

Da: *Musei per un nuovo millennio. Idee Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 maggio - 26 agosto 2001), Prestel, Monaco-Londra-New York 2001, pp. 62-66.

Vittorio Gregotti, Manuel Salgado
Centro Cultural de Belém
Lisbona (Portogallo), 1988-1993

Ruth Hanisch

Quel che distingue il Centro Cultural de Belém a Lisbona da altri edifici culturali degli ultimi anni è sicuramente il programma di attività estremamente variegato: una mistura di arte e politica ad alto livello, di cultura popolare e commercio, di attività alberghiera e attività del tempo libero, che basterebbe a riempire di vita un piccolo quartiere. L'impianto venne realizzato nel 1992, come centro culturale in occasione della presidenza portoghese dell'Unione Europea, per le cui manifestazioni e conferenze divenne la cornice.

La posizione sulla riva del Tago fu scelta accuratamente. Periferica e al tempo stesso privilegiata, essa doveva consentire al Centro di diventare il motore del futuro sviluppo del distretto un tempo autonomo di Belém e di costituire un 'interessante complemento al nucleo storico di Lisbona. Inoltre, il progetto non riguardava una terra di nessuno: i monumenti culturali portoghesi nelle immediate vicinanze, il monastero *dos Jerónimos* e la torre di Belém, entrambi della prima metà del Cinquecento, rappresentavano comunque importanti costruzioni, di forte attrazione culturale e turistica. L'area dell'esposizione del mondo portoghese del 1939-40 lungo le rive del Tago ricordava il periodo della dittatura, così come il *Padrão dos descobrimentos*, il monumento eretto nel 1960 in occasione del 500° anniversario della morte dell'Infante Henrique costituiva il ricordo delle conquiste portoghesi. L'area in questione era caratterizzata da un'assenza di confini spaziali precisi, dato che la zona dell'esposizione la separava dall'ampia superficie d'acqua dell'estuario del Tago Sud mentre un grande parco la separava dal monastero, verso nord est. Le grandi superfici confinanti con il sito non erano vuoti urbani, in senso tradizionale; piuttosto, gli spazi liberi, strutturati in piccoli appezzamenti e attentamente pianificati, venivano tagliati da strade a grande intensità di traffico. A nord ovest, inoltre, sorgeva un'eterogenea area residenziale e industriale insieme. La nuova costruzione era destinata a chiarire una situazione urbanistica caratterizzata da elementi indubbiamente interessanti, ma complessivamente molto diversi.

Tra i due contributi giunti alla fase finale del concorso nel 1988, venne scelto il progetto di Vittorio Gregotti, che in modo notevole riusciva a coniugare una grande trasparenza urbanistica con una proposta in sé assai ambivalente ed eterogenea. A un padiglione demolito dell'esposizione del 1939-40, Gregotti sostituiva un tratto d'ingresso pressoché simmetrico, che riprendeva l'asse nord-sud dell'antistante Praça do Império, fino a quel momento aperta sul vuoto; inoltre, attraverso il massiccio corpo della costruzione, il parco otteneva una chiara delimitazione. L'intero complesso - centro conferenze, teatro, museo, hotel e centro commerciale - si articolava in settori ben definiti lungo l'asse del parco. Il progetto di Gregotti non è stato completamente realizzato: la parte più occidentale, con il cortile più piccolo per l'albergo e la strada con i negozi, è rimasta incompiuta. Essa avrebbe arricchito l'impianto di alcune funzioni urbane, integrandolo meglio nella limitrofa zona residenziale.

Soprattutto la decisione di configurare il pianterreno come un basamento con poche finestre, che accoglie un garage e strutture di servizio che richiedono poca luce, contribuisce a conferire all'impianto un aspetto massiccio. In maniera analoga, già nel caso delle *insulae* del quartiere Zen a Palermo (1969-73) Gregotti aveva cercato di creare grandi forme compatte, articolate al loro interno. A Belém il limite superiore del basamento segna il piano terreno degli spazi del complesso aperti al pubblico, partendo dal quale vengono definiti i singoli edifici sovrastanti. Esternamente questa caratteristica viene sottolineata da "giardini pensili", di transizione tra gli edifici veri e propri e le strade. Nonostante la suddivisione in singoli elementi edilizi, l'architetto non tenta in alcun modo di snellire il carattere massiccio del complesso. Anzi, il suo carattere chiuso viene ulteriormente accentuato dal rivestimento in calcare chiaro, un materiale che costituisce un richiamo alle storiche architetture portoghesi.

Nonostante il suo imponente basamento, il complesso non rappresenta un ostacolo insormontabile, grazie ai passaggi pedonali trasversali che lo rendono transitabile da nord a sud.

L'apertura vera e propria avviene lungo l'asse principale in direzione est-ovest, corrispondente allo sviluppo della riva del fiume. In tal modo, all'interno si sviluppa una sequenza emozionante di foyer e di spazi liberi aperti al pubblico, che hanno un carattere a metà tra il cortile e la piazza. Per sottolinearne il carattere di spazi liberi, sono rivestiti di *cazada*, l'elegante pavimentazione in pietre bianche e nere, tipica anche del centro di Lisbona. Al carattere urbano contribuisce inoltre la disposizione compatta dei singoli edifici.

Vittorio Gregotti ha considerato il proprio progetto un contributo al dibattito teorico sul rapporto tra architettura e città e lo ha sviluppato come una possibilità di risolvere quell'antagonismo tra monumenti (elementi primari) e area cittadina, che Aldo Rossi ne *L'architettura della città* (1966) aveva scelto come costante essenziale della propria interpretazione della città. Effettivamente, pur rimanendo una megastuttura, il centro culturale si propone come un brano di città posto su un basamento. La questione dell'integrazione di megastutture in un contesto urbano costituisce il *leitmotiv* dei lavori più recenti di Gregotti. Nel caso di Belém, l'architetto ha saputo assicurarsi il supporto della storia come legittimazione nell'uso di una grande struttura: il suo centro culturale, infatti, non supera l'adiacente impianto conventuale né in superficie coperta né in altezza. Anche le grandi strutture storiche, come per l'appunto i conventi e soprattutto i castelli, trascendevano le dimensioni del loro ambiente, anch'esse si scostavano da esso e all'interno del loro involucro chiuso consentivano una notevole varietà di forme di utilizzo. Gregotti non insiste sulle analogie strutturali. Nel caso del Centro Cultural de Belém, proprio l'idea di una fortezza viene rafforzata da pochi ma espliciti dettagli: le terrazze piene di piante si spingono simili a bastioni verso la riva del Tago, una torre spaesata demarca il confine con la Avenida da India, la torre scenica del grande auditorio risalta come un mastio imponente. Anche la configurazione interna, estremamente varia grazie a rampe, ponti, fossati e scale, contribuisce a creare il carattere di fortezza. Il Centro Cultural vuol essere un monumento, nel senso di un edificio unico nel suo genere, inconfondibile, per il quale l'architetto si è avvalso in maniera volutamente retorica dei mezzi "classici" della monumentalità, della grandezza e della massa.

La questione se a una democrazia e ancor di più a un edificio culturale si addica la monumentalità come mezzo espressivo è stata sollevata ripetutamente (e com'era prevedibile) anche in riferimento al Centro Cultural de Belém. Ma proprio in questo caso la risposta è facile: in un luogo dominato dalla messa in scena cattolica, assolutistica, colonialista e (più recentemente) totalitaria, testimoniata dalla presenza del monastero, della torre e dell'area espositiva, si trattava semplicemente di risolvere una questione di presenza scenica, che lasciava aperte poche altre possibilità. Alla sfida della topografia politica di un luogo dove sono presenti edifici rappresentativi di tutte le più importanti forme di governo della storia portoghese non poteva sottrarsi il nuovo

centro culturale, che ha costituito una delle maggiori commesse statali da molto tempo. Per Vittorio Gregotti, però, la questione del carattere monumentale non è stata soltanto quella di una semplice affermazione. I suoi elementi costruttivi storici non sono vettori di un messaggio rigido, ma attraverso la loro astrazione offrono la possibilità di un'attribuzione di significato diversa. In tal senso egli vorrebbe realizzare edifici che in futuro possano diventare monumenti. Il progressivo arricchimento di significati non deve essere impedito da un progetto mediocre. Al contrario, il significato deve essere amplificato, secondo l'architetto, attraverso la sua "stabilità, tensione, sottigliezza, profondità di rapporti e inventiva".

Nel rispetto di questo inserimento del museo in un "monumento urbano", Gregotti procede in maniera coerente, dal momento che esso occupa una posizione subordinata e al tempo stesso distinta.

In prospetto non viene posto in particolare risalto, anche se comunque si affaccia sul cortile più grande e importante. In tal modo, esso si risolve nel contesto "urbano" interno diventando una specie di galleria, come quelle di residenze storiche quali il Palazzo della Signoria con gli annessi Uffizi a Firenze. Nella morfologia delle sale espositive Gregotti riesce a sviluppare ulteriormente e in maniera molto coerente la sfida che lui stesso si è imposto. Per mezzo di *enfilades*, organizza le sale per mostre temporanee come gallerie classiche. Queste, però, vengono poste in un diretto rapporto visivo con le sottostanti sale del museo, in modo da creare una costellazione spaziale complessa, non univoca. Il fatto che per la presentazione delle opere d'arte Gregotti abbia delle idee molto concrete non è dimostrato solo dalle sue numerose realizzazioni per strutture espositive, ma anche dal rifacimento della Pinacoteca di Brera a Milano (1983-94), soprattutto nel caso della Sala di Raffaello.

Nonostante le differenze, la concezione di base nei due casi è analoga: grandi pareti bianche formano lo sfondo neutro per le opere d'arte, in sale rese articolate e dinamiche dall'incidenza della luce e dall'uso di livelli differenti. In tal modo Gregotti perviene a un compromesso tra l'autonomia dell'opera d'arte, che lascia intatta e alla cui interpretazione non fornisce alcun apporto (a differenza per esempio di Carlo Scarpa nelle sue realizzazioni di musei e mostre), e l'autonomia dell'architettura, alla quale con rispettosa distanza apre tutte le possibilità.

Integrandolo completamente in un contesto urbano creato appositamente, Gregotti nega al museo l'abituale posizione di edificio culturale autonomo. Come nel periodo precedente all'Illuminismo, il museo diventa parte di un complesso, con la differenza che questo luogo di cultura e divertimento è accessibile a tutti.