

Andres Duany
Principi compositivi di Aalto¹

È significativo che il vocabolario architettonico di Aalto non sia stato finora descritto con lo stesso grado di precisione di altri, anche minori, maestri del movimento moderno. Inoltre non abbiamo alcuna 'maniera' aaltiana paragonabile alla moda corbusiana del recente passato o a quella miesiana della decade precedente.

Una certa affinità delle forme aaltiane con quelle dell'espressionismo tedesco ha fatto presumere che la sintassi architettonica di Aalto fosse personale e perciò incomunicabile. Giedion, ad es., postula che si basi su delle motivazioni 'irrazionali-organiche'.² Henry Russell-Hitchcock, altre volte così sensibile ai valori non funzionalisti, per descrivere le forme di Aalto ricorre ad aggettivi come 'stravaganti', 'arbitrarie' e 'soggettive'.³ Anche in studi più recenti si afferma che *il Modernismo Romantico di Aalto ... era uno stile così personale da non poter essere facilmente seguito da altri ed era forse troppo elusivo e intricato per poter essere formulato*.⁴

Vorrei qui smentire queste interpretazioni, dimostrando che Aalto utilizza una sintassi architettonica decisamente sistematica. I suoi più importanti edifici sono basati su chiari principi razionali, anche se certe sue soluzioni formali e distributive sembrano derivare da idiosincrasie personali e se i suoi progetti non presentano alcun sistema geometrico omogeneo, come Mies o Wright, né seguono le regole del Purismo o di De Stijl.

Le chiavi per capire la sistematicità dell'architettura di Aalto sono tre.

La prima è una sensibilità dualistica pervasiva, che preclude soluzioni omogenee. I progetti di Aalto sembrano derivare da un processo dialettico che integra concetti contraddittori entro una sintesi comprensiva. Gli edifici che ne risultano sono complessi e virtualmente privi di quegli errori che derivano dall'applicazione di concetti mono direzionali alle situazioni sociali e urbane.

La seconda caratteristica è la precedenza data alla percezione e al punto di vista umano. Certe importanti tecniche compositive che Aalto impiega si evidenziano solo quando vengono capite come metodi per controllare l'impatto dell'edificio sulla percezione dell'osservatore. L'obiettivo ultimo di queste manipolazioni è di rinforzare il carattere visuale del luogo, per farlo rimanere nella memoria.

La terza è che Aalto nelle sue opere vuol citare l'architettura dell'antica Grecia. Non si tratta di imitazioni, ma di allusioni che van prese solo come segno d'una evidente familiarità, che produce i suoi effetti solo al livello dei principi. Infatti i paradigmi ellenistici possono venir usati per chiarire le tre componenti principali della sintassi aaltiana: quella che organizza il programma, quella che articola la forma, quella che definisce lo spazio.

1. Organizzare il programma

Una fondamentale dualità caratterizza di solito l'organizzazione che Aalto dà ai suoi edifici. Il processo involve un principio schematico che può esser chiamato "della testa e della coda", chiaramente esemplificato dal municipio di Seinäjoki (fig. 1).

L'elemento testa alloggia la funzione principale, in questo caso la camera del Consiglio Comunale. È una massa decisa, formalmente elaborata, con una funzione precisa. La coda è l'opposto: ospita le attività burocratiche entro una geometria ortogonale e neutra, con un intrinseco potenziale di espansione. Il dualismo testa-coda è complementare: la coda fornisce lo sfondo su cui la testa può risaltare adeguatamente. Una

¹ [Titolo originale: «Principles in the architecture of Alvar Aalto», in *The Harvard Architecture Review*, 5, Rizzoli, New York 1986, pp. 104-119. Lo cito ampiamente, come esempio da seguire, in >descrizione].

² «Alvar Aalto», *The Architectural Review*, Feb. 1950.

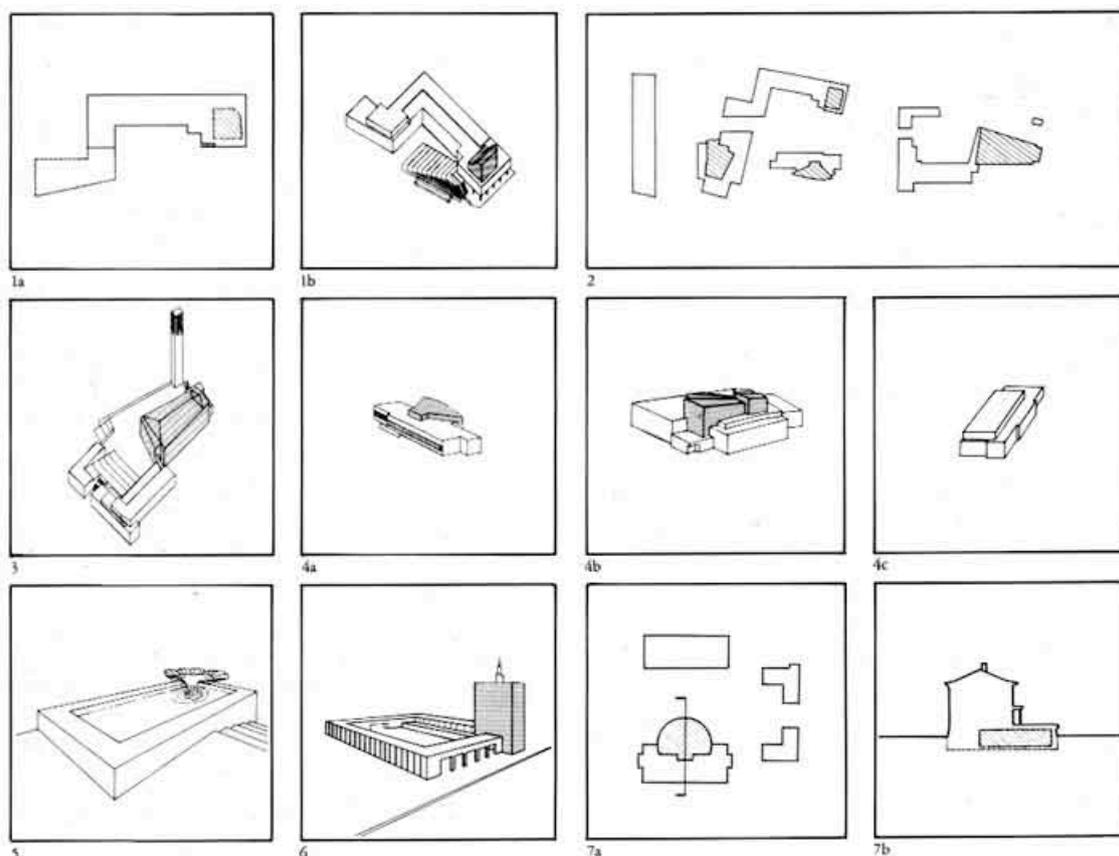
³ «Aalto-vs-Aalto: The Other Finland», *Perspecta*, 9-10. Hitchcock preferisce ad Aalto altri architetti finlandesi.

⁴ Paul David Pearson, «Alvar Aalto and the International Style», Whitney Library of Design, 1978. La mia critica si rivolge solo a questo aspetto marginale d'un libro peraltro eccellente.

simile coesistenza, di una massa memorabile e di uno spazio esterno definito, la si trova nella disposizione ellenistica di *temenos* e tempio, ma di rado nel movimento moderno, che predilige di solito l'oggetto-forma. Il ricorso costante a questo partito ibrido sarebbe da solo sufficiente a identificare il contributo di Aalto.

Il centro civico di Seinäjoki (fig. 2) è costituito da cinque edifici – municipio, chiesa, biblioteca, teatro e uffici municipali – che forniscono una meravigliosa serie di variazioni del principio della testa e della coda. Nel gruppo della chiesa (fig. 3), la navata funge da testa. È inusuale, come chiesa, per l'estrema reticenza formale, probabilmente perché la sua grande massa è sufficiente a fornirle la necessaria predominanza. Il mettersi in disparte consente agli altri corpi, che sono più piccoli ma più elaborati, di affermare le loro rispettive posizioni nella gerarchia.

Il municipio esalta la sua dimensione dispiegando la silhouette più elaborata e potente di tutta il complesso. Le teste della biblioteca e del teatro sono singolarmente meno caratterizzate, con gli uffici comunali (fig. 4) completamente mancanti della testa e dipendenti dagli altri edifici per la loro immagine. Questa graduale degenerazione tipologica probabilmente dipende dall'importanza relativa di ciascun edificio.



1 - Municipio, Seinäjoki 1963-65; 2 - Centro civico, Seinäjoki 1958-66; 3 - Chiesa, Seinäjoki 1958-60; 4 - Biblioteca, Seinäjoki 1963-65; 5 - Fonte battesimale, Seinäjoki; 6 - Progetto di laurea, 1921; 7 - Casa delle guardie, Seinäjoki 1925.

Le code sono del pari gerarchizzate. La corte della chiesa definisce un recinto chiuso sui quattro lati; quella del municipio, chiusa solo su tre lati, non appare in grado di esercitare che una chiusura parziale dello spazio; gli altri tre edifici non hanno corti integrali e devono cooperare per avere una mutua definizione spaziale. Diversamente da quel che succede generalmente in una piazza o nel foro romano, l'assemblaggio di Aalto di strutture singolari e discontinue è permeabile e in grado d'interagire, senza toccarli, con gli adiacenti edifici suburbani. Questo tipo di spazio civico coerente, che rimane aperto e integrato alla città circostante, appare per la prima volta nelle agorà

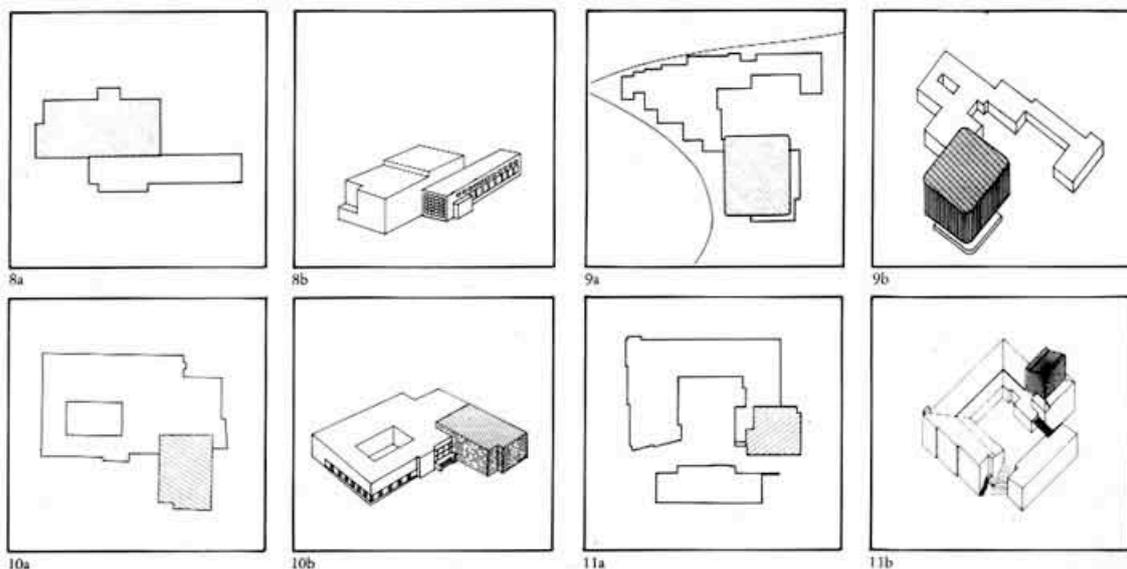
ellenistiche, dove gli stoà definiscono un recinto slegato, che contiene il monumentale volume della sala del consiglio comunale.

L'organizzazione testa-coda si estende financo al progetto della fonte battesimale (fig. 5), la cui estrema, diagrammatica, chiarezza fornisce una chiave per interpretare il disegno degli edifici circostanti.

Gli edifici di Seinäjoki sono l'esempio di un sistema organizzativo di tipo classico, che Aalto andava evolvendo da 40 anni, a partire dal suo progetto di laurea (fig. 6), dove appariva sotto forma di una torre e di un cortile, un residuo inconscio delle convenzioni nazional-romantiche.

I primi incarichi di Aalto rivelano già la tendenza verso un'organizzazione duale. Nella Casa delle Guardie (fig. 7), una coda di edifici singoli forma una corte aperta e una sala di riunione circolare funge da testa. La sala peraltro rimane sotterranea e quasi invisibile, non essendosi ancora sviluppata una cosciente organizzazione testa-coda.

La lunga progettazione della biblioteca di Viipuri (1927-30) mostra una significativa evoluzione, da un primo schema ancora classicista, a un crescente interesse per l'articolazione delle funzioni, fino a una chiara distinzione tra corpo principale e ambienti di servizio (fig. 8). Ma questa organizzazione testa-coda non è ancora formalmente decisiva, perché i due elementi rimangono di dimensione assai simile. Entrambi vengono letti come 'pieni' e nessuno domina nella definizione dello spazio esterno.



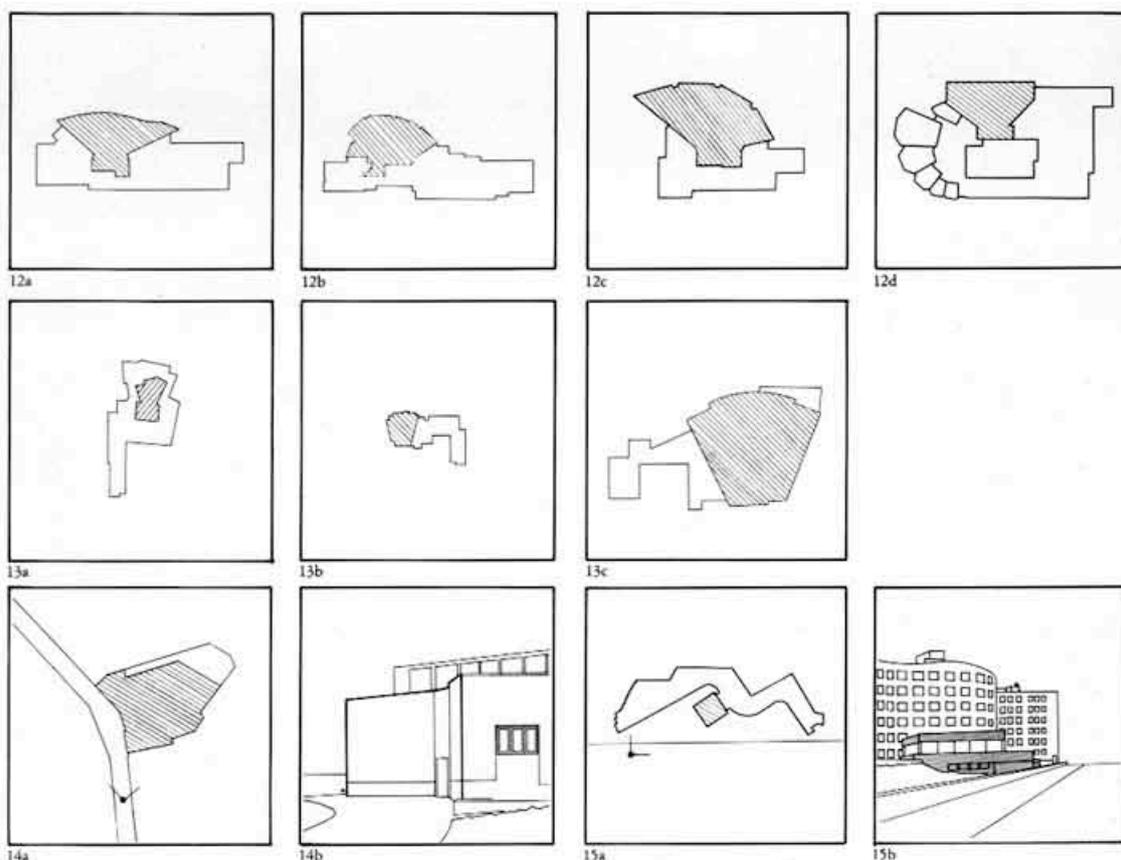
8 - Biblioteca, Viipuri 1930-35; 9 - Padiglione finlandese, Parigi 1937; 10 - Museo, Reval 1934; 11 - Municipio, Säynätsalo 1950-52.

Nel padiglione finlandese alla Fiera Mondiale di Parigi (fig. 9), l'organizzazione duale riappare abbastanza chiaramente. La testa, a doghe verticali e angoli arrotondati, fornisce un'immagine forte, mentre la coda, rotta dalla sagoma del lotto, opera in modo decisivo nel creare uno spazio esterno. Il progetto di concorso per un museo a Reval (fig. 10) raggiunge un livello di sviluppo simile con un'ala rivestita in pietra che è la testa e una corte rettangolare di gallerie che forma la coda. Se c'è una debolezza in questi due edifici è che la distribuzione non riesce a stabilire una tensione dualistica fra le funzioni come invece avviene per le forme.

Col municipio di Säynätsalo (fig. 11), che è simile al più tardo municipio di Seinäjoki in tutti i particolari, la disposizione delle forme e la localizzazione delle funzioni si conformano completamente al tipo dualistico maturo. Säynätsalo può essere considerato il primo capolavoro della sintassi aaltiana. Stabilito l'uso classico del principio della testa e della coda è possibile notare il modo in cui può essere adattato alle varie circostanze.

L'esempio più chiaro è costituito dalle biblioteche. Alla biblioteca di Seinäjoki sopra descritta ne seguirono altre molto simili (fig. 12) a Rovaniemi, a Mount Angel e nell'ambito del Centro Culturale di Wolfsburg. Questi edifici condividono un'estrema consistenza tipologica eguagliata solo dalle Unité di Le Corbusier e dai blocchi per uffici di Mies.

Un'analogia organizzazione può essere individuata nei molti edifici di riunione progettati da Aalto, fra cui il teatro di Wolfsburg, il piccolo centro parrocchiale di Detmerode, l'enorme centro congressi per Vienna (fig. 13).



12a - Biblioteca, Seinäjoki 1963-65; 12b - Biblioteca, Rovaniemi 1965-68; 12c - Biblioteca, Mt. Angel 1965-70; 12d - Biblioteca, Wolfsburg 1958; 13a - Teatro, Wolfsburg 1966; 13b - Centro parrocchiale, Detmerode 1965-68; 13c - Centro congressi, Vienna 1953; 14 - Secondo museo, Jvaskylä, 1971; 15 - Baker House, Cambridge 1948.

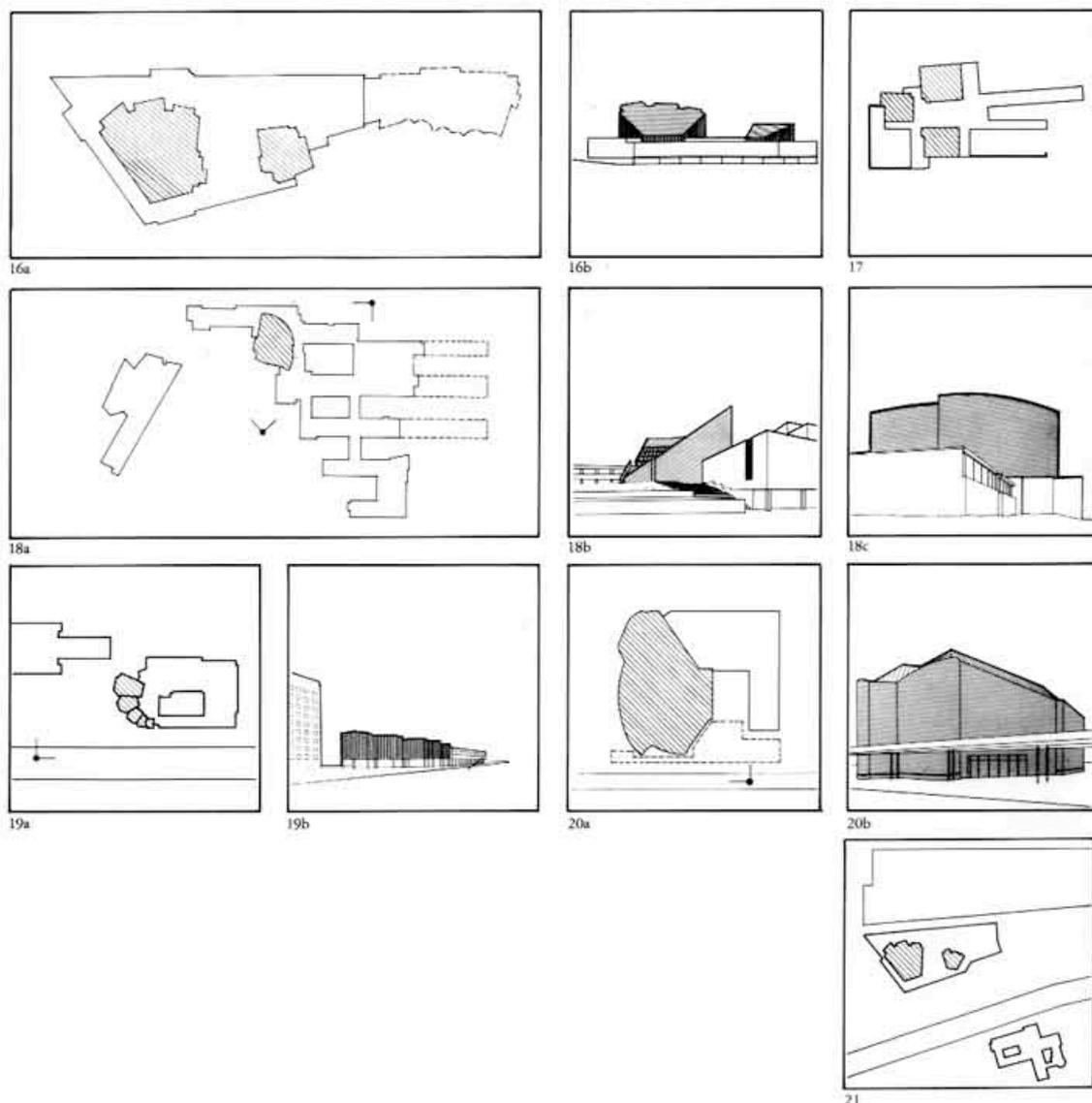
Nel secondo museo di Jvaskylä (fig. 14) il programma sproporzionato compromette però la soluzione classica bilanciata. Un eccesso di spazio a galleria, collocato nella testa, produce un'inflessione della facciata d'ingresso, che contribuisce di fatto a una definizione spaziale normalmente associata con la coda.

Altro programma sproporzionato, ma in senso opposto al museo di Jvaskylä, è quello della Baker House (fig. 15). Qui una gran quantità di alloggi per studenti dev'essere sistemata nella coda, mentre per la testa è disponibile solo una sala comunitaria. Aalto rovescia lo sbilanciamento fisico, concependo il dormitorio come un enorme cortina di sfondo e la sala comunitaria come elemento figurativo antistante. L'elemento più piccolo in questo modo vien letto come la parte più importante e vien ripristinata la corretta priorità tipologica.

Una variante di teste multiple appare nella Finlandia Hall (fig. 16), dove due auditori sporgono al di sopra di una coda costituita di foyer e i corridoi.

Nel Crematorio di Malm (fig. 17) ci sono tre teste, ciascuna costituita da una cappella accompagnata dalla sua corte. Una disposizione che può venir interpretata come raggruppamento di tre insiemi testa-coda completi.

L'edificio delle aule nel Politecnico di Otaniemi, che ha molte code ma solo una testa, è l'opposto della Finlandia Hall (fig. 18). L'auditorium è una testa esemplare per la sua forza emblematica, quando vien visto dal principale percorso d'accesso, e per la sua radicale metamorfosi dagli altri punti di vista. Il resto dell'edificio consiste di tre code, ciascuna delle quali ospita un dipartimento accademico disposto attorno a una piccola corte, con la curiosa eccezione della facoltà di architettura, che può espandersi indipendentemente [degli ampliamenti han già avuto luogo a Otaniemi, nella Finlandia Hall e nel Municipio di Seinäjoki]. Un altro spazio esterno più ampio è definito dall'insieme dei dipartimenti accademici da un lato e dalla biblioteca dall'altro. Questo spazio fornisce il *temenos* per l'auditorium e funziona alla scala dell'intero campus.



16 - Finlandia Hall, Helsinki 1962; 17 - Crematorio, Malm 1950; 18a - Politecnico, Otaniemi 1964-69; 18b, c - Auditorium, Otaniemi; 19 - Centro culturale, Wolfsburg 1958-63; 20 - Casa della cultura, Helsinki 1955; 21 - Finlandia Hall.

Oltre a garantire un'ampia versatilità nella significativa disposizione d'una varietà di programmi edilizi, l'organizzazione testa-coda consente importanti applicazioni urba-

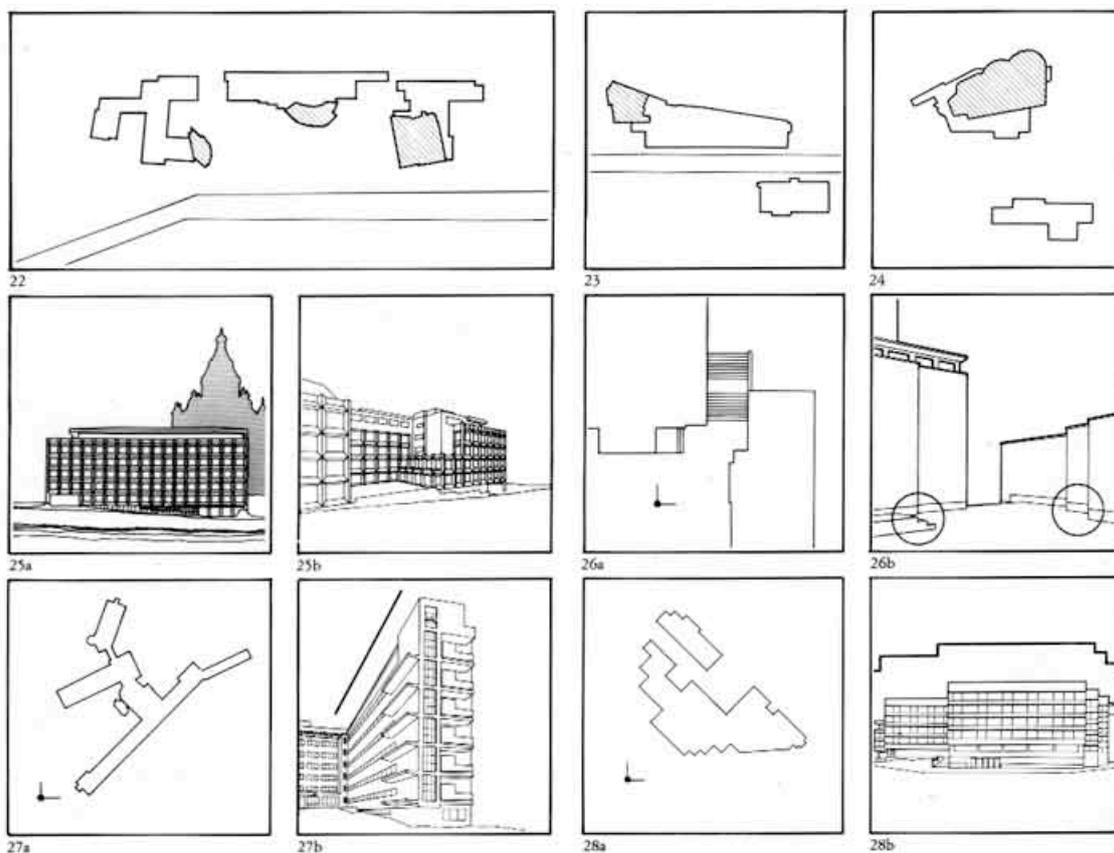
nistiche. Per integrare un edificio in un contesto urbano, sia la testa che la coda assumono specifici ruoli nel legare e mediare. Una coda rettilinea può servire ad ancorare geometrie complesse della testa a un ordine urbano. Nel Centro Culturale di Wolfsburg (fig. 19) la coda definisce stabilmente il bordo stradale e lascia la testa libera di inflettersi verso il municipio preesistente.

Un edificio di pochi anni prima, la Casa della Cultura di Helsinki (fig. 20), trascura la funzione mediatrice e appoggia direttamente sulla strada una testa di soverchiante geometria. Ciò sarebbe stato distruttivo per il tessuto urbano e Aalto allora applica come cuscinetto di rimedio un portico sintatticamente estraneo.

Nella Finlandia Hall (fig. 21) la coda trapezoidale media le griglie urbane oblique, consentendo alle teste di svilupparsi secondo le loro logiche interne. In tal modo Aalto può dare ai due auditori una delicata configurazione estetica, malgrado il mediocre contesto di questa parte non risolta di Helsinki.

In assenza d'un contesto costruito, la coda non è necessaria per risolvere condizioni esterne preesistenti e rimane a disposizione per stabilire relazioni interne cogenti. Disegnati per un vasto spazio vuoto, i tre edifici del Centro Civico di Rovaniemi (fig. 22) contribuiscono con le loro rispettive code a definire un'agorà che contiene le tre teste. Questa disposizione assicura una collocazione coerente per la parte emblematica degli edifici, malgrado le deficienze urbane della città circostante.

Per uno scopo simile, programma permettendo, la coda può subire una mutazione e definire uno spazio fra parti separate. Questo è il ruolo formale della clinica isolata ad Alajärvi e della parrocchia della chiesa di Imatra (figg. 23-24).



22 - Centro civico, Rovaniemi 1963; 23 - Centro civico, Alajärvi 1966; 24 - Chiesa, Imatra 1956-58; 25 - Uffici Enso-Gutzeit, Helsinki 1959-62; 26 - Municipio, Säynätsalo 1950-52; 27 - Sanatorio, Paimio 1929-33; 28 - Istituto delle pensioni, Helsinki 1952-56.

Infine la gerarchia implicita nell'organizzazione testa-coda è in grado di stabilire dei legami con strutture monumentali preesistenti. Negli Uffici Enso-Gutzeit (fig. 25) la geometria routiniera della facciata è concepita come coda, completata dall'elaborata

silhouette della chiesa bizantineggiante sullo sfondo. I disegni di studio non lasciano dubbi che questa fosse l'intenzione di Aalto.⁵

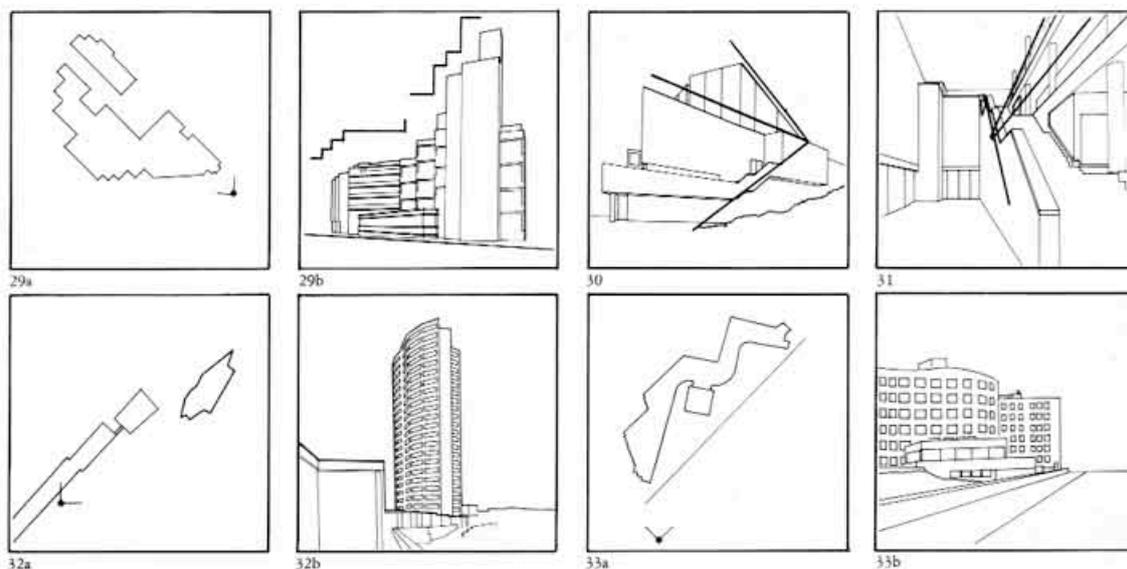
II. Forma

Gli edifici del Movimento Moderno sono in genere piuttosto reticenti come skyline. La magistrale composizione, d'un pittoresco controllato, raggiunta nel 19° secolo fu una delle prime cause del funzionalismo. Con il discredito della sensibilità romantica, imposto d'autorità dal Movimento Moderno, le strategie formali del pittoresco furono di fatto ridotte alla manipolazione retorica di elementi strutturali e all'imitazione di aggregati abitativi spontanei.⁶

A questo riguardo Aalto è eccezionale. Un modo elaborato d'incontrare il cielo è un chiaro elemento della sua sintassi, spesso erroneamente attribuito a una sua supposta sensibilità espressionista. Di fatto, la generazione di tali forme è sistematica e la loro utilità è tangibile anche seguendo standard funzionalisti.

Il metodo compositivo di Aalto è basato sulla premessa che un'indicazione decisiva per la percezione d'una forma tridimensionale è fornita dalla silhouette.⁷ Né la pianta, né la sezione sono percepibili come tali dall'osservatore. Solo progettando la silhouette, che è l'ibrido percettivo generato dal punto di vista umano, l'architetto ha un preciso controllo formale su quel che verrà visto.

Una semplice dimostrazione di questo meccanismo si trova nel Municipio di Säynätsalo, dove una rampa di scale, in sezione, e un angolo che gira, in pianta, appaiono a un occhio asemantico come identici fenomeni visuali (fig. 26).



29 - Istituto delle pensioni, Helsinki 1952-56; 30 - Finlandia Hall, Helsinki 1962; 31 - College, Jvaskylä 1963; 32 - Casa alta, Brema 1958; 33 - Baker House, Cambridge 1948.

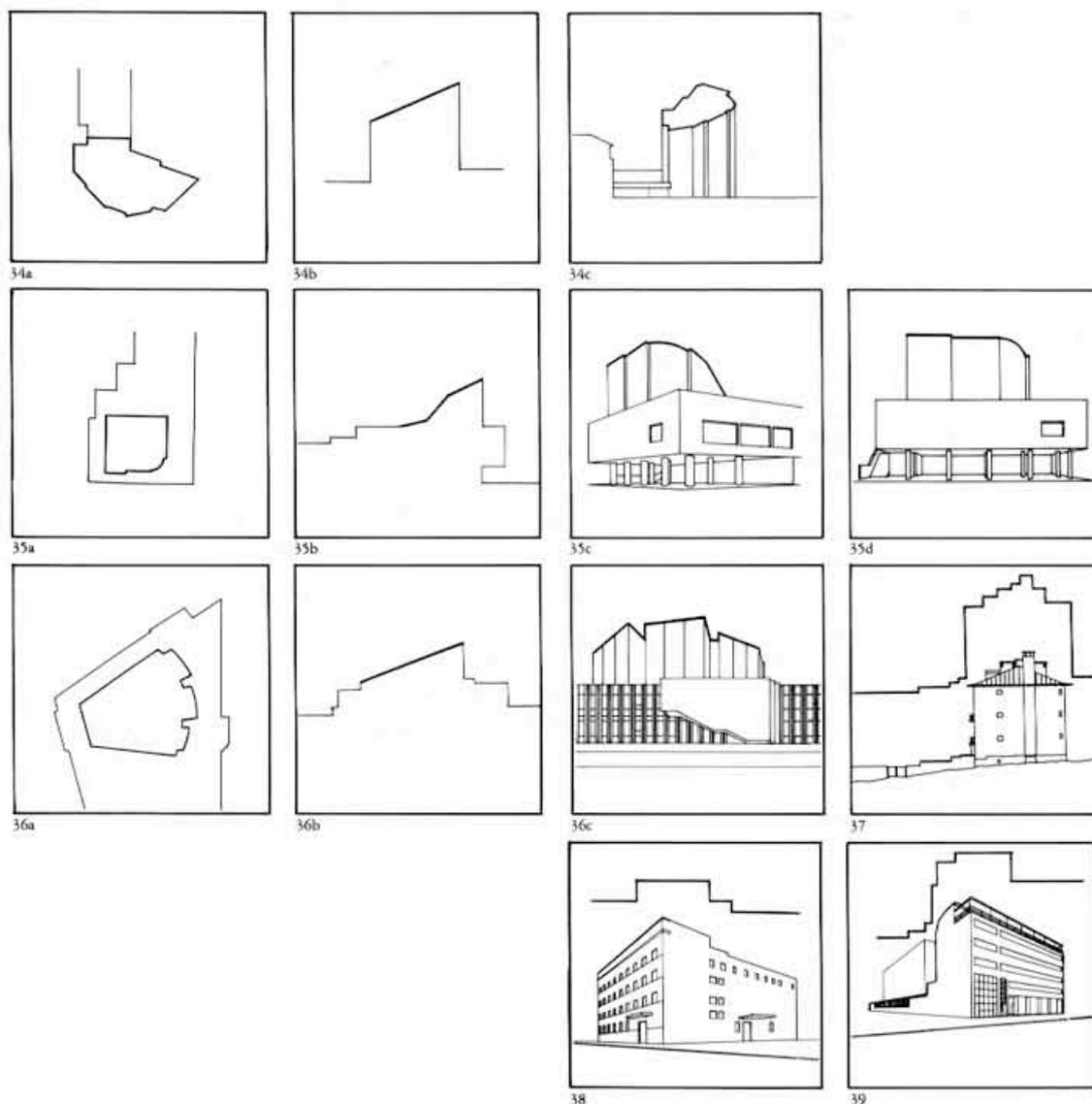
Questa coesistenza di determinanti formali permette ad Aalto di esercitare la sua predilezione dualistica, piuttosto che sottomettersi al dominio della pianta considerato

⁵ L'Enso-Gutzeit offre una lettura alternativa: il programma regolare (lo spazio per uffici) è disposto lungo tre lati dell'edificio e viene espresso sulla facciata dalla griglia regolare. I servizi (circolazione, locali macchine, ecc.) sono raggruppati sul quarto lato ed espressi con ogni irregolarità possibile (fig. 25b). Non possiamo dire che si tratti d'una soluzione testa/coda, ciononostante Aalto manifesta qui un atteggiamento duale riguardo all'organizzazione dell'edificio.

⁶ Lo illustra bene l'opera di Eero Saarinen: nell'aeroporto Dulles vi è un'enfatizzazione delle strutture, mentre i College di Yale sono un esempio di vernacolarismo.

⁷ Ciò è particolarmente vero in Scandinavia, dove gli inverni bui precludono l'uso della luce come strumento di modulazione, sicuro per rendere comprensibile la forma. La forma è qui intesa come qualcosa di distinto dalle questioni di superficie e di facciata, che giocano ruoli ricorrenti ma secondari nella sintassi aaltiana.

obbligatorio dal funzionalismo. Poiché le sue intenzioni architettoniche consistono in una sintesi di pianta e sezione che stia interamente entro il campo percettivo, appare arbitrario esaminare l'opera di Aalto basandosi solo su disegni bidimensionali.⁸



34 - Camera di consiglio, Jvaskylä; 35 - Camera di consiglio, Seinäjoki; 36 - Finlandia Hall, Helsinki 1962; 37 - Case dei ferrovieri, 1924; 38 - Casa delle guardie, Jvaskylä 1927; 39 - Turun Sanomat, Turku 1927-29.

La sintassi formale di Aalto si risolve in cinque formulazioni distinte della dualità pianta/sezione:

1. Se la sagoma dominante dell'edificio è orizzontale e parallela all'asse visuale dell'osservatore, verrà percepita come una diagonale discendente. Nel Sanatorio di Paimio, l'ala dei dormitori come la si vede arrivando (fig. 27), è un esempio di questa trasformazione percettiva.

2. Se la sagoma dominante è orizzontale, ma perpendicolare all'asse visivo, ogni angolo in pianta sarà percepito come uno scalino nella sagoma. Questo fenomeno avviene ripetutamente sul fronte est dell'Istituto delle Pensioni e il risultato visuale è una gradonata (fig. 28).

⁸ Lo documenta Demetri Porphyrios in «Heterotopia: a study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto», *Architectural Monograph*, 4, Rizzoli 1978.

3. Sagome indotte percettivamente (come le due appena discusse) sono di solito compatibili con le sagome reali, e possono essere progettate congiuntamente. Perciò venendo da nord verso l'Istituto delle Pensioni i primi quattro scalini della sagoma scendono realmente d'altezza, mentre i successivi sei sono formati per diminuzione prospettica di quel che è di fatto un parapetto orizzontale continuo (fig. 29). Nel lato della Finlandia Hall il tetto della zona di distribuzione è un'orizzontale che viene percepita come una diagonale, collaborando formalmente con la reale ascesa della scala e dell'auditorium (fig. 30). Un effetto simile si presenta all'interno nella lobby principale del college di Jyväskylä, dove l'elemento diagonale vero della scala opera visualmente all'unisono con la diagonale, solamente percettiva, delle balconate (fig. 31).

4. Se l'edificio è alto, o il punto d'osservazione sufficientemente basso, la configurazione in pianta apparirà potentemente proiettata nella sagoma. Aalto può deformare la pianta a questo fine, spesso contro i dettati utilitaristici. È il caso della casa d'appartamenti di Brema che mostra decisamente l'aspetto formale della pianta solo nel suo punto più alto (fig. 32). Alla Baker House, il carattere composito stabilito dalla facciata a livello dell'occhio cambia inaspettatamente quando la forma radicale della pianta diventa visibile contro il cielo (fig. 33).

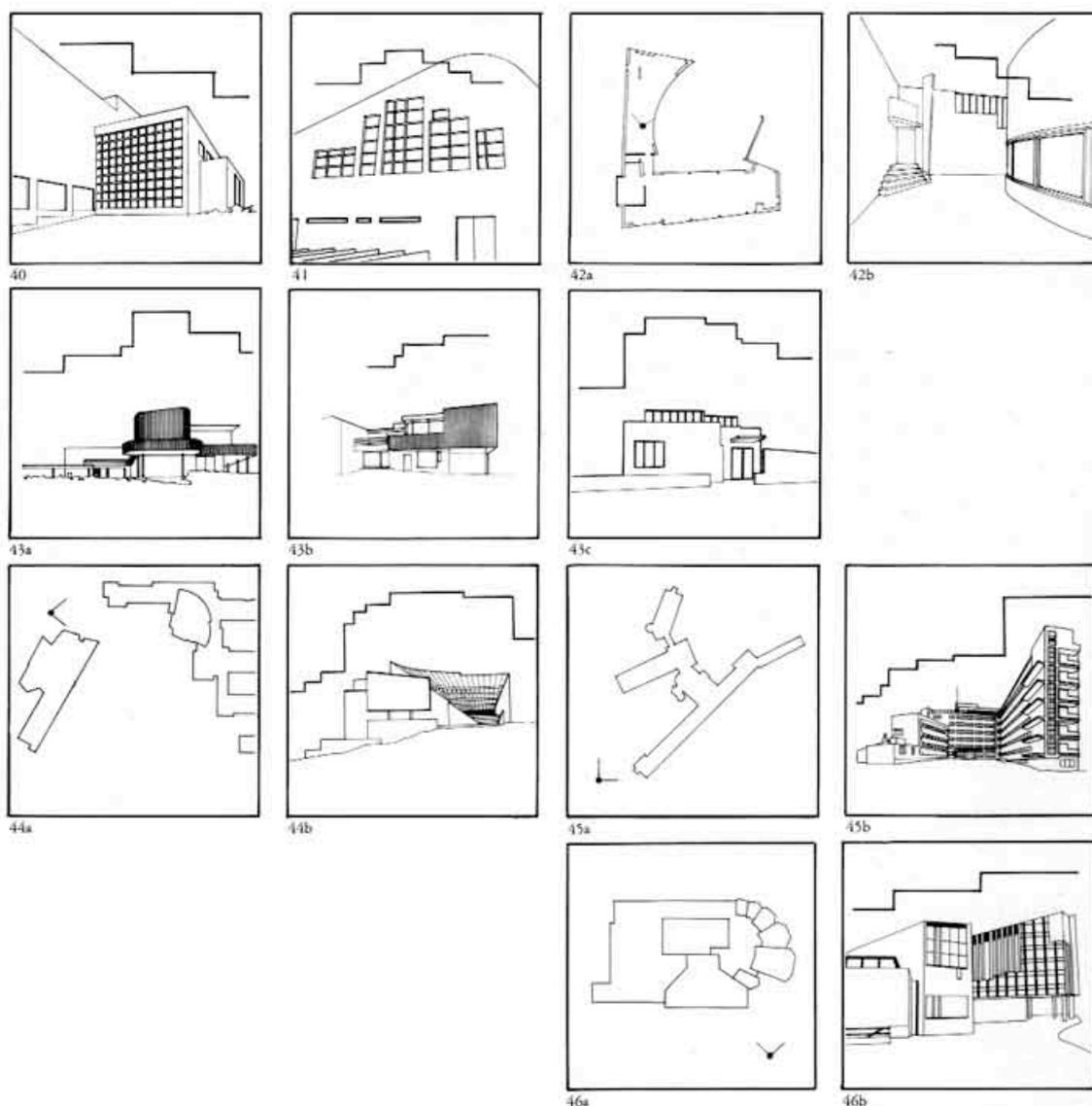
5. Ove non sia disponibile un'altezza come sopra descritta, l'estrusione verticale della pianta può esser tagliata da una sezione diagonale, così da divenire accessibile periscopicamente a un osservatore posto al suolo. La sala consiliare del municipio di Jyväskylä ne è un semplice esempio (fig. 34). La più elaborata sagoma del Municipio di Seinäjoki deriva dal raccordo della copertura inclinata della zona della presidenza con la sezione diagonale (fig. 35). La stravagante sagoma della Finlandia Hall è il risultato di una semplice diagonale che interseca i frastagliati ingressi posteriori dell'auditorium (fig. 36).

Questi caratteristici dispositivi formali apparvero all'inizio per tentativi, nell'elaborazione di elementi architettonici secondari. Ad es. nelle case per gli operai delle ferrovie del 1924 il basamento gradonato prodotto dall'inclinazione naturale del terreno è amplificato al di là delle necessità utilitarie e quindi riecheggiato da una scalinata di camini (fig. 37). Due edifici successivi, la Casa delle Guardie a Jyväskylä del 1926 e il Turun Sanomat del 1928, sviluppano una sagoma gradonata, ma questa rimane confinata ai prospetti secondari (figg. 38-39). Con la biblioteca di Viipuri del 1930 l'elaborata sagoma si dispiega pienamente e diviene un elemento compositivo primario (fig. 40).

Oltre a contribuire in generale alla versatilità formale della sintassi architettonica, il controllo della sagoma dell'edificio può essere applicato a compiti specifici. Uno è quello di legare elementi architettonici disparati. Un altro è quello di consentire anche a piccoli edifici una 'presenza' monumentale. Il collegamento fra gli elementi architettonici avviene quando ciascuno di essi è formato come qualcosa di unico e insieme precisamente localizzato come parte di un'intenzione formale generale. Perciò ciascun elemento è necessario affinché la composizione sia completa. Questo è il più comune dei dispositivi formali di Aalto che interessano il progetto a ogni scala, in tutta la sua opera.

Un esempio alla piccola scala è visibile nella chiesa di Imatra, nella quale diverse singole finestre rettangolari vengono assemblate a formare una vetrata (fig. 41). Nello studio di Munkkiniemi due muri, il cui punto di congiunzione all'angolo non è percepibile, vengono associati dal fatto che condividono la scalettatura delle finestre (fig. 42).

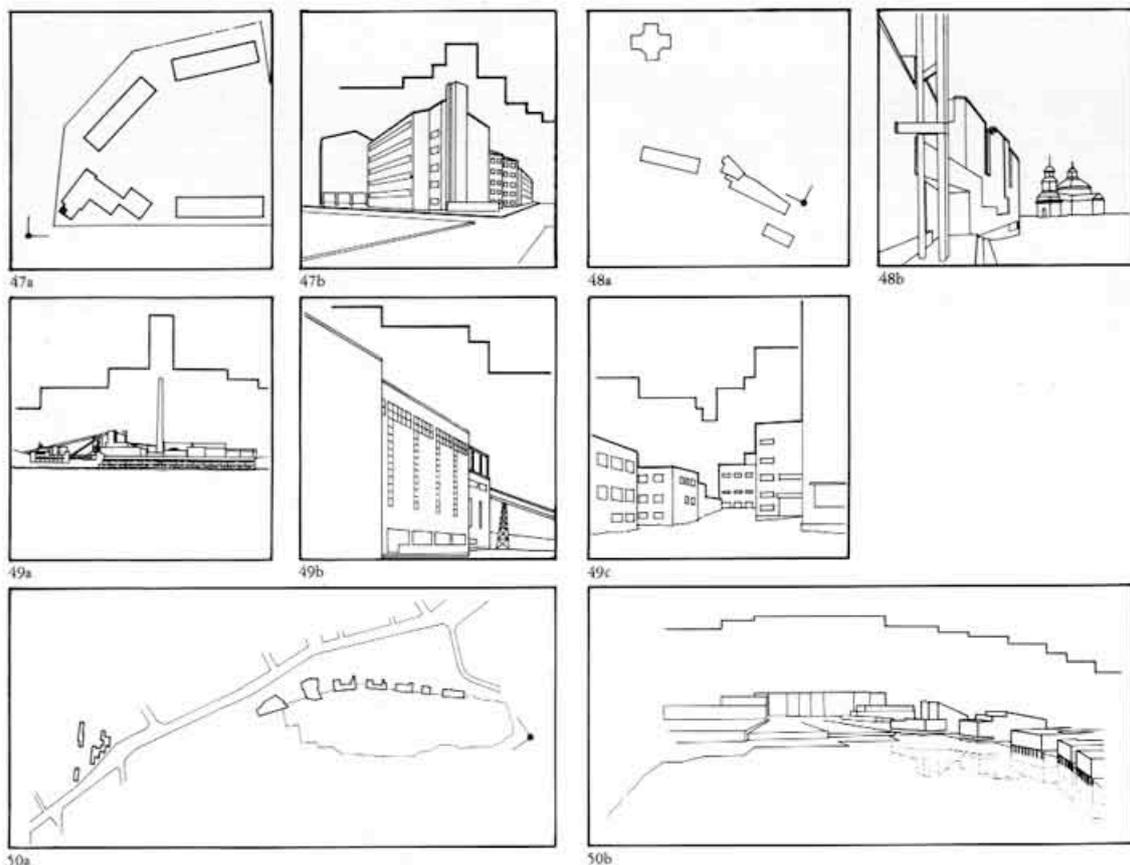
A una scala domestica, le ville Mairela, Aalto e Rovaniemi dimostrano tutte una rigorosa assegnazione di sagome come principale disciplina per unificare la disposizione casuale degli elementi in pianta (fig. 43). Un esempio un po' più grande è l'edificio delle aule a Otaniemi, che presenta, da uno dei suoi approcci principali, una scalinatura rallentata che integra tutto nello sguardo, dal muro di contenimento in primo piano fino a lontana skyline dell'auditorium (fig. 44). Ma edifici come quelli di Otaniemi sono sintatticamente omogenei e non richiedono che relativamente il potere unificatore della silhouette. Una più forte dimostrazione avviene al Sanatorio di Paimio, dove i quattro elementi che circondano la corte d'ingresso superano un'estrema disparità di finestratura, partecipando insieme alla costituzione della sagoma (fig. 45).



40 - Biblioteca, Viipuri 1930-35; 41 - Chiesa, Imatra 1956-58; 42 - Studio, Munkkiniemi 1955; 43a - Villa Mairea, Noormarku 1939; 43b - Villa Aalto, Munkkiniemi 1934; 43c - Villa, Rovaniemi 1965; 44 - Politecnico, Otaniemi 1955-64; 45 - Sanatorio, Paimio 1929-33; 46 - Centro culturale, Wolfsburg 1958-63.

Senza questa disciplina, Paimio rimarrebbe una collazione di edifici indipendenti, sebbene adiacenti. Una soluzione ancor più radicale appare nel Centro Culturale di Wolfsburg in cui tre elementi articolati collidono con un'aggressiva incoerenza sintattica, che viene riconciliata solo perché si dividono il compito di costituire lo skyline (fig. 46). Questo spigolo di Wolfsburg sembra esplorare i limiti effettivi del potere di coesione della silhouette.

La stessa tecnica è applicata all'assemblaggio di edifici multipli, specialmente in assenza di una relazione assiale. Le quattro case d'appartamenti di Munkkiniemi sono soggette alla forma arbitraria del sito, ma diventano una composizione unitaria dall'approccio principale, da cui tutti gli elementi possono venir percepiti come nascenti da un singolo punto in corrispondenza dei camini della centrale termica (fig. 47). Ad Alajärvi il municipio è un corpo scalinato eccessivamente lungo che fornisce uno straordinario balzo visuale attraverso un campo aperto per portare la lontana Chiesa dell'Angelo dentro la composizione (fig. 48). Le strutture separate che costituiscono la fabbrica di Sunila ripetutamente trascendono la loro disposizione utilitaristica e si aggregano in gradoni coerenti (fig. 49).

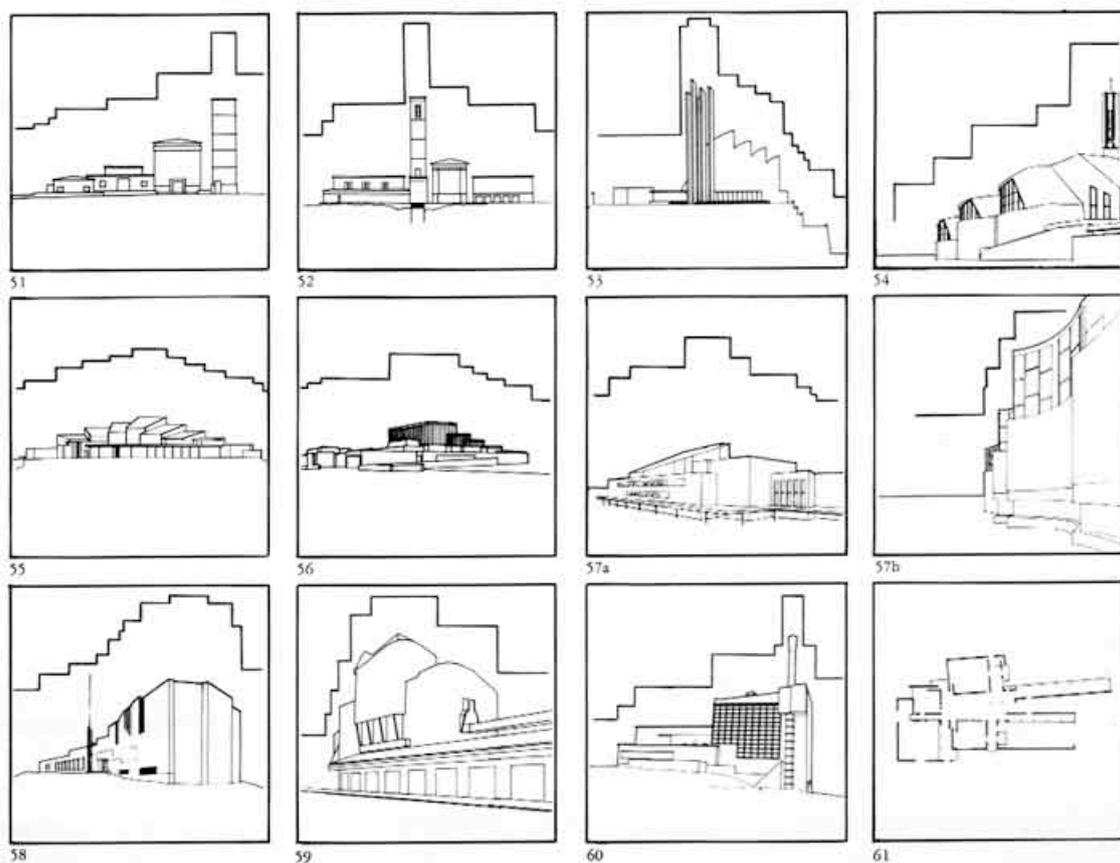


47 - Abitazioni, Munkkiniemi 1951; 48 - Centro civico, Alajärvi 1966; 49 - Fabbrica, Sunila 1936-39, 1951-54; 50 - Master plan del centro di Helsinki 1959-64.

Questa tecnica regola pure il piano generale di Aalto per il centro di Helsinki (fig. 50). Gli edifici pubblici lungo il lago sono unificati da un crescendo di silhouette, con un picco preliminare alla Finlandia Hall e un culmine alle torri d'uffici in centro. Il piano propone una composizione visualmente controllata su due chilometri di Helsinki. Una relazione formale su di un'area di tali dimensioni è paragonabile al risultato dell'Acropoli di Pergamo, e anche più rimarchevole perché ottenuta senza far ricorso alla intrinseca coerenza del linguaggio classico. L'analogia con Pergamo ci chiarisce il metodo che Aalto utilizza per generare una presenza monumentale. In genere frammenta la struttura in elementi discreti e quindi la ricomponne, mediante dimensione o tramite aggiustamento prospettico, per partecipare in una grande inflessione verso un singolo punto.

Basato su di un affinamento di scala, questo metodo è antitetico alla convenzione del tardo Movimento Moderno che proponeva l'obliterazione della scala in quanto attributo della monumentalità. Questo caratteristico dispositivo è stato esplorato molto precocemente da Aalto nella sua carriera, mentre stava ancora progettando in linguaggio classico. Le sue prime chiese per Tampere e Toöloö del 1927 sono già esempi compiuti di questo schema formale (figg. 51-52). Ricorrerà poi nella maggior parte delle successive chiese ed è presente anche in quelle di Riola e di Imatra (figg. 53-54).

Aalto applica questo tipo di composizione anche a importanti edifici civici, come i Musei di Shiraz e di Aalborg (figg. 55-56). Questi progetti sono dei grandi gesti come schema generale, ma conservano una piccola - e nel caso di Aalborg delicata - scala di componenti. Anche la Finlandia Hall - il monumento preminente nel rappresentare la Finlandia di fronte al mondo - è composta da elementi singoli (fig. 57); ma questi elementi sono stati formalmente fusi ad ottenere una grandiosità insuperata perfino dal monolitico classicismo del vicino Parlamento di Siren.



51 - Chiesa, Tampere 1927; 52 - Chiesa, Töölö 1927; 53 - Chiesa, Riola 1966; 54 - Chiesa, Imatra 1956-58; 55 - Museo, Shiraz 1970; 56 - Museo, Aalborg 1958; 57a - Finlandia Hall, Helsinki 1962; 57b - Finlandia Hall, Helsinki 1973; 58 - Municipio, Alajärvi 1969; 59 - Segheria, Verkaus 1945-46; 60 - Centrale termica, Otaniemi 1962-63; 61 - Crematorio, Malm 1950.

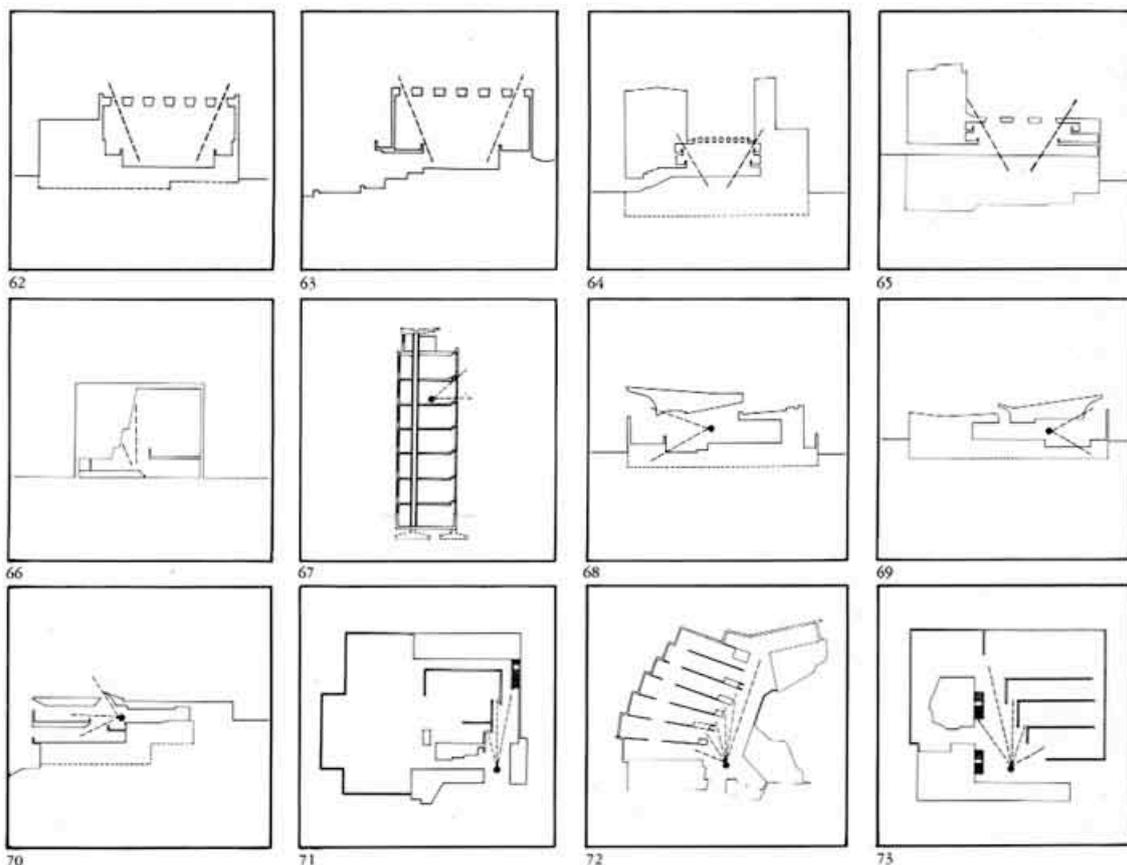
Dunque la manipolazione della silhouette a questi svariati fini è così pervasiva nell'opera di Aalto che è raro trovare un edificio che non le sia soggetto in qualche modo. Il suo uso costante può talora rivelarsi negativo, risultando in una generale perdita d'identità, con edifici comuni sul limite di essere presi per tipi più nobili. Il municipio di Alajärvi, per es., dovrebbe a rigore essere formalmente più esaltato che non la segheria di Verkaus (figg. 58-59). Più disturbante è l'impianto di riscaldamento di Otaniemi che si gloria di masse splendide quanto una delle chiese (fig. 60). Se non fosse che l'ultimo es. potrebbe ritenersi uno spiritoso nordicismo, Aalto sembrerebbe aver semanticamente sbagliato i suoi calcoli quanto Mies nella cappella e nell'impianto elettrico dell'IIT. Disporre di un vocabolario formale di tale forza e versatilità rappresenta anche per un maestro una tentazione costante di cedere alla indiscriminata retorica dell'espressionismo.

III. Spazio

Deviazioni dall'ortogonalità attraversano tutta l'opera di Aalto. La maggior parte dei suoi spazi significativi è affetta da un qualche tipo di distorsione geometrica, talvolta come risultato di un pragmatico accomodamento, più spesso nell'interesse del controllo percettivo.

Aalto sembra considerare che l'angolo retto sia un punto senza peso nel continuo geometrico, forse perché l'inevitabile distorsione prospettica gli nega una primazia che vada oltre il suo intrinseco valore utilitario. Come se volesse dirci questo, ad alcune piante vien permesso di deviare dall'ortogonale di pochi casuali gradi, variazioni troppo piccole per venir percepite. Questa può essere la spiegazione di angoli laconici come quelli del crematorio di Malm (fig. 61).

Mentre queste deviazioni sono interessanti più che altro come affermazioni di principio,⁹ più importante per la sintassi architettonica è la positiva manipolazione della geometria per ottenere un determinato risultato visuale. A tal fine il riferimento cruciale è la forma conica del campo visivo umano. Aalto sfrutta questo fenomeno con caratteristica dualità, disegnando spazi determinati da uno dei due opposti tipi di sequenza visiva. Un tipo spaziale si apre in relazione al cono visivo, fornendo così più spazio disponibile per l'occhio. La sua intenzione è quella di smaterializzare i confini e di creare uno spazio etereo libero da un fuoco ottico. L'altro tipo si chiude verso l'interno, esponendo maggiormente la superficie delimitante e imponendo il fuoco, la chiusura e la densità sintattica come esperienza primaria.



62 - Biblioteca, Viipuri 1930-35; 63 - Padiglione finlandese, Parigi 1937; 64 - Uffici Rautatalo, Helsinki 1953-55; 65 - Biblioteca accademica, Helsinki 1966-69; 66 - Padiglione finlandese, New York 1939; 67 - Sanatorio, Paimio 1929-33; 68 - Biblioteca, Seinäjoki 1963-65; 69 - Biblioteca, Rovaniemi 1965-68; 70 - Biblioteca, Mt. Angel 1965-70; 71 - Museo, Aalborg 1958; 72 - Museo, Shiraz 1970; 73 - Museo, Baghdad 1958.

Gli esempi più semplici, e i primi ad apparire, sono quelli che si aprono in sezione mentre la pianta rimane essenzialmente rettangolare. La biblioteca di Viipuri del 1930 contiene uno spazio principale con questa configurazione (fig. 62). Qualcosa di simile appare nel padiglione per l'Esposizione Universale del 1937 (fig. 63). I grandi spazi interni di edifici urbani più tardi sono spesso di questo tipo: il Rautatalo e la Libreria Accademica hanno una sala centrale che diventa più larga man mano che si sale e termina in con un soffitto che pare smaterializzato dai lucernari (figg. 64, 65). La costosa soluzione produce in queste agorà invernali l'effetto di essere all'esterno.

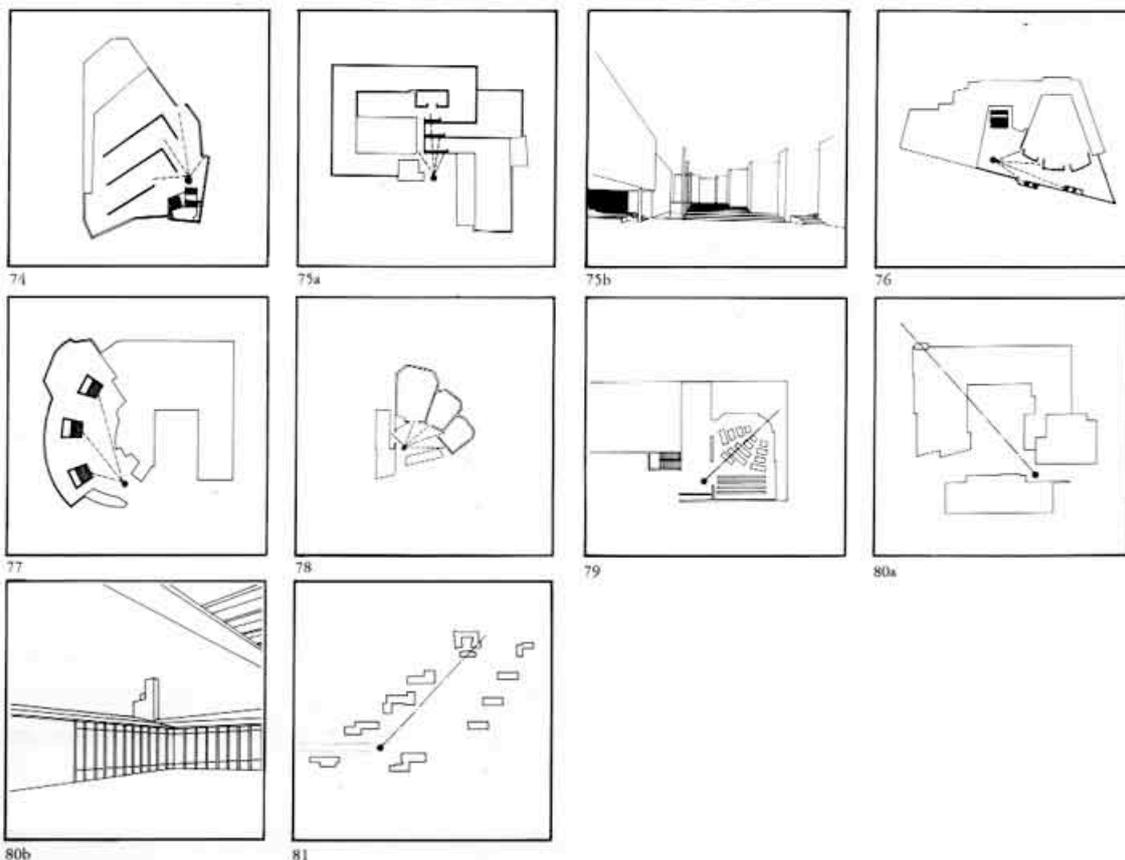
Il padiglione per la Fiera Universale del 1939 mostra una condizione opposta, con uno spazio che si chiude salendo: qui la parete in legno ornamentale s'inclina in avanti,

⁹ Gli angoli leggermente diversi dal retto, alludendo alle tradizioni costruttive popolari, erano una questione di principio per gli architetti scandinavi della generazione precedente.

mostrandosi all'osservatore che sta in basso (fig. 66). La manipolazione dello spazio in sezione avviene nell'opera di Aalto a ogni scala. Nel sanatorio di Paimio una leggera distorsione verso l'alto alle finestre non fa vedere il giunto fra vetro e soffitto, eliminando la percezione di una chiusura completa (fig. 67).

Distorsioni in sezione possono apparire in corrispondenza di analoghi effetti in pianta. Le tipologicamente solide biblioteche di Seinäioki, Rovaniemi e Mount Angel hanno sale di lettura che si aprono fortemente sia in pianta che in sezione, verso l'alto e verso il basso: una soluzione spaziale espansiva amplificata dalla smaterializzazione della parete di chiusura radiale, operata dalla luce che entra (figg. 68-70). La messa in forma di questi spazi dimostra una maggiore attenzione per l'impatto percettivo che non per i dettati della supervisione radiale proposti dall'analisi funzionalista.

In alternativa, il campo visivo può essere colpito da una serie di entrate che vengono avanti per offrire percorsi diversi. Aalto impiega questo tipo spaziale in edifici di accesso pubblico come dispositivo che permette la presentazione immediata al visitatore di tutti gli itinerari possibili. Presentano questa soluzione le entrate a molti musei: Aalborg, Shiraz, Baghdad e il secondo di Jyväskylä hanno tutti in pianta degli atri di ingresso che vanno a chiudersi (figg. 71-74). Il museo per Reval del 1939, che è il primo e più compiuto del gruppo, si chiude inoltre in sezione (fig. 75). Una disposizione simile la si trova in edifici per riunioni pubbliche come la Finlandia Hall, il Kulturitalo e il Centro Parrocchiale di Wolfsburg (figg. 76-78).

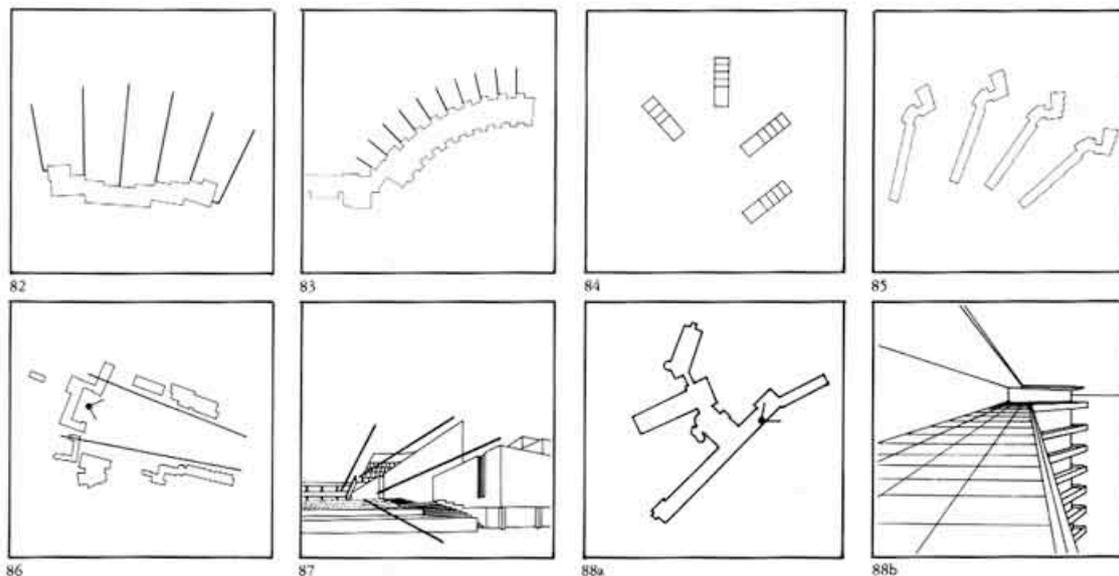


74 - Secondo museo, Jyväskylä 1971; 75 - Museo, Reval, 1934; 76 - Finlandia Hall, Helsinki 1962; 77 - Casa della cultura, Helsinki 1955; 78 - Centro parrocchiale, Wolfsburg 1959-62; 79 - Municipio, Seinäjoki 1963-65; 80 - Municipio, Säynätsalo 1950-52; 81 - Centro cittadino, Säynätsalo 1949.

Il controllo degli effetti spaziali qui descritto dipende in modo cruciale da un punto di vista privilegiato e fisso e la progressione attraverso gli edifici di Aalto può essere vista come una sequenza di tali specifiche localizzazioni. Queste usualmente sono situate, in pianta, all'ingresso - propilei in senso stretto - perché l'ingresso è il solo ele-

mento architettonico ricorrente dove un osservatore altrimenti libero di muoversi può venir assunto come sicuramente posto di fronte a una direzione determinata.¹⁰

Il controllo del punto di vista è un dispositivo così potente che Aalto lo può usare per alterare la disposizione percepita dello spazio, mantenendo ortogonale la geometria reale. È qualcosa di analogo alla relazione tra Propilei e Partenone, che vien letta diagonalmente pur essendo disposta ortogonalmente. Ad es. la sala consiliare del Municipio di Seinäjoki è rettangolare, ma l'entrata dall'angolo stabilisce un asse diagonale che riorganizza lo spazio sì da renderlo percettivamente chiuso e focalizzato sul podio (fig. 79). La stessa cosa può avvenire in spazi esterni, come la corte del Municipio di Säynätsalo, dove un camino riceve l'asse percettivo che ha origine dall'ingresso (fig. 80).



82 - Abitazioni, Sunila 1939; 83 - Abitazioni, Lucerna 1969; 84 - Abitazioni, Kauttua 1938-40; 85 - Abitazioni, Porvoo 1966; 86 - College, Jyväskylä 1950; 87 - Politecnico, Otaniemi 1955-64; 88 - Sanatorio, Paimio 1929-33.

A una scala maggiore, nel centro civico di Säynätsalo una serie di spazi ortogonali implicati vengono avvicinati d'angolo, stabilendo un asse diagonale continuo che viene infine accolto dalla sala consiliare del Municipio (fig. 81). La chiusura spaziale è fornita dagli edifici lungo l'asse, che uno di seguito all'altro restringono il campo visuale. La progressione che ne risulta è molto simile a quella che si può sperimentare attraversando l'Agorà di Atene del tardo periodo ellenistico.

Negli ultimi tre esempi l'imposizione di un asse diagonale tramite la localizzazione del punto privilegiato causa la rotazione percettiva di uno spazio rettangolare e la sua trasformazione in uno spazio che restringe il cono visivo. Questa è la minima operazione sintattica che consente di creare uno spazio aaltiano caratteristico.

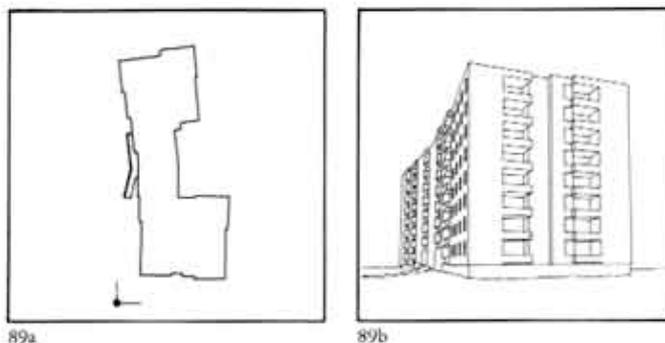
Altre disposizioni planimetriche mostrano edifici che si aprono radialmente, minimizzando la loro mutua intromissione nelle visuali. Questa è la strategia progettuale che domina le planimetrie degli edifici d'abitazione di Sunila, Lucerna, Kauttua e Porvoo (figg. 82-85), nei quali si va dal sottile al radicale in termini di distorsione geometrica.

Di converso, lo spazio che vien definito sul lotto può chiudersi, unificando una serie di edifici separati attraverso l'intensificazione dell'esperienza di un punto di fuga condiviso. La planimetria del campus per il college di Jyväskylä ne è un esempio (fig. 86).

¹⁰ Il punto di vista opera anche nella manipolazione della forma, come discusso nella sezione precedente. Le fotografie contenute nei tre volumi della monografia *Alvar Aalto* edita da Karl Fleig sono invariabilmente prese dal corretto punto di vista, il che può esser dovuto o alla sensibilità del curatore, o alla scelta operata dallo stesso Aalto. Altre pubblicazioni contengono di solito foto prese da punti di vista irrilevanti.

Un caso più estremo è quello dell'auditorium di Otaniemi, dove lo spazio non solo si restringe in pianta ma la pendenza del terreno forza la silhouette reale a congiungersi con quella percepita per imporre un illusorio punto di fuga localizzato entro lo stesso spazio (fig. 87). L'intensità spaziale sviluppata da questa composizione è insuperata nel Movimento Moderno, anche con edifici molto più grandi come dimensione.

È una misura dell'abilità di Aalto il fatto che l'architetto di una composizione così potente come Otaniemi sia ugualmente capace dei più sottili aggiustamenti per ottenere la definizione spaziale. La sua opera è piena di esempi, come il solarium leggermente ruotato di Paimio e il delicato slittamento della pianta all'Hansaviertel, solo per correggere delle prospettive che altrimenti sarebbero state fastidiosamente oblique (figg. 88-89).



89 - Casa d'appartamenti, Hansaviertel 1955-57.

Conclusione

Quelli visti sono solo alcuni degli esempi che pongono Aalto tra i più razionali e solidi architetti moderni. Ci sono naturalmente altre componenti nella sintassi aaltiana. L'uso ornamentale dei materiali ad es. può venir interpretato come dualistico. L'uso dell'illuminazione naturale e quello degli impianti sono anche caratteristici. Di fatto questi sono elementi che identificano lo stile di Aalto nella maggior parte della letteratura esistente.¹¹ Ma tali elementi, essendo soggetti alle circostanze ambientali o alla semplice preferenza personale, non sono la sostanza di un sistema sintattico che costituisca un linguaggio architettonico trasmissibile. Nel caso di Aalto questo deve fondarsi sugli irriducibili elementi di organizzazione, forma e spazio, e sul suo modo inclusivo di risolvere gli opposti temi di ciascuno.

Come si potrebbe applicare questo linguaggio architettonico? Un contributo immediato può darlo al problema delle nuove città, perché Aalto è uno dei pochi grandi architetti suburbani. Per condizionamento culturale o in risposta alla topografia accidentata della Finlandia i suoi edifici di solito se ne stanno isolati e si presentano come prototipi per gli architetti che lavorano in zone irrimediabilmente suburbane, per coloro che sentono le convenzioni formali della città europea troppo precise e quelle del sobborgo anglo-americano troppo deboli. A costoro Aalto può indicare la via.

C'è un ulteriore contributo che riguarda l'integrità ininterrotta della cultura architettonica. Aalto, il solo a portare delle determinanti percettive a forzare l'idioma astratto del XX secolo, conserva gli antichi principi nati in Ellade, che essendo relativi ai sensi han perso importanza nella nostra epoca rispetto agli imperativi tecnici. Senza Aalto, il linguaggio architettonico del Movimento Moderno sarebbe non solo meno soddisfacente, ma sostanzialmente incompleto.

¹¹ Vedi ad es. S. Groak, «Notes on responding to Aalto's buildings», *Architectural Monographs*, 4, Rizzoli, 1978; L. Mosso, «La luce nell'architettura di Alvar Aalto», *Zodiac*, 7, 1960; W. C. Miller, «A thematic analysis of Alvar Aalto's Architecture», *A+U*, Oct. 1979.