

INTERVISTA A MASSIMILIANO FUKSAS

La Bottega dell'Architetto.

Conversazione con Massimiliano Fuksas

sulla chiesa di Foligno ...ed altro



di Paolo Ansideri

Roma, Studio Fuksas, 17 aprile 2009

Ansideri: La chiesa di Foligno. Stiamo aprendo questo nuovo edificio sacro, molto atteso dalla città, abbiamo fatto la conferenza stampa l'altro giorno nella sala del Camino di palazzo Deli che è la sede della municipalità di Foligno. Tutta la città, ma anche tutta l'Umbria, credo, si interroga in questo momento sulla funzione della sacralità, dell'architettura sacra nella contemporaneità. Lei ovviamente sa che in Umbria noi siamo depositari di una cultura che in qualche modo ritengo stereotipata, cioè siamo il cuore verde d'Italia, siamo civiltà mistica, cultori e depositari del grande Giotto, piuttosto che del gotico di...

Fuksas: Sì ma fate dei prosciutti meravigliosi anche...

A: Quindi la domanda è: in questo contesto è possibile un segno di contemporaneità?

F: La prima cosa da dire è che io non credo si possa fare architettura sacra. Si può fare architettura che tende alla spiritualità. L'architettura sacra o l'architettura profana non vogliono dire nulla, perché sarebbe come se io decidessi di fare un monumento, il monumento lo stabilisce la storia, e poi lo stabilisce per un periodo molto breve, perché di solito i monumenti oltre qualche centinaio di anni, quando sono fortunati, non vanno. Credo che quello che ho fatto è stato interrogare me stesso su quale ruolo ha la spiritualità nella vita delle persone. La persona che ha scritto la cosa migliore, secondo me, il miglior critico di architettura che ho avuto, è stato Monsignor Betori, il quale ha scritto due pagine, che sono la spiegazione del progetto. Lui ha spiegato il progetto che ho fatto meglio di come potessi fare io. Perché? Perché ha colto un elemento, ovviamente era molto semplice, molto facile, cercare di stabilire un rapporto tra la luce e la spiritualità, la luce è sinonimo di spiritualità, viene dalle arti figurative, viene dalla nostra storia del pensiero, l'illuminazione, è sempre legata a questa cosa della luce, ci sono le tenebre e venne la luce. Quello che è importante il rapporto che quest'edificio ha col suo esterno. All'esterno c'è un ospedale e poi ci sono delle villette, poi ci sono alcune palazzine costruite come si costruisce, cioè l'ambizione è semplicemente quella di darsi una casa, e di darsi una casa che possa essere il massimo del piacere per la famiglia; o l'ospedale non richiede enorme tensione estetica, l'ospedale è qualche cosa di funzionale come la scuola. La chiesa è un'altra cosa. La chiesa come tutti gli spazi che hanno a che fare con la parte in ombra dell'essere umano, perché c'è la luce, ma tutto quello che è religiosità, spiritualità, tutte le aspirazioni dell'uomo, tutte le domande più delicate – che cosa io faccio qui? Che cosa ci faccio qui? - sono domande che fanno parte di una zona d'ombra, che l'essere umano ha difficoltà ad esprimere. Ci sono dei momenti in cui si ha maggiore consapevolezza di questo fatto, però la maggior parte del proprio tempo è spesa in questa quotidianità dura, arida e difficile. Allora l'idea è quella di creare una contrapposizione contro queste costruzioni che ci sono oramai in tutti i paesi d'Europa, ma specialmente in Italia; questa costruzione di abitazioni o di altro che creano una città diffusa, che non hanno più nuclei, che non hanno più punti di riferimento, e cercare di riportare ad una struttura che non è più in orizzontale, come magari era quella del Concilio Vaticano Secondo, dal poco che io so e dal poco che ricordo, ma era qualche cosa che aspirava all'altezza. Aspirare all'altezza vuol dire riprendere un po' il discorso della cultura gotica, dell'oggetto semplice, può essere anche una torre, può essere anche un edificio con pochissime aperture, una chiesa quasi difensiva, ma che si apre agli altri perché ha

ventotto metri di apertura sull'esterno. La porta non sono tre porte, ma sono una fascia di luce che dialoga con l'esterno. L'altra cosa era quella di non vedere una massa costruita, la sfida era quella: io venivo dalla fine dei lavori per la fiera di Milano, milioni di metri quadrati, il più grande edificio costruito in Europa, una passeggiata sotto il vetro, drammatico, espressivo, lunga un chilometro e mezzo; facevo il più piccolo progetto, praticamente, degli ultimi vent'anni della mia vita e lo volevo costruire in altezza, e lo volevo costruire in una materia resistente. Io avevo il terremoto, ma avevo anche la persistenza della religiosità, però volevo anche la luce e volevo insieme alla luce, al concetto di muro, qualche cosa che fosse la sospensione, l'attimo della sospensione che è l'attimo in cui tu ti domandi se credi o non credi in qualche cosa, specialmente nel tuo futuro, e nel tuo futuro dopo il futuro. A questo punto che è successo? È successo che il muro doveva essere un muro, non era più la parete di vetro di pochi centimetri, ma diventava il muro di un metro, su questa scatola, che guardate bene, non ha una facciata uguale all'altra. Quella anteriore ha la rampa e ha una fascia di luce, che la notte tu vedrai questa fascia di luce che esce; su un lato hai dei tagli che non sono uguali dall'altra parte e attraverso questi tu vedi il cielo. Camminare di fuori, attraversare con lo sguardo da una finestra il cannone di luce, entrare dentro e uscire per vedere ancora il cielo. Chi vive al di fuori ha questa massa, però da lì percepirà sempre il cielo. L'ultima è un piano completamente liscio. In fin dei conti è la creazione di un elemento molto semplice che ha una sua complessità; e poi c'è l'interno e là c'è la sfida. Io non sono per la chiesa controriformista, come la chiesa del Gesù, come la chiesa del Vignola, che tu entri dopo essere stato attratto da una grande scalinata, da una grande facciata, dalla dinamicità, dalla possenza della facciata e dal grande potere. Tu entri perché è un atto di fede. Entrato dentro capisci che questa fede è qualche cosa di estremamente complesso. Troverai questo volume di cemento pesantissimo sollevato – e come dice Betori – “sollevato dalla luce”, perché i coni, anzi sono i prismi - ma poi tutti li chiamano coni di luce - sono quelli che sostengono quest'altro volume. Lo schema è uno schema classico perché tu hai un esterno, poi hai un deambulatorio e poi entri dentro. È una chiesa a tre navate, con deambulatorio verso il coro e un luogo, potremmo dire, per i protocristiani, dei neofiti che ancora sono tra l'esterno e l'interno. C'è un punto di intervallo fra l'esterno e l'interno, c'è il punto del silenzio, rumoroso all'esterno, molto silenzioso all'interno e lì è il punto di transizione, il punto in cui si decide.

A: Il punto intermedio di ingresso...

F: E il deambulatorio ha la luce dall'alto. Invece la parte centrale ha soltanto tre feritoie in alto che sono sopra, esattamente sopra l'altare. Poi ho voluto che tutti gli arredi sacri, cioè il trono, anzi la poltrona - non si dice trono - la poltrona vescovile, l'ambone, l'acquasantiera, li ho disegnati tutti io prendendo da un masso di pietra, tirando fuori come una scultura questi oggetti.

A: L'estrazione della forma...

F: Come l'altare, l'altare è un masso, un blocco, impossibile da rimuovere e da spostare... mai nella storia...difficilissimo, pesa non so quante tonnellate. Però questa cosa vuole il minimo del design, non volevo un grande design, volevo una cosa di grande semplicità, volevo una cosa, che non avesse assolutamente... che desse alle persone l'attenzione maggiore rispetto a quello che devono fare, quello che devono fare è di decidere. Devono decidere che cosa vogliono, che cosa pensano del loro futuro, qual'è l'avventura umana. Non poteva essere l'architettura più forte della cultura umana.

A: Sì... Però lei sa, che l'autore spesso non è il miglior commentatore della propria opera

F: Infatti ho detto che è stato Betori quello che ha scritto le pagine...

A: Ci sarebbe molto da commentare perché l'opera in qualche modo supera il commento che l'autore ne fa.

F: Sembra che non è nulla quest'opera, però è un'opera attesa da tutti. Cominciano a girare, per il mondo e a vederla perché in giro per il mondo sono attratti da quest'opera? Io non lo so, però se voi vedete, dopo lo facciamo il giochino, vi faccio un giochino e capirete perché...

A: Io stesso che poi lavoro a poche centinaia di metri e quindi ho modo di frequentare, adesso con l'occasione a maggior ragione, e vado e rientro quindi...

F: Qui comincia a pensarci...

A: E bravo, quindi...

F: Perché all'inizio uno dice: "perché ha costruito questa struttura così semplice? Perché non ha regalato nulla dall'esterno?"

A: Questa è una delle domande che può esser fatta, però appunto, l'atteggiamento che uno ha di fronte all'opera, un atteggiamento di comprensione oppure semplicemente di chiusura mentale...

F: Le migliori chiese le fanno, i migliori luoghi di culto li fanno quelli che non credono. Di solito è così. Cioè, io non posso dire che non credo, perché non sono ateo, capisco chi crede,

A: Beh, l'essere ateo è un grande atto di fede...

F: Io non lo sono, perché capisco chi crede. Cioè ho la comprensione che questo può avvenire. Non ho il rifiuto del fatto che qualcuno crede.

A: Diciamo che si ferma lì nell'ambito intermedio in cui deve decidere?

F: Sì, perché credere io non lo vedo come un atto che avviene con il catechismo quando sei nato. Non lo vedo così, è un fatto talmente complesso e profondo che non può essere solo nella didattica della fede o delle regole della fede.

A: Io volevo farle dire due parole su una cosa che mi ha colpito dopo quattro o cinque volte che sono entrato e della quale ho discusso con altri visitatori: la visione del cielo nelle navate laterali ...

F: Quella è la chiave...

A: E uno non se ne accorge... Io ero con un tecnico lì e non aveva sollevato lo sguardo verso l'alto guardando l'interno, guardava l'altare, e con l'occhio non riusciva ad arrivare verso l'alto. E gli ho detto: "ma guarda, guarda un po' in alto..."; e poi uno vede il cielo, si accorge del cielo, delle nuvole.

F: Uno sta chiuso all'interno di una scatola e vede le nuvole.

A: Però le nuvole creano un effetto... perché lei è costretto ad alzare lo sguardo

F: Ad un certo punto devi alzare la testa...

A: E perdi il senso dell'equilibrio, alzo la testa, vedo le nuvole, il cielo e il soffitto che si muove, e c'è questo senso di disorientamento... ecco, forse questo è uno degli elementi importanti.

F: È sì...

A: Un nostro associato, Lorenzo Chiuchiù, ha commentato la sua opera riferendosi ad una poetessa russa, parlando di aspirazione verso il cielo. Da una parte c'è una forza gravitazionale che attrae verso la terra e dall'altra una "attrazione celeste".

F: Sì, ma infatti io ho capovolto, non ho voluto fare una chiesa controriformista, anzi riformista. Io non credo nello spettacolo ecclesiale, non ci credo. Io non credo che era un luogo dove la gente si mette con le chitarre e fa questo evento, non credo che sia un luogo degli eventi. In questo, secondo me, nonostante tutte le critiche che si fanno a questo papa, c'è un fatto estremamente importante, perché in fin dei conti cos'è quello che rende la religione cattolica, anzi il cristianesimo, l'evangelo interessante per me? Perché era l'unico sistema scovato dall'uomo, attraverso un rapporto con una forma divina, per dare la tranquillità ad un mondo che non è mai stato tranquillo, che aveva il piacere di sgozzarsi, di violentare la donna degli altri, di avere pessimi rapporti in casa, e tante altre cose. Non sono solo i dieci comandamenti, o le dodici tavole, e qualch'altra cosa. È questo concetto di amore, dice: "il messaggio di amore è quello che ci salverà"; cioè che cos'è il messaggio di amore? È il messaggio di stabilire, potremmo dire, una coesistenza pacifica fra varie persone che vivono questo mondo. Il messaggio di amore si fa perché? Perché qualcuno si è sacrificato facendoci vedere la via, facendo vedere la sofferenza e facendo vedere che non reagiva alla violenza con la violenza. Questo passaggio è un passaggio importantissimo, secondo me, che tu sia credente o non sia credente è proprio il passaggio centrale per il quale poi hai una religione che è resistita per più di duemila anni. È questo l'unico messaggio che si può ancora avvertire, possibile, è il messaggio d'amore, in un momento in cui l'intera società globale, rispetta più la violenza, la forza, l'economia, il denaro e tante altre cose del genere. Io volevo rappresentare in quest'opera, non quest'aspetto del Concilio Vaticano Secondo, da quello poi sono nate tante chiese orizzontali, in cui la gente suonava, ballava, cantava intorno all'altare, intorno al sacerdote. Io volevo creare una distinzione: l'esterno, un momento intermedio, il momento che tu arrivi e il mistero. Il mistero che viene rappresentato da questa storia straordinaria in cui tu stabilisci che qualcuno si è sacrificato e ha dato la sua vita per darti l'indicazione, il segno di qual'è la strada giusta – questo adesso, a parte il cristianesimo, c'è qualche cosa di profondo, e io non volevo assolutamente che il momento del mistero, che rimane mistero, diventasse materia di evento o qualche cosa che fosse un po' pagana.

A: Penso che questo possa riassumersi nella distinzione che lei ha fatto tra Sacro e Spirituale. Probabilmente è questa... Diciamo che lei è più nel segno dello Spirituale che non del Sacro. Possiamo definirla così?

F: Sì, perché non credo assolutamente che si possa fare una architettura o si possa scrivere una poesia o una preghiera sacra. La sacralità viene dopo la fede. Tutto questo diventa un processo che porta alla sacralità. La sacralità è la consacrazione, anche.

A: È l'intangibilità...

F: L'intangibilità, il fatto che tu hai aderito a questa chiesa, all'ecclesia, ad un gruppo che crede in qualche cosa e che è portatore di una verità.

A: Potrei indicare quasi una contraddizione, una chiesa laica?

F: No, assolutamente no.

A: Laica nel senso di questo richiamare a sé...

F: No, io non credo che c'è una distinzione tra..., la parola laico non l'ho mai sopportata io, perché mi sembra tutto e niente. Mi sembra che va bene per tutte le stagioni, credo invece che questa qui è una chiesa che tocca, che dovrebbe toccare dei sentimenti profondi dell'uomo, ecco quel lato d'ombra, quella zona d'ombra che tutti noi abbiamo, con la quale

non ci vogliamo misurare. Perché siamo oppressi dalla quotidianità. Alcuni strati oppressi dalla quotidianità.

A: Vorrei riallacciarmi un attimo a questo discorso che lei ha già accennato del terremoto. Questa presenza della catastrofe in qualche modo c'è in quest'opera? Una sua soluzione della catastrofe risolta?

F: Sì, la prima cosa, quando sono arrivato era una zona di container, e c'era ancora gente che viveva là, una famiglia, mi sa, venuta via poco prima del cantiere. E c'era una chiesa su quel luogo, che era una specie di tettoia, dove si svolgevano le funzioni parrocchiali. Era una zona dove si sentiva la grande sofferenza che era avvenuta. Ho pensato di fare una cosa che dovesse celebrare, secondo me, la perennità rispetto alla fragilità. Non volevo che si dimostrasse la fragilità umana, ma volevo che si dimostrasse una forma, non dico di eternità perché non ci credo, ma qualche cosa che potesse andare negli anni mantenendo questa, come si dice... che sostenesse la memoria di un fatto, un fatto drammatico. Una cosa semplice, all'apparenza arida, però con una grande luce che arriva dappertutto. Uno entrando vede la luce dall'alto, poi all'interno arrivano queste trombe di luce che la illuminano, dalla quale tu percepisci dei frammenti ...

A: Un senso comunque di forza, di potenza...

F: Di forza e di perennità.

A: Quanto rimane in quest'opera come memoria di quella suggestione visiva, di quel campo container? C'è qualche cosa che lo ricorda?

F: È l'edificio, tutta l'architettura.

A: La canonica non ha un qualche accenno? Io da frequentatore, dai passi che compio, mano a mano qualcosa avviene. La passerella per esempio della canonica che è una griglia...

F: È provvisoria. Tutta la parte collegata al luogo, che sarebbe la parte parrocchiale, ha il senso del provvisorio. E si coglie anche attraverso il passaggio di vetro che la coglie e non si attacca, e può essere un giorno anche eliminato, perché è il provvisorio. L'altra parte è il rapporto con la divinità. Cioè c'è il dibattito, lo scontro dell'uomo, anche della parrocchia, dell'unione delle persone, che usano molto di più quel luogo come gioco, come luogo di incontri, come catechesi e tante altre cose, rispetto a quest'altro luogo. Lo abbiamo fatto, quest'edificio, senza il consigliere liturgico. Di solito tutti quanti hanno un consigliere liturgico per queste cose, a noi ci hanno assegnato, quando abbiamo fatto il concorso, una suora, questa suora non amava la nostra idea, e diceva che eravamo completamente, non dico miscredenti, però era una cosa completamente senza senso ecc... ecc... Poi quando abbiamo vinto il concorso si è riaffacciata, però non abbiamo più avuto rapporti con lei, e ho continuato il mio itinerario. Poi alla fine, adesso credo che non sia d'accordo sulla posizione della poltrona... ma secondo me sta bene lì perché non dovrebbe stare dietro l'altare, questo fu il vescovo di allora, un po' tutti, Betori, tutti quanti, mi dissero che stava meglio lì perché sennò da dietro si nascondeva, una figura seduta dietro l'altare non era... E poi era bello raccogliere queste funzioni su una piastra che le tenesse tutte le varie funzioni: l'ambone, l'altare eccetera eccetera. Allora ho lavorato nella completa incoscienza, però, quando vedo come hanno reagito gli operai, i costruttori, quelli che l'hanno fatta ... – questo edificio sembra una costruzione del medioevo, dove tutti eravamo allo stesso livello, dove l'architetto non governava il tutto, ma collaborava con gli altri, che era l'impresa, gli operai, l'elettricista, quello che arrivava, il marmista, quello che preparava (e così via). Mano a mano che andavamo avanti, dalla prima impressione, che sentivo intorno a me, di incomprendimento, di diffidenza quasi, poi c'è stata la difesa, chi ha lavorato a quest'opera è anche il difensore massimo di quest'opera. Se voi andate, e questo dovrete farlo, non venire da

me, a parlare con chi ha lavorato, con gli operai, con le persone più semplici, con l'impresa, con l'elettricista, con quello che ha fornito le luci, Guzzini, oppure l'ingegnere che ha fatto la struttura, che ha calcolato la struttura, o il direttore dell'ufficio tecnico del comune. Ecco, tutta questa gente ha partecipato alla fine a quest'opera, non so, l'impiantista, l'ingegner Cremonesi, gli operai, l'hanno difesa. L'opera è stata difesa da chi l'ha realizzata. Cioè c'è stata una appropriazione prima di tutti di quelli che l'hanno fatta. Se io avevo dei dubbi, loro ne avevano sempre meno. Una cosa molto strana...

A: Che non le è capitata altre volte?

F: Mai, Mai.

A: È forse il simbolismo dell'opera anche...

F: Non c'è la croce... no, no, un momento...

A: Il simbolismo nel senso di cui parlava prima lei, del creare insieme il luogo comune sacro.

F: Ecco, sì... Ma dove è avvenuto un grande disastro...

A: Dove è avvenuto un grande evento in cui la comunità si ritrova in qualche modo a condividere. È forse la prima costruzione importante del post terremoto, non mi risulta che ce ne siano state altre, è simbolica da questo punto di vista.

F: Questo è il progetto più importante della mia esistenza. Io insieme a questo ne ho fatto solo un altro. Ho inaugurato pochi mesi fa il centro della pace a Tel Aviv a Jaffa, con Shimon Peres abbiamo fatto questa cosa, è durata dieci anni, ci siamo riusciti. Sono le due opere più simili, sono tutte e due di cemento e vetro, hanno una abbondanza di luoghi chiusi e di luoghi aperti, e sono due opere che secondo me sono le più importanti della mia esistenza. Perché sono più importanti? Perché danno ragione di quello che può fare un creatore, un architetto. Io non ho mai costruito case... ho costruito poi pochissimo nella mia vita, cioè molto, ma niente a che vedere.. perché io non ho mai costruito palazzine, quartieri d'abitazione per i costruttori, così detti. Ho sempre costruito progetti importanti come la Nuvola o il grattacielo o la vostra chiesa, però mi sono sempre domandato, quando dovevo realizzare un progetto, perché lo facevo, e quando non avevo risposta non lo facevo. Qui era una cosa che volevo fare, una chiesa la volevo fare, penso sempre che un architetto se non fa una chiesa o non fa un grattacielo non può vivere, sta male, muore frustrato, poi il resto chi se ne frega. Però una chiesa è una cosa che devi fare.

A: È soltanto una questione architettonica o ha anche a che fare molto con la profondità di cui parlavamo prima?

F: Certo, perché tu ti misuri con la spiritualità. Ti misuri chiedendoti qual'è il vocabolario, qual'è la sintassi, qual'è la grammatica della spiritualità, è qualcosa che dà un senso di verità. Là la scelta è stata immediata, la scelta di questo progetto io ce l'avevo avuta immediatamente, cioè non ho dovuto faticare. Io non volevo fare questo concorso, perché ci fu un concorso, mi hanno invitato, e io dicevo: "ma quanto costa?"; all'epoca dicevano sei milioni, che era pochissimo, poi è costata tre milioni, niente. Quest'opera in Europa dovrebbe costare intorno ai trenta milioni, un'opera così, costruita in questo modo, perciò è costata nulla. Io dicevo: "Ma è difficilissimo, anche con sei milioni, il doppio di quello che abbiamo speso, sarebbe stato molto difficile costruirla, costruire questa idea che io avevo in testa, ce l'avevo. Quando mi hanno parlato di chiesa ho immaginato questa cosa, infatti c'è questo qui, che è il mio primo disegno (mostra l'immagine del primo disegno Ndr), già c'era l'idea, l'idea era questa. Allora dissi a chi mi chiamò, mi sembra Monsignor Santi: "Ma insomma – allora scherzai – costa poco", lui mi disse: "Ma sono sei milioni", e io gli dissi: "Sì, ma che sono gli onorari?", e lui si mise a ridere e dopo di questo dissi: "Va bene

lo faccio”. Ebbe un consenso totale, io però me lo dimenticai, perché sono molto lenti. La cosa dei preti è terribile, i preti non vivono in questo periodo, loro non hanno la dimensione temporale, loro vivono in un tempo dilatato all'infinito. La loro giornata può andare oltre la luce della sera, non ci sono limiti a questa dimensione. Dopo un po', ci hanno un giorno telefonato e mi hanno detto che questa cosa era fatta. Allora vennero il vescovo, venne Betori, venne qualcun altro, vennero a trovarmi, poi siamo andati a mangiare insieme, abbiamo bevuto una buona bottiglia di vino. Gli piaceva il progetto, avevano visto il 3D, il modello, ne avevamo un altro anche, noi avevamo molti modelli di questo (della chiesa Ndr), perché era una cosa che mi stava molto a cuore. A un certo punto qualcuno non aveva il coraggio di dirmelo e cominciò a dire: “Ma sa maestro, a noi ci piace moltissimo, ma manca qualche cosa... (con un gesto mima la croce Ndr) ... e non ha avuto il coraggio di dirlo. Io gli dissi: “Ma perché? Se voi vedete questo progetto, senza croce né campanile, ma pensate che è altro da una chiesa, oppure pensate ad una chiesa?”. Si sono guardati e hanno detto: “è una chiesa”. Vuol dire che non sono i simboli sacri, che poi ce li abbiamo messi, Enzo Cucchi alla fine...(sottintendendo la Stele-Croce Ndr) ci piaceva più tenerla fuori che metterla dentro. Anzi se me la prendi, dammela un attimo che questa la facciamo vedere. Cucchi un giorno lo vedo e comincio a discutere con i nostri pretonzoli e comincio a dire: “Lui la vuole fare così, vuole fare una cosa con questa, come la chiama lui, bava di calce, poi di marmo, adesso..., alta, altissima, lui non si ricordava, l'ultima volta mi ha detto: “Ma che è alta otto metri?”. “No è alta 14 metri”. Che è la scala che io gli ho dato, che è una scala importante e si trova fra la chiesa e la parrocchia. Si trova all'esterno, e loro la volevano all'interno, io ho detto: “Facciamola all'esterno”, perché non è un simbolo, ma è qualche cosa di molto più profondo. Poi volevano il crocefisso, e Cucchi ha detto: “No”. Io ero d'accordo con Cucchi, perché? Perché non c'è neanche bisogno di dirlo, cioè è qualche cosa che ha una sua forza ma naturalmente ce l'ha. Secondo me raccontare troppo è l'errore che fanno gli architetti oggi e anche gli artisti.

A: Di essere troppo didascalici?

F: Sì.

A: Bisogna che la cosa parli da sé...

F: E certo, se non parla da sé, non parlerà mai, non c'è niente da fare.

A: Questo è da sempre il senso dell'opera.

F: Da sempre. Se un'opera non parla è inutile dargli voce, vuol dire che non parla.

A: Che poi nel tempo rivela e svela più significati.

F: Può essere pure rifiutata all'inizio. Dire: “Guarda eretico” eccetera. Però poi prende, nei casi migliori. Il mio problema è quello che spero che prenda il prima possibile, perché io non ho una vita eterna, dato che la mia durata terrena è molto limitata e ancora non sono arrivato a questa cosa, che forse ci arriverò, però vorrei che questa qui fosse intesa come un luogo che è un luogo di centralità. In ogni caso si vede ed è una cosa che non ha decorazioni. Non c'è decoro, non c'è nessun elemento in più di quello che serve. Questa costruzione è un po' protocristiana, secondo me, se siamo in grado di comprenderla, comprendere il deambulatorio, comprendere che la luce sta sul deambulatorio.

A: Diciamo che ha ridotto, che ha trovato l'essenza, il nucleo centrale dello stilema cristiano.

F: Io non l'avrei mai fatto in un'altra regione se non nell'Umbria. Questo è un progetto per l'Umbria.

A: Quindi lei dice che presenta la nostra...

F: Francesco. Per me rappresenta Francesco. Quello che vi ho detto di questo messaggio, che abbiamo oggi ancora forte del cristianesimo è merito anche di Francesco. Francesco cosa pone come questione? Pone come prima questione l'eliminazione dei finti piaceri terreni, si spoglia. Si leva tutto quello che era l'elemento distintivo del potere. La seconda cosa che fa, incomincia a predicare, a raccontare la storia e a lanciare un messaggio che è un messaggio di fratellanza, di amicizia in fin dei conti di rispetto per gli altri, di tolleranza nella povertà. Cioè lui vede che nella povertà ci sono le origini delle nostre possibilità di sopravvivere a noi stessi, al nostro destino terribile, al nostro avere nel Dna una violenza spaventosa. Supera l'aspetto biblico di dare una ragione per cui noi siamo aggressivi, cioè la perdita del paradiso terrestre, la cacciata dal paradiso terrestre. Lui trova qualcosa di straordinario, lui dice: "Siamo stati cacciati dal paradiso terrestre perché non siamo in grado di vivere, questo mondo, in un modo di amicizia, di fraternità di comprensione degli altri, dei bisogni degli altri. È la povertà lo spirito su cui vivere tutta la storia. Se guardiamo bene, Francesco, la pace, l'essere insieme, il trovare una unità, in questo anche il popolo umbro è molto così, che poi alla fine si ritrova: può essere aggressivo quanto si vuole, ma poi alla fine si ritrova sempre. È una forma di tolleranza reciproca. Però il messaggio è questo, il messaggio incredibile, forse il più forte messaggio incredibile e recente della chiesa. Il messaggio francescano è forse una delle pagine migliori, poi ci sono tutti gli altri, ma quello francescano... Sai è difficile perché già la chiesa francescana è una chiesa in cui si parla di meno. La chiesa domenicana è una chiesa che ha un'unica grande nave, senza troppi pilastri, perché lì si deve predicare e si deve convincere. La francescana non ne ha bisogno, fa tre navate, un abside in fondo, un deambulatorio, mattoni, molto semplice, racconta le storie, la dipinge. Si vede che c'è una grande ispirazione molto differente. Le due chiese che sono il prototipo del medioevo, le chiese più importanti, specialmente nel centro Italia, Marche e Umbria. Il prototipo della chiesa francescana e quella domenicana sono l'opposto, sono i due mondi contrapposti. Io aderisco in termine empio a quella francescana.

A: Qui potremmo citare la battuta della chiesa di San Damiano, "va e costruisci la mia chiesa", adesso non voglio farla passare per francescano fino a questo punto, però voglio dire questa cosa insomma...

F: Se dovessi trovare una ragione per passare a vie di fatto...

A: Questa potrebbe essere...

F: Questa cosa di Francesco potrebbe essere un mondo che mi può convincere.

A: Tornando un attimo alla chiesa vera e propria, un'altra cosa che colpisce è questa sollevazione anche dell'esterno...

F: Vedo che la conosce bene...

A: Ma non ho studiato, l'ho soltanto vista. Io credo che questo sia il rapporto

F: Vedo che la conosce bene, infatti uno più la vede e più capisce che c'è qualcosa perché è un oggetto pesantissimo ma sembra leggero. La chiave è che non tocca terra. C'è un dettaglio, che se vi faccio vedere come è fatto strutturalmente voi mi dite questo è un pazzo.

A: Infatti mi dicono anche che ci sono degli accorgimenti tecnici non indifferenti anche a causa del passaggio dal secondo al primo grado della fascia sismica

F: Sì sì, noi siamo al primo grado, nella prima fascia, ci siamo messi proprio nella parte più difficile. Per fortuna, infatti, non è successo nulla.

A: Questo l'ha costretto in qualche modo a rivedere il progetto?

F: No, no, la cosa interessante è che il muro è molto spostato verso l'esterno, invece che mettere il muro che poggia direttamente sulla terra, il muro si avvanza e una parte poggia sul basamento e una parte invece è a sbalzo, compresa la rampa. Questo fatto di spostare all'esterno la massa fa perdere il senso della gravità, diminuire la gravità. Questa massa in fin dei conti non si sa come può poggiare con un muro di circa un metro di cemento. Il gioco è estremamente complicato. Sono piccole cose che si vedono mano mano che uno l'affronta.

A: Proprio ieri abbiamo fatto un sopralluogo per trovare dei punti di ingresso dei cavi per le riprese video. Abbiamo notato che la passerella che collega la sacrestia alla chiesa, sembra come il ponte mobile di imbarco degli aeroporti che viene avvicinato all'aereo. Appunto un qualcosa di mobile, di non fisso e tutte le parti infatti della sacrestia danno questa impressione. Poi chi ha vissuto il terremoto si ricorda ad esempio che i container non venivano mai poggiati a terra, ma sollevati. Quindi ho rivisto questa condizione

F: Anche l'edificio, infatti, è sollevato.

A: Quasi che fosse poggiato, non fondato, ma poggiato

F: Questa cosa del terremoto è una cosa importantissima, cioè il senso del terremoto, il senso di una sfida, di dire: "Proviamo a fare meglio, proviamo a dimostrare che alla fine vinceremo noi, noi esseri umani".

A: Il sagrato? Il sagrato è senza scalinata?

F: Il sagrato è questa lunga passerella, senza scalinata, tutti possono entrare, non c'è gradini, non ci sono gradini. Tu arrivi dall'esterno e incominci a salire, a salire, entri e scompaia all'interno. Vedrai questa luce di notte che ti darà il senso del passaggio, della transizione: tu passi. C'è questo atto che tu devi fare, non devi essere costretto, devi andare, devi cercare le tue ragioni, devi essere chiamato e lì stabilisci...

A: Nel percorso delle sue opere, in qualche modo ha accennato che questa è una delle più importanti insieme al centro della pace di Tel Aviv, ma scorrendo un po' tra le sue opere mi sembra di cogliere anche una plurima diversità nell'uso dei materiali, delle forme, è difficile da parte mia trovare un suo segno continuativo...

F: Non c'è.

A: È come se ogni volta...

F: Non c'è la forma...

A: Ma è Fuksas o non è Fuksas, ogni volta mi viene di metterlo in discussione. L'altro ieri ero con una mia amica di Udine e vedevamo il suo sito senza riuscire a cogliere, a trovare questo filo conduttore. Come dire, ogni volta c'è una rimessa in discussione ...

F: Sì, faccio sempre un progetto diverso. Ne sto facendo un altro diverso da quello che ho fatto il giorno prima. Ma questo viene da una semplice cosa, io non uso la forma come elemento distintivo e di continuità. Io uso delle cose che non sono a prima vista visibili. Ad esempio non uso mai un volume solo, ne uso due... (prende il rotolo di carta dove disegnare Ndr) . La cosa è questa: io non uso mai un volume solo. Prendiamo il volume più semplice (disegna un rettangolo Ndr), questo volume deve avere un qualcosa nel centro che può essere ad esempio la nuvola, che produce poi un interstizio in cui qualcosa avviene. A me interessa non il volume esterno, né la nuvola, ma mi interessa lo spazio tra i due, che produce una terza cosa. Io non uso solo "A" o "B", ma io uso "A e B", gli altri architetti usano o "A" o "B". Io sono moderno, ma sono anche antimoderno; sono minimalista, ma

sono anche barocco; sono contemporaneo, ma sono anche classico. Uso i due elementi per produrre una dialettica, questa dialettica produrrà “C”, a me quello che interessa non è né “A”, né “B”, ma è “C”, se non sorge “C” allora là sono guai, perché da questo conflitto fra “A” e “B” esce quello che mi interessa di più. È difficilissimo capire questo quando si pensa solo alla forma. Ma ci sono altre cose che io uso quando disegno ad esempio, se uno segue tutto il mio lavoro, la torre di Torino, perché è interessante per me? È perché a me piace il fluire: l'uomo sta alla base del grattacielo e normalmente vedrebbe un'altezza continua, io voglio invece che lo sguardo si muova tra i piani obliqui della struttura. Mi piace che le cose si modifichino, mi piace che la struttura interna sia come uno specchio che riprende la luce dall'esterno e la rimanda da un piano all'altro. Oppure ci sono tantissime altre cose: si passa attraverso un luogo molto stretto e solo dopo esser passato vedi la valle e ti si apre il mondo. Oppure costruisco, come il progetto che adesso abbiamo finito a Francoforte: ho un oggetto, all'interno di questo ho come una valle che diventa un canyon, questo canyon cambia, e in fondo al canyon si vede poi della luce o qualche altra cosa ed è come un fiume, come il paesaggio.

A: Io ho visto ad esempio la scala dell'Emporio Armani, dire che sia lo stesso architetto che ha fatto la scala dell'Emporio Armani e la chiesa di Foligno, io sfido chiunque a dire che è lo stesso architetto.

F: Sì, però se uno guarda bene, capisce che è lo stesso. Perché è lo stesso? Perché prima di tutto io non tocco le pareti, mai, mai, e lascio tutto il centro sollevato. Quando io costruisco questa cosa qui, io non tocco i muri perimetrali, e poi quando uno arriva in alto (indica il soffitto, ndr) questo è nero con delle luci ed è come il cielo. Sono tutti così i progetti se uno lo guarda bene. Voi siete legati al concetto della forma, perché la forma è l'elemento iniziale dell'analisi logica. Se andate oltre la forma troverete le ragioni. Non so, quello lì è il progetto della Piaggio. Il progetto della Piaggio è all'interno di uno spazio, un capannone con le colonne, e ci sono delle scocche così... con dei percorsi. Questo si trova a gravitare all'interno di uno spazio industriale dove a terra ci sono le Vespe, e sopra ci sono le scocche. Dunque c'è tutto questo, ci sono elementi, se voi guardate in profondità, che io uso che sono sempre... Ad esempio Mainz: è il mettere al centro di una città storica un elemento nuovo, però se uno guarda dentro ci sono delle strane colonne... fuori ci sono delle tessiture che ripetono un po' la tessitura della città, anche le piegature... e poi all'interno ci sono delle colonne che arrivano al cielo e finiscono contro un'altra cosa. Insomma, se uno guarda tutto quello fatto e quello che ho fatto, che sono parecchie cose... Oppure il progetto di Bordeaux, che è vecchissimo, è un progetto che aveva come senso, la mia idea, la mia fissazione era quella di avere un edificio che si potesse tagliare: un oggetto, una scultura quasi; togliere qualcosa, ecco, un altro elemento importante è il togliere. Io non aggiungo, tolgo sempre, tolgo la materia, da una massa come l'edificio di Bordeaux tolgo una lunga striscia centrale dove si vede attraverso, poi ogni tanto ha delle aperture verticali, attraverso il quale si percepisce oltre il muro e quello che resta è di rame. Il vuoto è importantissimo, ho lavorato sul vuoto per quindici anni della mia vita e adesso lavoro su un'altra cosa, come ho lavorato sull'eliminazione della geometria, la geometria classica, la geometria semplice, cioè la nuvola è un oggetto che non ha più geometria, c'è la geometria, si sa, però non è una geometria semplice e si contrappone alla geometria semplice della teca, della scatola. E fra i due nasce un conflitto e poi nasce una sorta di amicizia.

A: L' “A” “B” “C” di cui parlavamo prima.

F: Sì. Sono tutti così. Vedete che non c'è un pezzo letterario? Non vi do nessuna possibilità di comprendere. Lavoro sulla materia, ho lavorato per anni e anni sulla materia, ho lavorato con il rame, l'ho ossidato io con la pompa, con l'acido, fino a dargli quella qualità del verde che volevo io. Poi ho usato lo zinco, poi l'acciaio Cor-ten, tantissime cose. Sempre sperimentando e sempre capovolgendo il ruolo che hanno avuto questi materiali e trasfor

mandoli in materia e trasformandoli in qualche cosa che potesse invecchiare con l'edificio e invecchiando avesse una qualità superiore a quando io ho stabilito di metterla... è un po' tutto questo...

A: Potrei esprimermi con un termine filosofico? Può essere questa una architettura dialettica? Che lavora su tesi e antitesi, sul contrasto?

F: Esattamente.

A: Da cui nasce questa sintesi finale.

F: Però non sono hegeliano, potrei dire fichtiano, schellinghiano, che mi piacciono di più, perché sono lineari e non sono circolari, perché non hanno il processo circolare che ritorni sempre al punto di partenza.

A: È comunque questa riduzione dell'opera, cercare questi lineamenti antitetici...

F: Non uso la forma come un bagaglio.

A: Quindi dinamica...

F: Sì, ma non la vedi, io non decido la forma, io non faccio mai una pianta, posso fare al massimo una sezione. Molte volte iniziamo dei progetti senza neanche sapere come si fanno. Molte volte inizio un progetto dicendo delle cose al “mondo dei modelli” ... l'avete visto? Ci siete andati?... il “mondo dei modelli” è un mondo a parte dove ho il laboratorio, ed è quello con cui lavoro di più, raccontando un'idea e a volte neanche disegnandola, nemmeno facendo schizzi. Poi ad un certo punto cominciamo a fare, poi do un cazzotto in testa a Nicola, a Fabio, e poi alla fine arriviamo a qualche cosa, ad esempio l'ultimo progetto si chiama.... – erano sei mesi che non avevo un'idea, tanto non c'era bisogno, ne avevamo accumulate talmente tante che nessuno se ne è accorto, ero prigioniero di un progetto. Ero prigioniero dello Zenith di Strasburgo. Questo progetto è fatto da due elementi che io stabilisco che esistono.... degli ovali... ed io ne cambio soltanto la posizione, cambiando la posizione cambia l'inclinazione di collegamento tra i due ovali, che volgarmente si chiama rigata, ma che è una equazione molto interessante. (Disegna varie intersezioni di ovali, ndr). Io ero troppo preso da questa cosa e dovevo cancellarla, dimenticarla, dovevo dimenticare questo progetto e dovevo dimenticare anche il progetto di Francoforte, perché erano molto presenti nel mio lavoro, e lì ho cominciato a pensare ad un'altra cosa, ho cominciato a pensare prima ad un titolo: “The world will blossom”, il mondo sboccherà. Non c'è nessuna forma, niente, che cosa è “sbocciare”? È quasi il bocciolo di una rosa. Sono boccioli di rosa che si costruiscono, però i petali vengono staccati e si ricompongono in un modo differente. Questa ricomposizione può vivere solo se - siete i primi a cui racconto questo progetto - (disegna una rosa che sboccia e accanto un rettangolo) se gli metti un oggetto così vicino. Voi non troverete mai una chiave guardando i progetti e cercando le permanenze formali, perché è quello che io rifugio. Per me sarebbe facile fare tutta la vita la mia nuvola o la vostra chiesa o questa torre o tante altre cose e invece adesso sto facendo un'altra cosa, sto lavorando su altro. È il mio mondo, perché gli altri architetti, anche quelli molto molto bravi, fanno cose riconoscibili, sempre simili: chi usa più la tecnologia, chi usa più la leggerezza, chi usa più dei volumi, tanto si riconoscono grossomodo. Io non faccio neanche la ricerca, perché io non sono legato alla forma, la forma non mi appartiene, non la conosco... Allora, che dicevate con questa amica... questa amica è interessante... quale è stata la determinazione a cui siete giunti dopo che avete visto che i progetti sembrano tutti differenti, sono tutti differenti?

A: Siccome siamo entrambi di estrazione filosofica e quindi per noi il discutere senza mai approdare a nulla è l'essenza delle cose; mai trarre le conclusioni... ma sentendola parlare, quello che mi sembra a lei interessi è la relazione tra le cose, non tanto le cose di per sé. Il contrasto è quella cosa nel mezzo, quell'essere insieme tra il fuori e il dentro. Parlando della chiesa diceva: "Deciditi, sei dentro o sei fuori?". Che forse è quello il suo ruolo.

F: A me quello che interessa è il passaggio dalla rampa all'interno della chiesa. Ma in tutti i progetti se voi per caso vi capita di vedere il progetto della Ferrari, c'è questo sbalzo grossomodo di 16 metri... non me lo ricordo nemmeno più... quello che succede all'interno non è percepibile dall'esterno. Dentro c'è un nuovo mondo. Sotto c'è un bacino d'acqua, l'ultimo piano è sollevato, e ogni tanto ci sono delle aperture dove si vede dentro. Il bacino d'acqua è al secondo livello e sopra ci sono due sale riunioni, una rossa e una gialla. Essendo tutto pieno d'acqua dà fresco l'estate e di inverno dà tranquillità, la gente ci lavora benissimo, ci lavora talmente bene che non sono più capaci di fare una macchina.