

Rationalität in Marmor : Postgebäude in Bellinzona, 1985 : Architekten : Angelo Bianchi, Aurelio Galfetti, Renzo Molina = Nouveau bâtiment de la Poste à Bellinzona

Autor(en): **Zadini, Mirko**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 12: **Geschichte(n) für die Gegenwart = Histoire(s) pour le présent = Today's (Hi)story**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54864>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architekten: Angelo Bianchi
Aurelio Galfetti, Renzo Molina,
Bellinzona

Rationalität in Marmor

Postgebäude in Bellinzona, 1985

Mit seinen Dimensionen bestimmt dieses Gebäude die historische Strassenführung vom Bahnhof in die Altstadt. Im Bewusstsein dieser für die Stadt entscheidenden Rolle nimmt seine Architektur Ausmasse und Formen an, die zu der Typologie der Fronten der vorher existierenden Gebäude gehören, verzichtet jedoch – eben wegen seiner bedeutenden Ausmasse – nicht darauf, eine autonome und bestimmende Bedeutung innerhalb der Struktur der Stadt einzunehmen. Polierter und matter Marmor unterstützt auf raffinierte Weise historische Zitate, wenn auch innerhalb einer formalen Welt, die im wesentlichen an den Rationalismus gebunden bleibt.

Bâtiment de la Poste à Bellinzona, 1985

Par ses dimensions, ce bâtiment influe sur tout le tracé qui conduit de la gare au centre historique. Tenant compte de ce rôle déterminant pour la ville, son architecture assume des paramètres qui, du point de vue des dimensions et des formes, appartiennent à la typologie des façades des constructions préexistantes. Mais, précisément par cette importance volumétrique, ce bâtiment ne renonce pas pour autant à assumer par lui-même une valeur et à marquer la structure de la ville. Les marbres brillants ou mats servent ainsi de support à de subtiles références historiques tout en restant dans une conception architecturale fondamentalement liée au rationalisme. (Texte français voir page II)

Post Office building in Bellinzona, 1985

The dimensions of this building constitute a major accent for the street running from the railway station into the Old City. The architects were fully aware of the decisive role of this building in the architecture of the city, and its dimensions and shapes harmonize with the façades of the buildings that previously stood here. However, owing to its significant dimensions, it insists on assuming an independent decisive function within the urban structure. Polished and matt marble slabs are subtly redolent of the historicist approach, although they exist within a formal world that remains essentially rationalistic.

Immer häufiger in den letzten Jahren haben viele Architekturen den Wunsch nach einer Wiederversöhnung mit der Stadt, mit der Umgebung und mit den bestehenden Bauten zum Ausdruck gebracht – als Suche nach einer Legitimation für eine Architektur, die sonst jeglichen Bezug verloren hatte, nachdem die Moderne-Bewegung noch durch die Ideologie des «Neuen» gerechtfertigt war. Viel zu oft wurde aber die Geschichte zu einfachem stilistischem und evokatorischem Material herabgesetzt; und dieser «Geschichtswahn» (Vittorio Gregotti) scheint eine der Charakteristiken für die Projektierung dieser Jahre geworden zu sein. Und es ist dieser Wahn, welcher eine Beziehung der Verwandtschaft, der Ähnlichkeit und der Übereinstimmung (manchmal der Gleichheit) mit unserer Vergangenheit festlegt; die Suche also nach der Anpassung und nicht nach einer möglichen Konfrontation.

Beim Bestreben, der Gefahr zu entgehen, die Geschichte mit den Stilen zu verwechseln, führt die Suche nach Analogien zur Vergangenheit manchmal, wie bei Leon Krier, bis zur Ablehnung der neuen Materialien und der modernen Technologien, die handwerkliche Konstruktionstechniken ersetzt haben. Es wird auf diese Weise versucht, die Inte-



①

① Situationsplan. In der Mitte das Schloss Castel Grande. Rechts Viale della Stazione, in der Mitte das neue Postgebäude / Plan de situation. Au milieu le château Castel Grande. A droite Viale della Stazione, au milieu la nouvelle poste / Site plan. In centre, Castel Grande. Right, Viale della Stazione, in centre, the new post office building

②

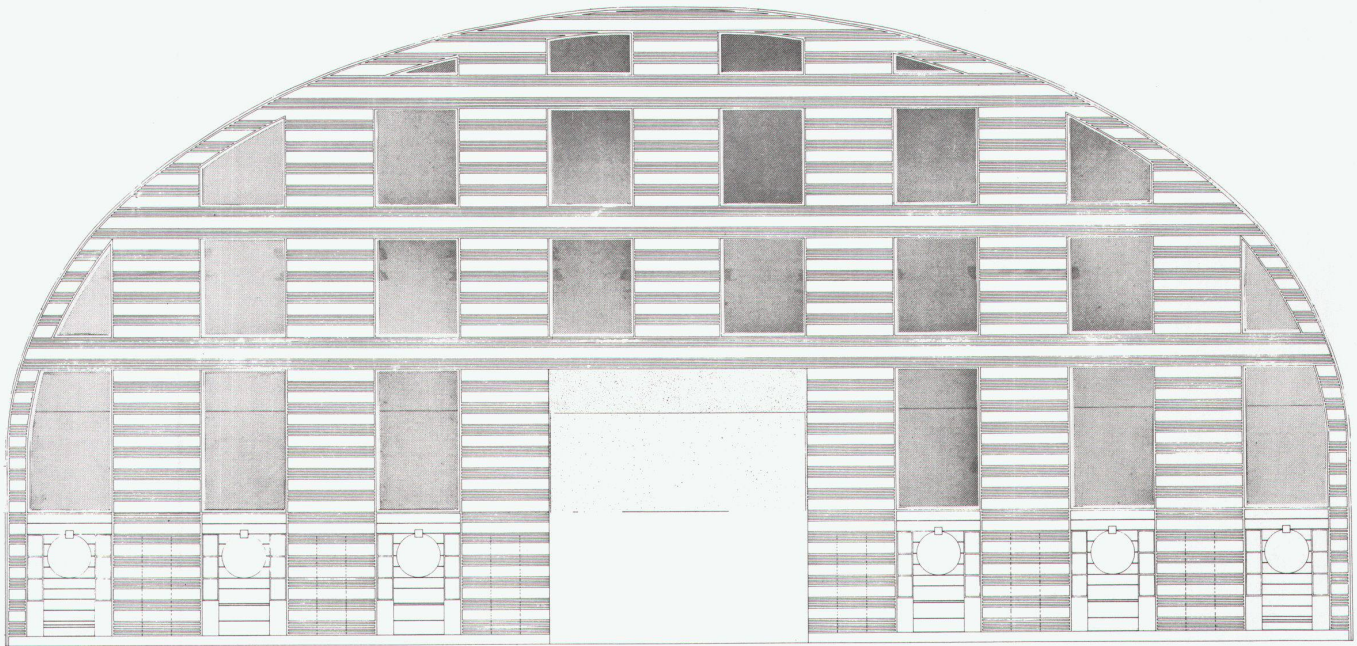
② Schalterhalle / Le hall des guichets / Main hall

grität der Architektur zu bewahren, aber leider nur, indem die Vergangenheit wiederholt wird. Trotz seiner rückschrittlichen Tendenz offenbart diese Haltung ein reelles Problem: denn gerade die Integrität der Architektur wird immer öfter bedroht und abgelehnt.

Und dieses Problem wurde auch von der neuen Post in Bellinzona aufgeworfen; die Ereignisse um dieses Gebäude, die im Jahr 1968 mit einem Wettbewerb begannen, kommen 1977 zu einem ersten Abschluss, und zwar durch den Auftrag an die Architekten Bianchi, Galfetti und Molina, lediglich die Fassaden zu zeichnen. Das realisierte Gebäude ist heute ein klarer Beweis für die Weigerung seitens der Planer, einen rein kosmetischen Eingriff bei einem vorgegebenen «technischen Volumen» durchzuführen, während die Auftraggeber die Rolle und die Aufgabe des Architekten auf diese Design-Operation reduzieren wollten. Das Projekt (in sehr kurzer Zeit entworfen) wurde jahrelang verändert, verbessert und auf der Baustelle revidiert, in einer ständigen Wette, die beweisen sollte, dass man trotz aller Bindungen, Grenzen und Schwierigkeiten für ein Postgebäude Architektur machen kann, statt nur einfache Konstruktions- oder Verschleierungsaktionen durchzuführen.



2 Werk, Bauen+Wohnen Nr. 12/1985



Die Post stellt heute anstatt eines städtischen Bühnenbildes eine Lösung für das Problem der Eingliederung eines beachtlichen Volumens innerhalb des historischen Kernes dar, ohne dabei das bestehende Gewebe zu verändern, ohne aber andererseits auf den Ausdruck des neuen Eingriffes zu verzichten. Im Gegensatz zu vielen anderen Projekten, die beim Wettbewerb von 1968 vorgestellt wurden, setzt das neue Gebäude der Ideologie des Neuen als Wert das Konzept der Zugehörigkeit an einen historischen, geographischen und physischen Kontext entgegen. Die Idee bedingt aber nicht notwendigerweise das Akzeptieren einer städtischen Tarnung als einzigen zu befolgenden Weg. Wie in einigen der interessantesten zeitgenössischen Projekte scheint sich die Beziehung zur Vergangenheit und zur Stadt vielmehr auf die dialektische Lektion der Erweiterung des Stadthauses von Göteborg von Asplund zu berufen als auf einfachere Lektionen der Assimilation.

Ökonomie und Hierarchie bilden die Hauptkategorien für das Verständnis des Gebäudes. Eine klare Vorstellung der Stadtentwicklung führte zur Vermeidung jeder architektonischen Aufdringlichkeit. Bei der im Plan festgestellten Strategie bilden die zwei Köpfe, der Bahnhofplatz und die Piazza Indipendenza, die städtischen Pole. Das Problem des Postgebäudes, welches nie eine frontale Ansicht bietet, wird so richtigerweise auf das Problem der Wiederherstellung eines kontinuierlichen Strassenzuges zurückgeführt. Die Ökonomie der Sprache, nicht

die des Ausdruckes, äussert sich hingegen in sparsamen und eher seltenen Beziehungen zur historischen Stadt.

Die Fassade zum Beispiel lebt nicht von traditionellen Motiven, sondern vom Spiel des Lichtes; dieser Idee unterliegen sowohl die Dreiteilung der Fassade als auch die Details der Fensterrahmen oder der Simse. Die Dreiteilung wird durch den fast grafischen Gebrauch der verschiedenen Materialien erreicht: schwarzer Marmor für den Sockel, abwechselnd hell- und dunkelgrauer Granit für das zentrale Band, weisser Marmor für die Krönung. Ein gezeichnetes Helldunkel, dem sich das Lichtspiel der dreieckigen Aluminiumsimse oder der Aluminiumrahmen der Fenster oder des Hauptgesimses selbst überlagert, wobei letzteres vom Dach getrennt ist, so dass das Licht am Morgen durchdringen kann. Eine Fassade, die von den Farb- und Lichtschattierungen lebt, vom Mittag bis zum Sonnenuntergang. Eine Fassade, die nicht nur ausgedacht wurde, um dem Strassenzug eine Kontinuität von Rhythmen zurückzuerleihen, sondern vor allem, um einen Raum, den Strassenraum, zu schaffen. Nur so kann man das vor springende Hauptgesims verstehen, das nicht nur die Krönung des Gebäudes, sondern auch den Abschluss des Strassenraumes bildet.

In dieses Spiel fügt sich häufig eine leise Erinnerung an Wien hinein, nicht nur in der Fassadenzeichnung, sondern auch im Gebrauch der Materialien und vor allem in der Definition der Innenräume. Nach dem Tod von Le Corbusier

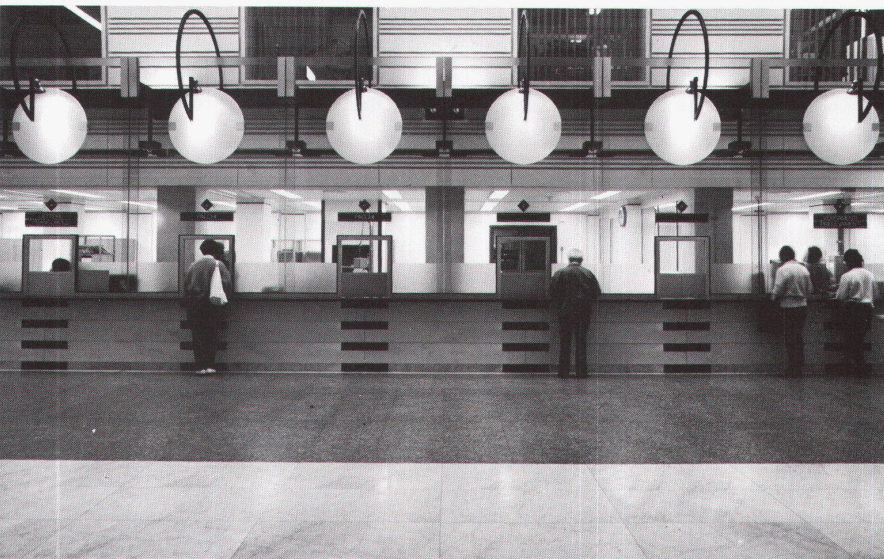
hatte die Architekturdiskussion, die von einigen Tessiner Architekten mit Hilfe der Geschichte durchgeführt wurde, auch Wien berührt. Und die wienerische Lektion ist insbesondere in zwei Bauten der 70er Jahre präsent: im Macconi-Zentrum in Lugano von Vacchini und in der Staatsbank in Fribourg von Botta. Diese zwei Bauten sind aufgrund ihres städtischen Charakters und der Überlegungen zum Thema Fassade von grosser Wichtigkeit.

Doch vielmehr als im Gebrauch gewisser Materialien oder bestimmter Details oder in der Behandlung der Fassade ist der wienerische Einfluss (vor allem der Postbank von Otto Wagner) in der architektonischen Grundhaltung der Post in Bellinzona zu sehen, indem der Ausdruck der öffentlichen Dimension des Eingriffes nicht aussen, sondern innen in Erscheinung tritt, im grossen Raum der Schalterhalle, die von oben durch das Zenitlicht beleuchtet wird. Die Postfassade ist demnach nur eine «Tür, die zur Halle führt». Wenn dies der Ausdruck des öffentlichen Raumes ist, so wird der Ausdruck des technischen Raumes der Post, des Verteilungssaales, im Stahlbau des Daches definiert. Das Dach bildet zusammen mit der Fassade längs der Strasse das Hauptelement für die Verbindung zur Umgebung. Die Anwendung des Walmdaches stimmt mit dem Verzicht auf jede Aussergewöhnlichkeit des Eingriffes und mit dem Wunsch, diese Gelegenheit als Element des Wiederaufbaus der Stadt zu benutzen, überein.

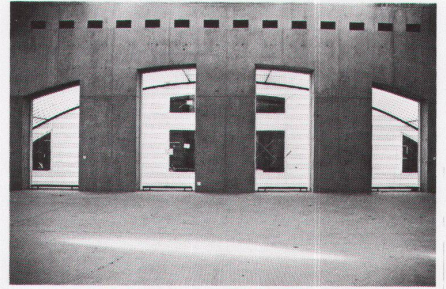
Es ist tatsächlich nicht möglich, in



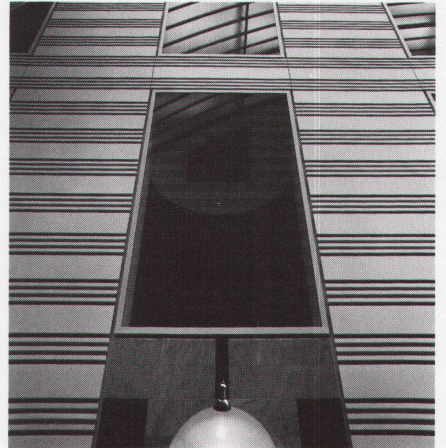
4



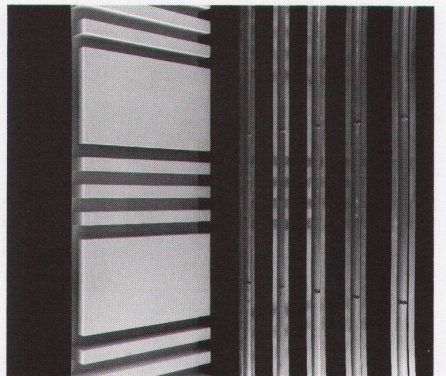
5



6



7



8

3
Schalterhalle: innere «Fassade» gegen den Eingang / Le hall des guichets: «façade» intérieure vers l'entrée / Main hall: inner "elevation" facing entrance

4
Schalterhalle / Le hall des guichets / main hall

5
Schalter / Guichet / Counters

6
Ansicht der inneren Büros in der Schalterhalle / Vue des bureaux à l'intérieur du hall des guichets / Elevation view of the inner offices in the main hall

7
«Fenster» zwischen Büros und Schalterhalle / «Fenêtre» entre les bureaux et le hall des guichets / "Windows" between offices and main hall

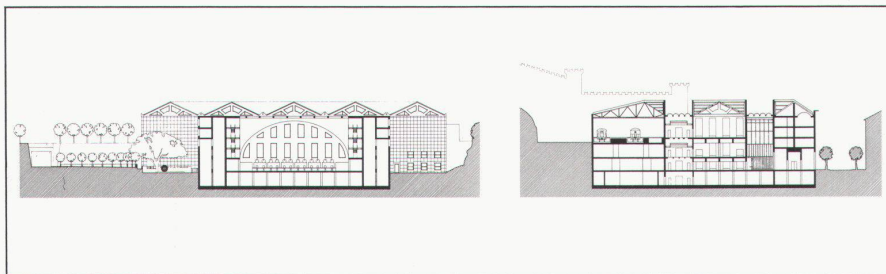
8
Detail der Wandverkleidung / Détail du revêtement de paroi / Detail of wall facing

Bellinzona, der Stadt, die von zwei Schlössern dominiert und deshalb oft von oben gesehen wird, die Wichtigkeit der Bedachung zu vernachlässigen, um stattdessen die Konstruktion einzig des Strassenraumes zu bevorzugen. Das Dach der Post nimmt also die Rolle einer zweiten Gebäudefassade an. Es erscheint nun auch klar, warum Galfetti im Plan des historischen Zentrums die Norm eingeführt hat, welche die Anwendung des Walmdaches und der Backsteinziegel auferlegt, als eine der wenigen notwendigen, wenn auch ungenügenden Regeln,

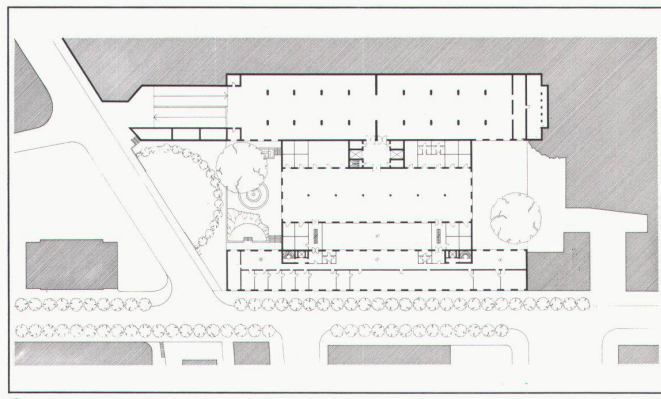
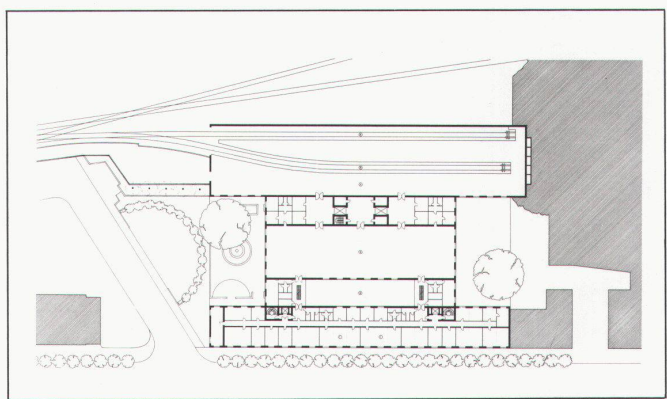
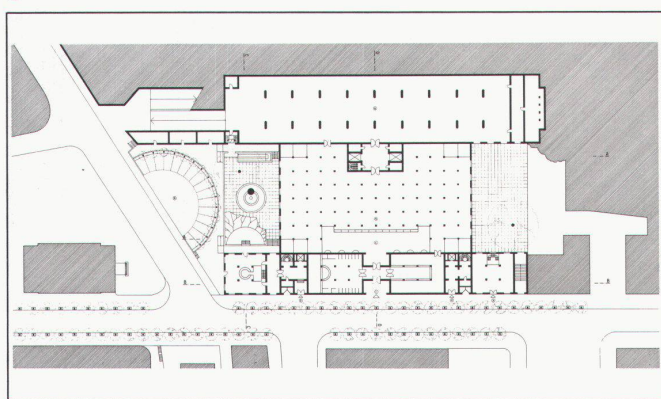
um die Homogenität der historischen Stadt zu bewahren. Dies hindert aber die Architekten nicht, mit ebendieser Plananweisung zu spielen, indem sie auf dem Dach der Post mit dunklen Ziegeln das Profil des Zinnenkranzes des Schlosses zeichnen und diese Zeichnung am Morgen mit dem Schatten der Mauern verschmilzt, in einem dauernden Spiel zwischen Realität und Fiktion, zwischen neuem Gebäude und Kontext. Ein Kontext, der nichts anderes ist als die Geschichte mit ihrem verfestigten Ausdruck: die Stadt mit ihren Dächern, die

vom Castel Grande aus, das Bellinzona dominiert, gut sichtbar sind.

Im Gegensatz zu vielen Architekturen von heute, die «in der Gegenwart spazieren», aber nur die Vergangenheit sehen, zeugt dieses Werk trotz manchen Unsicherheiten von einer Vitalität und einer Begeisterung, von der Grosszügigkeit zu riskieren und von unbegrenzter Neugierde. Eine Neugierde, die sich auf unseren Umgang mit der Vergangenheit bezieht, die als Grundstein jedes zukünftigen Handelns vor allem auf unsere Gegenwart gerichtet ist. *Mirko Zardini*



Bauherrschaft: Generaldirektion der PTT in Bern
 Baufachorgan: Amt für Bundesbauten, Baukreis 2, Lugano
 Architektengemeinschaft: Bianchi-Galfetti-Molina, Bellinzona
 Mitarbeiter: L. Pellegrini, T. Germann, R. Regazzoni, S. Calori
 Bauingenieur: Studio di Ingegneria Maggia SA



9
 Schnitte / Coupes / Sections

10
 Grundriss Erdgeschoss. / Ground-plan: ground floor / Plan du rez-de-chaussée

11
 Grundriss 1. Obergeschoss / Ground-plan: 1st floor / Plan du 1er étage

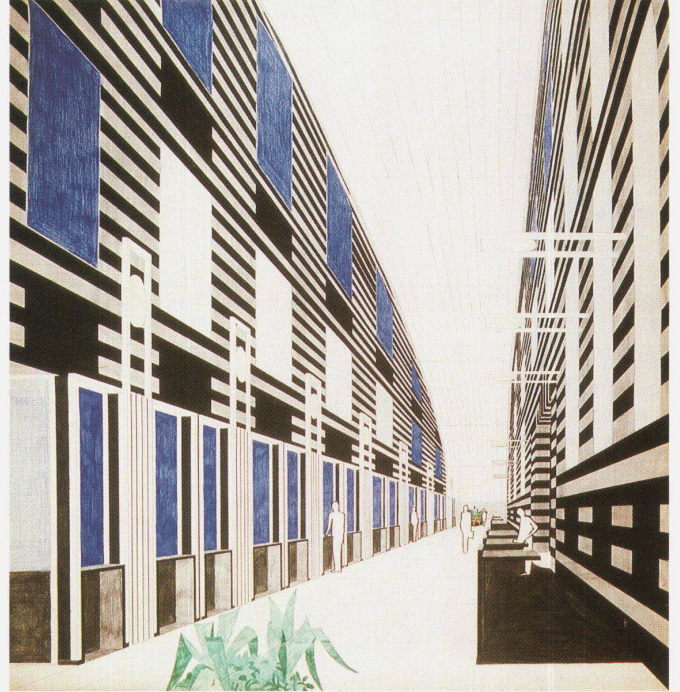
12
 Grundriss 2. und 3. Obergeschoss / Ground-plan: 2nd an 3rd floors / Plan du 2ème et 3ème étage

13 14
 Entwurfsstudien für die Schalterhalle / Etudes de projet pour le hall des guichets / Design studies for the main hall

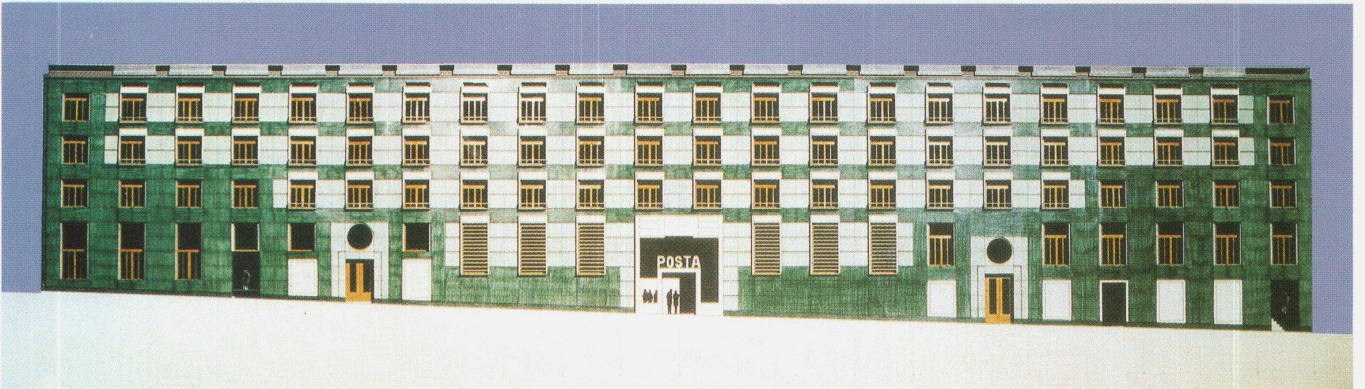
15 16
 Entwurfsstudien für die Hauptfassade / Etudes de projet pour la façade principale / Design studies for the main elevation



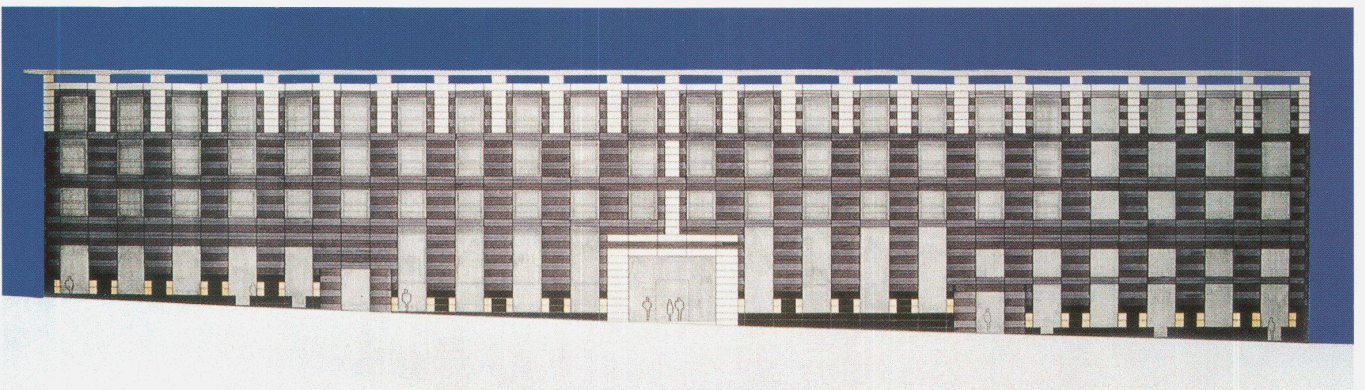
13



14



15



16



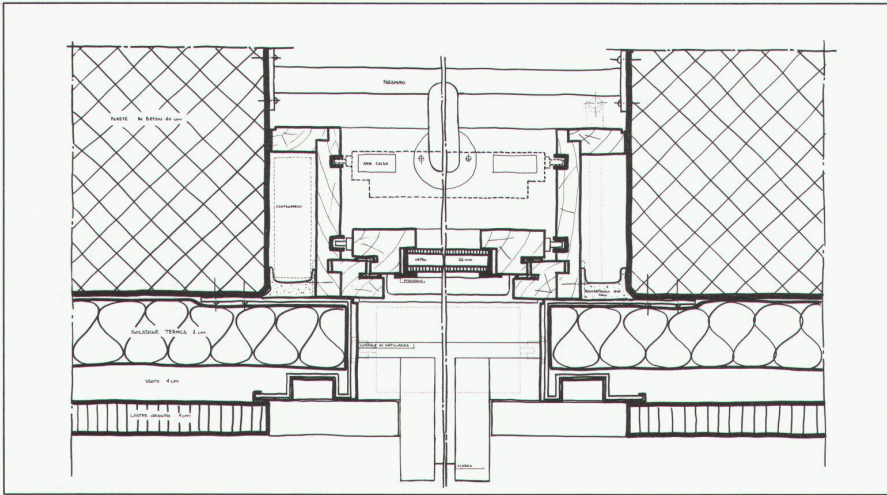
17



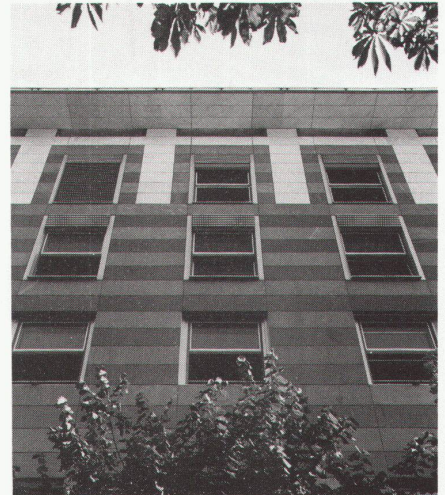
18



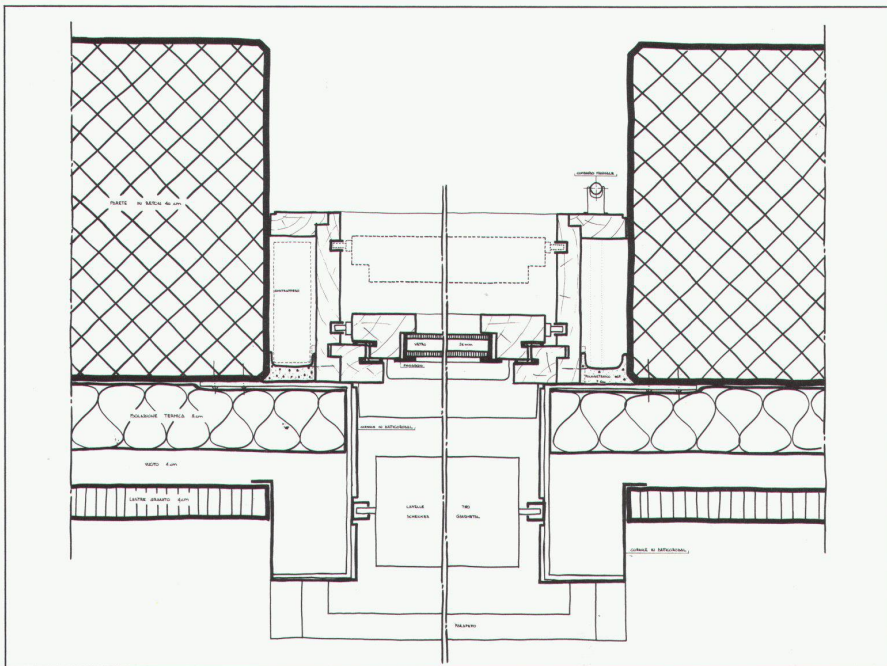
19



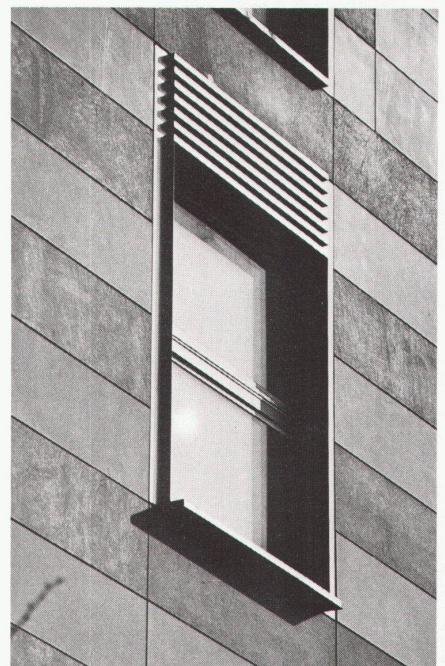
20



22



21



23



24



25

17 18 19
Viale della Stazione und die Hauptfassade des neuen Postgebäudes / Viale della Stazione et la façade principale du nouveau bâtiment postal / Viale della Stazione and the main elevation of the new post office building

20 21
Konstruktionsdetails der Fenster des 1. und 3. Obergeschosses / Détails de construction des fenêtres des 1er et 3ème étages / Construction details fo the windows on the 1st and 3rd floors

22
Die Fassade ist mit matten und glatten, hellen und dunklen Marmorplatten verkleidet / La façade est revêtue de plaques en marbre mat et poli, clair et sombre / The elevation is faced with matt and smooth, light and dark marble slabs

23
Detailansicht der Fenster / Vue détaillée de la fenêtre / Detail view of windows

24
Gesamtansicht / Vue générale / General view

25
Flugbild. Links die Bahngelise. In der Mitte die verschiedenen Baukörper des PTT-Gebäudes. Rechts die Türme von Schloss Castel Grande / Vue aérienne. A gauche, les voies du chemin de fer. Au milieu, les divers volumes du bâtiment des PTT. A droite, les tours du Castel Grande / Air view. Left, the railway lines. In centre, the different wings of the PTT building. Right, the towers of Castel Grande

Fotos: Pino Brioschi, Alfonso Zirpoli (Bild 25)

A. C. Martin & Associates), on a narrow site near downtown Los Angeles. The new building would house faculty offices, small classrooms, lecture halls, and a chapel. Loyola's architect selection committee had chosen Gehry both for his quirky creativity and for his ability to bring projects in on budget – in this case, under \$ 5 million for Phases I and II. Both faculty and students expressed a desire for a sense of place and design that embodied the dignity and traditions of the legal profession, and the administration wanted a building that fit unobtrusively into its low-rise, low-income, ethnically mixed surroundings.

In Gehry's discussion with the school about what constituted an appropriate law-school architecture, Loyola voiced a strong preference for the symbolic forms of Classicism. While Gehry, predictably, argued for a "minimal" symbolism, he and his client were not, in fact, so far apart. Gehry once described his vision of a law school as "a fleeting image of a pileup of buildings like an acropolis, with stairs leading up to it." And it was about at this time that Gehry happened to visit Rome, where he was taken with the images of the ruins of the Forum and the perspectival manipulations of Baroque buildings such as the Quirinal Palace.

The net result was that Loyola got its symbolic forms and Gehry got his pileup of buildings. He proposed, rather than one large building, several smaller ones, specifically, a "background" building of offices and classrooms (the Fritz B. Burns Building), with the three lecture halls and chapel each housed in its own little building. The architect suggested that such a miniature campus would encourage interaction among faculty and students, humanize the scale of the project, and make it cheaper to build by eliminating the need for the clear-span structure of a large building. Moreover, the disposition of these buildings around the site – with the Burns Building serving as city wall and the smaller buildings as landmarks in a town square – takes the project into the realm of urban design in a way that no single building could ever do.

But Loyola Law School is a private institution, and Gehry purposely stages this architectural drama just beyond the reach – although not entirely out of view – of the passerby. The street sides of Burns, clad in modest light-gray stucco, look down-

right anonymous. The main pedestrian access on Olympic Boulevard is slipped between the Burns Building and the chapel; the latter holds the street line, along with one of the lecture halls, from behind a steel fence. The zigzagging forms of Burns' steel exit stairs are hard to miss, but the view into the campus is only a partial one, a "loose screen" that is neither impenetrable nor overly inviting; it is simply there if you're interested.

It isn't until you climb the short set of steps to Loyola's "acropolis" that the design really unfolds. The reference point, of course, is Burns, with its yellow-stucco façade split by a massive, twisting stair that climbs off-center to a rotated greenhouse atop the building. Against this "wall", Gehry juxtaposes forms and materials: the gabled brick box of Merrifield Hall, with its screen of squat concrete columns; South Instructional Hall, whose concrete-block street façade barely hints at its arresting entrance façade of galvanized steel columns and lintels; and the tiny chapel and campanile, thin-shelled volumes of light clad in Gehry's latest find, a Finnish plywood that was developed for concrete formwork. As in so much of Gehry's work, reductive forms and banal materials are manipulated to achieve maximum power.

Each of these buildings commands attention on its own, but it is the organization of the pieces, with their shifting perspectives and fragmented views, that constitutes the real strength of Gehry's design. The perspectival compression and distortions of the pedestrian "promenade" propel and entice the visitor through this miniature town square. The idea of creating a microcosmic townscape in the middle of an existing urban fabric (however loose) skates on the thin ice of kitsch, but under Gehry's direction, the whole achieves that sense of accretion over time that characterizes a city: "This is not a site plan. I carefully *un*organized it; I wanted it to look *undesigned*", the architect insists.

Loyola is only one of a number of projects – beginning with the Ron Davis studio of 1971, and including the Indiana Street studios of 1981, the Whitney residence project of the same year, and a recently completed Beverly Hills residence, among others – in which Gehry takes a single structure and explodes it into a series of smaller, essentially one-room buildings. But while many of

the other projects are residential, thus requiring the various pieces to be linked physically, Loyola's components can stand as discrete buildings, thereby justifying the urban design metaphor. Another of Loyola's distinguishing features is its clear – and for Gehry, atypical – historicism. The austere Burns Building façade, with its deep, punched windows, appears almost Neo-Rationalist, while its stair-to-greenhouse sequence is clearly Baroque. And the smaller buildings are Classical and Romanesque models, albeit stripped to archetypal simplicity. While he is quick to point out that all his work is referential, the references are usually so thoroughly digested and abstracted that they are unrecognizable to most eyes – which is one of the most impressive aspects of Gehry's work. But the fact that Loyola's forms are recognizable as reductions of historic prototypes has much more to do with the client's particular concern for content than with the architect's Italian travels. These references are literal enough to be read by the legal profession, but not so literal that they appear nostalgic. For Gehry, outright historicism is simply not an acceptable choice. "We're part of a much bigger picture, politically and economically, so why go back to Europe or the past?" he asks. True, Gehry's conception of Loyola was colored by precedents going all the way back to ancient Greece, but his transformations are those of a modern sensibility. He can rattle off his own list of influences, including Constantin Brancusi's studio, with its careful placement of sculptures; or the still-life paintings of Giorgio Morandi, with their endless manipulations of a limited number of objects. In the process of digestion, Loyola's various pieces became sculptures in their own right, "referential but personal."

The campus design was fortuitous for both architect and client; it offered Gehry the chance to take a favorite idea in a new direction, and it offered Loyola more school for its buck, as well as the sense of place and content that it wanted. What it offers the rest of us is architecture that is both responsible *and* exciting. It is a good neighbor as well as a cloister unto itself. It is a formal tour de force that doesn't shout for attention. It makes us think twice about how forms and materials are put together, but you can still go to classes in it. Dean Cooney calls Burns "the best office building I've ever worked in."

Intended for a limited audience, Loyola is as publicly reticent as it is privately eloquent, and it speaks in a language that is as intensely private as it is universal. *Pilar Viladas*

*Angelo Bianchi,
Aurelio Galfetti,
Renzo Molina*

Nouveau bâtiment de la Poste à Bellinzona

Voir page 32



Ces dernières années, dans bon nombre de bâtiments, on a pu constater le désir de plus en plus fréquent de se réconcilier avec la ville, avec le contexte, avec les édifices préexistants; comme si cette architecture qui a perdu toute référence cherchait à se légitimer, comme ce fut le cas, par contre, pour le Mouvement Moderne, avec l'idéologie du «nouveau».

Mais, trop souvent, on a ramené l'histoire à un simple matériau à valeur stylistique ou évocative. Et l'obsession de l'histoire – comme la définissait, il y a quelques années, Vittorio Gregotti – semble, ces derniers temps devoir caractériser les projets. C'est cette obsession qui conduit à établir un rapport d'affinité, de ressemblance, de correspondance (quelquefois même de coïncidence) avec notre passé; recherche d'un accord parfait et non d'une possible confrontation.

En essayant d'échapper au risque qui serait de confondre histoire et styles, rechercher cet accord

parfait avec le passé peut parfois mener jusqu'à refuser, comme chez Léon Krier, des matériaux ou des techniques modernes pour les remplacer par la pierre et par d'artisanales méthodes de construction. On cherche ainsi à sauvegarder l'intégrité de l'architecture mais, malheureusement, pour y arriver, on ne fait que reposer le passé. Bien qu'elle tende à être régressive, cette position fait ressortir un problème réel: ce qui est en fait de plus en plus menacé ou refusé c'est bien cette intégrité de l'architecture. Or, c'est justement ce problème que soulève aussi la nouvelle Poste de Bellinzona; les vicissitudes de ce bâtiment, qui débutèrent en 1968 par un concours, trouvent en fait leur première conclusion en 1977, lorsque fut confié aux architectes Bianchi, Galfetti et Molina le soin d'exécuter le plan seul de la façade. Le bâtiment achevé atteste aujourd'hui, de manière évidente, le refus de la part des architectes de mener une opération de simple habillage d'un «volume technique» donné, alors que c'est justement à ce type d'opération que les mandataires entendaient réduire le rôle et la tâche des architectes. Le projet, élaboré en un temps très court, a été, durant de longues années, changé, corrigé, revu sur le chantier: continué pari visant à démontrer que malgré les contraintes, les limites, les difficultés, il était possible, même pour un bâtiment des Postes, de faire de l'architecture et non pas seulement de simples opérations de construction ou de maquillage.

Au lieu d'être une scénographie urbaine, la nouvelle poste telle qu'elle se présente aujourd'hui, représente une brillante solution au problème de l'insertion d'une volumétrie importante à l'intérieur du centre historique. Sans altérer le tissu existant, elle ne renonce pas pour autant à se poser comme l'expression de l'intervention nouvelle. Contrairement à de nombreux projets présentés lors du concours de 1968, ce bâtiment oppose à l'idéologie du «nouveau» en tant que valeur le concept d'appartenance à un contexte historique, géographique, physique. Mais, l'idée d'appartenance ne comporte pas nécessairement le fait d'accepter le mimétisme urbain en tant que seule voie à suivre. Comme dans certains des plus intéressants projets contemporains, en fait le rapport avec le passé et avec la ville semble clairement se référer plus à la leçon de dialectique donnée par l'agrandis-

sement de la Mairie de Göteborg de Asplund qu'aux faciles leçons d'assimilation.

Economie et hiérarchie sont les concepts-clefs pour comprendre le bâtiment. Une vision claire de la hiérarchie urbaine (il ne faut pas oublier que Galfetti a participé, en 1980, à l'élaboration du plan du centre historique) conduit à exclure, pour ce bâtiment, toute emphase. Dans la stratégie déterminée par le plan, les deux points forts, Place de la Gare et Place de l'Indépendance, constituent les deux pôles urbains. Le problème du bâtiment de la Poste – bâtiment qu'on ne peut saisir qu'en perspective car, de face, il ne s'offre jamais à la vue dans son entier – ce problème se ramène donc justement à celui de la reconstitution d'un front de rue continu. L'économie de langage, mais non d'expression, transparait quand à lui dans l'utilisation, parcimonieuse et peu fréquente, de toute référence à la ville historique, celle-ci s'insérant en un jeu subtil dans la définition du nouveau projet.

La façade par exemple (tout comme le nouveau centre de tennis de Galfetti) tire ses qualités non par de raisons traditionnelles, mais du jeu de la lumière; à cette idée se rattachent aussi bien le découpage de la façade en trois éléments, que l'encadrement des fenêtres ou les modénatures. Cette différenciation en trois parties est obtenue à partir de l'utilisation, presque graphique, de divers matériaux: marbre noir pour le socle, alternance de granit clair et foncé pour la bande centrale, marbre blanc pour le couronnement de l'édifice; jeu de lumière donné par un clair-obscur dessiné auquel vient se superposer celui donné par les modénatures triangulaires en aluminium ou par l'encadrement des fenêtres, toujours en aluminium, ou par la corniche elle-même qui se détache du toit de manière à ce que la lumière puisse filtrer, le matin, sous celui-ci.

Une façade qui vit par les nuances de couleurs et qui s'anime, de midi au coucher du soleil, grâce à la lumière qu'elle reçoit. Une façade conçue non seulement pour redonner continuité de rythmes au front de rue, mais surtout pour créer un espace, l'espace de la rue elle-même. Seulement alors on comprend cette corniche mise tellement en porte-à-faux qui constitue non seulement le couronnement de l'édifice, mais qui vient aussi fermer l'espace constitué par la rue; seulement alors on comprend que le traitement en plat de la

façade soit dû à la présence d'arbres le long de l'avenue, arbres qui, dans la construction de l'espace urbain, sont pris en tant qu'éléments fondamentaux, sorte d'arcade de verdure qui projette son ombre tout le long du socle du bâtiment.

Non seulement dans le dessin de la façade mais aussi dans l'utilisation des matériaux comme, plus particulièrement, dans la définition des espaces, se glisse souvent dans ce jeu une subtile reminiscence viennoise. Après la mort de Le Corbusier, la recherche menée, dans les méandres de l'histoire, par quelques uns des architectes tessinois, cette recherche est passée par Vienne. La leçon viennoise est bien présente en particulier dans deux bâtiments des années 70: le centre Macconi à Lugano, de Vacchini, et la Banque Cantonale à Fribourg, de Botta. Deux bâtiments très importants par leur caractère urbain et par la réflexion menée sur le thème de la façade.

Mais, dans le cas de la Poste de Bellinzona, cette influence viennoise, et, plus particulièrement, l'influence de la Banque Postale d'Otto Wagner, se lit clairement beaucoup plus au niveau de l'organisation générale du projet que dans l'utilisation de certains matériaux, dans certains détails ou dans le traitement des façades. En effet, l'expression de la dimension publique de l'intervention n'apparaît pas tant à l'extérieur qu'elle apparaît à l'intérieur, dans le vaste espace du hall où se trouvent les guichets, espace éclairé du haut par une lumière zénithale. La Poste n'est alors qu'une «porte qui mène au hall».

Si ce dernier est l'expression de l'espace public, l'expression de l'espace technique de la Poste, la salle de triage, trouve sa définition dans la charpente métallique du toit. Le toit constitue, avec la façade qui borde l'avenue, le principal élément de relation avec le contexte. Le fait d'avoir recouvert l'édifice avec un toit en pentes va de pair avec la volonté de renoncer à conférer à cet intervention tout caractère exceptionnel et va de pair aussi avec le désir de saisir cette occasion pour en faire un élément de reconstruction de la ville.

En fait, il est impossible, à Bellinzona – ville dominée par deux châteaux et, donc, ville que l'on regarde souvent du haut – de ne pas tenir compte de l'importance du toit pour privilégier par contre la construction du seul espace de l'avenue. Le toit de la Poste en vient donc à

assumer le rôle de seconde façade de l'édifice. Ainsi ressortent les raisons qui motivèrent la norme introduite par Galfetti pour le plan du centre historique, norme qui impose l'usage du toit en pentes et des tuiles romaines, une des règles nécessaires, mais non suffisantes pour que la ville historique conserve une certaine homogénéité. Or ceci n'empêche pas les architectes de pouvoir jouer avec ces contraintes du plan en dessinant sur le toit de la Poste, avec des tuiles foncées, le profil de la crénelure du château. Ainsi, sous la lumière du matin, ce dessin vient se confondre avec l'ombre réelle projetée par la muraille, jeu continu entre réalité et fiction, entre nouveau bâtiment et contexte; contexte qui, pour sa part, n'est que l'histoire concrétisée: la ville avec ses toits bien visibles depuis le Castel Grande qui domine Bellinzona.

A la différence de bon nombre d'architectures d'aujourd'hui qui «se promènent dans le présent» en ne voyant que le passé, ce bâtiment, certes lui aussi avec ses incertitudes, révèle une vitalité et un enthousiasme qui viennent de l'amour du risque et d'une curiosité sans borne. Curiosité qui se tourne vers le passé (mesure de notre travail) mais qui se tourne surtout vers notre présent (racine de tout travail à venir). *Mirko Zardini*

*Sarah R. Graham and
Marc M. Angelil*

Stirling at Harvard: a Failure of Nerve?

See page 40



Amidst a drawn out and controversial process on the part of Harvard University, the Sackler