Understatement.
Quello che la torre del «New York Times» di Renzo Piano può suggerire

Francesco Dal Co

Non è prudente parlare di un edificio prima di poterlo vedere completato. Ma la torre progettata da Renzo Piano che tra poche settimane accoglierà le redazioni del «New York Times» a New York ha un aspetto ormai talmente definito da autorizzare alcune considerazioni, seppure provvisorie. Inevitabilmente, quando le finiture interne e, soprattutto, la sistemazione della galleria e dell'auditorium al piano terra verranno portate a termine sarà necessario ritornare sull'argomento. Però, è opportuno occuparsene sin d'ora perché il grattacielo costruito da Piano si staglia nel panorama della produzione edilizia corrente e spiega le ragioni per le quali l'architetto italiano gode negli Stati Uniti di un successo professionale che non ha uguali, come attestano i numerosi progetti che gli sono stati commissionati (si veda «Casabella», n. 738, novembre 2005) e la riforma da lui recentemente completata della Morgan Library, di cui «Casabella» si è occupata nel n. 749 del novembre 2006.
Nel 2000 Piano si è aggiudicato il concorso bandito dal «New York Times» per la costruzione dell'edificio destinato ad ospitare gli uffici del quotidiano, essendo stato il suo progetto preferito a quelli presentati da Norman Foster, Frank Gehry con David Childs e Cesar Pelli. Il programma del concorso prevedeva la costruzione di una torre di una cinquantina di piani su un lotto compreso tra l'ottava Avenue, la 40a e la 41a strada, ai margini dell'area di Times Square, oggetto negli ultimi anni di radicali trasformazioni e ora affollata di nuove costruzioni che l'hanno resa forse più frequentabile che in passato, ma ancor più chiassosa di quanto non lo fosse tradizionalmente. Secondo le intese intercorse tra i promotori dell'impresa edilizia, la New York Times Co. e la Forest City Ratner Co. (affiancata da ING Financial), e la città di New York, il terreno destinato ad accogliere la costruzione è stato ceduto in affitto per 99 anni. Il contratto che regola l'accordo prevede il pagamento da parte dei promotori dell'intervento edilizio di una somma di circa 86 milioni di dollari per la disponibilità dell'area e riconosce loro il diritto di acquisirla definitivamente dopo 29 anni. Il costo stimato del grattacielo, la cui effettiva costruzione è iniziata nell'estate del 2004 essendo il completamento previsto per l'autunno del 2007, era, secondo quanto reso noto nel 2004, di 850 milioni di dollari.
La torre progettata da Piano accoglie 52 piani ed è alta 348 metri, ovvero 30 metri più del Chrysler Building, la cui celebre cuspide emerge nel panorama di Manhattan che si osserva dagli affacci ad est degli uffici destinati ai 2.500 impiegati del «New York Times». Costoro occuperanno i piani compresi tra il secondo e il ventottesimo, ovvero circa 76.645 metri quadrati, mentre gli altri 62.710 metri quadrati (la superficie totale dell'edificio è di 139.355 metri quadrati) verranno collocati sul mercato degli affitti. La proprietà del complesso, infatti, è divisa tra New York Times Co. e Forest City Ratner Co. (con ING Financial), in ragione del 58% e del 42% rispettivamente.
Prima del passaggio alla fase realizzativa del progetto, per l'elaborazione del quale Renzo Piano Building Workshop si è avvalso della collaborazione dello studio newyorkese Fox & Fowle Architects, New York Times Co. si è rivolta al Berkeley Lab's Environmental Energy Technologies Division e ha poi finanziato con altre Amministrazioni pubbliche un progetto di ricerca, affidato a questo stesso laboratorio californiano, volto a individuare le modalità più opportune per ridurre i consumi energetici e definire gli standard ottimali per l'illuminazione degli uffici della nuova sede, la costruzione più importante realizzata a New York dopo l'11 settembre 2001, destinata a sostituire quella utilizzata dal giornale sin dal 1913.

1

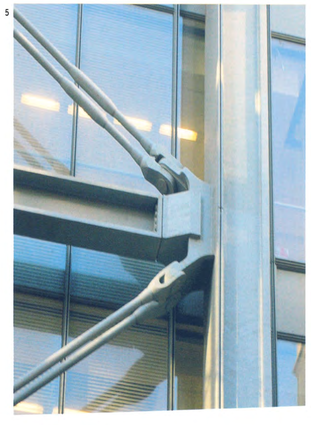
2

3

1 2 viste della torre del «New York Times» dall'osservatorio del Rockefeller Center e dalla 40a strada
views of the tower of the «New York Times» from the observation deck of Rockefeller Center and from 40th Street
3 vista del McGraw-Hill Building di Raymond Hood dalla copertura della torre del «New York Times»
view of the McGraw-Hill Building by Raymond Hood from the roof of the tower of the «New York Times»

Passeggiando per New York o osservandone il profilo dalla base del pennone che sormonta quello che avrebbe dovuto essere e non sarà "il tetto giardino" ricavato sulla copertura della torre progettata da Piano per il «New York Times», si ha l'impressione che i modi in cui la città si va trasformando non siano molto diversi da quelli che Raymond Hood sintetizzava negli anni Trenta parlando del destino che accomuna i grattacieli. Avendo maturato una solida esperienza nel campo progettando, tra l'altro, il Rockefeller Center e il McGraw-Hill Building (la vista che si gode dal fronte est della torre del «New York Times» consente di osservare da vicino questo magnifico edificio), Hood sosteneva: «la costruzione di un grattacielo offre al committente l'opportunità di ottenere un interesse dal capitale investito; ai produttori l'opportunità di vendere i loro prodotti; al costruttore l'opportunità di guadagnare. Alla fine rimane l'architetto, l'unico amico dell'edificio».
Più o meno, ma molto spesso le cose vanno ancora in questa maniera –non sempre, però, e la torre del «New York Times» ne è una prova per tre ordini di ragioni, ovvero per le modalità con cui il committente ha condiviso e assecondato le scelte maturate dall'architetto; per il modo in cui Piano ha affrontato lo studio tipologico dell'edificio; per il linguaggio impiegato e le soluzioni costruttive adottate. La condivisione di un punto di vista comune tra committente e architetto, il "padre e la madre" di ogni impresa edilizia come si è soliti ripetere dai tempi di Filarete, è resa evidente dal carattere che l'edificio possiede e l'insistenza con cui Piano ne parla ne conferma l'importanza. Ancor più che per il suo aspetto leggero, il grattacielo progettato da Piano, che pare composto da una sovrapposizione di sottili piani verticali staccati dal suolo, si isola dall'ambiente in cui è inserito per la misura che esibisce. Osservandolo, non si notano né compiacimenti né cedimenti ad intenti esibizionistici, fatto questo che più di ogni altro è il risultato della sintonia di vedute instauratasi tra l'architetto e il committente. Sarebbe ovviamente ingeneroso mettere a confronto l'atteggiamento che hanno avuto i proprietari del «New York Times» con quello di coloro che, affollando di volumi contorti la zona di Times Square, l'hanno trasformata in un palcoscenico per i più volgari esibizionismi architettonici, la cui invadenza può indurre persino a rimpiangere le volgarità di piccola scala, smerciate negli spacci incrostati intorno alla piazza prima che si provvedesse al risanamento dell'area. Ma se si vuole avere un termine di paragone più appropriato e, soprattutto, più eloquente, e osservare una costruzione più opportunamente accostabile a quella realizzata da Piano, basta proseguire verso nord lungo l'ottava Avenue e raggiungere l'Hearst World Headquarters, che Norman Foster ha completato da pochi mesi (si veda «Casabella», n. 749, novembre 2006). La torre che Foster ha inserito in un basamento a suo tempo disegnato da Joseph Urban e dallo studio di George Post, è caratterizzata dal montaggio di superfici triangolari vetrate, inserite tra montanti in acciaio inossidabile che con i loro profili isosceli aggiornano intuizioni riconducibili a Louis Kahn e a Buckminster Fuller e configurano una efficace soluzione strutturale. Tuttavia la maglia esterna in acciaio, non meno delle superfici vetrate, ostenta a tal punto la propria complessione da conferire alla costruzione un carattere celebrativo, ribadito dagli effetti spettacolari messi in mostra con toni privi di ritegno nella lobby surdimensionata.
L'understatement, invece, è la cifra che sembra aver reso solidali gli intenti del progettista e del committente della torre del «New York Times» e possibili le variazioni tipologiche che la contraddistinguono, qualificandone gli aspetti funzionali e formali.
Il nuovo complesso è costituito dalla torre principale che impegna il fronte del lotto a ovest sulla ottava Avenue, e da un corpo più basso allungato verso est. Questo secondo volume accoglie tre piani sormontanti un auditorio capace di ospitare circa 350 persone, collegato a una galleria a tutta altezza aperta tra la 40a e la 41a strada. Le modalità scelte da Piano per risolvere lo sviluppo dell'impronta a terra della costruzione rovescia uno degli stereotipi che caratterizzano i grandi edifici terziari, non soltanto a New York. A livello delle strade, infatti, il complesso del «New York Times» risulta visivamente trasparente lungo i due assi ortogonali, essendo quello più corto occupato da una via coperta, parallela all'ottava Avenue. Questa sistemazione ha comportato l'eliminazione della lobby, ridotta a un ambiente attrezzato per smistare i fruitori degli uffici, commentato da semplici e vivaci campiture di colore, e, fatto ancora più caratteristico, visivamente aperto verso lo spazio pubblico che attraversa l'edificio. Tradizionalmente, nei grattacieli le *lobbies* hanno una configurazione e una funzione del tutto diversa. Sono, per lo più, ambienti chiusi, strumentalmente spettacolari e il semplice messaggio che comunicano è affidato all'evidenza della alterità che li caratterizza: le porte girevoli corrispondenti alla soglia che separa lo spazio pubblico da quello privato immettono i visitatori del grattacielo, che così si lasciano alle spalle l'anonimato della strada e della folla da cui provengono, in un ambiente dove il lusso è ostentato e la ricercatezza dei materiali e dei motivi decorativi è un'esplicita celebrazione delle propensioni e dei gusti dei committenti, nonché delle virtù degli architetti. Come si nota entrando nella lobby della torre Hearst di Foster, ogni espediente è stato e viene ancor oggi mobilitato a questo scopo: Cass Gilbert nel configurare la lobby del Woolworth si ispirò ai mosaici della Basilica di San Marco a Venezia; William van Allen ad ovvie rappresentazioni delle "bellezze del progresso" nell'ingresso tripartito del Chrysler Building; i progettisti del RCA Building elaborarono un vero e proprio programma iconografico per familiarizzare (ed educare) il pubblico con "la città all'interno della città" che andavano costruendo nel cuore del Rockefeller Center, mentre quelli dell'Empire dedicarono un'"abside" della lobby alla rappresentazione della straordinaria unicità del colosso da loro edificato. A questa tradizione, che dimostra come l'ingenuità culturale

4

5


sia perfettamente funzionale al manifestarsi di energie prorompenti e alla realizzazione di imprese edilizie insuperate, non appartiene quanto il complesso del «New York Times», completamente aperto e "staccato" dal suolo, offrirà a coloro che lo frequenteranno e al pubblico che ne utilizzerà i servizi. La trasparenza non soltanto visiva che contraddistingue l'attacco a terra dell'edificio, dunque, è l'opposto di ciò che caratterizza la maggior parte delle *lobbies* dei grattacieli newyorkesi. Come è facile comprendere, il modo in cui i piani bassi sono stati sistemati da Piano non comporta soltanto un sovvertimento di carattere tipologico, poiché le implicazioni delle decisioni assunte con l'accordo dei committenti sono ben evidenti anche sul piano rappresentativo e hanno un peso determinante nel definire il carattere dell'intera costruzione.
Ma le trasformazioni tipologiche non si limitano a quelle coinvolgenti la lobby, che tuttavia ne rappresentano l'aspetto saliente. Ve ne sono tracce evidenti anche nella sistemazione dei piani destinati ad accogliere gli impiegati del giornale newyorkese, innovazioni anche queste che paiono riconducibili alla stessa strategia compositiva e al medesimo impianto concettuale di cui sono espressioni le sistemazioni a livello della strada. Nei piani per gli impiegati, per esempio, i posti di lavoro ricavati negli spazi aperti sono disposti lungo le pareti vetrate, mentre gli uffici sono distribuiti in prossimità del nocciolo interno. Inoltre, tra i piani, addossate alle pareti esterne in maniera da renderne percepibili i profili grazie alla trasparenza delle vetrate, sono state sistemate delle scale miranti a scoraggiare l'uso degli ascensori per gli spostamenti più brevi, come invece avviene usualmente in ogni grattacielo. Questa scelta distributiva mira a trasmettere agli impiegati, come Siegfried Krakauer non avrebbe mancato di notare, l'impressione di svolgere le proprie mansioni in un ambiente omogeneamente fruibile e organizzato in maniera non gerarchica.
La concezione strutturale dell'edificio è conseguente con queste innovazioni tipologiche e con la semplicità dell'impianto distributivo, di cui non è difficile ammirare la congruenza con la sezione longitudinale, che denuncia chiaramente la tripartizione longitudinale dell'intero corpo di fabbrica. I montanti principali della struttura sono radi e sono formati da putrelle in acciaio unite da flange continue saldate tra le ali, in modo da configurare colonne vuote e al cui interno sono inseriti dei puntoni di irrigidimento. Questi montanti fuoriescono dall'involucro impostandosi nel terreno. Poiché le putrelle sono ricoperte semplicemente di una vernice ignifuga, il cui cromatismo si trasmette all'intera costruzione, le sagome dell'acciaio, liberate da ogni rivestimento, acquistano un ruolo plastico inusuale. Una storia iniziata grosso modo a Chicago circa 130 anni fa sembra così giungere a un punto di svolta. Il vincolo principale con il quale gli architetti e gli ingegneri hanno dovuto fare i conti dal giorno in cui il grande incendio del 1871 distrusse l'area su cui di lì a poco si sarebbero addensati gli edifici alti che hanno reso il Loop di Chicago uno dei monumenti del XX secolo, è la necessità di proteggere la ghisa, il ferro e l'acciaio dal fuoco. Il rivestimento ignifugo è diventato così una componente imprescindibile e vincolante per ogni costruzione, con la quale ingegneri e architetti si sono variamente confrontati.
La torre progettata da Piano non appartiene al capitolo di cui questa pagina della storia dell'edilizia del Novecento fa parte. Nel grattacielo del «New York Times», infatti, la struttura si mostra nella sua costitutiva essenzialità, modellata come i materiali utilizzati richiedono, identificandosi con la loro forma, rispecchiandosi nella tecnica dal loro impiego richiesta. Questa esile struttura, necessaria a rendere esplicite le ragioni della levità dell'attacco a terra della costruzione, è poi esaltata dalle opere di controventamento che si possono osservare nei prospetti sulla 40a e 41a strada. Qui i fronti della torre subiscono quattro arretramenti a due a due affrontati, secondo quanto dettato dalla pianta a croce costretta della torre. Nelle parti arretrate dei prospetti sono inseriti dei tiranti diagonali; i tiranti sono agganciati alle colonne principali grazie agli anelli a queste saldati lateralmente; agli anelli sono assicurati i quattro cavi, due discendenti e due ascendenti lungo le diagonali che assicurano il controventamento. Ingegnosamente ed elegantemente le coppie di cavi sono tese su due piani diversi: quelli ascendenti verso la sinistra risultano sovrapposti e possono tendersi senza intercettarli nell'intervallo che separa gli altri due disposti l'uno parallelo all'altro, su una giacitura ruotata di 90° lungo la diagonale opposta. Gli anelli, quindi, hanno configurazioni diverse nelle parti superiori e in quelle inferiori, data la disposizione ruotata delle asole alle quali i cavi sono assicurati. Questi ancoraggi sono estrusi, realizzati con fusioni speciali, saldati ai montanti verticali e poi levigati, a dimostrazione, ancora una volta, come Jean Prouvé ebbe modo di far notare già molti anni or sono, che le opere dell'architetto genovese sono il risultato di scelte costruttive che coniugano processi lavorativi artigianali con l'impiego di tecniche d'avanguardia, e soprattutto, di una attenzione e di una cura inusuali prestate alla progettazione dei giunti. Ma nel grattacielo newyorkese, che non a caso è una ulteriore prova della sua piena maturità, a differenza di quanto si può notare nelle sue opere giovanili, Piano non ostenta in alcun modo la presenza di quanto contraddistingue il suo modo di progettare e il suo linguaggio, dimostrandosi capace di sottolineare la raffinatezza delle sue soluzioni costruttive mortificandone l'evidenza.
Nella struttura portante sono inseriti i moduli vetrati formati da due lastre selettive, accoppiate per ridurre l'assorbimento e la dispersione del calore, che formano un curtain wall continuo. Agganciati a un impalcato secondario in acciaio che ne permette il posizionamento a una cinquantina di centimetri dai vetri, sono disposti longitudinalmente e in fitta successione dei tubi in ceramica, lievemente staccati l'uno dall'altro che formano l'involucro dei prospetti senza però esaurirsi a terra. Questo secondo rivestimento, che completa gli effetti di levità prodotti dai montanti principali,

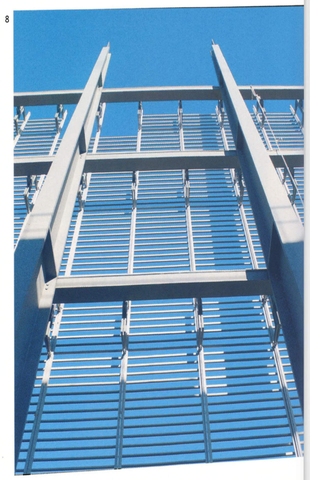
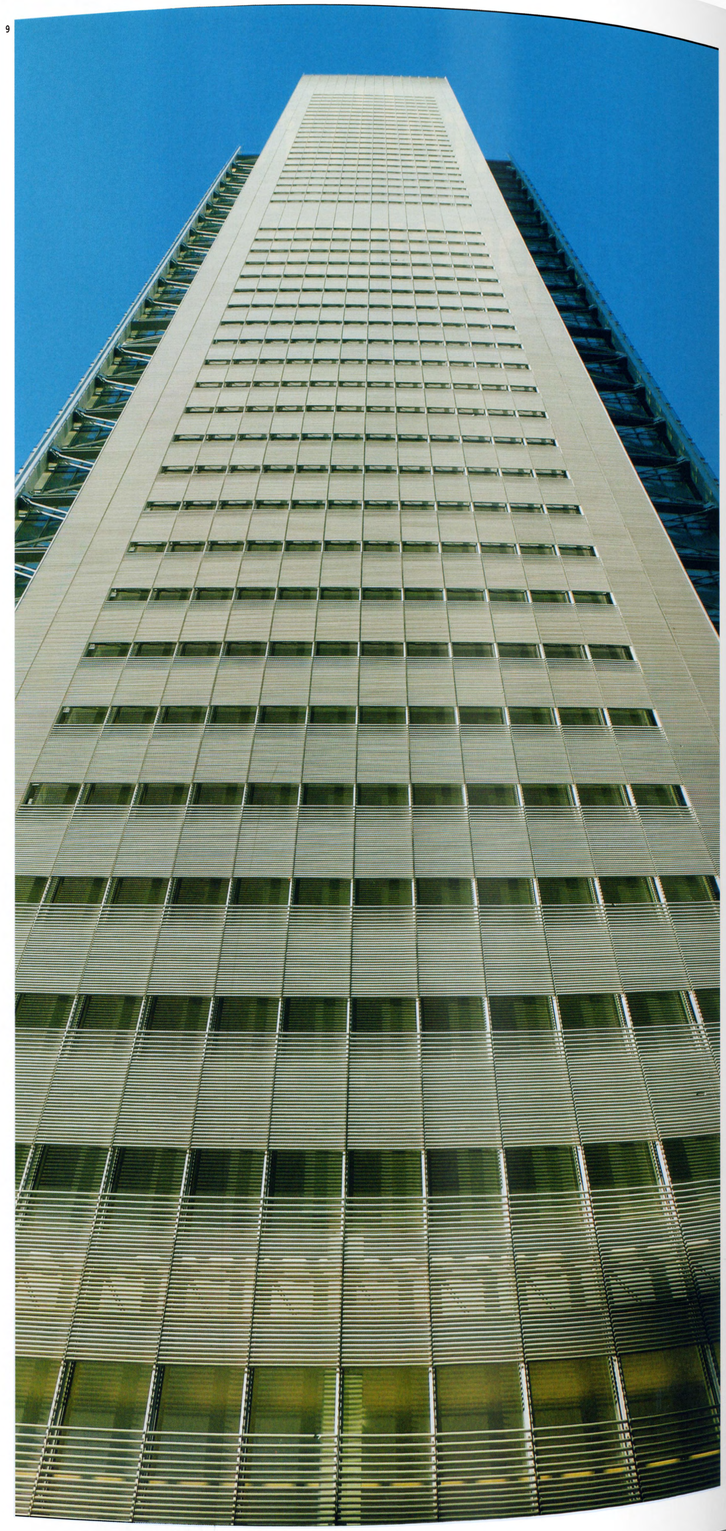
6

4 5 la struttura in acciaio con gli ancoraggi per i tiranti sul fronte della 40a strada
steel structure with anchors for the tie-rods on the 40th Street facade
6 foto di cantiere con un pannello formato dai tubi in ceramica
worksite photo with panel formed by ceramic tubes

aumenta al contempo le prestazioni energetiche della costruzione e ne costituisce una delle cifre formali più evidenti. Godendo di una posizione isolata, la torre è investita durante la giornata dalla luce solare proveniente da diversi quadranti e con differenti angoli di incidenza. Riflettendosi sul rivestimento ceramico, la luce ne trasforma continuamente i cromatismi; pur mantenendo una stretta parentela con la coloritura dell'apparato in acciaio, i prospetti assumono così sfumature che li rendono simili ad ampie cortine, con le quali il sole gioca una partita simile a quella che il vento potrebbe instaurare con lunghe tende appese.
Le superfici delle tubature in ceramica non sono però continue. Per migliorare le condizioni di illuminazione interna degli ambienti di lavoro, in corrispondenza di ogni piano è stato eliminato un certo numero di fasce, con la conseguenza che i prospetti hanno ora l'aspetto di facciate attraversate da sottili ma dilatate finestre in lunghezza, il che contribuisce ad assegnare alla costruzione un aspetto ulteriormente familiare, una impronta che verrebbe da definire esplicitamente modernista. Anche da questo punto di vista, non bastasse la reattività dell'involucro a suggerirlo, la torre di Piano sembra dialogare con il suo più celebre vicino, quello che negli anni Trenta fu "il più moderno" dei grattacieli di New York, il McGraw-Hill Building di Hood, che sorge a pochissima distanza dalla ottava Avenue. E che sia proprio questo l'interlocutore che meglio si può prestare a colloquiare con il grattacielo del «New York Times» lo dimostra il modo in cui Piano ne ha disegnato la terminazione. A dimostrazione, però, che anche nei casi più fortunati, come quello di cui ci stiamo occupando, è bene non dimenticare "la legge", ricordata proprio da Hood come abbiamo visto, alla quale sono sottoposti i destini di ogni grattacielo, anche nel caso di quello di Piano non tutto è andato come doveva. La copertura avrebbe dovuto accogliere, arricchendo così le allusioni che si avvertono osservando le finestre in lunghezza che ora ritmano i prospetti della torre, un tetto-giardino. Al suo posto sono stati collocati ingombranti macchinari e persino i tradizionali contenitori in legno dove viene raccolta l'acqua necessaria agli impianti antincendio sono stati lì sistemati. Queste apparecchiature sono mascherate dal protendersi del rivestimento in ceramica, sorretto da montanti in acciaio che si assottigliano verso l'alto, perché così la statica impone e perché così si è ritenuto opportuno fare affinché la corona del grattacielo si rarefacesse sin quasi a scomparire, confondendosi con i colori del cielo. Questa soluzione, che sviluppa quella messa a punto da Piano nel grattacielo Aurora Place a Sydney (cfr. «Casabella», n. 686, 2001), identifica il coronamento con una linea esile e incerta, sormontata dal profilo sottile di un pennone bianco. Anche il pennone avrebbe dovuto essere realizzato in maniera diversa da come è stato costruito: infatti, avrebbe dovuto essere una antenna talmente leggera ed elastica da piegarsi sotto la pressione del vento, il più strenuo degli avversari con cui gli edifici che intendono scalare il cielo sono costretti a confrontarsi. Flettendosi sotto la pressione delle raffiche, quella antenna avrebbe reso definitivamente chiaro ciò che quest'opera racconta e che Piano ha costruito ricordando, sembrerebbe, quanto ha imparato dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino –in particolare da quella in cui una pagina del *Decamerone* viene presa a pretesto per dimostrare che chi persegue la leggerezza come condizione per affrontare i disagi del mondo deve saperne riconoscerne l'origine nella sua costitutiva pesantezza.

7

8



7 dettaglio della facciata sulla 40a strada
40th Street facade detail
8 particolare del coronamento visto dal piano di copertura
view of the roof
9 vista generale del prospetto sulla 40a strada
overall view of the elevation on 40th Street