

ICONE ARCHITETTONICHE

Analisi semiologica delle opere di Calatrava



*Gabriele Franchini, II corso ISIA 2005-2006
Corso di Semiotica, Docente Michela Deni*

Indice:

INTRODUZIONE

5

CAPITOLO 1- COS'E' UN'ICONA?

6

CAPITOLO 2- ISOTOPIE

8

CAPITOLO 3- ANALISI DELLE OPERE, CONTENUTI

10

CAPITOLO 4- MODIFICHE NELLE RELAZIONI

26

CAPITOLO 5- CONCLUSIONI

27

BIBLIOGRAFIA

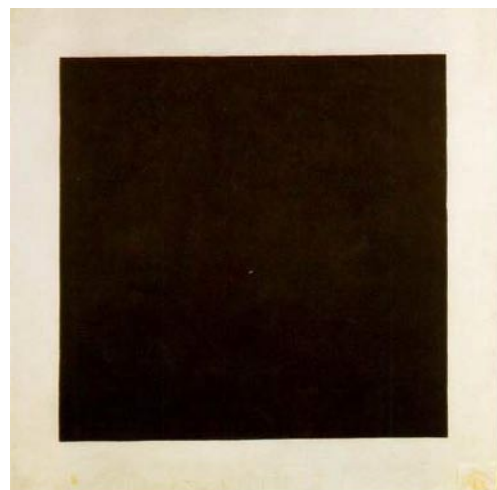
28

Introduzione

Questo lavoro è dedicato all'analisi delle opere di Santiago Calatrava. Il motivo per cui ho deciso di approfondire l'architettura di questo ingegnere-scultore è dato dalla mia grande passione per il suo modo di affrontare lo spazio in cui si inseriscono le sue opere, che mi sembra profondamente rispettoso ed intelligente. Le sue architetture, infatti, sono sempre molto leggere ed in qualche modo discrete, oltre a far trasparire una poetica decisamente appassionante. Lo scopo di quest'analisi è quello di stabilire se le opere di Calatrava siano o meno icone, e definire, in caso di risposta affermativa, in che modo questo effetto modifichi o instauri rapporti a livello interpersonale. In quest'analisi ho delimitato il testo ad una serie ben definita di opere a partire da quelle che mi sembravano più significative dal punto di vista della presenza di isotopie (in cui quindi fosse ben visibile l'appartenenza ad una stessa matrice teorica), considerando anche, secondo un criterio di rappresentatività, le opere più utili riguardo alla contingenza del lavoro, scegliendo quindi le strutture in cui fosse più accentuata la componente personale, unica e soggettiva del modo di operare del progettista. Le opere che entrano a far parte del corpus d'analisi sono dunque l'*Alamillo Bridge* di Siviglia, il planetario della *Ciudad de las Artes y de las Ciencias*, il *Tenerife Concert Hall*, il *Milwaukee Art Museum*, la *torre delle telecomunicazioni di Montjuic*, la *stazione ferroviaria dell'aeroporto Saint Exupéry a Lione*, la copertura dello *Stadio Olimpico di Atene* e la *Stazione Mediopadana* a Reggio Emilia. Per prima cosa ho cercato di dare una definizione di "icona" che fosse abbastanza flessibile da poter essere utilizzata nell'ambito architettonico. Successivamente ho cercato di individuare nelle opere di Calatrava delle ricorrenze isotopiche, verificando subito come queste abbiano una importante valenza a livello comunicativo. Nel capitolo seguente ho analizzato, opera per opera come le isotopie siano poste all'interno di una strategia comunicativa, verificando la presenza di segni visivi iconici. In ultimo ho cercato di domandarmi se le icone di Calatrava modifichino le relazioni soggettive ed intersoggettive.

1- Cos'è un'icona?

In quest'analisi lo scopo che mi sono prefissato è quello di determinare, attraverso gli strumenti che la semiotica ci propone, se le opere architettoniche di Santiago Calatrava siano o meno "icone", e, nel caso lo fossero, in che modo questo "effetto icona" si ponga all'interno del percorso generativo del senso e quali relazioni instauri fra soggetti ed architetture, nonché fra soggetti stessi. A questo scopo, cerchiamo subito di definire cosa sia un'icona; una prima definizione è quella che ci viene data da Peirce¹, che distingue i segni visivi in tre categorie: icone, indici e simboli. Secondo il semiologo, le icone sono particolari segni, che rinviano al proprio oggetto di riferimento attraverso una pluralità di similitudini visive. L'indice è un particolare segno caratterizzato da una relazione di contiguità spazio-temporale con l'oggetto che evoca (ad esempio il fumo "indica" il fuoco). Il simbolo si riferisce all'oggetto mediante una serie di convenzioni acquisite ed accettate dalla collettività (come per esempio attribuire ad una bandiera i significati di patria). Nonostante questa prima distinzione, occorre precisare che non solo nell'indice e nel simbolo, ma anche nell'icona sono presenti significati attribuiti dal soggetto e frutto di una codificazione culturale, per cui la natura del segno, è sempre fondamentalmente arbitraria. Un'altra definizione di icona può essere quella dizionariale. Questa afferma che un'icona è, nel linguaggio dei semiologi, un messaggio affidato all'immagine. Dopo aver individuato alcune definizioni semiotiche o meno di icona, utilizzerò il termine per indicare quella che mi è parsa essere la natura più appropriata e calzante nel nostro caso; infatti, cercando di analizzare le opere più caratterizzanti e qualificative rispetto al termine "icona" (dal greco Eikon, immagine), ovvero i dipinti russi su tavola a tema religioso, ci si rende conto di come ci sia un immediato rinvio all'oggetto (o meglio al soggetto) raffigurato, dato da similitudini che però affondano direttamente ed inconfutabilmente in una serie di convenzioni frutto della tradizione ecclesiale ortodossa. Questo è vero a partire dal modo di raffigurare il soggetto, ma anche e soprattutto dall'uso fortemente simbolico di aspetti che a noi occidentali potrebbero sembrare poco caratterizzanti, ma che per gli ortodossi sono fondamentali, come ad esempio l'uso del colore. Inoltre le icone ortodosse ci fanno considerare con ancor più vigore il tema centrale della narritività: se è vero infatti che in semiotica ogni testo ci comunica qualcosa, allora proprio le icone confermano questa tesi, essendo sostanzialmente considerabili alla stregua di preghiere e quindi come forme prettamente testuali. Un altro elemento integrativo rispetto alle teorie citate potrebbe essere dato, sul piano pratico, dall'assunzione dell'opera Quadrato nero di Kazimir Malevic (1915-1920), che nasce all'interno del Suprematismo russo (movimento artistico che afferma la supremazia della pura sensibilità nell'arte) come critica al "metodo ortodosso", ancora profondamente radicato nella cultura del luogo anche agli inizi del XX secolo. Se in Occidente, già a partire dal XIV secolo c'è stato un progressivo ed inesorabile distacco dalla



rappresentazione puramente iconica, in Russia quest'affermazione del ruolo dell'artista non si era ancora sviluppata.

L'elemento fortemente provocatorio dell'opera Quadrato nero è data da una volontà di criticare e scardinare l'iconografia classica aderendo alle sue logiche ed alle sue regole, intese come simbologie cromatiche e morfologiche. Questa adesione provocatoria data dai termini di critica ad una sintassi di forme e colori assoluti che rimanda ecletticamente alla dimensione rituale dell'icona ortodossa fa, a mio parere, dell'opera stessa di Malevic un'icona. Notiamo immediatamente che, se si considera come icona questo quadro, si ha la conferma del fatto che le similitudini a livello iconico possono fare riferimento anche alla sfera astratta, non limitandosi a quella prettamente concreta.

Dopo questa serie di disamine, arriviamo dunque a definire cosa intenderemo d'ora in poi per icona, cioè un testo caratterizzato da una natura figurativa che può avere rimandi all'oggetto raffigurato, (sia che esso sia un oggetto fisico, sia che esso sia un concetto astratto) ma in cui sono state acquisite ed utilizzate "terminologie" propriamente simboliche, per facilitarne la lettura anche dopo il naturale processo di distacco dal mittente, necessario per considerare un segno come testo. Questa definizione appare sufficientemente versatile da essere applicata alle varie forme di icone, da quelle classiche alle opere astratte, passando per le icone informatiche.

Perché il termine icona è applicabile in ambito architettonico?

La definizione data nel capitolo precedente è funzionale ad essere applicata anche in campi non puramente figurativi in senso tautologico, in cui quindi non vi è una similarità evidente fra ciò che si vuole rappresentare ed il modo in cui questa si raffigura. A questo scopo è stato sottolineato come l'oggetto analizzato e quindi sintetizzato dall'icona, possa esistere sia sul piano concreto (ad esempio i riferimenti figurativi delle icone ortodosse), che appartenere a sfere puramente concettuali (come il processo di astrazione di Malevic che considera come tratti pertinenti del dipinto cristiano la simbologia di forme e colori, eseguendo un'operazione di "icona dall'icona").

Attraverso questa casistica vorrei aver dato l'idea del "ventaglio" di segni visivi considerabili come icone ed anticipando lo svolgimento dell'analisi, vorrei dare un esempio immediato di quelli che potrebbero essere i segni iconici in Calatrava; ci concentreremo, infatti, sulla domanda iniziale che vuole porsi il problema di vedere se le sue opere siano o no icone sia a un livello più figurativo (come potrebbe essere il tema dell'occhio) fino a sondare metafore iconiche più astratte (come il concetto di movimento dinamico).

2- Isotopie

Analizzeremo ora le opere di Santiago Calatrava ricercando in esse la presenza di isotopie, o falde di contenuto omogeneo, come le definisce Patrizia Magli², che permettono la maggiore leggibilità di un testo attraverso una ripetizione continua di determinati elementi segnici. Queste isotopie possono essere presenti sia ad un livello più astratto che ad uno più concreto del testo, nel primo caso si parlerà di isotopie tematiche e nel secondo di figurative. Spesso in un testo ne sono presenti diverse, anche parziali, ma ce n'è sempre una che attraversa tutta l'opera, intrattenendo con le altre rapporti di gerarchia. Questa è definita isotopia semantica.

Analizzando le opere dell'architetto, ci si rende conto di due isotopie comuni a tutte le architetture create, ovvero il colore bianco utilizzato ed un forte dinamismo. Oltre a queste prime isotopie se ne presentano altre che però sono comuni a diverse opere ma non a tutte. Fra queste abbiamo a livello concreto le isotopie figurative date dalla ricorrenza dell'occhio (presente nel planetario della città delle arti, nella stazione dell'aeroporto Saint Exupéry di Lione e nella copertura dello Stadio Olimpico) e dell'uccello (nel museo di Milwaukee e nella stazione di Lione), mentre isotopie originate da semi più astratti sono quelle di tensione formale (presente nell'Alamillo, nell'auditorium di Tenerife, nel museo di Milwaukee, nella torre di Montjuic, nelle stazioni di Lione e Reggio) e movimento (riscontrabili nel planetario, nel museo di Milwaukee, nello Stadio ateniese e nella Stazione Mediopadana). Altre ricorrenze sono quelle materiche (tutte le opere sono realizzate fundamentalmente con acciaio, vetro e cemento armato) e quelle morfologiche (per cui le matrici geometriche delle forme vanno spesso ricercate nel "piano rigato" e nelle coniche inviluppato).

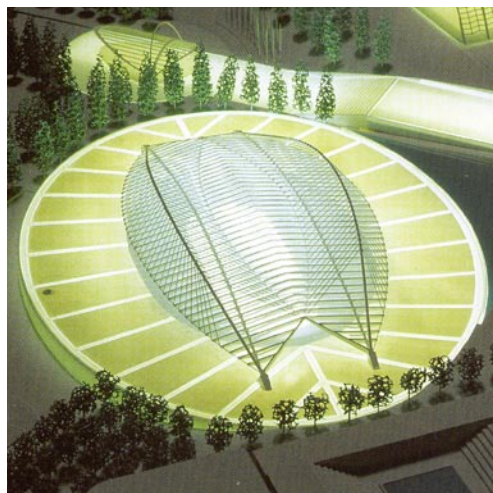
Ci sono quindi due isotopie semantiche di bianco e dinamismo comuni a tutte le opere. Queste probabilmente comunicano un ideale astratto riscontrabile nelle architetture di Calatrava: una tendenza "High Tech". Attualmente il bianco, è spesso utilizzato per dare un'idea di tecnologia innovativa e distaccata a diversi oggetti, basti pensare ai Macintosh I Book G4 della Apple, o a diversi telefoni cellulari della Nokia. Il bianco, ed i colori freddi più generalmente, sono considerabili come un tratto pertinente degli oggetti che devono apparire tecnologicamente all'avanguardia.

Un'altra isotopia interessante è quella materica, in particolare è molto comunicativo l'utilizzo del vetro accostato ad un materiale molto resistente e duttile come l'acciaio, che consente elevata resistenza alle forze statiche anche in modeste volumetrie, questo binomio permette di irrigidire ampie estensioni potendo lasciare grande spazio ad un materiale trasparente come il vetro. Questo, da un punto di vista astratto, rappresenta come, anche in architettura, ci sia una tendenza verso una sorta di "mito della trasparenza", allo scopo di avvicinare l'utente all'edificio con la sensazione di spazi aperti e scarsità di costrizioni rispetto all'ambiente esterno. La prima opera della storia realizzata con questa tecnica è stata il *Crystal Palace* di Joseph Paxton a Londra, edificato per la prima "Great Exhibition" del 1851; era una struttura industriale (nel senso che le varie parti erano state create in fabbrica e dovevano essere solamente montate in loco) completamente smontabile alla fine della mostra. A partire da qui, è possibile parlare di "mito della trasparenza", inteso nel senso tracciato da Roland Barthes³, come "sistema semiologico secondo" che si appoggia in modo parassitario ad un primo sistema significante. Ciò che fa della trasparenza un possibile mito è in primo luogo la ricorrenza con cui si

2. Cfr. Magli 2004

3. Cfr. Barthes 1957

nota sotto forme anche molto diverse fra loro, dai telegiornali ai computer della Apple. Il significato di questa struttura mitica è quello di dare alle persone un'idea illusoria di apertura di spazi e contesti differenti, anche se in realtà, questi restano separati. Tornando a Calatrava possiamo paragonare quanto detto con opere come il planetario della città delle arti, la hall del museo di Milwaukee, la stazione di Lione, quella di Reggio Emilia e diversi altri edifici.



3- Analisi delle opere, contenuti

Alamillo Bridge

Cominciamo quest'analisi dei contenuti comunicati a partire da una delle opere architettoniche più rilevanti dell'architetto catalano, l'*Alamillo Bridge* a Siviglia, Spagna, realizzato fra il 1987 ed il '92.

Partiamo dall'analisi tecnica del ponte: esso ha una luce di duecento metri e supera il Meandro San Jeronimo, un affluente del Guadalquivir. Il suo elemento caratterizzante è un pilone alto 142 metri ed inclinato 58 gradi (come la piramide di Cheope). La massa di questa struttura riempita di calcestruzzo è sufficiente a controbilanciare da sola il peso dell'impalcato, senza bisogno di stralli posteriori.

Dopo questa descrizione tecnica iniziamo a porci la domanda di cosa questo ponte ci comunichi. La prima impressione che quest'opera ci suscita è quella di una struttura permeata di tensione (come già visto nell'analisi delle isotopie), che vive su un contrasto fra strutture orizzontali e oblique: orizzontali sono l'impalcato, lo scorrimento delle acque del fiume, la città in lontananza, obliqui sono invece il pilone ed i cavi di tensione. In questo rapporto abbiamo subito una gerarchizzazione dei segni, si nota, infatti, che gli elementi obliqui si stagliano sugli altri a livello percettivo, acquisendo ulteriore forza dagli angoli acuti che si formano fra cavi e pilone, fra pilone e ponte e fra cavi e impalcato. Questa obliquità è inoltre fonte di un profondo dinamismo, che ci appare in una posizione di stallo; come abbiamo visto il dinamismo, insieme al colore è una delle ricorrenze continue nel lavoro di Calatrava.

La strada sopraelevata che porta al ponte, è caratterizzata da un ritmo costante dato dal basso dalla presenza di fori e piloni inclinati, e di fronte dalla presenza di lampioni, guard-rail e fori nel calcestruzzo. Questa natura ritmica fondamentale basata su angoli ortogonali (se si escludono i sostegni alla sopraelevata), comunica principi di razionalità, apparentemente in contrasto con l'elemento di forte stacco dato dal pilone, che al contrario, è inclinato.

Secondo la definizione di icona che abbiamo dato all'inizio di quest'analisi, credo si possa affermare che il ponte di Alamillo sia considerabile come un'icona di tensione dinamica, come concetto astratto a cui fanno riferimento gli elementi strutturali del ponte in contrasto con il pilone inclinato. Inoltre, ragionando stavolta per esclusione, questo segno visivo non può essere considerato né un simbolo, né un indice. Nel primo caso perché non presenta convenzioni acquisite dalla collettività, ma solo "elementi tensivi" frutto di regole percettive che agiscono ad un livello puramente psicologico, nel secondo caso, non è un indice perché non c'è (e non può esserci) contiguità spaziale rispetto ai concetti astratti raffigurati.



Planetario (Città delle Arti e delle Scienze)

Un'altra opera di dimensioni ingenti è la *Ciudad de las Artes y de las Ciencias* costruita a Valencia fra il 1991 ed il 2004, comprendente un planetario, un museo ed un palazzo delle arti.

Il più rilevante di questi, dal punto di vista della nostra analisi, è il planetario, avente una pianta a forma ellittica coperta da una struttura emisferica con nervature mobili.

I contenuti che quest'opera architettonica ci comunica sono tutti filtrati ed indotti dalla grande metafora isotopica che è qui rappresentata: l'occhio umano. Questo aspetto è fondamentale anche per il fatto che si tratta di un planetario, e quindi di una sorta di luogo privilegiato per la visione del macrocosmo che è l'universo. Quest'immagine suggestiva c'è suggerita dall'opera stessa, grazie alla forma, alle nervature mobili che muovendosi imitano il movimento della palpebra, e dall'enorme sfera bianca all'interno dell'edificio. Tutto questo è realizzato per metà, e si specchia nell'acqua circostante. L'idea che questa "macchina significativa" ci trasmette, è quella di un uomo che, aprendo gli occhi sul mondo e sul cielo che lo circonda e lo avvolge, raggiunge la conoscenza mediante l'osservazione del dato sensibile. Quest'ipotesi è basata sull'interpretazione del rapporto fra la funzione di planetario e la struttura architettonica progettata da Calatrava. In particolare, il movimento di apertura della "palpebra" che coincide con l'apertura dell'edificio, è molto elegante e provoca negli osservatori pensieri sublimi ai quali si trova come spiegazione questa metafora "macroantropomorfa". È un'immagine fortemente evocativa, che lascia trasparire un pensiero molto ottimistico e romantico, accentuato sul piano dell'espressione dall'uso di colori freschi, chiari e genuini che ci trasmettono sensazioni di distacco e tecnologia come già detto riguardo le isotopie cromatiche. Questi colori, in relazione all'uso dei materiali, vengono normalmente associati ad oggetti high tech anche per le loro caratteristiche psicologiche. Il bianco infatti rappresenta (secondo l'interpretazione ed il contributo fornito da Luscher⁴ l'affermazione di sé e la fuga nello spazio, ma anche l'impulso di liberarsi da tutti gli impedimenti; in Occidente è anche simbolo di purezza, pulizia ed innocenza. Allo stesso tempo Il blu, presente nell'acqua e nelle vetrate, ha un effetto provato anche in medicina, diminuendo pressione arteriosa e battiti cardiaci, che provoca quiete, contentezza e tranquillità; in Occidente è simbolo di armonia ed eternità, ed è legato sentimentalmente a meditazione e contemplazione. Quest'immagine dell'occhio può, per i motivi appena citati, essere considerata come un'icona dell'occhio umano, di cui conserva sotto forma di similitudini, le forme e le caratteristiche dinamiche. Come già visto, l'utilizzo di quest'icona è funzionale a livello comunicativo per descrivere la funzione dell'edificio. Anche in questo caso, come per l'Alamillo, si può affermare che questo segno visivo sia un'icona anche per esclusione, siccome non è un simbolo, né tanto meno un indice.

12



4. Cfr. Luscher 1949



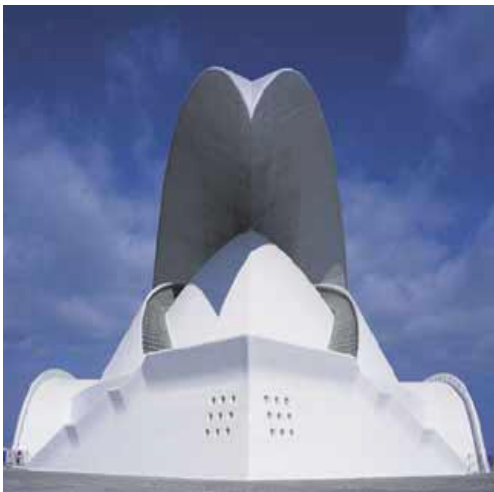
Tenerife Concert Hall

Il *Tenerife Concert Hall*, edificato a Tenerife fra il 1991 ed il 2003, è un'altra opera importante e molto significativa. Si tratta di una sala da concerti con una capienza di duemila posti che ha nella copertura curva in calcestruzzo, dell'altezza massima di 58 metri, il suo fulcro formale. Questa sala concerti ci comunica attraverso la tesa fluidità delle sue forme, il colore e la posizione marittima, l'essenza della musica di cui è metafora formale.

Il contenuto che ci viene comunicato, traspare infatti dalla struttura dell'edificio, che sembra fondere gli antitetici termini nietzscheani di apollineo e dionisiaco. Secondo il filosofo tedesco, come scrive ne *La nascita della tragedia*⁵, il senso dionisiaco scaturisce dalla forza vitale come energia che si estrinseca in modo irruente e caotico, identificandosi nel genio creatore della musica, mentre l'apollineo, suo opposto, è dato da una limpida razionalità e sfocia nell'armonia di forme plastiche, come ad esempio l'architettura. Sempre secondo Nietzsche queste due forze creatrici, sono state riunite una sola volta nella storia, nella tragedia attica, originando un fenomeno unico in cui la componente dionisiaca era rappresentata dalla musica, e quella apollinea dalla vicenda dell'eroe.

Questo auditorium è, per sua natura, una fusione delle due componenti, da una parte quella musicale, data dalla funzione a cui è adibito, e dall'altra quella architettonica, data dall'edificio in sé. Come abbiamo detto in precedenza, la costruzione è "metafora formale" dell'essenza della musica, comunicandoci allo stesso tempo la sua componente libera ed anarchica attraverso la grande copertura che sembra avvolgere la sala in uno slancio vitale, che racchiude comunque in sé la propria natura armonica. La componente apollinea si estrinseca principalmente nella parte inferiore della struttura, caratterizzata da due grandi aperture laterali che sembrano l'unica via d'ingresso all'ambiente chiuso su se stesso e sulla propria funzione come una conchiglia, data in primo luogo dalla forma ogivale al centro. L'intera struttura, vista anteriormente, ricorda molto la prua di una nave, raccontando in qualche modo un'altra caratteristica della musica, quella del viaggio verso un universo nuovo di sensazioni ed emozioni che ci vengono suggerite e indotte da ciò che udiamo. A livello cognitivo, infatti, è normale elaborare i suoni in "immagini" astratte, per rendere la musica un'esperienza a tutt'ondo. Se si accetta questa metafora, sarà possibile vedere nell'edificio una sorta di veliero, nella musica un timoniere che ci "invita al viaggio" in senso baudleriano e tutti gli ascoltatori diventeranno i viaggiatori verso questo mondo inesplorato.

Possiamo definire quest'opera come un'icona della musica sulla base di quanto detto, ed avendo già specificato nella definizione di icona, che questa può riferirsi anche a concetti astratti come nel caso dell'opera *Quadrato nero* di Malevic. In ogni caso, dalla disquisizione che abbiamo portato avanti ora, notiamo che i caratteri di similitudine fra icona ed oggetto sintetizzato rimangono, anche se spostati completamente da un piano figurativo ad uno puramente astratto.



Milwaukee Art Museum

Passiamo ora all'analisi dei contenuti veicolati dal *Milwaukee Art Museum*. Questo museo, occupa una struttura progettata nel 1957 da Eero Saarinen, originariamente adibita a monumento ai caduti sul lago Michigan. La struttura iniziale è stata allargata nel 1975 da David Kahler, e nel '94 è stato affidato a Calatrava l'incarico di progettare una nuova entrata che diventasse un punto di riferimento per i visitatori e ridefinisse l'identità del museo attraverso la creazione di una forte immagine. L'intervento dell'architetto è costituito da una reception hall di vetro e acciaio dell'altezza di 27 metri con una copertura mobile e dal ponte pedonale sospeso che collega il centro città al museo.

La parte che caratterizza l'intero intervento è data dalla copertura della hall, formata da travi in acciaio in grado di aprirsi e chiudersi sulla struttura vetrata. La metafora formale che la caratterizza è molto evidente ed immediata; i due gruppi di travi mobili ricordano infatti le ali di un uccello in grado di librarsi in volo verso l'orizzonte mozzafiato del lago Michigan, mentre quando il museo è chiuso le parti si ripiegano in posizione di "riposo". Quest'immagine (struttura significante) è data dal rapporto fra piano dell'espressione (travi mobili) e piano del contenuto (significato zoomorfo attribuito alla struttura) ed è di per sé un segno visivo iconico, in quanto attraverso una serie di similitudini figurative (come le ali che si aprono o la dimensione variabile delle travi), la struttura architettonica è metafora dell'uccello.

Veniamo ora all'analisi dei contenuti veicolati da quest'opera architettonica. È necessario interrogarsi su cosa questa struttura comunichi rispetto ai visitatori, secondo i presupposti di analisi dati dall'assunzione dell'intentio operis. Noteremo immediatamente che questa metafora museo/uccello, è ottenuta in modo strutturalmente simile rispetto a quanto abbiamo già detto riguardo la *Tenerife Concert Hall*, in cui le forme erano allegorie della funzione auditorium. Quindi, il significato dell'uccello va messo in relazione alla funzione museale a cui è adibito l'edificio; una similitudine che correli i due termini potrebbe riguardare un concetto secondo cui la cultura, allargando gli orizzonti della conoscenza, fa "volare" su "paesaggi" non ancora esplorati dal proprio intelletto. Ciò che quest'ipotesi comunicherebbe ai visitatori sarebbe conforme alla sensazione che ogni visitatore ha di fronte a un'architettura del genere, un'immagine di forte impatto caratterizzato però da sensazioni di grande leggerezza e libertà.

Anche in questo caso, l'edificio può essere considerato come icona dell'uccello, assunto come figura retorica preta di contenuti. In questo senso, potremmo anche affermare che il museo è un'icona di libertà, leggerezza, assenza di vincoli e di confini, andando oltre la metafora figurativa, per assumerne direttamente i contenuti concettuali.

16

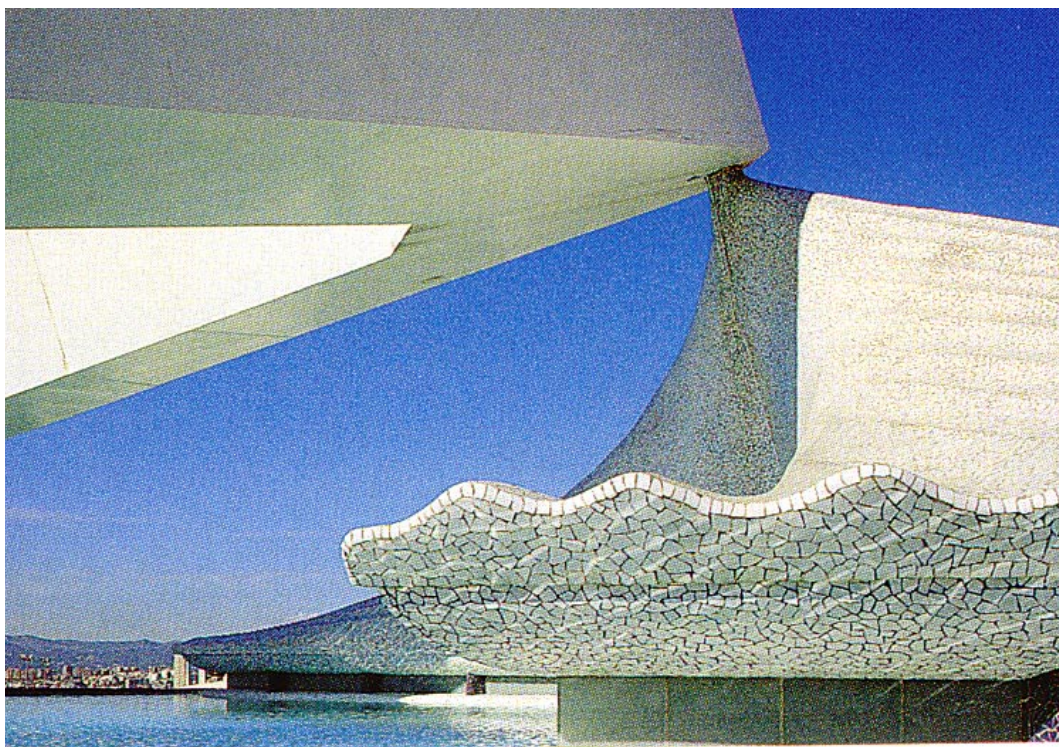




Montjuic Communication Tower

La *torre delle telecomunicazioni di Montjuic* è un'altra opera interessante da analizzare. Essa ha un'altezza di 130 metri ed è stata eretta in occasione delle Olimpiadi del 1992. È costituita da un fusto inclinato al quale è collegato un elemento semicircolare. L'intera torre funge da meridiana, proiettando la sua ombra sulla piattaforma sottostante.

Il motivo per cui è stata inserita in quest'analisi, non riguarda propriamente il nostro scopo di analizzare e domandarsi se le opere di Calatrava siano o meno icone, fine per cui sono state scelte opere più spiccatamente riconoscibili, analizzabili e riconducibili ad un complesso sistema caratterizzato da una forte ricorrenza di isotopie a diversi livelli, ma è interessante da un altro punto di vista, cioè la contrapposizione tra *intentio auctoris*, *intentio operis* ed *intentio lectoris*. Infatti l'analisi del suo significato è molto varia: partendo dall'assunzione delle intenzioni dell'autore, scopriamo ciò che il progettista ha voluto comunicare metaforicamente con la sua opera, cioè l'immagine di una figura inginocchiata che porge un'offerta; quest'interpretazione è suffragata da una serie di schizzi che ci mostrano la genesi della forma. Assumendo l'*intentio lectoris* abbiamo invece due possibili interpretazioni: da una parte c'è chi vede nella torre una metafora del giavellotto, avvalendo tale ipotesi con la committenza olimpica che ha voluto la struttura, dall'altra parte c'è chi ha notato nella torre (vista dall'alto) la forma di una bussola; per questo e per la ricorrenza dell'occhio nelle sue opere, Calatrava è stato addirittura accusato di appartenere ad una qualche loggia massonica. Casi come questo in cui non c'è coincidenza fra ciò che l'autore ha voluto esprimere e ciò che il lettore percepisce dall'opera, sono il risultato di una strategia comunicativa o non del tutto efficace, o volutamente ambigua per permettere una lettura molteplice a partire dalla natura polisemica dell'opera, tesi sulla quale insistono da tempo l'estetica ed altre discipline ad essa affini.





Stazione di Lione

Veniamo ora alla *Stazione ferroviaria dell'aeroporto Saint Exupéry a Lione*. Si tratta di un complesso di 5600 metri-quadri progettato per le ferrovie francesi con lo scopo di collegare le linee dei TGV all'aeroporto cittadino. La stazione è costituita da sei binari, di cui due dedicati esclusivamente ai treni in transito e quattro alla salita e discesa dei passeggeri su marciapiedi coperti da pensiline lunghe 500 metri. Il salone centrale è poi collegato al terminal dell'aeroporto con un corridoio lungo 120 metri.

Analizziamo ora i contenuti che questa stazione ferroviaria ci comunica. Notiamo immediatamente che la forma utilizzata dall'architetto ricorda, ancora una volta, quella di un uccello che spicca il volo, come già visto nel *Milwaukee Art Museum*. Questa metafora ha senso se rapportata alla funzione strategica della stazione, che vuole collegare la rete ferroviaria all'aeroporto di Lione. Per questo motivo si ha una coincidenza significativa fra la forma dell'edificio e la sua funzione.

La stazione ci comunica una stabilità momentanea, nell'istante appena precedente l'inizio del movimento. Si ha quindi una sensazione di forte tensione, come se l'uccello-stazione che ci ospita sia pronto a spiccare il volo da un momento all'altro. Questo stato di tensione ha un elemento caratterizzante, dato dalla convergenza di "ali" e "corpo" a formare una punta; in questo spazio confluiscono idealmente le forze percettive date dall'intera struttura. Tecnicamente, questa punta è dovuta alla volontà progettuale di far confluire nel minor spazio possibile le tubature per lo scarico delle acque.

Un'altra possibile metafora è quella altrettanto ricorrente dell'occhio. Se vista di profilo, infatti, la forma curva della copertura della stazione sembra una palpebra. Anche in questo caso siamo quindi di fronte ad un segno visivo iconico, il cui oggetto è ancora una volta l'uccello. In questo caso però, rispetto a quanto visto per il museo di Milwaukee in cui si utilizzava questa metafora figurativa per far propri i suoi significati concettuali (libertà, movimento eccetera), il rinvio è più diretto e concreto, rifacendosi direttamente all'aeroporto annesso alla stazione.

20





Complesso Olimpico di Atene

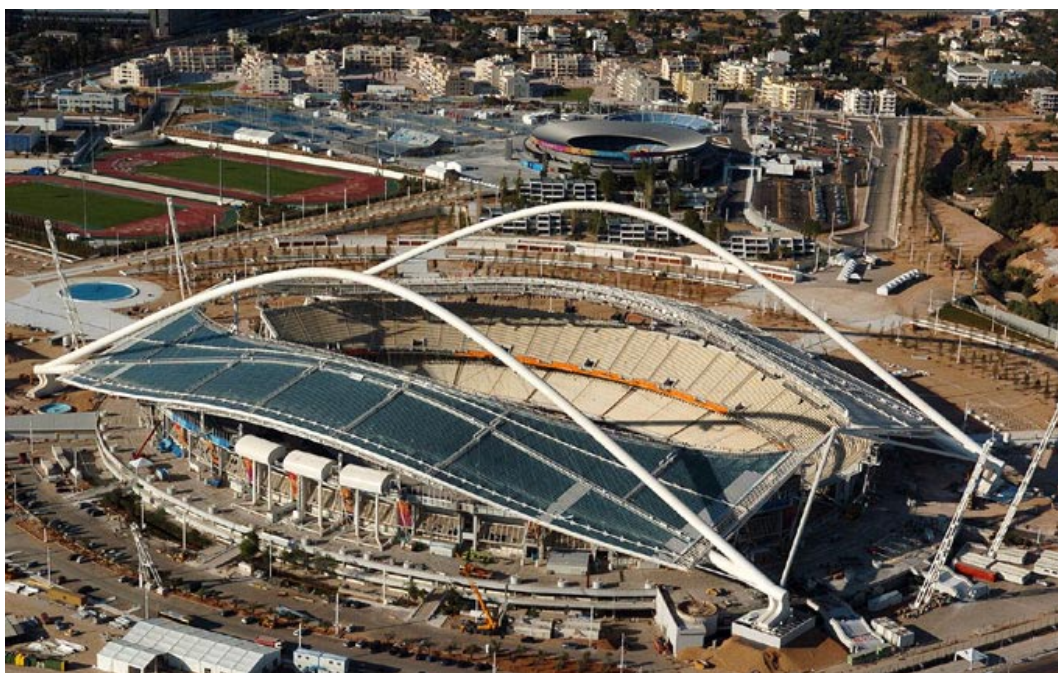
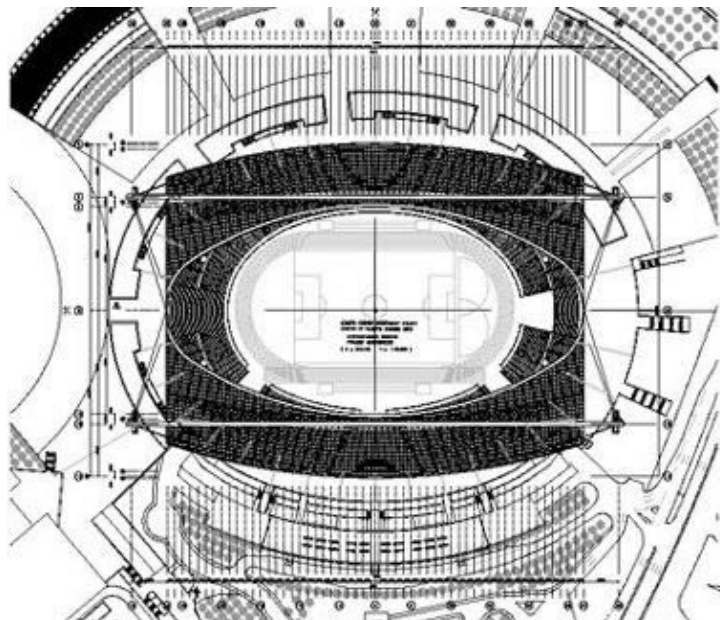
Calatrava è stato chiamato a realizzare le strutture per le olimpiadi di Atene 2004, fra cui la copertura dello Stadio Olimpico, il velodromo, le piazze del complesso e diverse altre strutture fra cui anche il braciere e alcune sculture.

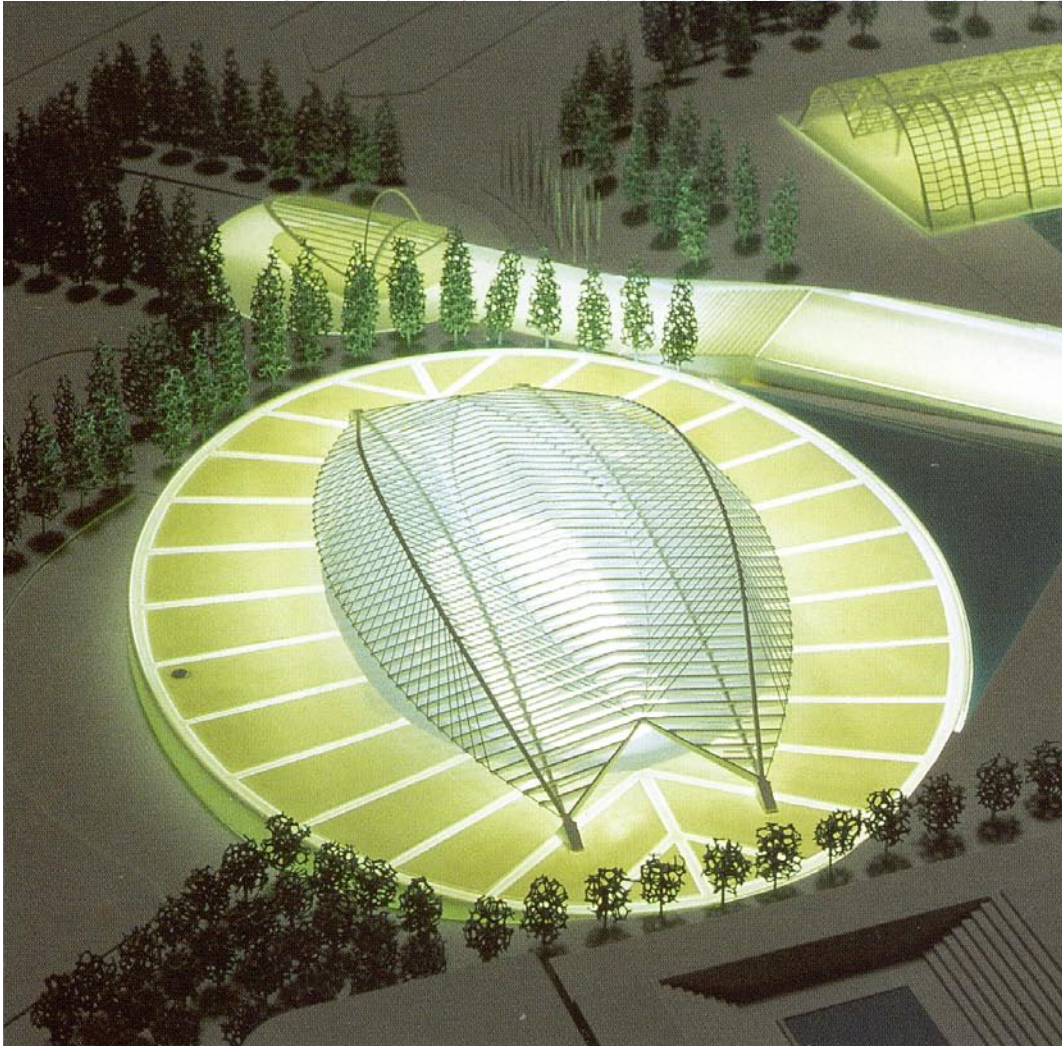
L'intervento su cui ci concentreremo, è quello legato alla copertura dello Stadio Olimpico, realizzata in vetro stratificato composta da due superfici curve e mobili che copriranno uno spazio di 25000 metri-quadri. Ogni foglia è caratterizzata da una nervatura portante formata da archi d'acciaio ricurvi, sostenuti a loro volta da due grandi travi che sormontano l'intero edificio.

Visto dall'alto, lo stadio rimanda ancora una volta alla forma dell'occhio, con la possibilità di aprirsi e chiudersi. Questa metafora richiama l'importanza mediatica dei giochi, per cui lo stadio è, in quel periodo, il "centro del mondo".

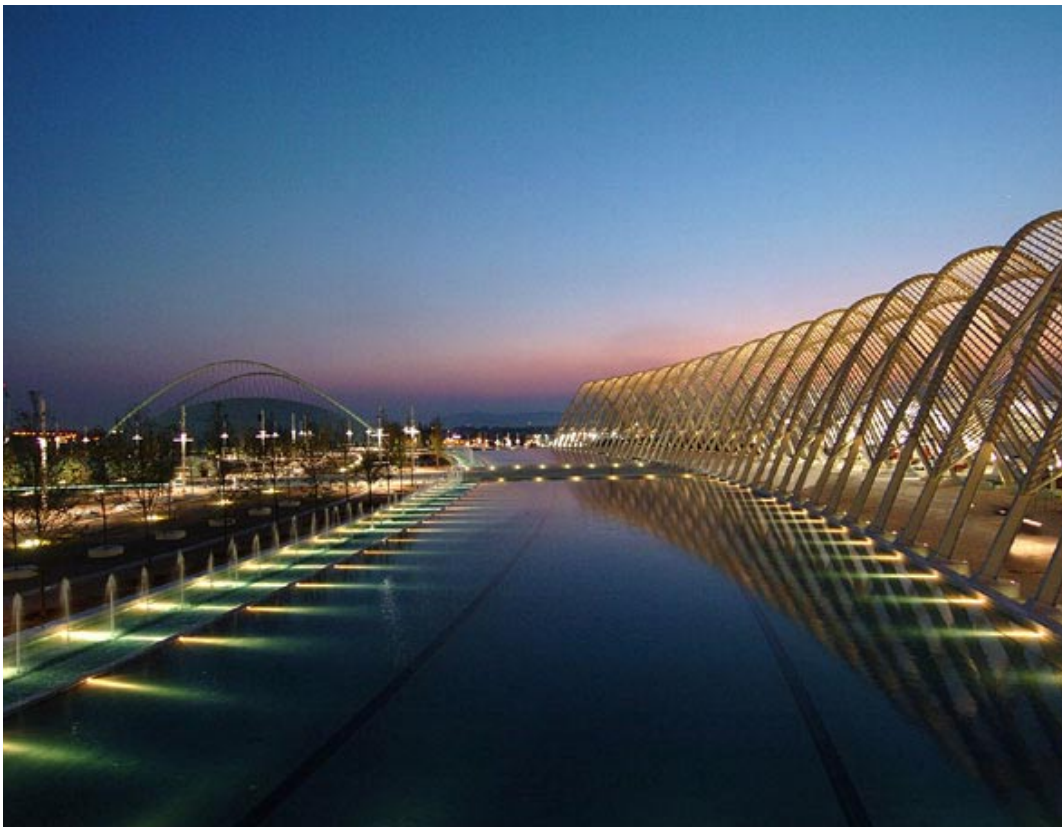
La copertura dello stadio è quindi un'icona dell'occhio, riferita alla centralità dell'evento sportivo anche dal punto di vista della sua forza mediatica.

22





23



Stazione Mediopadana

Mi interessa ora passare all'analisi di una serie di opere ancora in fase di realizzazione a Reggio Emilia nell'ambito della TAV, comprendenti la *Stazione Mediopadana*, tre ponti ed il nuovo casello. In particolare vorrei concentrarmi sul progetto della stazione, che, nonostante non sia ancora stato realizzato, è particolarmente interessante ed analizzabile attraverso i molti modelli realizzati dall'architetto.

La stazione è caratterizzata da quattro binari di cui i due esterni riservati ai treni in sosta ed i centrali dedicati a quelli in transito. Questi verranno coperti da una pensilina in vetro ed acciaio caratterizzata dalle diverse inclinazioni delle travi, che, attraverso la loro modularità, creano un effetto di dinamismo sia rispetto ai pendolari, che per gli automobilisti che percorrono l'autostrada A1 nel tratto reggiano. Appena passata la stazione, in direzione Milano, si incontra il ponte centrale, ai cui lati sono posti gli altri due ponti identici fra loro. La creazione della stazione, con le opere ad essa connesse, forma quindi una nuova porta di ingresso alla città, di cui le opere architettoniche saranno il simbolo.

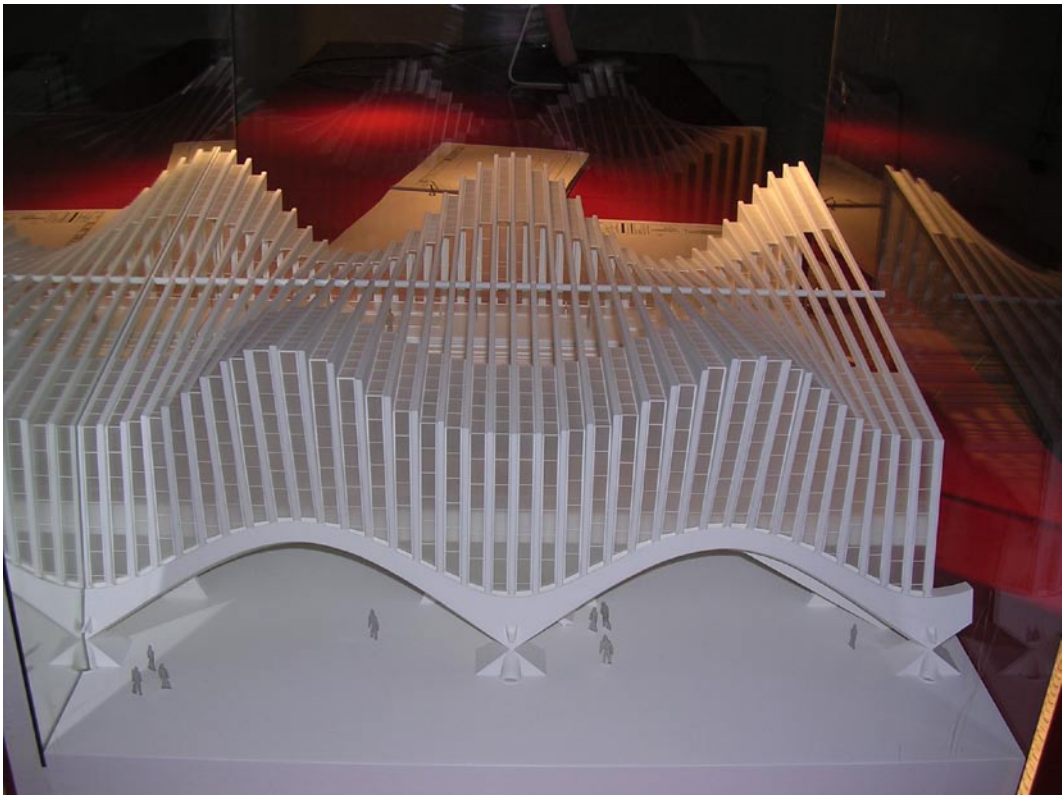
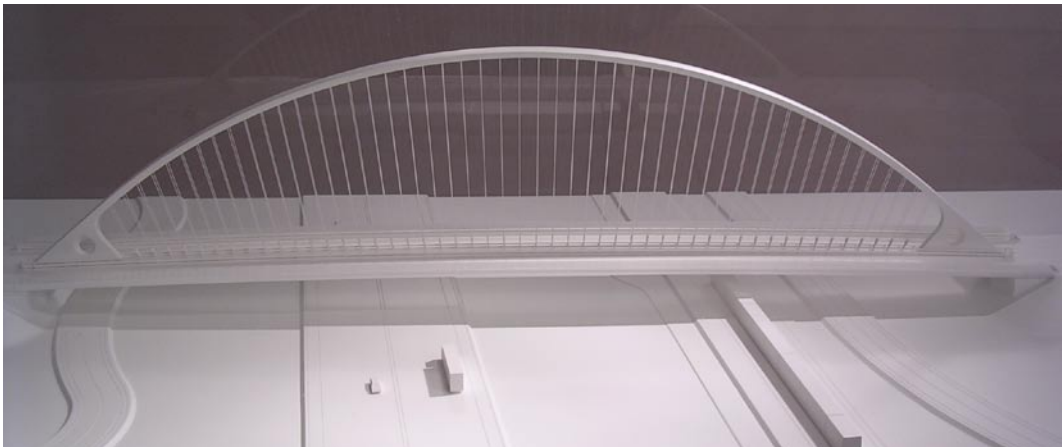
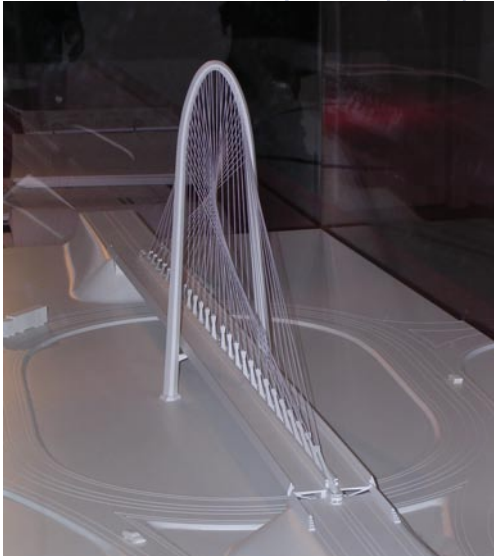
La stazione comunica in modo eccellente il dinamismo dell'alta velocità, di cui è un'icona, riprendendone le caratteristiche di fluidità, dinamismo e soprattutto movimento attraverso la ripetizione continua di un modulo dinamico dato dalle diverse inclinazioni delle travi.

L'analisi di questa particolare opera architettonica, è funzionale anche da un altro punto di vista, cioè dimostrare che in questo caso *intentio auctoris* ed *intentio operis* coincidono, mostrando quindi una volontà da parte di Calatrava di creare questi effetti iconici e simbolici.

Mi servo di quest'opera, perché mi è stato possibile seguire a posteriori le fasi progettuali da cui è scaturita. In particolare, già dal primo contatto fra committenza e destinatario, è stato chiaro come l'amministrazione comunale avesse contattato l'architetto catalano con uno scopo preciso: creare attraverso questa serie di opere pubbliche legate all'alta velocità, una nuova porta ed un simbolo per la città. In questo senso, l'intervento di Calatrava ha voluto consapevolmente creare un'icona di movimento per quanto riguarda la stazione, ed offrire un simbolo nuovo che caratterizzi la realtà cittadina reggiana con i ponti ed il casello.

Per questo motivo, è molto significativo il processo che ha portato all'evoluzione del progetto per il ponte centrale sull'autostrada del sole. In due diverse lezioni d'architettura tenute a Reggio Emilia, Calatrava ha sempre sottolineato l'importanza che rivestiva dal suo punto di vista questo ponte, che, nelle sue intenzioni, doveva divenire il più forte simbolo cittadino. Questo per diversi motivi, fra i quali la sua imponenza, la similitudine con il Duomo data dai due fori circolari realizzati nei supporti laterali dell'arco che vorrebbero ricordarne i rosoni, ed anche la differenza rispetto a tutti gli altri ponti costruiti sull'A1 privi di qualsiasi personalità.

Per tutti questi motivi, è quindi possibile affermare che Calatrava, quando crea opere molto pregne di significati come nei casi visti in quest'analisi, lo fa con assoluta consapevolezza e mai casualmente. Probabilmente è proprio da qui che deriva la grande fama acquisita negli anni dall'architetto, ed anche per questo motivo è uno dei professionisti più ricercati dalla committenza degli ultimi anni.



25

4- Modifiche nelle relazioni

La domanda che ci si pone ora, è determinare se la presenza di icone modifichi o instauri nuovi tipi di relazioni fra individui ed architetture, e fra persone stesse.

Le icone che abbiamo analizzato, come presupposto, sono basate sulla narratività del testo architettonico, ed il loro compito è quello di raccontarci delle storie, parlarci. Per questo la strategia comunicativa non può prescindere dalla presenza di un osservatore o di un fruitore. È possibile immaginare che il lettore modello immaginato dall'architetto, intendendo la portata simbolica delle opere, cambi atteggiamento e si disponga ad uno stato ricettivo. Se questo è vero per il lettore modello, se ne troveranno molto probabilmente tracce anche nel lettore empirico, che allo stesso modo, si porrà in modo particolare rispetto alle architetture osservate.

Già questo cambiamento di atteggiamento indotto dalle architetture nel lettore empirico, è una modificazione delle relazioni fra individuo ed opera, ma probabilmente oltre a far cambiare l'atteggiamento dei singoli, segni visivi iconici come quelli che abbiamo visto saranno anche in grado di modificare le relazioni intersoggettive. Mi riferisco in particolare all'architettura delle stazioni, che anche senza icone, come ci insegna Marc Augé⁶, introducono nel fruitore l'elemento del contratto necessario per accedervi, modificando in modo sostanziale la relazione fra individui. Il fatto che alla natura stessa delle stazioni, appena descritta, vada sommata l'architettura-icona potrebbe servire ad amplificare i concetti elaborati da Augé. Infatti, all'atmosfera surreale data dal contratto delle stazioni e degli aeroporti, si sovrappone anche lo stato ricettivo di ogni singolo individuo. Questa addizione fra luogo in cui è necessario possedere un titolo o contratto e la natura iconica e simbolica dell'ambiente stesso, agisce in modo accrescitivo rispetto al senso elitario proveniente dal luogo in sé, delegando parte delle competenze del primo al secondo, ottenendo così una sensazione di territorio vincolato da regole comportamentali più accentuate.

5- Conclusioni

In quest'analisi è stato dimostrato come le opere di Calatrava siano fortemente iconiche, rispondendo affermativamente alla domanda iniziale che mi ero posto, ma oltre a questa base di analisi, è stato dimostrato anche come siano molteplici le strutture simboliche di riferimento, a partire da icone prettamente figurative ad altre ben più teoriche e concettuali.

L'aver inquadrato in questo modo l'analisi, mi ha dato la possibilità di dare una definizione di "icona" meno specificatamente figurativa di quanto non fosse quella data da Peirce da cui sono partito ed alla quale sono state aggiunte caratteristiche più confacenti e specifiche all'ambito architettonico analizzato. Inoltre è stato possibile analizzare icone diverse, partendo da quelle ortodosse fino ad arrivare all'opera *Quadrato nero* di Malevic. La definizione di icona che ho dato, rispetta il presupposto peirceiano che vuole una fondamentale similitudine fra l'oggetto raffigurato e la manifestazione segnica che però può non essere esclusivamente figurativa, ma anche riferirsi a sfere concettuali.

Abbiamo poi visto come ci siano, nelle opere di Calatrava analizzate, due isotopie semantiche (colore bianco e dinamismo) comuni a tutte le architetture, ed altre isotopie parziali (occhio, uccello, tensione formale, movimento) oltre ad altre materiche e morfologiche. Queste sono servite ad introdurre l'analisi sui contenuti veicolati dalle opere, attraverso cui abbiamo individuato diverse icone presenti nelle opere: tensione dinamica, l'occhio, l'uccello, la musica ed il movimento.

Successivamente, in relazione alle opere realizzate a Reggio Emilia, è stato possibile dimostrare come nel caso di Calatrava, ci siano la volontà e la consapevolezza di creare icone e strutture significanti ad alto contenuto simbolico, motivo in più per cui questo architetto è molto ricercato da committenze che vogliano riqualificare grandi aree creando una forte immagine delle proprie ragioni culturali, storiche e concettuali.

È stato anche dimostrato come architetture di questo tipo modificano le relazioni soggettive ed intersoggettive.

Un altro elemento importante che è stato evidenziato nel modus operandi di Calatrava è la grande importanza data al proprio stile ed alla propria poetica, ciò fa apparire tutte le sue opere come uno sviluppo continuativo e mai banale di un'idea.

Bibliografia

AUGE', M

1992 *Non-lieux*, Paris: Seuil (tr. it. *Nonluoghi*, Milano: Elèuthera, 1993).

BARTHES, R

1957 *Mythologies*, Paris: Seuil (tr. it. *Miti d'oggi*, Torino: Einaudi, 1974).

LUSCHER, M

1949, *The Luscher color test*, New York: Random House, 1969 (tr. it. *Il test dei colori*, Roma: Astrolabio, 1976).

MAGLI, P

2004, *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*, Venezia: Marsilio.

NIETZSCHE, F W

1876, *Die Geburt der Tragödie*, (tr. it. *La Nascita della Tragedia*, Milano: Adelphi, 1990, 12° Edizione).

PEIRCE, C S

1934-1948 *Collected Papers*, Cambridge (Mass.): Harvard U. P. (tr. it. parz. in *Semiotica*, Torino: Einaudi, 1980).

