

La nostalgia futuristica di Stoccarda: la Neue Staatsgalerie di James Stirling

[Massimo Belli](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 23 Marzo 2011, n. 907

<http://www.bta.it/txt/a0/09/bta00907.html>

Articolo presentato il 2 Marzo 2021, approvato il 18 Marzo 2021 e pubblicato il 23 Marzo 2021

La città industriale di Stoccarda, capitale del *Land* di Baden-Württemberg e centro nevralgico della produzione tedesca di automobili, è stata grande protagonista degli eventi bellici e post-bellici del Novecento.

Polo industriale del III Reich hitleriano prima, centro propulsore della Repubblica Federale Tedesca poi, Stoccarda ha subito la devastazione e l'occupazione da parte delle truppe alleate sul finire del Secondo conflitto mondiale. Nell'immediato dopoguerra si è proceduto alla ricostruzione dell'area distrutta dai *raid* aerei attraverso una frettolosa politica di restaurazione concorde con lo stile preesistente.

Durante gli anni della guerra, James Frazer Stirling, nato a Glasgow nel 1926, è impegnato come paracadutista per l'esercito britannico, impiego che quasi gli costerà la vita dopo uno scontro corpo a corpo nel quale rimarrà ferito. Nel 1945, tornato in Inghilterra, egli intraprende gli studi di architettura all'Università di Liverpool, dove segue le lezioni di Colin Rowe, storico e teorico dell'architettura. Sotto l'ala protettiva dello stesso Rowe, suo maestro, amico e mentore, Stirling conseguirà il diploma di laurea in architettura nel 1950.

Spostatosi a Londra all'inizio degli anni Cinquanta, Stirling inizierà il suo primo sodalizio progettuale con il collega James Godwan, con il quale lavorerà a diverse abitazioni per facoltosi committenti, giungendo fino alla costruzione dell'Edificio di Ingegneria per l'Università di Leicester (1959 – 1963), progetto dal carattere primordialmente *High-Tech* [1](#), che darà ai due una prima vera spinta verso il successo. Questi sono gli anni della sua fascinazione per Le Corbusier [2](#), sulle cui invenzioni architettoniche – nello specifico la maison Jaoul a Neuilly [3](#) e la cattedrale di Ronchamp [4](#) – scriverà ben due articoli per la rivista *The Architectural Review*. In questo periodo il suo stile può definirsi Neo-Vernacolare [5](#), come negli alloggi per famiglie a Preston, con un forte influsso dal Brutalismo [6](#), già riscontrabile nelle abitazioni di Ham Common [7](#) del 1955 – 1958.

Nel 1963 si interrompe il rapporto fra Godwan e Stirling; l'assistente di studio, Michael Wilford, deciderà però di rimanere insieme a quest'ultimo. Con lui Stirling instaurerà un rapporto quasi trentennale che, nel 1971, li vedrà fondare lo studio *James Stirling, Michael Wilford & Associates*. Negli anni che precedono la collaborazione formale dei due, Stirling riuscirà a prendere le distanze dalle committenze private aprendosi maggiormente ad impieghi per la sfera pubblica e universitaria: Facoltà di Storia di Cambridge, Residenza per gli studenti a St. Andrews, progetto per il nuovo centro civico di Derby. Quest'ultimo, rimasto solo un progetto in collaborazione con Louis Krier, apre il lavoro di Stirling agli schemi del Contestualismo architettonico [8](#), pur rimanendo saldamente di natura *High-Tech*.

Nel biennio 1967 – 1968 Stoccarda diventa la sede centrale del Comando europeo degli Stati Uniti (EUCOM), uno degli undici comandi militari unificati degli Stati Uniti. Questa nuova situazione rafforza il ruolo della città tedesca nello scacchiere della Guerra Fredda.

Esattamente dieci anni dopo, nell'ambito di un'iniziativa di pianificazione urbana patrocinata dal primo ministro del Baden-Württemberg Hans Filbinger, viene indetto un concorso per la realizzazione dell'ampliamento della Vecchia Staatsgalerie di Stoccarda, siamo nel 1977. Il concorso subentra ad un precedente bando che comprendeva anche l'ampliamento del Parlamento del Württemberg, escluso dal bando successivo [9](#). La competizione richiedeva la capacità di creare un collegamento fra il vecchio edificio del 1837 – 1843 e il nuovo ampliamento, con l'ostacolo rappresentato da un sito ricco di pendii; nel progetto erano compresi anche il Nuovo Teatro e la Scuola di Musica, entrambi all'interno del complesso [10](#).

Per la *JSMWA* [11](#) gli anni Settanta rappresentano una svolta verso l'internazionalizzazione dei progetti e verso uno stile nuovo e altamente citazionistico, che la critica collocherà nell'ambito



del Post-Moderno [12](#). Il 1975 è l'anno in cui lo studio di Stirling e Wilford si impegna nella progettazione di tre edifici museali per una serie di concorsi indetti in Germania e nello specifico nelle città di Düsseldorf, Colonia e Stoccarda [13](#). Le novità presentate da Stirling e Wilford per questi concorsi non vengono ritenute all'altezza delle richieste e i progetti per il *Museo di Renania-Westfalia* di Düsseldorf e per il *Wallraf-Richartz* di Colonia vengono respinti.

La storia insegna, però, che le grandi vittorie nascono da pesanti sconfitte e nel 1979, al termine del vaglio per i progetti presentati per la Neue Staatsgalerie di Stoccarda, la giuria esprime un parere unanime: il vincitore del concorso è il progetto della *James Stirling, Michael Wilford & Associates*.

Il progetto vincitore, destinato a suscitare ampio dibattito sulle pagine di numerose riviste di settore [14](#) per il suo carattere alieno rispetto al contesto urbano [15](#), ha come obiettivo principale quello di inglobare il suo nuovo *habitat* divenendo protagonista del tessuto urbano al fine di promuovere «una nuova e diversa relazione rispetto all'intera città» [16](#).

Divisi fra apprezzamento e critiche, Stirling e Wilford intraprendono quello che sarà riconosciuto come il loro progetto maggiormente rivoluzionario: 13.000 m², 89 milioni di Marchi tedeschi e 5 anni di cantiere [17](#).

Il sito deputato ad ospitare il nuovo edificio si trova in un assetto urbano di impianto simmetrico, nel quale l'unica eccezione è rappresentata dalla forma ad “H” della preesistente galleria – un fabbricato a “U” venuto a modificarsi all'inizio del secolo scorso – adiacente alla Konrad Adenauer Strasse, asse viario di riferimento per gran parte degli edifici allineati al filo stradale [18](#). Quest'area, che si trova nei pressi del centro storico, è caratterizzata da un dislivello di circa dodici metri [19](#), fattore di grande incidenza nell'edificazione del nuovo complesso. La Konrad Adenauer Strasse, che corre di fronte al complesso in parallelo alla retrostante Urbanstrasse, con la quale si congiunge tramite la Eugenstrasse, è una grande strada di scorrimento piuttosto che un tradizionale viale cittadino [20](#). Per tale motivo l'edificio, pur allineandosi al suo andamento secondo un orientamento a nord-ovest, crea una sorta di non-rapporto con questo asse viario per sua natura già slegato dal resto dell'assetto urbano.

Per Stirling le questioni appena esposte legate all'asse viario, al dislivello e alla galleria esistente sono da affrontarsi in una soluzione di continuità con il contesto, lo stesso architetto afferma:

«Lungo la Konrad-Adenauer Strasse si crea una serie di piazze urbane: quella della vecchia galleria, quella articolata in più livelli, della nuova galleria, e l'ultima, a conclusione di Eugenstrasse, di fianco all'ala del nuovo teatro. Di fronte si trova il vecchio Teatro di Stato. Il percorso che attraversa il nuovo isolato permette di superare il dislivello di 12 metri tra le quote delle sue strade, passando nel cuore dell'edificio, lungo la corte centrale» [21](#).

Per quanto riguarda l'armonia con il contesto, anche qui Stirling e Wilford procedono per continuità, adattando scala, allineamento e materiali architettonici alle soluzioni già adottate negli edifici preesistenti [22](#), al fine di creare un effetto di parziale fusione con lo stile postbellico dell'agglomerato urbano. Di qui l'utilizzo ripetitivo della pietra naturale per gli elementi verticali e la sagoma cubica dell'impianto generale, fattori che indirizzano decisamente l'edificio verso un senso di stabilità [23](#).

Questa impressione di solidità viene rafforzata dall'elemento cardine dell'intero progetto: la corte centrale. Di ascendenza estremamente classica, rivestita in pietra come tutto il resto della struttura esterna, questa forma cilindrica, centrata all'interno dei due corpi a “L” retrostanti, consolida la condizione di simmetria dell'intero edificio: da un lato richiama l'ingresso semicircolare della vecchia galleria e dall'altro esalta l'importanza della corte stessa che, con la sua disposizione, assume il valore di volume predominante [24](#).

Tale descrizione permette, insieme alla pianta del progetto, di visualizzare correttamente la veduta aerea del complesso: un quadrato suggerito da due corpi a “L” che abbracciano un cerchio centrato sulle diagonali. A questa disposizione si aggiungono l'angolo smussato e ondulato creato dalla Scuola di musica e l'ulteriore corpo a “L” slegato rappresentato dal Teatro, ripetizione dell'ala della galleria.

Tale assetto, chiaramente evocativo di un impianto palladiano e neoclassico, si potrebbe allontanare dalla definizione, sempre rifiutata dai due, di edificio Post-Moderno; ma non è così.

Per ognuno degli elementi introdotti Stirling e Wilford hanno ideato un contrappunto “astratto” [25](#) che non solo caratterizza l'edificio come Post-Moderno ma mostra caratteristiche inerenti all'Architettura Liquida. Per Dal Co:

«A tal proposito è utile notare come spesso Stirling utilizzi i termini “astratto” e “rappresentativo”, dove lo spazio occupato dalla sua ricerca è misurato e definito dell'estensione del significato della congiunzione “e”, e dal confronto che essa instaura. Se veramente, come è stato notato, il problema dell'arte contemporanea è quello della rappresentazione perché solamente un'arte non rappresentativa può interrogare la rappresentazione, allora questo è il senso dello sforzo di comporre conflitti che Stirling esibisce a Stoccarda. Egli pone in confronto lo spazio informe, topologico, senza luogo della nostra contemporaneità con lo spazio antico, assoluto, vero: si ostina sulla congiunzione di senso che pone a confronto il nostro mondo che non distingue fra verità e falsità, con il ricordo di un mondo fondato su quella distinzione» [26](#).

Il primo approccio alla Neue Staatsgalerie è in rapporto con l'asse viario adiacente: come la Konrad-Adenauer Strasse può essere considerata una “non-strada” per via del suo isolamento rispetto all'assetto urbano circostante, la facciata [27](#) ideata da Stirling e Wilford si propone come una “non-facciata” che recede in una serie di «episodi accidentali, disposti lungo i percorsi pedonali che attraversano l'edificio» [28](#). L'ingresso è ulteriormente allontanato dall'asse viario da un basamento quadrato che, sopraelevando il piano del museo, ha una doppia funzione: rafforzare il senso di stabilità dell'intero complesso e ospitare il parcheggio coperto [29](#). La separazione viene definitivamente sancita dal piano-schermo di alberi che corre lungo tutto il perimetro del fronte [30](#).

Per accedere all'edificio, una volta passati sotto il tempietto rosso d'ingresso alto ben otto metri, è necessario percorrere una sorta di rampa a “zig-zag” che ci porta alla terrazza di accesso; qui si entra in contatto con alcuni elementi che sfuggono al repertorio classico. Il primo di questi è la facciata ondulata realizzata in vetro e acciaio cromato verde. Questa bellissima epidermide trasparente e specchiante, ideata sulla scorta di complessi rapporti geometrici fra la linea di base che la percorre e i pannelli che ne compongono i singoli segmenti, è provvista di un sistema di riscaldamento e raffreddamento della superficie vetrata, oltre che di un sedile continuo interno [31](#). Questa membrana è realizzata geometricamente, nella linea di base, su una circonferenza perfetta [32](#); nonostante questa regolarità, la “torsione” della linea di base della vetrata fa sì che questa si componga di pannelli rettangolari irregolari tutti diversi fra loro. Aperture in vetro e acciaio cromato di color verde, sulla falsa riga della facciata, si ritrovano più volte percorrendo il complesso – come ad esempio nel tetto del centro informazioni della *hall* oppure nella parete del bar-caffetteria – avvertendo un forte contrasto con la rigidità delle pareti in pietra.



Fig.1 - JAMES STIRLING & MICHAEL WILFORD,

facciata vista dalla rampa d'ingresso di sinistra,

Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1979 – 1984, foto Wojtek Gurak on Flickr

(4 ottobre 2013, Creative Commons – Attribuzione non commerciale)



Fig.2 - JAMES STIRLING & MICHAEL WILFORD,
membrana vetrata vista dal centro informazioni,
Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1979 – 1984, foto Jaime Silva on Flickr
(23 agosto 2009, Creative Commons – Attribuzione non commerciale)

Lungo il percorso, costeggiando la facciata ondulata, si raggiunge una rampa, accesso ad una suggestiva passeggiata labirintica, sviluppata intorno alla corte centrale. Qui trova posto un particolare elemento, che prende il nome di *Supergraphic*: una serie di tubi fluorescenti in varie tonalità – le principali sono azzurro e lilla – con funzione di balaustra, di illuminazione e di riconoscimento dei percorsi e delle terrazze [33](#). Questi inserti hanno un'importante funzione di orientamento in un percorso esterno composito e ricco di cambi di livello e di alternanza fra spazi ampi e disorientanti e stretti corridoi di passaggio. Al termine della rampa del primo livello si apre la Terrazza delle sculture, un grande ambiente che circonda la corte centrale; a quest'ultima si può accedere tramite una nuova rampa discendente e spiraliforme che richiama l'ingresso semicircolare della vecchia Staatsgalerie. Questa logica di rampe aperte su spazi di ampio respiro sembra riprodurre fedelmente l'idea di *promenade architecturale* di Le Corbusier e della sua Villa Savoye.

Guidati da questi elementi, che ricordano i tubi colorati del *Centre Pompidou*, è possibile raggiungere la corte centrale, elemento chiave del progetto, accessibile alla vista e al passaggio da numerosi punti sia interni sia esterni. Elemento maggiormente classicheggiante dell'edificio, la corte rappresenta un «momento culminante dell'assetto spaziale» [34](#). Appare chiara la sua ascendenza dal Pantheon e dall'opera di Schinkel e del Biedermeier. Stirling, però, rende questo ambiente una testimonianza del “vuoto”, un “non-spazio”, un luogo che ha «invece di una cupola, una superficie aperta verso il cielo» [35](#). All'interno della corte si incontrano le diverse necessità dell'uomo, che può transitarvi, stazionarvi, misurarne la grandezza dal colpo d'occhio di una finestra, percorrerla attraverso la rampa a spirale che vi discende, scoprirla alla svolta di uno dei tanti corridoi che la costeggiano.

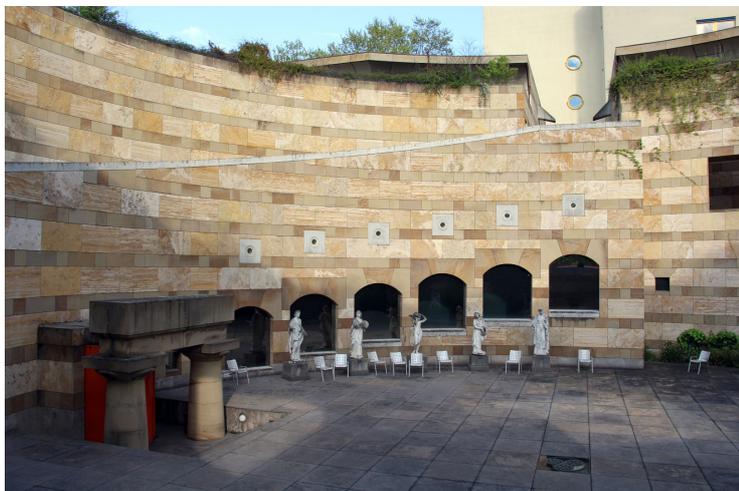


Fig.3 - JAMES STIRLING & MICHAEL WILFORD,
corte centrale con rampa che porta al livello 1,
Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1979 – 1984, foto Fred Romero on Flickr
(3 maggio 2017, Creative Commons – Attribuzione non commerciale)

Il percorso, attraversata la corte, si chiude con l'edificio della biblioteca, ultimo di una serie di episodi accidentali che il “labirinto” di Stirling sottopone al visitatore.

Sono da segnalare, inoltre, due aspetti particolari dell'area esterna del complesso. La prima è l'inserimento, richiesto dal bando, di un elemento democratico tipico di molti concorsi tedeschi, cioè un percorso pubblico interno al complesso. Tale via pedonale si configura come una scorciatoia che, costeggiando la corte, permette un rapido collegamento fra i due assi viari a partire dalla terrazza del caffè fino a giungere al percorso pedonale in Urbanstrasse. La seconda particolarità è rappresentata da alcune porzioni di muratura [36](#) volutamente lasciate incomplete, come cadute, che insieme alle piante sporgenti dallo spessore di muro della parete della rotonda, sembrano ricollegarsi ad una “estetica delle rovine” molto in voga negli edifici contemporanei a partire dal decennio Settanta.



Fig.4 - JAMES STIRLING & MICHAEL WILFORD,

panoramica dell'ingresso dalla rampa di sinistra,

Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1979 – 1984, foto Fred Romero on Flickr

(3 maggio 2017, Creative Commons – Attribuzione non commerciale)

Si torni ora alla grande membrana vetrata dell'ingresso. Osservandola da davanti noteremo che al margine sinistro si trova l'entrata dell'edificio, in posizione decentrata e quasi nascosta. Da qui si accede al primo livello dell'edificio, costituito da un grande spazio composito che ospita numerosi ambienti: la *hall*, il guardaroba, la rampa, l'ascensore e la scalinata, questi ultimi due in posizione diametralmente opposta. Da questo livello sono raggiungibili anche la caffetteria e due sale poste sull'asse della corte centrale [37](#): la sala per le mostre temporanee con pareti mobili e la sala conferenze, adattabile anche a sala-concerto o sala-cinema grazie alla splendida acustica dell'ambiente. Queste sale, oltre a presentare dei bellissimi pilastri a fungo [38](#) in calcestruzzo che ricordano quelli ideati da Frank Lloyd Wright per il Johnson Wax Administration Building del 1936 – 1939, incorporano un interessante meccanismo di climatizzazione:

«Nella sala esposizioni e nella sala conferenze le bocche delle prese d'aria sono pezzi di automobili Mercedes-Benz: tutte quante sono manovrabili a mano e gli ingegneri sono stati capaci di conferire esatta direzione ai flussi d'aria all'interno delle stanze» [39](#).

La *hall* presenta un'illuminazione a raggiera con luci a nastro che partono dal centro geometrico del padiglione, situato nel centro informazioni. Quest'ultimo, che richiama la forma di un tempio classico, presenta un tetto vetrato circolare e un pavimento in pietra, isolato dal resto della pavimentazione della *hall*, realizzata con appositi profilati di gomma stampati nel verde *standard* della casa produttrice. La stessa differenza di materiali la notiamo in prossimità della “colonna-matita e temperamatita” che sorregge la rampa d'accesso alle gallerie [40](#).

Salita la rampa, entriamo nel percorso espositivo del secondo livello, realizzato all'interno dei due corpi a “L” senza soluzione di continuità e in maniera perfettamente rettilinea. La successione assiale delle sale avviene attraverso grandi portali lignei sormontati da elementi metallici trapezoidali rivestiti in cartongesso, spessi 20 cm a partire dal muro. All'interno di queste strutture sono funzionalmente nascosti dispositivi elettronici e di areazione, allarmi e dispositivi antincendio [41](#). Questi fronti classici appaiono desunti dallo stile dell'Altes Museum di Berlino realizzato da Schinkel, del quale Stirling recupera anche la successione lineare dei vani, in contrapposizione alla disposizione più o meno libera delle opere nelle sale che, tinteggiate con vernice sintetica che evita l'assorbimento e la dispersione di umidità nell'aria, presentano pavimentazioni differenti a seconda dell'altezza del soffitto e del tema della sala (ad esempio alcune sale presentano moquette di lana, mentre quelle dedicate all'arte contemporanea hanno un parquet di quercia) [42](#). Il sistema di illuminazione angolare evita

un'eccessiva diffusione di luce favorendo numerose irregolarità e giochi di ombre. Il sistema di climatizzazione, di cui tutte le sale sono dotate, è inserito in apposite fessure fra il soffitto vetrato e le modanature e fra lo zoccolo di pietra arenaria e il bordo inferiore delle pareti. A metà percorso è presente una scala, in corrispondenza della porta della biblioteca, che consente di interrompere la visita della collezione e tornare nella *hall*.

Terminato il percorso espositivo del secondo livello si raggiunge la galleria a ponte che collega la vecchia struttura con il nuovo ampliamento. Questo collegamento, realizzato con colonne svasate verso il nuovo edificio e con pilastri tradizionali verso il vecchio, incontra quest'ultimo in corrispondenza del portico centrale. Al di sotto di questo passaggio, nel nuovo edificio, si trova un *foyer* finestrato adiacente alle sale per le esposizioni temporanee.

Risulta interessante analizzare due soluzioni *High-Tech* utilizzate all'interno dell'edificio: il tetto e le pareti mobili. Per quanto concerne le pareti mobili, sia della sala per esposizioni temporanee sia per le sale dell'esposizione permanente, siamo di fronte a strutture estremamente flessibili, in grado di modificare la pianta delle sale grazie alle capacità di direzionamento e regolazione; inoltre questi elementi, molto pesanti e dotati di sistemi elettrici e di allarme, sono trasportabili rapidamente fra le sale grazie ad un apposito carrello. Per quanto riguarda il tetto, il progetto originario prevedeva una copertura a *shed* [43](#) che creasse una «galleria a illuminazione naturale», progetto poi abbandonato in favore di un doppio spiovente simile a quello della Vecchia Staatsgalerie, dotato di un tetto a falde di dimensioni ridotte. Tale assetto ha avuto un'ottima resa cromatica nella zona espositiva, sia per quanto riguarda la luce naturale zenitale, sia per quanto concerne quella artificiale, alloggiata nella zona delle capriate che sorreggono il tetto. Decisamente più complesso è stato trovare la combinazione di vetro che filtrasse la luce senza darle tonalità di colore che avrebbero inevitabilmente peggiorato la fruizione delle opere esposte [44](#). La progettazione del tetto è stata guidata, oltre che da criteri di illuminazione, da una politica di risparmio energetico legata al raffreddamento estivo delle sale [45](#). Si lega a questo tema la grande varietà di aperture che presenta l'edificio: aperture regolari nei piani, lucernari, aperture agli angoli sulla scia delle finestre a nastro, aperture tra i piani che ampliano lo spazio percepito, oblò, feritoie e pareti vetrate.

L'ampliamento della Neue Staatsgalerie si completa con tre edifici inglobati nel complesso: il Teatro, la Scuola di musica e la Biblioteca.

Il Teatro, alla cui sala per il pubblico si accede tramite una rampa situata all'estrema destra dell'atrio di questo edificio, presenta un auditorium polivalente; infatti la struttura dei pannelli, in parte assorbenti e in parte riflettenti il suono, si presta anche all'utilizzo della "scatola nera" come sala-conferenze. La struttura a "L" rovesciata rispetto ai corpi della galleria, si affaccia sia su Eugenstrasse sia su Konrad-Adenauer Strasse dove, all'ingresso principale, «pende il vessillo che annuncia gli spettacoli in corso» [46](#).

La Scuola di musica, dotata di numerose stanze, assume una forma ondulata che favorisce un'ottima acustica in ogni angolo dell'edificio. Tale aspetto esterno è in armonia con una serie di edifici preesistenti nella zona posteriore del lotto [47](#).

La Biblioteca, situata parallelamente alla Urbanstrasse, ospita ben sei livelli: tre dedicati alla biblioteca e realizzati in muro vetrato, due agli uffici e un giardino pensile. Questo edificio è dotato di tende a motore e due colonne di areazione che terminano in colorate prese d'aria in resina poliesteri rinforzata con fibra di vetro [48](#).



Fig.5 - JAMES STIRLING & MICHAEL WILFORD,
bocche degli impianti interni adiacenti al parcheggio,

Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1979 – 1984, foto Jaime Silva on Flickr
(22 agosto 2009, Creative Commons – Attribuzione non commerciale)

Interessante, in conclusione, sottolineare l'esistenza di una gerarchia degli ingressi, dove ognuno di questi è stato dotato di un diverso numero di campate: tre per la galleria, due per il teatro e una per gli uffici e la biblioteca. Tutte queste strutture sono state realizzate in travi colorate con giunture imbullonate.

La Neue Staatsgalerie, come in generale la triplice proposta della *JSMFA* per i poli museali tedeschi, riflette il desiderio di creare un microcosmo per un pubblico eterogeneo che possa espletare all'interno del complesso una grande varietà di bisogni e desideri. Inoltre, le numerose soluzioni architettoniche, innovative e citazionistiche, sembrano allo stesso tempo rendere omaggio e parodiare il precedente complesso e il territorio circostante. Descrive Muirhead:

«The museum was constructed *in situ* concrete and the embellished with the stone cladding, Egyptian cornices, *De Stijl* canopies, Romanesque or Loosian windows and the other stylistic frills which continue to stimulate so much discussion: a connoisseur's random selection of remnants of abandoned architectures, echoing through Stirling's modernism in fragmented, insubstantial ways which only indistinctly describe the epochs or places to which they might originally have pertained» [49](#).

Ne risulta un ricorso alla citazione libera e antiaccademica che inserisce il duo nel clima dell'arte contemporanea di «composizione per differenze» [50](#), nel quale il gioco, il montaggio, l'accostamento, gli incidenti si fondono per raggiungere una «distorsione formale». Stirling coglie la necessità moderna di porre problemi, tornando al confronto con i valori di “storia” e “memoria” che l'architetto deve affrontare con l'umiltà di chi pratica un “mestiere” artigiano, e fa tutto questo in chiave ironica e poetica allo stesso tempo. Come scrive Mario Botta:

«Vi è un'arcaicità del nuovo linguaggio di Stirling che raramente l'architettura moderna ha saputo raggiungere attraverso l'intera sua storia. Poiché in effetti ciò che si rincorre attraverso il costruire è proprio il passato, il grande passato. È la memoria dei popoli estinti, delle forze ataviche, dei misteri magici che si perde nella notte dei tempi; è tutto questo che è rincorso, invocato, desiderato e sublimato per poter resistere alla scommessa della vita di tutti i giorni» [51](#).

In questi espedienti è espressa la «monumentalità informale» individuata da Massimo Faiferri [52](#).

Risulta possibile, dunque, rintracciare in alcuni dettagli del complesso i caratteri “liquidi” dell'edificio: l'assenza di una facciata tradizionale, sostituita – in questo caso parzialmente – da una “non-facciata” o da una membrana a contatto con l'ambiente esterno, l'assenza di linearità nella distribuzione degli spazi che evoca la presenza di un labirinto nel quale districarsi, l'utilizzo di materiali tecnologici contrastanti con l'aspetto classico del corpo di fabbrica – come i *Supergraphics* o le differenti pavimentazioni della *hall* – al fine di rendere “vivo” e “pulsante” l'edificio, il tema dello “specchio” come meccanismo di interazione fra ambienti interni ed esterni e come riflesso dell'ambiente circostante, trasposizione degli studi della psicologia contemporanea in merito alla «formazione dialettica dell'io» [53](#).

La realizzazione dell'ampliamento della Staatsgalerie di Stoccarda segnerà per Stirling e Wilford un punto di svolta nella loro carriera; l'attenzione critica, già forte nel decennio Settanta, andrà ingigantendosi facendo rientrare la coppia nel novero delle *archistar*.

La carriera dello studio proseguirà con una serie di commissioni di rilevanza sempre maggiore e di forte impatto sull'architettura contemporanea, come l'estensione del Fogg Art Museum dell'Università di Harvard, l'ampliamento della Tate Gallery di Londra, la rivoluzionaria Braun Factory di Melsungen, la ristrutturazione di Palazzo Citterio a Milano, la Biblioteca di Scienze a Irvine per la University of California e numerosi progetti, alcuni dei quali lasciati in sospeso a causa della morte di Stirling nel 1992, come il Politecnico di Temasek a Singapore.

Nel 1992 ci lascia uno dei più brillanti architetti del suo tempo, James Stirling, capace di creare nuove vie per l'architettura unendo linguaggi del passato e del futuro, in un *corpus* eterogeneo di edifici concepibili come *step* verso nuovi orizzonti progettuali; una sequenza di singole esperienze che potrebbero apparire monadiche ma che sono invece segretamente legate l'una all'altra. La capacità di creare una monumentalità informale attraverso la chiave dell'ironia e del gioco è il *fil rouge* dell'intera esperienza del suo progettare ed edificare: un eccesso calcolato, un genio in grado di controllare l'eccesso.

Vengono, dunque, fuori i due grandi capisaldi dell'edificare “stirlinghiano” – e “wilfordiano” – a tutto tondo: un'architettura che va abitata e vissuta ma soprattutto che va pensata ed eretta

«secondo un processo in cui nulla deve essere privilegiato, ma anche nulla deve essere messo da parte» [54](#).

Racconta Wilford, in merito agli esigui lavori realizzati in Inghilterra:

«Nonostante periodi di pessimismo, c'erano sempre in Stirling bagliori di un malizioso senso dell'humor» [55](#).

Non è un caso che il nome di James Stirling si leghi ad un decisivo evento della storia dell'arte contemporanea: la mostra *This is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery di Londra, del 1956. Alla rassegna che segnerà l'inizio della *Pop Art* c'è anche una sua opera, realizzata insieme a Michael Paine e Richard Matthews: un *papier-mâché* evocativo di habitat primitivi in linea con le ricerche avanguardiste del Primo Novecento. Dietro a questa scultura di cartapesta, però, non è nascosto alcun significato primigenio o primordiale, dal momento che si tratta semplicemente della trasposizione tridimensionale di una fotografia di bolle di sapone [56](#).

NOTE

[1](#) Campioni del *British High-Tech* sarebbero stati due allievi dello stesso Stirling all'Università di Yale: Richard Roger e Norman Foster.

[2](#) MAXWELL 1998, pp. 7 – 28

[3](#) Ivi, pp. 21 – 40

[4](#) Ivi, 41 – 50

[5](#) L'Architettura Neo Vernacolare è un fenomeno di *revival* del XIX secolo che prende le mosse dallo stile propriamente detto “Vernacolare”. Secondo questo modello architettonico il progetto segue le esigenze geografiche, la disponibilità di materiali da costruzione e le specifiche tradizioni del luogo. Per tali motivi, all'origine di questo stile troviamo costruttori locali piuttosto che architetti in senso stretto, e di conseguenza il termine assume il significato di architettura “tradizionale” e “popolare”, in contrapposizione alla maniera “educata” del costruire secondo modelli razionali, consolidati e diffusi (es. i templi greci o le cattedrali romane).

[6](#) Per Brutalismo si intende una corrente architettonica nata a metà degli anni Cinquanta – il termine compare per la prima volta nel 1955 all'interno della rivista *Architectural Review*, in un articolo di Reyner Banham intitolato *The New Brutalism* – ispirata al concetto di *Art Brut* di Jean Dubuffet. Questa corrente architettonica esprime la “spontaneità” del costruire mostrando un'intenzionale rudezza delle forme e dei materiali, palesati per ciò che sono, nell'ottica di un superamento dell'armonia estetica del periodo *entre deux guerres*. Tale accezione deriva anche dall'utilizzo di *beton brut*, il cemento armato lasciato a vista che per la prima volta troviamo nell'*Unité d'Habitation* di Marsiglia progettata da Le Corbusier. Questo illustre precedente consente di attribuire all'architetto svizzero, naturalizzato francese, la prima affermazione di Brutalismo in architettura.

[7](#) BUCHANAN 1993, p. 119

[8](#) *Ibidem*.

[9](#) BARATELLI 2002, p. 8

[10](#) ZARDINI 1985, pp. 8 – 9

[11](#) *James Stirling, Michael Wilford and Associates*

[12](#) BUCHANAN 1993, p. 120

[13](#) MUIRHEAD 1994, pp. 12 – 15

[14](#) ARNEL 1984, pp. 252 – 253

[15](#) Il maggior oppositore del progetto, Prof. Behnish, attaccò il progetto di Stirling a causa della sua vicinanza alle forme palladiane e all'architettura del Reich hitleriano.

[16](#) BOTTA 1985, p. 6

[17](#) ZARDINI 1985, p. 5

[18](#) BRUNO 1991, p. 7

[19](#) Il dislivello fra Konrad-Adenauer Strasse e Urbanstrasse è di circa 12,50 m. Prima dell'inizio dei lavori fu necessario rimuovere circa 110.000 m³ di terra. Sull'appezzamento vi è una falda di acque freatiche che segue, per conformazione e direzione di scorrimento, il pendio. Tale conformazione ha reso necessario l'inserimento dell'intero complesso in un bacino impermeabilizzato con bitume. La soletta di fondazione della centrale tecnica (sopra la zona delle acque freatiche) ha uno spessore di 70 cm. Sotto questa piastra l'acqua sotterranea viene deviata in uno strato di ghiaia e convogliata nuovamente nel terreno verso valle. (STIRLING 1985, pp. 70 – 71)

[20](#) ARNEL 1984, p. 259

[21](#) Ivi, p. 12

[22](#) Ivi, p. 16

[23](#) BRUNO 1991, pp. 9 – 13

[24](#) Cfr. con la Pianta dell'edificio

[25](#) DAL CO 1994, p. 4

[26](#) COLONNA 2014

[27](#) La facciata in pietra naturale è del tipo “ventilato”, con giunti aperti. Le lastre di pietra naturale, spesse 4 cm, sono bloccate nel suolo mediante ancoraggi in acciaio. La struttura della facciata è costituita da un isolamento termico (6 cm), una intercapedine (4 cm), e da pietra naturale (4 cm).

[28](#) ZARDINI 1985, p. 16

[29](#) Il parcheggio sotterraneo è situato a livello di Konrad-Adenauer Strasse, sotto la terrazza di accesso rialzata di circa 3 m.

[30](#) BRUNO 1991, p. 14

[31](#) ZARDINI 1985, pp. 34 – 35

[32](#) Ogni segmento della circonferenza, fra il centro e la linea di base, è un ottavo di cerchio (45°). I raggi degli assi dei montanti sono disposti in un modulo angolare di 4,5°. Ogni montante è così disposto ad angolo retto rispetto alla base e ciascuno di essi (20) è spostato sulla verticale di 15 cm rispetto al precedente. Le “torsioni” della superficie vetrata che ne derivano vengono compensate mediante telai sghembi. I pannelli vetrati vengono così adattati al complesso sistema portante mediante profili standard di tenuta in gomma. Per legge geometrica, tutte le lastre sono costituite da rettangoli diversi e irregolari (STIRLING 1985, p. 35)

[33](#) BRUNO 1991, p. 9

[34](#) STIRLING 1985, p. 20

[35](#) *Ibidem*

[36](#) I muri sono costituiti da fasce alterne di travertino e arenaria. Lo zoccolo e la pavimentazione della terrazza sono in pietra calcarea adatta alla neve e allo spargimento di sale. Per evitare sprechi nel taglio delle pietre è stato richiesto che fossero usati tutti i possibili tipi di taglio. (STIRLING 1985, p. 63)

[37](#) STIRLING 1985, p. 30

[38](#) Questi pilastri sono stati realizzati a partire da una cassaforma di plastica rinforzata con fibra di vetro.

[39](#) J. STIRLING 1985, p. 30

[40](#) Cfr. Ivi. pp. 32 – 36

[41](#) BRUNO 1991, p. 30

[42](#) STIRLING 1985, pp. 42 – 45

[43](#) Per copertura a *shed* si intende un tipo di copertura che permette di illuminare uniformemente un ambiente con luce diurna. Questa tipologia di copertura, chiamata anche “a dente di sega”, è costituita da un certo numero di falde piane disposte su due ordini, diversamente inclinati rispetto alla orizzontale. Le falde del primo ordine sono coperte con elementi di solaio in laterizio o in cemento armato, e vengono definite “piene”; quelle del secondo ordine, invece, sono quasi interamente vetrate e hanno notevole inclinazione. Questo sistema consente di illuminare grandi ambienti nei quali l'unica fonte di luce naturale è costituita dalla superficie esterna, come, ad esempio, nei grandi capannoni industriali. In aggiunta, grazie alla capacità di coibizione di questo sistema, ne derivano notevoli vantaggi in termini di risparmio energetico.

Nel caso della Neue Staatsgalerie, l'iniziale progetto per una copertura a *shed* con luce proveniente da nord venne sostituito da una copertura a doppio spiovente simile a quella della vecchia Staatsgalerie. Anche quest'ultima andò pian piano riducendosi al fine di ottimizzare l'illuminazione e il consumo energetico: la struttura finale si presenta come un tetto a falde di dimensioni ridotte sorretto da capriate a traliccio in acciaio.

Sotto il tetto a falde, sopra la capriata, si trova una zona continua di circa 35 cm di altezza che contiene un sistema di schermatura solare in lamelle di alluminio collegate a strisce di gomma.

Nella zona della capriata sono alloggiati il sistema di illuminazione artificiale, le canalizzazioni di areazione e lo spazio per i carrelli di pulizia.

Il livello più basso è costituito dal soffitto luminoso orizzontale, sospeso alla capriata. In un'intelaiatura costituita da profili di acciaio a T sono disposti pannelli di una triplice vetratura tenuti da profili di neoprene espanso. Questa struttura impedisce lo scambio d'aria fra la zona espositiva ad alto condizionamento e la zona di copertura areata, che funziona da isolante verso l'esterno. (STIRLING 1985, pp. 47 – 49)

[44](#) Era stato osservato che con una determinata quantità di vetro normale la luce passante si colorava visibilmente di verde.

[45](#) La struttura del soffitto non è dotata di isolamento termico, per non impedire l'irradiazione notturna dell'energia immagazzinata di giorno. (STIRLING 1985, pp. 46 – 49)

[46](#) Ivi. p. 52

[47](#) Ivi, p. 53

[48](#) Ivi, pp. 54 – 55

[49](#) MUIRHEAD 1990

[50](#) F. DAL CO 1994, p. 4

[51](#) M. BOTTA 1985, p. 2

[52](#) FAIFERRI 1995

[53](#) COLONNA 2016, p. 12

[54](#) Ivi, p. 35

[55](#) Ivi, p. 34

[56](#) DAL CO 1994, p. 4

BIBLIOGRAFIA

Alberto BARATELLI, *James Stirling. La Galleria di Stato di Stoccarda*, in “Momenti di Architettura Moderna”, n. 27, Firenze, Alinea Editrice, febbraio 2002

BOTTA 1985

Mario BOTTA, *L'arcaicità del nuovo*, in “La nuova galleria di stato a Stoccarda / James Stirling, Michael Wilford and Associates”, a cura di Mirko Zardini, Milano, Electa, 1985

BRUNO 1991

Fabrizio BRUNO, *La Galleria di Stato di Stoccarda*, in “Corso di metodologia della progettazione”, Roma, Università La Sapienza, 1991 – 1992

DAL CO 1994

Francesco DAL CO, *Progetti e opere di James Stirling*, in “L'industria delle costruzioni: rivista tecnica dell'Associazione nazionale costruttori edili”, Roma, EdilStampa S.r.l., a. 28, n. 277, novembre 1994

NANNERINI 1995

Giuseppe NANNERINI, *James Stirling, Michael Wilford: progetti e opere*, Roma, CDP, 1995

STIRLING 1985

James STIRLING, *James Stirling – Michael Wilford and Associates. La Nuova Galleria di Stato di Stoccarda*, in “Quaderni di Casabella”, a cura di Mirko Zardini, Milano, Electa, 1985

POWELL 1993

Kenneth POWELL E Michael WILFORD, *James Stirling + Michael Wilford Wilford*, in “Architectural Monographs”, London, Academy Edition, Berlin, Ernst & Sohn, n. 32, 1993

FAIFERRI 1995

Massimo FAIFERRI, *James Stirling, Michael Wilford: progetti in costruzione*, in “James Stirling, Michael Wilford: progetti e opere”, a cura di Giuseppe Nannerini, Roma, CDP, 1995

ZARDINI 1985

Mirko ZARDINI, *James Stirling – Michael Wilford and Associates. La Nuova Galleria di Stato di Stoccarda*, in “Quaderni di Casabella”, Milano, Electa, 1985

ARNEL 1984

Peter ARNEL, Ted BICKFORD, *James Stirling: buildings and projects / James Stirling, Michael Wilford and Associates*, New York, Rizzoli International Publications, 1984

BUCHANAN 1993

Peter BUCHANAN [et al.], *James Stirling: Stirling, Wilford & Associates*, in "A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda", Madrid, AviSa, n. 42, 1993

MAXWELL 1998

Robert MAXWELL, *James Stirling: Scritti di architettura*, Milano, Skira, 1998

MAXWELL 2002

Robert MAXWELL, *James Stirling, Michael Wilford*, Bologna, Zanichelli, 2002

COLONNA 2014

Stefano COLONNA, *La dialettica di classico/anticlassico tra Argan, Zevi e Novak per una definizione critico-estetica di "Architettura Liquida"*, in "Bollettino Telematico dell'Arte", n. 715, 16 giugno 2014

COLONNA 2016

Stefano COLONNA, *Per uno Statuto di Architettura e Museologia liquida*, in "Lettera Orvietana", a. XVII, N. 43-44-45-46-47, dicembre 2016

MUIRHEAD 1990

Thomas MUIRHEAD, *In fulfilment of a wish expressed by James Stirling it appears here, somewhat modified, in English*, in "I Musei di James Stirling, Michael Wilford and Associates", (Catalogo della Mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 2 ottobre – 2 dicembre 1990), a cura di Thomas Muirhead e Francesco Dal Co, Milano, Electa, 1990

MUIRHEAD 1994

Thomas MUIRHEAD, *James Stirling, Michael Wilford and associates: buildings and projects, 1975-1992*, London, Thames and Hudson, 1994

RODIEK 1984

Thorsten RODIEK, *James Stirling: Die neue Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1984

Vedi anche nel BTA: [USCITE DI ARCHITETTURA LIQUIDA](#)

Contributo valutato da tre referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista











