour of the collective well being, they function as more or less simple intermediaries, intent on creating ever increasing opportunities for market forces”<sup>91</sup>. This change configures a new social, economic and civil situation which remains to be interpreted.

According to Van Toorn architects today are asked to design experiences, having been attributed with the role of imaginative visionaries; the concept was already expressed some years ago, with more clarity, by Hans van Dijk, who spoke of architecture as a Seductress. “The architect is ever more often asked to create images that can stimulate the flow of capital in the free market, both in the case of projects destined to restore large structures such as old ports and industrial areas as well as in private residences designed to demonstrate the lifestyles of their owners”<sup>92</sup>.

To this end Van Toorn also writes: “Dutch architecture today possesses a new energy, born of the fascination and the acceptance of the mutated roles of a project generated a critically by a new modernity, but, unfortunately, it does not assume this role as its own, in such a way as to develop alternative visions”<sup>93</sup>.

Apparently radicalism seems to possess the force required to construct these alternatives; factually, and excluding some rare cases, it aligns itself instead perfectly with the logics that it pretends to substitute, overcoming them, demonstrating its acquiescence.

More useful and subversive then is the realistic effectiveness of a case by case study, capable of elaborating micro-criticisms of the initial parameters and of leading to experimental outcomes, especially if conducted with the depth of intelligence that structures the most relevant aspects of Mecanoo’s critical practice.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2003  
Stampa: Mediapress 2000 Roma  
Fotolito e impianti: Ferrantepentakolor,  
via R.G. di Montevercchio, 17 - Roma - tel. 0643533110