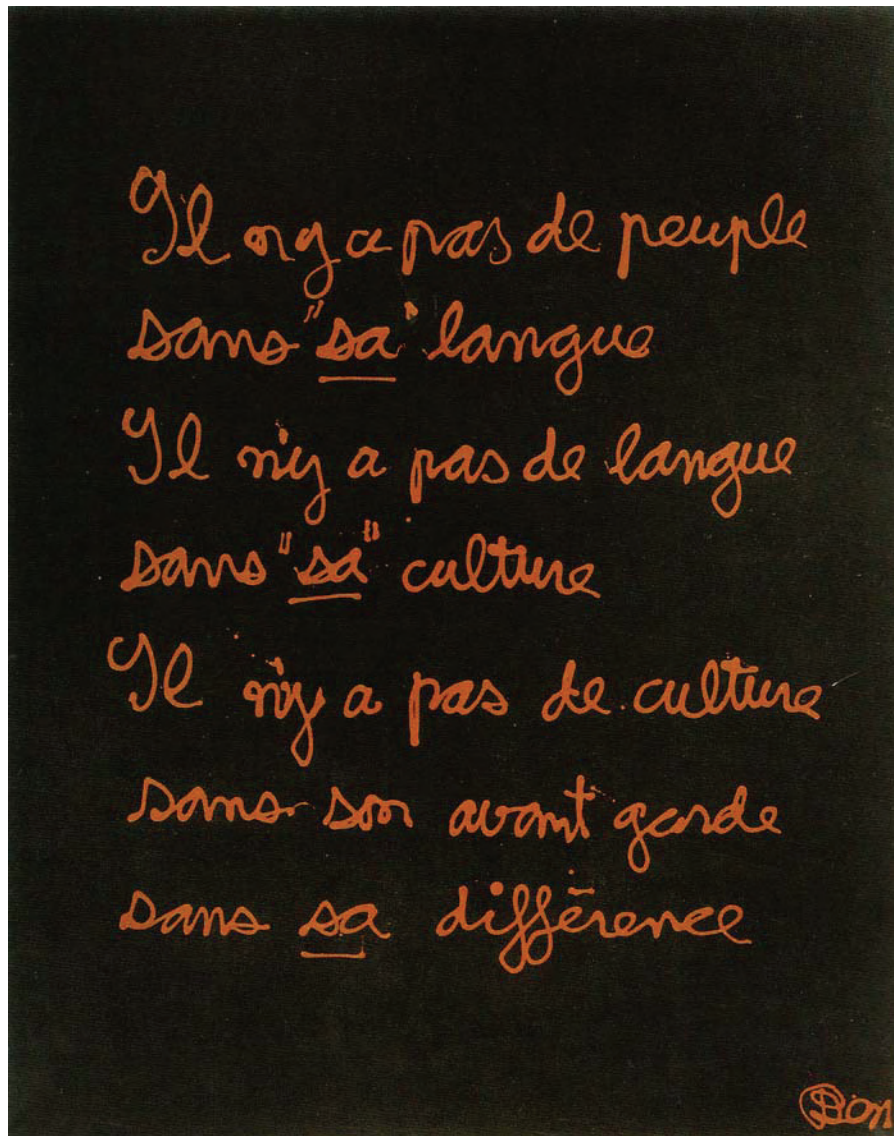


PARTE SECONDA

ARCHITETTURA E IDENTITA' ALPINA: LE TEORIE.

Posizioni teoriche sull'architettura e sulla costruzione, dal 1981 ad oggi.



TRADIZIONE vs IMMAGINAZIONE
Architettura contemporanea nell'area alpina. 1981-2001.

Ben Vautier, *Il n'ya pas de peuple sans culture*, 1984.

2.1.

LE TEORIE E MODELLI OPERATIVI PER IL PROGETTO DEL PAESAGGIO. LA PERMANENZA DEL PRINCIPIO INSEDIATIVO.

2.1.1. Architettura e paesaggio: mimetismo vs differenziazione.

“... Il paesaggio è da ricercarsi nella nostra testa e non nella natura delle cose. Non esiste un rapporto ingenuo di qualsivoglia società con il paesaggio. L'ingenuo non può vedere il paesaggio, poiché non ha imparato la sua lingua... E' forse un caso che il più grande poeta di paesaggi fosse cieco, Omero?”

Lucius Burkhardt

Nella prima fase della ricerca, attraverso la considerazione delle principali questioni emerse, è stata assunta una definizione di paesaggio che non si limita alla natura fisica, geografica o topologica del luogo, ma che comprende i suoi caratteri culturali e storici, estendendosi a tutto ciò che entra in rapporto con il progetto di architettura.

Le Alpi si caratterizzano come “costruzione naturale”, e al contempo come “costruzione culturale”. Il paesaggio alpino si contraddistingue come “scoperta” o “invenzione” frutto di una nuova sensibilità, di una mutata visione della natura, che modifica profondamente il modo di pensare e costruire la montagna. La natura delle Alpi, che fino al XVIII secolo era considerata “orribile” e “spaventosa”, è divenuta in seguito “paesaggio”, grazie alle interpretazioni dei poeti, degli artisti e degli scrittori, che per primi definivano le montagne come “tempio della natura” e “luogo del sublime”. Anche le visioni degli architetti, tra il XIX e il XX secolo, dalle descrizioni di Schinkel e John Ruskin alle immagini surreali di Bruno Taut, hanno contribuito alla lenta “costruzione” del paesaggio alpino.

Nell'affrontare il rapporto con il paesaggio, emergono nell'architettura alpina contemporanea atteggiamenti differenti, che oscillano tra due attitudini progettuali, tra loro contrapposte, che vanno dalla “mimesi” totale dell'architettura nel paesaggio all'imposizione del costruito sulla natura, rifiutandone qualsiasi mediazione.

Tra queste due posizioni estreme esistono diversi gradi specifici di equilibrio, in cui l'architettura diviene consapevole interpretazione del paesaggio in cui si trova.

Negli scritti teorici di Gabetti & Isola, di Bruna & Mellano, e di Gion A. Caminada, traspare un atteggiamento più tendente al “mimetismo” con il paesaggio, alla ricerca di una sorta di “osmosi” con l'ambiente naturale circostante, di una conciliazione tra artificio e natura. In questo caso, la natura è concepita non tanto come contesto o scenario, bensì come entità non separabile dall'uomo.

Nelle posizioni teoriche di Herzog & de Meuron o di Baumschlager & Eberle emerge invece una visione dell'architettura più propensa a prendere le distanze dal paesaggio, a

distaccarsi da questo, e a ridefinire la natura attraverso l'artificio. In questo secondo caso, l'architettura si spinge alla ricerca di forme archetipiche ed essenziali, e, attraverso l'attenzione ai materiali, ricostruisce un nuovo rapporto con il paesaggio e l'ambiente circostante.

In accordo con le loro posizioni teoriche, i progetti di Peter Zumthor, di Roberto Gabetti & Aimaro Isola e di Gion Caminada sono accomunati dalla tendenza verso l'"assimilazione" dell'architettura nella natura, ricercata mediante la relazione con il declivio del terreno, la continuità dei materiali naturali o il recupero del modello insediativo tradizionale.

I progetti di Caminada tendono ad una mimetizzazione nel paesaggio, attraverso una sorta di "invisibilità", che li rende parte del luogo come se vi fossero sempre appartenuti; non ricercano una distinzione ma un'assimilazione con ciò che esiste.

Nei progetti di Gabetti & Isola l'architettura stessa è concepita come paesaggio, in un interessante tentativo di rimuovere i confini tra edificio e città: l'architettura può perciò nascere dai movimenti del suolo, da un suo incresparsi, dall'incisione, dalla spaccatura (come nel caso dell'edificio residenziale Olivetti a Ivrea).

I progetti di Zumthor si sviluppano a partire dalle immagini e dalle percezioni che il paesaggio e la natura suscitano, ma arrivano sempre a definire qualcosa di nuovo che si inserisce nel paesaggio differenziandosi da questo ed aggiungendovi delle qualità che prima non esistevano. L'architettura diviene oggetto nel paesaggio, "accento topografico" che aggiunge all'esistente nuovi significati.

La ricerca di distacco dell'architettura dal paesaggio, che sintetizza il secondo atteggiamento, può essere facilmente rintracciata nei progetti dello studio Baumschlager & Eberle, dello studio di Herzog & de Meuron e dello studio di Miller & Maranta.

Nel progetto per il "Roccolo" di Villa Garbald (Grigioni) dello studio di Miller & Maranta l'estrema semplificazione geometrica dell'edificio e il rivestimento esterno in "pietra artificiale" del luogo, donano all'architettura l'aspetto di un volume che si distingue nel paesaggio, pur ricercandone la continuità materica. La "torre" massiccia di Miller & Maranta non ricerca il "nascondimento", vuole emergere e dominare il paesaggio, come gli antichi castelli o le torri in pietra.

Altri progetti recenti tra le Alpi (ancora non realizzati), tra i quali l'albergo Schatzalp a Davos di Herzog & de Meuron, o l'albergo di Peter Zumthor a Tschlin, nei Grigioni, si caratterizzano come torri (quella di Herzog & de Meuron conta addirittura 26 piani, per un'altezza di 105 metri), che sfidano e dominano il paesaggio circostante. In contrasto con quanto sottolineava Adolf Loos - *"la pianura richiede elementi architettonici verticali, la montagna orizzontali"*¹⁸¹ – questi edifici sembrano sfidare la conformazione morfologica della natura alpina, e sembrano essere meglio rappresentati dalla posizione teorica di Carlo Mollino, che, contrapponendosi ad ogni pretesa di mimetizzazione con il paesaggio

¹⁸¹ ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, 1913, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p.272.

montano, nel 1954, affermava: *"le opere dell'uomo non devono appiattirsi come testuggini" (...) "così come non rifiutiamo le antiche rocche e castelli, o i ponti romani in conci di pietra, dobbiamo accettare i ponti di cemento armato di Maillart e gli alberghi moderni..."*¹⁸²

¹⁸² CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

2.1.2. Architettura come costruzione del paesaggio tra mimetismo e straniamento, in Gabetti & Isola.

“Io credo, invece, che dovremmo riuscire ad esprimere una continuità con ciò che già c'è, quasi che il nostro edificio lo trovassimo già fatto, lo trovassimo come già appartenente alla natura che lo circonda”

Aimaro Isola¹⁸³

Alla base delle teorie e delle realizzazioni progettuali di Gabetti & Isola, vi è l'idea di paesaggio, concepito non solo come luogo naturale, il “fondo che ci sostiene”, ma anche come spazio costruito, abitato e percorso dall'uomo. In questo intrecciarsi di natura e storia, il paesaggio diviene quasi un *“prolungamento del nostro corpo”*. Così il paesaggio è presenza fisica e al contempo valore culturale, *“l'insieme dei nostri punti di vista su ciò che ci circonda, ed è anche il segno delle nostre prospettive sulle cose ed il disegno di come le vorremmo”*.¹⁸⁴

Il progetto di architettura deve, secondo Gabetti & Isola, essere al contempo progetto di paesaggio: *“oggi non possiamo fare a meno di avere un progetto sulla natura ... ogni trasformazione che induciamo attraverso le nostre discipline e i nostri mestieri – cioè attraverso i nostri saperi su queste rocce, queste piante, alberi o travi – si traduce concretamente in un ridisegno del paesaggio”*.¹⁸⁵

L'architettura non si dissolve semplicemente in modo mimetico nel paesaggio, ma si inserisce in esso costruendolo e trasformandolo. L'architettura trasforma la natura in paesaggio: *“mettendo in cornice un pezzo di natura”* - scrive Isola – *“lo contempliamo come paesaggio e quindi siamo coinvolti nel doppio movimento che ci allontana e ci ingloba in essa”*.¹⁸⁶

Le architetture di Gabetti & Isola, pur integrandosi profondamente nei luoghi, a tal punto da non poter essere pensate e comprese senza immaginare l'intorno, hanno il coraggio di modificare i paesaggi e di misurarsi con nuovi paesaggi.

Il fare architettura oggi, sostiene Aimaro Isola, significa prima di tutto *disegnare paesaggi*. L'architettura non deve essere pensata come “oggetto”, ma in quanto “paesaggio”: *“composta non soltanto da mattoni, cemento armato, ferro, o acciaio, ma anche da alberi,*

¹⁸³ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Il rifugio dello Spirito: il caso del Convento di Quart*, in “Architettura moderna alpina: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 22 ottobre 2005, I quaderni della Fondazione - 17, Courmayeur 2006, p.41.

¹⁸⁴ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Pietre e Paesaggi. Paesaggio come luogo d'incontro*, in “Aión”, n.2, tecnica, 2000, p.75.

¹⁸⁵ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Pietre e Paesaggi. Paesaggio come luogo d'incontro*, in “Aión”, n.2, tecnica, 2000, p.76.

¹⁸⁶ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Pietre e Paesaggi. Paesaggio come luogo d'incontro*, in “Aión”, n.2, tecnica, 2000, p.76.

pietre, terra e tutto quando continua l'edificio nel paesaggio".¹⁸⁷ Lo spazio dell'architettura "si dà sempre entro un paesaggio, non si dà astratto in sé, ma in un paesaggio reale o in un paesaggio dell'anima che è in qualche modo la prosecuzione del nostro corpo."

Il paesaggio di cui parla Isola non è solo un momento "estetico", ma anche "etico": in ogni progetto è in gioco l'esistenza e "l'abitare dell'uomo sulla terra". Afferma Isola: *"il progetto deve oggi occuparsi di paesaggio", saper intervenire nei luoghi dove il paesaggio è più compromesso per trasformarli, rendendoli luoghi in cui sia possibile "abitare poeticamente"* - utilizzando le parole di Heidegger.¹⁸⁸

L'architettura deve, secondo Isola, assorbire le valenze del paesaggio e arricchirle con nuove valenze, qualificare e riqualificare l'esistente.

*"Il paesaggio non è sempre ameno, può essere anche violento o nemico"*¹⁸⁹ – afferma Isola - e il ruolo dell'architettura è perciò quello di renderlo accogliente ed abitabile.

Nelle pagine del suo recente libro *"Violenza nell'architettura"*¹⁹⁰, Aimaro Isola afferma: *"Il dolce nome di paesaggio, che ci ispira letizia (paysage, pays) sembra derivare dal termine indoeuropeo Pak che significa piantare alberi, seminare, ma anche scavare una tomba; anche tagliare la testa e mietere il grano sono azioni designate da uno stesso termine"*¹⁹¹

L'architettura, come l'agricoltura, nasce da un atto sacrificale, e per questo nasconde delle tracce di violenza. L'architettura si configura come lento lavoro per liberarsi da questa violenza primigenia, per "rendere accoglienti ed ameni i luoghi dell'abitare" per esprimere, attraverso il progetto la bellezza dei materiali e dei paesaggi, superando quel retroterra di violenza.

L'architettura di Gabetti & Isola si caratterizza perciò per una linea di ricerca attenta al paesaggio, in cui la modificazione stessa del paesaggio diventa opera architettonica: *"ogni nostro progetto dovrebbe essere una ulteriore definizione di paesaggio"*. L'architettura consente di stabilire un legame tra l'uomo e la natura: *"il nesso forte, causale che lega natura, paesaggio, agricoltura acquista senso e si evidenzia quando è percepito all'interno di un rito che si ripete come quello del costruire."*¹⁹²

Questo rapporto di osmosi tra architettura e paesaggio si definisce principalmente attraverso i materiali, e il loro modo di utilizzo. L'architettura deve perciò essere

¹⁸⁷ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Il rifugio dello Spirito: il caso del Convento di Quart*, in "Architettura moderna alpina: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 22 ottobre 2005, I quaderni della Fondazione - 17, Courmayeur 2006, pp. 39-44.

¹⁸⁸ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Architettura e Paesaggio*, nella Conferenza "Paesaggio: storia e progetto", Arch. Luciano Serchia, Prof. Aimaro Isola, Prof. Alberto Mambriani, Prof. Aldo De Poli, Facoltà di Architettura di Parma, 5 giugno 2007.

¹⁸⁹ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Architettura e Paesaggio*, nella Conferenza "Paesaggio: storia e progetto", Arch. Luciano Serchia, Prof. Aimaro Isola, Prof. Alberto Mambriani, Prof. Aldo De Poli, Facoltà di Architettura di Parma, 5 giugno 2007.

¹⁹⁰ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004. In questo piccolo saggio Aimaro Isola va alla ricerca delle "radici violente, che sono state, nel tempo, all'origine dell'abitare", e le individua nel sacro, nell'atto del sacrificio rituale.

¹⁹¹ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, p.35.

¹⁹² AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, pp.12-13.

compresa *“tra materia e paesaggio – tra ciò che la presuppone e ciò in cui si iscrive – tra la materia - il materiale, pietra, cemento, mattone e legno – che è architettura in potenza (Aristotele) – ed il paesaggio che è ciò che eccede e la comprende, in cui vivrà ed a cui sarà affidata nel tempo.”*¹⁹³

Ed aggiunge Isola: *“pensare l'architettura tra paesaggio e materiali vuol dire guardarla nella sua origine e nella sua storia, porla in rapporto alla natura.”*¹⁹⁴

Progettare il paesaggio può voler dire anche prendere le distanze dall'architettura moderna, che cercava un distacco e una differenziazione dal luogo e dal paesaggio. Scrive Isola: *“il Razionalismo, l'International style, il Moderno hanno cancellato molte differenze: lo smalto bianco, l'acciaio, il vetro staccano gli edifici dalla specificità della materia, i volumi puri vogliono ignorare i luoghi e quindi si sollevano e si discostano dal contatto con la terra e con i paesaggi. (...) La pietra triturata e cotta diventa cemento, il legno sfibrato e ricomposto diventa lamellare. La violenza primigenia insita nel paesaggio e nella materia sembra sopita nelle tecniche dell'architettura, negli standard, nell'existenz minimum, nelle geometrie rarefatte di uno spazio indifferente, nel virtuale, nel computer, nelle reti.”*¹⁹⁵

Il paesaggio non è visto come qualcosa di dato, ma, al contrario, deriva da una continua ricerca, deve essere ogni volta ridefinito attraverso il progetto: *il paesaggio non è qualcosa che abbiamo alle spalle ma piuttosto qualcosa che sta davanti a noi.*¹⁹⁶

Il progetto mette in “forse” i luoghi, li trasforma, e allo stesso tempo può cambiare radicalmente il modo di guardare la storia.

Werner Oechslin sottolinea come nelle architetture di Gabetti & Isola vi sia un forte “radicamento nel paesaggio” ma, simultaneamente, anche un forte “straniamento”: *“si tratta di architetture che intromettono il contesto e insieme lo re-inventano discostandosi lievemente”.*¹⁹⁷

Aimaro Isola difende l'idea di un'architettura che sa inserirsi “mimeticamente” nel paesaggio. *“Natura e architettura non sono mai state distinte”* – afferma Isola – *“l'architettura è sempre stata descrizione di un luogo, di una natura, di un paesaggio”.*¹⁹⁸

Il mimetismo non rappresenta secondo lui un “ritorno dentro alla natura”, ma al contrario “un'uscita dalla natura”. *“Platone condannava il mimetismo come “nascondimento”* –

¹⁹³ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, p.12.

¹⁹⁴ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, pp.12-13.

¹⁹⁵ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, p.38.

¹⁹⁶ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, intervento alla conferenza *Gabetti&Isola+Isolarchitetti. Tra testi e contesti* in occasione della mostra “Paesaggi Piemontesi. Gabetti e Isola + Isolarchitetti + 9 architetti minori”, Biella, 24 giugno 2008. Tavola rotonda con Sisto Girolidi, Aimaro Isola, Diane Lewis, Werner Oechslin, Michelangelo Pistoletto, Daniele Vitale.

¹⁹⁷ WERNER OECHSLIN, *Per una storia scritta senza grandi lettere, dialogo con Werner Oechslin*, in CESARE PIVA (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture “minori”*. Catalogo della mostra Biella 2008, New York 2009, Aion edizioni, Firenze, 2008, p.46.

¹⁹⁸ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Architettura e Paesaggio*, nella Conferenza “Paesaggio: storia e progetto”, Arch. Luciano Serchia, Prof. Aimaro Isola, Prof. Alberto Mambriani, Prof. Aldo De Poli, Facoltà di Architettura di Parma, 5 giugno 2007.

sottolinea Aimaro Isola – “ *ma Aristotele, al contrario, lo giudicava come recupero del rapporto con la natura e come un'uscita dalla natura*”.¹⁹⁹ La “mimesi” con il paesaggio non significa “uniformità” o “nascondimento”, ma “unità nella varietà”, “colloquio fra differenze”, recupero del rapporto con la natura (che è anche passato e storia) per “mostrare ciò che c'è”. L'atteggiamento di mimesi diviene perciò “differenza”, “invenzione di qualcosa di nuovo”, “rimessa in gioco di tutti valori”, al fine di “rendere ospitale il mondo”, di “renderlo abitabile”, di trovare una natura la nostra che rappresenti la natura che abbiamo alle spalle.

*Secondo Daniele Vitale, i progetti di Gabetti & Isola si distinguono per la “ricerca di empatia con i luoghi e con le situazioni, senza mai ricorrere a soluzioni sistematiche”. L'idea del “mimetismo” e del nascondimento è secondo Vitale un equivoco. La loro architettura “re-inventa” i paesaggi, li “trasfigura”, raccoglie ciò che è decisivo nei tratti di ciascun paesaggio, non deriva perciò da un desiderio di assimilazione, ma, al contrario, ripropone con capacità di “immaginazione” e di sincretismo il volto dei luoghi.*²⁰⁰

Scrivono Isola: “Il tema della mimesi l'avevamo già frequentato alla Residenziale Ovest per l'Olivetti di Ivrea (...) qui si mette in scena la natura e i suoi mutamenti nei cicli dei giorni e delle notti, delle stagioni mentre come attori recitano gli alberi, il bosco, le nuvole, le ombre.”²⁰¹

Nel rapporto con il contesto urbano, il progetto di Ivrea introduce l' “altro”, la natura, il paesaggio dentro la città, inoltre costituisce una importante ricerca sui principi insediativi, su come andare oltre alla città, sul ruolo che possono avere gli elementi geografici nell'insediamento.

Il progetto di Ivrea – sottolinea Daniele Vitale - non rappresenta una volontà di nascondimento, non ambisce a mimetizzarsi, è, al contrario, utilizza un segno forte (quello del semicerchio), che non ha pretese di “appaesamento”, ma intende trasformare il paesaggio.²⁰²

Il progetto del Convento di Quart in Val d'Aosta (1984-1989), come il progetto per case negozi e albergo a Sestriere (1992-1996), porta con sé il paesaggio alpino, ma allo stesso tempo se ne discosta, “si estrania”, e “diventa altro”.²⁰³

¹⁹⁹ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Il rifugio dello Spirito: il caso del Convento di Quart*, in “Architettura moderna alpina: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 22 ottobre 2005, I quaderni della Fondazione - 17, Courmayeur 2006, pp. 39-44.

²⁰⁰ DANIELE VITALE, intervento alla conferenza *Gabetti&Isola+Isolarchitetti. Tra testi e contesti* in occasione della mostra “Paesaggi Piemontesi. Gabetti e Isola + Isolarchitetti + 9 architetti minori”, Biella, 24 giugno 2008. Tavola rotonda con Sisto Giroldi, Aimaro Isola, Diane Lewis, Werner Oechslin, Michelangelo Pistoletto, Daniele Vitale.

²⁰¹ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, pp.50-51.

²⁰² DANIELE VITALE, intervento alla conferenza *Gabetti&Isola+Isolarchitetti. Tra testi e contesti* in occasione della mostra “Paesaggi Piemontesi. Gabetti e Isola + Isolarchitetti + 9 architetti minori”, Biella, 24 giugno 2008.

²⁰³ CESARE PIVA (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture “minori”*. Catalogo della mostra Biella 2008, New York 2009, Aión edizioni, Firenze, 2008, p.25.

Attraverso i materiali l'architettura ritrova un rapporto autentico con il paesaggio. Aimaro Isola sottolinea come nel progetto di Quart *"le pietre cavate sul posto e apparecchiate conferiscono al sito una continuità minerale"*.²⁰⁴ E sottolinea come la scelta della pietra non abbia solo un valore simbolico, ma rappresenti una continuità fisica tra il paesaggio e l'architettura: "credo che vi sia ... un qualche cosa di originario che nei materiali continua nel paesaggio, continua nel nostro corpo e che apre molti interrogativi stimolanti".²⁰⁵ Soprattutto grazie ai materiali, l'edificio riesce ad esprimere una "continuità" con il contesto, *"quasi che il nostro edificio lo trovassimo già fatto, lo trovassimo come già appartenente alla natura che lo circonda"*.²⁰⁶

La centralità del paesaggio nell'approccio progettuale di Gabetti & Isola emerge in modo forte dai disegni di Aimaro. I suoi acquerelli riescono sempre a portare in primo piano i paesaggi, all'interno dei quali le architetture non cercano di distinguersi o di emergere, ma sembrano dissolversi e confondersi. Nei suoi acquerelli gli elementi del paesaggio, l'acqua, la terra e il cielo si mescolano e si diluiscono con quelli della costruzione, tetti, lose, pilastri e colonne. Il disegno evidenzia le preesistenze, i paesaggi, le atmosfere, la qualità dell'aria e della luce; le architetture si confondono con il loro intorno, quasi dissolvendosi nel paesaggio. Daniele Vitale sottolinea come il modo di disegnare di Aimaro Isola si basi su un procedimento "non di affermazione dei corpi e delle figure" ma di "rarefazione delle forme"²⁰⁷: i contorni non sono continui ma tratteggiati o puntinati, le campiture di colore sono acquerellate e velate.

²⁰⁴ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, pp.47-49.

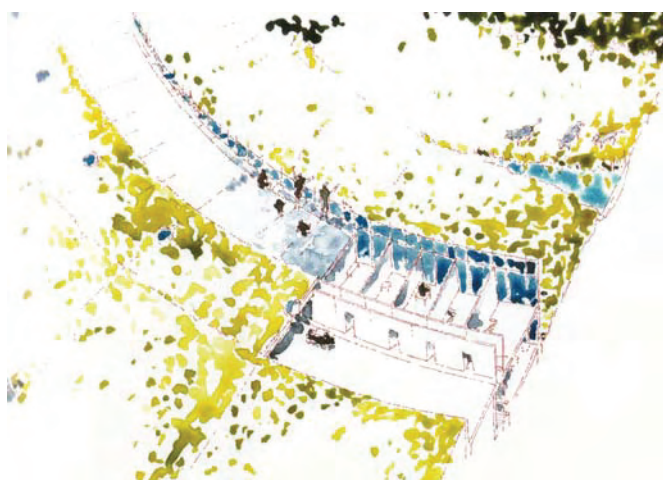
²⁰⁵ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Il rifugio dello Spirito: il caso del Convento di Quart*, in "Architettura moderna alpina: i rifugi", Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place il 22 ottobre 2005, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.17, 2006, p. 41.

²⁰⁶ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Il rifugio dello Spirito: il caso del Convento di Quart*, in "Architettura moderna alpina: i rifugi", Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place il 22 ottobre 2005, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.17, 2006, p. 41.

²⁰⁷ DANIELE VITALE, *Gabetti & Isola, le terre, la lingua*, in CESARE PIVA (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture "minori"*. Catalogo della mostra Biella 2008, New York 2009, Aión edizioni, Firenze, 2008, p.38.

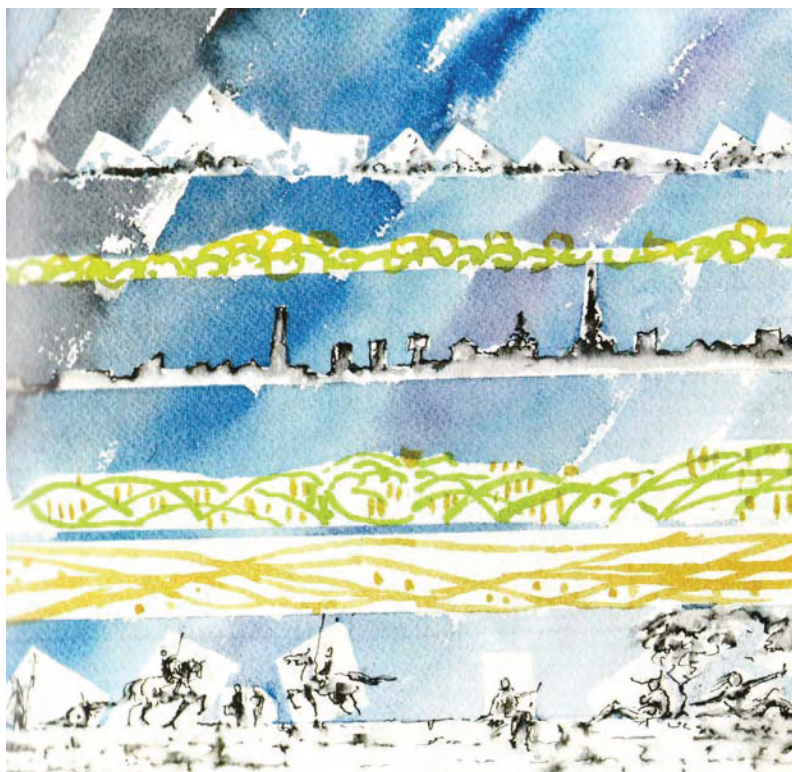


Aimaro Isola, Apollo con il coltello in mano, 2004.²⁰⁸

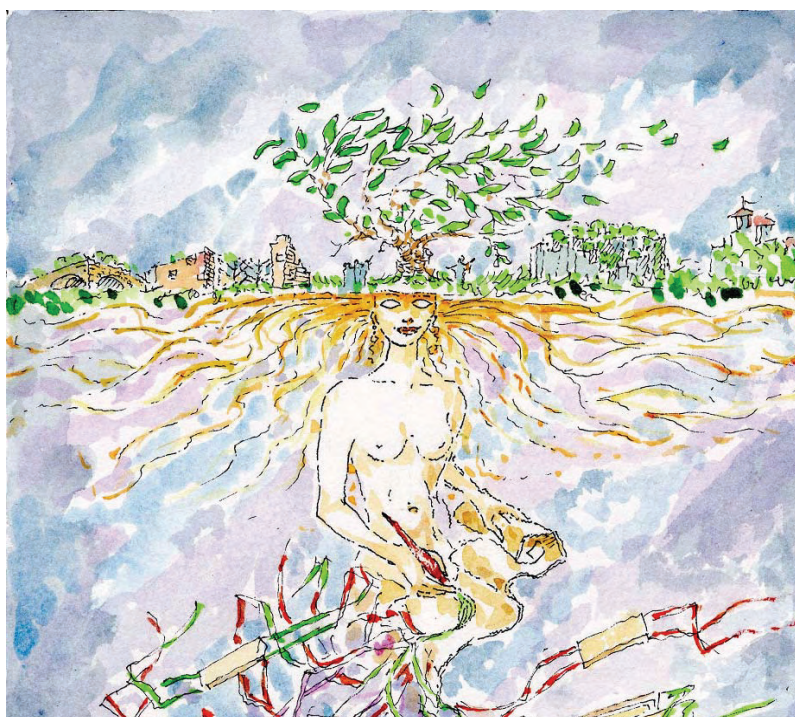


Gabetti & Isola, residenziale ovest,
schizzo assonometrico di Aimaro Isola, 1968-1971.²⁰⁹

²⁰⁸ AIMARO OREGLIA D'ISOLA, *Violenza nell'architettura*, Aion, Firenze, 2004, p.34.



Aimaro Isola, *Paesaggi Piemontesi con cavalieri, fauni e ninfe*, 2008.²¹⁰



²⁰⁹ CESARE PIVA (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture "minori"*. Catalogo della mostra Biella 2008, New York 2009, Aión, Firenze, 2008, p.38.

²¹⁰ CESARE PIVA (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture "minori"*. Catalogo della mostra Biella 2008, New York 2009, Aión, Firenze, 2008, p.23.

Aimaro Isola, *Allegoria dell'Architettura*.²¹¹

2.1.3. Paesaggio tra realtà e immaginazione, nelle teorie di Bruna & Mellano.

Influenzati dalle teorie e dalle opere di Gabetti & Isola, Bruna & Mellano concepiscono il "fare architettura" non nel produrre oggetti architettonici - *"costruire non corrisponde sempre a riversare sul terreno colate di cemento"*²¹² - ma piuttosto come disegno di paesaggi: *"costruire può voler dire anche soltanto creare movimenti di terra, o disegnare una scogliera di massi o un filare di alberi"*.²¹³ Secondo loro, il progetto di architettura è sempre una "modificazione del paesaggio", che deve diventare migliorativa dello stato iniziale dei luoghi.

La loro architettura ricerca un legame forte con i vincoli di carattere ambientale, climatico, insediativo, alle geografie dei luoghi, alla storia ed alla loro cultura costruttiva, senza però porsi in una posizione di conservazione o di ambientalismo. "Progettare il paesaggio" significa, secondo i due architetti Piemontesi, *"anche avere il coraggio, assumersi la responsabilità di "stravolgere" l'assetto del territorio con segni forti, con allineamenti, reticoli, tracciati che instaurino nuovi rapporti di gerarchia tra gli spazi, purché questi nuovi insediamenti siano sempre mirati a migliorare la qualità ambientale."*²¹⁴

Bruna & Mellano si interessano del paesaggio e lo definiscono come lo *"sfondo vissuto"* dell'architettura, *"non un'immagine dietro a una cornice ma uno spazio da vivere e calpestare"*.²¹⁵

Il paesaggio viene inteso come insieme di "architettura e natura", come *"unicum di edificio e contesto"*.²¹⁶ La loro architettura trova nel paesaggio uno spunto per nascere, e nel paesaggio vuole inserirsi quasi come *"commento"*, come *"nota a margine"*.²¹⁷

²¹¹ MAURIZIO PETRANGELI, *Architettura come Paesaggio. Gabetti e Isola – Isolarchitetti*, Umberto Alemanni & C., Torino-Londra-Venezia-New York, 2005, p.26.

²¹² PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹³ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹⁴ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹⁵ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹⁶ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

Riprendendo il concetto di "abitare" di Heidegger, Bruna & Mellano affermano: *"il paesaggio fa parte del nostro essere, dobbiamo abitarlo."* E aggiungono: *"questa attenzione all'abitare è divenuta pregnante, proprio perché è assente, perché ci siamo accorti che il paesaggio non è un piano, un eccesso, un assoluto, ma piuttosto una mancanza, un'assenza."*²¹⁸

Al fine di "rendere ospitali i luoghi del progetto", di "farli abitare", le architetture devono essere pensate per *"accogliere, ospitare (...) coloro che vi abiteranno"*, non soltanto per *"contenerli"*²¹⁹. Per questo è necessario *"calarsi nella realtà dei luoghi con la consapevolezza, e forse anche con l'umiltà, di vedere l'architettura dalla parte di chi la abita", "progettare il paesaggio guardando anche da dentro, per fare tornare di edifici a dialogare con chi vi vive, ad appartenere all'immaginario dei loro fruitori, contribuendo a migliorare la qualità ambientale."*²²⁰

In un paesaggio come quello alpino, che loro definiscono un paesaggio *"fortemente caratterizzato"* in cui *"la forza della natura sembra prevalere"*, a volte quasi incutendo timore, *l'architettura deve essere in grado di "proporre immagini sintetiche che interpretino, allo stesso tempo la natura ed il carattere profondo di questi luoghi, che siano cioè già inscritte nei luoghi, ne restituiscano una coscienza profonda, ma che allo stesso tempo introducano rispetto all'esistente continui scarti, scostamenti, alterazioni che da quanto già esiste derivino verso il possibile."*

L'atteggiamento non deve perciò essere quello di mimesi completa nel paesaggio, ma nemmeno quello di distanza in modo evidente da questo. La trasformazione del paesaggio deve avvenire attraverso l'apertura massima, attraverso l'interazione di diverse conoscenze e discipline: *"occorre aprire i linguaggi delle nostre discipline verso altri saperi, verso altre culture, verso gli altri, conducendo la propria esplorazione a tutte le scale, interrogando sì le geografie e le storie, ma anche le tecnologie e le economie, il dettaglio e la valutazione."*

Parlando di paesaggio, Paolo Mellano scrive: *"io credo innanzitutto che il paesaggio non sia solo ciò che vediamo, ma anche, forse, l'insieme dei nostri punti di vista su ciò che ci circonda, il segno delle nostre prospettive sulle cose e il disegno di come vorremmo."*

²¹⁷ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹⁸ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

²¹⁹ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79.

²²⁰ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79.

E continua: *“Per capire e progettare il paesaggio occorre immergersi in esso ma, al tempo stesso, bisogna riuscire a vedere, ad immaginare come potrebbe essere, come vorremmo che fosse.”*

Il paesaggio viene visto come qualcosa di “vivo” e in continua evoluzione, che può essere immaginato e trasformato attivamente dall'architetto.

Paolo Mellano, partendo dall'immagine suggestiva del quadro di Caspar David Friedrich *“Il viaggiatore sopra il mare di nebbia”*, nel quale una persona di spalle contempla il paesaggio davanti a sé, afferma: *“io credo che noi, come quella persona, dovremmo cercare di entrare nel paesaggio, di farne parte, e non soltanto guardare da fuori, al di là della cornice”*²²¹

Il paesaggio visto perciò attraverso l'immaginazione dell'architetto, che attraverso le sue sensazioni, i suoi ricordi, le sue esperienze riesce a definirlo e a trasformarlo. Una visione che si avvicina a quella di Aimaro Isola, di un paesaggio che non stà “alle nostre spalle” ma che è “davanti a noi”. Allo stesso modo, sottolineano Bruna & Mellano, il paesaggio *“non è solo lo sfondo, la scena del nostro vivere quotidiano”*, ma è anche *“un'immagine rielaborata dalla memoria di sensazioni legate al vissuto dei luoghi, oppure attraverso le immagini di un film, oppure attraverso l'interpretazione delle pagine di un romanzo che lo descrive.”*²²²

“Il paesaggio si può manifestare con toni differenti, ognuno di noi può avere del paesaggio una percezione soggettiva relativamente al tempo, o all'incidenza della luce ,o ancora agli stati d'animo.”

²²¹ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in “Architettura moderna alpina 2°: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79.

²²² PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in “Architettura moderna alpina 2°: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79.

2.1.4. La costruzione invisibile dell'identità del paesaggio alpino: il caso di Gion Caminada a Vrin.

Presentando i suoi lavori (in occasione di conferenze o della recente pubblicazione *Cul zuffel e l'aura dado*²²³), Caminada ama mostrare una planimetria dall'alto di Vrin, una visione d'insieme molto suggestiva del piccolo paesino della Val Lumnezia circondato da pendii sui quali si ripetono piccole casupole di legno. Vrin è un insieme di case e stalle in legno con tetti coperti con lose di ardesia micacea. Gli edifici più antichi, del XVIII secolo, sono costruzioni in legno massiccio a Strickbau. I singoli edifici, relativamente piccoli e raggruppati con disposizione irregolare, non sono divisi né da recinzioni né da strade asfaltate, ma soltanto da spazi, sentieri e vicoli. Case e stalle sono una vicina all'altra in una disposizione che dall'alto sembra assolutamente casuale. Tra la massa compatta degli edifici in legno emerge solo una chiesa barocca in intonaco bianco che conferisce alla vallata un tocco di mediterraneità.

Per parlare dei suoi progetti a Vrin, l'immagine di questo paesaggio sembra essere un punto di partenza imprescindibile.

In una recente intervista²²⁴, Caminada afferma *"Le montagne sembrano mettere in risalto l'architettura in modo diverso. Negli ultimi anni, nelle città è stato deturpato talmente tanto con il cemento che uno non si accorge più quale relazione ci sia tra gli edifici e il paesaggio"*²²⁵.

Proprio sulla relazione tra edifici e paesaggio si basa il suo operare progettuale a Vrin, un lavoro di costruzione che rappresenta oggi un modello per altre regioni rurali del territorio alpino. Con il suo progetto per Vrin, Caminada è riuscito a dimostrare come sia possibile conservare dei "paesaggi culturali" attraverso "approcci urbanistici complessivi". Il paesaggio alpino non è disegnato solo dall'architettura, ma anche dall'agricoltura, dall'economia e dalla società che lo abita. Dall'inizio degli anni Novanta Caminada si impegna in un intenso lavoro progettuale sul paesaggio di Vrin, coinvolgendo, coordinando e motivando contadini ingegneri e artigiani locali. Come consulente del Comune, Caminada convince l'amministrazione pubblica ad acquistare il terreno edificabile libero per evitare la speculazione, e realizza un programma di espansione urbanistica. Caminada progetta perciò il cambiamento urbanistico e architettonico del comune, realizzando numerosi nuovi edifici, in un accurato disegno complessivo del paesaggio. Grazie al

²²³ BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, realizzato in occasione della mostra sull'attività architettonica di Gion A. Caminada, Merano Arte, primavera 2005, Quart Verlag, Lucerna, 2006.

²²⁴ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, pp.168-181.

²²⁵ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.171.

risultato ottenuto, nel 1998 a Vrin viene conferito un importante premio, il premio "Wakker" della lega svizzera per la salvaguardia del patrimonio nazionale.

Oltre a studiare il mantenimento e l'evoluzione accurata del paesaggio culturale alpino, Caminada propone alternative alle costruzioni di edifici rurali, che soddisfino le esigenze economiche dei contadini pur rispondendo alle esigenze paesaggistiche ed architettoniche dell'immagine del paese. A questo Caminada aggiunge una serie di "regole urbanistiche" che devono essere seguite con determinazione per conservare il paesaggio e migliorare l'economia agricola di Vrin. Queste regole incentivano lo sviluppo delle nuove stalle all'interno del tessuto già costruito, in una sorta di addensamento urbanistico, l'armonizzazione delle nuove strutture con quelle già esistenti, e la realizzazione dei nuovi nuclei agricoli-produttivi al di sotto delle zone edificate, in modo tale abbiano un impatto paesaggistico minore. Un esempio di nuovo nucleo agricolo progettato in armonia con il paesaggio, è il gruppo di edifici "Sut Vitg", disegnato dallo stesso Caminada per un terreno a margine del villaggio di Vrin, al di sotto della chiesa. Si tratta di tre nuovi edifici (due stalle e una macelleria) che instaurano una relazione armoniosa con il declivio del terreno, grazie alle coperture ad un'unica falda orientate verso la valle e grazie alla loro disposizione planimetrica sfalsata, quasi casuale, come quella degli edifici antichi del villaggio. La scelta dei materiali – pietra locale e legno – contribuisce all'inserimento armonico del nuovo intervento nel paesaggio.

Alcune delle regole urbanistiche più significative che vengono introdotte nel Comune di Vrin da Caminada riguardano l'obbligo di consulenza per ogni tipo di nuova costruzione (le spese di consulenza vengono sostenute dal Comune), il divieto di piantare siepi, di utilizzare pietre artificiali, e di intervenire in modo forte sulla topografia del terreno (con muri ciclopici, terrazzi o riempimenti artificiali).

In "Nove tesi per il rafforzamento della periferia"²²⁶, Gion Caminada afferma: *"Il concetto di "paesaggio" significa natura alienata: è infatti un costrutto del pensiero dell'uomo. L'uomo decide quale paesaggio vuole."* E continua, *"Oggi le esperienze già raccolte devono comportare visioni sul futuro della trasformazione del paesaggio. E' in questo ambito che l'uso tecnico non si deve rivolgere contro l'estetica"*. Infine, conclude con una citazione di Lucius Burckhardt²²⁷: *"proteggere i paesaggi significa tenere in vita la loro riconoscibilità"*. Caminada, citando le parole del filosofo Gearth Boeme *"c'è un'estetica nella natura"*, sottolinea l'importanza di comprendere il valore della natura e il giusto rapporto tra architettura e paesaggio: occorre riconoscere le precarietà specifiche di un paesaggio, capire quello che l'edificio provoca nel paesaggio, cosa significa, cosa ci dice.

²²⁶ GION A. CAMINADA, *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado*. Gion A. Caminada, Quart Verlag, Lucerna, 2006, pp.133-137.

²²⁷ LUCIUS BURCKHARDT, *Ästhetik der Landschaft*, in *Die Eroberung der Landschaft*, p.67.

Ciascuna opera di Caminada si esprime prima di tutto nella relazione con l'insieme, con il paesaggio. Ad un primo sguardo le sue architetture sembrano avere il "dono dell'invisibilità" – come qualcuno ha scritto - non emergono dal contesto, ma al contrario si integrano nel paesaggio senza pretese.

Le sue architetture si caratterizzano per la capacità di "inserirsi nella natura" e nel contesto , e, al contempo, per la capacità di esprimere l'atmosfera del luogo, di rilevare l'identità di un paesaggio.

Bettina Schlorhauser ha scritto: *"uno degli aspetti più importanti del paese, che è legato al nome di Gion Caminada è quello di rivelare alla popolazione di Vrin il loro stesso ambiente"*.²²⁸

²²⁸ BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.16.

2.1.5. L'architettura come astrazione della natura nelle teorie di Herzog & de Meuron.

Natura e Artificio non sono, secondo Herzog & De Meuron, elementi opposti, ma piuttosto elementi che si pongono in relazione ed in continuità tra di loro: *"Rather than seeing artificial and natural processes as opposed to each other, we see them as one thing, as a continuity of things."*²²⁹

Il processo artificiale ed artistico deve operare al fine di comprendere la natura, e al fine di esplorare il cambiamento che l'architettura può operare sulla natura.

Alcuni progetti di Herzog & De Meuron si ispirano ai processi chimici e alle descrizioni cristallografiche, ricercando una connessione tra la struttura intrinseca dei materiali e le loro qualità "visibili". *"The kind of research conducted by the natural sciences is an established part of our work"*²³⁰ -affermano Herzog & de Meuron – e nel libro *"The Hidden Geometry of Nature"* approfondiscono il loro interesse per la natura e per la ricerca delle relazioni tra proprietà visibili e invisibili degli elementi naturali. Lo stesso titolo *"The Hidden Geometry of Nature"* esprime un approccio progettuale rivolto alla ricerca di qualcosa che è nascosto e celato dietro alle forme naturali, *"something that is integral to nature, that occurs in nature."*²³¹

La loro posizione è molto vicina all'approccio artistico di Rémy Zaugg. Loro stessi dichiarano di essere interessati alla complessità dei sistemi di relazioni presenti in natura, e alla geometria nascosta della natura, come lo erano già stati diversi artisti e filosofi, come Goethe e Novalis, Rudolf Steiner, Taut e Joseph Beuys.²³²

Il processo artistico, che è un processo artificiale, deve, secondo Herzog & De Meuron, approfondire la realtà naturale, passando attraverso la nostra "percezione della natura" e il nostro effetto sulle trasformazioni naturali. Diversi progetti di Herzog & De Meuron traggono ispirazione da descrizioni cristallografiche che mettono in relazione la struttura intrinseca del materiale con la sua qualità esteriore, e, per usare le loro parole, collegano l'"invisibile" con il "visibile".

Alcuni degli edifici progettati da Herzog & De Meuron sono pensati come una vera e propria "natura artificiale", e loro stessi li definiscono: *"as a kind of artificial nature, as organisms rather than as buildings"*.²³³

²²⁹ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico Herzog & De Meuron 1983/1993, 1993, p.8.

²³⁰ PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002, p.80.

²³¹ HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.142.

²³² HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.145.

²³³ *Herzog & De Meuron 1983/1993*, in "El Croquis", n.60, 1993, pp.6-11.

Herzog & de Meuron paragonano la relazione stretta tra interno ed esterno nell'architettura, tra contesto ed edificio, tra forma e materiale, con quella esistente nella natura delle catene montuose: *"this could be compared with the eternal form of mountains, which bear the visibile stamp of weather and vegetation but with a discernible mineralogical structure in their interior; a granite mountain will always take a different form from a limestone mountain or a metamorphic rock."*²³⁴

La continuità tra processi naturali, artificiali e culturali è alla base della teoria progettuale dei due architetti svizzeri. *"Continuity is not a bad word for what we thik links natural, and social/artificial, cultural processes. In our projects, we try to enhance and develop such continuity. This method can be viewed as a search for codes adapting both natural and cultural information"*.

Herzog & de Meuron sottolineano però di non avere un approccio "naturalista", ovvero di non auspicare un ritorno nella natura, la loro ricerca è infatti più concettuale che non nostalgica o stilistica: *"we are not "naturalists"! The word naturalism smaks of naturalist imagery or a back-to-nature mentality! Since our first sketches, our work has always been conceptual rather than nostalgic or stylistic"*.²³⁵

Nel 1989 Herzog scrive: "se cercate il panteismo o il naturalismo nel nostro lavoro. Lo troverete, ma solo a livello strutturale, è quello che c'interessa, mai a livello analogico o figurativo.

Ogni oggetto naturale, tutta la materia organica e inorganica, come per esempio piante e pietre, possiede una struttura altamente complessa di immagini visibili e invisibili." ²³⁶

E continua dicendo: "per l'architettura tradizionale era possibile mettere insieme le varie parti della costruzione, le immagini, i materiali e così via, ma poiché tutto questo non esiste più, è necessario riempire il vuoto lasciato da questi aspetti differenti con un altro tipo di energia: l'energia del pensiero, delle riflessioni dell'architetto, dell'artista e dello scienziato, e, ugualmente, con l'energia percettiva dell'osservatore." ²³⁷

Il loro progetto per un albergo (non realizzato) nel paese alpino di Shatz, vicino a Davos, è una torre di ventisei piani (denominato "Schweizer global player"), che si sviluppa in altezza (sino a 105 metri) con una struttura simile a quella di un fiore. La geometria naturale del fiore ispira la costruzione artificiale della torre, che si pone però in forte contrasto con la natura e il paesaggio alpino circostante. L'architettura cerca una distinzione rispetto al contesto, emerge in modo forte, trasforma e domina il paesaggio.

²³⁴ Conversation between Jacques Herzog and Bernhard Bürgi. Basel, 8th November 1990, in GERHARD MACK, Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, p.184.

²³⁵ ALEJANDRO ZAERA, Continuities. Interview with Herzog & De Meuron, in "El Croquis", n.60, numero monografico Herzog & De Meuron 1983/1993, 1993, p.10.

²³⁶ WILLIAM J.R. CURTIS, Tecnologia, astrazione e idee di natura, in "L'architettura moderna dal 1900", cap. 33, Phaidon, London 2006, pp. 657-689.

²³⁷ WILLIAM J.R. CURTIS, Tecnologia, astrazione e idee di natura, in "L'architettura moderna dal 1900", cap. 33, Phaidon, London 2006, pp. 657-689.

Nel 1984 gli architetti svizzeri Herzog & De Meuron iniziano a lavorare sul testo "The Hidden Geometry of Nature", nel quale concentrano l'attenzione sul rapporto tra architettura e natura, sul significato della pelle degli edifici e sul rapporto tra materiali di superficie e spazialità interne ed esterne. La superficie dell'edificio assume un valore prioritario, di "attrazione" e di collegamento tra interno ed esterno: *The exterior becomes like the interior. The surface become spatial. The surface. become "attractive". (...) We think that the surface of a building should always be linked to what happens inside of a building.*²³⁸

Nella pubblicazione "Natural History" (2002)²³⁹, viene approfondito il rapporto tra natura e architettura nel processo progettuale di Herzog & de Meuron. La creazione artistica sembra procedere dallo studio e dalla re-interpretazione di strutture naturali, che si traducono in strutture architettoniche, texture, disposizione di materiali.

L'importanza dell'involucro nella poetica architettonica di Herzog & de Meuron si ricollega alle teorie di Gottfried Semper sul problema del rivestimento²⁴⁰, e viene ripreso da alcuni importanti teorici contemporanei, tra i quali Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, che introducono il concetto di "realismo epidermico". Ripercorrendo sinteticamente la storia dell'architettura individuano tre fasi principali, ognuna delle quali racchiude un aspetto essenziale del costruire: la prima riguarda la struttura, la seconda i servizi, mentre la terza, che corrisponde alla condizione contemporanea, riguarda l'involucro dell'edificio. In un parallelo metaforico dell'edificio con il corpo umano, la prima fase riguarda l'ossatura, lo scheletro; la seconda i sistemi di circolazione; mentre la terza l'epidermide, ovvero la superficie del corpo spogliato, disadorno, del corpo nudo.²⁴¹

Secondo Tzonis e Lefaivre l'epidermide o involucro sono l'elemento fondamentale di definizione dell'edificio all'interno dei confini geografici nel quale questo si colloca, in relazione all'ambiente, al clima, alla luce, ai modelli formali e culturali del luogo. Scrivono: "l'epidermide è tanto essenziale al corpo dell'edificio, quanto lo sono il suo scheletro e il suo sistema circolatorio. In definitiva è l'elemento che identifica un edificio come spazio chiuso. Edifici vernacolari d'ogni sorta sono stati definiti per secoli dalle esigenze della loro epidermide. Costruzioni avviluppate da paglia o canne, rivestite di tavole di legno, o

²³⁸ Herzog & De Meuron 1983/1993, in "El Croquis", n.60, 1993, pp.20-21.

²³⁹ PHILIP URSPRUNG (a cura di), Herzog & De Meuron. *Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002.

²⁴⁰ Gottfried Semper dal termine "cosmos", che in greco significa sia "ordine" che "ornamento", fa derivare un'ornamentazione architettonica che promette di riconciliare la creazione artistica con il materiale utilizzato, enfatizzando attraverso l'ornamentazione ciò che era già presente nelle proprietà materiali delle cose. Nel saggio "Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol" (Sulle leggi estetiche dell'ornamento e sul suo significato come simbolo artistico), Semper spiegava il legame etimologico tra ornamento e ordine.

Per lui, l'artefatto architettonico è strettamente legato alla natura dei materiali.

Secondo Semper il contenitore è uno dei fondamenti dell'architettura. Egli lo chiama Bekleidung, cioè "abbigliamento", poiché a suo avviso il tessuto è il definitor originario dello spazio architettonico.

²⁴¹ Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *Il rigorismo epidermico: un nuovo non-stile internazionale*, in "Casabella", n. 630/631, gennaio-febbraio 1996.

inguainate d'assicelle. Gli spessi strati di calce su grossi muri di pietra nei villaggi del Mediterraneo svolgono un ruolo simile a quello ermeticamente sigillante dell'epidermide.” *L'attuale attenzione nei confronti dell' "epidermide" degli edifici, che diviene una delle principali protagoniste architettoniche, non è unicamente il risultato dei recenti sviluppi tecnologici e della disponibilità di nuovi materiali, ma si lega ad un interesse crescente verso le questioni ambientali e il rapporto con la natura.*

Nel loro progetto per il magazzino Ricola a Laufen (1986-87), un deposito refrigerato per stoccaggio di cioccolato e caramelle, posizionato tra un edificio industriale e una cava abbandonata di pietra calcarea, il disegno della pelle esterna sembra rappresentare una riproposizione artificiale ed “astratta” della parete di roccia naturale. Il rivestimento a strisce orizzontali di legno-cemento lievemente inclinate, caratterizzate da tre diverse dimensioni, che si restringono verso la base dell'edificio e si dilatano verso la parte alta con leggere variazioni, rappresenta un'astrazione dell'immagine naturale della vicina cava di calcare. La pelle artificiale e tecnologica di legno-cemento instaura un dialogo con il paesaggio e sottolinea il parallelismo con le stratificazioni orizzontali di roccia.

Nei loro progetti, attraverso lo studio della geometria, dei materiali e della struttura astratta, Jacques Herzog & Pierre de Meuron ricercano un legame poetico tra natura e artificio.

2.1.6. L'architettura come riproposizione dell'esperienza naturale, tra immaginazione e realtà nelle teorie di Peter Zumthor.

Nelle teorie architettoniche di Peter Zumthor sono molto frequenti riflessioni sulla natura e sul suo rapporto con l'architettura. In "Architektur Denken", Zumthor afferma: *La bellezza della natura ci colpisce come qualche cosa di grande, al di là di noi. L'uomo viene dalla natura e vi fa ritorno. Affiora in noi una vaga sensazione della misura della vita umana rispetto all'immensità della natura, quando ci imbattiamo nella bellezza di un paesaggio selvaggio, non ancora domato e ridotto alla scala dell'uomo. Ci sentiamo protetti, umili orgogliosi al contempo. Ci troviamo nella natura in mezzo questa forma smisurata, che mai comprenderemo e ora, nell'attimo dell'esperienza intensissima, non abbiamo più bisogno di comprendere, perché sentiamo di esserne parte*²⁴²

L'esperienza della natura costituisce una fondamentale fonte di memoria spaziale e sensoriale che viene tradotta in architettura. Ogni opera artificiale si riferisce e rimanda in qualche modo al mondo naturale. Questo legame tra natura e artificio non avviene però attraverso la rielaborazione di principi formali o strutturali, come nel caso di Herzog & de Meuron, ma attraverso la riproposizione di esperienze, di situazioni spaziali, di atmosfere.

Nell'introduzione al più recente testo di "Architettura contemporanea alpina", Fingerle sottolinea come le opere di Zumthor *"assimilino lo spazio del paesaggio, non neghino il luogo ma lo valorizzano, ne scatenano le potenzialità più significative"*. Secondo Fingerle, il paesaggio, il luogo e la "cultura della preesistenza" sono i parametri ordinatori dei progetti di Zumthor.²⁴³

L'ambiente e il paesaggio, dal quale il progetto si sviluppa, sono considerati da Zumthor come il contesto fisico, ma anche come spazio abitato, come parte integrante della vita delle persone. Scrive Zumthor: *"mi piace l'idea di costruire un edificio – grande o piccolo che sia – questo edificio diventa parte dell'ambiente. Proprio nel senso in cui lo intende Handke (...) in quanto contesto fisico (...) E' questo l'ambiente in cui vivono le persone, a parere mio e non solo mio, e per questo diventa parte integrante della loro vita. E' il luogo in cui crescono i bambini."*²⁴⁴

Sempre citando un testo di Peter Handke, Zumthor sottolinea come l'architettura sia impegnata nel difficile compito di *"sottrarre alle cose create mediante un atto artificiale la loro artificiosità, assimilandole al mondo delle cose naturali"*. E aggiunge: *"i processi artistici volti al conseguimento di un'unità sono sempre dei tentativi di conferire ai propri*

²⁴² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

²⁴³ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

²⁴⁴ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp.63-65.

esiti una presenza equiparata a quella propria delle cose naturali, all'ambiente naturalmente conformatosi".

A questo proposito, in una recente intervista²⁴⁵, Zumthor cita le parole di Le Corbusier, che, in "L'espace indicible" (1946), ha scritto: *"Il fiore, l'albero, la montagna stanno di fronte a noi, inseriti in un ambiente; se un giorno attirano la nostra attenzione per le loro forme uniche e gradevoli è perchè, pur estendendo la loro influenza a ciò che li circonda, li individuiamo nel loro contesto come elementi distinti. Ci fermiamo colpiti da tale legame naturale e osserviamo la natura commossi dall'armonia dello spazio, e ci rendiamo conto che ciò che vediamo è luce che irradia".*

La natura e la realtà attirano l'attenzione di Le Corbusier, come quella di Zumthor, ed diventano "materia viva" del loro processo creativo. Scrive Zumthor: *"solo tra la realtà delle cose e l'immaginazione può scaturire la scintilla dell'opera d'arte"*.²⁴⁶

L'atmosfera, la natura, il luogo, la realtà delle cose sono il presupposto del processo artistico di Zumthor.

In "Architektur Denken", scrive: *"ho sempre percepito la bellezza di un oggetto, di una cosa creata dall'uomo in quanto specifico manifestarsi di una forma, come evidente presenza di per sé e in sé giustificata, intrinseca all'oggetto. A volte, quand'un simile oggetto si manifesta nella natura, osservo la bellezza. La costruzione, la città, la casa, una strada sembra che siano lì, volutamente poste. Ne deriva un luogo. Dove una casa è, vi sono anche un davanti e un dietro, una destra e una sinistra, vi sono prossimità e lontananza, interno²⁴⁷ ed esterno, vi sono forme che mettono a fuoco, che intensificano, oppure trasformano, il paesaggio. Ne deriva un ambiente."*²⁴⁸

E conclude affermando: *"l'oggetto e il suo ambiente: l'assonanza di natura e di un'opera creata artificialmente è diversa dalla pura bellezza della natura, ma è anche diversa dalla pura bellezza dell'oggetto."*

Secondo Zumthor, la bellezza di un'architettura non appartiene all'oggetto in sé, ma piuttosto risiede nel suo rapporto con la natura, con l'ambiente, con il paesaggio.

Ambiente, natura e paesaggio sono elementi reali, ma anche presenze "mitiche", immagini interiori antiche e romantiche che influenzano il progetto.

Nel caso delle terme di Vals, la natura immaginaria della montagna, della grotta, dell'acqua, del pozzo e della luce è stata tradotta in architettura. L'esperienza della massa rocciosa naturale è diventata il "paesaggio di pietra" delle Terme di Vals.

²⁴⁵ CHIARA BAGLIONE, *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, in "Casabella" 728-729, dicembre 2004-gennaio 2005, numero monografico *Il farsi delle cose*, p. 73.

²⁴⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

²⁴⁷ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

²⁴⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

Nel descrivere il processo progettuale che ha portato al disegno del bagno termale a Vals, Zumthor sottolinea come non si sia partiti da concezioni prefabbricate o da immagini mentali prestabilite, ma al contrario come queste immagini siano scaturite dalla “natura del luogo”, dalle questioni che il paesaggio stesso sollecitava: *“abbiamo cercato di rispondere a una serie di quesiti fondamentali che non erano affatto immaginari, bensì attinenti al luogo, al compito e ai materiali (montagna, pietra, acqua).”*²⁴⁹

Continua scrivendo: *“solo dopo essere stati in grado di rispondere, passo dopo passo, agli interrogativi riguardanti il luogo, i materiali e il compito dati, sono nati man mano spazi e strutture, di fronte ai quali noi stessi siamo rimasti stupiti e che ritengo possiedano il potenziale di una forza originaria che va ben oltre gli arrangiamenti di forme stilisticamente prefabbricate.”*²⁵⁰

Infine conclude affermando: *“Il confronto con le caratteristiche peculiari di entità concrete come la montagna, la pietra, l'acqua sullo sfondo di un preciso compito costruttivo, implica la possibilità di cogliere, quindi di estrarre una parte dell'essenza originaria e per così dire “inviolata dalla civilizzazione” di questi elementi, e di maturare un'architettura che parte dalle cose e ritorna alle cose.”*²⁵¹

Dal confronto con le caratteristiche reali (l'acqua, la luce e la pietra) e le immagini “mitiche” della montagna (la grotta buia, la caverna), prende avvio il processo creativo che porta al disegno delle terme di Vals, in una sorta di ritorno alle “origini dell'abitare”. Il progetto mette in scena, attraverso l'artificio architettonico, una natura immaginata, un paesaggio nuovo.

Gli spazi silenziosi e bui, delimitati da pareti di roccia naturale, ricreano un ambiente intropettivo, che solo in alcuni punti si apre verso il paesaggio. Attraverso piccole aperture quadrate, l'ospite, sdraiato su comode ches-longue di legno, può contemplare visioni bucoliche sul paesaggio naturale esterno, sentendosi protetto da ogni intrusione proveniente dall'esterno. Tramite il suo sguardo, l'osservatore muta la natura in paesaggio. Il progetto costruisce il paesaggio, producendo il luogo stesso che viola e sul quale si affaccia. Il paesaggio è creato dall'architettura che lo inquadra; è fatto dalle costruzioni che ne consentono la vista, e creano vedute parziali tagliando fuori il resto.

Zumthor dichiara di essere particolarmente affascinato dalla “tensione tra interno e esterno”, tra architettura a paesaggio: *“mi piace che in architettura occupiamo un frammento di globo e ci costruiamo sopra una piccola scatola. E all'improvviso c'è un dentro e c'è un fuori. (...) E poi – anche questo meraviglioso – soglie, passaggi, un piccolo*

²⁴⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

²⁵⁰ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

²⁵¹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

*nascondiglio, alcuni passaggi che non si notano tra l'interno e l'esterno, un senso incredibile del luogo".*²⁵²

La soglia, il limite, la finestra scandiscono il rapporto tra l'architettura e il paesaggio.

A proposito delle finestre Zumthor scrive: *"ogni volta immagino questa cosa, per ogni edificio: cosa voglio vedere, io o tutti gli altri quando siamo all'interno? Cosa voglio che vedano gli altri di me? O ancora, quali riferimenti voglio utilizzare nel mio edificio, quali mostrare all'esterno?"*²⁵³

L'uso dei materiali risulta essere fondamentale per la costruzione del paesaggio e dell'atmosfera generale. Zumthor nega che i materiali di per sé siano poetici, e sottolinea che la poeticità è data dal modo in cui questi vengono utilizzati. La natura e il luogo guidano la scelta del materiale: la pietra di Vals. Questa viene utilizzata in modo artificiale, tagliata e sovrapposta, ma vuole ricordare la materia naturale delle pareti della montagna e della grotta. L'omogeneità della roccia viene ottenuta tagliando la pietra in sottili lamine orizzontali, che con la loro sovrapposizione e pressione ricreano la tensione tipica della roccia solida naturale. Questi strati sembrano rappresentare l'elementarietà il gesto architettonico archetipo, e sembrano richiamare le teorie Semperiane sul legame tra l'origine dei materiali e delle tecniche architettoniche.

Zumthor racconta in una recente intervista: *"io volevo costruire i muri utilizzando enormi blocchi di pietra massiccia, avevo immaginato una struttura di roccia massiccia e invece persino il pezzo più grande a disposizione mi sembrava piccolissimo! La delusione fu enorme. Però camminando nella cava notai dei mucchi di lastre sottili, tagliate per farne dei pavimenti. La cava era piena di questi pannelli sottili e vidi che trattare la roccia in quel modo era la maniera più semplice e veloce. Compresi allora che con elementi sottilissimi avrei dovuto ricreare la solidità e l'uniformità di un blocco unico di roccia."*²⁵⁴

In un'occasione più recente, parlando del progetto di Vals, Zumthor sottolinea come una delle intenzioni del progetto fosse quella di *"produrre un'atmosfera in cui il visitatore si sentisse sedotto più che guidato"*. Questa *"atmosfera"* viene descritta dall'architetto, dando particolare rilievo alle caratteristiche sensoriali che lo spazio costruito trasmette: *"nessuna corrente d'aria. Me ne sto qui, posso essere. Ma ecco qualcosa già mi attira dietro l'angolo, lì cade una luce, e anche qui, e io attraversandola continuo a vagare. Devo dire che questo è uno dei miei massimi piaceri: non essere guidato ma poter vagare"*

²⁵² PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.45.

²⁵³ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.47.

²⁵⁴ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in *"Casabella"*, n. 719, febbraio 2004, numero monografico *"Modi d'abitare"*, p.10.

liberamente, trasportato dalla corrente".²⁵⁵ Il progetto trasmette una sensazione di libertà, di scoperta, che ricorda i movimenti di esplorazione di uno spazio naturale.

Secondo Zumthor, il progetto deve riuscire a trovare il suo posto nel paesaggio, stimolando però visioni inedite dell'esistente, attirando e coinvolgendo in più modi "la sensibilità e la ragione".²⁵⁶

²⁵⁵ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp.42-43.

²⁵⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.14.

2.2

LE TEORIE E I MODELLI OPERATIVI PER IL PROGETTO NEL LUOGO. LA PERMANENZA DEL MODELLO TIPOLOGICO.

2.2.1. Per una architettura radicata al luogo.

Nella sua ottava Conversazione sull'architettura²⁵⁷ (1875), Viollet-le-Duc afferma: “*se il pittore, lo scultore, possono concepire e realizzare al tempo stesso e senza aver bisogno di un concorso estraneo, lo stesso non si può dire dell'architetto, al quale si impone un programma, un bilancio, un luogo, da un lato, la natura dei materiali e il modo di metterli in opera dall'altro*”. Per la prima volta il luogo viene riconosciuto come uno degli elementi determinanti per la definizione del progetto. A differenza delle altre arti, l'architettura ha anzitutto un'origine concreta e locale.

Dalla fine degli anni '70 del novecento, il luogo diviene un elemento chiave del dibattito teorico e della produzione architettonica, a fronte di una progressiva perdita dell'identità delle città e dei paesaggi extraurbani. “*Oggi i nostri luoghi non possiedono più 'genius'; non sanno più che cosa vogliono essere*” - afferma Christian-Norberg Schulz - “*e quindi rendono difficile o impossibile l'identificazione umana*”.²⁵⁸ Questo senso di “perdita di luogo” rende ancora più importante e prezioso il ritrovamento del luogo attraverso l'architettura: “*tra gli oggetti fisici il luogo o il sito, la dimora, ha estrema importanza (...) il luogo è parte integrante delle azioni degli uomini e, d'altro canto, l'uomo non è pensabile senza un riferimento ai luoghi.*”²⁵⁹

Nel 1992, il famoso scritto dell'antropologo francese Marc Augé, “Non-lieux”²⁶⁰, definisce in modo chiaro la contrapposizione tra i *non luoghi* (l'aeroporto, il centro commerciale, l'autostrada, i viali periferici) e i *luoghi* (la sala da concerti, il museo, l'università, ecc), insistendo sulla co-esistenza simbiotica di luoghi e non luoghi nella realtà contemporanea. Nell'ultimo ventennio del novecento, la produzione architettonica riscopre il valore del luogo e la sua importanza nel processo progettuale, ricerca nuove risposte al clima, al paesaggio e alla storia, senza ignorare i cambiamenti sociali e tecnologici in atto.

Oswald Mathias Ungers inizia i suoi *Pensieri sull'architettura* (1991-1998) affermando: “*L'architettura è influenzata da due riferimenti fondamentali: il primo è il riferimento al*

²⁵⁷ EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens on Architecture*, Parigi, 1875, ed. it. *Conversazioni sull'architettura: Selezione e presentazione di alcuni "Entretiens"*, a cura di M.A. Crippa, Jaca book, Milano, 1875, Ottava Conversazione.

²⁵⁸ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, in “Lotus” n. 13, 1976, p.128.

²⁵⁹ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, in “Lotus” n. 13, 1976, p.127.

²⁶⁰ MARC AUGÉ, *Non-lieux* (1992), trad. It. *Non Luoghi*, Milano, Eleuthera, 1993.

*luogo – non solo il luogo reale, ma anche quello culturale e storico – il secondo è la forma tipologica che ciascun edificio esprime*²⁶¹

Nell'ultimo ventennio del novecento, l'architettura alpina dimostra una particolare abilità nell'attingere al sapere locale senza imitare pedissequamente le forme del passato, riuscendo invece ad addentrarsi nelle più profonde strutture mitiche radicate negli adattamenti al luogo e al clima della tradizione.

Secondo Heidegger l'architettura è “luogo costruito dagli uomini”, è luogo abitato “tra terra e cielo”, e, in quanto luogo, rivela un certo “Stimmung”, ovvero una certa “atmosfera”, un certo “carattere”. Questo carattere del luogo è qualcosa di intangibile, che può essere assorbito e rivelato dall'architettura attraverso la qualità della topografia, attraverso i materiali, la vegetazione, il clima e la luce. L'architetto svizzero Peter Zumthor recupera il concetto di “Stimmung” utilizzato non successo dal filosofo tedesco Martin Heidegger nel suo saggio “Costruire, abitare, pensare” (1953)²⁶² e ne fa un tema centrale della sua teoria architettonica. Scrive Zumthor: *“la lingua tedesca ha un vocabolo molto adatto a descrivere tutto ciò: ‘die Stimmung’, l'atmosfera, lo stato d'animo (...) si dice ‘etwas stimmt’ per indicare qualcosa di perfettamente adatto, che si accorda con l'ambiente.”*²⁶³

L'idea di “Stimmung” di Heidegger, reinterpretata con il termine “Atmosphären” diviene il titolo di un importante saggio di Zumthor del 2006. La ricerca dell'atmosfera di un luogo e la sua costruzione attraverso l'architettura, sono secondo Zumthor elementi centrali del progettare.

Il concetto di abitare nell'accezione heideggeriana, come vivere e pensare il luoghi e all'interno di spazi, racchiude un preciso riferimento a ciò che “realtà” significa per Zumthor. Egli scrive: *“la realtà che mi interessa e su cui intendo rientrare la mia immaginazione non è la realtà delle teorie disgiunte dalle cose, ma la realtà del concreto compito costruttivo, finalizzato all'abitare.”*

Riprendendo le parole di Heidegger, Zumthor afferma: *“la buona architettura è intesa a ospitare l'uomo, a lasciarlo abitare in essa sperimentandola, e non è intesa stordirlo con le chiacchiere”*; e si domanda: *“perché è nell'architettura recente si riscontra così poca fiducia nelle cose più peculiari che distinguono l'architettura: il materiale, la costruzione, il sorreggere e l'essere sorretto, la terra e il cielo?”*.

L'idea di architettura di diversi architetti alpini contemporanei, tra i quali Gion Caminada, Peter Zumthor e Aimaro Isola, è profondamente radicata nel concetto di luogo e di abitare teorizzato da Heidegger.

²⁶¹ OSWALD MATHIAS UNGERS, *Pensieri sull'architettura*, in “Casabella”, n. 657, giugno 1998, pp. 2-3.

²⁶² MARTIN HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze 1936-1953* (1953), ed. It. *Saggi e discorsi*, GIANNI VATTIMO (a cura di), Mursia, Milano, 1976.

²⁶³ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 9.

In *Architektur Denken* (1999), Zumthor scrive: *“La buona architettura è intesa a ospitare l'uomo, a lasciarlo abitare in essa sperimentandola, e non è intesa a stordirlo con le chiacchiere.”*²⁶⁴ Nell'introduzione allo stesso libro, Zumthor si chiede: *“Perché nell'architettura recente si riscontra così poca fiducia nelle cose più peculiari che distinguono l'architettura: il materiale, la costruzione, il sorgere e l'essere sorretto, la terra e il cielo; così poca fiducia in spazi liberi di essere autenticamente tali; spazi in cui si ha cura dell'involucro spaziale che li definisce, della consistenza materiale che li caratterizza, della loro capacità di ricezione e di risonanza, della loro cavità, del loro vuoto, della luce, dell'aria, dell'odore?”*²⁶⁵ Scrive Zumthor: *“nel suo saggio ‘Costruire Abitare Pensare’ Martin Heidegger afferma: ‘Il dimorare presso le cose è un carattere essenziale dell'essere uomo’. Mi sembra che egli intenda dire che non ci troviamo mai in un ambito astratto, bensì sempre in un mondo di cose, anche quando pensiamo. E continuando a leggere nel saggio Heidegger: ‘Il rapporto dell'uomo con i luoghi e attraverso i luoghi con gli spazi si fonda nell'abitare’. Il concetto dell'abitare inteso nell'accezione heideggeriana, come vivere e pensare in luoghi e all'interno di spazi, racchiude un preciso riferimento a ciò che ‘realtà’ significa per me in quanto architetto.”*

Anche Aimaro Isola, nei suoi scritti riprende le parole di Heidegger, *“poeticamente abita l'uomo su questa terra”*, sottolineando il rapporto tra esistenza e abitare, e il ruolo del progetto come possibilità di rimettere in gioco l'essenza dell'essere uomo sulla terra, nel rendere accoglienti ed ameni i luoghi dell'abitare.

²⁶⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.27.

²⁶⁵ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.5.

2.2.2. La costruzione del luogo.

Norberg Schulz, riprendendo le teorie Heidegger, afferma che il "genius loci" può essere accolto e rilevato essenzialmente in due modi: attraverso la ripetizione e l'enfaticizzazione delle qualità del luogo; o attraverso l'apporto di qualcosa di nuovo capace di far emergere le qualità che nel luogo mancano. Su questi due modelli di relazione con il luogo si fonda l'architettura vernacolare del passato. Le forme che sono in relazione a regioni particolari possiedono infatti proprietà simili e diventano elementi di un "modo di costruire" tradizionale.²⁶⁶

Questi due approcci del costruire il luogo, spesso combinati ed integrati tra loro, si ritrovano nelle opere di diversi architetti alpini contemporanei. Le opere di Gion Caminada a Vrin si fondano sull'analogia con il luogo, sulla ripetizione e sull'enfaticizzazione dei caratteri già presenti. Mentre alcune architetture di Peter Zumthor, come le terme di Vals o l'edificio a protezione delle rovine romane di Chur, nascono grazie all'apporto di elementi nuovi, che ricostruiscono il "senso del luogo" a partire dalla percezione di una mancanza, che diviene progetto grazie all'immaginazione dell'architetto. In questo modo, come scrive Mark Wingley, *"il progetto produce il luogo cui sembra essere destinato"*²⁶⁷. Perciò, il progetto non è altro che la "costruzione del luogo". In un suo saggio del 1996, Wingley afferma: *"i progetti architettonici sono 'proiettori', meccanismi per costruire l'effetto del luogo, un effetto che presumibilmente li precede"*. Ed aggiunge: *"il progetto rappresenta la storia che produce le immagini della realtà del luogo, e traccia le linee che stanno a metà strada tra la sua fantasia e la realtà del luogo ... ciascuna storia, ciascuna fantasia architettonica agisce come se parte di essa non fosse una fantasia ... l'architetto si richiama ad un senso di identità che viene probabilmente prima della storia, ma che in realtà ne viene costruita."*²⁶⁸

In entrambi i casi, l'architettura non deriva da un semplice adattamento "passivo" al luogo, ma da una costruzione attiva del luogo, che si sviluppa come ripetizione dell'esistente o come addizione complementare a questo. *"Non c'è una vera comprensione del luogo che implichi uno sguardo verso il futuro"* - afferma Norberg Schulz – *"il vero amore per il luogo quello che tiene in vita il luogo e per fare ciò deve sempre dare nuove interpretazioni, altrimenti il luogo muore."*²⁶⁹

La centralità del luogo e della sua costruzione attraverso il progetto nell'architettura contemporanea trova un'importante anticipazione negli scritti teorici dell'architetto

²⁶⁶ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Principles of Modern Architecture*, Londra, Andreas Papadakis Publisher, 2000.

²⁶⁷ MARK WINGLEY, *Il luogo*, in A.A.V.V. *Identità e Differenze. Integrazione e pluralità delle forme del nostro tempo. Le culture tra l'effimero e il duraturo*, Catalogo della XIX Esposizione della Triennale di Milano, Milano, Electa, 1996, pp.21-33.

²⁶⁸ MARK WINGLEY, *Il luogo*, in A.A.V.V. *Identità e Differenze. Integrazione e pluralità delle forme del nostro tempo. Le culture tra l'effimero e il duraturo*, Catalogo della XIX Esposizione della Triennale di Milano, Milano, Electa, 1996, pp.21-33.

²⁶⁹ *Intervista con Christian Norberg Schulz*, Roma, 22 ottobre 1992, in www.albertolessi.com

svizzero Le Corbusier. In *“La Ville radieuse”*, scrive: *“e il luogo? Diverso una volta di più! Esattamente come l'animale o l'uomo assumono diverse posizioni o atteggiamenti a seconda che si trovino su un terreno piano o scosceso o accidentato, esattamente come si muovono nella luce o nell'ombra appena cercano di guardare dritto davanti o di lato, proprio in questo modo un edificio si impossessa del luogo a seconda dei suoi bisogni, si adatta al luogo, si radica nel luogo. In questo modo non risulta mai mutilato: si conserva integro.”*²⁷⁰ L'architettura non è vista come elemento indipendente dal luogo, come elemento estraneo a questo, al contrario, secondo Le Corbusier l'edificio deve *adattarsi* al luogo, rispondere ai suoi bisogni, *radicarsi* in questo, esattamente come fanno l'animale o l'uomo.

L'architettura migliore è perciò quella che, miracolosamente, rende il luogo più “se stesso”.

Le Corbusier sottolinea come l'architettura debba inserirsi delicatamente nel luogo, creando uno scambio singolarmente intimo con questo: *“per la prima volta dopo parecchi secoli, l'architettura è risuscita ad inserirsi nel luogo in maniera sottile ed eloquente, assorbendone il potere per commuoverci ed in cambio offrendogli gli elementi sinfonici della geometria umana”*.²⁷¹

In *“Entretien avec les étudiants des Ecoles d'architecture”* (1943)²⁷², egli afferma: *“dall'esterno il vostro intervento architettonico deve sommarsi al luogo; dall'interno deve integrarlo”*. E aggiunge: *quando il luogo diventa parte integrante di ogni stanza, l'edificio diviene come trasparente rispetto al luogo, indipendentemente dalle sue dimensioni*.

La costruzione trasforma attivamente il luogo, restituendo l'immagine di una condizione che forse lo precedeva. Secondo Le Corbusier, l'architettura non si adatta passivamente al luogo, ma lo progetta, lo “scolpisce”, liberandone “la melodia”, *il significato vero del suolo, l'espressione intensa di ciascun posto*”.

²⁷⁰ LE CORBUSIER, *La Ville radieuse*, 1933-1935, ed.it. PIERLUIGI CERRI, PIERLUIGI NICOLIN (a cura di), *Verso una architettura*, Milano, 1987.

²⁷¹ LE CORBUSIER, *La Ville radieuse*, 1933-1935, ed.it. PIERLUIGI CERRI, PIERLUIGI NICOLIN (a cura di), *Verso una architettura*, Milano, 1987.

²⁷² LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des Ecoles d'architecture*, 1943, **ed. It..**

2.2.3. Locale e universale: le Alpi come “ombelico del mondo”.

Nella mostra recentissima sull'arte alpina, che si è tenuta a Chur nel 2008, dal titolo “*Am Nabel der Welt*”, ovvero “nell'ombelico del mondo”, emerge il carattere delle Alpi, non come territorio isolato, ma, al contrario, come un sistema di luoghi fortemente caratterizzato da uno scambio economico e culturale con il resto dell'Europa. Le Alpi, che in apparenza possono sembrare ostili e difficilmente penetrabili, sono da sempre, per chi vi abita, ricche di sentieri, di passaggi e di collegamenti brevi tra valle e valle (alternativi ai collegamenti più lunghi delle strade). Le possibilità di scambi sono perciò da sempre molto estese. “*Gli abitanti delle valli svizzere erano liberi contadini di montagna, cacciatori, mulattieri, cercatori di cristalli*” – scrive Walter Zschokke – “*molto spesso emigravano come mercenari, muratori, addirittura come specialisti ricercati, per esempio come pasticceri giungevano nelle grandi città del nord e del sud, raccogliendo più esperienza internazionale di tanti di piccole città in pianura*”.²⁷³

“Le Alpi” – scrive Enrico Castelnuovo – “non dividevano, al contrario univano.” Ed aggiunge: “*questa situazione potrà sembrare paradossale, date le grandi difficoltà opposte alle comunicazioni da catene di monti ben più difficili da superare che i corsi dei fiumi o le valanghe superficiali liquide dei laghi e dei mari. Tuttavia, prima dell'ultima imponente glaciazione sopravvenuta agli inizi del Cinquecento, i passaggi dei valichi, anche ad alta quota, presentavano difficoltà minori di quanto non sia avvenuto in seguito. Le strade che traversavano le Alpi – spesso sugli antichi tracciati romani, talora, come nel caso del Gottardo, su nuovi percorsi – costituivano degli assi di sviluppo attorno a cui si organizzò la vita e l'economia degli abitanti delle valli su due versanti (...)*”.²⁷⁴

L'antropologo Lewis Strauss spiega come l'identità del luogo alpino sia più legata alla ricchezza di relazioni, che non all'isolamento di un territorio: “*molte usanze sono nate non da una necessità interna o da una contingenza favorevole, ma solo dalla volontà di non rimanere indietro rispetto a un gruppo vicino che sottoponeva a regole precise un campo in cui non ci si sarebbe mai sognati, da soli, di proclamare regola alcuna. Di conseguenza, la diversità delle culture umane non deve invitarci ad una osservazione spezzettante o spezzettata. Essa è funzione non tanto dell'isolamento dei gruppi quanto delle relazioni che li uniscono*.”²⁷⁵

La differenza e la particolarità dell'architettura alpina non si fonda perciò sull'isolamento, ma su un continuo processo di scambio e di contaminazione tra luoghi vicini e lontani.

²⁷³ WALTER ZSCHOKKE, *Vivere e costruire nelle Alpi*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, realizzato in occasione della mostra sull'attività architettonica di Gion A. Caminada, Merano Arte, primavera 2005, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.141.

²⁷⁴ ENRICO CASTELNUOVO, *La frontiera della storia dell'arte*, 1987, in *La cattedrale tascabile*, scritti di storia dell'arte, Livorno, Sillabe, 2000, p.19.

²⁷⁵ C. LEWI-STRAUSS, *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, 1969.

L'architetto svizzero Gion A. Caminada, sottolinea come gli scambi tra i luoghi alpini erano - e sono tuttora - molto forti: *"l'economia alpina già in epoca preistorica si orientava ai mercati sovraregionali"*.²⁷⁶ In una sua recente conferenza a Mendrisio (2008), egli racconta come gli abitanti del piccolo paese alpino di Vrin, si spostassero stagionalmente nelle grandi città (tra cui Milano) per vendere ed acquistare bestiame.

Su questo scambio continuo tra luogo particolare e realtà universale si fonda il processo creativo di diversi architetti alpini. Caminada sottolinea come l'architettura alpina nasca dai luoghi ma sia stata capace di andare "oltre"; egli scrive: *"la simbiosi tra il locale e l'estraneo, fra tradizione e innovazione ha portato il progresso e ha promesso un mondo migliore"*.²⁷⁷ E continua affermando: *"al contrario, molte idee regionalistiche odierne corrispondono a utopie rivolte al passato. Queste rappresentano un mondo che non è mai esistito. Anche i contadini non hanno mai avuto un atteggiamento regionalistico o addirittura folkloristico. Lo si può vedere nelle loro costruzioni."*²⁷⁸

Anche Peter Zumthor sottolinea come la capacità dell'architettura di costruire l'identità di luogo spesso rinvii oltre, al di là di quel luogo. Gli edifici che meglio costruiscono il luogo, lo fanno *"attraverso il loro testimoniare del mondo"*; *"in essi ciò che deriva dal mondo si è coniugato con ciò che è locale"*.²⁷⁹

²⁷⁶ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.178.

²⁷⁷ GION A. CAMINADA, *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, pp.135-136.

²⁷⁸ GION A. CAMINADA, *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p. 136.

²⁷⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.34.

2.2.4. Il luogo e la tipologia nell'architettura alpina.

“Mi accorgo che tutte le mie costruzioni si trovano a meno di cinque chilometri dalla casa in cui sono nato”.

Livio Vacchini

Il rapporto tra costruzione e luogo è centrale nell'architettura alpina. La natura stessa delle Alpi, la necessità di *“trovare dei posti soleggiati e non esposti alle valanghe al momento della scelta dell'insediamento”* – come ricorda Walter Zschokke - *“portò ad un tipo di costruzione sensibile alla topografia, ma anche al continuo confronto con il luogo concreto, che coinvolgeva ripetutamente la terza dimensione e i grandi spazi paesaggistici”*.²⁸⁰ L'architettura alpina non può prescindere dalla conoscenza della complessa orografia, del clima, del sole e delle ombre, e dal considerare con attenzione la tradizione costruttiva locale.

Questo fa sì che le Alpi divengano, dalla fine del XX secolo, teatro di una ricca sperimentazione architettonica, che ricerca una conciliazione possibile tra le differenze locali e le tendenze costruttive internazionali.

Nel 1975, l'architetto svizzero Luigi Snozzi, presentando i risultati del proprio corso di architettura all'ETH di Zurigo (1974-75), afferma: *“di particolare interesse non sono tanto i progetti intesi quali proposte per la modifica della realtà, quanto la realtà del sito e i punti di riferimento per una nuova configurazione del territorio che essi presuppongono.”*

Ed aggiunge: *“i risultati non vanno quindi visti nell'intervento a sé stante, quanto nelle relazioni d'insieme che essi intendono stabilire con il sito, perché è proprio da questo rapporto d'insieme che scaturiscono i nuovi valori.”*

Dalla fine degli anni sessanta nella facoltà di architettura di Zurigo, dove Snozzi insegna, si sviluppa un interesse verso lo studio del luogo e delle tipologie alpine. Il breve periodo di insegnamento di Aldo Rossi a Zurigo come *“visiting professor”* (1972 –1974), alimenta una nuova attenzione verso il territorio e la tipologia, che divengono importanti riferimenti per la pratica progettuale. La rinnovata attenzione per la conoscenza del luogo sfocia in uno studio sull'architettura alpina minore, nella quale, attraverso la riscoperta degli scritti ottocenteschi dello storico Jacob Hunziker, ci si interroga sui rapporti tra abitazione, villaggio e territorio nella condizione alpina.²⁸¹ La tipologia assume il ruolo di *“invariante*

²⁸⁰ WALTER ZSCHOKKE, *Vivere e costruire nelle Alpi*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, realizzato in occasione della mostra sull'attività architettonica di Gion A. Caminada, Merano Arte, primavera 2005, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.141.

²⁸¹ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979.

formale”, di “struttura profonda”²⁸² che organizza l'architettura legandola al luogo, di “matrice” dell'architettura. Lo studio dell'edilizia minore alpina non si limita ai materiali, alle facciate o alle caratteristiche stilistiche, ma esplora i tipi fondamentali nel loro significato più profondo, legato all'uso, alla topografia, alla cultura e al clima, individuandone con attenzione i caratteri ricorrenti e i tratti distintivi.

Il tipo edilizio alpino costituisce in primo luogo la risposta ad un problema pratico, legato strettamente alla natura e al clima del luogo. “ *La casa engadinese può essere descritta* ” - scrive Luca Ortelli – “ *come un grande dispositivo per la conservazione del calore. Da qui il grande spessore dei muri, i rivestimenti in legno, la dimensione ridotta delle finestre, la precisa sovrapposizione, piano per piano dei locali riscaldati, ecc. I problemi pratici sembrano aver dettato le soluzioni: la casa è anzitutto un utensile, e il più prezioso.* ” ²⁸³

Tra i numerosi testi di viaggiatori che hanno attraversato le Alpi, quello dello storico Jules Michelet (*La montagne*, 1868), presenta un'interessante serie di osservazioni sull'abitazione alpina e sul suo stretto legame con la natura del luogo e con il clima: “ *Ces maisons, la plupart, sont de vraies forteresses. A l'énorme épaisseur des murs, on sent que l'ennemi est là, le grand hiver, un moment arrêté, qui reprendra demain* ” ²⁸⁴

Già alla fine del XIX secolo, gli studi del tedesco Jacob Hunziker stabiliscono un importante collegamento tra ciascuna regione alpina, i suoi abitanti, e le tipologie delle sue abitazioni, che vengono ricondotti ad una tipologia originaria comune. Questa attenta ricerca sull'abitazione tradizionale alpina, ha costituito un materiale di lavoro unico per la produzione architettonica successiva, in particolare per quella moderna e contemporanea.

Luca Ortelli sottolinea l'importanza dello studio di Hunziker, e la sua abilità nell'intrecciare continuamente informazioni culturali e linguistiche con informazioni architettoniche. “ *La descrizione del tipo architettonico nei suoi caratteri più generali* ” – scrive Ortelli – “ *è ricavata empiricamente dalla moltitudine delle osservazioni e delle notazioni di viaggio* ” ²⁸⁵ documentate da Hunziker. Le numerose varianti dell'abitazione tradizionale, le modificazioni e i mutamenti avvenute nel corso del tempo, confermano sempre la permanenza di una tipologia base di abitazione, e dei medesimi elementi costruttivi. “ *Anche i diversi termini con cui tali elementi vengono designati* ” – continua Ortelli – “ *variando a volte da villaggio a villaggio, corrispondono sempre alla stessa idea costruttiva* ”

²⁸² ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.49.

²⁸³ LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p. 116.

²⁸⁴ JULES MICHELET, *La montagne*, 1868, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, pp. 111-122.

²⁸⁵ LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p. 113.

e abitativa.”²⁸⁶ Abbinando gli studi linguistici a quelli architettonici, Hunziker riesce perciò a risalire ad una forma tipica di abitazione alpina, ed a descriverne i caratteri e gli elementi fondamentali. Jacob Hunziker descrive così l'aspetto esterno della casa: *“La prima impressione che chi fa la casa engadinese è quella di una costruzione in pietra, poderosa e un po' goffa: siamo di fronte a una facciata di 12/16 metri per una profondità fino a 18/22 metri e una altezza di tre piani al di sopra del suolo. Questa è la casa di abitazione. A ciò si aggiunge, nell'alta in cabina, sotto lo stesso tetto e collegato con questo nella direzione del colmo, il fienile, profondo circa 12 metri.”*²⁸⁷ La casa engadinese si presenta perciò come un volume compatto, coperto da un tetto a due falde. Al piano terreno, o parzialmente interrato si trovano la stalla, le cantine e la “curt”, che corrisponde, anche distributivamente, al soprastante “suler”. La “curt” costituisce un locale di deposito ma anche l'elemento di distribuzione della spalle delle cantine. Al piano superiore si trovano il “suler” (collegato alla “curt” da una scala interna), la “stüva”, la “chamineda”, la “cha-du-fu” (la cucina) e il fienile (posto in corrispondenza della stalla al piano inferiore). Il “suler” è l'elemento di ingresso e di distribuzione ai vari locali abitati; si tratta di un corridoio dilatato che serve come deposito per il legname, privo di finestre, che riceve luce e aria dall'apertura dell'ingresso. La “stüva” è il locale di soggiorno principale, il cuore della casa, completamente rivestito in legno, identificato dalla presenza di una stufa, che ne determina l'importanza e il nome. La “chamineda” è il deposito delle vivande, mentre la “cha-du-fu” corrisponde alla cucina ed è dotata di un forno. All'ultimo piano si trova la “chamba”, sovrapposta alla “stüva” sottostante e da questa accessibile mediante una scala interna.

I modi di aggregazione ricalcano sempre e questo schema, mantengono il medesimo rapporto distributivo anche nel caso di abitazioni più grandi, e definiscono sempre un volume esterno quanto più possibile compatto. In questa possibilità di variare all'infinito la definizione particolare riproponendo sempre lo stesso tipo di casa risiede la ricchezza dell'abitazione alpina dell'Engadina.

Scrivono Rossi Consolascio e Bosshard: *come le modificazioni della lingua non prevedono le invenzioni, ma solo lentissime modificazioni di elementi, l'architettura ripete qui un modello di cui ritrova il senso ogni volta che lo usa per una determinata funzione; al pari della lingua che parliamo che rivive ogni volta un'esperienza precisa modificandosi solo per quanto di personale essa può esprimere.*²⁸⁸ Questo fa sì che in tutte le forme

²⁸⁶ LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p. 114.

²⁸⁷ JACOB HUNZIKER, in LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p. 114.

²⁸⁸ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.14.

particolari sia sempre riconoscibile un'idea generale, legata ad un modello tipologico locale.

Nella conoscenza approfondita della tipologia si radicano diverse architetture contemporanee alpine di Gion A. Caminada, di Herzog & de Meuron e di Peter Zumthor.

2.2.5. Ripetizione molteplice a partire dal contesto tipologico del luogo: il caso di Gion A. Caminada a Vrin.

"Il tipo di casa dipende dal luogo e dalle persone che ci abitano".

Gion A. Caminada, 2006²⁸⁹

"Questa è la mia ipotesi di pensiero, la mia strategia di lavoro: restare in un luogo, occuparmi a fondo di un luogo."

Gion A. Caminada, 2007²⁹⁰

Il luogo è l'oggetto della ricerca progettuale di Gion Caminada. Le sue opere si iscrivono all'interno della regione svizzera dei Grigioni, e più della metà dei suoi progetti sono realizzati nel piccolo paese alpino di Vrin²⁹¹. Questo piccolo villaggio di 227 abitanti, a 1.260 metri di altezza, che lotta costenatamente per la sua autosussistenza, è il suo centro di vita e il suo principale tema di lavoro. Mentre tanti architetti provenienti dalle valli alpine si spostano per motivi di studio nelle città e poi decidono di trasferirvisi per lavorare, facendo ritorno nel loro villaggio di montagna solo per le vacanze estive, Caminada trasferisce nel proprio luogo di nascita il centro vitale del suo operare come architetto.

Egli ribadisce che "restare in un luogo", "occuparsi a fondo di un luogo", non è un limite, ma piuttosto una strategia di lavoro, che gli consente di sviluppare la sua paziente ricerca inseguendo infinite variazioni e possibilità formali, circoscrivendole in un luogo specifico, e in una precisa tradizione culturale. In un'intervista egli afferma: *"bisogna inventarsi le proprie regole del gioco, cercare delle limitazioni per guadagnare in visione d'insieme ... bisogna anche rispettare e sentire i limiti ... tutta la vita infatti si racchiude proprio in questo fascino."*²⁹²

²⁸⁹ BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul Zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, in LEONARDO SERVADIO, *La vera cultura alpina costruzioni svizzere a incastri*, in "Case di montagna", n°65, Baio Editore.

²⁹⁰ GION ANTONI CAMINADA, *Il luogo e la sua presenza*, testo della conferenza tenutasi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio il 13 marzo 2008.

²⁹¹ Vrin è un piccolo paese nei pressi di Coira, ai margini della Val Lumnezia, cuore del Cantone dei Grigioni. Caminada, che vi è nato nel 1957, l'ha abbandonato per compiere i suoi studi presso il Politecnico di Zurigo, ma vi è ritornato non appena conseguita la laurea. L'architetto ha segnato il profilo di Vrin fin dagli anni '80, tanto che ben presto si è sviluppato un vero e proprio turismo architettonico, richiamando l'attenzione degli studiosi di paesaggi culturali alpini. A Vrin, diventato un modello per l'arco alpino, sono stati conferiti nel corso degli anni una serie di riconoscimenti, fra cui il *Neues Bauen in den Alpen* nel 1999 ed il premio *Arge Alp* nel 2004.

²⁹² GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.172.

La sua architettura nasce, come nessun'altra, dalle premesse economiche, culturali, geografiche e costruttive del luogo. Il titolo della recente pubblicazione sulle sue opere, "Cul zuffel e l'aura dado" (2006), riprende le denominazioni in lingua romancia di due venti, uno tagliente e burrascoso che arriva da sud, l'altro freddo e pungente che giunge da nord, che caratterizzano la vallata di Vrin. Questo a sottolineare come il luogo, la lingua, la geografia, i venti e il clima siano aspetti che accompagnano e influenzano il percorso progettuale di Gion Caminada.

In una recente conferenza tenutasi a Mendrisio nel 2008 ²⁹³, Caminada si chiede cosa sia realmente un luogo e come possa essere compreso nelle sue differenze, riconoscendone le influenze sociali, economiche, geografiche e culturali. Afferma Caminada: *"L'essenza di un luogo è il diverso, da differenza, la diversità"*, che egli preferisce definire con il termine "molteplicità".

La "molteplicità" rappresenta un tipo di "ripetizione" non standardizzata, ma sempre differente e varia, che caratterizza sia le forme della natura che quelle della tradizione costruttiva del passato. *"La molteplicità è l'opposto dell'uniformità, (...) è una diversità che ha delle costanti"* afferma Caminada, *"come in natura ciascuna pecora è simile ma diversa dalle altre, o come nella storia ciascuna abitazione di un luogo era simile ma diversa dalle altre"*. Caminada afferma: *"la Svizzera è una regione che ha una varietà di clima, di natura, di paesaggio, di lingua e di cultura. Queste differenze possono essere rafforzate migliorando le costanti e le diversità di ciascun luogo, ricercando una ripetizione non identica, ma una ripetizione con tonalità diverse."*²⁹⁴ La "ripetizione" che guida la sua teoria progettuale è perciò una "ripetizione molteplice", non noiosa, che ricerca sfumature sempre diverse.

"I tre principali aspetti di conoscenza del luogo sono l'individuo, la natura e la cultura" - sostiene Caminada - mentre le due condizioni principali che consentono di capire un luogo sono la percezione – "non posso vedere un luogo senza esserne coinvolto" ²⁹⁵ - ed il dialogo con le persone che lo abitano. Quindi sottolinea come il luogo sia centrale nella progettazione architettonica, e come il suo significato diventerà in futuro sempre più determinante. Per rispondere alle problematiche attuali, occorre *pensare ad un'economia più aperta e legata ai luoghi, a una sorta di autarchia: legare al luogo la produzione di prodotti, la produzione di conoscenze, la produzione di significati*. Egli aggiunge: *"Oggi la produzione è slegata dai luoghi, le merci si muovono e raggiungono ogni angolo del mondo, si producono informazioni ma non conoscenze. Senza differenza non c'è cultura."*

²⁹³ GION ANTONI CAMINADA, *Il luogo e la sua presenza*, testo della conferenza tenutasi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio il 13 marzo 2008.

²⁹⁴ GION A. CAMINADA, *Il luogo e la sua presenza*, testo della conferenza tenutasi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio il 13 marzo 2008.

²⁹⁵ GION ANTONI CAMINADA, *Il luogo e la sua presenza*, testo della conferenza tenutasi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio il 13 marzo 2008.

Guardando alle differenze si creerebbero rapporti migliori tra uomo e natura. Attraverso una migliore relazione con lo spazio si sviluppa maggior autocoscienza e senso estetico."

296

Caminada sottolinea come per comprendere a fondo un luogo sia essenziale *"conoscere anche il resto del mondo, in questo modo si conosce meglio l'ambito locale."* Perciò, le sue opere sono fortemente radicate nel luogo, ma si relazionano inevitabilmente alla realtà del mondo d'oggi.

Le diverse abitazioni che Caminada progetta a Vrin si inseriscono senza cesure nella tradizione costruttiva locale, riprendono la tipologia e le tecniche tradizionali, tuttavia, il loro aspetto risulta essere assolutamente contemporaneo. Il suo metodo progettuale si fonda su una conoscenza approfondita della tipologia alpina tradizionale, e sulla capacità di rileggerla e trasformarla in funzione delle esigenze attuali. I progetti abitativi di Caminada partono sempre dalla tipologia tradizionale dell'arco alpino, che viene adattata alla particolare situazione progettuale, al luogo o alla topografia del sito, ripercorrendo i sistemi architettonici tradizionali con soluzioni contemporanee. La tipologia e gli spazi interni dell'abitazione determinano la forma esterna dell'edificio. Questo modo di procedere gli consente, da una parte, di mantenere una relazione forte con il luogo e con il linguaggio tradizionale, e dall'altra di aprire nuove interpretazioni e prospettive di sviluppo delle tipologie antiche, creando nuove atmosfere spaziali.

L'abitazione alpina tradizionale a tre stanze, dove tra soggiorno e cucina si sviluppa un corridoio con funzione di disimpegno comune, viene ripresa con lo stesso schema in diversi progetti di Caminada, come nella Casa Cavizel (1995) o nella Casa bifamiliare Casanova (1998). Mentre viene modificata in una organizzazione più libera nella Casa Moritz Schmid (2000) o nella Casa Caminada (2000). Nella Casa Walpen a Blatten (2002), viene invece mantenuto il classico schema tipologico di suddivisione in tre stanze, ma la parte centrale, che originariamente funzionava da disimpegno, diviene quella più importante, lo spazio più ampio della casa, una sorta di atrio che ospita al piano terra la cucina e diviene al piano superiore spazio di relax e sauna.

"La cellula spaziale fa parte del processo" – spiega Caminada in un'intervista – *"dieci anni fa mi sono domandato come fare a modernizzare queste case e a modificare questo tipo di costruzione affinché possa corrispondere alle esigenze di oggi, senza però distruggere il tipo di costruzione. In seguito ho iniziato a lavorare con le cellule. Piantavo semplicemente le cellule spaziali e le avvolgevo con delle pareti."*²⁹⁷

²⁹⁶ GION ANTONI CAMINADA, *Il luogo e la sua presenza*, testo della conferenza tenutasi presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio il 13 marzo 2008.

²⁹⁷ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.173.

Per Caminada è fondamentale lavorare su una variazione tipologica che egli ama definire "molteplice". Così come gli edifici anonimi della tradizione sono tra loro sempre molto simili ma mai uguali, Caminada ricerca una ripetizione che sappia perfezionarsi senza mai abbandonarsi alla ripetizione anonima. La sua ricerca è perciò più interessata al principio della ripetizione non monotona, che non alla continua invenzione del nuovo; egli afferma: *"ritengo le nostre città moderne molto noiose a causa della loro grande diversità estetica. A differenza di questo, un'antica città italiana in tutta la sua sostenutezza rimane fascinosa. Credo che non siamo minimamente in grado di percepire una varietà troppo grande. Certe cose vanno ripetute per non rendere monotono il nostro mondo"*.²⁹⁸

Caminada sottolinea come i luoghi, i loro caratteri fisici e culturali hanno abbiano da sempre influenzato le costruzioni, per questo, l'architetto deve intervenire nei luoghi rafforzando le diversità caratteristiche senza aver paura di ripetere ciò che è già stato costruito, ma ricercando sfumature diverse. Nonostante Caminada studi con attenzione per le tipologie locali, il suo atteggiamento progettuale non è regionalistico; egli non mira alla riproduzione identica dei tipi edilizi tradizionali, ma sviscera le componenti tecniche e sociali che hanno portato a quelle forme, per poterle ri-utilizzare come base di lavoro. La sua ricerca progettuale, attenta agli aspetti topografici, culturali, sociali ed economici del luogo, gli consente di arrivare a soluzioni progettuali che sono pienamente comprese e condivise dagli abitanti di Vrin, quasi riuscendo a "svelare il luogo" alle persone che lo abitano.

Anche nella progettazione dei fabbricati agricoli, che sono quasi la metà di tutte le costruzioni di Vrin, Caminada studia e reinterpreta la tipologia tradizionale. Le tradizionali stalle con fienile si sviluppavano tutte a partire da un unico tipo architettonico, al quale sono state apportate varianti costruttive in funzione delle esigenze particolari di ciascuna azienda agricola.

La stalla per il bestiame era sempre alzata su delle fondamenta basse, utilizzando delle travi squadrate oppure dei panconi, e sopra di questa si collocava il fienile in una costruzione di legni tondi incastrati secondo il sistema tradizionale "Stickbau" che significa letteralmente "lavorati a maglia". Come quella abitativa, l'architettura agricola di Caminada riprende la tipologia antica e si riallaccia alle tecniche costruttive tradizionali, ricercando di volta in volta delle variazioni fondate sulla realtà contemporanea, sulle caratteristiche dei luoghi e delle persone che li abitano.

²⁹⁸ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.174.

2.2.6. Nuovo e tradizione: la “*repetition different*” di Herzog & de Meuron.

“Ci piacerebbe fare un edificio che potesse dire alla gente : «bene, questa ci sembra una casa antica tradizionale, però c'è anche qualcosa di completamente nuovo in lei”... un'architettura che sembri familiare, che non ti obblighi a guardarla, che risulti abbastanza normale; però allo stesso tempo che abbia anche un'altra dimensione, la dimensione del nuovo, di qualcosa di inaspettato ...”

Herzog & de Meuron, 1993²⁹⁹

Herzog & de Meuron si rivelano avidi studiosi dell'architettura minore tradizionale, che considerano di estremo interesse, anche per la sua capacità di non imporsi come “immagine”, ma lasciare spazio alle persone di esprimere se stesse: *“the buildings express our preference for anonymous architectural quality that leaves enough space for people to express themselves”*³⁰⁰.

L'interesse di Herzog & de Meuron per l'architettura tradizionale è certamente legato alle ricerche di Jacob Hunziker, che probabilmente avevano studiato negli anni settanta quando erano studenti dell'ETH di Zurigo, e all'insegnamento di Aldo Rossi, loro docente all'ETH tra il 1972 e il 1974.

Nei primi progetti di abitazioni di Herzog & de Meuron, come nella Casa Blu ad Oberwil (1979-1980) o nella Casa a Leymen (1996-1997), è evidente la derivazione della forma architettonica particolare dallo schema tipologico tradizionale dell'abitazione alpina, che si trasforma, a volte in maniera graduale, altre in maniera improvvisa, in un progetto caratteristico. Sia la Casa Blu ad Oberwil (1979-1980), che la Casa a Leymen (1996-1997), sono caratterizzate da un profilo esterno semplice e familiare, da un volume compatto e pulito, al quale non corrisponde con la complessa divisione interna. Questa inaspettata manifestazione dell'esterno rispetto all'interno è un tratto caratteristico dell'abitazione tradizionale dell'Engadina, che Hunziker descrive come un grande volume, suddiviso internamente da un'infinità di locali diversi nella dimensione e nell'uso, ma caratterizzato esternamente da una unica massa compatta. Scrive Hunziker: *“esternamente la casa rurale bernese costituisce un'unità comprensibile nel suo insieme e difficilmente separabile in elementi diversi e distinti, riassume nella sua complessa*

²⁹⁹ J. KIPNIS, *Una conversazione con Herzog & De Meuron*, in “El Croquis” n.84, 1997, pp.12-13, in ALESSANDRO D'ONOFRIO, *Herzog & De Meuron. Anomalie della norma*, Roma, Edizioni Kappa, 2003, p.50.

³⁰⁰ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in “El Croquis”, n.60, numero monografico Herzog & De Meuron 1983/1993, 1993, p.11.

organizzazione il villaggio, e quindi la forma urbana. Se qui la forma della casa si definisce attraverso la conformazione dello spazio interno e delle caratteristiche costruttive, essa rimane pure fortemente radicata ad un modello di essenzialità determinata dal locus."³⁰¹

Influenzati dall'interesse per la tipologia di Aldo Rossi, Herzog & de Meuron partono dagli studi di Hunziker sulle *Schweizerhaus*, li attualizzano ripensando in modo nuovo all'architettura residenziale alpina. Nel progetto per la casa a Leymen (1996-1997), ripropongono l'intricata combinazione di unità spaziali interne e il volume compatto, dall'aspetto quasi monomaterico, caratteristico delle abitazioni tradizionali dell'Engadina. Ma al contempo, l'edificio viene drasticamente sollevato dal suolo e appoggiato su una piattaforma sopraelevata, a circa un metro di altezza dal terreno. Questo "stravolgimento" del modello tipologico tradizionale, crea un effetto di "straniamento", di "sradicamento", di presa di distanza dal passato e dalla tradizione.

L'abitazione tipica dell'Engadina viene riletta, trasformata e trasportata in un contesto che non è più quello originario. Dalla regione svizzera dei Grigioni e dalla valle dell'Engadina, l'abitazione viene trasferita in Francia, nel caso della Casa a Leymen, o in California, nel caso della Casa Winery.

Nella pubblicazione "Herzog & De Meuron. Natural History" (2002), Kurt W. Foster confronta con particolare efficacia il progetto di Herzog & de Meuron per la Casa Winery in California (1995-1998), con una delle più diffuse popolarizzazioni dell'architettura tradizionale dell'Engadina del XX secolo, disegnata dall'architetto Jachen Ulrich Koenz.³⁰² Foster sottolinea come, affiancando il primo schizzo progettuale dei due architetti svizzeri al disegno di Koenz, emerga qualcosa di più che una generica associazione. In entrambi i casi la forma dell'edificio "afferma la sua separatezza dalla distribuzione interna degli spazi".³⁰³ Il disegno a volo d'uccello di una abitazione tradizionale di Koenz e gli schizzi di Herzog & de Meuron per la casa a Leymen in Francia, o per la casa Winery in America, sono accomunati da una combinazione intricata di unità spaziali interne alla casa, che arriva a definire un singolo volume compatto esterno.

Il repertorio formale e tipologico di un luogo specifico, di una precisa regione alpina, viene messo in relazione all'esperienza moderna e trasformato in modello universale.

La tipologia della casa dell'Engadina, studiata attraverso gli scritti di Jacob Hunziker e le lezioni di Aldo Rossi, non viene adottata in modo letterale ma trasformata da una valutazione del passato in una proposta per il futuro. Herzog & de Meuron dimostrano

³⁰¹ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.8.

³⁰² PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002.

³⁰³ PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002.

come le tipologie, invece di bloccare l'evoluzione di nuove forme, possano, al contrario, arricchire la produzione progettuale.³⁰⁴

In una intervista recente, affermano: “ *in our work we try to reflect on the existing world by incorporating it in what we do. Appropriation in the sense of adopting styles, forms of conduct, or models of functioning is related to wanting to make use of the existing world. This attitude is fundamentally different from a tabula rasa approach*”.³⁰⁵ Attraverso le loro architetture, Herzog & de Meuron ricercano una relazione con il luogo, una “appropriazione” della realtà, incorporando parte di questa nei loro progetti. La ripetizione della realtà del luogo è però sempre una “*repetition different*” che si apre a nuove potenzialità espressive.³⁰⁶ Si tratta di una “ripetizione” che, attraverso la ri-proposizione di texture, ritmi, materiali, organizzazioni spaziali, diviene tecnica compositiva e produce risultati del tutto originali.

Herzog & de Meuron sottolineano inoltre come il loro lavoro sia legato alla realtà specifica della svizzera, ma allo stesso tempo sia profondamente influenzato dalle tendenze globali. In questo senso il carattere di Basilea, città in cui lavorano, rispecchia il loro approccio all'architettura che, pur mantenendo uno sguardo universale, affonda le radici nelle diversità locali: “*Basel, situated in the middle of Europe, on the boundary between two different cultures, between Germany and France – this has probably been a decisive factor in our work. The different regions, completely different realities existing side by side, enhance the quality of life here. This profoundly European characteristic is a vital enrichment that we must try to preserve in Switzerland despite globalization. Even though we work on a global scale, we realize that our understanding of city planning and the fine arts is rooted in our local diversity of culture and their respect.*”³⁰⁷

³⁰⁴ KURT W. FOSTER, *Houses of the Engadine Valley*, in PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002, pp. 337-346.

³⁰⁵ PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002, p.146.

³⁰⁶ *Architecture as Repetition*, in PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002, pp.293-294.

³⁰⁷ PHILIP URSPRUNG (a cura di), *Herzog & De Meuron. Natural History*, Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2002, p.80.

2.2.7. La costruzione del “luogo” attraverso il dialogo con il “mondo” nelle architetture di Peter Zumthor.

“La forma dipende dal luogo, il luogo è ciò che è, la funzione dipende dalla forma e dal luogo.”

Peter Zumthor, 2006³⁰⁸

Nel suo libro “Atmosphären” (2006), Peter Zumthor descrive l'importanza del legame tra l'edificio e il luogo, la gente e il modo in cui questo viene abitato, che ama definire con il termine inglese “sense of home”, o, ancora meglio con quello tedesco “Heimat”.³⁰⁹

Il processo progettuale di Zumthor parte dal luogo, dall'ascoltare e dal sentire il luogo: *“quando ‘sento’ un luogo qualcosa mi commuove di più e qualcos'altro meno. Ma se sono commosso, mi chiedo subito il perché e comincio ad analizzarne la causa.”*³¹⁰

Nei suoi scritti enfatizza l'importanza di aderire ad un luogo ed alla sua fisionomia: *“per cominciare sforziamoci di capire cosa vuole un luogo da noi, invece di imporgli ciò che vogliamo”*³¹¹

Egli scrive: *“Alcune case vengono costruite un po' come degli aeroplani, da un bellissimo progetto di partenza ne viene prodotta una intera serie. Non è questo che mi interessa, a me piace il processo.”*³¹² Perciò ne deriva che *“tutti i nostri progetti, nella loro forma finale sono molto diversi tra loro.”*³¹³ Zumthor ribadisce più volte la sua avversione verso il modello di architettura recente “sradicata” al luogo: *“sempre di nuovo mi imbatto in costruzioni create con lo sforzo e l'esplicito desiderio di produrre delle forme originali – e rimango irritato.”*³¹⁴

Nell'introduzione al corso per gli studenti dell'università di Mendrisio descrive il suo processo progettuale come una ricerca continua e sempre aperta, dove è essenziale porsi delle domande e cercare delle risposte: *“fare architettura significa porre delle domande a*

³⁰⁸ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.69.

³⁰⁹ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.39.

³¹⁰ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 8.

³¹¹ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 8.

³¹² BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 9.

³¹³ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 9.

³¹⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.27.

se stessi; significa avvicinare, accerchiare, trovare la propria risposta".³¹⁵ Questa "ricerca", che è al centro del processo progettuale di Zumthor, consiste nel formulare risposte sempre nuove rispetto ai temi del "luogo" e della "cultura del nostro tempo". La risposta al luogo deve legarsi al presente e alla contemporaneità; egli scrive: *"l'architettura, nel momento del suo crearsi, è legata al presente mediante un rapporto particolare. Riflette lo spirito dei suoi inventori e risponde a modo suo alle domande relative al proprio tempo: attraverso la propria forma d'uso e il proprio aspetto, il proprio rapporto con altre architetture e attraverso il proprio rapporto con il luogo in cui è situata."*

Nella ricerca delle possibili soluzioni l'esperienza personale dell'architetto, così come quella del luogo emergono sotto nuove forme.

Le sue architetture non si pongono in analogia con l'esistente, non ricercano una ripetizione attualizzata delle forme e delle tipologie del luogo, come avviene nei progetti di Gion Caminada, ma propongono un nuovo modo di vedere le cose, costruiscono il luogo anche introducendo elementi che in questo prima mancavano. Nella costruzione del luogo, Zumthor instaura un dialogo con il "mondo", lasciando irradiare il sito di progetto da immagini e suggestioni altre.

In *"Architektur Denken"*, scrive: *"lavoro nei Grigioni, in un villaggio rurale, attorniato dalle montagne; lavoro a partire da questo luogo ed è lì che vivo. Talvolta mi chiedo se ciò influenzi il mio lavoro e del resto non mi dispiacerebbe immaginare che così potrebbe essere."*³¹⁶

E continua chiedendosi: *"chissà se le mie case avrebbero un altro aspetto, se negli ultimi venticinque anni, piuttosto che nei Grigioni, avessi lavorato nel paesaggio della mia gioventù, al piede settentrionale del massiccio del Giura, con le sue colline ondulate, i suoi boschi di faggi e la prossimità rassicurante dell'urbanità di Basilea? Appena comincio a riflettere su questa domanda, mi accorgo che il mio lavoro è segnato da luoghi molteplici."*³¹⁷

Zumthor approfondisce il suo procedere creativo dai "luoghi" al progetto, scrivendo: *"quando mi concentro su un sito specifico per il quale devo ideare un progetto, cercando di scandagliarlo fino in fondo - di coglierne la configurazione, la storia e le sue proprietà sensuali - subentrano rapidamente immagini di altri luoghi che compenetrano questo processo di attenta indagine: immagini di luoghi che mi sono noti, che mi hanno impressionato; immagini di luoghi quotidiani o particolari che custodisco dentro di me*

³¹⁵ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

³¹⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.33.

³¹⁷ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.33.

*come incarnazioni di determinate atmosfere e qualità; immagini, anche, di luoghi o di situazioni architettoniche provenienti dal mondo dell'arte, del cinema, della letteratura, del teatro. Sopraggiungono da sole, queste immagini di altri luoghi, originarie dei più diversi ambiti spesso apparentemente fuori luogo ed estranee. Oppure le invoco forzatamente. Mi sono indispensabili. Solo nel momento in cui, mentalmente, lascio irradiare il sito dato da ciò che gli è affine, familiare o inizialmente estraneo, si produce quell'immagine locale, complessa e con una sua profondità di campo che estrinseca dei rapporti, rivela delle linee di forza, mette in opera delle tensioni; si produce allora lo sfondo per l'abbozzo del progetto, traspare la trama delle molteplici vie di approccio al luogo che più mi permette di prendere le decisioni progettuali. Mi immergo nel luogo del mio progetto, lo indago, ma nello stesso tempo guardo verso l'esterno, verso il mondo dei miei altri luoghi.”*³¹⁸

Nel procedere creativo di Zumthor, l'immagine del sito emerge grazie al subentrare delle immagini di altri luoghi, sia reali che immaginari (luoghi dell'arte, del cinema, della letteratura), dall'irradiarsi dei ricordi e delle esperienze personali dell'architetto. Il luogo specifico si apre ad un confronto particolarmente intenso e rigoroso con il “mondo” di oggi. Da questo dialogo nasce il progetto, emerge la nuova identità del luogo.

Zumthor si immerge nel luogo specifico sempre ricercando uno scambio tra questo ed altri luoghi.

Egli scrive: *“spesso ho l'impressione che gli edifici in grado di sviluppare una presenza particolare del proprio luogo soggiacciono a una tensione interiore che rinvia oltre, al di là di quel luogo. Essi costituiscono il proprio luogo concreto attraverso il loro testimoniare del mondo. In essi ciò che deriva dal mondo si è coniugato con ciò che è locale. Se il progetto attinge esclusivamente al preesistente e alla tradizione, si ripete quello che luogo gli prestabilisce, mi manca il confronto con il mondo, mi manca la presenza del contemporaneo. E viceversa, se un'opera d'architettura riferisce unicamente del corso del mondo e racconta visioni, prescindendo dal coinvolgimento attivo del luogo concreto, sento la mancanza dell'ancoraggio sensuale dell'edificio nel proprio luogo, sento la mancanza del peso specifico di ciò che è locale.”*³¹⁹

Christoph Mayr Fingerle sottolinea come, nonostante la biografia di Peter Zumthor induca a pensare ad un approccio strettamente *regionale* e *artigianale* all'architettura, egli non assuma alcuna posizione *culturalista*, cioè *“la sua architettura non si ponga sulle tracce dell'immutabile tradizione stilistica.”*³²⁰

³¹⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.34.

³¹⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.34.

³²⁰ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

Parlando di Zumthor, Fingerle afferma: *"egli non ha mai praticato un'architettura contemporanea alpina, ma è stato il territorio a porre alla sua architettura questioni alle quali bisognava dare una risposta ... è Zumthor stesso a porre nelle sue opere i temi delle origini dell'architettura moderna: il luogo, lo spazio, l'utilizzazione di ogni nuovo strumento, il ruolo delle tecnologie costruttive, la relativizzazione della macchina (come seducente simbolo del moderno), l'intelligibilità delle leggi della natura e dell'architettura, l'immediatezza della matericità e gli effetti ad essa collegati. Tutti questi sono sintomi non di una riproposizione del passato ma di un nuovo modo di vedere le cose. Il ritorno di Zumthor alle radici del moderno non porta ad una posizione storicistica, e neppure ad un pensiero orientato allo stile, come quello in cui si era arenata senza speranza l'architettura del XX secolo, ma ad un confronto particolarmente intenso e rigoroso con le questioni fondamentali dell'architettura nel mondo di oggi".*³²¹ Ciò che differenzia l'approccio architettonico di Zumthor da un approccio storicistico o tradizionalistico è quindi secondo Fingerle il processo ideativo e creativo, che non guarda essenzialmente alla tradizione o alla storia ma procede ponendosi questioni sul presente, su "quesiti fondamentali attinenti al luogo, ai compiti e ai materiali", e cercando di risolverli.

Nel suo saggio *"Architektur Denken"* (1999), Zumthor dichiara: *"Il linguaggio dell'architettura non è ai miei occhi una domanda relativa a un determinato stile. Ogni casa è costruita per un determinato scopo, in un determinato luogo e per una determinata società. Con i miei progetti cerco di rispondere alle domande risultanti da queste semplici circostanze nel modo più preciso e critico che mi sia possibile. In un'epoca in cui la cultura della creazione è avvilita e la bellezza è arbitraria, io miro all'efficacia chiarificatrice di questo lavoro."*³²²

Sempre nelle pagine di *Architektur Denken*, Zumthor si interroga più approfonditamente sul processo progettuale che dal luogo e dallo scopo dell'edificio, attraverso l'immaginazione dell'architetto porta alla creazione della forma architettonica: *"dove trovo la realtà su cui devo dirigere la mia immaginazione quando tento di progettare un edificio per un dato luogo e a un dato scopo?"*³²³

Zumthor approfondisce il significato dell'*abitare un luogo* e lo ricollega allo studio della *realtà delle cose*: *"La realtà che mi interessa e su cui intendo orientare la mia immaginazione non è la realtà delle teorie disgiunte dalle cose, ma la realtà del concetto compiuto costruttivo, finalizzato all'abitare. È la realtà dei materiali di costruzione – pietra, tela, acciaio, pelle – e la realtà delle costruzioni che impiego per erigere l'edificio; è nelle*

³²¹ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

³²² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.27.

³²³ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.30.

*loro proprietà che cerco di penetrare con la mia immaginazione, avendo cura del senso e della sensualità, affinché scaturisca, forse, la scintilla di una costruzione felicemente riuscita, in grado di offrire un'abitazione all'uomo. La realtà dell'architettura è ciò che è concreto, ciò che si è fatto forma, massa e spazio, il suo corpo. Non vi sono idee se non nelle cose.”*³²⁴

La scelta dei materiali è quindi determinante nel procedere progettuale dal luogo all'architettura:

*“non possiamo fare a meno di chiederci sempre di nuovo quale significato possa assumere un determinato materiale in un determinato contesto architettonico. Risposte valide a questa domanda possono fare apparire in una luce inedita sia la modalità in cui il materiale viene solitamente utilizzato, sia le sue peculiari proprietà sensoriali e significanti. Se questo ci riesce, l'architettura e i materiali saranno in grado di risuonare e di risplendere.”*³²⁵

Nel progetto della Casa per persone anziane realizzata da Zumthor a Masans, nei pressi di Coira, è fondamentale la scelta dei materiali, le cui caratteristiche fisiche sono esaltate dal disegno stesso dell'edificio, costituito da pochi elementi di forma estremamente semplice. I materiali utilizzati sono il calcestruzzo a vista, il tufo e il legno di larice, e l'effetto è quello di *una enorme “pietra” nel paesaggio montano*, così come lo descrive Zumthor.³²⁶ Il fronte che si affaccia sul cortile è costituito da lastre di pietra di tufo alternate a grandi finestre con telai in legno. Dal rapporto con il luogo si determina la scelta dei materiali, il loro modo di utilizzo, e i significati associativi che attraverso questo emergono. Il luogo viene riscoperto facendo confluire sulle immagini reali del sito i ricordi personali dell'architetto, le immagini di altri luoghi reali o immaginari.

“Quando so che c'era qualcosa e non mi ricordo cosa, ciò non significa che mi devo ricordare (...) ma che posso inventare qualcosa” (Peter Handke)³²⁷

In particolare, le immagini di *ruralità*, di *campagna*, del passato delle persone anziane ospiti della casa, vengono tradotte da Zumthor attraverso i materiali e il loro modo di utilizzo. Il legno e la pietra si riferiscono al luogo in modo molto più efficace di quanto potrebbe essere il recupero di simboli presi dalle costruzioni rurali. Sul fronte della casa che affaccia sul cortile, i pilastri in muratura di tufo che definiscono l'apertura di grandi finestre e sorreggono il tetto, così come le tavole di legno fra i pilastri, richiamano in modo forte l'immagine delle stalle ancora presenti nella zona. All'interno, il pavimento continuo in doghe di larice color rossiccio, costruito in modo da rimbombare come se fosse vuoto,

³²⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.27.

³²⁵ JACQUES LUCAN, *Matière d'art: architecture contemporaine en Suisse*, Centre culturel suisse, Paris 2001.

³²⁶ PETER ZUMTHOR, *Casa di riposo per anziani a Coira/Masans in Svizzera*, in “Domus”, n. 760, maggio 1994, p. 22.

³²⁷ MARTIN STEINMANN, *Considerazioni sulla casa per anziani di Peter Zumthor*, in “Domus”, n. 760, maggio 1994, p. 32.

crea un'altra importante immagine-percezione di ruralità. Dal ricordo delle verande dei vecchi alberghi nasce l'idea dei corridoi vetrati di accesso agli alloggi, *tanto larghi da permettere di collocare le poltrone davanti ai singoli appartamenti.*³²⁸ L'edificio risulta perciò ricco di *elementi famigliari alle persone anziane che, provenendo dai villaggi circostanti, si trasferiranno in questa casa: muri portanti a vista, pavimenti in legno che rimbombano, pareti in tufo rivestite in legno, una veranda riparata dal vento integrata nella pianta, uno sporto incastonato nell'angolo esterno del tufo, orientato verso la valle, verso il sole del tramonto (...).*³²⁹

Anche nel progetto delle Terme di Vals la scelta e l'uso dei materiali contribuiscono in modo determinante non solo ad inserire l'edificio nel luogo, ma a far emergere l'atmosfera del luogo attraverso la personale immaginazione dell'architetto. Come scrive Marcel Meili, si tratta di rendere la struttura di significati visibile. L'edificio può perciò essere letto in modi diversi a seconda delle personali esperienze.³³⁰ Nel processo ideativo di Zumthor, la "costruzione del luogo" non avviene attraverso la ripetizione di tipologie o modelli tradizionali, ma facendo confluire immagini e atmosfere provenienti da altri luoghi reali o immaginari capaci di completare l'identità del sito, di ricostruire un "vuoto", una mancanza. *"Al centro dell'architettura c'è un vuoto"* - afferma Zumthor - *"non puoi progettare un vuoto, ma puoi disegnare i suoi confini, ed è allora che il vuoto prende vita."*³³¹ Gli edifici sono concepiti come "accenti topografici" che nascono da luogo specifico ma che molto spesso vanno ben oltre il loro immediato intorno.

In diversi scritti di Peter Zumthor emerge come egli sia profondamente affascinato dalle costruzioni semplici della tradizione. In *"Pensare l'architettura"* (1999), descrive con estrema passione e fascino le architetture del passato: *"la presenza di certe costruzioni ha per me qualcosa di misterioso. Sembrano essere lì, semplicemente. Non prestiamo loro nessuna attenzione particolare, eppure è pressoché impossibile immaginarsi senza di loro il luogo in cui sono insediate. Sono costruzioni che danno l'impressione di essere solidamente ancorate nel terreno, di essere parte integrante dell'ambiente a cui appartengono; sembrano dire: 'sono così come tu mi vedi ed è qui che devo stare'."*³³² E continua affermando: *"La possibilità di progettare delle costruzioni che nel corso del tempo entrano in una simbiosi così naturale con la conformazione e la storia del nostro luogo eccita la mia passione."*³³³ Gli edifici tradizionali, carichi di fascino e mistero, sono

³²⁸ MARTIN STEINMANN, *Considerazioni sulla casa per anziani di Peter Zumthor*, in "Domus", n. 760, maggio 1994, p. 31.

³²⁹ PETER ZUMTHOR, *Casa di riposo per anziani a Coira/Masans in Svizzera*, in "Domus", n. 760, maggio 1994, p. 23.

³³⁰ JACQUES LUCAN, *Matière d'art: architecture contemporaine en Suisse*, Centre culturel suisse, Paris 2001.

³³¹ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 8.

³³² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

³³³ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

paradigmatici di un'architettura capace di relazionarsi con la preesistenza, e per questo sono dei riferimenti progettuali di Zumthor, ma non vengono mai riproposti senza una sostanziale revisione e trasformazione. La nuova architettura guarda al passato, ma lo trasforma radicalmente; considera l'esistente ma lo rilegge in modo assolutamente nuovo e inedito. *Quando nell'acqua di uno stagno viene gettato un sasso – scrive Zumthor – un vortice di sabbia si solleva e si deposita; il sollevamento è indispensabile affinché il sasso trovi il suo posto.*"³³⁴ Ogni nuovo intervento comporta una rilettura e una trasformazione del luogo, che deve saper produrre uno sguardo "inedito" su ciò che già esiste.

*"Ogni nuova costruzione comporta un intervento in una determinata situazione storica" – scrive Zumthor – "la qualità dell'intervento dipende dalla capacità di dotare il nuovo di proprietà in grado di instaurare un significativo rapporto di pensione con il preesistente. Per trovare un suo posto, il nuovo dovrà anzitutto stimolarci a guardare l'esistente in modo inedito."*³³⁵

Il progetto per la casa Troug a Gugalun a Safiental (1993), nei Grigioni, risulta essere paradigmatico dell'idea che Zumthor ha del dialogo tra vecchio e nuovo, tra architettura e luogo.

Si tratta di un ampliamento di un antico edificio tradizionale in legno, costruito quasi tre secoli fa. Nonostante non parta da alcuno specifico riferimento alpino, il progetto riesce a confrontarsi in modo esemplare con il sito e con la preesistenza. Il nuovo edificio si giustappone all'antico senza volersi integrare completamente ma ricercando invece una distinzione. Questa distinzione avviene soprattutto attraverso i materiali e le tecniche, che pur rispettando le caratteristiche di quelle originarie risultano essere innovative. L'uso dei materiali, così come il disegno delle aperture, che sono riquadri essenziali o semplici tagli orizzontali, vogliono evitare l'effetto "pittresco", ed "attualizzare" l'idea di abitazione antica. Pur inserendosi delicatamente nella tradizione locale, questo progetto si contraddistingue per uno sguardo estraneo rispetto alla cultura regionale, per una certa distanza culturale, per il confronto aperto con le questioni architettoniche contemporanee, che lo rendono fortemente attuale.

Tra gli appunti di Peter Zumthor compare la descrizione accurata del rapporto equilibrato tra un vecchio edificio rurale ed una nuova architettura, che sembra ricordare proprio l'effetto cercato nel suo progetto di Casa Gugalun, ovvero quello di un "equilibrio tra vecchio e nuovo":

"studio la documentazione di una piccola casa in legno rossa, situata in un contesto rurale, un granaio trasformato in casa d'abitazione, ampliato dagli architetti e inquilini. L'ampliamento è riuscito, penso tra di me ... vecchio e nuovo stanno in equilibrio. Le parti

³³⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

³³⁵ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004.

nuove dell'edificio non sembrano voler dire "siamo nuove", bensì "siamo parti del nuovo tutto". Non c'è nulla di spettacolare o di innovativo che salta immediatamente all'occhio. Dal punto di vista creativo si tratta forse di un'attitudine piuttosto antiquata, artigianale.... Ma ciò nonostante, ripenso volentieri a quella piccola casa rossa."

2.2.8. Un'architettura che si inserisce in modo "invisibile nel luogo": la ricerca progettuale di Diener & Diener.

"La forma migliore è sempre già pronta, e che nessuno tema di attuarla, anche se nei suoi elementi fondamentali è opera di altri. Ne abbiamo abbastanza del genio originale. Ripetiamoci all'infinito! Che un edificio sia simile all'altro. Non si verrà in tal caso pubblicati nella 'Deutsche Kunst und Dekoration' e non si diventerà professori della Scuola delle Arti Applicate, ma si sarà reso il migliore servizio alla propria epoca, a se stessi, al proprio ruolo e all'umanità".

Adolf Loos

Le architetture di Diener & Diener si caratterizzano per la capacità di instaurare un dialogo sapiente con il luogo, attraverso un linguaggio architettonico essenziale e spoglio di ogni ornamento, che predilige l'utilizzo di forme semplici e astratte.

Roger Diener riconosce il proprio debito culturale con Aldo Rossi e con Luigi Snozzi, suoi insegnanti al Politecnico di Zurigo all'inizio degli anni '70, che gli hanno trasmesso l'amore per il luogo e per la città. Lo studio del contesto urbano è un elemento chiave nelle opere di Diener & Diener, ed è al centro della loro teoria architettonica. *"Diener & Diener si sono concentrati sulla questione dell'edificio come presenza urbana"* - afferma Joseph Abram³³⁶ - e, non a caso il tema della città è stato al centro di diverse mostre dedicate alla loro architettura, tra cui *"From City to Detail"* (Londra, 1992) o *"Das Haus und die Stadt"* (Lucerna, 1995).

Secondo Roger Diener, nessun "gesto" deve determinare il carattere dell'edificio, nessuna immagine deve aggiungersi ad esso per sedurre, per questo motivo, i loro interventi appaiono essere quasi "invisibili", non si riconosce la "firma" dell'architetto, sembrano essere stati lì da sempre.

Il teorico svizzero Martin Steinmann³³⁷ nel suo saggio *"la forma forte"* definisce l'architettura di Diener & Diener attraverso la nozione di *"Minimalismus"*, ovvero di un architettura che ricerca l'assenza di immagine architettonica. Roger Diener afferma:

³³⁶ JOSEPH ABRAM, *Il volume interno*, in ALESSANDRO MELIS, ISABEL HALENE, MARCO BRIZZI, *Diener & Diener. Dentro il volume*, Edizioni ETS, 2003, pp.7-8.

³³⁷ MARTIN STEIMANN, *Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz*, in *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, a cura di PETER DISCH, ADV & SA, Lugano 1991, p. 10-17.

“vogliamo rimanere nella realtà dell'espressione”.³³⁸ Per inseguire questa “realtà”, la loro progettualità si lega fortemente al luogo, si interessa delle architetture semplici e quotidiane, delle forme “banali” e comuni della tradizione. La loro ricerca architettonica si spinge per questo verso un'architettura semplice e minimale, che vuole quasi “passare inosservata”, inserirsi in modo “invisibile” nel contesto. Il rapporto con le preesistenze è la materia prima dei loro progetti.

³³⁸ Roger Diener, conferenza al Centro Culturale Svizzero di Parigi, gennaio 1997, in ALESSANDRO MELIS, ISABEL HALENE, MARCO BRIZZI, *Diener & Diener. Dentro il volume*, Edizioni ETS, 2003, pp.9-10.

2.3

LE TEORIE E I MODELLI OPERATIVI PER IL PROGETTO DELLE TECNICHE

LA PERMANENZA DEL LINGUAGGIO ALPINO, LA CONFERMA DELLE TECNICHE E DELL'IMPIEGO DEI MATERIALI

Il linguaggio architettonico, le idee, le abitudini e le tecniche, come ogni altro aspetto dell'attività umana, hanno origine nella trasmissione e nell'assimilazione di precedenti esperienze.

Il termine "tradizione", dal latino *traditio*, che significa *consegnare una cosa ad altri* e quindi *trasmettere attraverso il tempo nozioni e ricordi* ³³⁹, nel corso dei secoli XIX e XX diviene un elemento chiave del dibattito architettonico, in particolare nell'area alpina. La *tradizione* è vista da alcuni come un fattore essenziale di continuità storica, il perpetuarsi di forme, di tecniche, di usanze e costumi; per altri invece, la *tradizione* costituisce una forza attiva e operante in continua evoluzione, il contenuto vivo e fluente del presente. L'evoluzione del linguaggio architettonico è il risultato dialettico del costante scontro tra tradizione e innovazione, tra tradizione e individualità, tra tradizione e contaminazioni esterne di idee e tradizioni diverse, tra tradizione e cambiamenti tecnici, sociali, economici.

Elémire Zolla, nel suo saggio *Che cos'è la tradizione*, partendo dal significato di *trasmissione* della tradizione (la tradizione è "*ciò che si trasmette, specie di progenie in progenie*"), la definisce come "*la radice di ogni atto umano*", e ne riconosce il carattere di eternità. ³⁴⁰

Secondo Zolla, la tradizione è, per sua stessa definizione, destinata a non finire, a non esaurirsi mai:

"*Molte tradizioni affermano di esaurire la tradizione*" scrive Zolla, ma "*se si definisce la Tradizione come l'insieme degli atti onde si trasmettono*", allora "*tutte le tradizioni, di qualsiasi oggetto, si pongono nella prospettiva di quella loro misura eterna*". ³⁴¹

Se, come sostiene Zolla, non si può parlare di "*fine di una tradizione*", si può invece parlare di "*contaminazione di diverse tradizioni*", di "*Syn-kràsis*", ovvero di coesistenza di più elementi che creano una cosa nuova ("*kr*" è infatti la radice da cui viene "*creare*" e, in greco, "*mescolare*" - *kerànnymi*), di rigenerazione. Ogni tradizione vive perciò di una continua evoluzione, contaminazione con altre tradizioni, in una rigenerazione e trasformazione continua. Questo carattere dinamico della tradizione, che era già stato

³³⁹ Definizione di "Tradizione" dall'Enciclopedia dell'Arte (autore: Luigi Salerno).

³⁴⁰ ELEMIRE ZOLLA, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Bompiani, 1971.

³⁴¹ ELEMIRE ZOLLA, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Bompiani, 1971.

affrontato da diversi teorici dell'architettura (tra i quali, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Adolf Loos, Carlo Mollino), diviene un riferimento importante per gli architetti alpini contemporanei (Gion Caminada, Peter Zumthor, Bruna e Mellano, Baumschlager & Eberle, Herzog & de Meuron), i quali, in modi diversi, sottolineano l'esigenza di attualizzare la tradizione per mantenerla "viva".

2.3.1. Definizioni di tradizione tra XIX e XX secolo.

Nella metà del XIX secolo, John Ruskin, attratto dalla bellezza romantica delle vette alpine e degli edifici tradizionali delle montagne, sottolinea nei suoi scritti il ruolo fondamentale dell'architettura per la trasmissione della memoria e per l'affermazione dell'identità. Scrive Ruskin *"There are two strong conquerors of forgetfulness of the men: poetry and architecture"*: la poesia e l'architettura sono le due principali possibilità che gli uomini hanno per allacciare il loro presente al passato. E conclude: *"We may live without architecture, worship without her, but we cannot remember without her"*. Nel suo famoso saggio *"The seven lamps of architecture"* (1849), la "sesta lampada" che deve guidare l'architettura è proprio quella della Memoria.³⁴² Marcel Proust, riprendendo e incrementando le idee di Ruskin, nel suo scritto *"Remembrance of Things Past"*, approfondisce il concetto di architettura come memoria. Secondo Proust, gli edifici hanno la capacità di riportare nel presente parte del passato, di trasmettere il ricordo.

In questa concezione di architettura come "memoria", che verrà ripresa in seguito anche da Proust, è centrale il concetto di tradizione nella sua accezione di "trasmissione" del ricordo.

Nella seconda metà del XIX secolo, l'architetto svizzero Gottfried Semper, definisce la tradizione come il rapporto vivo tra le "forme base" (*Grundformen*), che stanno all'origine dell'architettura, e la loro evoluzione. Nell'introduzione al suo famoso saggio *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik"* (1861-1863), Semper scrive:

"Se non teniamo conto di questa remota influenza delle arti tecniche sulla genesi delle forme e dei tipi tradizionali, non potremo mai avere un giusto approccio alla comprensione dell'architettura. Come le radici delle parole conservano, intatta, la loro vitalità e attraverso i successivi mutamenti e ampliamenti dei concetti che vi si ricollegano riaffiorano sempre nella loro forma originaria; come è impossibile, per un nuovo concetto, trovare un termine assolutamente nuovo senza fallire lo scopo principale, che è quello di

³⁴² JOHN RUSKIN, *The seven lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette Lampade dell'Architettura*, Jaka Book, Milano 1982, pp.209-230.

farsi comprendere; così non ci è lecito trascurare o rifiutare questi arcaici tipi dell'arte, che sono le radici del suo simbolismo, a vantaggio di altri."³⁴³

L'evoluzione dell'architettura, come quella del linguaggio, è, secondo Semper, profondamente ancorata alla tradizione costruttiva, alla trasmissione delle tecniche e dell'uso dei materiali. Conoscere l'origine dell'architettura risulta perciò fondamentale per progettarne lo sviluppo.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, che muore a Losanna nella sua villa alpina nel 1879, aveva fondato la sua teoria dell'architettura sugli aspetti analizzabili della tradizione, e aveva definito l'architettura regionale come una *"architecture soumise aux besoins, appropriée aux habitudes de la population ou au climat, aux matériaux"*. La tradizione, secondo Viollet-le-Duc, deve servire al progetto, non per imitare e riproporre in modo acritico forme del passato, ma per comprendere i principi che sottendono quelle forme: gli studi delle architetture del passato *"devono far sì che sia in grado di applicare non delle forme che vediamo, bensì dei principi che hanno originato tali forme"*.³⁴⁴ Una volta compresi tali principi, le forme della tradizione devono essere re-interpretate nel presente, adattate alle nuove esigenze, ai nuovi usi e materiali. Viollet-le-Duc distingue l'imitazione pedissequa di una forma tradizionale dall'applicazione dei principi della tradizione. Solo quest'ultima può essere espressione veritiera delle esigenze reali del presente: *"nello studio delle arti del passato, bisogna dunque separare assolutamente la forma che è semplicemente l'impronta di una tradizione, forma irriflessiva, dalla forma che è l'espressione immediata di un'esigenza, dello stato di una società, e solo quest'ultimo studio può avere delle conseguenze pratiche, non certo per l'imitazione di tale forme, bensì per la comprensione che essa trasmette circa l'applicazione di un principio. (...) Devo scartare, in quanto derivante da un falso principio, qualsiasi arte che, influenzata da tradizioni, si lasci così trasportare al di fuori della verità nella sua espressione; devo invece impegnarmi nel considerare con attenzione con quali mezzi certi popoli sono giunti a conferire una forma alla loro architettura, adattandola alle loro necessità, ai loro usi, e ai materiali di cui disponevano."*³⁴⁵

³⁴³ GOTTFRIED SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1861–1863), ed. It. Architettura, arte e scienza: scritti scelti 1834-1869, a cura di Benedetto Gravagnuolo, Napoli, clean, 1987.

³⁴⁴ EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Decima conversazione. Sull'architettura nel XIX secolo. Sul Metodo*, in EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens on Architecture*, Parigi, 1875, ed. it. *Conversazioni sull'architettura: Selezione e presentazione di alcuni "Entretiens"*, a cura di M.A. Crippa, Jaca book, Milano, pp. pp. 121-125, 127, 135

³⁴⁵ EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Decima conversazione. Sull'architettura nel XIX secolo. Sul Metodo*, in EUGENE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens on Architecture*, Parigi, 1875, ed. it. *Conversazioni sull'architettura: Selezione e presentazione di alcuni "Entretiens"*, a cura di M.A. Crippa, Jaca book, Milano, pp. pp. 121-125, 127, 135

2.3.2. Il dibattito tra tradizione e innovazione nel XX secolo.

Quarant'anni più tardi, Adolf Loos riprende nei suoi scritti il concetto di tradizione teorizzato da Viollet-le-Duc e da Semper: una tradizione che non è ripetizione di modelli formali passati, ma comprensione profonda dei principi e delle ragioni che hanno generato le forme architettoniche tradizionali. Solo la conoscenza di queste ragioni profonde può evitare la riproposizione "*pittoresca*" delle forme del passato, e può agevolare la loro innovazione, per adattarle alle mutate esigenze e alle nuove possibilità tecniche.

Rispetto agli scritti di Loos si possono rintracciare quattro diverse definizioni di tradizione. La prima è...

In "*Regole per chi costruisce in montagna*" (1913), Loos scrive: "*non costruire in modo pittoresco. Lascia quest'effetto ai muri, ai monti e al sole. L'uomo che si veste in modo pittoresco non è pittoresco, è un pagliaccio. Il contadino non si veste in modo pittoresco. Semplicemente lo è.*"³⁴⁶

E più avanti: "*anche quando vai in montagna. Con i contadini parla la tua lingua. L'avvocato viennese che parla con i contadini usando il più stretto dialetto da spaccapietre deve essere eliminato.*"³⁴⁷

La tradizione alpina rappresenta per Loos un patrimonio che deve essere studiato nelle sue ragioni più profonde, e che deve essere adattato ai cambiamenti sociali e ai miglioramenti offerti dalla tecnica contemporanea. Nello stesso saggio Loos afferma: "*fa' attenzione alle forme con cui costruisce il contadino. Perché sono patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri. Cerca però di scoprire le ragioni che hanno portato a quella forma. Se i progressi della tecnica consentono di migliorare la forma, bisogna sempre adattare questo miglioramento. Il coreggiato è stato sostituito dalla trebbiatrice.*"³⁴⁸ E ancora: "*Non pensare al tetto, ma alla pioggia e alla neve. In questo modo pensa il contadino e di conseguenza costruisce in montagna il tetto più piatto che le sue cognizioni tecniche gli consentono. In montagna la neve non deve scivolare giù quando vuole, ma quando vuole il contadino. Il contadino deve quindi poter salire sul tetto per spalar via la neve senza mettere in pericolo la sua vita. Anche noi dobbiamo costruire il tetto più piatto che ci è consentito dalle nostre cognizioni tecniche.*"

Per Loos, la tradizione è la "*verità*", la risposta più sincera ai problemi ambientali e culturali di un luogo specifico. La tradizione non può essere imitazione pedissequa delle forme del passato, ma deve essere *risposta sincera* alle esigenze attuali. L'utilizzo di forme tradizionali è possibile solo se queste sono ancora attuali, e, dall'altra parte, l'innovazione della tradizione è accettata solo se è veramente migliorativa.

³⁴⁶ ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, 1913, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p.272.

³⁴⁷ ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, 1913, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p.272.

³⁴⁸ ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, 1913, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p.272.

Nella celebre conclusione dello stesso saggio, Loos afferma:

“Sii vero! La natura sopporta soltanto la verità. Va d'accordo con i ponti a travi reticolari in ferro, ma rifiuta i ponti ad archi gotici con torri e feritoie.

*Non temere di essere giudicato non moderno. Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario attieniti alla tradizione. Perché la verità, anche se vecchia di secoli, ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci cammina al fianco.”*³⁴⁹

Loos critica duramente quelle architetture che ripropongono in modo *non vero* le forme della tradizione, e, all'interno del suo saggio *“Arte nazionale”*, afferma: *“ questa ingenuità affettata, questo ritorno arbitrario ha un precedente stadio culturale è indegno e ridicolo. E infatti è un atteggiamento estraneo ai maestri antichi, che mai sono stati indegni o ridicoli. Si veda come si inseriscono bene nel paesaggio le antiche case padronali e le chiese di campagna progettata dagli architetti locali, mentre gli infantili tentativi degli architetti degli ultimi quarant'anni di accostarsi alla natura per mezzo di tetti scoscesi, bow windows e simili grossolane pacchianerie sono miserabilmente falliti”*.

Il cambiamento e l'innovazione vengono accettati solo quando rappresentano un miglioramento. Eppure, il suo progetto di casa alpina per la famiglia dell'industriale viennese Khuner a Payerbach (in Austria), che si sviluppa a partire dalla tipologia tradizionale della casa alpina in legno, sembra ad un primo sguardo inserirsi in assoluta “mimesi” con la tradizione, ed indossare il “costume folcloristico”. Ma, osservando con maggiore attenzione l'architettura di Loos, questa prende le distanze dalle architetture vernacolari – dal “dialetto dello spaccapietre” – attraverso la scelta dei materiali e delle tecniche costruttive, che rappresentano una re-interpretazione moderna della tradizione.

Un altro architetto moderno, Sigfried Giedion, nel suo noto saggio del 1954 *The New Regionalism*, pone una nuova attenzione verso la tradizione regionale, pur prendendo le distanze da un atteggiamento “tradizionalista”. Secondo Giedion, questo rinnovato interesse verso la tradizione non significa affatto che l'architettura moderna debba imitare l'aspetto esteriore degli edifici tradizionali;³⁵⁰ al contrario, “l'imitazione pedissequa delle forme tradizionali è assolutamente pericolosa”. Scrive Giedion: *“a quali caricature e gravissime distruzioni del paesaggio si giunga quando si favorisca o addirittura si imponga per legge, nelle case per il weekend costruite vicino alle città, la scimmiettatura dei complessi d'abitazione contadini così stupendamente armonizzati con il terreno, lo possiamo chiaramente scorgere nei sobborghi di Londra, di New York o nei luoghi di cura alpini. Questa malintesa assimilazione è una malattia internazionale”*.³⁵¹

³⁴⁹ ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, 1913, in *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p.272.

³⁵⁰ SIGFRIED GIEDION, *Un nuovo regionalismo* (1956), in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

³⁵¹ SIGFRIED GIEDION, *Un nuovo regionalismo* (1956), in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

La tradizione deve aggiornarsi in funzione delle innovazioni tecniche, dei nuovi materiali, e delle nuove espressioni estetiche. Scrive ancora Giedion: *"i nuovi edifici saranno talvolta uguali, almeno fino a un certo punto, a quelli antichi, talaltra invece saranno radicalmente differenti. Questa diversità trae origine, tra le altre, da due cause: potrà essere determinante l'utilizzazione di nuovi metodi produttivi o di nuovi materiali; oppure sarà una nuova espressione estetica ad imporre il carattere che il costruttore deve dare all'habitat dell'uomo."*³⁵²

Negli stessi anni, si avvia anche in Italia un acceso dibattito sul tema della tradizione in contrapposizione al modernismo. Uno dei suoi principali promotori è Ernesto Nathan Rogers, che tra il 1953 e il 1965 è direttore della rivista "Casabella", al cui prestigioso nome affianca il programmatico titolo "Continuità". Con il termine "continuità", egli sostiene un'architettura moderna che non vuole porsi in rottura con il passato, ma che al contrario, è capace di assorbire la storia e la memoria.

La tradizione non è considerata in antitesi alla modernità, al contrario, i due termini - "tradizione" e "modernità" vengono affiancati nel titolo del suo importante saggio *La tradizione dell'architettura moderna in Italia* del 1955.³⁵³ L'*ambiente*, inteso non in senso strettamente fisico ma in quanto "ambiente culturale", è secondo Rogers il tema che sta alla base della relazione tra "tradizione" ed "innovazione".

La determinazione di nuove forme è un processo che si sviluppa a partire dall'elaborazione dei dati della "memoria", la quale svolge, secondo E. N. Rogers, due azioni essenziali: una che si muove dalle persone verso le cose, l'altra che agisce dalle cose verso le persone. La prima azione della memoria riguarda il nostro rivolgerci al passato per fare della storia l'alimento delle nostre esperienze future, è la *"rielaborazione per cui le cose già fatte continuano in noi, determinando una tradizione, cioè si portano avanti tramite nostro, s'inverano nell'oggi, si danno stabilità con fondamenta più ampie di quelle che avrebbero se nascessero solo da noi"*.³⁵⁴ La seconda azione della memoria riguarda l'architettura, che, in quanto "monumento", ammonisce (moneo) e ricorda (memini), *"conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo"*.³⁵⁵

La tradizione è secondo E. N. Rogers un elemento indispensabile della creazione artistica, che deve essere mantenuto "viva" e "vitale" attraverso l'apporto dell' "invenzione", ovvero attraverso l'impronta personale dell'artista, capace di attualizzare il passato, di renderlo espressione del particolare momento storico che gli appartiene.

³⁵² SIGFRIED GIEDION, *Un nuovo regionalismo* (1956), in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

³⁵³ ERNESTO NATHAN ROGERS, *La Tradizione dell'architettura moderna in Italia*, in "Casabella Continuità", n.206, Luglio/Agosto, 1955, pp.4-5

³⁵⁴ E. N. ROGERS, *Memoria e invenzione nel design*, in "Casabella", maggio, 1960, in ERNESTO NATHAN ROGERS, *Editoriali di architettura*, Torino, Einaudi, 1968, p.137.

³⁵⁵ E. N. ROGERS, *Memoria e invenzione nel design*, in "Casabella", maggio, 1960, in ERNESTO NATHAN ROGERS, *Editoriali di architettura*, Torino, Einaudi, 1968, p.137.

Negli stessi anni, si apre in Italia un intenso dibattito sul tema della tradizione nell'architettura alpina. Due dei principali interlocutori sono Mario Cereghini e Carlo Mollino, con due posizioni tra loro fortemente opposte. Il primo ha una visione "tradizionalista" dell'architettura alpina, che deve essere *"frutto di un mutuo rispetto delle tradizioni"*. Il secondo esprime invece una posizione maggiormente "progressista" e una visione "dinamica" della tradizione, nella quale il cambiamento e l'innovazione risultano essere fattori indispensabili per mantenerla vitale ed attuale.

Mario Cereghini, nel suo libro *"Costruire e in montagna. Architettura e Storia"* (1956), scrive: *"la bellezza di una casa è per il montanaro strettamente collegata al concetto di tradizione intesa come continuità di certe norme di impiego dei sassi delle malte del legno."*³⁵⁶

*"Il montanaro (...) si attiene alla tradizione, e se gli pare di poter applicare qualche novità lo fa soltanto dopo aver constatato che ne valga veramente la pena."*³⁵⁷

E più avanti, continua affermando: *"Noi architetti non dobbiamo disprezzare le tradizioni locali. In esse troveremo, se sapremo scrutarle, tanti sani principi, e apprezzeremo lezioni durature. Andiamo su ad aprire grandi finestrate, ad impiantare spaziose terrazze, a collocare camini e termosifoni, ma prima sentiamo un po' dai montanari come ci si debba comportare col vento, col clima locale e coi materiali che abbiamo portata di mano. Solitamente dobbiamo soddisfare oltre che le necessità di persone che vivono perennemente nell'ambiente alpino, anche quelle di gente che viene in montagna solamente d'estate o d'inverno e che è abituata al comfort delle case cittadine: dobbiamo perciò fare in modo che si possa vivere senza eccessiva nostalgia di quegli elementari comodi e risorse a cui la gente civile è ormai legata da tempo."*³⁵⁸

La tradizione è descritta da Cereghini come "continuità" di norme tecniche e di principi "duraturi", che possono in alcuni casi trovare modificazioni per adattarsi alle nuove esigenze del turismo e dei fruitori "urbani" della montagna.

Alla posizione maggiormente "tradizionalista" di Cereghini, si contrappone quella maggiormente "progressista" di Carlo Mollino. Nel saggio *Tabù e tradizione nella costruzione montana* (1954), vero e proprio manifesto dell'architettura alpina del Novecento, Carlo Mollino definisce la tradizione come un *"continuo e vivente fluire di nuove forme in dipendenza del divenire irripetibile di un rapporto tra causa ed effetto, è fiume armonioso e differente in ogni ansa e non acqua stagnante o ritorno."*³⁵⁹ La

³⁵⁶ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in *"Costruire e in montagna. Architettura e Storia"*, Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

³⁵⁷ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in *"Costruire e in montagna. Architettura e Storia"*, Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

³⁵⁸ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in *"Costruire e in montagna. Architettura e Storia"*, Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

³⁵⁹ CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in *"Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino"*, nuova serie, anno VIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

tradizione, per rimanere "viva" necessità di una continua rielaborazione ed innovazione. Secondo Mollino, l'atteggiamento "tradizionalista", che recupera le forme dal passato senza adattarle alle esigenze del presente, invece di inserirsi nella tradizione, la uccide. Nello stesso saggio, Mollino scrive: *"oggi imitare forme e adombrare strutture di antiche costruzioni nate da possibilità materiali e particolari destinazioni, ora scomparse ora mutate, equivale a costruire la scenografia di una realtà inesistente, uscire, anziché inserirsi, nella tradizione. Le nuove costruzioni montane debbono avere una autonomia e una sincerità propria che tragga la sua ragione d'essere da una completa visione di un problema attuale del costruire in montagna"*.³⁶⁰ Come aveva già fatto Adolf Loos, anche Carlo Mollino negli scritti del 1954 utilizza i termini *sincerità* e *verità*, per definire una tradizione che risponde alla realtà dei problemi attuali. Così come Loos aveva criticato duramente l'architettura *"pittoresca"*, Mollino accusa l'architettura *"folkloristica"* di distruggere gli elementi vitali della costruzione e di troncare il processo di continuo fluire della tradizione. Carlo Mollino scrive: *"ancora oggi volontà e disposizioni più o meno apertamente auspicano la costruzione montana informata al folklore e al mimetismo col paesaggio. Sono decisamente contrario queste istanze nate con il gusto romantico in uno con quello sempre vivo dell'eclettismo. Volere un'architettura folkloristica vuol dire ripetere in un modo che gli stessi costruttori di baite, gli stessi maestri artigiani che col legno e la pietra costruiscono autentiche architetture, oggi non vorrebbero più accettare. A questo proposito non è affatto da approvare l'imposizione o l'invito a inserire elementi formalmente tradizionali per iniziativa di quegli enti o commissioni che sovrintendono o "supervisionano" le nuove costruzioni montane. Questo invito al folklore, pur nato con la lodevole intenzione di evitare il peggio, sfocalizza gli elementi vitali della costruzione e tronca proprio un processo storico costruttivo che altro non è che quella tradizione che si vuole giustamente salvare."*³⁶¹ E, più avanti, aggiunge: *"se le generazioni precedenti avessero sempre avuto l'attuale nostro falso rispetto per la tradizione non vi sarebbe stato luogo per alcuna architettura all'infuori di quella iniziale dei cavernicoli."* Carlo Mollino conclude criticando duramente gli interventi che ricercano il camuffamento e la mimetizzazione con la tradizione: *"Non credo di essere pessimista se affermo e insisto che il problema del costruire montagna coincide ancora, per desiderio di enti e committenti, con il vagheggiamento di centri montani formati da villette e complessi alberghieri nascosti camuffati da "villaggio alpino". Anche esaminando la situazione al profilo puramente tecnico economico è immediatamente constatabile la difficoltà, se non la impossibilità, di usare attualmente materiali del luogo e ripete antiche strutture. Ammessi a questa difficoltà, ostinarsi a mantenere fede in direzione della medesima, costruendo a*

³⁶⁰ CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

³⁶¹ CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

*suo dispetto, equivale ovviamente a non fare architettura ma bensì esercitazioni scenografico-archeologiche.”*³⁶²

2.3.3. Tradizione e innovazione nell'architettura contemporanea.

“In un'arte o in una scienza i principi e i mezzi di azione sono elaborati collettivamente o trasmessi per tradizione”

Aldo Rossi, 1966³⁶³

All'inizio degli anni ottanta si rinnova con intensità il dibattito architettonico sul tema della tradizione. Vittorio Gregotti scrive: *“mai come in questi anni l'ossessione della storia è divenuta un fatto tanto evidente”*. L' *“ossessione per la storia”* rappresenta, secondo lui, *“l'ombra della progettazione contemporanea”*, in quanto solo dentro alla tradizione l'architettura riesce a trovare *“gli strumenti disciplinari per essere”*³⁶⁴. Un'attenzione alla tradizione, che non riduce l'architettura a pura citazione delle forme e delle tecniche tradizionali, ma che riesce a mantenere una relazione forte con la realtà e con la società attuali. Come sottolinea William Curtis, *“attenzione per la tradizione non significa copiare ciò che è avvenuto in precedenza o imporre norme stilistiche. Implica piuttosto l'assorbimento di principi alla base di soluzioni precedenti e la loro trasformazione affinché soddisfino condizioni differenti e si adeguino alle nuove intenzioni.”*

In linea con l'immagine della tradizione, rappresentata metaforicamente da Mollino come un fiume in continuo movimento (1961), Curtis, a proposito del rapporto tra antico e nuovo nell'architettura contemporanea: *“la situazione può essere paragonata al delta di un fiume, con le correnti principali che scorrono e nei rispettivi alvei: alcuni si insabbiano, altre sono rinvigorite da sorgenti profonde, altre ancora avanzano con forza rinnovata; nel suo complesso il fiume continua a scorrere.”*³⁶⁵

Nell'ultimo ventennio del XX secolo, la tradizione diviene un riferimento progettuale fondamentale, ma solo se può essere proiettata nell'attualità. Come sottolinea Gregotti, *“al centro dell'architettura vi è sempre l'uomo. I metodi di confronto con la realtà possono essere trovati attraverso la storia.”*

³⁶² CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

³⁶³ ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966, p.98.

³⁶⁴ VITTORIO GREGOTTI, *L'ossessione della Storia*, in "Casabella" n. 478, marzo 1982, p.

³⁶⁵ WILLIAM J.R. CURTIS, *Architettura moderna e memoria: nuove percezioni del passato*, in, "L'architettura moderna dal 1900", cap. 33, Phaidon, London 2006, pp. 617-619.

Come avviene in altri contesti europei, si pensi ad esempio a quello mediterraneo, anche nella regione alpina diversi architetti contemporanei affrontano attraverso le loro teorie e i loro progetti il tema della tradizione. Seppure gli approcci siano tra loro molto differenziati e in alcuni casi profondamente contrapposti, si evidenzia una tensione verso il tema comune della tradizione. Ad approcci più "tradizionalisti", quali quelli degli architetti piemontesi Bruna e Mellano o dell'architetto svizzero Gion Caminada, si contrappongono visioni maggiormente "innovatrici", come quelle degli svizzeri Herzog & de Meuron, di Peter Zumthor o degli austriaci Baumschlager & Eberle. La tradizione viene recuperata e riletta attraverso la conoscenza approfondita delle tecniche costruttive del passato e dei materiali tradizionali. Non si tratta però di un recupero passivo di tecniche consolidate, ma sempre di una loro re-interpretazione e attualizzazione rispetto alle esigenze del presente.

2.3.4. Tecniche e materiali della tradizione alpina: il legno e la pietra.

Alla fine del XIX secolo, lo storico e ricercatore Jacob Hunziker aveva scritto: *“come la lingua svizzera è divisa in romanza e tedesca, così lo stile dell'architettura si è diviso nella costruzione in legno e nella costruzione in pietra. Il romano costruisce in legno, il tedesco costruisce in pietra”*.³⁶⁶

Le due forme costruttive tradizionali dell'arco alpino si caratterizzano quindi per il materiale primario utilizzato e per l'appartenenza a due differenti culture linguistiche e costruttive.

In linea generale si può affermare che originariamente la tradizione latina è legata alla costruzione in pietra, mentre quella tedesca alla costruzione in legno. Ancora oggi la costruzione in pietra e in intonaco individua la tradizione delle valli romanze, mentre la costruzione in legno incastrato, il “Blockhaus”, caratterizza quella delle valli superiori tedesche. Come sottolinea Luca Ortelli, questa distinzione tra la pietra e legno non è solo legata ad una necessità costruttiva, ma ha un valore di “ricordo”, di “tendenza”, di “appartenenza culturale”³⁶⁷. Pietra e legno rappresentano due culture e, come afferma Hunziker, due differenti identità linguistiche.

L'architettura alpina contemporanea rappresenta spesso una evoluzione della tradizione costruttiva tradizionale, attraverso la rivisitazione e l'innovazione delle tecniche antiche, arricchita da una attenta ricerca sulle loro potenzialità espressive.

³⁶⁶ JAKOB HUNZIKER, *Das Haus als Element der ethnografischen Forschung*, Olten, 1887, manoscritto, Archivio cantonale, Aarau, in ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.5.

³⁶⁷ LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p.119.

2.3.5. Lo “Strickbau”, i “Falsche Chalet” e le sperimentazioni contemporanee.

La costruzione in legno tradizionale, definita “Blockhaus”, o “Strickbau”³⁶⁸, che nel dialetto regionale dei Grigioni significa letteralmente “lavorato a maglia”, è caratterizzata da una struttura travi in legno sovrapposte a strati, che ottengono stabilità grazie agli intrecci negli angoli.

Si tratta di una tecnica costruttiva profondamente radicata nella tradizione alpina. In questo tipo di abitazione, la cucina, denominata in lingua romancia “cha-da-feu”, ovvero, “casa del fuoco”, era caratterizzata da pareti di pietra, mentre la zona giorno era contraddistinta da pareti in tronchi di legno sovrapposti orizzontalmente uno sull'altro. Questo tipo di incastro era pensato per consentire sia i movimenti dei tronchi di legno, che i cambiamenti di peso e di altezza della struttura.

Nella costruzione tradizionale, le dimensioni delle aperture potevano essere di dimensioni limitate, e l'intero edificio doveva rispettare le dimensioni e i comportamenti del legno.

Le stesse regole, sottolinea Peter Zumthor, che devono essere seguite nella realizzazione nell'esecuzione artigianale di un buon mobile in legno massiccio.

Oggi questa tecnica costruttiva non è quasi più utilizzata, in quanto viene spesso considerata anti-economica, a causa della grande quantità di legno che necessita, problematica dal punto di vista strutturale, sia per le forti deformazioni date dal movimento naturale del legno, sia per il limite dimensionale imposto dalla lunghezza naturale dei tronchi di legno. Al contrario, sono sempre più numerosi gli “chalet” con struttura interna in muratura massiccia che vengono rivestiti in legno per assumere le sembianze delle tradizionali “Blockhaus”. A questo proposito, l'artista contemporaneo Christian Schwager, ha presentato nell'ambito della recente mostra “Enigma Helvetia” (Lugano, 2008), un'ampia collezione fotografica di edifici che simulano la forma del tradizionale “chalet alpino”, che lui ha ironicamente denominato “Falsche Chalets” (2001-2003).

Carlo Mollino, come altri architetti moderni, aveva duramente criticato questo tipo di ripetizione pedissequa delle forme tradizionali, scrivendo: *“non occorre che mi soffermi troppo a dimostrare ad esempio che la famosa pretesa di usare i materiali del luogo sia*

³⁶⁸ La tecnica di costruzione a “Strickbau”, ovvero a “Blockhaus”, era diffusa nelle regioni alpine come anche nei paesi del nord Europa. La stabilità strutturale è data dagli incastri degli elementi di legno agli spigoli. Si usavano spesso tronchi interi. Col tempo la tecnica si è andata evolvendo e dai tronchi si sono ricavate travi squadrate. In ogni caso il tipo di costruzione impone che, salvo particolari accorgimenti, una singola parete sia limitata in lunghezza dall'altezza degli alberi da cui si ricavano le travi. Oggi questa tecnica è andata fuori uso: non viene praticata neppure là dove il regolamento edilizio svizzero prescrive che gli edifici abbiano la forma esteriore del “blockhaus”: così nella maggioranza dei casi anche gli edifici che esteriormente appaiono realizzati con quella tecnica, in realtà sono costituiti da strutture convenzionali, e dotati di rivestimenti che imitano il “blockhaus”. Una casa costruita con questa tecnica avrà necessariamente limitazioni dimensionali, almeno sul lato corto. (...) in LEONARDO SERVADIO, *La vera cultura alpina costruzioni svizzere a incastri*, in “Case di montagna”, n°65, Baio Editore.

*nella maggioranza dei casi un lusso da fissato. Quei tronchi con i quali furono costruite quelle bellissime "baite" con il sistema a "blockhaus", a parte il loro costo intrinseco, non sono che raramente abbattibili nel bosco nel quale si sogna immersa la nuova casa. (...) Una reale conoscenza di questa antica tecnica, a puri incastri e assolutamente senza chiodature, ci indica come gli accorgimenti e le conoscenze sperimentate da un esercizio artigianale e perfezionate da una ripetizione secolare, sono tante e così complesse che nessuna maestranza, oggi, potrebbe economicamente porle in atto."*³⁶⁹

La reale conoscenza delle tecniche e dell'uso dei materiali tradizionali è quindi essenziale per evitarne una loro trasposizione ripetitiva e acritica nel presente. L'opera di alcuni architetti alpini contemporanei, come Gion A. Caminada e Peter Zumthor, costituisce un'importante sperimentazione progettuale che tenta di ampliare i limiti della tecnica costruttiva tradizionale apportandovi modificazioni radicali, ed ottenendo risultati espressivi completamente originali. Gli edifici in legno di Zumthor e di Caminada riescono a recuperare la forza espressiva dello Strickbau, la loro tradizionale caratteristica di "grezzezza" e di "robustezza", attraverso una tecnica costruttiva assolutamente contemporanea.

I due architetti svizzeri operano entrambi nella regione dei Grigioni, nei due piccoli paesi nei quali sono nati e vivono (Caminada a Vrin, Zumthor a Heldenstain). Entrambi sono accomunati da una prima formazione come artigiani, durante al quale hanno acquisito un contatto diretto e autentico con le tecniche e con i materiali locali. Nella conversazione con Bettina Schlorhauser, Caminada afferma: *"nel periodo della mia formazione professionale da falegname non c'erano imprese specializzate, che facevano tavoli e sedie. Noi abbiamo costruito case intere ma anche casse da morto"*.³⁷⁰

Anche Peter Zumthor, in una intervista recente, racconta: *"fin da bambino ho avuto a che fare con disegni di mobili che poi realizzavo; lavoravo nel laboratorio di mio padre e quei progetti erano finalizzati alla produzione, non erano concezioni"*.³⁷¹ Egli sottolinea come il suo operare sia fortemente legato alla realtà e all'artigianato, pur nutrendosi di immaginazione e intuizione artistica: *"il mio compito come progettista ... ha a che fare con l'arte e una buona riuscita, l'intuizione e l'artigianato"*.³⁷²

Grazie a questa re-interpretazione intelligente della tradizione, presente sia nei progetti di Caminada che in quelli di Zumthor, l'uso delle tecniche tradizionali può finalmente essere

³⁶⁹ CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

³⁷⁰ GION A. CAMINADA, *Fare qualcosa per rendere la vita un tantino più sopportabile. Gion A. Caminada in un'intervista con Bettina Schlorhauser*, in BETTINA SCHLORHAUSER (a cura di) *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.168.

³⁷¹ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 6.

³⁷² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.62.

“strappato di mano agli acritici costruttori di Chalet” e “restituito all'architettura”, come sottolinea Walter Zschokke.³⁷³

³⁷³ WALTER ZSCHOKKE, *Vivere e costruire nelle Alpi*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, realizzato in occasione della mostra sull'attività architettonica di Gion A. Caminada, Merano Arte, primavera 2005, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.144.

2.3.6. La re-invenzione dello “Strickbau” nelle architetture di Gion A. Caminada.

Gion Caminada studia con attenzione il sistema costruttivo tradizionale a “*Strickbau*” (che è il nome locale per “*Blockhaus*”) per modificarlo e riproporlo in numerosi suoi progetti, attraverso diverse varianti e un continuo perfezionamento. Il recupero di questa tradizione costruttiva si fonda sulla sua reale conoscenza, sulla capacità di saperla trasformare ed attualizzare, adattandola alle nuove esigenze tecniche. Come lo stesso Gion Caminada scrive, *“la costruzione a incastro ripercorre le vie della tradizione ma viene rappresentata secondo un'interpretazione moderna, assimilabile all'approccio neorazionalista (...) il tipo di costruzione a incastro si libera da questa realtà locale e diventa un metodo di progettare globalmente applicabile”*.³⁷⁴

Per poter riutilizzare l'antica tecnica Strickbau e adattarla alle esigenze contemporanee, Caminada studia la possibilità di realizzare edifici a “cellule”, in modo tale che i diversi ambienti risultino inseriti in spazi autonomi tra loro accostati.

In diversi progetti di abitazione, come nella Casa per vacanze Walpen a Blatten o nella casa Caminada a Vrin, egli adotta la tecnica ad incastro tradizionale, innovandola e trasformandola fino a definirne una naturale evoluzione. Mentre nelle case tradizionali l'incastro dello “Strickbau” era spesso nascosto dietro ad un rivestimento, negli edifici di Caminada la forza espressiva di questi incastri viene fortemente accentuata e valorizzata. Nel progetto per la “stiva da morts”, la rielaborazione dello Strickbau assume una presenza particolarmente massiccia, quasi “grezza”, e gli incastri agli angoli definiscono in modo determinante l'immagine esterna ed interna dell'edificio.

Gion Caminada riutilizza più volte le stesse tecniche e le stesse soluzioni tipologiche, per trovarne infinite varianti, e per poterle “*studiare fino in fondo*”, come lui stesso afferma.

Anche per il progetto di edifici annessi all'attività agricola, Caminada ha elaborato un sistema ad incastro prefabbricato, che l'agricoltore può montare da solo, secondo un principio che riprende e re-interpreta in chiave assolutamente contemporanea quello delle costruzioni tradizionali in legno.

L'antico metodo della sovrapposizione e dell'incastro dei tronchi di legno era infatti anche alla base della costruzione tradizionale delle stalle. Una volta posizionati ad incastro uno sopra l'altro, i tronchi venivano fasciati all'esterno con delle assi, lasciando liberi solo i giunti d'angolo. Da questo metodo costruttivo tradizionale, Caminada sviluppa un suo personale modello di costruzione, semplice ed economico, composto da intelaiature di legno. I tradizionali giunti angolari non sono perciò più ottenuti dall'incastro dei tronchi orizzontali di legno ma attraverso l'incastro dei telai. Questo sistema, che ha il vantaggio

³⁷⁴ BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul Zuffel e l'aura dado - Gion a. Caminada*, Quart Verlag, in LEONARDO SERVADIO, *La vera cultura alpina costruzioni svizzere a incastri*, in “Case di montagna”, n°65, Baio Editore.

di poter essere trasportato e prefabbricato direttamente sul cantiere, è costituito da moduli base (che hanno un'altezza di 1,25 metri e che possono essere prefabbricati sino ad una lunghezza di 12 metri), che vengono montati e successivamente rivestiti esternamente con assi verticali ed internamente con pannelli di legno trucciolare. Anche nel caso dei fabbricati rurali, nonostante le modifiche e le innovazioni tecniche apportate da Caminada, rimane evidente il rapporto tra la struttura tradizionale e quella contemporanea. Attraverso i suoi progetti emerge una concezione della tradizione che non è imitazione delle forme antiche ma recupero, innovazione ed evoluzione del tecniche costruttive del passato.

Martin Tschanz, riflettendo sull'operato progettuale di Caminada, scrive: *"forse si può parlare, nonostante tutte le innovazioni, di un'architettura tradizionale. Non di una che consideri l'eredità come qualcosa di concluso, che al massimo può essere imitato, ma di un'architettura in cui l'eredità viene accettata come un capitale e investita per il futuro – una architettura tradizionale, quindi, che con trasmissione intende anche traduzione, apparentamento ed evoluzione"*.³⁷⁵

³⁷⁵ MARTIN TSCHANZ, *Ricerca paziente su Strickbau e tipologia: le case d'abitazione*, in BETTINA SCHLORHAUFER (a cura di), *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, realizzato in occasione della mostra sull'attività architettonica di Gion A. Caminada, Merano Arte, primavera 2005, Quart Verlag, Lucerna, 2006, p.57.

2.3.7. Tradizione e immaginazione: le teorie di Peter Zumthor

In un passo del suo famoso saggio “Architektur Denken”, Peter Zumthor sottolinea come il progettare non sempre voglia dire “inventare”, ovvero cercare per ogni problema un a “soluzione nuova”³⁷⁶, ma, al contrario, sia più spesso sinonimo di ripensare e innovare soluzioni già sperimentate: “sono pochi problemi ai quali non sono già state trovate soluzioni valide in precedenza.”³⁷⁷ La tradizione rappresenta perciò un repertorio inesauribile di saperi e di soluzioni che il progetto deve saper sfruttare: “come architetto praticante si trae gran beneficio dal accertarsi dell'immenso sapere e dell'esperienza contenute nella storia dell'architettura.”³⁷⁸

La tradizione e l’“immenso sapere della storia” devono perciò essere integrati nella pratica architettonica: in questo modo “accresceremo” - scrive Zumthor - “la nostra possibilità di realizzare un nostro personale contributo.”³⁷⁹

In un saggio recente di Zumthor, emerge il suo interesse verso gli edifici tradizionali, che vengono analizzati sia nelle loro potenzialità estetiche ed espressive, ma anche nella loro logica costruttiva.

Come Caminada, Zumthor si interessa alla tradizione locale e studia attentamente il sistema costruttivo dello “Strickbau” (“Blockhaus”). Le abitazioni tradizionali costruite secondo questa tecnica avevano uno spazio interno profondamente legato alle caratteristiche dei tronchi di legno, le cui dimensioni dipendevano dalla lunghezza dei tronchi di alberi disponibili. Questo contribuiva, secondo Zumthor a ricreare un'atmosfera particolare di intimità e di calore: “there is a special feel to living in a room of solid joined beams, a room that is not simply clad in wood but made of wood through and through.”³⁸⁰ Egli sottolinea: “there is that special atmosphere of intimacy and warmth in a room made out of solid wood.”³⁸¹

Dal desiderio di ricreare questa atmosfera “di intimità e di calore” delle abitazioni tradizionali, attraverso il “contatto fisico” con il legno, derivano una serie di architetture per abitazioni realizzate da Zumthor in diversi luoghi dei Grigioni. La prima di queste è la Casa Luzi, realizzata a Jenaz (Grigioni) nel 2002. Altri progetti sono invece più recenti,

³⁷⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.17.

³⁷⁷ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.17.

³⁷⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.17.

³⁷⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.17.

³⁸⁰ PETER ZUMTHOR, *Body of wood*, in *Zumthor Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2007, p.10.

³⁸¹ PETER ZUMTHOR, *Body of wood*, in *Zumthor Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2007, p.10.

come la Casa Annalisa, a Vals (Grigioni, Svizzera) o il progetto Briol a Barbian (Alto Adige, Italia), entrambi realizzati nel 2007.

Queste abitazioni, ispirandosi al principio costruttivo tradizionale a Blockbau (Strickbau), lo rileggono in modo inedito, riuscendo però a conservare l'atmosfera "arcaica" che caratterizzava le abitazioni del passato. La tradizione della "Blockbau", attualmente non più in uso, viene recuperata e re-interpretata in chiave contemporanea, attraverso uno studio accurato delle caratteristiche naturali del legno, che essendo un materiale "vivo", si muove, si gonfia e, nell'asciugarsi, si ritira. Zumthor sottolinea come il tradizionale giunto d'angolo, dove i tronchi di legno si sovrappongono tra loro, studiato per consentire i movimenti naturali del legno, oltre a rappresentare la risposta tecnica ad una necessità costruttiva, riuscisse ad ottenere un effetto "elementare ed espressivo".

L'atmosfera dell'abitazione tradizionale, così come le sue regole costruttive, vengono esaminate dall'architetto, messe in discussione e tradotte in nuove regole di progettazione e costruzione, che divengono espressione delle esigenze contemporanee.

Zumthor sintetizza queste nuove regole estetiche e costruttive in quattro temi principali:

1. Il primo tema riguarda le aperture. A differenza delle aperture ridotte delle abitazioni tradizionali, le aperture pensate da Zumthor per gli ambienti principali della casa sono particolarmente ampie, e si sviluppano dal pavimento al soffitto e da parete a parete. Questo è reso possibile, a livello costruttivo, grazie ad una struttura di appoggi di legno ciascuno dei quali è costituito da quattro pareti. Questo sistema, che consente di avere degli intervalli tra gli appoggi in legno completamente vetrati, diviene la principale regola di composizione planimetrica delle abitazioni. Negli spazi delimitati dalle ampie pareti vetrate sono disposte la zona giorno e le camere, mentre negli spazi intermedi, dove la struttura solida di legno consente solo piccole aperture, sono posizionati la cucina, i corridoi, e le scale.

2. Il secondo tema riguarda i giunti d'angolo. La tecnica tradizionale del giunto di assi di legno sovrapposte viene re-inventata e sostituita da due differenti tipologie di giunto d'angolo. Un giunto d'angolo esterno, che lui definisce "dovetail joint", costituito da muri sporgenti in legno, che si proiettano al di fuori del perimetro dell'edificio, conferendo all'architettura un'estetica completamente nuova rispetto a quella tradizionale, sintetizzata da Zumthor con l'espressione "the wood grows wing".³⁸² E un giunto d'angolo interno all'abitazione, definito "finger joint", costituito da un incastro intrecciato tra le pareti in legno.

3. Il terzo tema riguarda il rafforzamento delle pareti. Per rendere possibile la realizzazione di muri di legno di una certa dimensione (superando il limite dimensionale

³⁸²PETER ZUMTHOR, *Body of wood*, in *Zumthor Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto Oy, Helsinki, 2007, p.13.

imposto dalla costruzione in legno massiccio tradizionale), e per prevenire spostamenti orizzontali, vengono inseriti dei ferri all'interno delle pareti di legno.

4. L'ultimo tema riguarda il nuovo sistema di ancoraggio. Per fare in modo che, nonostante l'abbassamento naturale del legno, le lunghe pareti rimanessero allo stesso livello orizzontale, Zumthor prevede delle pareti e dei pavimenti in cemento in corrispondenza dei bagni, che formano dei "monoliti", ai quali si aggancia, ad ogni piano, la struttura delle pareti in legno.

Attraverso queste nuove regole costruttive, che rappresentano una evoluzione del sistema costruttivo tradizionale, Zumthor progetta delle abitazioni in legno massiccio che si riallacciano fortemente al passato, ma che trovano una espressività estetica e una tecnologia costruttiva completamente nuove. Le pareti, i solai e i pavimenti, che sembrano costituire dei piani autonomi uno dall'altro, creano una composizione spaziale di superfici caratterizzata da una capacità espressiva inedita, che Zumthor ama paragonare ai disegni dell'avanguardia artistica olandese del De Stijl.

Pur amando e osservando la tradizione – scrive Martin Steinmann - *“la ricerca di Zumthor si muove verso modalità di costruzione che sembrano collocarsi al di fuori dei riferimenti storici, le sue opere si appoggiano spesso a materiali “vecchi”, come la pietra o il legno, ma ri-cercandone nuove interpretazioni poetiche.* ³⁸³ Partendo dalla tradizione, le architetture di Zumthor riescono infatti a raggiungere risultati nuovi e inediti, sia a livello costruttivo che espressivo.

In una intervista pubblicata per la prima volta nel 2003 in “Architektura & Biznes” e apparsa l'anno successivo sulla rivista italiana Casabella³⁸⁴, Peter Zumthor afferma: “ sono un tradizionalista nel senso che per me la cosa importante è la storia, la memoria di un luogo ...un paesaggio urbano ad esempio è pieno delle storie della gente, nel bene e nel male. Questa è la sua ricchezza.” Ma aggiunge: “non è la tradizione che m'interessa, ma piuttosto la cultura, la memoria, la continuità che significa storia: il presente e il passato. Ma questa continuità non mi appare lineare, non corre dal passato al futuro come un treno; lo sviluppo avviene a balzi, fa delle curve, dei giri... Il tempo non è una linea retta, forse segue il percorso di un cerchio...”

Christoph Mayr Fingerle sottolinea come l'approccio architettonico di Zumthor si differenzi da un approccio storicistico o tradizionalistico. Zumthor non ricerca il “travestimento folkloristico” o la ripresa delle forme del passato. “Egli non assume alcuna posizione ‘culturalista’” - scrive Fingerle - “cioè la sua architettura non si pone sulle tracce di una immutabile tradizione stilistica, non si interessa né delle lingue né dei dialetti, non cerca

³⁸³ MARTIN STEIMANN, *Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz*, in *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, a cura di PETER DISCH, ADV & SA, Lugano 1991, p. 10-17.

³⁸⁴ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, pp. 6-17.

né la retorica superficiale, né la sottolineatura semantica: essa sviluppa invece i propri principi stando a fianco del problema".³⁸⁵

L'approccio di Zumthor è simile, per certi versi a quello di Mollino, che definisce la tradizione come un *"fiume in continuo fluire"*, che non recupera staticamente il passato, ma lo rielabora e lo trasforma in modo dinamico, adattandosi alle esigenze del presente.

Zumthor, come Mollino è sostenitore del principio che ad ogni periodo deve corrispondere un modo di costruire: *"a ogni problema costruttivo, in funzione dell'ubicazione e della destinazione, corrisponde una soluzione che si deve in architettura autentica e che, come tale, automaticamente si inserisce in bellezza del paesaggio"*.³⁸⁶

Barbara Stec sottolinea come la relazione di Zumthor con la tradizione non sia passiva, ma si apra al nuovo ed al confronto con il *"resto del mondo"*. Per lui, *se un edificio si limita a seguire la tradizione locale reiterando ciò che luogo già possiede, non si crea un confronto con il resto del mondo, né si avverte la presenza della contemporaneità*".³⁸⁷

Il processo ideativo e creativo di Zumthor non guarda perciò solo alla tradizione o alla storia ma *"procede ponendosi questioni sul presente, sul luogo sui materiali sulla luce, ecc. e cercando di risolverle"*.³⁸⁸ Nella ricerca delle possibili soluzioni, l'esperienza personale dell'architetto, così come quella acquisita della storia, della cultura e della tradizione del luogo emergono sotto nuove forme. Al centro della produzione architettonica di Zumthor vi è perciò una continua *ricerca* verso i materiali, le superfici, la luce, le texture e le strutture, analizzate non solo per la loro esteriorità visibile ma anche per i loro aspetti percettivi e per il loro contributo all'architettura. Scrive Zumthor: *l'atto creativo da cui nasce un'opera architettonica oltrepassa le conoscenze storiche artigianali. Al suo centro sta il confronto con le domande relative al proprio tempo. L'architettura, nel momento della sua creazione, è legata al presente mediante un rapporto particolare. Riflette lo spirito dei suoi inventori e risponde a modo suo alle domande relative al proprio tempo: attraverso la propria forma d'uso e il proprio aspetto, il proprio rapporto con altre architetture e attraverso il proprio rapporto con il luogo in cui è situata.*

Anche Friedrich Achleitner sottolinea come Zumthor, nei suoi progetti, riesca ad affrontare i problemi in modo nuovo, discostandosi radicalmente da qualsiasi *categoria formale o stilistica del passato*, ricercando invece *nuovi apparati percettivi* attraverso la

³⁸⁵ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, p.34.

³⁸⁶ CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

³⁸⁷ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", pp. 6-17.

³⁸⁸ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, p.34.

rielaborazione dei *ricordi e delle sensazioni immagazzinate nella memoria*.³⁸⁹ Nell'edificio di protezione delle rovine romane di Chur (1986), ad esempio, questa poeticizzazione è raggiunta attraverso una nuova interpretazione tecnologica di un materiale antico, il legno, che permette di costruire una parete semi-permeabile. Le lamelle di legno, che lasciano penetrare la luce all'interno dell'edificio e consentono una vista parziale e poetica dall'esterno verso l'interno, ricreano l'atmosfera dei vecchi fienili di legno, dove le tavole di legno distanziate consentivano il passaggio della luce e dell'aria per l'essiccazione del fieno. Senza voler riproporre una tipologia o una forma tradizionale, Zumthor riutilizza l'immagine poetica dei fienili in legno, riproponendone l'atmosfera, ricreando l'esperienza di scoperta che si fa da bambini nel penetrare il rivestimento guardando attraverso la penombra delle tavole di legno.

³⁸⁹ FRIEDRICH ACHLEITNER, *Peter Zumthor – Dal concetto di "mondo" al luogo concreto*, in CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, pp.216-219.

2.3.8. Innovare senza “sconvolgere la tradizione”: le teorie di Bruna e Mellano.

Secondo Bruna e Mellano l'architettura si lega in modo forte alla tradizione, ai vincoli di carattere ambientale, alle peculiarità storiche e culturali dei luoghi. Nel *secondo Convegno dell'Architettura Alpina* del 2006, Paolo Mellano afferma: *“io credo che in architettura sia necessario cercare sempre un rapporto con la tradizione, con la specificità e l'identità culturale di un determinato luogo. La forza dell'identità sta nelle radici culturali o antropiche, come insieme di caratteri particolari, che si trasmettono storicamente e tradizionalmente in luoghi specifici.”*³⁹⁰

E aggiunge: *“non è un caso se il modo di costruire (ma anche di abitare) nelle nostre valli alpine è rimasto invariato per secoli, e si è tramandato fino a noi: quelle soluzioni tipologiche e costruttive erano e sono ancora oggi le più idonee ad un contesto ambientale caratterizzato da condizioni di vita particolarmente dure, difficili.”*³⁹¹

Allineandosi all'obiettivo di sintesi ed integrazione tra modernità e tradizione, perseguito da Ernesto Nathan Rogers, e divenuto centrale nel dibattito italiano del primo dopoguerra, Paolo Mellano scrive: *“io credo che modernità non significhi abbandonare le tradizioni, negare i valori che caratterizzano il sito, opporre con la forza forme e materiali del tutto estranei alla cultura e dalla memoria collettiva; penso che riuscire a coniugare, di volta in volta, le tecniche e i materiali innovativi con i valori dei luoghi, della storia e delle tradizioni, sia la sfida da cogliere per costruire il paesaggio del futuro. Di volta in volta, caso per caso, in relazione alle specifiche qualità di ciascun luogo: non esistono regole o manuali.”*³⁹²

Questo richiamo forte all'identità culturale, alla tradizione, non viene però considerato come una traccia nostalgica, come scelta vernacolare, o come una ripetizione statica del passato, ma come un carattere *in evoluzione*, che *“delinea i suoi tratti distintivi nel segno della continuità dei saperi, in relazione con i tempi correnti e quindi arricchita da continue quanto inevitabili “contaminazioni””*.

L'innovazione, che modifica i caratteri della tradizione contaminandoli e aggiornandoli, non è solo legata alle nuove tecniche, ai nuovi materiali o metodi costruttivi, *l'innovazione è un atteggiamento legato al pensiero, al processo di trasformazione della sua concezione teorica, alla composizione, cioè al software del progetto, che deve rapportarsi al*

³⁹⁰ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in “Architettura moderna alpina 2°: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

³⁹¹ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in “Architettura moderna alpina 2°: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

³⁹² PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in “Architettura moderna alpina 2°: i rifugi”, Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

*paesaggio, all'ambiente, in termini di rinnovata sostenibilità.*³⁹³ L'innovazione per potersi "radicare" ed "affermare", deve saper rispondere alla natura dei luoghi, adattarsi ad essa ed interpretarla.³⁹⁴

In occasione del suo intervento al secondo Convegno dell'Architettura Alpina del 2006, Mellano rilegge le parole di Adolf Loos, in "Regole per chi costruisce in montagna", e aggiunge: *"questo non significa che non si possa inventare più nulla, che tutto sia già stato detto e che ogni ricerca sia ormai inutile. Ma che ogni ricerca deve partire da quanto già esiste, dalla constatazione che le soluzioni adottate dai nostri avi avevano una loro ragione d'essere ed hanno retto nel tempo, proprio perché queste ragioni erano forti, avevano basi solide, radicate al territorio, inteso come spazio, ambiente, suolo, e clima, e cultura ecc."*³⁹⁵

E continua affermando: *"certo possiamo sostituire ai tronchi di castagno con il legno lamellare, i muri in pietra con il cemento armato, le tavole di larice con la lamiera, e poi creare nuove forme con il computer. Bisogna però che queste nuove forme e tecnologie si confrontino con il mondo circostante, e trovino con esso una nuova armonia, una giusta misura."*³⁹⁶

³⁹³ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

³⁹⁴ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

³⁹⁵ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

³⁹⁶ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

In questo senso, la posizione di Bruna & Mellano è molto vicina a quella teorizzata da Adolf Loos: la tradizione, ciò che sino ad oggi è stato prodotto, l'esistente, costituiscono il punto di partenza del progetto, dal quale ci si può distanziare per apportare delle innovazioni, purché queste siano migliorative e consentano al progetto di conservare la sua armonia con il contesto. Si tratta perciò di inseguire un *equilibrio possibile* tra tradizione e innovazione, tra preesistenze e progetto, apportando modifiche che migliorino *senza sconvolgere* la tradizione.³⁹⁷

Questa ricerca di equilibrio tra vecchio e nuovo, di una innovazione che non vuole sconvolgere la tradizione, modificandola solo quando veramente necessario si evidenzia in diversi loro progetti, tra i quali quello dell'ampliamento dell'ostello del Parco Alpi Marittime (1998-2000) ad Entracque (Piemonte, Italia).

³⁹⁷ PAOLO MELLANO, *L'accoglienza turistica in un'area protetta: il parco naturale delle alpi marittime*, in "Architettura moderna alpina 2°: i rifugi", Atti del convegno, Aosta/Pollein, Grand Place, 21 ottobre 2006, I quaderni della Fondazione - 20, Courmayeur 2007, pp. 68-79

2.3.9. L'attualizzazione della tradizione attraverso le nove possibilità tecnologiche: le teorie di Baumschlager & Eberle.

Le architetture di Baumschlager & Eberle affondano le loro radici nella tradizione del Voralberg, la regione dell'Austria nella quale sono nati e dove entrambi hanno fatto ritorno dopo gli studi universitari. Gli aspetti fisici, climatici, sociali, economici e culturali di questo luogo specifico sono la base di partenza del loro operato progettuale.

La loro architettura non nasce da una invenzione di forme fine a sé stessa, ma da una rielaborazione efficace della tradizione costruttiva locale, che, parafrasando le parole di Adolf Loos, è consentita solo quando costituisce un miglioramento.

Nonostante il luogo e la tradizione siano fondamentali per definire la loro architettura, questa non può essere letta secondo un approccio puramente regionalistico, o di "regionalismo critico" così come lo ha definito Frampton, ma è più corretto parlare di un approccio realista, o, come lo ha definito Dietmar Steiner, di "realismo programmatico".³⁹⁸ Le condizioni reali, di tipo economico, fisico, culturale, tecnologico, climatico sono il presupposto dei loro progetti che si caratterizzano sempre per un dialogo intenso con l'esistente.

In una intervista del 1996 Carlo Baumschlager afferma: *"The reality of architecture has always been more interesting to us than the theoretical architectural construction"*.³⁹⁹

Baumschlager & Eberle esplorano la tradizione regionale e la traducono con raffinatezza ed efficacia in nuove tecnologie sofisticate di rivestimento.

Nel lavoro dei due architetti austriaci i materiali o gli elementi tipici della tradizione vengono re-interpretati in chiave assolutamente contemporanea. È il caso, ad esempio, del progetto di residenze ad Innsbruck (1998-2000), la cui facciata nasce dalla re-interpretazione delle persiane tradizionali austriache. Questo progetto residenziale realizzato in una zona vicina all'aeroporto di Innsbruck, nel quartiere residenziale Lohbach è caratterizzato da un involucro esterno formato da persiane in rame, che riprendono i caratteri tipici di quelle tradizionali. La persiana della tradizione viene estrapolata dal suo contesto originario e viene riproposta in una ripetizione modulare continua su tutta la facciata dell'edificio, a formare un involucro assolutamente contemporaneo. Questa pelle tecnologica è pensata per essere più o meno permeabile in base alle esigenze di luminosità e di privacy degli abitanti, che possono chiudere o aprire liberamente le grosse persiane in rame.

³⁹⁸ DIETMAR STEINER, *Architecture from scratch*, in LIESBETH WAECHTER-BÖHM (a cura di), *Carlo Baumschlager Dietmar Eberle*, Wien - New York, Springer, 1996, p.13.

³⁹⁹ CARLO BAUMSCHLAGER, DIETMAR EBERLE, *The art of building, pragmatics, and responsibility. Carlo Baumschlager and Dietmar Eberle in conversation with Liesbeth Waechter-Böhm*, in LIESBETH WAECHTER-BÖHM (a cura di), *Carlo Baumschlager Dietmar Eberle*, Wien - New York, Springer, 1996, p.18.

La facciata diviene in questo modo una pelle "viva", che reagisce e muta alle esigenze dei propri abitanti. Affermano Baumschlager & Eberle: *"ci interessa il tema della casa dove l'uomo è attivo e modifica alla facciata."*

La tradizione costruttiva in legno costituisce un riferimento importante nella produzione architettonica dei due architetti austriaci: *"wood was the most familiar, and usable material to us, as well as its being a traditional material from the region"*.⁴⁰⁰

Questo importante materiale della tradizione alpina viene utilizzato nei loro progetti in modo differente dal passato, ad esempio attraverso la creazione di facciate ventilate come nella Casa Kern (1995-1996), o nella Banca, residenze e uffici di Wolfurt (1998). Baumschlager & Eberle sottolineano come questa evoluzione tecnologica sia necessaria per rispondere in modo adeguato alle esigenze ecologiche, economiche (di prefabbricazione) ed estetiche contemporanee. Il materiale è lo stesso della tradizione, ma il modo di utilizzo e le sue potenzialità espressive cambiano enormemente: *"the use of wood changes the architectonic expression of a building; and to experiment in this field is very exciting"*, sottolinea Carlo Baumschlager⁴⁰¹

Nel progetto residenziale di Nüziders (1994-1996), l'allusione alla tradizione è implicita nella pelle esterna, caratterizzata da un rivestimento di minuscole "scandole" di legno, tipiche della tradizione alpina. L'applicazione di un elemento tradizionale sui volumi compatti ed astratti degli edifici assume un'espressione estetica nuova e assolutamente contemporanea.

⁴⁰⁰ CARLO BAUMSCHLAGER, DIETMAR EBERLE, *The art of building, pragmatics, and responsibility. Carlo Baumschlager and Dietmar Eberle in conversation with Liesbeth Waechter-Böhm*, IN LIESBETH WAECHTER-BÖHM (a cura di), *Carlo Baumschlager Dietmar Eberle*, Wien - New York, Springer, 1996, p.34.

⁴⁰¹ CARLO BAUMSCHLAGER, DIETMAR EBERLE, *The art of building, pragmatics, and responsibility. Carlo Baumschlager and Dietmar Eberle in conversation with Liesbeth Waechter-Böhm*, IN LIESBETH WAECHTER-BÖHM (a cura di), *Carlo Baumschlager Dietmar Eberle*, Wien - New York, Springer, 1996, p.34.

2.3.10. La tradizione come "utopia", in Herzog & de Meuron.

Nei primi scritti di Herzog & de Meuron emerge un interesse particolare per l'architettura della tradizione alpina. Loro stessi dichiarano in diverse occasioni di aver studiato le abitazioni tradizionali della valle svizzera dell'Engadina: *"we have studied many of this houses in order to discover their secret, to appropriate their magic so that our project can enchant today's world."*⁴⁰²

In un loro importante saggio del 1996, interrogandosi sul significato di *"firmitas"* oggi, sostengono che questa può essere ritrovata negli edifici della tradizione: *"firmitas is only an expecially developed characteristic in the example of traditional architecture. (...) Is not the fact of the stable materiality but the immaterial, spiritual quality that is communicated to our senses through the material solidification. It is the indissoluble bond between material and immaterial characteristics of architecture that attracts us and refuses to let go."*⁴⁰³

Herzog & de Meuron associano il concetto di *"firmitas"* alla qualità dell'architettura tradizionale - *"the term firmitas can be affixed so well to the example of a traditional architecture"*⁴⁰⁴ - e descrivono come massimo esempio di *"firmitas"*, di solidità sia materiale che spirituale, una semplice abitazione tradizionale dei Grigioni:

*"I would like to take a house in the Grisons as an example for such a clear and meaningful architecture because it is expecially beautiful: the Castelmur-Salis House in Sils Baselgia. A house from a traditional culture. A house from the past. A house from a time long lost: an incredible object that demonstrates to us the irreversibility of the time. A magical house from a magical time, a magical world of ideas. Magical because the house itself express this magical world of ideas: in the ground plan that shows how people withdrew inside from the world, in the façade that is decorated with inscriptions and paintings and thus, on one hand, wants to hold its own as an artificial object differentiated from the natural world and, on the other, wants to avert harmful outhur influences. (...) Perhaps is possible to isolate a piece of firmitas here (...) certainly, firmitas is at home in this architecture."*⁴⁰⁵ La magia che questo semplice edificio emana, è legata alla sua stabilità, che *"non ammette dubbi"*, alla sua sensualità, ma soprattutto alla sensazione di *"verità"* che riesce a trasmettere, attraverso l'idea di *"un mondo in cui credere"*:

⁴⁰² HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

⁴⁰³ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.251.

⁴⁰⁴ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

⁴⁰⁵ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

*"firmitas can only mean one thing: absolute stability; firmitas doesn't tolerate doubt and it especially doesn't tolerate weakness. (...) We all have experienced these different sensual perceptions in one single architecture location – seeing, touching, hearing – and have thought or at least felt that this is what architecture should always be. It should always express all these sensual moments and make them tangible. This complex combination of sensual impressions is what creates our concept of stability, of a safe world, a world that we can trust in."*⁴⁰⁶

Questo fascino dell'architettura tradizionale viene ricondotto alla grande attenzione per i materiali e per le sensazioni che questi producono guardandoli, toccandoli, ascoltandoli, perciò ad un approccio progettuale di tipo "fenomenologico". Secondo loro, l'architettura tradizionale deriva *"only from a phenomenological angle, from the observation of the real behavior of human beings. It is a romantic way of looking at things because it presumes the sensual unity of human perception."*⁴⁰⁷

Lo studio della tradizione guida Herzog & de Meuron verso questo tipo di attenzione all'esperienza sensoriale dell'architettura, verso un modo che definiscono "romantico" di progettare, in cui la sfera razionale è integrata e completata da quella percettiva ed emotiva.

Secondo i due architetti svizzeri, la qualità delle architetture tradizionali può essere ottenuta oggi attraverso l'uso sapiente ed accurato dei materiali: *"the mixing of materials of different origins, the different weight and intensification of places, that can make contemporary architecture as attractive as the traditional architecture of an old Engadine house"*⁴⁰⁸

Nel 1997, in una intervista sulla rivista spagnola El Croquis, dichiarano: *"Ci piacerebbe fare un edificio che potesse dire alla gente : « bene, questa ci sembra una casa antica tradizionale, però c'è anche qualcosa di completamente nuovo in lei". Tuttavia nessuno ha raggiunto questo risultato nell'architettura contemporanea. Un'architettura che sembri familiare, che non ti obblighi a guardarla, che risulti abbastanza normale; però allo stesso tempo che abbia anche un'altra dimensione, la dimensione del nuovo, di qualcosa di inaspettato, che susciti dei quesiti e contenga anche qualcosa di inquietante"*.⁴⁰⁹ La ricerca progettuale di Herzog & de Meuron si muove dalla tradizione verso una nuova dimensione architettonica, che pur conservando le qualità dell'architettura antica appaia come qualcosa di completamente nuovo ed inaspettato.

⁴⁰⁶ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

⁴⁰⁷ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.251.

⁴⁰⁸ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.252.

⁴⁰⁹ J. KIPNIS, *Una conversazione con Herzog & De Meuron*, in "El Croquis" n.84, 1997, pp.12-13, in ALESSANDRO D'ONOFRIO, *Herzog & De Meuron. Anomalie della norma*, Roma, Edizioni Kappa, 2003, p.50.

In una intervista del 1993, pubblicata sulla rivista spagnola "El Croquis", affermano di amare profondamente l'architettura tradizionale, ma di comprendere, allo stesso tempo, la distanza di questa dalle esigenze contemporanee. Secondo Herzog & de Meuron, il progetto di architettura deve tener ben presente questa distanza tra tradizione e contemporaneità e deve avere come principale riferimento la realtà del proprio tempo. Il recupero della tradizione non deve perciò avvenire attraverso un semplice recupero di tecniche e materiali del passato, che oggi non avrebbero più alcun significato, ma utilizzando la realtà e i problemi del presente come punto di partenza.

La realtà è sempre il punto di partenza del progetto, che viene elaborato in "analogia" con l'esistente: *"pre-existing architecture and building forms and building materials, (...) pre-existing reality as a starting point and to build our architecture in pictorial analogies"*.⁴¹⁰

Nella stessa intervista, i due architetti svizzeri affermano: *"We love traditional architecture – Swiss mountain houses as well as Japanese or Arab courtyard buildings. This architecture can tell us so many secrets if we are willing to listen to and are able to deal with the fascination emanating from these buildings. But we should be aware of the forces at work in the very age in which we live. There is no such thing as timeless values. Time is a reality; time is a part of the project."*⁴¹¹

Se in passato il concetto di tradizione era estremamente importante, oggi la tradizione è divenuta un "utopia". Per questo definiscono il loro modo di operare non in rapporto reale con la tradizione, come lo erano le architettura del passato, ma in un rapporto che *allude alla tradizione* attraverso percezioni, critiche, e stravolgimenti.

*"The concept of tradition is of central importance. In earlier cultures tradition was a kind of ethical pattern, a matrix for the identity of things, relationships and self-understanding. Tradition is Utopia. (...) our architecture stands in no real tradition with earlier architecture. It does, however, allude to it through observations, critical perceptions, copies of it or denials of it."*⁴¹²

La realtà contemporanea deve essere il fondamento del progetto. L'architettura contemporanea non può basarsi semplicemente sulle informazioni della tradizione, come avveniva in passato, perché queste spesso non sono più vere e valide nel presente: *"Something like tradition doesn't exist anymore. This is not only true in architecture but is most areas of our culture. An architect cannot base his work on traditional information anymore. This means that all the security and self-evidence architectural work in traditional cultures used to have vanished. An architect has to base his work on something*

⁴¹⁰ HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.142.

⁴¹¹ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico *Herzog & De Meuron 1983/1993*, 1993, pp. 17-18.

⁴¹² HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.142.

*else, something he must bring to the project. (...) today making an object is a new problem each time. (...) We like to take advantage of the possibilities offered by new materials and new tools such as video and computers. This doesn't imply a distaste for traditional objects.*⁴¹³

Questa perdita di validità della tradizione è legata soprattutto alla scomparsa delle tecniche artigianali, che ha determinato un cambiamento assoluto dei punti di riferimento e delle certezze: *"about the disappearance of this traditional basis, such as craft and also the tradition of content, is actual fact. I find it an interesting view (...) we need to create fixed points for ourselves (...) This points of reference (...) are indispensable today and will be even more so in the future. (...) I see that as an opportunity rather than a loss, I even feel the loss of tradition as a liberation."*⁴¹⁴ *"The construction industry has thus changed craftsmanship and has suppressed the craft tradition the world over. Actually traditions in the uncompromising and comprehensive sense of the word no longer exist."*⁴¹⁵ Poiché non si possono più trasportare in modo acritico i materiali e le tecniche tradizionali nell'architettura attuale, è fondamentale saperli innovare e re-interpretare in base alle tecnologie disponibili e alle caratteristiche dell'industria delle costruzioni.

*"I can no longer build upon this tradition since he no longer exist. (...) I must try to understand what it is that industry offers me."*⁴¹⁶

Il processo progettuale di Herzog & de Meuron, pur guardando alla tradizione come un passato "mitico" e affascinante, parte dalla realtà, dai problemi attuali, dai materiali e dalle tecniche disponibili, che non sono più quelle del vecchio artigianato. Il progetto può alludere alla tradizione ma deve farlo in modo nuovo, attuale, conservando *"un carattere familiare", pur essendo qualcosa di completamente differente.*⁴¹⁷

Nel progetto di Herzog & De Meuron per un gruppo di case a Sils (1991), nel cuore della Valle dell'Engadina viene recuperata e innovata una delle tecniche tradizionali più caratteristica delle case dell'Engadina: la decorazione a graffito, o "sgraffito" come è chiamato nella valle. Attraverso il disegno, sulle facciate delle abitazioni tradizionali,

⁴¹³ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico Herzog & De Meuron 1983/1993, 1993, pp. 17-18.

⁴¹⁴ *Conversation between Jacques Herzog and Bernhard Bürgi*. Basel, 8th November 1990, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2)*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, p.186.

⁴¹⁵ HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.142.

⁴¹⁶ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

⁴¹⁷ HERZOG & DE MEURON, *The Hidden Geometry of Nature*, 1988, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.144.

veniva sottolineata la presenza delle aperture, ed enfatizzata la presenza di elementi particolari.⁴¹⁸

Gli edifici dal carattere quasi monomaterico del progetto di Sils vengono costellati da iscrizioni elettriche, che, come degli "sgraffiti" contemporanei, riproducono le frasi dei primi visitatori che avevano attraversato la valle dell'Engadina, da Nietzsche a Shinkel. I tradizionali graffiti ornamentali, che da sempre caratterizzano le facciate delle abitazioni della regione, trovano perciò una re-interpretazione assolutamente contemporanea, una evoluzione che si relaziona fortemente all'esperienza moderna e universale.

⁴¹⁸ LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva pù cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura reto-romancia*, in LUCA MORETTO (a cura di), *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place sabato 23 ottobre 2004, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.16, 2005, p.119.

2.4

I NUOVI PUNTI DI VISTA SUL PROGETTO DELL'IMMAGINAZIONE. PERCEZIONE, EMOZIONE E SORPRESA: UNA NUOVA SINTESI ESTETICA.

2.4.1. Verso un'architettura dell'immaginazione, emozione e sorpresa.

La tensione verso il superamento della scissione irrisolta tra pensiero e sentimento, tra razionalità e immaginazione, tra aspetti funzionali ed aspetti simbolico-formali dell'architettura, è uno dei temi ricorrenti dell'architettura alpina contemporanea.

Secondo Jacques Lucan, l'architettura svizzera contemporanea si contraddistingue per la *"nozione di architettura come forma d'arte, legata alla percezione della realtà e all'utilizzo dei sensi"*.⁴¹⁹

Nelle opere di Peter Zumthor, di Herzog & de Meuron, o di altri architetti alpini contemporanei l'architettura è "produzione di luoghi", e per questo il tema dell'immaginazione risulta essere centrale.Cogliere e trasmettere un carattere ambientale non è un problema intellettuale, ma dipende dalla capacità di aprirsi alla qualità del contesto, dall'abilità di "tradurre" ciò che si percepisce in "immagini".

In una recente intervista all'architetto svizzero Peter Zumthor, emerge la centralità del coinvolgimento di tutti i sensi, non solo della vista, nella produzione architettonica. Nella sua ultima pubblicazione⁴²⁰, Zumthor parla del "corpo dell'architettura" per sottolineare la percezione sensoriale dell'opera architettonica, la presenza del suo materiale e della sua struttura. Egli stesso scrive: l'architettura *"la sento fisicamente come membrana, come massa o involucro, tessuto, seta, velluto che mi circonda"*.⁴²¹ L'architettura è, secondo Zumthor, fortemente ancorata alla realtà e alle percezioni sensoriali, così come alla percezione emotiva, che egli sintetizza attraverso il termine "atmosfera". In un'intervista recente Zumthor afferma: *"sentire l'atmosfera non è così facile, anzi spesso accade con molta difficoltà. E costruire l'atmosfera che vogliamo, è ancora più difficile. Credo che la combinazione di materiali, il loro peso, il calore, la durezza, la morbidezza, l'umidità sia davvero importante"*.⁴²² L'architettura non è perciò legata solo alla razionalità, al "pensiero lineare", ma, piuttosto, alla "percezione emotiva" dell'architetto, che procede attraverso il ricordo di atmosfere e di esperienze vissute, chiedendosi: *"cosa mi ha emozionato quella*

⁴¹⁹ JACQUES LUCAN, *Matière d'art: architecture contemporaine en Suisse*, Centre culturel suisse, Paris 2001.

⁴²⁰ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007.

⁴²¹ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.21

⁴²² BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p.8.

volta? (...) le cose, la gente, l'aria, i rumori, i suoni, i colori, alcune presenze materiali, le strutture, le forme". ⁴²³

Zumthor parla di "magia del reale" ⁴²⁴ e di "concretezza", sottolineando l'importanza del rimanere saldamente ancorato alla realtà: *"solo tra la realtà delle cose e l'immaginazione può scattare la scintilla dell'opera d'arte"*. L'ambiente, il paesaggio, la natura alpina, i luoghi, come ogni tipo di esperienza quotidiana e reale, alimentano l'immaginazione e si traducono in esperienza architettonica.

Le opere di Peter Zumthor, di Herzog & de Meuron, come quelle di altri architetti contemporanei alpini, si caratterizzano per un coinvolgimento profondo dell'immaginazione, che si radica fortemente nella realtà, nei luoghi e nelle esperienze di vita vissuta.

L'architettura tenta di trasmettere l'esperienza emotiva generata dal rapporto tra uomo e ambiente, sia fisico che culturale.

⁴²³ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.15.

⁴²⁴ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.17.

2.4.2. Ragione e sentimento. L'approccio progettuale di Peter Zumthor.

*La forza di un buon progetto risiede in noi stessi e nella nostra facoltà di percepire il mondo con il sentimento e la ragione.*⁴²⁵

Peter Zumthor, 1999.

Un buon progetto di architettura dovrebbe, secondo Peter Zumthor, riuscire ad essere allo stesso tempo "sensuale" e "saggio".⁴²⁶ Sentimento e ragione sono facoltà entrambe coinvolte nel processo creativo, entrambe indispensabili per la buona riuscita dell'opera architettonica: *"credo che gli edifici gradualmente accettati dal loro ambiente debbano possedere la facoltà di attirare coinvolgere in più modi la sensibilità e la ragione."*⁴²⁷

Razionalità e sentimento sono entrambi indispensabili. *"Progettare significa in gran parte capire e ordinare"* – sottolinea Zumthor – *"tuttavia, il nocciolo vero e proprio dell'architettura ambita nasce attraverso l'emozione e disperazione."*⁴²⁸

Il processo progettuale di Zumthor assomiglia al confluire libero di ricordi ed emozioni che caratterizza il processo onirico: un procedere non sempre lineare, nel quale confluiscono immagini, sensazioni e atmosfere differenti. Lui stesso sottolinea: *"è fondamentale che un progetto rimanga ben radicato nello spazio emotivo."*⁴²⁹

Sentimento e ragione sono – egli sottolinea - fortemente radicati nel passato e nella memoria, perciò, *"il significato che costruiamo con un edificio deve rispettare il processo del ricordo"*.⁴³⁰ Zumthor riprende le teorie dello scrittore John Berger, e mette in evidenza come il processo del ricordo non sia lineare, ma, al contrario, fluisca in modo libero: *"vi sono diverse possibilità che portano al ricordo, confluendo in esso. Immagini, atmosfere, forme, parole, segni e confronti aprono le possibilità di avvicinamento. Attorno all'opera, posta al centro, dev'essere di impiegato a raggiera un sistema di approccio, in modo da*

⁴²⁵ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.53.

⁴²⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.53.

⁴²⁷ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.14.

⁴²⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.16.

⁴²⁹ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 6.

⁴³⁰ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.14.

*poter considerare l'opera contemporaneamente sotto aspetti diversi: storicamente, esteticamente, funzionalmente, quotidianamente, personalmente, appassionatamente*⁴³¹

Zumthor descrive il suo processo creativo come un *"lungo percorso, fatto di parole, di sensazioni, immagini e domande. Quali emozioni mi suscita questa immagine? Quali ricordi mi fa affiorare?"*⁴³² E sottolinea come, in questo procedere, la sfera emotiva e irrazionale sia rilevante quanto il pensiero razionale: *"la prima domanda riguarda l'emozione iniziale e solo la seconda richiede una riflessione intellettuale"*.⁴³³ Le sensazioni, le emozioni, i sentimenti, la memoria, le associazioni e le intuizioni trovano nelle opere di Zumthor una nuova sintesi estetica.

*Esplorando nel suo ricordo, e nelle sue personali esperienze, si domanda: "cosa mi ha emozionato quella volta? ... le cose, la gente, l'aria, i rumori, i suoni, i colori, alcune presenze materiali, le strutture, le forme."*⁴³⁴ *Per poi chiedersi "sono io in grado come architetto di progettare atmosfere come queste? Sono in grado di restituire la stessa intensità e densità?"*⁴³⁵

Dal ricordo, dall'immagine di un'atmosfera o di un'emozione vissuta, attraverso un approccio che coinvolge insieme la ragione e la sensibilità dell'architetto, prende forma il progetto.

*Zumthor sottolinea come la "bellezza" sia fortemente legata alla sfera emotiva ed irrazionale, e come la razionalità giochi un ruolo secondario. Zumthor definisce la bellezza come "uno stato della mente, una sensazione".*⁴³⁶ *Questa sensazione è il "prodotto di una sensibilità personale", ed aggiunge: "è proprio questa sensibilità che mi guida nel fare una scelta piuttosto che un'altra."*⁴³⁷

La bellezza è perciò legata all'esperienza, al ricordo, al desiderio di ripercorrere un'esperienza già vissuta: *"l'esperienza della bellezza mi rende cosciente di una mancanza"*.⁴³⁸

⁴³¹ JOHN BERGER in PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.14.

⁴³² BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 6.

⁴³³ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella", n. 719, febbraio 2004, numero monografico "Modi d'abitare", p. 6.

⁴³⁴ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.15.

⁴³⁵ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.17.

⁴³⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.59.

⁴³⁷ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, pp.20-21.

⁴³⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.59.

Zumthor descrive l'esperienza della bellezza come una sensazione improvvisa e incontrollabile, che segue regole irrazionali: *"talvolta, in determinati momenti, questa sensazione di incanto, che mi provoca la vista di un determinato scenario architettonico o paesaggistico, di un certo ambiente, scaturisce all'improvviso, come una lenta espansione dell'anima, che dapprima non avverto nemmeno."*⁴³⁹

La bellezza di un edificio, la sua atmosfera, "parlano alla nostra percezione emotiva", non si tratta perciò di una comprensione lineare e razionale, piuttosto di una reazione irrazionale, simile a quella che si ha con la musica. Scrive Zumthor: *"l'architettura è di qualità quando un edificio riesce a toccarmi emotivamente"*.⁴⁴⁰

⁴³⁹ PETER ZUMTHOR, *Le cose e le parole*, dalla Lectio Doctoralis tenutasi il 10 Dicembre 2003 in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli studi di Ferrara, in "Casabella", n. 747, settembre 2006, p. 56.

⁴⁴⁰ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.9.

2.4.3. Dalle immagini alla creazione dell'atmosfera. Il processo creativo di Peter Zumthor.

“un edificio può assumere qualità artistiche e quando le sue forme i suoi contenuti molteplici confluiscono in una forte atmosfera di fondo.”

Peter Zumthor, 1999 ⁴⁴¹

I ricordi, le immagini e le idee incamerate nella memoria personale, guidano il processo progettuale di Zumthor, confluendo nella creazione di quella che lui ama definire “atmosfera”. Scrive: *“quando sono intento progettare, mi lascio guidare da immagini atmosfere del ricordo che posso mettere in relazione con l'architettura che vado cercando.”* ⁴⁴²

Le immagini e i ricordi rappresentano degli “oggetti a reazione poetica” che egli cattura liberamente dalla sua memoria: *“le immagini che mi vengono alla mente derivano per la maggior parte da esperienze soggettive e quindi sono raramente provviste di un commento architettonico che ne accompagni il ricordo. Mentre progetto cerco di scoprire cosa significano, per imparare come si producono determinate atmosfere e forme ricche di immagini. Dopo un certo tempo l'oggetto progettato assume nell'immaginazione proprietà specifiche appartenenti alle immagini evocate.”* ⁴⁴³

Le architetture di Zumthor nascono da questo processo di produzione di “immagini interiori”, che lui descrive come una “parte integrante del pensare ... pensare associativamente, selvaggiamente, liberamente, ordinatamente e sistematicamente per immagini, per mezzo di immagini architettoniche, spaziali, colorate e sensuali.” ⁴⁴⁴

L'architettura viene trattata da Zumthor come “esperienza”, come “ri-esperibile” - sottolinea Fingerle - come “memoria mitica” costituita da “immagini interiori antiche e romantiche”. ⁴⁴⁵

La sua immaginazione spaziale si riferisce in modo forte ai ricordi e alle sue esperienze personali, in particolare quelle legate all'infanzia: *“la nostra comprensione dell'architettura*

⁴⁴¹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.15.

⁴⁴² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.19.

⁴⁴³ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.19.

⁴⁴⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.57.

⁴⁴⁵ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, p.34.

*è radicata nella nostra infanzia, nella nostra gioventù; è radicata nella nostra biografia.*⁴⁴⁶ Nell'introduzione di *"Architektur Denken"*, Zumthor scrive: *"quando penso all'architettura, dentro di me scaturiscono delle immagini. Molte sono legate alla mia formazione e alla mia pratica di architetto ... altre hanno a che fare con la mia infanzia."*⁴⁴⁷ Il lavoro progettuale di Zumthor si radica perciò nella sua biografia e nei luoghi della sua infanzia, combinandoli coscientemente con altri luoghi ed con altre esperienze di architettura. Egli scrive: *"la nostra comprensione dell'architettura è radicata nelle nostre prime esperienze di architettura: la nostra camera, la nostra casa, la nostra strada, il nostro paese, la nostra città, il nostro paesaggio - ne abbiamo fatto esperienza molto presto, inconsciamente, e più tardi li abbiamo confrontati con i paesaggi, con le città e con le case che man mano si sono aggiunti."*⁴⁴⁸

Zumthor descrive spesso in modo accurato ed appassionato alcuni ricordi spaziali della sua infanzia, soffermandosi sulle sensazioni, sui suoni, sulla qualità della luce e delle ombre: *"mi ricordo del rumore della ghiaia sotto ai miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alla mie spalle; mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio verso la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa"*.⁴⁴⁹

Zumthor è consapevole che questo accumulo di ricordi, e di immagini a reazione poetica, *"che possiamo far rivivere e interrogare mentalmente"*⁴⁵⁰, costituiscono la base per l'invenzione di nuove atmosfere architettoniche. Egli scrive: *"ricordi di questo tipo racchiudono le esperienze architettoniche più profondamente radicate che io conosca. Costituiscono il nucleo basilare di immagini e atmosfere architettoniche che nella mia pratica di architetto cerco di scandagliare."*⁴⁵¹

Riscoprendo queste immagini, si interroga su cosa lo avesse *"affascinato, colpito, toccato all'epoca, in quella determinata casa o in quella determinata città e perché ... come era fatto quello spazio, quella piazza, qual'era il suo aspetto e che tipo di odore c'era nell'aria"*.⁴⁵² E continua chiedendosi *"come risuonavano i miei passi in quello spazio e*

⁴⁴⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.53.

⁴⁴⁷ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.7.

⁴⁴⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.53.

⁴⁴⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.7.

⁴⁵⁰ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.57.

⁴⁵¹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, pp.7-8.

⁴⁵² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.19.

*come echeggiava la mia voce, quali sensazioni procurava il contatto del pavimento con i miei piedi o della maniglia nella mia mano? Com'era la luce sulle facciate e i riflessi sulle pareti? C'era un senso di ristrettezza o di apertura, di intimità o di ampiezza?"*⁴⁵³

Zumthor descrive così il suo procedere creativo dall'immagine-ricordo all'architettura reale: *"quando progetto mi trovo ripetutamente immerso in vecchi e quasi dimenticati ricordi e cerco di chiedermi: quella determinata situazione architettonica, com'era realmente costituita, quale significato assumeva per me allora e cosa potrebbe aiutarmi a ricostituire quell'atmosfera così ricca che sembra saturata dalla presenza naturale delle cose e in cui tutto è al posto giusto e possiede la giusta forma?"*⁴⁵⁴

Il ricordo viene esaminato e analizzato, interrogato a fondo per ricavarne soluzioni spaziali nuove che rimandano ad una determinata sensazione.

Il ricordo non è di per sé sufficiente per creare una architettura inedita: *"ogni progetto – scrive Zumthor – "esige immagini nuove. Le nostre "vecchie "immagini possono soltanto aiutarci a trovare le immagini nuove."*⁴⁵⁵ E approfondisce questo passaggio dal ricordo al progetto, scrivendo: *"all'inizio del processo di progettazione, l'immagine risulta perlopiù incompleta. Cerchiamo quindi a più riprese di riformulare da capo e di chiarire il nostro tema progettuale, al fine di integrare all'immagine le parti mancanti. In altre parole: progettiamo. E l'evidenza concreta delle immagini che abbiamo in mente ci è di aiuto. Ci aiuta a non perderci nell'aridità di astratte su posizioni teoriche; ci aiuta a non perdere il contatto con le qualità concrete dell'architettura. Ci aiuta a non innamorarci delle qualità grafiche dei nostri disegni e a non confondere con la vera qualità architettonica."*⁴⁵⁶

Attraverso la rielaborazione dei ricordi e delle sensazioni incamerate nella memoria, Zumthor nei suoi progetti riesce ad affrontare i problemi in modo nuovo, e, come scrive Friedrich Achleitner, *"si discosta radicalmente da qualsiasi categoria formale o stilistica del passato", ricercando invece nuovi apparati percettivi*⁴⁵⁷.

Questo procedere dal ricordo alla creazione di nuove atmosfere spaziali emerge anche dai disegni delle sue architetture. I suoi schizzi ideativi sono spesso dei quadri astratti, che attraverso sfumature di colore, lasciano trasparire delle sensazioni, delle atmosfere, delle suggestioni, che in seguito assumono concretezza. Egli scrive: *"il disegno d'architettura cerca di visualizzare l'atmosfera che l'oggetto emana nel proprio sito con la maggiore*

⁴⁵³ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.19.

⁴⁵⁴ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.8.

⁴⁵⁵ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.57.

⁴⁵⁶ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.57.

⁴⁵⁷ FRIEDRICH ACHLEITNER, *Peter Zumthor – Dal concetto di "mondo" al luogo concreto*, in CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, pp.216-219.

*precisione possibile.”*⁴⁵⁸ E conclude: *“sviluppo quindi i miei disegni nella prospettiva di quel delicato punto di visibilità in cui diventa possibile cogliere l'atmosfera di fondo ambita”*⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.11.

⁴⁵⁹ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.11.

2.4.4. La “magia del reale”: i materiali, la luce, i suoni, gli odori dell'architettura.

*“Esiste la magia della musica ...
esiste la magia della pittura e della poesia ...
ed esiste la magia del reale, del materiale, del
corporeo, delle cose che mi circondano, che
vedo, che tocco, che respiro, che sento”.*
Peter Zumthor, 2003⁴⁶⁰

“Solo tra la realtà delle cose e l'immaginazione può scattare la scintilla dell'opera d'arte”, scrive Zumthor. L' “immaginazione”, la sua capacità di tradurre le esperienze e le emozioni in forme architettoniche, convive con la sua abilità nel rimanere ancorato alla realtà, che rimanda anche alla sua prima esperienza di artigiano. In una intervista recente racconta: *“fin da bambino ho avuto a che fare con disegni di mobili che poi realizzavo; lavoravo nel laboratorio di mio padre e quei progetti erano finalizzati alla produzione, non erano concezioni”*.⁴⁶¹ Egli sottolinea come l'immaginazione e l'intuizione artistica debbano conciliarsi con la conoscenza approfondita della realtà costruttiva e della tecnica: *“il mio compito come progettista ... ha a che fare con l'arte e una buona riuscita, l'intuizione e l'artigianato.”*⁴⁶²

Le opere di Zumthor nascono da una ricerca sul reale, sugli aspetti percettivi, sui materiali e sulla capacità che questi hanno di trasmettere emozioni.

Si interessa della consistenza materiale degli edifici, della loro “capacità di ricezione e di risonanza”, della loro “cavità”, del loro vuoto, della “luce”, dell’“aria”, dell’“odore”.

Ama parlare del “corpo dell'architettura”, per sottolineare la sua presenza materiale, la sua “sensualità corporea”, la sua capacità di provocare percezioni sensoriali: *“l'architettura la sento fisicamente come membrana, come massa o involucro, tessuto, seta, velluto che mi circonda”*.⁴⁶³

Zumthor parla di “magia del reale”, definendola come una “interazione tra le nostre sensazioni e le cose che ci circondano”, come una sorta di “alchimia che trasforma le

⁴⁶⁰ PETER ZUMTHOR, *Le cose e le parole*, dalla Lectio Doctoralis tenutasi il 10 Dicembre 2003 in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli studi di Ferrara, in “Casabella”, n. 747, settembre 2006, p. 56.

⁴⁶¹ BARBARA STEC, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in “Casabella”, n. 719, febbraio 2004, numero monografico “Modi d'abitare”, p. 6.

⁴⁶² PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.62.

⁴⁶³ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.21.

sostanze materiali in sensazioni umane", come *"quel momento di appropriazione emotiva o di trasformazione di materia e forma nello spazio architettonico"*.⁴⁶⁴

Nel suo procedere progettuale, sensibilità e ragione sono dirette verso il reale.

Le sue opere non nascono da idee astratte, piuttosto da esperienze concrete di architettura, sviscerate attraverso questioni che riguardano i materiali, le loro proprietà sensoriali ed emozionali: *"la realtà che mi interessa e su cui intendo orientare la mia immaginazione ... è la realtà dei materiali di costruzione – pietra, tela, acciaio, pelle – e la realtà delle costruzioni che impiego per erigere l'edificio; è nelle loro proprietà che cerco di penetrare con la mia immaginazione, avendo cura del senso e della sensualità, affinché scaturisca, forse, la scintilla di una costruzione felicemente riuscita, in grado di offrire un'abitazione all'uomo."*⁴⁶⁵

*"Le possibilità dei materiali sono infinite"*⁴⁶⁶ – dichiara Zumthor – ma i materiali non sono poetici in sé stessi; la loro poeticità dipende dal modo con cui questi vengono utilizzati: *"prendiamo un certo quantitativo di legno di quercia e una certa quantità di tufo, e aggiungiamo tre grammi di argento ... i materiali entrano tra loro in consonanza e risplendono, dopo di che da questa composizione di materiali si genera qualcosa di unico: loro emanano una propria qualità"*.⁴⁶⁷

Nei suoi scritti descrive con attenzione e sensibilità i materiali dell'architettura: *"pavimenti di legno a guisa di membrane, pesanti masse di pietra, soffici tessuti, il granito levigato, la pelle tenera, l'acciaio grezzo, il mogano lucidato, il vetro cristallino, l'asfalto morbido riscaldato dal sole"*.⁴⁶⁸

L'infinita gamma di combinazione e di lavorazione dei materiali (*"...si prenda una pietra: questa pietra lei la può tagliare, levigare, perforare, spaccare e ogni volta sarà diversa..."*⁴⁶⁹) possiede per Zumthor qualcosa di "magico" e rappresenta una risorsa progettuale inesauribile: *"per progettare, per ideare delle architetture, dobbiamo imparare a utilizzare e a trattare in modo cosciente questi materiali. È un lavoro di ricerca. È un lavoro di memoria."*⁴⁷⁰

⁴⁶⁴ PETER ZUMTHOR, *Le cose e le parole*, dalla Lectio Doctoralis tenutasi il 10 Dicembre 2003 in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli studi di Ferrara, in "Casabella", n. 747, settembre 2006, p. 56.

⁴⁶⁵ PETER ZUMTHOR, *Museo di arte a Bregenz*, in "Area" n. 44, maggio-luglio 1999, pp. 24-30.

⁴⁶⁶ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.23.

⁴⁶⁷ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.23.

⁴⁶⁸ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, p.53.

⁴⁶⁹ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.23.

⁴⁷⁰ PETER ZUMTHOR, *Architektur Denken*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, ed. It. *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2004, pp.53-54.

La “magia del reale” non è racchiusa solo nei materiali, ma anche nelle loro proprietà percettive, nel suono dell'architettura, nella sua temperatura, nei suoi odori, nella qualità della sua luce.

Proprio a proposito della luce, Zumthor, in un breve saggio racchiuso nel libro *“Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit?”*, scrive: *“più invecchio, più mi interessano le varie forme della luce nella natura. Mi meraviglio e imparo e mi rendo conto che è la luce del sole ad illuminare gli edifici che progetto. Espongo alla luce del sole spazi, materiali, strutture, colori, superfici, forme; catturo questa luce, la rifletto, la filtro, la schermo, la diluisco per ottenere la lucentezza al posto giusto”*.⁴⁷¹ La luce è perciò un “agente attivo”, uno strumento e una materia viva del progetto architettonico. *“E’ un piacere far illuminare dal sole materiali lucidi e opachi, superfici e spigoli, e crearne masse profonde e gradazioni d'ombra e oscurità, con tutta la loro carica misteriosa, al fine di enfatizzare la magia della ‘luce sulle cose’”*- scrive Zumthor – *“fino a quando non risulta tutto alla perfezione”*.⁴⁷²

Nel suo ultimo libro, *“Atmosphären”*, Zumthor dedica un intero capitolo al “suono dello spazio”. Egli descrive lo spazio come un “grande strumento musicale” che *“raccolglie il suono, lo amplifica e lo trasmette”*⁴⁷³. Ed aggiunge: *“questo ha a che vedere con la forma dello spazio, con la superficie dei materiali e con il modo in cui i materiali vengono applicati”*.⁴⁷⁴

L'effetto acustico dello spazio, così come quello luminoso ed olfattivo, si collega fortemente al ricordo ed alle esperienze passate: *“la prima cosa che mi viene in mente sono i rumori di quando ero ragazzo, i rumori di mia madre che lavorava in cucina”* – scrive Zumthor – *“mi facevano sempre felice”*.⁴⁷⁵

Progettare un'architettura significa perciò anche riuscire ad *“immaginare, partendo dal silenzio, quali suoni produrrà lo spazio in relazione anche alle sue proporzioni e ai materiali utilizzati”*.⁴⁷⁶

Nelle cavità di pietra naturale che avvolgono i visitatori delle terme di Vals, ad esempio, si hanno percezioni sonore e luminose molto differenziate a seconda delle caratteristiche e

⁴⁷¹ PETER ZUMTHOR, *Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit?/ Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?*, Zürich/Bologna, Hochschulverlag / Editrice compositore, 2005, p.39.

⁴⁷² PETER ZUMTHOR, *Le cose e le parole*, dalla Lectio Doctoralis tenutasi il 10 Dicembre 2003 in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli studi di Ferrara, in *“Casabella”*, n. 747, settembre 2006, p. 56.

⁴⁷³ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.27.

⁴⁷⁴ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.27.

⁴⁷⁵ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.29.

⁴⁷⁶ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.31.

del ruolo dei diversi spazi. L'esperienza del suono e della luce cambia passando dalla vasca centrale più pubblica, dove la luce naturale – che proviene dall'alto e dalle vetrate laterali – è più intensa e i rumori sono più diffusi, alla vasca di acqua più calda, racchiusa uno spazio stretto ed alto, che ricorda quello di una grotta. Qui, la debole luce artificiale proveniente dal basso, passando attraverso l'acqua, produce movimenti di luce nello spazio. Le pareti di pietra strette ed alte e senza aperture modificano il suono creando echi suggestivi, adatti alla meditazione.

Fingerle riconosce un aspetto “manieristico” nella ricerca progettuale di Zumthor, là dove egli persegue determinati effetti e atmosfere. Scrive Fingerle: *“Zumthor rivela una grande sensibilità verso i materiali, le superfici, la luce, le texture e le strutture; dunque rivolge il proprio interesse non solo all'aspetto visibile delle cose, ma anche al contributo che esse danno all'architettura. Tuttavia la padronanza dell'utilizzo di questi aspetti serve, più che a metterne in mostra la capacità di seduzione visiva, a combinarli in vista di determinati effetti percettivi”*⁴⁷⁷

Egli stesso non si frena nel dichiarare certe somiglianze tra il lavoro dell'architetto e quello dello scenografo, o del regista. *“Al cinema imparo moltissimo”* – afferma Zumthor – *“ i cameramen, i registi lavorano con lo stesso montaggio di sequenze”* dell'architettura⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, p.34.

⁴⁷⁸ PETER ZUMTHOR, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Basel-Boston-Berlin 2006, Birkhäuser, ed. It. *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Milano, Mondadori Electa, 2007, p.43.

2.4.5. Varietà del reale e creazione artistica. Le teorie di Herzog & De Meuron.

“La forma dell'edificio non è la struttura architettonica che gli viene conferita dall'architetto o dall'artista. Non è nemmeno la struttura che gli viene conferita dall'economista, dal tecnico o dall'esperto in statica. E' la forma che viene conferita all'edificio da chi lo percepisce.”

Herzog & De Meuron⁴⁷⁹

Le teorie di Herzog & de Meuron si avvicinano a quelle di Peter Zumthor, nel porre al centro dell'architettura il dato percettivo ed emozionale. I due architetti svizzeri scrivono: *“ci interessa di più l'impatto fisico diretto e emozionale, come la melodia di una musica o l'aroma di un fiore.”*⁴⁸⁰

Herzog & de Meuron descrivono l'architettura come insieme di percezioni fisiche, che si provano guardando, toccando, ascoltando uno spazio, come insieme di emozioni rese tangibili: *“we all have experienced these different sensual perceptions in one single architecture location – seeing, touching, hearing – and have thought or at least felt that this is what architecture should always be. It should always express all these sensual moments and make them tangible.”*⁴⁸¹

L'architettura viene anche descritta come una riproduzione dell'esperienza sensoriale dell'architetto: *“architecture is the extension of the body of the architect into a new, projected outward form. It is a kind of reproduction, a copy or rather an expression of the entire sensory experience of the architect”.*⁴⁸²

La riscoperta degli aspetti percettivi e sensoriali dell'architettura avviene attraverso l'interesse di Herzog & De Meuron verso le forme, i materiali, le textures. Già nel 1780 Nicolas Le Camus de Mézieres sottolineava come l'uomo contemporaneo fosse *“simile a una cosa straordinariamente dotata di sensi e di capacità percettive”*⁴⁸³: l'uomo non è più animale razionale ma cosa che sente.

⁴⁷⁹ MARGHERITA KRISCHANITZ (a cura di), *Architektur von Herzog & de Meuron*, Baden, Lars Müller Verlag, 1991. (il catalogo appare a complemento dell'esposizione concepita da Herzog & de Meuron per il padiglione svizzero in occasione della 5. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia 1991), p.20.

⁴⁸⁰ JACQUES HERZOG, PIERRE DE MEURON, *Passionate Infidelity*, in “Overtures” n. 5, 1990, p.182, in ALESSANDRO D'ONOFRIO, *Herzog & De Meuron. Anomalia della norma*, Roma, Edizioni Kappa, 2003, p.78.

⁴⁸¹ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.250.

⁴⁸² HERZOG & DE MEURON, *Passionate Infidelity*, 1990, in “Overtures”, n.5, 1990, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2), Essay on Herzog & de Meuron*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, pp.182.

⁴⁸³ MARIO PERNIOLA, *Enigmi. Il momento egizio nelle società e nell'arte*, Genova, 1990, pp.36-52.

Questo aspetto percettivo ed emozionale dell'architettura è, secondo Herzog & de Meuron, particolarmente evidente negli edifici tradizionali. L'architettura tradizionale deriva infatti da un approccio fenomenologico, legato all'osservazione della realtà e dell'essenza umana: *"only from a phenomenological angle, from the observation of the real behavior of human beings. It is a romantic way of looking at things because it presumes the sensual unity of human perception."*⁴⁸⁴

In accordo con Zumthor, i due architetti svizzeri considerano la "bellezza" dell'architettura come un aspetto irrazionale, legato alla capacità di suscitare emozioni e sensazioni: *"non pretendiamo che i nostri edifici abbiano un significato ... in questo senso siamo assolutamente anti-rappresentativi... la forza dei nostri edifici sta nell'impatto immediato e viscerale che provocano in chi li visita."*⁴⁸⁵

Immaginazione e percezione sono al centro del loro interesse progettuale; a proposito di questo affermano: *"la dialettica tra immagine (dato percettivo) e immaginazione (attività extra-percettiva, e quindi creativa) consente di investire emozioni nell'oggetto, permette di attribuirgli un valore aggiunto"*.

Il loro processo creativo nasce dall'osservazione e dalla descrizione del reale – *"all that we have ever done has been found on the street!"*⁴⁸⁶ - proviene dall'analisi delle loro personali percezioni che vengono tradotte in progetti spaziali: *"all of our projects are products of our perceptions projected onto objects!"*⁴⁸⁷ Per questo descrivono il loro approccio come "fenomenologico": *"our approach is phenomenological! All that we have ever designed comes from observation and description"*⁴⁸⁸. Il lavoro di osservazione della realtà, ogni volta differente, e delle emozioni che questa suscita, è uno strumento di arricchimento formale. La varietà del reale e delle situazioni consente ai due architetti di creare edifici ogni volta differenti: *"This is also the reason why our buildings always look so different from each other. Since we turn our heads in different directions, the buildings arise from other perceptions. We work by observing phenomena!"*⁴⁸⁹

Una loro "strategia progettuale" è il coinvolgimento dell'arte nel processo creativo e la collaborazione con artisti, quali Rémy Zaugg, Helmut Federle o Joseph Beuy. In una

⁴⁸⁴ HERZOG & DE MEURON, *Firmitas*, 1996, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1992-1996: The Complete Works (Volume 3)*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin, 2000, p.251.

⁴⁸⁵ JACQUES HERZOG, PIERRE DE MEURON, *Passionate Infidelity*, in "Overtures" n. 5, 1990, p.182, in ALESSANDRO D'ONOFRIO, *Herzog & De Meuron. Anomalie della norma*, Roma, Edizioni Kappa, 2003, p.78.

⁴⁸⁶ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico *Herzog & De Meuron 1983/1993*, 1993, p.15.

⁴⁸⁷ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico *Herzog & De Meuron 1983/1993*, 1993, p.15.

⁴⁸⁸ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico *Herzog & De Meuron 1983/1993*, 1993, p.15.

⁴⁸⁹ ALEJANDRO ZAERA, *Continuities. Interview with Herzog & De Meuron*, in "El Croquis", n.60, numero monografico *Herzog & De Meuron 1983/1993*, 1993, p.15.

intervista del 1990, affermano: *"we are developing a variety of strategies for a variety of projects (...) one way is through collaboration with artists."*⁴⁹⁰

"Diversamente da altri progettisti che, in modo tradizionale, chiamano un artista ad intervenire alla fine del loro lavoro" – affermano Herzog & de Meuron – *"noi avviamo con l'artista una vera e propria collaborazione"*. Ciò è avvenuto in modo radicale con Rémy Zaugg, che, all'interno di numerosi progetti, svolge il ruolo di un ulteriore architetto aggiuntosi al team.

Grazie a questo modo di procedere, l'opera artistica non è più distinguibile da quella architettonica, diviene parte integrante di questa, e, a lavoro ultimato, arte e architettura risultano essere un tutt'uno inscindibile. Immaginazione artistica e razionalità si fondono in unità.

⁴⁹⁰ *Conversation between Jacques Herzog and Bernhard Bürgi. Basel, 8th November 1990*, in GERHARD MACK, *Herzog & de Meuron 1989-1991, The Complete Works (Volume 2)*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1996, p.188.