

Nuova serie / New series n. 02 - 2019

# ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

## Manipolazioni metasemiche del patrimonio

Manipulations patrimoniales / Manipulationen am Erbe /  
Manipulacije dediščine / Manipulations of heritage



# ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

# ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

**Nuova serie / New series:** n.2

**Anno / Year:** 06-2019

**Rivista del Centro di Ricerca / Journal of the Research center**  
**Istituto di Architettura Montana – IAM**

**ISBN 978-88-6923-440-8**

**ISSN Stampa 2611-8653**

**ISSN Online 2039-1730**

**Registrato con il numero 19/2011 presso il Tribunale di Torino in data 17/02/2011**

**Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana**

**Copyright © 2019 Politecnico di Torino**

**Direttore responsabile / Chief editor:** Enrico Camanni

**Direttore scientifico / Executive director:** Antonio De Rossi

**Comitato redazionale / Editorial board:** Antonio De Rossi, Roberto Dini, Eleonora Gabbarini, Stefano Girodo

**Art Direction:** Marco Bozzola

**Segreteria di redazione / Editorial office:** Antonietta Cerrato

**Comitato scientifico / Advisory board:**

**Werner Bätzing** (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg);

**Gianluca Cepollaro** (Scuola del Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management); **Giuseppe Dematteis** (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio - Politecnico di Torino); **Michael Jakob** (Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève, Politecnico di Milano, Accademia di Architettura di Mendrisio – Università della Svizzera italiana); **Luigi Lorenzetti** (Laboratorio di Storia delle Alpi, Accademia di Architettura di Mendrisio – Università della Svizzera italiana);

**Paolo Mellano** (Dipartimento di Architettura e Design - Politecnico di Torino);

**Gianpiero Moretti** (École d'Architecture de Laval - Québec); **Luca Ortelli** (École Polytechnique Fédérale de Lausanne);

**Armando Ruinelli** (Architetto FAS - Soglio/Grigioni);

**Alberto Winterle** (Architetti Arco Alpino, Turris Babel);

**Bruno Zanon** (Università di Trento, Scuola per il Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management).

**Corrispondenti scientifici / Scientific Correspondents:**

**Giorgio Azzoni, Corrado Binel, Francesca Bogo, Nicola Braghieri, Carlo Calderan,**

**Conrandin Clavuot, Simone Cola, Federica Corrado, Massimo Crotti,**

**Davide Del Curto, Arnaud Dutheil, Viviana Ferrario, Caterina Franco,**

**Luca Gibello, Gianluca d'Inca Levis, Laura Mascino, Andrea Membretti,**

**Giacomo Menini, Marco Piccolroaz, Gabriele Salvia, Enrico Scaramellini,**

**Marion Serre, Daniel Zwangslleitner.**

**Progetto grafico / Graphic design:** Marco Bozzola e Flora Ferro

**Impaginazione / Layout:** DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena, BO

**Stampa / Print:** Ge.Graf Bertinoro, FC

**Curatori del numero / Theme editors:** Antonio De Rossi, Roberto Dini,

con la collaborazione di Eleonora Gabbarini e Stefano Girodo

**Copertina / Cover:** Chesà Not, Ruch & Partner Architekten AG, 2004, Tschlin

(foto di Filippo Simonetti)

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione o adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

ArchAlp è pubblicata semestralmente e inviata in abbonamento postale.

Abbonamento cartaceo 4 numeri (novembre 2018, maggio 2019, novembre 2019, maggio 2020): € 100,00 per uso personale, spese di spedizione per l'Italia incluse; € 140,00 istituzionale, spese di spedizione per l'Italia incluse. Spese di spedizione per l'estero (non incluse nel prezzo dell'abbonamento): € 25,00. Il prezzo del singolo fascicolo è di € 28,00 per uso personale e di € 35,00 per uso istituzionale. Non sono incluse nel prezzo le spese di spedizione per il singolo fascicolo per l'estero (€ 5,00). È possibile pagare la tariffa con versamento su C/C postale n. 51787067 (intestato a Bononia University Press), con assegno bancario non trasferibile intestato a Bononia University Press oppure con carta di credito. Variazioni di indirizzo devono essere comunicate tempestivamente allegando l'etichetta con il precedente indirizzo. L'invio dei fascicoli non pervenuti avviene a condizione che la richiesta giunga entro 3 mesi dalla data della pubblicazione. Per informazioni e acquisti: abbonamenti@buponline.com.

A norma dell'articolo 74, lettera c del DPR 26 ottobre 1972, n. 633 e del DM 28 dicembre 1972, il pagamento dell'IVA, assolto dall'Editore, è compreso nel prezzo dell'abbonamento o dei fascicoli separati, pertanto non verrà rilasciata fattura se non su specifica richiesta.



Centro di Ricerca  
Istituto di Architettura Montana



**POLITECNICO  
DI TORINO**

Dipartimento  
di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura e Design  
Politecnico di Torino  
Viale Mattioli 39, 10125 Torino - Italy  
Tel. (+39) 0110905806  
fax (+39) 0110906379  
iam@polito.it  
www.polito.it/iam



**Bononia University Press**

Bononia University Press  
Via Foscolo 7, 40124 Bologna - Italy  
Tel. (+39) 051232882  
fax (+39) 051221019  
info@buponline.com  
www.buponline.com

# ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

---

Nuova serie / *New series* n. 02 - 2019

## **Manipolazioni metasemiche del patrimonio**

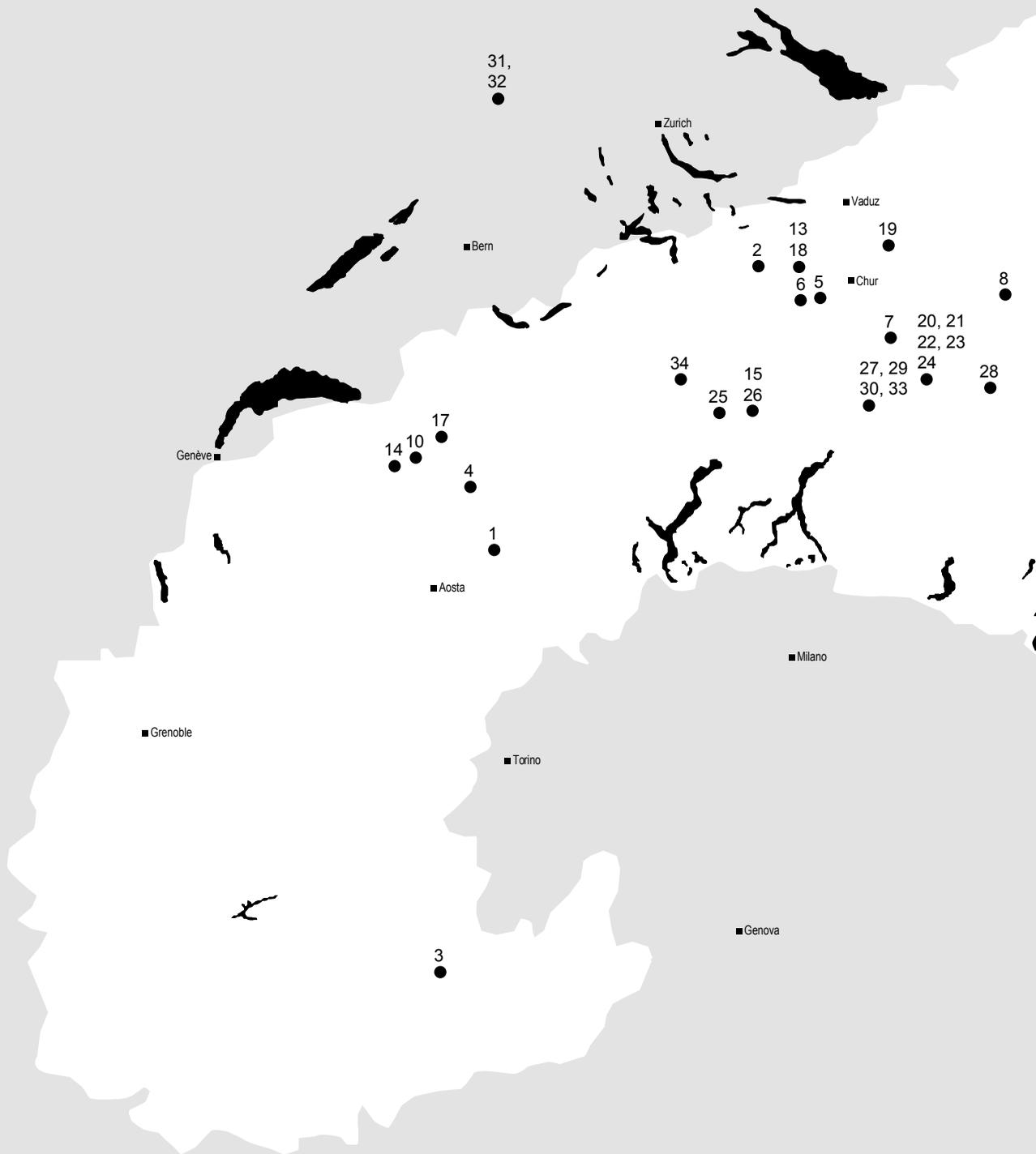
Manipulations patrimoniales / Manipulationen am Erbe /  
Manipulacije dediščine / Manipulations of heritage

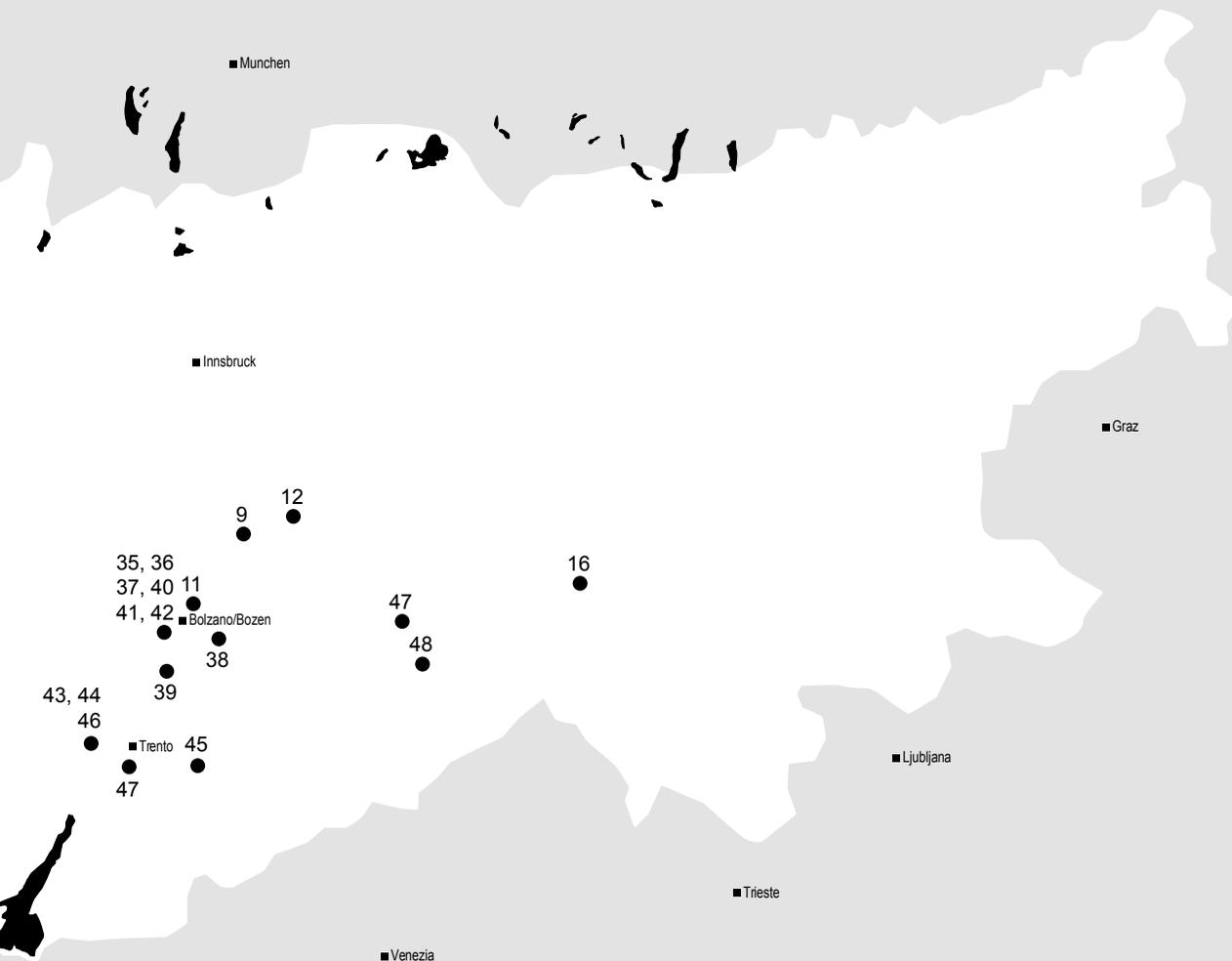
# Indice dei contenuti

## Contents

Editoriale, a cura della Redazione / Editorial, by the Editorial Board	8
<hr/>	
<b>1. Temi</b>	
<b>Manipolazioni metasemiche del patrimonio</b> / Metasemic manipulations of heritage <i>Antonio De Rossi, Roberto Dini</i>	13
<b>Il paesaggio alpino in quanto oggetto patrimoniale</b> / The alpine landscape as a heritage object <i>Michael Jakob</i>	35
<b>Secolarizzazione, memoria e nuovi revivals: la difficile riscrittura del presente</b> / Secularization, memory and new revivals: the difficult rewriting of the present <i>Carlo Olmo</i>	43
<hr/>	
<b>2. Esperienze</b>	
<b>Die Zeitgenossenschaft des Alten im Engadin</b> / The contemporaneity of the ancient in the Engadine <i>Hans-Jörg Ruch, Filippo Simonetti</i>	51
<b>Scomporre e ricomporre il patrimonio. Dialogo con Martino Pedrozzi</b> / Disassembling and reassembling the heritage. A conversation with Martino Pedrozzi <i>a cura di Roberto Dini e Stefano Girodo</i>	77
<b>Progettare la «Stimmung». Dialogo tra Armando Ruinelli e Quintus Miller</b> / Design the «Stimmung». Dialogue between Quintus Miller and Armando Ruinelli <i>a cura di Anna Innocenti</i>	93
<b>Am Bestehenden weiterdenken</b> / Thinking about what already exists <i>Walter Angonese</i>	105

<b>Rinnovare il patrimonio. Learning from contemporary artists /</b> Renew the legacy. Learning from contemporary artists <i>Gianluca Cepollaro</i>	<b>115</b>
<b>Efficacia dell'arte, strategie di rete e approccio trasformativo a paesaggio e patrimonio alpino /</b> Effectiveness of art, network strategies and transformative approach to landscape and alpine heritage <i>Gianluca d'Incà Levis</i>	<b>123</b>
<b>Riusi radicali. Soldati, sirene, deflagrazioni /</b> Radical reuse. Soldiers, mermaids, deflagrations <i>Laura Cantarella, Alberto Momo</i>	<b>135</b>





- |   |  |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>01. Rascard Garelli, Champoluc</li> <li>02. Ampliamento Casa Gugalun, Versam</li> <li>03. Recupero borgata Paraloup, Rittana</li> <li>04. Recupero Grange, Satarma</li> <li>05. Restauro Türalihuus, Valendas</li> <li>06. Cinema Sil Plaz, Ilanz</li> <li>07. Recupero di un fienile, Bergün</li> <li>08. Chesa Not, Tschlin</li> <li>09. Recupero del forte, Fortezza</li> <li>10. Copertura scavi archeologici, Sion</li> <li>11. Recupero del Castello, Firmiano</li> <li>12. Ampliamento del cimitero, Lutago</li> <li>13. Gelbe Haus, Flims</li> <li>14. Casa Roudit, Chamonsen</li> <li>15. Ricomposizione dei ruderi, Sceru</li> <li>16. Recupero del cimitero, Timau-Cleulis</li> <li>17. Casa Savioz, Giète-Délé</li> <li>18. Concrete house, Flims</li> <li>19. Salginatobelbrücke, Schiers</li> <li>20. Chesa Perini, S-chanf</li> <li>21. Chesa Andrea, Madulain</li> <li>22. Chesa Merleda, La Punt</li> <li>23. Chesa Madalena, Zuoz</li> <li>24. Chesa Büsin, Silvaplana</li> <li>25. Recupero di una malga, Pizzada</li> <li>26. Ricomposizione dei ruderi, Giumello</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>27. Restauro e ampliamento Villa Garbald, Bregaglia</li> <li>28. Casa unifamiliare, Val Monastero</li> <li>29. Cascina Garbald, Castasegna</li> <li>30. Conversione Hotel Waldhaus, Sils im Engadin</li> <li>31. Edificio residenziale Schwarzpark, Basilea</li> <li>32. Torre Heuwaage, Basilea</li> <li>33. Riqualificazione stalla, Soglio</li> <li>34. Rinnovo e ampliamento del Rifugio, Passo del San Gottardo</li> <li>35. Neue Bibliothek, Kaltern</li> <li>36. Sanierung Seehotel Ambach, Kaltern</li> <li>37. Weingut Manincor, Kaltern</li> <li>38. Besucherzentrum Karersee, Welschnofen</li> <li>39. Restaurierung und Erweiterung der Grundschule, Neumarkt</li> <li>40. Erweiterung der Sparkasse, Kaltern</li> <li>41. Eingangspavillon zum Seebad, Gretl am See</li> <li>42. Sammlerhaus Antonio Dalle Nogare, Bozen</li> <li>43. “Svelamento della Conoscenza e Rinnovamento delle Acque”, Lago di Molveno</li> <li>44. “Il tavolo dell’interazione”, Lago di Molveno</li> <li>45. “Dentro Fuori”, Arte sella, Borgo Valsugana</li> <li>46. Scultura monumentale, Lago di Molveno</li> <li>47. “Fiori dalla fabbrica”, Trento</li> <li>48. “Progetto Borca”, Villaggio Eni, Borca di Cadore</li> <li>49. “Dolomiti Contemporanee”, Nuovo spazio, Casso</li> </ul> |
|---|--|

# Editoriale

a cura della Redazione

La cultura architettonica sulle Alpi sembra aver sviluppato negli ultimi anni una particolare sensibilità sul tema del riuso e della valorizzazione del patrimonio, maturando un approccio non ideologicamente conservativo che – sommato ad un'azione di "tutela critica" – introduce nuove modalità di manipolazione consapevole degli oggetti trasformabili. Questo numero esplora le possibilità del progetto di architettura nell'operare una sintesi intenzionalmente non risolta e volutamente tensionale tra dimensione storica e contemporanea, attraverso un processo di risignificazione del patrimonio.

Attraverso alcuni saggi di natura teorica, una rassegna di architetture di eccellenza, ed infine alcune esperienze parallele legate al mondo dell'arte e della fotografia, si è qui cercato di esplorare i differenti modi con cui il progetto contemporaneo si misura con il patrimonio costruito esistente.

L'obiettivo è mettere a fuoco come esso consenta di integrare storia e contemporaneità, con esiti che sovente travalicano queste due componenti di partenza.

In particolare, le architetture presentate mostrano come la dimensione storica ma al contempo attuale dei manufatti sia compresente in una sintesi stratificata, diacronica e profondamente intrecciata.

Ecco dunque schiudersi nuovi e originali percorsi di ricerca progettuale che vanno oltre la sclerotizzazione valoriale dell'esistente, e travalicando anche la retorica della contrapposizione antico/nuovo che ha guidato buona parte degli interventi sull'esistente dei decenni precedenti.

Un'attitudine che, nel perseguire l'integrazione di nuove esigenze e funzioni, lavora sullo scarto, sul rovesciamento di senso, sulla reinvenzione semantica, sull'innesto, superando un approccio meramente patrimonializzante per entrare invece in una dimensione fondata sull'idea di riuso e al contempo risignificazione. Questo grazie al ricorso a *dispositivi e pratiche interpretative e metonimiche* che sovente sembrano pervenire dal mondo della ricerca artistica.

Si vuole dunque porre l'accento sull'interazione tra il "prima" ed il "dopo" nella misura in cui questa tensione genera un'architettura *terza* che li contiene entrambi, ponendosi nel solco della profondità storica dei processi insediativi alpini, ma al contempo rispondendo alle attuali esigenze di rigenerazione e di nuova abitabilità del territorio.

Per riuscire a comprendere la natura di questa nuova cultura del riuso è però necessario indagare la materialità delle pratiche, degli atti costruiti, delle tecniche compositive e costruttive, delle differenti figurazioni ottenute: elementi che costituiscono il centro tematico e concettuale di questo numero.

# Editorial

by the Editorial Board

The architectural culture in the Alps seems to have developed in recent years a particular awareness on the theme of heritage reuse and enhancement, developing a non-ideologically conservative approach that – added to an action of “critical protection” – introduces new ways of conscious manipulation of the transformable objects. This issue explores the possibilities of architectural design to achieve an intentionally unresolved and deliberately tensional synthesis between historical and contemporary dimensions, through a process of resignification of the heritage.

Thanks to some theoretical essays, a review of architectural excellence examples, and some parallel experiences related to the world of art and photography, we have tried to explore the different ways in which the contemporary project tackles the existing built heritage.

The goal is to focus on the possibility of integration of history and contemporaneity, with outcomes that often go beyond these two starting components. Specifically, the proposed architectures show how the historical yet contemporary dimension of the artifacts coexists in a stratified, diachronic and deeply interwoven synthesis.

As a result, new and original design research paths have developed overcoming both an approach of values crystallization of what already exists and the rhetoric of the struggle between old and new that has guided most of the interventions on the existing heritage of the previous decades.

An attitude that, in pursuing the integration of new needs and functions, works on the scrap, on the reversal of meaning, on the semantic reinvention, on the grafts, overcoming a purely patrimonializing approach to enter a whole new dimension founded on the idea of reuse and at the same time of resignification. This is possible thanks to the use of *interpretative and metonymic devices and practices* that often seem to come from the world of artistic research. We therefore want to emphasize the interaction between the “before” and the “after” in so far as this tension generates a third architecture that contains them both, placing itself in the furrow of the historical depth of the Alpine settlement processes while responding to the current needs of land regeneration and new livability.

To be able to understand the nature of this new culture of reuse it is however necessary to investigate the materiality of the practices, of the building processes, of the composition and construction techniques, of the different figurations obtained: all elements that represent the thematic and conceptual center of this issue.

antonio **de rossi**/roberto **dini**  
**olmo**/hans-jörg **ruch**/filippo  
**pedrozzi**/roberto **dini**/stefano  
**ruinelli**/quintus **miller**/anna  
**angonese**/gianluca **cepolla**  
laura **cantarella**/alberto **mo**

ni/michael **jakob**/carlo

o **simonetti**/martino

no **girodo**/armando

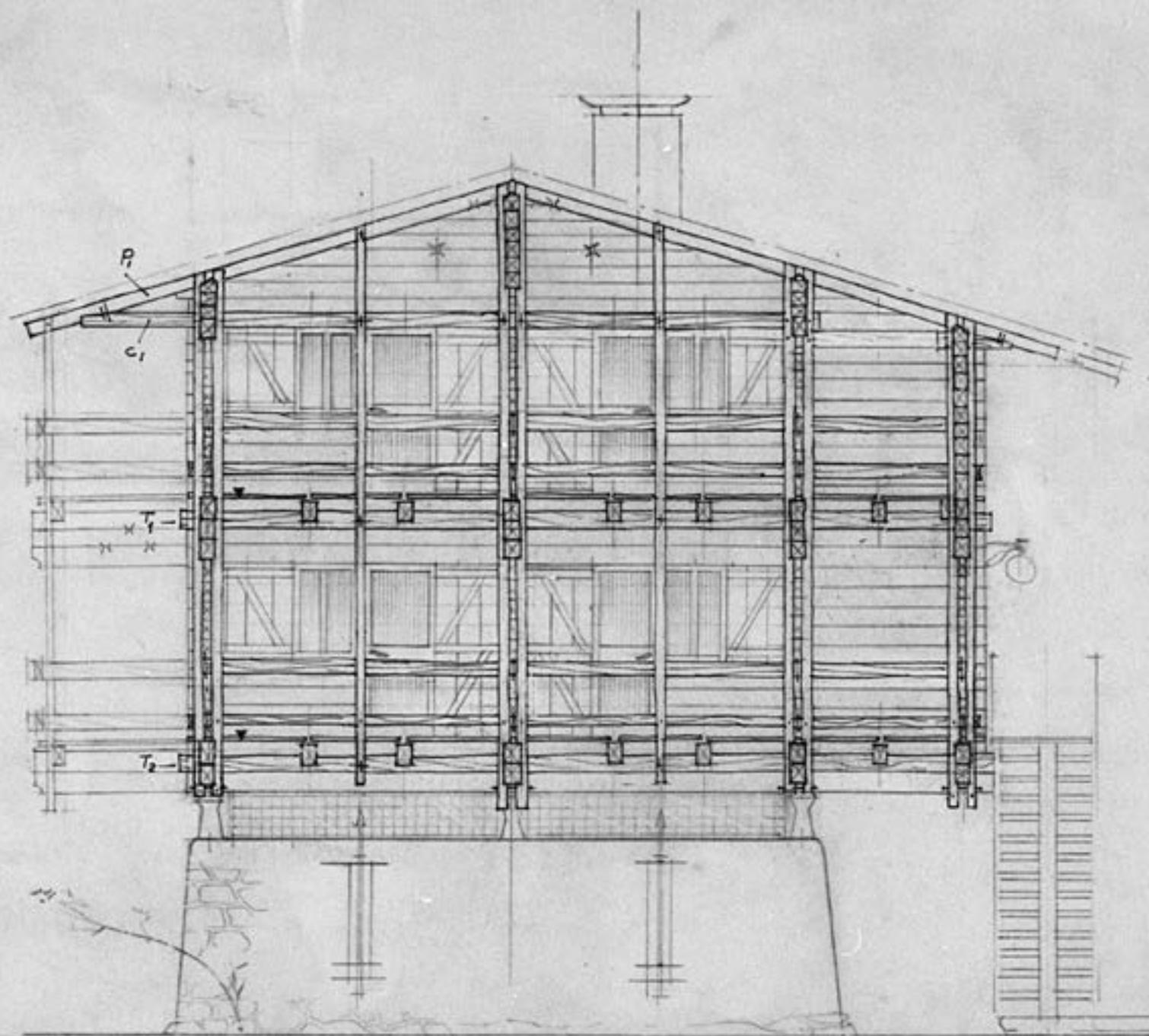
a **innocenti**/walter

ro/gianluca **d'incà levis**/

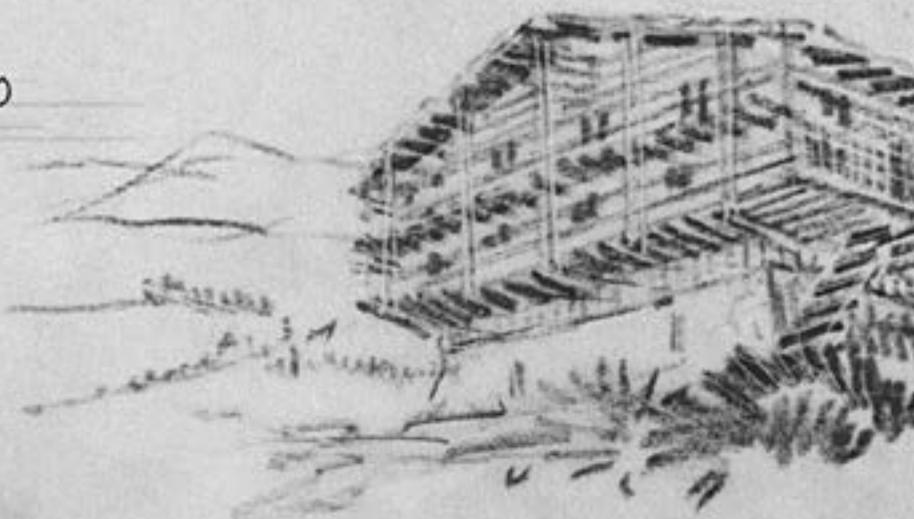
omo

---

1. TEMI



Fronte **BC** 1.50  
(attualmente a ovest)



# Manipolazioni metasemiche del patrimonio

## Metasemic manipulations of heritage

The construction of a renewed *habitability* of the contemporary Alpine space requires a profound critical revision of the ways of looking and of the cultures concerning the theme of re-use of the built heritage.

Over the last few decades, a sort of crystallization of imaginaries, operational practices and development ideas has emerged around the two terms of *re-use* and *heritage* and their ways of interaction, which today is likely to be an obstacle to the construction of new development scenarios for the Alpine region. Trying to imagine new values and meanings of the concepts of reuse and heritage, however, requires the questioning of those patrimonialization cultures that have served as the ultimate framework for the project of the Alpine space.

The essay reconstructs those design processes that, starting from a renewed *productive* vision of the mountain, attempt today to overcome a hypostatized vision of the conventional cultural landscape produced by the patrimonialist paradigm, to embrace a transformative attitude of the heritage based on the *materic* character of the basic elements of the Alpine space.

In particular we want to underline how the contemporary design culture in the Alps is directed to the development of synthetic languages aimed at capturing the stratified and diachronic dimension of the built landscape through metasemic cognitive and interpretative practices.

It is an attitude that, against a background of the change in perspective brought about by climate change and environmental issues, allows the maximization of the opportunities and physical resources recovered in the place, perfectly in line with the aptitude for the continuous re-use of the Alpine civilizations of the past, which focuses on the awareness of participating in a constructive process of transformation of the long lasting Alpine territory.

### Antonio De Rossi

Architect, PhD, full professor of architectural and urban design at Politecnico di Torino and director of the research centre «Istituto di Architettura Montana» (IAM). Between 2005 and 2014 he was vice director of «Urban Center Metropolitan» of Turin. He's author of various architectural projects in the Alps. He published the work in two volumes *La costruzione delle Alpi* (Donzelli 2014 and 2016) that have won the «Rigoni Stern» prize and the «Acqui Storia» prize and the book *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste* (Donzelli, 2018).

### Roberto Dini

Architect and PhD at the Politecnico di Torino, where he work as researcher and teacher. He studies the recent transformations of the alpine landscape and territory in the research centre «Istituto di Architettura Montana» (IAM). His publications include *Architetture del secondo Novecento in Valle d'Aosta* (2018), *Rifugi e Bivacchi. Gli imperdibili delle Alpi* (2018), *Architecture in the Alps. Heritage and design* (2017), *Architettura alpina contemporanea* (2012).

### Keywords

*Alps, heritage, contemporary architecture, reuse, sustainability.*

La costruzione di una rinnovata e per molti versi inedita *abitabilità* dello spazio alpino contemporaneo richiede, crediamo, una profonda revisione critica dei modi di guardare e delle culture concernenti il tema del *riuso del patrimonio*. Nel corso degli ultimi decenni, intorno ai due termini del *riuso* e del *patrimonio* e alle loro modalità di interazione, si è infatti venuta a determinare una sorta di cristallizzazione di immaginari, pratiche operative e idee di sviluppo che rischia oggi di essere d'impedimento rispetto la costruzione di una nuova abitabilità del territorio alpino. Provare a immaginare nuove valenze e significati dei concetti di *riuso* e *patrimonio* necessita però la messa in discussione di quelle culture della *patrimonializzazione* che hanno funzionato da quadro di riferimento ultimo per il progetto dello spazio alpino.

Perché le culture della *patrimonializzazione* – o per meglio dire il *paradigma patrimonialista* –, che hanno dominato le visioni sulle Alpi nella fase recente, rischiano di essere un ostacolo al dispiegamento di un progetto di (ri)costruzione dell'abitabilità delle montagne? Per tre ragioni. La prima è che concepiscono il tema del patrimonio essenzialmente in termini di conservazione e valorizzazione delle eredità ambientali e storiche presenti nel territorio; conservazione e valorizzazione finalizzate in primis alla reiterazione di un'idea novecentesca di sviluppo della montagna incentrata in fondo sul consumo turistico. La seconda è che tali modalità di conservazione e valorizzazione determinano automaticamente la selezione di alcuni oggetti e azioni progettuali, a fronte dell'immenso stock di materiali e potenziali significati e valenze inscritto nel palinsesto alpino. La terza è che le culture della *patrimonializzazione* coltivano un'idea *ridotta* del patrimonio, riconducibile essenzialmente a questioni figurative e di paesaggio culturale, omettendo il ruolo che la *matericità dei palinsesti* può giocare nella costruzione di nuove forme di economia e società.

Costruire una nuova abitabilità significa quindi destrutturare gli sguardi che si sono venuti a consolidare nell'ultima stagione storica delle Alpi, al fine di riaprire nuovamente la partita. A partire da un ribaltamento di visione necessario. «Quas-

sù c'è nulla da consumare. C'è invece molto da produrre», ha affermato recentemente Gianluca D'Inca Levis, curatore del progetto *Dolomiti Contemporanee*. Parole che trovano eco in una riflessione di un quarto di secolo fa del grande etnografo alpino Bernard Crettaz: «A forza di manipolazioni incessanti, le Alpi, miniaturizzate ed aggraziate, si sono esaurite. Sulle loro macerie una nuova cultura è alla ricerca di se stessa nelle montagne urbanizzate. Essa non ha ancora nome, né identità propria».

Costruire una nuova abitabilità delle Alpi significa allora partire da una rinnovata visione *produttiva* della montagna, in linea d'altronde con la lunga durata del vissuto storico alpino dal Medioevo fino all'avvio della modernità otto-novecentesca. Le risorse naturali – acqua, aria, boschi – e i resti, ruderi, rovine delle precedenti ondate trasformatrice dello spazio alpino, da meri elementi figurativi ipostatizzati di un paesaggio culturale convenzionale come quello prodotto dal *paradigma patrimonialista*, riacquistano una loro specifica *matericità* che può essere decisiva per la costruzione di una nuova civilizzazione delle montagne.

Con l'entrata nella modernità, ogni stagione storica ha sviluppato, nell'incontro tra montagne e città, un proprio specifico *paradigma* fatto di sguardi, concettualizzazioni, immaginari, pratiche nei confronti dei *materiali* costitutivi l'universo alpino. Modernità che agisce sulle Alpi per azioni certo *metamorfiche* – si pensi all'immane opera di infrastrutturazione per linee ferroviarie, dighe e centrali idroelettriche, sistemazioni idrogeologiche –, ma anche e soprattutto per manipolazioni *meta-semiche*, operando continue mutazioni e ricombinazioni di significato sulla materia patrimoniale data, e spostando confini di senso e modalità relazionali tra gli oggetti.

Alcune esemplificazioni. La fase inaugurale della seconda metà del Settecento è stata fondamentale per conferire valenze, al contempo scientifiche ed estetiche, a spazi e fenomeni – ghiacciai, rocce, laghi – che fino a quel momento erano considerati alieni, determinando la nascita del paesaggio montano moderno. Il successivo *paradigma* del

#### In apertura

Progetto per il  
rascard Garelli,  
Champoluc, Valle  
d'Aosta, Carlo  
Mollino, 1963-1965  
(Archivio Carlo  
Mollino - Politecnico  
di Torino).

pittoresco alpino, tra l'inizio dell'Ottocento e il primo conflitto mondiale, costruisce attraverso la messa a punto del dispositivo estetico del *contrasto complementare* un'idea ricompositiva di paesaggio fondata sulla compresenza di elementi naturali, storici, tecnologici. Tutto l'Ottocento è d'altronde segnato da profonde metasemie: si pensi alla figura di Johannes Badrutt, artefice di Sankt Moritz e del turismo invernale, che attraverso un vertiginoso mutamento di senso trasforma la neve da fatto ostativo a elemento ludico e strumento di gioco. Ancora, l'ulteriore stagione del modernismo alpino, tra gli anni Venti e Settanta del Novecento, inventa attraverso il dispositivo del *sublime tecnologico* e la tecnicizzazione degli spazi dell'alta quota una nuova e inedita dimensione primigenia, ancestrale, assoluta della Natura.

Il punto di avvio del paradigma patrimonialista può essere ricercato nel celebre «discours de Vallouise», pronunciato dal presidente francese Valéry Giscard d'Estaing il 23 agosto 1977 durante una visita al Parc national des Écrins, che segna culturalmente e simbolicamente un vero e proprio crocevia nella storia recente delle Alpi. Chiude la stagione del modernismo novecentesco, e apre alla successiva – e tuttora in corso – fase della patrimonializzazione della montagna: critica alle forme di sviluppo e di turismo di tipo urbano e industriale, fine dell'esperienza delle megastazioni integrate invernali a favore di interventi di scala contenuta, difesa e conservazione dell'ambiente naturale, nuova centralità della storia e della cultura materiale alpina, inedita affermazione dell'importanza delle popolazioni montanare locali. Una visione che durante gli ultimi decenni dello scorso secolo ha avuto, come si è detto, un peso decisivo nella costruzione di nuovi immaginari e valori per il territorio alpino, e che ha trovato forte riscontro – dal punto di vista fisico – nei vasti fenomeni di valorizzazione e riuso del patrimonio architettonico e paesaggistico storico. Quasi improvvisamente, dopo la *tabula rasa* della modernità, insediamenti alpini storici, tracce e memorie delle antiche civiltà montanare, conoscono un'inedita legittimazione e valore. Le parole d'ordine di questa nuova visione – *autentico, tradizionale, tipico* – riconfigurano in maniera pervasiva selezioni e gerarchie dei materiali costituenti le Alpi, determinando nuove immagini culturali e immaginari figurativi di paesaggio.

Un paradigma segnato al contempo da ambivalenze. Perché se è vero che la patrimonializzazione pone retoricamente al centro i temi della storia e della tradizione, dell'*heritage* e delle comunità locali, sovente restano immutate rispetto al Novecento le finalità e gli obiettivi, ossia l'idea che in fondo l'unica forma di sviluppo possibile per le Alpi sia

quella turistica. L'opera – rilevante per le Alpi – di un architetto come Michel Bezançon, che passa disinvoltamente dal progetto della futuristica stazione di La Plagne dei primi anni Sessanta al linguaggio *néo-montagnard* del villaggio reinventato di Valmorel abitato dai «touristes montagnards» della seconda metà degli anni Settanta, è emblematica di queste ambiguità, dove al mutamento radicale delle figurazioni corrisponde la continuità delle concettualizzazioni.

Ma la fase della patrimonializzazione vede anche l'emergere di un *secondo fronte*. I libri del geografo Werner Bätzing a partire dal 1984 dedicati alla regione alpina, i protocolli della Convenzione delle Alpi firmata il 7 novembre 1991 da tutti i paesi alpini europei, aprono a un inedito orizzonte, dove il riconoscimento del quasi infinito mosaico patrimoniale delle montagne – dalle risorse naturali (biodiversità, acqua, aria, geologia, ghiacciai, specie vegetali e animali, ecc.) fino a quelle storico-culturali (paesaggi, beni, tradizioni, lingue, alimentazione, ecc.) – viene a intrecciarsi con la questione, definita sempre più urgente, della costruzione di una *nuova abitabilità* del territorio alpino.

Il fenomeno della patrimonializzazione conoscerà declinazioni diverse nei paesi alpini di lingua latina e tedesca, e ciò determinerà l'affermarsi di nuove differenze e specificità regionali. Più forte l'accento sulla tradizione e la storia in quelli latini, maggiore l'attenzione all'innovazione tecnologica e alla sostenibilità ambientale in quelli di lingua tedesca.

Ma la fase della patrimonializzazione determinerà soprattutto l'emergere di una nuova produzione architettonica di qualità che, a partire dalla Cappella di Sogn Benedekt di Peter Zumthor del 1988, segna non solo il superamento della consueta e ipostatizzata dicotomia tra *modernità* e *tradizione* intorno cui si erano costruite le retoriche dell'architettura montana del Novecento, ma l'emergere di pratiche e atteggiamenti che consentono di guardare ai materiali patrimoniali del mondo alpino da altri, inaspettati, punti di vista. In un saggio del 1996 pubblicato sulla rivista elvetica «Faces», dal titolo *Découvrir le monde des choses* e dedicato alla nuova architettura dei Grigioni, il critico Martin Steinmann scriveva parole preziose circa la possibilità di costruire inedite forme di ricerca architettonica a partire da procedure denaturalizzanti e atti metasemici: «Ce mot “découvrir” est tombé plus d'une fois dans notre entretien: découvrir, par exemple, d'autres manières d'utiliser les matériaux, le bois, la pierre, la brique,... et en faire ressortir de nouveaux effets. Mais il ne s'agit pas de faire du nouveau pour faire du nouveau: il s'agit de trouver la face cachée des choses

familières, cela dans l'intention de *désautomatiser* – le terme est des formalistes russes – une connaissance qui, par la familiarité des choses, a cessé d'être connaissance».

Un sottile gioco in bilico tra spaesamento e costruzione di rinnovate appartenenze non privo di precedenti tra le Alpi, se si pensa ad esempio all'opera architettonica di Carlo Mollino, in cui le operazioni di *smontaggio* e *rimontaggio*, di *ripresa* e *distorsione*, di *decontestualizzazione* e di *rimessa in cornice* degli elementi storici e patrimoniali acquisiscono valore centrale, come nel caso emblematico del progetto per il Rascard Garelli a Champoluc nel 1963-65.

Naturalmente, non si tratta di un mero tema formale di ritrovamento e apertura di inediti significati degli oggetti patrimoniali. A richiedere una riconcettualizzazione dei materiali costituenti il palinsesto alpino è il profondo mutamento di prospettiva determinato – sulle Alpi per certi versi più che altrove – dal cambiamento climatico e dalle questioni ambientali. La recente tempesta Vaia, che ha colpito ampie aree delle Alpi centro-orientali italiane alla fine del mese di ottobre 2018 distruggendo completamente alcune decine di migliaia di ettari di foreste, pone questioni oggi centrali che hanno valenza metonimica: ripristinare i boschi preesistenti, dominati dalla monocultura dell'abete rosso, riedificando quindi il precedente paesaggio culturale, o viceversa progettare uno spazio ambientale differente, nell'incrocio tra mutamenti climatici e nuove visioni dello spazio montano?

Questi temi cambiano radicalmente lo sfondo concettuale e operativo delle culture progettuali di riuso del patrimonio. Non si tratta solamente della fine di quell'idea di crescita che ha accompagnato – con tutte le sue contraddizioni e nuove disegualianze – la lunga fase del neoliberismo a cavallo del passaggio di secolo. Se lo sviluppo sostenibile è il solo orizzonte perseguibile, a modificarsi è innanzitutto la concezione stessa di modificazione dell'ambiente, con il prevalere di una visione che mette al centro le figure del riuso e del riciclo come *uniche pratiche costruttive possibili* per il futuro.

La conservazione delle risorse ambientali e del suolo, l'idea che le trasformazioni debbano avvenire prevalentemente all'interno delle linee di sviluppo di quanto è già stato modificato e costruito, l'attenzione per le questioni energetiche e per l'innovazione tecnologica, destrutturano l'idea di riuso nata durante la stagione patrimonialista, le sue istanze e principi valoriali. Quello cui si assiste pare dunque configurarsi come un vero e proprio cambio di paradigma nello statuto disciplinare dell'architettura e dei saperi concernenti il

territorio, in cui i temi del riuso, del riciclo, della riscrittura e della manipolazione dell'esistente disegnano il campo della dialettica tra ambiente e azioni antropiche.

Con uno spostamento significativo. Perché se il principio di autorità che guida la determinazione dei confini patrimoniali non è più costituito meramente dal valore e dalla possibile valorizzazione del bene, ecco allora che si determina un immediato ampliamento a dismisura dei materiali ritenuti operabili. Non più solamente gli spazi e manufatti ritenuti di valore storico e ambientale, ma anche l'edificato recente, gli oggetti della colonizzazione turistica della montagna – tutti manufatti in stato di sottoutilizzo e talvolta di abbandono –, fino alle sistemazioni ambientali e insediative operate storicamente nello spazio alpino.

Non si tratta però solamente di un tema quantitativo di disponibilità patrimoniale: il cambiamento climatico e le relative problematiche idrogeologiche, la necessità di un'operazione di ripensamento *tout court* delle strutturazioni insediative alpine dopo i disequilibri ingenerati dalle differenti fasi di modernizzazione, e soprattutto le recenti dinamiche di reinsediamento in atto con le loro inedite istanze di abitabilità del territorio (rigenerazione a base culturale, nuove forme di agricoltura e turismo, processi di innovazione sociale, ripensamento del welfare, trasferimento tecnologico) rendono le Alpi un *laboratorio* ideale per sperimentare nuove pratiche architettoniche di riuso.

Sotto questo profilo la cultura architettonica sulle Alpi ha mostrato negli ultimi anni una particolare sensibilità ai temi del ripensamento e riutilizzo del patrimonio secondo un'accezione non ideologicamente conservativa e di mera valorizzazione, e che alla luce delle nuove esigenze oltrepassa la dimensione patrimonializzante per abbracciare invece un approccio basato sulla sua rifunzionalizzazione che è al contempo operazione di risignificazione a tutto tondo. Una sorta di «estensione del dominio del patrimonio» – per citare Nathalie Heinich – che tra le Alpi ha progressivamente spostato il punto di vista da una propensione inventariale ad una prospettiva progettuale, e in cui la riflessione sulla *matericità delle cose* assume valenza prioritaria.

In quest'ottica, l'architettura contemporanea sulle Alpi sembra aver sviluppato originali percorsi di ricerca progettuale su questo tema, superando sia un approccio finalizzato al perseguimento della dimensione valoriale contenuta nella preesistenza, sia la retorica della contrapposizione antico-nuovo che ha guidato un'ingente parte degli interventi sull'esistente nei decenni recenti, quasi una riproposizione – si pensi alla dialettica tra materiali come la pietra e il corten – dell'ottocente-

sco dispositivo del contrasto complementare. Una nuova attitudine in grado dunque di intrecciare azioni di tutela critica con consapevoli pratiche di manipolazione degli oggetti.

Ma il dato più rilevante è forse ancora un altro. Attraverso tali operazioni manipolatorie, sovente assai prossime alle procedure della ricerca artistica contemporanea, questi progetti architettonici ridefiniscono i confini del campo patrimoniale, e al contempo disvelano nuovi significati e valenze contenute nella matericità dei palinsesti alpini, aprendo nuove possibili interpretazioni e declinazioni del rapporto con l'ambiente, la storia, la morfologia e la fisicità delle cose della montagna. È un'opera di manipolazione che procede per straniamenti e disvelamenti finalizzata a togliere incrostazioni culturali agli sguardi con cui osserviamo il mondo delle cose, e che proprio per questo agisce per piccoli gesti sovente artigianali, capaci di mettere in valore le patine materiche dei manufatti. Manipolazioni e spaesamenti che permettono alla pietra e al legno di ritornare a essere usati per la loro essenza e potenzialità tettonica e costruttiva, per la loro geometria e possibile apparecchiatura e tessitura. Insediamenti alpini storici che strappati dalla stratificazione delle connotazioni simboliche e culturali convenzionali vengono reimmessi nel flusso del tempo a partire dalla loro consistenza di atti costruttivi.

Una riconcettualizzazione del mondo delle cose che passa da una necessaria *rifisicizzazione* della realtà materica.

In particolare si vuole sottolineare come la cultura progettuale contemporanea nelle Alpi dai caratteri maggiormente sperimentali sia indirizzata allo sviluppo di *architetture oltre* che ricompongono in un'unica figurazione – ma senza celarne le discontinuità e le rotture – la dimensione stratificata e diacronica degli oggetti costruiti. Non è quindi un tema di restauro tradizionale, anche se il restauro rimane in alcuni casi una possibile strategia

degli interventi. Semmai si tratta di leggere i modi con cui il progetto consente di operare una sintesi intenzionalmente non risolta e volutamente tensionale – come nel caso delle rovine, indagate da Georg Simmel in un bellissimo saggio nel 1911 – tra dimensione storica e dimensione contemporanea, con esiti che trascendono le componenti di partenza: uno + uno = tre.

Ciò che interessa è dunque l'interazione tra il vecchio ed il nuovo nella misura in cui questa genera un'architettura *terza* che li contiene entrambi – sia nel rispetto della profondità storica e della lunga durata dei processi insediativi alpini, sia nel soddisfacimento delle attuali esigenze abitative e delle logiche di sviluppo locale, per le quali come si è visto il patrimonio esistente costituisce un punto di riferimento essenziale –, riuscendo al contempo a oltrepassare, grazie a pratiche interpretative e metasemiche, queste due dimensioni.

Lavorare a favore dell'*intreccio*, della compenetrazione tra presente e passato, tra costruito e natura, tra spazi del lavoro e dell'abitare, significa però necessariamente mutare il paradigma che sta alla base del progetto di architettura e di territorio. Significa depotenziare la centralità dell'atto costruttivo e trasformativo come *telos* del fare progettuale, per privilegiarne la valenza *euristica* e *cognitiva*. In questo modo il progetto non è più semplicemente ciò che il progettista aggiunge, ma l'assetto complessivo di un luogo o di un manufatto, esito fisico dell'insieme degli elementi che sono stati rinvenuti e successivamente confermati o modificati, oppure introdotti ex novo, a partire dalla valenza strategica dell'atto di risignificazione.

Un atteggiamento di massimizzazione delle opportunità e risorse fisiche ritrovate nel luogo, perfettamente in linea con l'attitudine al continuo riutilizzo delle civiltà alpine del passato, che mette al centro la consapevolezza di partecipare a un processo costruttivo di trasformazione del territorio alpino di lunga durata.

**tumulazione**



**restituzione morfologica**



**reinvenzione tettonica**



Metamorfismo

Grado di riprocessamento della preesistenza

**sottolineatura, messa in cornice, amplificazione**

**reinterpretazione semantica e materica**



**ripresa contrapposta**



Trasformazione

slittamento semantico



metonimia metamorfica



Metonimia

innesto perturbante



fissazione estraniante



Continuità Grado di manipolazione della preesistenza

### I progetti

Una lettura comparata di alcune realizzazioni recenti sulle Alpi mette in luce differenti famiglie di azioni progettuali sull'esistente con gradienti e sfumature che sembrano muoversi su due assi principali.

Lungo una direzione abbiamo il *grado di manipolazione* della preesistenza stessa che si muove da una continuità molto aderente al manufatto originale fino ad interventi di marcata trasformazione.

Nell'altra direzione sembra invece esserci il *grado di riprocessamento* dell'architettura esistente che si colloca tra i limiti di un metamorfismo in cui troviamo una mutazione della fisicità degli oggetti ed una metonimia che presenta vere e proprie alterazioni di significato.

Una prima famiglia di progetti ricerca una dialettica incrociata basata sulla continuità con la preesistenza attraverso una *reinterpretazione semantica o materica* di ciò che già esiste.

È il caso ad esempio del progetto per casa Gugalun nei Grigioni di Peter Zumthor dove il nuovo ampliamento si caratterizza come un'estrusione del volume preesistente e dove il gioco astratto dell'involucro in lamelle di legno è sapientemente utilizzato per riprendere la disposizione tipica del *blockbau* tradizionale. Un progetto recente che presenta forti analogie è quello dell'ampliamento della Grange Satarma in Vallese di Galletti-Matter dove di nuovo la reinterpretazione in chiave stilistica di un sistema costruttivo diventa la texture di facciata.

Altri progetti sviluppano invece una sorta di *ripresa contrapposta* in cui è compresente l'idea di un completamento del volume originario che però viene realizzato secondo un principio di marcata rottura e contrasto costruttivo, materico o geometrico con la preesistenza.

Significative sono alcune esperienze recenti nelle alpi piemontesi come gli interventi dell'architetto

---

 1


**Fig. 1**  
Ampliamento casa  
Gugalun, Versam,  
Grigioni, Peter  
Zumthor, 1994  
(foto Margherita  
Valcanover).

2



3



**Fig. 2**  
Recupero borgata  
Paraloup, Rittana,  
Piemonte, Dario  
Castellino, Valeria  
Cottino, Daniele  
Regis, 2009 (foto  
Daniele Regis).

**Fig. 3**  
Recupero Grange  
Satarma, Valais,  
Svizzera Galletti-  
Matter, 2010-2011  
(foto Lionel Henriod).

Dario Castellino come ad esempio il recupero della borgata Paraloup che sviluppa il tema del “riabitare la rovina”. Si tratta di una modalità colta di reinterpretare la preesistenza che ne riprende idealmente le volumetrie e le proporzioni attraverso un completamento volto ad esplicitare la differenza tra le parti nuove e quelle originarie.

A ciò si accompagna l'utilizzo di materiali poveri e tecniche costruttive minimali in linea con le strut-

ture tipiche del mondo rurale fatte di muri in pietra a secco, strutture di tamponamento e di copertura in legno e lastre di lamiera.

Si tratta dunque di interventi dal linguaggio contemporaneo che instaurano una forte relazione con la cultura costruttiva storica locale, reinterpretandone in chiave attuale tecniche e materiali. Un aspetto di estrema aderenza alla preesistenza è invece quello perseguito attraverso quei lavori



**Fig. 4**  
Restauro Türalihuus,  
Valendas,  
Grigioni, Capaul &  
Blumenthal, 2007-  
2014 (foto Ralph  
Feiner).

**Fig. 5**  
Cinema Sil Plaz,  
Ilanz, Grigioni,  
Capaul &  
Blumenthal, 2009-  
2010 (foto Laura  
Egger).

volti a congelare uno stato di fatto attraverso una sorta di *fissazione estraniante*. In questi casi, la valorizzazione radicale delle sovrapposizioni diacroniche, spaziali e materiche dell'edificio è fatta con la conservazione e la messa in tensione di presenze contrastanti e spaesanti. Pensiamo ad esempio al progetto di restauro conservativo per la Turalihuus di Valendas fatto da Capaul & Blumenthal che, nella volontà di preservare le diffe-

renti fasi che hanno caratterizzato la storia dell'edificio, hanno preferito evitare qualsiasi sorta di ricostruzione filologica di una fase prevalente scegliendo una strada volta a valorizzare la sovrapposizione delle tracce del passato. Per queste ragioni si è operato sul frammento, sulle tracce, sulla riparazione degli elementi danneggiati, sulla conservazione degli inestetismi come l'annerimento dei muri provocato dal fumo o i segni dell'usu-



ra, dando vita ad una sorta di “brutalismo della conservazione”.

Un'altra tipologia di intervento è volta invece al mantenimento della matrice storica e alla sua messa in tensione attraverso operazioni di *innesto perturbante* che, attraverso l'inserimento di elementi

contemporanei, consentono lo svelamento di nuovi significati, nuove spazialità, nuove soluzioni architettoniche, costruttive e materiche.

Pensiamo ad esempio al significativo progetto per il recupero di un'antica rimessa agricola fatto dagli architetti Marques & Zurkirchen a Bergün nei



**Fig. 6**  
Recupero a Bergün,  
Grigioni, Marques  
& Zurkirchen,  
1996 (foto Ignacio  
Martinez).

**Fig. 7**  
Chesa Not, Ruch &  
Partner Architekten  
AG, 2004, Tschlin  
(foto Filippo  
Simonetti).

**Fig. 8-9**  
Recupero del Forte  
di Fortezza, Markus  
Scherer con Walter  
Dietl, 2009 (foto  
René Riller).

**Fig. 10**  
Recupero del  
Forte di Fortezza,  
Markus Scherer con  
Walter Dietl, 2009  
(foto Alessandra  
Chemollo).



Grigioni dove un nuovo volume indipendente con struttura in legno e metallo viene inserito all'interno dell'involucro originario dell'edificio consentendone una rinnovata abitabilità.

Di notevole interesse sono da questo punto di vista i progetti di recupero di "Chese" engadinesi re-

alizzati dall'architetto Ruch nei Grigioni: volumi sospesi, controsoffittature avvolgenti, nuove pareti divisorie e serramenti vengono inseriti in contrapposizione agli spazi originari del vecchio edificio. Anche nel progetto di riqualificazione del Forte di Fortezza elaborato da Markus Scherer vi è una



9



10



forte compenetrazione di elementi contemporanei in quelli che erano gli spazi della costruzione storica. Accanto alla conservazione delle antiche cortine murarie che vengono preservate intatte vi è infatti la realizzazione di nuovi volumi e strutture che creano spazi, percorsi, nodi e attraversamenti in grado di svelare e generare una fruibilità nuova, originale e inattesa del bene.

Una ulteriore famiglia di interventi mette in atto delle azioni di *sottolineatura-messa in cornice-amplificazione* che, a scale differenti, creano una sorta di punteggiatura architettonica volta alla messa in valore di ciò che già esiste. Questo approccio si caratterizza in molti casi per la conservazione radicale della materia storica attraverso il solo ripristino della fruibilità della preesistenza.

Pensiamo alle opere di riqualificazione in chiave turistica e museale di alcuni castelli in Sudtirolo come ad esempio il recupero di Schloss Tirol di Walter Angonese o di Firmiano di Werner Tscholl dove scale, passerelle pedonali, piccoli box, volumi di servizio, realizzati prevalentemente attraverso

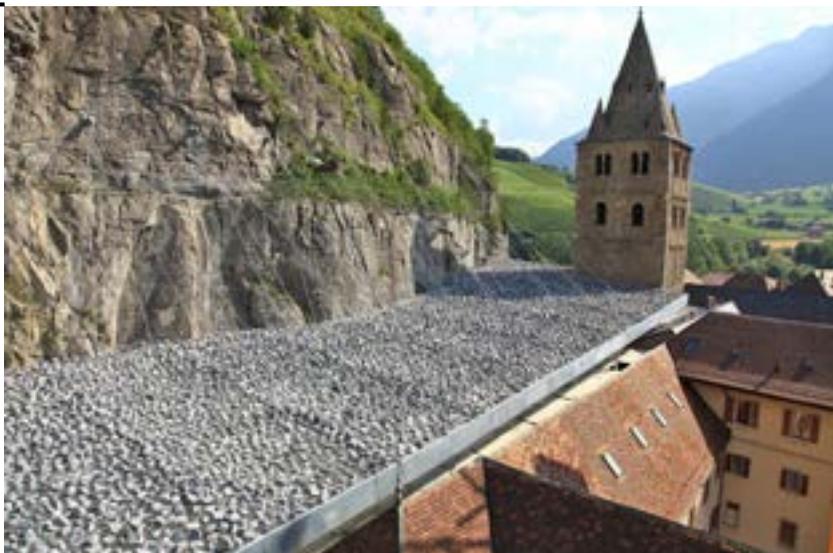
superfici astratte e metalliche, come l'acciaio corten, consentono di rendere fruibile e accessibile a fini museali le rovine e gli spazi degli antichi manieri.

Si tratta di interventi che intendono rispettare le caratteristiche spaziali e costruttive del manufatto attraverso soluzioni non impattanti, reversibili e non mimetiche al fine di non alterare la storicità del bene, fatti con elementi ed inserti essenziali che hanno un linguaggio unitario e minimale proprio per non intaccare l'aspetto architettonico consolidato.

In altri progetti, si pensi agli ampliamenti dei due cimiteri di Lutago e di San Sigismondo in Sudtirolo di EM2 Architekten, le azioni di sottolineatura fatte con le nuove cortine murarie diventano delle vere e proprie opere di arte paesaggistica che rimettono in riverberazione le preesistenze storiche della chiesa e del villaggio con l'ambiente naturale circostante.

Nel progetto per la copertura degli scavi archeologici all'abbazia di Saint-Maurice di Savioz Fabriz-

11



13



12



14

**Figg. 11-12**  
Copertura scavi  
archeologici  
all'Abbazia di Saint-  
Maurice, Sion, Savioz  
Fabrizzi, 2010 (foto  
Thomas Jantscher).

**Fig. 13**  
Ampliamento  
cimitero di Lutago,  
Alto Adige, EM2  
Architekten, 2002-  
2004 (foto EM2  
Architekten).

**Fig. 14**  
Recupero Castel  
Firmiano - Messner  
Mountain Museum,  
il cinema, Alto Adige,  
Werner Tscholl,  
2009-2016 (foto  
Eleonora Gabbarini).



zi a Sion in Vallese, la struttura metallica di protezione dell'area sottostante crea invece un suolo sospeso che reinventa un nuovo spazio di relazione tra le diverse parti del complesso ecclesiastico, amplificando la relazionalità tra campanile, edificio a corte e falesia rocciosa.

Un'ultima serie di interventi mette infine in atto una trasformazione estremamente radicale del manufatto di partenza che, oltre a mutarne aspetto e modalità di fruizione, opera delle vere e proprie operazioni metonimiche di carattere concettuale ed artistico.

Pensiamo ad esempio alla Gelbe Haus a Flims dove Valerio Olgiati interviene secondo un principio di *metonimia metamorfica*, svuotando l'interno dell'edificio, modificandone parzialmente il sistema costruttivo attraverso l'inserimento di un pilastro sfalsato rispetto alla maglia strutturale originaria, e operando una sorta di scorticazione dell'involucro esterno che viene poi ricoperta da uno strato di calce bianca. L'edificio cambia volto senza tuttavia perdere la configurazione originaria ma acquisendo invece significati e spazialità inedite.

Di notevole interesse sono anche quegli interventi di ristrutturazione radicale progettati dagli architetti vallesani Savioz Fabrizzi, come la casa Savioz a La Giète-Délé, dove la matrice dell'edificio in pietra originario viene completata attraverso una sorta di consolidamento brutalista fatto con il cemento armato che solidifica la preesistenza e poi con la successiva tinteggiatura coprente che annulla le caratteristiche cromatiche dei diversi materiali operando una sorta di omogeneizzazione astratta dell'involucro.

Progetti come la casa Roduit a Chamoson, sempre di Savioz Fabrizzi, presentano una forte componente di *reinvenzione tettonica* volta a ridefinire i canonici rapporti tra tecnica e forma degli edifici preesistenti per svelare nuovi possibili modi di intendere l'identità morfo-tipologica del manufatto. Di notevole interesse l'approccio di Martino Pedrozzi nei suoi lavori di smontaggio e ricomposizione di alcune malghe in Canton Ticino attraverso un intervento di definitiva *tumulazione* dei ruderi o semplicemente con la "smussatura" di alcuni manufatti in abbandono nell'intento di tra-



16



**Fig. 15**  
Gelbe Haus, Flims,  
Grigioni, Valerio  
Olgiati, 1996 (foto  
Roberto Dini).

**Fig. 16**  
Casa Roduit,  
Chamoson, Vallese,  
Savioz Fabrizzi,  
2005 (foto Thomas  
Jantscher).

17



18

**Fig. 17**

Martino Pedrozzi,  
Sceru, 2002 (foto  
Pino Brioschi).

**Fig. 18**

Progetto di recupero  
del cimitero storico  
di Timau-Cleulis,  
Ceschia e Mentil  
Architetti Associati,  
2007-2009, Timau-  
Cleulis, Udine.

**Figg. 19-20**

Casa Savioz, La  
Giète-Délé, Vallese,  
Savioz Fabrizzi,  
2009-2013 (foto  
Thomas Jantscher).



20



19





**Fig. 21-22**  
Concrete house,  
Flims, Nickisch Sano  
Walder Architects,  
2014 (foto Gaudenz  
Danuser).



sformarli in una forma astratta e plastica, facendo una vera e propria *restituzione* del manufatto edilizio all'ambiente circostante.

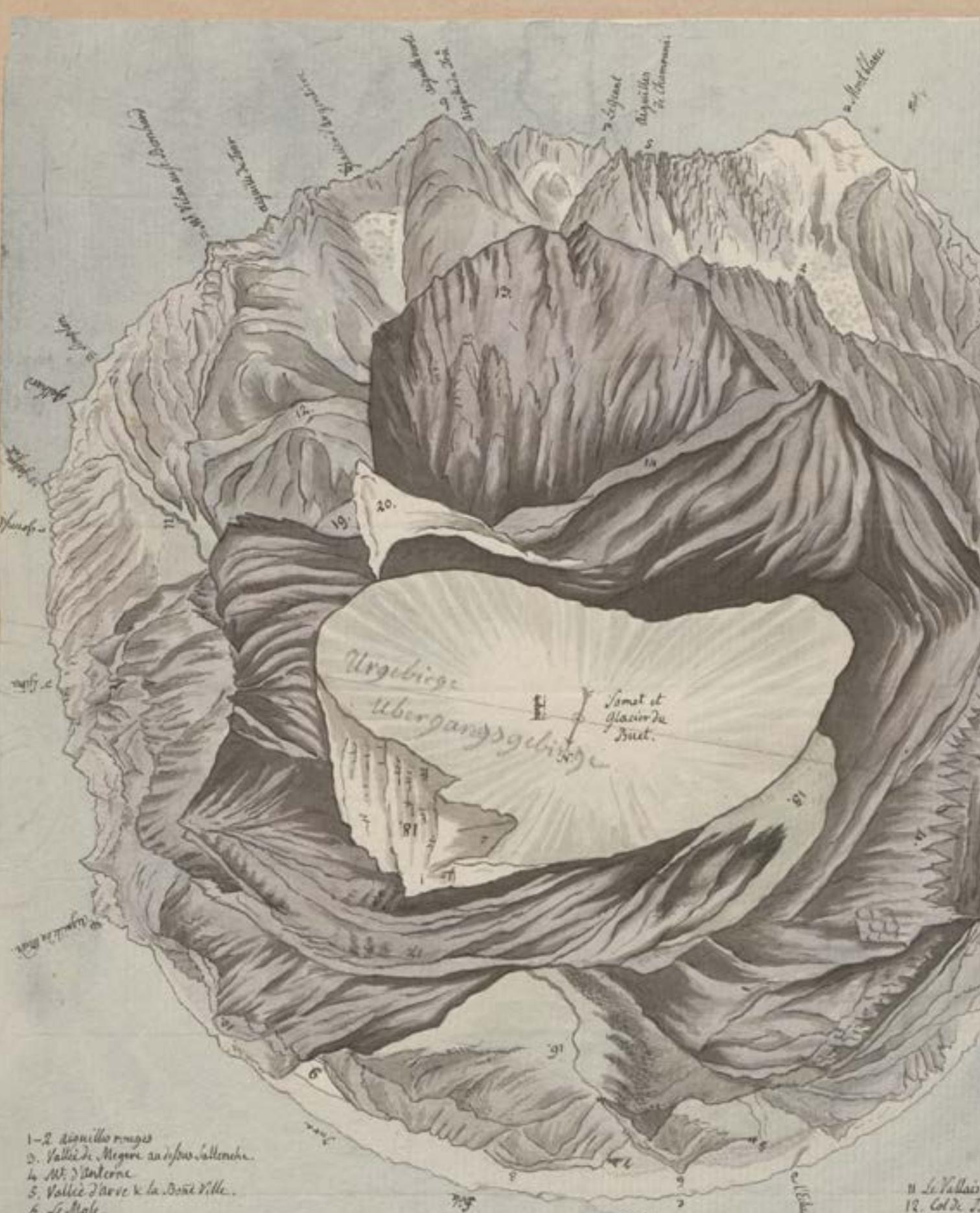
Alcuni progetti infine fanno un richiamo alle caratteristiche architettonico-formali o costruttive del patrimonio edilizio alpino attraverso uno *slittamento semantico* che mantiene la memoria del manufatto attraverso la reinterpretazione stilistica,

concettuale ed estetizzante delle sue peculiarità architettoniche.

Nel caso della Concrete house di Nickisch Sano Walder Architects a Flims il sistema del blockbau e le caratteristiche materiche delle travi in legno rimangono impresse in negativo nel getto in calcestruzzo armato che costituisce l'involucro esterno del piccolo edificio. ■

## Bibliografia

- Bätzing Werner** (2005), *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Crettaz Bernard** (2011), *Disneyalp. Riflessioni di un etnografo conservatore museale alpino*, Priuli & Verlucca, Scarmagno (TO).
- Crettaz Bernard** (1993), «Dieci punti per reinterpretare una scoperta», in COTRAO (a cura di), *L'uomo e le Alpi*, Vivalda, Quart (AO).
- Heinich Nathalie** (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Maison des Sciences de l'Homme, coll. «Ethnologie de la France», Paris.
- Olmo Carlo** (2013), *Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità*, Donzelli, Roma.
- Simmel Georg** (1911), «La Rovina», trad. it. Carchia Gianni (1981), *Estetica delle Rovine*, in *Rivista di Estetica*, n. 8.
- Steinmann Martin** (1996), «Découvrir le monde des choses», in *Faces*, n. 38.



- 1-2. Ronillo rings
- 3. Vallée de Megon au sud de l'Alpenche.
- 4. Mt. d'Antone
- 5. Vallée d'Arve & la Bonne Ville.
- 6. Le Male
- 7. Genève
- 8. Les Voirons
- 9. Lac de Genève entre Bell & Megon
- 10. Mont d'Orbe & Mt. d'Antone

Vue circulaire des Montagnes  
qu'on découvre du Sommet du Glacier de  
Buch.

- 11. Le Vallais
- 12. Col de J.
- 13. Mt. de L.
- 14. Vallée du
- 15. Saurag
- 16. Vallée de
- 17. Le Gren.
- 18. Massif de
- 19. Vallée de
- 20. Glacier de

# Il paesaggio alpino in quanto oggetto patrimoniale

The alpine landscape as a heritage object

Observing the alpine landscape as a heritage object means reconstructing its aesthetic history, understanding those meanings and values that, over time, have led to its growing *patrimonialization*. A short history after all: it is in fact only since the second half of the eighteenth century that the Alps become, thanks to the scientific and artistic research, the object of aesthetic perception by European urban societies. A cultural and aesthetic construct that, starting from Haller and Rousseau, through Ruskin and other authors, goes as far as modern Alpine architecture. With a basic ambivalence: the immutability that the European aesthetic gaze has always conferred to the Alps, despite the continuous transformation and mutability of the Alpine landscape in real processes.

The value of the Alps as a heritage, paradoxically depends, above all on the heritage still to be built, where this verb has primarily a conceptual value.

The policies that automatically define the totality of the Alps as a heritage are not only actually impossible, but tend to create wastelands. The real care of the Alpine heritage therefore lies in its permanent reinvention.

## Michael Jakob

He teaches history and landscape theory at Hepia (Geneva), Politecnico di Milano and the Accademia di Architettura di Mendrisio and he is Professor of Comparative Letters at the University of Grenoble. He is the founder and director of the international magazine "Compar(a)ison", as well as of the series "di monte in monte" (Edizioni Tararà). He directs the "Paysages" series at the publisher Infolio (Lausanne). Among his recent works: *The swiss touch in landscape architecture* (Ifengspace, Tianjing 2015), *The bench in the garden* (Oro Editions, San Francisco 2017), *Dall'alto della città. Dalla Promenade plantée allo High Line Park* (Lettera 22, Siracusa 2017), *Des jardins & des livres* (MetisPresses, Geneva 2018), *What is Landscape?* (LISt Lab, Trento 2018), *Paysage et technologie* (b2 éditions, Paris 2019).

## Keywords

*Alps, landscape, history, heritage, patrimonialization.*



1. Il concetto di patrimonio non è soltanto di invenzione recente e di impronta euro o logocentrica, ma è pure altamente ideologico. Catalogare un sito, un edificio o una regione intera come patrimonio è il gesto tipico di una prassi europea di intendere la relazione tra un territorio e la sua storia. Va ricordato pure che la patrimonializzazione nasce in una situazione caratterizzata dalla compensazione intellettuale (la necessità di proteggere il patrimonio) in seguito a un atto distruttivo. Furono, in effetti, gli “antiquaries” britannici a rendersi conto, immediatamente dopo i danni causati dalla “great dissolution”, del valore patrimoniale di chiese, cappelle, santuari, ecc. smembrati nel nome della furia anglicana. La discontinuità radicale che seguì la perdita di artefatti, che facevano organicamente parte del passato, provocò nella coscienza degli osservatori una forma di attenzione del tutto nuova; da allora in poi, si rendeva necessario sviluppare strategie di protezione di quanto appariva “vecchio”, strategie che implicavano nel contempo atti di “restauro” o di ripristino. Anche il secondo momento essenziale nella breve storia della patrimonializzazione è legato a un evento traumatico: si tratta del periodo in cui l’amministrazione napoleonica, una volta svaligiata una parte cospicua del patrimonio artistico europeo, si trovò ad affrontare il problema di ordinare in un insieme coerente oggetti di provenienza geografica e storica assai diverse. I reperti catalogati dal celebre Cavaliere Denon – oggi li si definirebbe appartenenti al patrimonio dell’umanità – non ponevano soltanto problemi tipologici, ma anche interrogativi sul loro valore intrinseco all’interno di un sistema ermeneutico ancora da definire. Ricordiamo poi, come un’ulteriore tappa decisiva e altamente simbolica, la vicenda di Abu Simbel, cioè la nascita del grande “catalogo” dell’Unesco come reazione allo smembramento dell’omonimo sito egiziano. Fu infatti la ferita imposta a un sito di qualità eccezionale nel contesto della costruzione della diga di Assuan e la necessità di spostare il tutto in un luogo diverso, cioè la creazione di un originale ricomposto altrove, a fungere da *incipit* storico dell’azione protettiva dell’Unesco. Già questi pochi accenni dovreb-

**In apertura**  
H.C. Escher von  
der Linth (da M.-T.  
Bourrit e H.-B.  
de Saussure),  
*Veduta circolare  
delle montagne  
che si scorgono  
dalla sommità del  
Ghiacciaio del Buet,*  
dopo il 1785.



bero bastare per comprendere che il concetto di patrimonio, collegato a prima vista con l'idea di stabilità e di identità territoriale, rimandi in verità sempre alla nozione di differenza (con conseguenze metodologiche importanti).

2. Anche il paesaggio, il secondo elemento da prendere in considerazione, è strettamente lega-

to al concetto di differenza. Diversamente dal territorio, che evolve più lentamente, il paesaggio è sempre e totalmente in movimento e perciò instabile. In quanto percezione di un ritaglio di paese o di natura, il paesaggio dipende giocoforza dallo sguardo soggettivo, a sua volta sempre diverso e mutevole. Non è mai possibile contemplare lo stesso paesaggio. Ricordiamo per esempio che



Saint-Preux, l'eroe infelice della *Nuova Eloisa* di Rousseau – un romanzo epistolare che diede un contributo decisivo alla nascita dell'interesse turistico per le regioni alpine, così diverse se paragonate alla “insipida uniformità delle pianure”, – definisce in un momento speranzoso e entusiasta della sua esistenza i paesaggi alpini come gli unici degni di ammirazione, allorché gli stessi luoghi, rivisitati in un periodo infelice, impediscono la creazione di paesaggi degni di interesse. Se si pensa poi in un contesto più ampio alla storia della coscienza paesaggistica in generale, l'impronta della differenza si manifesta nuovamente con tutta la sua forza. La prima civiltà a sviluppare una forma di coscienza (pre-)paesaggistica, la civiltà ellenistica, lo fece perché incentrata sulla città. Furono i poeti e i raffinati artisti alessandrini a sviluppare un interesse e un senso per ciò che esiste al di fuori della realtà urbana. Il paesaggio, come si evince dagli idilli di Teocrito, è una realtà *extra muros*. I modi di vivere e gli schemi mentali del cittadino, ormai emancipato e separato dalla natura, fungono in altre parole da condizione di possibilità per la scoperta di una sfera diversa al di fuori del mondo conosciuto. Facendo un salto enorme nel tempo e soffermandoci per un attimo nel periodo che va dalla fine del Seicento all'inizio del Settecento, va osservato come anche l'estetica del sublime nasca dall'incontro tra la più raffinata cultura cittadina e un territorio non ancora mappato dall'immaginario collettivo. “L'invenzione della montagna” (ma pure del deserto e del mare, cioè della natura selvaggia considerata in chiave estetica) trasformò come per magia vastissime regioni della terra, interpretate precedentemente come terreno del Diavolo, in una realtà supremamente interessante. Dopo quasi tre secoli di indottrinazione estetica, risulta difficile immaginare che il passaggio radicale dalla tabula rasa (la natura selvaggia fondamentalmente invisibile) allo stato di massimo spettacolo estetico sia in realtà il risultato di un lavoro concettuale e di una vera e propria “educazione estetica”. Intorno al 1700, le Alpi passano da una condizione di invisibilità alla visibilità assoluta, una situazione che porterà già alla fine dello stesso secolo a una vera e propria saturazione. Nella prima metà del Settecento, quando Albrecht von Haller compie la sua passeggiata alpina (1728), la sua deambulazione esplorativa trasformerà l'intero territorio alpino in un patrimonio, che lo scienziato bernese intendeva non tanto in termini estetici, ma piuttosto politici ed etici. Le Alpi sono il patrimonio universale europeo perché, esposti alla mancanza pressoché totale di risorse, i montanari vi svilupparono un'etica della resistenza e del lavoro. Quest'ultima portò allo sviluppo di un tipo umano più libero e

più rispettoso dell'altro. Sotto l'influsso dei filosofi e proto-turisti britannici, che applicano assiduamente i nuovi concetti alla moda, cioè il sublime e il pittoresco alla realtà esperita *in situ*, il territorio valorizzato da Haller e dai fisico-teologi, suoi amici, assumerà rapidamente la forma di “patrimonio estetico”. Per alcuni decenni, la bellezza assoluta non si troverà più nelle città d'arte e nei musei, bensì nei territori alpini.

La consacrazione delle Alpi in quanto massimo patrimonio si complicherà comunque nell'Ottocento a causa di interventi sempre più invasivi. Il secolo diciannovesimo è, come sappiamo, quello di Heidi. Il romanzo di Johanna Spyri è però in verità una leggenda metropolitana; la narrazione allude al contatto immediato con la natura primigenia, cioè alla possibilità di vivere nel cuore del patrimonio di maggior valore estetico, in un periodo storico in cui quest'ultimo è già stato ferito da svariati e pesanti interventi. Ricordiamo soltanto la consolidazione delle infrastrutture viarie, che avvenne già in epoca napoleonica, la regolazione dei corsi d'acqua alpini (con la conseguente scomparsa di ruscelli, cascate, e così via), l'occupazione delle valli più remote a scopo turistico e industriale, la creazione di bacini e laghi ad uso idro-elettrico, nonché la creazione ex novo delle prime “stazioni” di alta montagna. Quegli anni, in cui varie dinamiche si contrapposero l'una all'altra, sono però paradossalmente anche quelli dell'acme dell'idea patrimoniale. È precisamente in concomitanza con l'“occupazione” ferroviaria del territorio alpino che intellettuali come John Ruskin o Hans Rudorff attirano l'attenzione del pubblico sul pericolo della scomparsa definitiva delle Alpi intese come patrimonio assoluto dell'umanità (Henri Correvon, l'inventore dei giardini alpini moderni, darà a quest'idea un'impronta botanica: nel momento forte della conquista turistica delle montagne, bisogna proteggere a ogni costo la flora alpina.)

3. Tutto si complica se si aggiunge a questi fattori la presenza dell'architettura. Una prima fase, la più estesa sul piano temporale, è caratterizzata dall'invisibilità: ciò che viene edificato in (alta) montagna non ha nessuna importanza, anche se questo non implica per forza un giudizio globalmente negativo sul fatto di costruire in montagna. Anzi, se pensiamo all'osservatore storicamente più lucido di tale fenomeno, cioè a Michel de Montaigne, possiamo notare come un intellettuale che non possiede ancora nessuna attenzione per le qualità paesaggistiche, sottolinei, attraversando le regioni alpine, proprio le caratteristiche architettoniche. La scoperta di un “vernacolare” alpino (che non sa ancora di esserlo) avviene tuttavia

**Fig. 1**

J.-A. Linck, *Veduta del Monte Bianco, del Bionnassay, del Trélatête, del picco del colle della Seigne dal Passage du Bonhomme*, 1800 ca.

**Fig. 2**

M.-T. Bourrit, *Vue de la vallée de Chamouni de dessus le glacier des Bossons* [Veduta della valle di Chamonix da sopra il ghiacciaio dei Bossons], particolare, in Id., *Description des Glacières, Glaciers et Amas de Glace du Duché de Savoye*, Imprimerie de Bonnant, Genève 1773.

soltanto nel corso del Settecento, un'epoca che valorizza nel contempo chalets, *cottages*, rovine, ponti pittoreschi, e via dicendo. Attraverso una specie di etnografia applicata non più alle regioni remote, ma al cuore dell'Europa, cioè al territorio alpino, il buon gusto (borghese) interpreta l'architettura di montagna come un linguaggio nuovo e fresco in confronto alla tradizione (neo-)classica. L'architettura alpina diventa a un tratto alla moda e un tesoro prezioso da proteggere all'interno del più vasto patrimonio delle Alpi. Il risultato di tale valorizzazione (motivata più da considerazioni estetiche che dal lato pratico) porta a un censimento che perdura fino ai nostri giorni. Centinaia, anzi migliaia di pubblicazioni e di studi universitari identificano, analizzano e interpretano il corpus dell'architettura alpina. Questi studi, che evolvono di pari passo con la patrimonializza-

**Fig. 3**

G. Lory – Lory Fils,  
*Vue de l'Isola Bella*  
 [Vista dell'Isola  
 Bella], in Idd., *Voyage  
 pittoresque de  
 Genève à Milan par  
 le Simplon*, P. Didot  
 l'Aîné, Paris 1811.



zione degli oggetti censiti, portano alla iper-patrimonializzazione delle costruzioni tipiche dell'arco alpino. Nasce in questo modo un catalogo del (buon) costruire in montagna basato su un'operazione che unisce l'osservazione sul posto e il culto del vernacolare di tipo ruskiniano. Col tempo, questo corpus alpino appare addirittura come un repertorio radicalmente diverso, in opposizione al repertorio classico, legato maggiormente alla pianura e alla città.

Il risultato di questo processo conduce a una situazione odierna marcata dalla presenza distinta (e poco concordata) di tre realtà parallele: esiste, innanzitutto, una tradizione vernacolare alpina (scoperta però, come abbiamo visto, sul tardi); esiste poi una prassi architettonica di grande banalità che diventa col tempo sempre più dominante (e poco analizzata); esiste, infine, una modesta ma notevole tradizione moderna del costruire in montagna. Quest'ultima appare quasi sempre come un compromesso fra il vernacolare e il moderno, come se il fatto di lavorare in montagna obbligasse gli architetti a camuffare forme, contenuti e materiali moderni per immedesimarsi nell'ambito alpino. Sia le opere alpine di Clemens Holzmeister e Paul Schmitthenner, sia quelle di Carlo Mollino e Piero Portaluppi, sia quelle di Henri-Jacques Le Môme appaiono come una forma del moderno attenuata e priva di radicalità. Sarà soltanto nelle stazioni del dopoguerra come Flaine o Avoriaz che il moderno oserà brutalmente mostrarsi in quanto tale. Una scelta che può essere letta sia in opposizione con la *Umwelt* alpina, sia come un sublime architettonico in accordo con il sublime naturale.

**4.** La situazione odierna ci pone di fronte quindi a una condizione postmoderna in assenza di un "moderno alpino" pienamente sviluppato. Certo, in un'ottica patrimoniale il problema maggiore oggi non è di ordine estetico, bensì di ordine sistemico. I territori di montagna sono esposti, infatti, a due sviluppi o velocità antitetici: c'è, da un lato, una vastissima zona alpina caratterizzata dallo spopolamento e dalla mancanza di prospettive. In questo campo gli artefatti diventano rovine, e la natura sempre meno controllata avanza. Independentemente dalla loro qualità architettonica, gli edifici perdono valore e collassano. Laddove questi territori vengono tutelati (*in extremis*), gli interventi protettivi si riducono alla salvaguardia di oggetti di massimo valore, cioè "il patrimonio" inteso quasi sempre come ciò che è antico, vernacolare. D'altro canto, però, vi è un territorio composto da tanti punti esclamativi, cioè da luoghi dove lo sviluppo appare, al contrario, frenetico e inarrestabile. Nei luoghi sciistico-mondani, per esem-



pio a Gstaad, Megève o Cortina, il problema non è la mancanza di interesse, ma la domanda troppo importante. Mentre nel primo territorio si pensa al massimo a salvaguardare delle realtà puntuali (non ci sono fondi per andare oltre), là dove un certo glamour conferisce a un luogo un'identità particolare le politiche di tutela tendono a voler proteggerne la totalità. Questi luoghi si autodefiniscono, in altri termini, come patrimonio a prescindere e impongono pratiche amministrative, che portano alla loro musealizzazione. Per la loro logica prevalentemente conservatrice, tutto, la montagna circostante, i territori vicini, e anche il tessuto costruito e densificato dovrebbero sopravvivere in una sorta di atemporalità. Le Alpi appaiono in questa luce come un catalogo di luoghi-cartolina postale di enorme pregio all'interno di un territorio molto più vasto, che gode di poca cura.

Tale situazione fa comunque sì che le Alpi, che fungevano già nel lontano Settecento da laboratorio estetico su scala internazionale, anzi mondiale, possano essere di nuovo interpretate come un mega-laboratorio che riguarda, ovviamente, l'abitare in generale. Per rendersene conto, bisognerebbe



**Fig. 4** Immagine che illustra la ricerca delle tracce del Diluvio nelle montagne svizzere. Il naturalista svizzero Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733) è qui ritratto sopra una pila di fossili, formati durante il Diluvio Biblico. Illustrazione tratta dal suo libro *Museum diluvianum*, pubblicato nel 1716.

**Fig. 5** Sito archeologico di Abu Simbel, Egitto. Patrimonio dell'Umanità UNESCO dal 1979.

iniziare a pensare questo territorio nel suo insieme, cioè collegare tutte le realtà particolari (specie quelle valorizzate e di altissima visibilità). Soltanto un approccio veramente relazionale potrà definire le linee guida delle politiche di salvaguardia future. Nel contempo occorre però anche analizzare le azioni e le creazioni innovative, studiare i piccoli punti di resistenza disseminati in questo territorio esteso. Bisogna studiare per esempio opere come le “riconduzioni” di Martino Pedrozzi che, partendo spesso da uno stato di disordine e di abbandono, ricompongono poeticamente il paesaggio tenendo conto sia del passato sia del futuro. Ridare forma a un rudere nel contesto di una valle remota può sembrare a prima vista un gesto marginale, un atto di estetizzazione. La baita ricostruita che “non serve a nulla” serve invece sul piano simbolico, sottolineando con i mezzi dell’architettura partecipativa che ogni angolo della regione alpina esige attenzione e rispetto. Trasformare poi i resti di una costruzione antica in una scultura ret-

tangolare che occupi il suolo, fornisce a suo modo delle indicazioni preziose: anche negli angoli più isolati delle Alpi occorre reinventare attivamente la relazione tra ordine e disordine, costruzione ed entropia. Intervenire sulla natura attraverso la ridefinizione della linea forestale evidenzia chiaramente quanto questa natura sia in realtà modellata dall’uomo. Tutti questi atti sono però, e questo ci sembra l’aspetto fondamentale, propriamente *architettonici*. Il credo di Martino Pedrozzi, accanto a altri architetti fini conoscitori del territorio alpino, è quello di riportare l’architettura stessa nelle Alpi. Il valore delle Alpi in quanto patrimonio dipende insomma anche e soprattutto dal patrimonio ancora da costruire. Le politiche che definiscono automaticamente una totalità come patrimonio (si tratta di atteggiamenti teorici, visto che le azioni concrete sono poi, in realtà, molto selettive) creano un territorio sterile. La vera cura del patrimonio alpino sta, a nostro modo di vedere, nella sua reinvenzione permanente. ■





# Secolarizzazione, memoria e nuovi revivals: la difficile riscrittura del presente

Secularization, memory and new revivals: the difficult rewriting of the present

The architectural project of re-use, in a context full of historical, cultural and environmental values such as the Alpine one, must inevitably confront with the list of conceptualizations elaborated during the twentieth-century modernity.

First of all we have to think about memory which is the main raw material of architecture and its history, a theme on which the culture of restoration has been built, and on which the rhetoric of re-use has been shaped in recent times, with the gradual addition of other contemporaneity values such as soil consumption, sustainability, zero growth.

The theme of memory seems in some cases to negotiate the one of secularization, a term that often comes to coincide with modernity.

The modernity that has standardized and flattened the Alpine territory, raising questions about the meaning of the "encounter", its ability to question prejudices, beliefs, and consolidated rhetorics. The "encounter" that takes place in the moment in which the contemporary urban culture succeeds in crossing landscape and Alpine architecture issues, creating disorientation, reopening the eyes of the observer and rebooting history by questioning the present.

The "rewriting of the existent" therefore raises issues that are difficult to make explicit, such as the recognition and critical knowledge that are the basis of design responsibility. This is accompanied by the threat caused by a prescriptive approach which, in light of the aspects of control and of technological and environmental management of the mountain context, can lead to the drift of the practice which must be avoided only through the assumption of risk linked to the design itself.

## Carlo Olmo

Dean of the Faculty of Architecture at the Polytechnic of Turin from 2000 to 2007. He has taught at the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, at MIT in Boston and many other foreign universities. He is the author of numerous books, including the recent *Città e democrazia* (Donzelli, 2018), *Architettura e storia* (Donzelli, 2013), *Architettura e Novecento* (Donzelli, 2010).

## Keywords

*History, heritage, architecture, memory, norm.*

In un mondo in cui le parole smarriscono spesso il loro significato e rimangono senza padrone, quello che Hegel chiama “il lavoro del concetto” (Hegel, 1807) appare sempre più imprescindibile e purtroppo raro. Le parole sono utili per restituire un’immagine della realtà, ma quest’immagine è continuamente condizionata da chi il concetto lo utilizza. Ma quando, come nel caso della memoria, chi usa questa parola smarrisce il suo significato e la fa diventare una parola contenitore, il lavoro del concetto appare quasi impossibile. Nel gioco dialettico tra teoria e prassi di cui vive la parola, può accadere infatti che sia la prassi a prevalere, rendendo la parola asservita ad un potere e facendola così diventare il migliore veicolo di una fede: diventare una parola d’ordine. E alla memoria, ad esempio, accade sempre più sovente.

Paul Ricoeur nel suo testo più importante, *La mémoire, l’histoire, l’oublié* (Ricoeur, 2000) individua tre forme di memoria condizionata dalla prassi: la *mémoire manipulée*, la *mémoire commandée*, e la *mémoire institutionnalisée*. Nel *jeu d’échange* tra riuso e riciclo intorno ai temi del patrimonio e della patrimonializzazione che questo numero della rivista propone, sembrano poter entrare tutte e tre queste forme di memoria. È difficile anzi che un riuso non le intrecci tutte e tre, come il riciclo possa non ricadere in una manipolazione della memoria. È possibile, a meno che non si avvii un autentico lavoro sulla parola.

La memoria costituisce la materia prima dell’architettura e della sua storia, e non è necessario attendere i revivals o i neo (classico, gotico, romanico o le diverse forme di postmodernismo). La memoria viene istituzionalizzata sin da Vitruvio e il rapporto tra forma e norma è molto più antico e rilevante di quello tra forma e funzione. Basta riprendere il filo del ragionamento che Aristotele mette in bocca a Ippodamo e che si istituzionalizza nella griglia, per capire quanto la Politica non debba aspettare l’omonimo testo del filosofo di Stagira per sancire come fondativo per l’architettura il nodo forma-norma (Laurenti, 2007). E questo ben prima delle regole che le città di nuova fondazione si porteranno dietro dall’antichità alle *new towns* scozzesi del secondo dopoguerra.

Ma nelle retoriche del riuso – che non a caso diventano dominanti con la crisi epistemologica all’inizio degli anni Settanta del XX secolo di un’altra parola chiave della cultura architettonica, il restauro –, come, e ancor più, in quelle ben più recenti del riciclo, entra soprattutto la *mémoire commandée*. Sono *valori altri* (il consumo del suolo, la sostenibilità, la crescita zero, che non a caso risalgono alla prima crisi energetica e al Club di Roma (Meadows, Meadows, Randers, Behrens III, 1972), o ancora la crisi di altre parole come diffusione o decentramento) a “reggere” la logica del riuso, sino a farlo divenire adattivo ad altre forme di bisogno (altro termine cardine della lingua degli architetti almeno dal secondo dopoguerra) (Olmo, 2010).

A rimettere in gioco un possibile lavoro del concetto è quello che Ryszard Kapuscinski mette alla base del riconoscimento dell’altro: *l’incontro* (Kapuscinski, 2007). Perché l’incontro ha questa possibilità? Perché l’incontro riapre i giochi, spaesa, rimette in moto la storia come interrogazione del presente (Bloch, 1949). Se infatti è vero che *l’altro* è alla base persino di una fondamentale alterità – il riconoscimento di valore della montagna rispetto alla pianura per non fare che l’esempio più semplice (De Rossi, 2014) –, lo spaesamento che l’incontro procura rispetto ai codici d’attesa impone il ripensamento delle narrazioni che strutturano le memorie comandate e istituzionalizzate nel caso studio che qui si tratta: il riuso delle architetture alpine e più in generale di tutta l’opera di costruzione storica del territorio montano. E tale spaesamento generato dall’incontro apre a un *doppio lavoro* sulla memoria: quello dello *storico* che deve prendere in mano insieme problemi e interrogativi che la memoria collettiva organizza e rielabora, e quello del *progettista* che non può affidarsi semplicemente alla sanzione dell’alterità che gli viene offerta.

La domanda che si pone Emma Bovary guardando fuori dalla finestra – *device* che François Jullien pone all’inizio del suo testo *Una seconda vita* (Jullien, 2017), il perché vivo – qui si trasforma in perché vivo *diversamente*: e non basta la sostituzione del termine società con quello di comunità, viste le evi-

#### In apertura

Viadotto  
Salginatobel/  
Salginatobelbrücke,  
Robert Maillart,  
1928-1930. Schiers,  
Grigioni.

denti ambiguità che hanno reso queste due parole anch'esse quasi prive di potere. L'incontro con la montagna trasforma questa domanda per il progettista in *perché progetto e devo progettare diversamente in ambiente alpino?* Non è un caso che Kapuscinski e Jullien condividano testi costruiti sul "lavoro sul concetto" di alterità e sulle sue matrici Lacaniane (Lofts, Rosemann, 1994).

L'incontro è d'altronde alla base dello spaesamento che la montagna pone al viaggiatore, romanticamente, scientificamente, drammaticamente sin dai primi tentativi di appropriazione del cittadino o dello straniero, se si vogliono usare due riferimenti diversi, uno politico, l'altro filosofico (Schneider, 2011). Perché il senso profondo di una domanda che pare far compiere un passo all'indietro a una modernità che aveva quasi omologato, quando non standardizzato, il territorio alpino a quello urbano sta tutto nella natura interrogativa dell'incontro, nella sua capacità di mettere in discussione pregiudizi, credenze, in altre parole la *mémoire commandée* con cui si arriva all'incontro. Perché però l'incontro diventi una nuova "Ère du soupçon", riprendendo il saggio di Nathalie Sarraute del lontano 1950 (Sarraute, 1950), c'è un passaggio fondamentale da compiere.

La "riscrittura dell'esistente", la sua possibilità di manipolazione, pongono infatti un altro nodo tutt'altro che semplice da sviscerare: il rapporto tutt'altro che banale che lega una parola, *secolarizzazione*, con altri due termini chiave oggi della lingua architettonica, *riconoscimento e conoscenza* (critica). Con sullo sfondo un fantasma epistemologico che all'inizio degli anni duemila vide discutere tutte le scienze sociali intorno a questa questione (Pomata, Cerutti, 2001). Secolarizzazione, riconoscimento, conoscenza: tutti termini che con il contenuto di questo numero hanno davvero molto a che fare.

Secolarizzazione è quasi sinonimo di modernità (Lübbe, 1965), e appare spesso come il tentativo di costruire un ordine umano post sostanziale: la centralizzazione del potere, la conseguente burocratizzazione delle strutture amministrative, l'idea di un diritto limitato e razionale trovano, tra le espressioni più rilevanti di quella che Carl Schmitt chiama il "governo della legge" (Schmitt, 1984), non solo il diritto amministrativo che regge regole e regolamenti urbanistici, ma anche l'omologazione delle culture progettuali. Culture che hanno, nella quasi infinita letteratura sullo standard, insieme una scommessa e un buco nero della modernità architettonica (Sarraute, 1950). Senza un lavoro sul concetto di secolarizzazione poco capiremo di quanto accade in ambito alpino, almeno dopo la prima guerra mondiale ed in maniera più accentuata dopo la seconda (De Rossi, 2016).

Ma senza una riflessione sulle sue radici, sull'ampia ricezione di questa parola in ambiti differenti (giuridico, amministrativo, architettonico, urbanistico), difficilmente se ne può uscire: e il nodo che si ripresenta è quello dell'ambiguo rapporto tra riconoscimento e conoscenza critica.

Non esiste forse esempio di secolarizzazione post sostanziale più evidente – per la natura stessa del "fatto" architettonico omologato dalla prassi – dell'edilizia alpina dalla fine degli anni Cinquanta, sin quasi ad oggi. Nei suoi aspetti sostanziali questa secolarizzazione vive di un riconoscimento complesso, via via definito attraverso filtri che studi tipologici, manuali, cataloghi costruiscono dall'inizio degli anni Venti e che romanzi come *La montagna incantata* fanno passare da scenografie di vita quotidiana a sostanza della malattia che la modernità ha insita: perché la narrazione su quanto valgano i patti, nel nostro caso tra *l'amusement et le territoire*, si rivela semplicemente una narrazione rassicurante (Adorno, Horkheimer, 1947). Quando poi *l'essor des images* genererà anche l'eclisse della narrazione (Brilli, 2010), persino lo spessore storico del riconoscimento lascerà spazio a forme di riduzionismo che toccano insieme sia la stessa idea di progetto che la stratificazione di rappresentazioni su cui esso si fonda.

Perché il rapporto tra la memoria e la storia, e tra la memoria collettiva – anche in questo caso ci sono dei lavori fondamentali su ciò che è memoria collettiva e ciò che è memoria individuale, in primis quelli di Maurice Halbwachs – e le storie che sono costruite secondo molteplici e parziali punti di vista, non è certo banale o banalizzabile. Le argomentazioni che fanno parte di un patrimonio interpretativo sono infatti già esse stesse "una memoria", ma per orientare le pratiche devono poter atterrare su prove, su ciò che Ricoeur chiama le "prove documentarie". In discussione deve andare per primo lo statuto di una storia che si vuole critica, in grado di interrogare le diverse memorie. Le parole della storia per contare devono aver peso (Goody, 1986), mentre il linguaggio può ammalarsi (Wittgenstein, 1978) e generare una distorsione prima, e una migrazione di significati poi. Considerazione che vale ancor più quando, come nella scrittura storiografica contemporanea, entrano in gioco anche concetti etici o politici, che dalle parole dovrebbero discendere: entrano cioè in gioco *les usages politiques du passé* (Hartog, Revel, 2001) per legittimare tradizioni o identità locali o nazionali (Geremek, 2009), che nel caso dell'architettura alpina pongono un ulteriore problema, quello della traduzione e della trascrizione delle parole che dovrebbero restituire un fatto (Cerutti, Pomata, 2001). Traduzione e trascrizione che hanno sto-

rie troppo complesse per essere in questa sede anche solo accennate.

Inoltre, se le parole che si utilizzano rimangono non discusse, non fanno altro che alimentare la costruzione di recinti, tanto più improbabili quanto più producono revisionismi – quando non revan-scismi – nella costruzione dell’opinione pubblica, fondandosi proprio sul mancato rapporto, come si è detto, tra argomentazione e prova documentaria. E forse, ancor di più, si impoveriscono le rappresentazioni che sullo stratificarsi di significati di una parola si sono create negli anni, come nel caso dei *trente glorieuses* e della loro modernità precocemente consumata. L’esempio più immediato, ma forse anche questo da storicizzare, è l’uso del termine classico. Nessuna civiltà, neanche quella greca, si è davvero realizzata in modo “classico”. La rappresentazione di ciò che è classico si fissa in un modello – la cui elaborazione può essere storicizzata – in gran parte non realizzato, che muta poi in qualcosa di metastorico. Un modello che perde di spessore quando le rappresentazioni che comunque con quella parola e la sua storia si misurano, diventano citazione della citazione, sino a contaminazioni che diventano alibi proprio per aggirare il problema dei tempi che un’architettura comunque incorpora.

La forte crisi di legittimità che l’architettura e la storia dell’architettura contemporanea oggi conoscono spesso nasce anche dalla disinvoltura – mi si consenta l’espressione – con cui oggi architetti e storici usano le parole. Rendendo la possibilità di costituirsi come critica della memoria collettiva su cui si opera quasi evanescente. E determinando – senza voler mutare la parola – una *histoire*, dopo una *mémoire*, *commandée*. Può non esserlo se si riesce a trasformare la stratificazione di significati, immagini, retoriche che la memoria collettiva offre, e che *l’essor des images* ha oggi ancor più radicalizzato, in prove documentarie di una storia non narrata e che non ha necessità di fondare le sue ragioni su “catastrofi” altre (il cambiamento climatico, i nuovi valori di una società non consumistica, la necessità di non consumare più suolo, ancor più in aree, come quelle alpine, dove il suolo è una riserva ancor più limitata). Forse solo così il progetto può provare a rinascere, muovendo dalla rimediazione del rapporto, per come oggi si esprime, tra forma e norma.

Il documento (che sia una rovina di un’architettura alpina storica o un paesaggio più o meno incontaminato) è una produzione sociale la cui lettura è condizionata dal punto di vista, dalla ricezione che ha avuto e dalla presa di distanza dell’osservatore. In quanto produzione sociale rivela le intenzionalità di chi lo ha prodotto (casa o infrastruttura, standard o oggetto che si vorrebbe unico). La

costruzione di un punto di vista richiede il confronto con la storiografia non solo dell’oggetto ma della stessa osservazione. La presa di distanza implica la coscienza della natura delle ideologie cui il restauro-riuso ha spesso fatto ricorso: ad esempio il *retour à l’origine* è oggi per il progetto in territorio montano quasi l’altra faccia dell’*enrichissement* ipotizzato da Boltanski e Esquerre. Due sono gli spunti che a questo punto del nostro ragionamento quella riflessione sull’*enrichissement* ci restituisce: il *valore* come giustificazione del prezzo e il *collezionismo* come nuova forma di mercificazione selettiva (Boltanski, Esquerre, 2017). È indubbio che oggi manca una teoria del valore riferita alle pratiche del riuso in area alpina (Ortiz, 2017), come e ancor di più manca una riflessione sui rischi di un collezionismo fondato sulla rarità del bene e spesso sul potenziale *retour à l’origine*, politico o anche solo nostalgico degli oggetti come dei paesaggi alpini.

La potenzialità di un processo conoscitivo inteso come forma di interrogazione in grado non solo di sottrarsi ai pre-giudizi della memoria collettiva, ma anche di proporsi come fondamentale attrezzo per una progettazione non ripetitiva e neanche alla ricerca esacerbata dell’unicità, sta tutta nella capacità di sfuggire a teorie dei valori *eterogeneate*, ma anche al collezionismo, magari colto e raffinato, e a qualsiasi forma di *retour à l’origine*. Solo l’aver presente che la memoria collettiva non è né un cassetto degli attrezzi da cui pescare a seconda del punto di vista che si sceglie, né un deposito di immagini, ma un palinsesto *da risignificare*, giocando sulla polisemia che esso conserva proprio grazie alle diverse memorie che incorpora, può aiutare il progettista ad avviare il suo lavoro.

Perché il progetto ha come statuto, quasi obbligato, quella che Foucault chiamava microfisica del potere, ossia un rapporto non tra forma e funzione, ma – vale la pena ribadirlo – tra forma e norme. Oggi la stratificazione di norme e regole diversamente legittimate è tale che pensare di ricostruire un rapporto tra forme e norme, assolutamente necessario per altro, si configuri quasi come un’utopia. Ancor più quando a fronte dell’abuso prima della modernità come rottura con la storia, poi del recupero di tradizioni spesso e necessariamente inventate, poi come ricerca di legittimazione altre del progetto, ed infine come espressione di una tutela paesaggistica che è l’ultima estenuata figlia di un *retour à l’origine* che ha segnato persino le vicende del restauro del moderno, il progettista si presenta e rimane davvero nudo.

La modernità, con tutte le parodie che l’hanno sovente accompagnata, è stata l’ultima stagione di una microfisica del potere dettata dalla riflessione sull’architettura, sui sistemi di regole che la po-

tevano o dovevano governare (spesso la modernità è stata prescrittiva), sul rapporto – a volte persino tenero – tra la ricerca di invarianti e l'insostenibilità della ripetizione. Quella stagione ha subito, più di altre e proprio per questi presupposti, *mimesis* persino volgari, che diventano autentici paradossi quando la “modernità va sotto tutela” (Olmo, 2010), quasi esistesse un'origine o una sostanza della modernità da tutelare.

La sua crisi non legalizza però il relativismo di ogni specie, accompagnato dalle più diverse forme di legittimazione, che arriva a teorizzare il ribaltamento dei suoi principi fondativi e il suo trasformarsi in collezionismo (d'autore, d'ambiente, di maniere, persino di tradizioni costruttive). Senza una microfisica del potere, il potere che si esprimerà sarà di altri: tecnologi della costruzione, fisici dell'atmosfera, ingegneri che si occupano di energie certamente rinnovabili o di dissesti idrogeologici. Ma difficilmente la stessa cultura e antropologia alpina che si vorrebbero tutelare esisterebbero

senza una *cultura del rischio*, capace di aprire nuove visioni, che infatti appare il nemico primo di quelle prese di posizione.

E un progetto senza rischi nasce non tanto morto, quanto omologo a standard e prescrizioni, nasce come figlio di quella burocrazia che l'antropologo americano David Graeber così pessimisticamente ci pone davanti quasi come destino (Graeber, 2016). Un destino fatto di ripetizioni ad libitum e di patrimonializzazioni quasi coatte e acritiche. Ma forse nessuna cultura come quella alpina storica ha saputo, forse per necessità, trovare un rapporto tra forma e norma che più abbia saputo sfuggire alla possibile trasformazione del potere in algoritmi, e degli algoritmi in tutele cristallizzate. Almeno sino ad oggi. Questo numero della rivista mostra forse uno spiraglio, alcune possibili vie, per uscire da uno stallo dalle movenze ormai quasi circolari, ponendo il tema di una inedita manipolazione innanzitutto di senso dei materiali del patrimonio. ■

## Bibliografia

- Hartog François, Baruch Marc-Olivier, Thomas Yan, Gaudard Pierres-Yves** (1992), «Verité judiciaire, verité historique», in *Le Débat*, n. 102.
- Adorno Theodor W., Horkheimer Max** (1947), *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. Solmi Renato (1966), Einaudi, Torino.
- Bloch Marc** (1949), *L'apologie pour l'Histoire ou Métier de l'historien*, trad. it. *Apologia della Storia o Mestiere di storico* (1998), Einaudi, Torino.
- Boftanski Luc, Esquerre Arnaud** (2017), *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Gallimard, Paris.
- Brilli Elisa** (2010), «L'essor des images et l'éclipse du littéraire», in *L'atelier du centre de recherches historiques - Revue électronique du CRH*, n. 4.
- De Rossi Antonio** (2014), *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*, Donzelli, Roma.
- De Rossi Antonio** (2016), *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli, Roma.
- Geremek Bronislaw** (2009), «Common Memory and European Identity», in Swoboda Hannes e Wiersma Jan Marinus, *Politics of the Past: The Use and Abuse of History*, Renner Institut, Wien.
- Goody Jack** (1986), *The Logic of Writing and the Organisation of Society*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Graeber David** (2016), *Burocrazia. Perché le regole ci perseguitano e ci rendono felici*, Il Saggiatore, Milano.
- Hartog François, Revel Jacques** (a cura di) (2001), *Les Usages Politiques du passé*, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Hegel Georg Wilhelm** (1807), trad. it. De Negri Enrico (1973), *Filosofia dello Spirito*, La Nuova Italia, Firenze.
- Jullien François** (2017), *Una seconda vita*, Feltrinelli, Milano.
- Kapuscinski Ryszard** (2007), *L'altro*, Feltrinelli, Milano.
- Laurenti Renato** (a cura di) (2007), *Aristotele. Politica*, Laterza, Bari-Roma.
- Lofts Steve, Rosemann Philipp W.** (1994), «Penser l'autre: psychanalyse lacanienne et philosophie», in *Revue Philosophique de Louvain*, n. 1, pp. 82 e sgg.
- Lübbe Hermann** (1965), *La secolarizzazione: storia e analisi di un concetto*, trad. it. Pioppi Paolo (1970), Il Mulino, Bologna.
- Meadows Donella H., Meadows Dennis L., Randers Jørgen, Behrens III William W.** (1972), *The Limits to Growth*, Club di Roma.
- Olmo Carlo** (2010), «Il diritto alla città e la città dei diritti», in Olmo Carlo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma, p. 29.
- Olmo Carlo** (2010), «Una modernità sotto tutela», in Olmo Carlo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma, p. 89 e sgg.
- Olmo Carlo** (in corso di pubblicazione), «Il Punto di vista e la presa di distanza: esiste un'etica della ricerca?», in *Lexicon* n. 26/27.
- Ortiz Pierre-Henry** (2017), «Pour une sociologie des valeurs - entretien avec Nathalie Heinrich», in [www.nonfiction.fr](http://www.nonfiction.fr).
- Pomata Gianna, Cerutti Simona** (2001), «Premessa», in *Quaderni Storici*, n. 3, pp. 647-664.
- Ricoeur Paul** (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Paris.
- Sarraute Nathalie** (1950), «L'ère du soupçon», in *Temps Modernes*, n. 2.
- Schmitt Carl** (1984), *Scritti su Thomas Hobbes*, trad. it. Galli Cesare, Giuffrè, Milano.
- Schneider Arnd** (2011), «Sull'Appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali», in *Antropologia*, n. 13.
- Wittgenstein Ludwig** (1978), *Della certezza*, Einaudi, Torino.

antonio **de rossi**/roberto **dini**  
**olmo**/hans-jörg **ruch**/filippo  
**pedrozzi**/roberto **dini**/stefano  
**ruinelli**/quintus **miller**/anna  
**angonese**/gianluca **cepolla**  
laura **cantarella**/alberto **mo**

ni/michael **jakob**/carlo

o **simonetti**/martino

no **girodo**/armando

a **innocenti**/walter

ro/gianluca **d'incà levis**/

omo

---

## 2. ESPERIENZE



# Die Zeitgenossenschaft des Alten im Engadin

The contemporaneity of the ancient in the Engadine

**Architecture: Hans-Jörg Ruch**  
**Photography: Filippo Simonetti**

The *Engadinerhaus* is a typical historic Engadine collective building that combines all the functions of a farm and a residence into a single housing system. It is characterized by a distribution and structural scheme organized according to certain principles that give the artifacts an imposing and severe external appearance. These are very old buildings whose matrix can be placed between the fourteenth and seventeenth centuries and which have undergone numerous transformations over time in order to adapt them to the changing needs of the agricultural world. The historical and documentary value of these important testimonies is already recognized at the beginning of the twentieth century and in 1905 the "Bündner Heimatschutz" is already promoting their protection in order to preserve their architectural and building features.

The architect Hans-Jörg Ruch has recently worked on some projects for the re-functioning and restoration of these extraordinary buildings, which in some cases have kept their residential use, while in other cases they have been converted into exhibition spaces and art galleries.

The buildings presented in this essay – such as the Chesa Andrea in Madulain, the Chesa Büsin in Silvaplana, the Chesa Madalena in Zuoz, the Chesa Merleda in La Punt, the Chesa Not in Tschlin and the Chesa Perini in S-Chanf – are just one selection of the works realized in Engadine by Ruch. New interior volumes, such as a "house in the house", or even veils and walls with shapes and materials that strongly reveal their contemporaneity, are inserted in the original spaces of the old building left unaltered. These interventions show an unprecedented and original dialectic between the preservation of the materic character of the historical artifact and the unveiling of new meanings and spatiality, through architectural, constructive and material solutions affected by contemporary artistic procedure.

*The texts are taken from the book «Close-up - Ruch & Partner Architects 1994-2018» edited by Scheidegger & Spiess, 2018.*

## **Hans-Jörg Ruch**

Born in 1946 in Bellach, Switzerland, he graduated in architecture at the ETH in Zurich in 1971 and in 1973 he obtained a Master Degree in Architecture at the Rensselaer Polytechnic Institute in Troy, New York, USA where he has become a visiting professor since 1990.

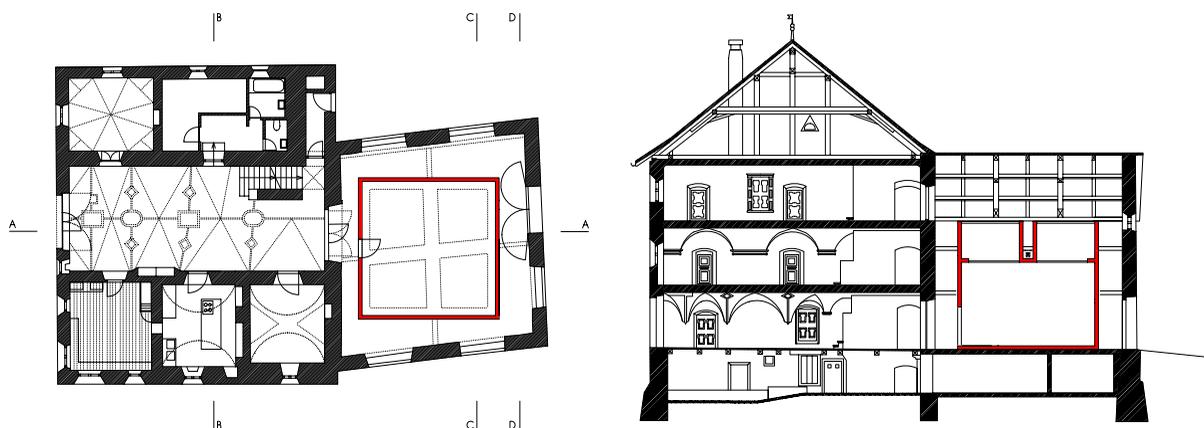
From 1974 to 1977 he worked in Switzerland with the Obrist and Partners studio. He has collaborated with the architect Urs Hüsler since 1977. In 1989 he established his own studio in St. Moritz, which became Ruch & Partners Architects Ltd. in 2010.

## **Filippo Simonetti**

Born in Ascoli Piceno in 1944. After completing a degree in literature and philosophy at the University of Urbino, he made his passion for architecture and photography into his profession. His works have been shown at a great many exhibitions, including the VI. and the XV. Architecture Biennale in Venice in 1996 and 2016. He lives in Brunate.

## **Keyword**

*Engadine, heritage, contemporary architecture, arts.*



### Chesa Perini, S-chanf

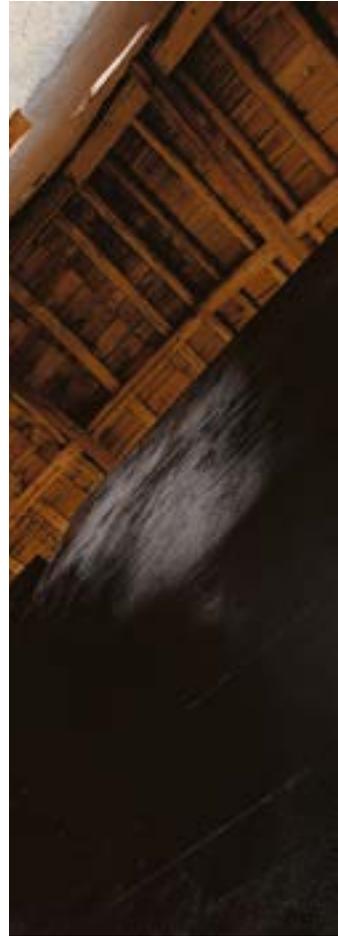
Erbaut um 1600 unter Verwendung eines mittelalterlichen Vorgängerbaus, erweitert um 1676, restauriert 1987/1988, Kunstgalerie eingebaut 2006. Die Chesa Perini ist Teil einer Gruppe aristokratischer Wohnsitze unmittelbar westlich der Kirche von S-chanf, die in ihrer herrschaftlichen Ausformung alle auf das Geschlecht der Perini zurückgehen. Die Perini waren im 17. und 18. Jahrhundert unangefochten die «erste» Familie im Ort. Der Bau zeigt exemplarisch jene etappenweise Entstehung auf, wie sie, in jeweils spezifischer Form, die Mehrzahl der historischen Häuser im Engadin auszeichnet. Aus einem turmartigen Steinhaus wohl spätmittelalterlichen Ursprungs entsteht um 1600 ein stattliches Bauernhaus nach dem Schema des Engadinerhauses mit einem mächtigen Sulèr, einer längsseitig daran angegliederten dreiräumigen Wohnzeile und einem rückwärtig angebauten, intern erschlossenen Ökonomieteil. Das bemerkenswerte Gewölbe im Sulèr deutet auf den bereits in dieser Bauphase sehr gehobenen Standard des Hauses hin. Um 1676 wird das Gebäude erhöht, nach Norden erweitert und edel ausgestattet. Der Sulèr, dessen Funktion als Durchfahrt zur Scheune gewahrt bleibt, wird durch diese Erweiterung zum Mittelkorridor. So nähert sich die Chesa Perini vom Grundriss her dem Typus des italienischen Palazzo an, dem damals bevorzugten Baumodell der aristokratischen Führungsschicht Graubündens. Wie die Chesa Merleda in La Punt ist die Chesa Perini ein besonders eindrückliches Beispiel für eine Verbindung des Bürgerhauses herrschaftlichen Anspruchs mit dem bäuerlichen Betrieb. Die Entwicklung vom Bauern- zum prächtigen Herrschaftshaus konnten wir anhand der Pläne erahnen. Sie bestätigte sich, als wir 1988 fast den ganzen morschen Verputz von den Bruchsteinmauern ablösen mussten. Die Fugen zwischen den einzelnen Etappen waren ersichtlich. Wir entfernten störende Anbauten, fügten die nötigen Sanitäranlagen sowie eine zentrale kombi-

nierte Öl-Holz-Heizung in bestehende Räume ein. Die historische Raumstruktur blieb integral erhalten. Wir konnten den riesigen Heustall als grossen Kaltraum belassen, er diente in der Folge als Abstellraum und Holzlager. Fast zwanzig Jahre später erwies sich die leere Halle als Glück für die neuen Besitzer: Sie wollten im Haus eine Kunstgalerie einrichten, und der Heustall bot dafür den idealen Ort. Wir bauten einen unabhängigen und selbsttragenden, thermisch isolierten Kubus mit 7 Meter Kantenlänge ein, der mit Bitumen bestrichen wurde. Alt und Neu durchdringen und berühren sich nirgends; man kann den Block umrunden, wobei man zwischen dessen exakten und den unregelmässigen Aussenwänden des Heustalls durch spannende Zwischenräume schreitet. Der Kunstraum behauptet sich als eigenständiges, stimmungsvolles Element, ohne die Integrität der alten Konstruktion anzutasten. Steht das Tor zwischen Heustall und Sulèr offen, ist dieser schwarze Block zu sehen. Der oberste Teil des Kunstblocks dient als Lichtgaden: Etwas Tageslicht tritt von oben ein und wird flächig nach unten gestreut. Das Kunstlicht, das ebenfalls in diesen Gaden integriert ist, beleuchtet den Innenraum des Kubus und erhellt zugleich den Dachraum des Heustalls. Dieser obere Teil ist eingepasst in die kreuzförmige, aussteifende Holzkonstruktion des Heustalls. Die sich kreuzenden Balken teilen die Oblichtsektoren des Kunstraums ein und bestimmen deren Lage. So spürt man im Galerieraum stets auch den alten Stall dahinter. Wenn man als Besucher durch das äussere Tor in den Heustall tritt, steht man direkt vor dem schwarzen Block, findet jedoch keinen Eingang. Erst nach einigen Schritten kommt die Ahnung auf, dass der Zugang zum Kunstraum wohl auf der anderen Seite liegen muss, gegenüber dem Tor zum Sulèr. Nur eine schlichte Türfalle deutet den Eingang an. Zwischen dem dunklen Zwischenraum und dem inneren «white cube» liegt nur ein kleiner Schritt, doch die Stimmung ändert markant.

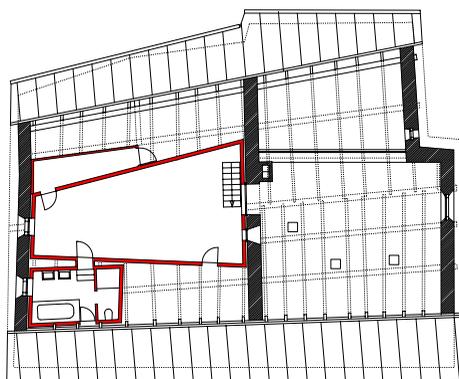
#### Vorherige Seite

Chesa Madalena, Zuoz. Erbaut um 1304, ausgebaut um 1510, erweitert um 1593, restauriert und umgebaut 2001/2002.









### Chesa Andrea, Madulain

Erbaut zwischen 1510 und 1520 unter Verwendung eines mittelalterlichen Vorgängerbaus, erweitert in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, umgebaut 1640, restauriert und umgebaut 1997/1998.

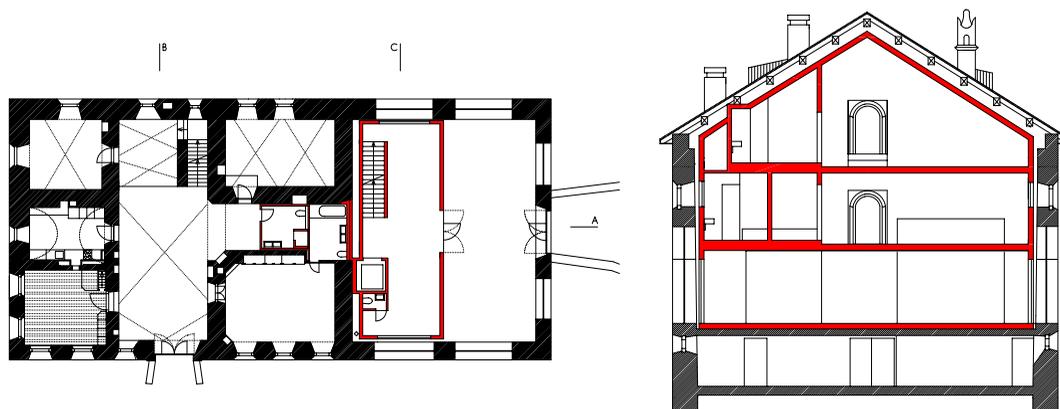
Die Chesa Andrea in Madulain ist in baugeschichtlicher Hinsicht besonders interessant, handelt es sich doch um eines der ältesten Gebäude, in dem sich der Typus Engadinerhaus in seiner Grundform bauarchäologisch fassen lässt. Das Haus integriert zwei ungleich alte mittelalterliche Gebäude unterschiedlicher Funktion: einen steinernen, nur noch im Unterbau erhaltenen Wohnturm wohl des 13./14. Jahrhunderts, der sich über einem quadratischen Grundriss von  $5,5 \times 5,5$  Metern erhebt, sowie die Grundmauern einer jüngeren, vermutlich im 15. Jahrhundert entstandenen Stallscheune. Die beiden Bauten standen ursprünglich frei, in einem Abstand von rund 5 Meter zueinander. Zwischen 1510 und 1518 (Dendrodaten) wurden die wahrscheinlich im Schwabenkrieg von 1499 beschädigten Gebäude wiederaufgebaut und zusammengefasst, Wohn- und Ökonomietrakt also in einem Haus vereint. Im Unter- und Erdgeschoss entstanden dabei jene internen Durchfahrten, wie sie für das Engadinerhaus charakteristisch sind. Seine gültige Form erhielt das Haus 1640 (Jahreszahl an der Einfahrt zum heutigen Sulèr); damals dürfte auch die gegen Süden auf Konsolen aufgelegte Vormauerung des Strickteils entstanden sein. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgte der Anbau zweier übereinanderliegender gewölbter Vorratskammern. Seine sukzessive Entstehung ist besonders für jene neuzeitlichen Bauernhäuser im Engadin typisch, die sich innerhalb des historischen Kerns eines Dorfes befinden. Die Gemeinde erlaubte uns, störende sekundäre Einbauten des 20. Jahrhunderts zu entfernen, bevor wir definitive Pläne für den Umbau einreichen

mussten. Das ist nicht selbstverständlich. So blieb Zeit, das Haus eingehend zu erforschen. Als wir wussten, was wir vor uns hatten, konnten wir den Umbau schlüssiger entwerfen. Es gelang uns, die Bauherrschaft zu überzeugen, den riesigen Heustall nicht auszubauen, sondern als Grossraum zu erhalten. Denn das Zusammenspiel des voluminösen Stalls und der übrigen Kleinräume ist ein Wesensmerkmal alter Engadiner Bauernhäuser. Heute ist der Heustall vergleichbar mit einer Piazza in einer italienischen Stadt: ein freier, zugänglicher Raum, der als Lunge wirkt für das introvertierte Haus darum herum. Die meisten Arbeiten an der Chesa Andrea waren restaurativer Art: Wir reinigten alte Partien, richteten und flickten sie und ergänzten Teilstücke, wo es nötig war. Für neue Bereiche wie Küche und Bäder wählten wir eine einfache, zeitgenössische Formensprache und Materialien, die zum Bestand passten, zum Beispiel massives Lärchenholz. Die Küche, wo eine alte offene Feuerstelle entdeckt wurde, blieb am selben Ort, in einem Gewölberaum neben der Stube. Im Raum über der Küche, ebenfalls überwölbt, bauten wir die Bäder ein. Dabei mussten wir zwei Türöffnungen herausbrechen. Sie sind als neue Öffnungen erkennbar, weil sich ihre Proportionen von den alten unterscheiden. Im Sinne des Weiterbauens, wie es seit Jahrhunderten geschah, fügten wir eine grosse Schlafkammer hinzu, ganz in Lärchenholz. Ein gezielter, konzentrierter Eingriff, denn die Kammer ist selbsttragend, sie berührt die historische Dachkonstruktion nirgends. Das erkennbar Neue verankert den Bau in der heutigen Zeit. Am meisten Arbeit steckt in der nach Westen gerichteten Hauptfassade. Wir entfernten den Balkon – kein typisches Element an einem Engadiner Haus – und eine bis zu 3 Zentimeter dicke Verputzschicht. Die Überraschung war gross, als darunter zwei historische, mit farbigem Stempelsgraffito verzierte Fenster zum Vorschein kamen.









### Chesa Merleda, La Punt

Erbaut 1642-1649; renoviert um 1800, restauriert und umgebaut 1999.

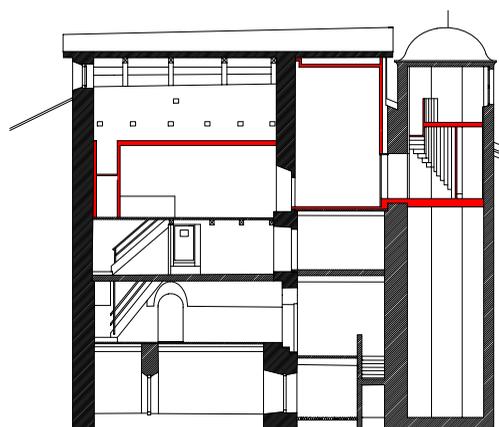
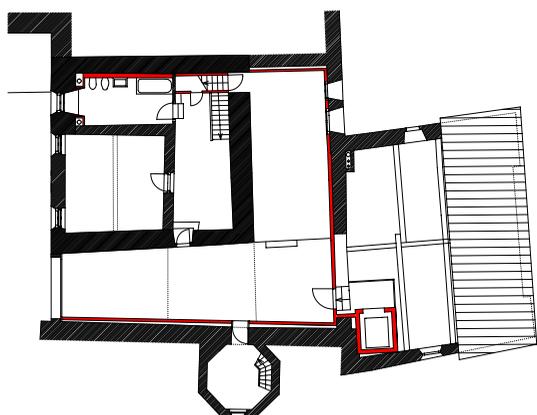
Die Familie Albertini hatte im 17. und 18. Jahrhundert eine dominante Stellung in La Punt inne, ähnlich jener der Perini in S-chanf; sie liess sich in La Punt mehrere Wohnhäuser bauen. Die für Hauptmann Ulrich Albertini auf freier Flur errichtete Chesa Merleda gehört dabei zu den prominentesten «Bürgerhäusern» Graubündens. Der Bau ist allein durch seine Grösse, die einheitliche Gestaltung und die etwas isolierte Stellung impo- sant. Die Stallfront mit Rundbogenarkaden und der mit Zinnen geschmückte Giebel wirken mindestens so repräsentativ wie der Wohnteil, der auf die zentrale Wegkreuzung im Dorf ausgerichtet ist. Im Innern gehen bäuerliche und herrschaftliche Elemente eine spannungsvolle Beziehung ein. Kein Zweifel, der Bauherr wollte nicht nur seine Nachbarn beeindrucken, sondern auch diejen- igen Reisenden, die das Engadin auf der Talstrasse passierten. 1999 bauten wir das Haus für zwei Familien zu deren zweitem Wohnsitz um. Die Fas- saden blieben unverändert; im Innern bauten wir einige wenige Räume und Elemente in zeitgenös- sischer Formensprache ein, die durch Abstände von den alten Mauern und Böden getrennt sind. Diese neuen Raumschalen enthalten Bäder, Lift und Treppen – Funktionen, die im Wohnteil gra- vierende Eingriffe erfordert hätten. Die Leitungen liegen in den Zwischenräumen. Indem wir das räumlich und technisch Neue in unabhängige Teile auslagerten, schonten wir die alte Substanz. Zu- dem bilden Alt und Neu interessante Konfron- tationen, etwa bei den Übergängen oder dort, wo man alte Mauern und Wände durch die neue

Schale hindurch betrachten kann. Da die Fami- lien verwandt sind und sich gut kennen, konnten wir wichtige innere Verbindungen beibehalten. So kann man das Haus, etwa bei speziellen Anlässen, noch als Ganzes erleben und durch die faszinie- renden Raumfolgen schreiten. Die eine Familie betritt das Haus über den Sulèr, im Winter über die Cuort. Sie bewohnt alle Räume im Erdge- schoss des ehemaligen Wohnteils sowie die Schlaf- kammer im ersten Obergeschoss, in die man von der Stube über den Burel hochsteigt. Die Küche befindet sich am ursprünglichen Ort im Erdge- schoss. Der gewölbte Saal im Erdgeschoss, der um 1800 in den Sulèr eingebaut worden war, dient als Schlafraum. In jenen Teil des Sulèr, der an den Heustall grenzt, schoben wir einen eigenständigen Block mit neuen Bädern ein. Davon ist eines direkt mit dem saalartigen Schlafzimmer verbunden, das andere dient den übrigen Schlafzimmern. Die zweite Familie tritt durch den Heustall ins Haus. Auch hier bauten wir ein unabhängiges Raumele- ment ein. Dieser Block nimmt die neuen vertikalen Verbindungen auf, Treppe und Lift. Im ersten Obergeschoss enthält er zwei Bäder, von denen eines wiederum direkt mit einem Schlafzimmer im alten Wohnteil verbunden ist. Zuoberst im neuen Bauteil blieb Platz für eine Sauna und einen Fitnessraum. In der alten Chamineda platzierten wir die Küche, die mit einer Eisentüre geschlos- sen wird. Das Prunkstück dieses Hausteils ist die mit Intarsien veredelte Stüva sura, an die ein Alko- ven anschliesst. Auch die beiden einstigen Knecht- enkammern im Dachgeschoss gehören zu dieser Wohnung. Für die Autos fanden wir Platz im ehe- maligen Viehstall; die Garage ist direkt mit beiden Wohnungen verbunden.









### Chesa Madalena, Zuoz

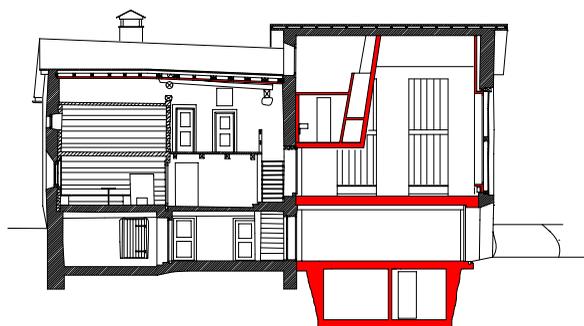
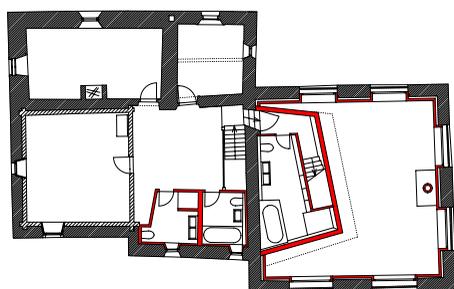
Erbaut um 1304, ausgebaut um 1510, erweitert um 1593, restauriert und umgebaut 2001/2002. Das Ortsbild des spätmittelalterlichen Zuoz war von einer grossen Anzahl unterschiedlich hoher steinerner Wohntürme geprägt, was die einstige Bedeutung von Zuoz als Hauptort des Oberengadins bezeugt. In der Mehrzahl dürften sie von den führenden Familien im Ort erbaut worden sein; dendrochronologische Untersuchungen weisen ihre Entstehung im 14. Jahrhundert nach. Wegen ihrer massiven Bauweise im Schwabenkrieg von 1499 meist nur beschädigt, wurden die Wohntürme später in die neuzeitlichen Engadinerhäuser integriert. Bei Umbauten werden nun immer wieder solche wertvollen Bauteile entdeckt. Auch die Chesa Madalena gehört zu jenen Bauten, die sich aus einem mittelalterlichen Turmbau entwickelten und zu einem Bauernhaus nach Engadiner Schema ausgebaut wurden. Der Wohnturm in der Chesa Madalena misst im Grundriss  $10 \times 10$  Meter und ist mit etwa 16 Metern Höhe der höchste erhaltene Turm in Graubünden. Sein ursprünglicher Abschluss wurde abgetragen und angepasst, als die Dachform des heutigen Hauses entstand. Die Ecken des Turms und die Gewände seiner Öffnungen bestehen aus markanten Sandsteinquadern; woher der Sandstein kam, ist nicht bekannt. An den Innen- und Aussenwänden sind grosse Teile des ursprünglichen Pietra-rasa-Verputzes erhalten, bei dem mittels eines in den noch feuchten Mörtel gezogenen Fugenstrichs eine Quaderimitation auf die Wandflächen gezeichnet wurde. Zuoberst im Turm befand sich ein eingemauerter, verkohlter Balkenstumpf der ursprünglichen Balkenlage, dessen Fälldatum dendrochronologisch auf das Jahr 1304 festgelegt werden konnte. 1999

legte die Denkmalpflege Graubünden in der Ostwand eine zugemauerte Rundbogentüre frei, den Eingang zum Erdgeschoss des Turms. Direkt gegenüber im Nachbarhaus fand man ebenfalls eine Öffnung; dies deutet darauf hin, dass die beiden heute aneinandergefügten Bauten ursprünglich durch eine Gasse getrennt waren. Vermutlich ist auch im Nachbarhaus eine Turmanlage verborgen. Bei der Chesa Madalena konnte man mittels Dendrochronologie zwei weitere Bauphasen bestimmen: Um 1510 wurde die innere Struktur des Turms wiederaufgebaut, um 1593 die Gasse überbaut sowie ein Vieh- und darüber ein Heustall angegliedert – so entstand das Bauernhaus, das über vierhundert Jahre lang bewirtschaftet werden sollte. 1999 erwarb der heutige Eigentümer die Chesa Madalena. Der mittelalterliche Wohnturm war kaum sichtbar und schwierig zu erfassen, denn in den letzten hundert Jahren waren auf verschiedenen Ebenen um und im Turm diverse Kammern eingebaut worden. Gemeinde und Denkmalpflege erlaubten uns, in einem ersten Schritt alle historisch unbedeutenden Bauteile zu entfernen. Behutsam legten wir den Turm frei und planten erst dann, sorgfältig in die historische Substanz eingepasst, die wenigen neuen Teile, die der Umbau in ein Wohnhaus mit Kunstgalerie erforderte. Ursprüngliche Leer- und Kalträume wie Vieh- und Heustall sowie den Raum unter dem Dach des Turms konnten wir leer und kalt lassen; die Kunstgalerie nutzt sie als Ausstellungsräume. Eine Bereicherung ist das Türmchen im benachbarten Gemeindehaus, dessen oberen Teil wir mit der Chesa Madalena verbinden konnten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden, diente es lange zum Aufhängen der Feuerwehrschräuche. Es bietet eine prächtige Aussicht über Dorf und Tal.









### Chesa Büsin, Silvaplana

Erbaut wohl im 16. Jahrhundert, erweitert im 18. Jahrhundert, restauriert und umgebaut 2003/2004. Die Chesa Büsin steht am Rand des historischen Dorfkerns von Silvaplana, direkt an der Strasse zum Julierpass. Dendrochronologische Analysen weisen auf den Ursprung des Gebäudes in den 50er-Jahren des 16. Jahrhunderts hin. Damals entstand zumindest die im Haus integrierte Strickkonstruktion mit Stube und darüberliegender Schlafkammer, samt dem gemauerten Unterbau, der als Keller diente. Nur wenig später mag die nachträglich wohl erneuerte Stall-scheune errichtet worden sein. Vermutlich erst in einer dritten Etappe wurde der Raum zwischen Ökonomie- und Wohntrakt geschlossen, wodurch sich im Untergeschoss eine Cuort und im darüberliegenden Stock ein Sulèr bildete. In nur wenigen Jahrzehnten scheint so aus einem Hof mit einzelnen Häusern ein kompakter Sammelbau mit Wohn- und Wirtschaftstrakt entstanden zu sein. Die Chesa Büsin ist zwischen zwei Nachbarhäusern eingeklemmt. Die einzige Öffnung, die Aussicht und Besonnung verspricht, ist deshalb ein Fenster im Giebfeld des Heustalls nach Südwesten. Wir wollten das Haus nicht «auf den Kopf stellen», um die heutigen Bedürfnisse nach Licht und Sonne zu befriedigen. Deshalb wurde das Fenster zuoberst in der Scheunenwand zum Ausgangspunkt unseres Entwurfs. Wir bauten einen Raum zu diesem Fenster, ein grosses Schlafzimmer mit Bad, und hängten dieses Raumpaket wie einen Rucksack in den Heustall hinein, befestigt an der Mauer, welche die Scheune vom Wohntrakt abtrennt. Vom Obergeschoss des Wohntrakts führt eine neue Türe in diesen «Rucksack». Das alte Fenster, auf diese Weise in den Entwurf integriert, bietet nun eine spektakuläre Aussicht

über die alten, mit Steinplatten belegten Dächer Silvaplanas zum Piz Corvatsch. Der Heustall mit dem eingehängten «Rucksack» dient seit dem Umbau als Wohnraum. Wir verglasten die hohen Öffnungen; die davor angebrachten Holzlamellen sind im oberen Teil mit einem Drehmechanismus versehen. Stehen sie schräg, geben sie den Blick frei auf Berge und Himmel. Die Privatsphäre bleibt aber gewahrt, denn im unteren Bereich bleiben die Lamellen fest und lassen nur schmale Lichtschlitze offen. Im historischen Wohnteil räumten wir die neueren Einbauten und Materialien aus. Der eindruckliche Strickbau mit Stube und Kammer bildet wieder den Kern des Hauses. Die beiden Räume sind in ihrem ursprünglichen spätgotischen Zustand erhalten. So steht in der Stube noch der alte gemauerte Ofenblock mit dem schmalen Burel, dem Ausgang in die Schlafkammer. Die Küche bauten wir in den nördlichen Anbau ein. Im Obergeschoss entwarfen wir zwei Badezimmer als weissen Block, der als neuer Einbau ablesbar ist. Ein weiteres Schlafzimmer liegt im Untergeschoss; das dazugehörige Bad richteten wir in einem bestehenden, überwölbten Raum ein. Schliesslich bauten wir den Viehstall zu einer unterkellerten Garage um – die Zufahrt ist zwischen die Häuser eingepasst – und restaurierten die Fassaden. Dabei konnten wir vier historische Trichterfenster mit beträchtlichem Aufwand wieder öffnen. Alt und Neu sind in der Chesa Büsin zu einem spannungsvollen Ganzen geformt. Entscheidend dafür ist die konsequente Art der Materialisierung: Die historischen Bauteile wurden sorgfältig und fachgerecht restauriert, die neuen Elemente präzise entworfen und in hoher handwerklicher Qualität erstellt. All diese Massnahmen trugen dazu bei, das einst unscheinbare und verlassene Haus zu neuem Leben zu erwecken.









### Chesa Not, Tschlin

Erbauungszeit unbekannt, renoviert nach 1856, restauriert und umgebaut 2004.

Die Chesa Not liegt neben dem frei stehenden Kirchturm und dem Friedhof des Unterengadiner Dorfes Tschlin. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entstanden, repräsentiert es den neuzeitlichen Engadiner Bautypus in nahezu klassischer Form. Allein die Position des Ökonomietrakts entspricht nicht dem Idealschema: Wegen des nördlich an die Chesa Not stossenden Gebäudes liess er sich nicht rückwärtig angliedern, sondern musste seitlich an den Wohntrakt angebaut werden. Dieser steht parallel zum stark abschüssigen Hang, die Stallscheune hingegen quer dazu, was zur Folge hat, dass man die Grösse des Gebäudes kaum wahrnimmt. Auffällig sind die markanten, abstrakt wirkenden Einfassungen der Fenster in Kobaltblau. Der Künstler Not Vital – er ist in Sent geboren – hat eine Passion für alte Gebäude und kaufte das Haus. Er erkannte das Potenzial des Hauses, das sich ohne massive Eingriffe zum Wohn- und Atelierhaus umnutzen liess. Dafür war nicht, wie üblich, das Dämmen und Beheizen des ganzen Gebäudes, sondern nur die Schaffung eines warmen Kerns nötig. Die übrigen Räume bewohnt Vital, wenn es die Jahreszeit erlaubt. Ansonsten dienen sie als Räume für seine Kunstwerke oder für Werke befreundeter Künstler.

Wir bauten die bestehende Heubühne, ihrer Geometrie folgend, zu einem Raum aus, der im Heustall hängt und ihn vom Sulèr Richtung Tal durchdringt. Es handelt sich um eine Pfostenriegelkonstruktion mit gedämmten Zwischenräumen. Innen ist das Zimmer vollständig mit heimischem Arvenholz ausgekleidet; die äussere Hülle bildet eine Schicht Bitumen, pechschwarz und je nach Lichtsituation speckig schimmernd. Der Raum wurde zum Fernrohr für die spektakuläre Aussicht. Trotz dieses eingehängten Zimmers ist die eindruckliche Grösse der Scheune noch wahrnehmbar, denn um den mit Bitumen bestrichenen Block gibt es viel Luft. Am Sulèr sind die übrigen beheizbaren Räume aufgereiht. Stube und Küche werden in ihrer ursprünglichen Funktion genutzt; die ehemalige Chamineda wurde von Duri Vital, dem Bruder des Bauherrn, zum Bad ausgebaut. Den Küchenkorpus und den Einbau im Bad mit Badewanne und Lavabo liess er aus 5 Millimeter dicken Chromstahlplatten anfertigen. Die Patina der Oberflächen und sogar der Russ in der Küche wurden kompromisslos beibehalten. Im archaisch anmutenden Untergeschoss füllte Not Vital eine zentral gelegene Vertiefung mit Wasser. So entstand ein kleines Schwimmbad, das im Winter vereist. Die kobaltblauen Einfassungen der Fenster beliessen wir; sie verleihen den weiss gekalkten Fassaden einen aussergewöhnlichen Charakter. ■











# Scomporre e ricomporre il patrimonio. Dialogo con Martino Pedrozzi

Disassembling and reassembling the heritage.  
A conversation with Martino Pedrozzi

*Edited by Roberto Dini and Stefano Girodo*

Martino Pedrozzi operates in Canton Ticino. His architectural production ranges from renovations to ex novo interventions; among the most remarkable projects, the interventions on the abandoned heritage of high mountain pastures in Val Malvaglia are worth mentioning. With a combination of art and architecture, Pedrozzi “reassembles” the stones of the destroyed ruins within their own perimeter walls, with implications of symbolic, conservative and landscape value. This project implies various meanings: from the restoration of a neat public spatiality, to a gesture of *pietas* and dignity towards a civilization, the rural Alpine one, ended only a few decades ago.

The interventions are going to involve also building reconditioning, wherever the pre-existing ones will allow it, through minimal substitutions and integrations. The redevelopment also extends to the landscape, through practical and symbolic cleaning operations of former alpine pastures covered with vegetation since their abandonment.

Freed from functionality and economic interests, they become construction sites shared by volunteers, friends and students, involving a strong educational component.

## **Martino Pedrozzi**

Born in Zurich in 1971, he lived in Peru between 1973 and 1975. After completing his studies at the Federal Polytechnic of Lausanne he began working as an independent architect with a studio in Mendrisio. Since 2003 he has founded and directed the Workshops on International Social Housing at the Mendrisio Academy of Architecture, where he has become visiting professor since 2016.

## **Keywords**

*Rural heritage, vernacular  
architecture, ruins, memory, land art.*

---

Martino Pedrozzi vive e lavora in Canton Ticino, a Mendrisio. Dopo un'esperienza di lavoro in Brasile, a stretto contatto con Oscar Niemeyer, è tornato nella sua terra d'origine, dove accanto all'attività professionale svolge anche quella didattica presso l'Accademia di architettura di Mendrisio.

La gamma dei suoi lavori spazia da interventi minimi sulle rovine di malghe abbandonate in alta montagna, a realizzazioni ex novo e sul patrimonio ordinario, fino a grandi progetti su invito di aziende, come le Ferrovie Federali Svizzere, la Radiotelevisione della Svizzera Italiana o il gruppo assicurativo Basilese.

Il suo approccio al progetto matura a partire da un forte radicamento al territorio ed una profonda conoscenza dell'ambiente montano, in particolare della Val Malvaglia, dove si trovano i suoi più significativi interventi sul patrimonio in abbandono, concepiti già all'inizio degli anni Novanta e realizzati per la prima volta nel 2000.

**Da ormai più di vent'anni il suo lavoro si concentra su alcuni insediamenti sparsi situati in luoghi remoti, ad oltre duemila metri di quota, in particolare su piccole malghe in pietra con funzione prevalente di ricovero per gli animali, abbandonate a partire dagli anni cinquanta.**

**È qui che lei mette in atto una minimale operazione di ricomposizione volta a "riordinare" i resti degli edifici crollati, raccogliendoli all'interno del perimetro murario originale.**

**Questi interventi pongono questioni radicali sul paesaggio storico, superandone la dimensione patrimoniale, e sembrano puntare su di un annullamento dei significati originari per mettere in atto una rigenerazione quasi ancestrale del paesaggio alpino.**

Le ricomposizioni di Sceru e Giumello si sono prestate nel tempo a molte interpretazioni, ma quella che preferisco è di natura tecnica. Trattandosi di edifici in abbandono privi ormai di una funzione e di una destinazione d'uso precisa ho scelto di intervenire annullando la componente privata dell'abitazione.

Ciò che viene invece conservata e restituita è la componente pubblica, il volume geometrico, la presenza nel paesaggio, la spazialità all'interno del contesto. La rovina che è all'origine della ricomposizione stessa è la conseguenza di un crollo. I ruderi ricomposti mantengono di fatto lo stesso peso e la stessa presenza materica di quando erano in piedi: l'intera massa è contenuta nel perimetro, che viene considerato il limite della composizione.



Un'altra chiave di lettura applicabile è quella che attribuisce a queste operazioni il significato di una sorta di "tumulazione", la composizione di una pietra tombale che sancisce la fine di un processo altrimenti incompiuto, quello dell'abbandono del mondo rurale, ancora in attesa di un finale.

Un proposito che nasce naturalmente da un profondo senso di nostalgia e di incompiutezza di fronte ai ruderi scomposti delle malghe. Da qui scaturisce la volontà di restituire dignità e ridare memoria ad un mondo che non c'è più: «[...] prima c'era del pietrame, che un osservatore ignaro poteva confondere con il pietrisco eruttato lì dal permafrost. Due compari, in appena tre ore lavorando di buona lena a gettar pietre diligentemente verso quel che via via si configurava come un centro e poi un rettangolo, portavano finalmente alla vista le tracce di una fondazione di rustico che le pietre ammucchiate hanno ormai riempita a forma di tumulo. L'immagine che

faceva definire a Loos cos'è l'architettura mette a fuoco l'operazione compiuta dai due compari: qui sull'alpe di Sceru essi hanno dato sepoltura a una casa. Immaginiamo che i due continuino con la stessa lena ad ammucchiare tumuli che ci parlano di case, stalle e strade. Non sarebbe un bel modo per suggellare "l'abbandono"?» (tratto da "Neues Bauen in den Alpen/Architekturpreis 2006").

Si tratta sostanzialmente di un atto di *pietas* verso una civiltà terminata l'altro ieri, la fase finale di una parabola che vuole però suggerire anche l'inizio di una nuova era, restituendo un paesaggio ordinato e curato.

**Nella ri-significazione del patrimonio costruito, fino a che punto è legittimo trascendere la tettonica originale del manufatto? C'è un limite alla manipolazione? La trasfigurazione che i suoi interventi mettono in atto è considerabile a suo modo una strategia di conservazione?**

**Fig. 1**  
Sceru, 2013 (foto  
Pino Brioschi).



A questo proposito mi viene in mente un progetto realizzato sempre a Sceru, e che nasce in occasione di un intervento di manutenzione straordinaria su di una malga ancora in buono stato di conservazione, che però presentava alcuni cedimenti nella carpenteria. In questo caso si è ritenuto corretto intervenire per preservare l'integrità dell'edificio, anche se la funzionalità legata a ricovero per gli animali era già perduta.

Si è deciso di evidenziare questo cambio di assetto nell'edificio lavorando sulla sua forma esterna: gli spigoli e le sporgenze del tetto sono stati eliminati con l'intento di ricercare una forma scultorea, astratta, plastica. Per fare questo si è provveduto al rifacimento del nodo di giunzione tra tetto e murature perimetrali, con l'inserimento di nuove travi di larice ricavate direttamente sul posto.

Un'operazione che ha portato questo piccolo edificio ad assomigliare e essere assimilabile ad uno dei grandi massi erratici che, isolati nei prati altrimenti spogli, punteggiano e caratterizzano il territorio.

Da questo punto di vista risulta interessante anche l'operazione di smontaggio e ricomposizione di un manufatto simile, condotta ancora a Sceru con il coinvolgimento degli studenti dell'Accademia di architettura. Nell'arco due giornate di lavoro ci siamo presi cura di questo piccolo edificio pericolante, e pezzo dopo pezzo abbiamo rimosso la copertura, che era in procinto di crollare, scomponendo i diversi componenti costruttivi, riordinandoli alla base del manufatto.

Con lo smontaggio si compie anche un'operazione didattica, attraverso lo studio e l'analisi metodica degli elementi costitutivi e delle tecniche costruttive dell'edilizia tradizionale.

I lavori in sito sono sempre svolti manualmente, senza l'uso di particolari strumenti o mezzi meccanici; ciò consente agli operatori di comprendere in prima persona, "mettendo le proprie mani", la matericità della costruzione e come sono tecnicamente realizzate le parti.

In quanto quasi sempre privi di una funzione produttiva o abitativa, le ricomposizioni sono svincolate da ogni sorta di interesse economico e di committenza. I cantieri diventano così un'opera collegiale di sostanziale volontariato, condivisa con gli abitanti della zona, i proprietari delle malghe, gli amici, i parenti e gli studenti interessati all'iniziativa: un momento di aggregazione e divertimento, oltre che di impegno.

In queste operazioni, di regola non viene predisposto alcun elaborato progettuale o un testo preparatorio: tutto si svolge in opera, ed esclusivamente sulla base di una profonda riflessione intellettuale sui significati e le motivazioni.

**Nei suoi interventi di ricomposizione sembra delinearci anche una riflessione implicita sulla lunga durata dei fenomeni insediativi alpini: costruzione, abbandono, sostruzione, ricostruzione.**

Questi lavori hanno una valenza anche paesaggistica, e si inseriscono in un ambiente alpestre che fin dall'antichità presenta tracce antropiche, come villaggi di media altitudine abitati tutto l'anno, malghe utilizzate temporaneamente nel periodo estivo, ampie porzioni di suolo terrazzato per la coltivazione anche a quote elevate, ed una fitta rete di sentieri che connettevano in verticale e in orizzontale i diversi insediamenti. Queste strutture insediative, soprattutto se lette attraverso immagini storiche zenitali o di taglio paesaggistico (provenienti dall'archivio SwissTopo), hanno quasi l'aspetto di elementi geomorfologici naturali, assimilabili a delle rugosità del terreno o incrostazioni rocciose.

In molti casi intravedo anche una curiosa e forte analogia con soluzioni costruttive e architetture territoriali proprie di altre aree montane che ho visitato – penso ai paesaggi della montagna peruviana, a 3.000 o 4.000 metri di quota – accomunate dallo stesso destino di abbandono.

Accanto alle opere di ricomposizione, con gli studenti del laboratorio di progetto dell'Accademia di architettura, siamo intervenuti con un'attività di pulizia del territorio intorno agli insediamenti, con il fine di contenere il bosco "giovane" che nel corso degli ultimi decenni ha colonizzato quelli che prima erano pascoli.

Questa idea nasce da una riflessione sulla dimensione progettuale e sulla valenza paesaggistica del disboscamento, che ripristina anche simbolicamente la possibilità di riutilizzo del territorio.

Ciò fa parte di un programma didattico più ampio che prevede una sorta di attività di progettazione "circolare" nella quale s'indaga il percorso completo del legname, dall'estrazione all'utilizzo a fini costruttivi. Il lavoro inizia con un rilievo architettonico dettagliato dell'Alpe di Sceru. Si è scelto di prendere come riferimento ideale l'isoipsa dei 2.000 metri e di provvedere, al di sotto di questa, alla pulizia integrale dal bosco giovane cresciuto dopo l'abbandono dell'alpe, con il fine di creare un taglio netto che lasciasse un'impronta geometrica sul paesaggio.

Gli alberi tagliati vengono sramati e accatastati ordinatamente sul posto. Poi, il legno ricavato dal disboscamento è portato a valle e lavorato in una segheria per poi essere utilizzato dagli studenti per la costruzione di modelli architettonici in scala e anche per la "giocosa" realizzazione di una zattera, concludendo così simbolicamente il ciclo con una gita in barca sul lago!

L'intervento non ha in realtà una finalità funzionale – anche se i pascoli sono ancora parzialmente utilizzati nel periodo estivo – quanto piuttosto una valenza paesaggistica che vuole stimolare una riflessione alla grande scala sui drammatici effetti territoriali dell'abbandono: campi, radure, per-

corsi sono persi a causa dell'inutilizzo e del conseguente avanzamento del bosco.

Tutta l'operazione è stata realizzata in accordo con gli enti locali, le autorità forestali e le proprietà patriziali, che hanno rilasciato con entusiasmo il permesso a procedere.



**Fig. 2-3**  
Pizzada, 1996 (foto  
Pino Brioschi).

4



6



5



**Fig. 4**  
Sceru, 1993 (foto  
archivio Martino  
Pedrozzì).

**Figg. 5-6**  
Sceru, 2002 (foto  
Pino Brioschi).



7



8



**Fig. 7**  
Sceru, prima, 2018  
(foto Pino Brioschi).

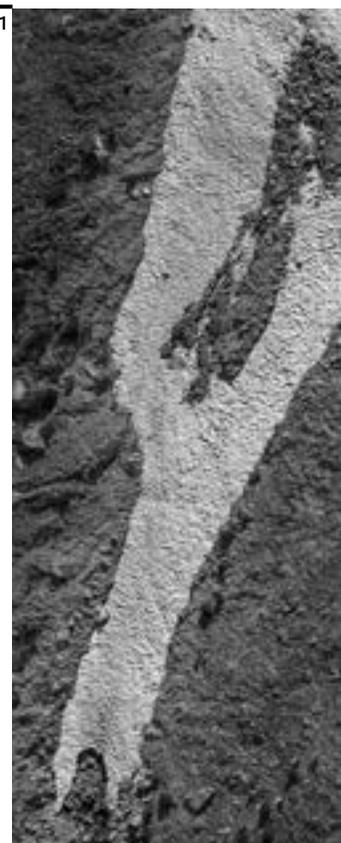
**Fig. 8**  
Sceru, dopo, 2018  
(foto Pino Brioschi).



**Le modalità d'intervento sul patrimonio implicano approcci progettuali ad hoc secondo lo stato di conservazione del manufatto di partenza; a seconda che si tratti di un edificio in buono stato di conservazione o di un rudere, si presenta poi la possibilità di introdurre funzioni**

**diverse da quelle originarie. Qual è il suo approccio in merito a queste variabili?**

Dal mio punto di vista la questione determinante per i progetti di recupero è la riattribuzione di una nuova funzionalità economicamente sostenibile e di carattere duraturo. Esistono alcuni pro-



**Fig. 9**

Sceru, prima, 2000  
(foto Pino Brioschi).

**Fig. 10**

Sceru, dopo, 2000  
(foto Pino Brioschi).

**Fig. 11**

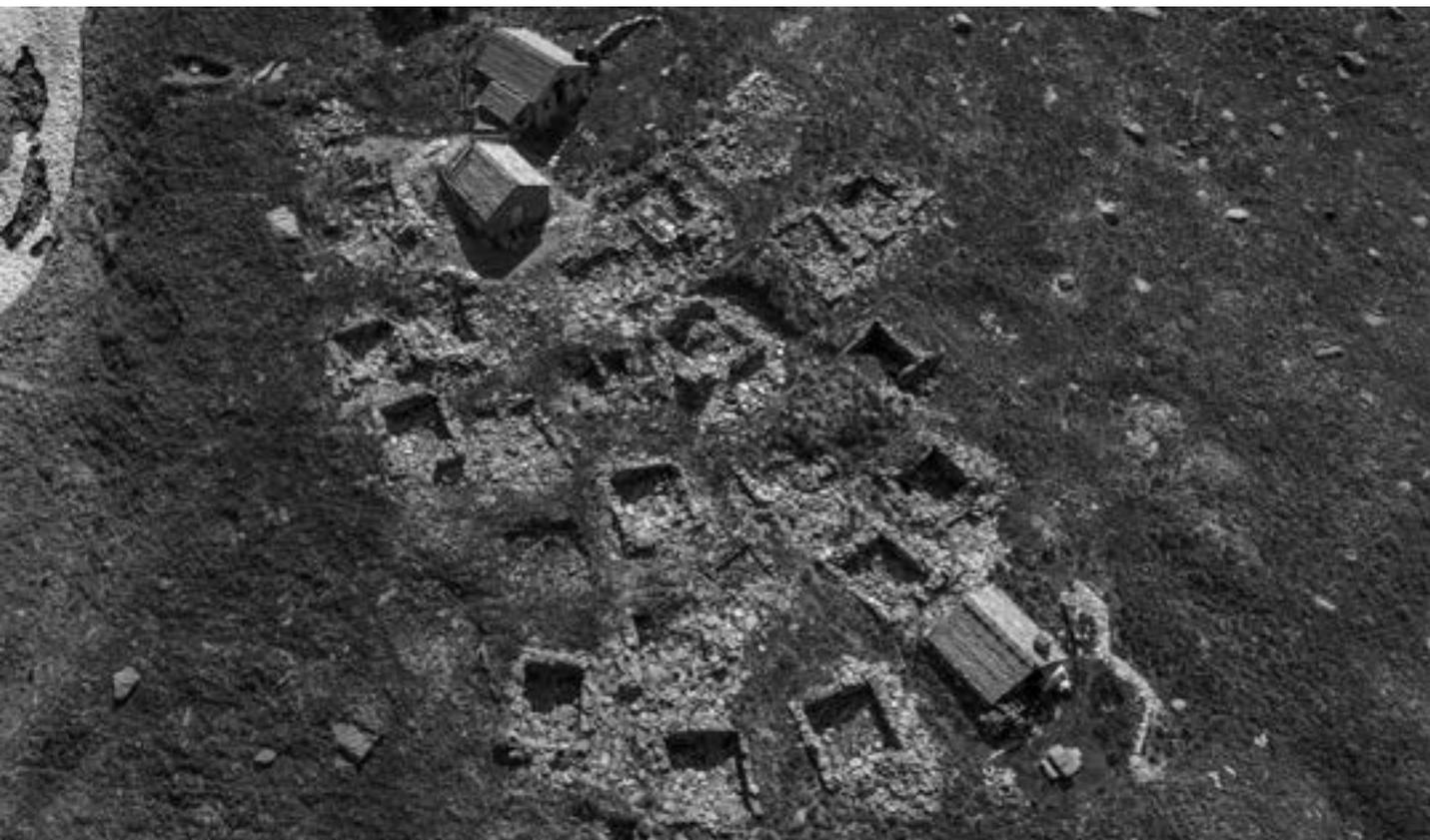
Giumento, prima,  
2014 (foto Pino  
Brioschi).

**Fig. 12**

Giumento, dopo,  
2014 (foto Pino Brioschi).

getti di rigenerazione, ad esempio Germanionico in Val Malvaglia, basati sul recupero funzionale della borgata in chiave turistica, con partecipazione e investimenti da parte di una fondazione. Una rifunzionalizzazione può essere ad esempio ad uso residenziale. È il caso della malga a Piz-

da, in Val di Blenio, completata nel 1996: un intervento di carattere assolutamente minimale, improntato ad introdurre le funzionalità di base per rendere abitabile quella che in precedenza era una stalla con fienile. Per ragioni di comfort si è deciso di non utilizzare tutto lo spazio disponibile, ma



13



14



**Fig. 13**  
Giumello, lavori in corso, 22/6/2014 (foto archivio Martino Pedrozzi).

**Fig. 14**  
Giumello, foto di gruppo, 22/6/2014 (foto archivio Martino Pedrozzi).

**Figg. 15-17**  
Scomposizione a Sceru, 2017 (foto Pino Brioschi).

15



16



17



solo quello sopraelevato – corrispondente al vecchio fienile –, più asciutto e isolato rispetto al più umido piano inferiore, lasciato sostanzialmente vuoto, ad eccezione di un piccolo bagno. In questo modo non è stato necessario intervenire pesantemente sulla “sostanza edile” della preesistenza con particolari soluzioni di isolamento, che avrebbero altrimenti impattato sulla tettonica e sulla matericità dell’edificio.

In un altro progetto realizzato nel 2007 a Pregassona, nei pressi di Lugano, il tema era invece la ristrutturazione di un complesso a corte in cui la preesistenza si presentava di scarso valore architettonico ed in cattivo stato di conservazione. Durante le operazioni di smontaggio dei solai interpiano e della copertura, è emerso come il vero valore celato di quel manufatto fosse costituito da quattro straordinari volumi giustapposti, alti e stretti, che si erano venuti a creare attraverso lo svuotamento. Per sfruttare al meglio questa caratteristica in termini spaziali sono stati introdotti solai a quote sfalsate, in modo da consentire una percorribilità sempre frontale e lineare tra un volume abitativo e l’altro, senza così intersecare mai le solette interpiano: da ogni vano risulta sempre possibile guardare quello adiacente.

Una “manipolazione” che ha consentito lo svelamento di una nuova e inedita natura spaziale dell’edificio esistente, una potenzialità nascosta che è stata scoperta e poi valorizzata, assimilabile al concetto di “ $1+1=3$ ” – a cui mi sento molto affine –, espresso in apertura di questo numero della rivista.

**Che relazione c’è tra l’esperienza sul vernacolare ed il paesaggio alpino, e la sua produzione di edifici ex novo? C’è una relazione tra la sua conoscenza dell’architettura tradizionale ed il suo linguaggio progettuale?**

Certamente la profonda conoscenza di un ambiente insediativo e architettonico fortemente connotato come quello alpino ha influenzato la mia visione e le mie modalità di progettare. In particolare sono sempre alla ricerca di una logica e di un’oggettività quasi inattaccabile nei miei progetti, attraverso un approccio basato sull’interpretazione tecnica del contesto paesaggistico, architettonico e costruttivo.

Questo mi consente dunque di perseguire una sorta di “razionalità personale” che cerco di mettere in atto sia nei progetti di trasformazione dell’esistente che in quelli ex novo.

*Mendrisio, 15 febbraio 2019*

**Fig. 18**  
Casa a corte,  
Pregassona, modello  
struttura, 2007 (foto  
Pino Brioschi).

**Fig. 19**  
Casa a corte,  
Pregassona,  
facciata, 2007 (foto  
Pino Brioschi).

**Fig. 20**  
Casa a corte,  
Pregassona, modello  
spazi, 2007 (foto  
Pino Brioschi).

**Fig. 21**  
Casa a corte,  
Pregassona, interno,  
2007 (foto Pino  
Brioschi).

18



19





20



21







# Progettare la «Stimmung». Dialogo tra Quintus Miller e Armando Ruinelli

Design the «Stimmung». Dialogue between Quintus Miller  
and Armando Ruinelli

*Edited by Anna Innocenti*

The architects Quintus Miller and Armando Ruinelli operate mainly in Switzerland and in particular in the Grisons area where they have carried out several projects thus facing the different issues affecting the requalification of landscape and of existing architecture in the valley and mountain context.

The dialogue between the two architects highlights their design approach in relation to the historical, cultural and environmental peculiarities of this heritage. What emerges strongly is the need for the contemporary project to reinterpret the existing in order to identify and restore in each project the «Stimmung» intended as an absolute synthesis of all those elements that characterize a given place or a given architecture in time and space.

From the architectural redevelopment of small buildings to the insertion of new volumes within historical fabrics, from the restoration of monuments to the expansion of historic structures, the narrated projects show a well-read approach towards the intervention on heritage allowing a critical reinterpretation of history, of memory and of the long lasting Alpine settlement processes.

## **Quintus Miller**

Born in 1961, architect ETH SIA BSA graduated, together with Paola Maranta in 1990 in Basel he founded the studio Miller & Maranta with which they received numerous awards including the RIBA International Fellowship in London in 2012.

He has been visiting professor at the EPF in Lausanne and at the Polytechnic University of Zurich and he has been full professor at the Mendrisio Academy of Architecture since 2009.

## **Armando Ruinelli**

Born in Sondrio in 1954, he is BSA architect, in 2000 he founded Ruinelli Associati SIA Architects with Fernando Giovanoli.

## **Anna Innocenti**

Born in Sondrio in 1984, she has been architect at Ruinelli Associati since 2011.

## **Keywords**

*Heritage, Alps, contemporary architecture, infill, renovation.*

**AR: Quando affronti un progetto in zone alpine, hai un approccio diverso rispetto a quando operi in città?**

QM: Per me non c'è differenza. Il lavoro dell'architetto è creare uno spazio per l'essere umano, anticipare una situazione di vita e dargli una forma architettonica e urbanistica che sembra appropriata. Adotto un processo quasi uguale, tra un progetto e un altro. Parto da una ricerca sul sito e sul contesto, sul tema del progetto e sul cliente. Lì si manifesta una prima differenza, perché il cittadino e il montanaro sono tra loro diversi. Tuttavia ritengo che anche i paesi alpini, come Soglio o gli altri nuclei nei Grigioni, abbiano aspetti molto urbani. Al pari delle grandi città come Basilea o Parigi, anche qui c'è uno spazio pubblico, c'è una struttura gerarchica che è espressione e rappresentazione della società che l'ha prodotta. E questo è dappertutto paragonabile.

**AR: In effetti, mi aspettavo questa risposta, cui mi collego per la prossima domanda.**

**È un pensiero condiviso che tutte le città devono rinnovarsi, altrimenti muoiono.**

**Mentre nell'opinione di molte persone c'è l'idea che i nuclei nelle Alpi debbano essere conservati per una sorta di "bisogno romantico".**

**Come ti confronti con la tesi del rinnovo dei piccoli nuclei?**

QM: Questo è un tema molto delicato. La società è cambiata, i paesi nelle montagne non sono più i paesi che servono ai bisogni dei contadini, sono diventati paesi che si offrono ai turisti. Il desiderio del cittadino che viene in questi paesi è "romantico", vuole ritrovare ricordi e avere un contatto con la natura, il materiale, con gli odori della campagna che non si trovano più nelle città. Tuttavia, gli abitanti di questi nuclei alpini hanno la volontà e il diritto di vivere nel contemporaneo.

Il compito dell'architetto è di trovare la forma che rappresenti la società contemporanea e sia appropriata per la nostra vita, ma anche per il contesto, che riesca a preservare e a raccontare ciò che è *Heimat*. Questo è possibile attraverso certi aspetti, per esempio le proporzioni, i materiali o la luce che possano evocare un rapporto con ciò che c'era prima.

Posso citare l'esempio dell'albergo Waldhaus a Sils, dove lavoriamo da quasi trent'anni.

Io sono cresciuto in un albergo nelle Alpi svizzere e so quel che l'ospite si aspetta normalmente. Vuole riconoscere sempre il "suo" albergo. L'atmosfera non deve cambiare troppo, ma è opportuno migliorare sempre perché se l'albergo non si adatta al tempo a un certo punto non funziona più.

Nei nostri interventi ci sono nuovi elementi, ma ci sono sempre anche aspetti che s'integrano nell'atmosfera complessiva.

L'intervento sul bar è stato enorme, tutto è stato demolito, soletta e pavimento compreso. Abbiamo spostato il bancone in modo da creare un asse nell'edificio e generare un percorso per l'ospite, che parte dal bar, si reca al ristorante attraversando la hall, e al bar ritorna dopo la cena. È possibile riconoscere tutto ciò che è originale, come il rivestimento delle pareti, le integrazioni, come la ricostruzione della boiserie intorno alle finestre, e gli elementi completamente nuovi, come il bancone del bar e le lampade. Abbiamo anche cambiato il colore, questo bar era verde, ora è di un rosso scuro. Di giorno può funzionare come ristorante con la grande finestra verso il bosco, la sera è completamente un altro ambiente e il rosso gli conferisce un'atmosfera più scura, più forte, da bar nel senso classico inglese. Tuttavia la *Stimmung* è coerente con le altre parti dell'albergo. Per noi questa continuità era molto importante.

L'abbiamo ricercata anche nel fumoir. Abbiamo utilizzato lo stesso materiale per i rivestimenti, il noce europeo, così che si senta una familiarità tra i due ambienti, mentre lo spazio ha una geometria nuova. Il fumoir ha la forma di un uovo, senza angoli, con solo tre aperture: la porta d'entrata, la finestra sulla roccia e il camino. Il camino ha una referenza con la tipologia storica, è alimentato a legna, è rivestito in ceramica verde e si trova a pavimento. La finestra s'affaccia sulla roccia, come se fosse una fotografia in bianconero senza cornice. Tutto concorre a rendere lo spazio accogliente, uno spazio in cui riunirsi.

Ritengo dunque che l'architettura, a tutte le scale, debba cercare di stabilire rapporti con un determinato contesto e sapersi integrare, attraverso la novità del contemporaneo.

**In apertura**

Restauro e ampliamento Villa Garbald, Miller&Maranta, 2002-2005, Bregaglia, Grigioni, Svizzera (foto Ruedi Walti).



**Fig. 1**  
Casa unifamiliare  
in Val Monastero,  
Ruinelli Associati  
Architetti, 2014 (foto  
Ralph Feiner).

**Fig. 2**  
Cascina Garbald  
– Scientist  
in residence,  
Castasegna, Ruinelli  
Associati Architetti,  
2019 (foto Marcello  
Mariana).

**AR: Nei piccoli paesi, come Soglio, che è un esempio emblematico di raggruppamento, il modo di costruire così chiuso e compatto ha portato a una recente dispersione insediativa attuata specialmente dagli indigeni che hanno costruito la casa fuori, intorno al nucleo.**

**Tale dispersione cambia l'immagine del territorio e degli insediamenti, con un continuo consumo di suolo, da una parte, e l'abbandono dei nuclei, dall'altra.**

**Quando la Bregaglia ha ricevuto il premio Wakker ho iniziato a ragionare su una possibile dispersione interna ai nuclei. Cosa ne pensi della tesi di sfoltire i nuclei per invertire la tendenza a costruire fuori da essi? Quale potrebbe essere il destino delle stalle, dentro i nuclei, che ora non sono più utilizzate? Potrebbero esserci altri approcci, oltre alla loro trasformazione in case di vacanze – operazione tra l'altro non più praticabile nei Grigioni – come ad esempio togliere alcuni edifici per creare una piazza o un giardino pensile, conferendo nuova qualità e luce ai nuclei? Oppure ritieni che sia meglio non intervenire?**

QM: Io penso che questi paesi debbano trovare un modo di continuare a vivere e non diventare musei di se stessi. La mia posizione è progressista, il cambiamento è necessario, ma perché si possa proiettare questi paesi nel futuro, è necessario un progetto, un tema, un *masterplan*, che non riguarda solo l'urbanistica e l'architettura, ma anche l'economia. Si devono creare le opportunità e l'attrattiva per far sì che un numero sufficiente di persone vi risieda, paghi le tasse e che il comune possa sopravvivere.

Nel passato di questi paesi c'era una sorta di *common sense* su come si doveva vivere, lavorare e costruire. Questo senso collettivo è stato tradotto in tipologie, materiali e metodi costruttivi, che hanno formato un insieme, un carattere particolare, ancora oggi leggibile nella sua forza.

Perciò quando si vogliono introdurre dei cambiamenti, si dovrebbe avere una *übergeordnete Idee*, un approccio complessivo, che permetta la comprensione dell'insieme.

Le stalle in disuso potrebbero essere demolite e sostituite, ma sempre con l'idea di ricostruire un insieme. Per esempio si potrebbero sostituire con case di legno, con una determinata tipologia e costruzione, che ridefiniscono una nuova unità. Alcuni palazzi e case rimangono, come testimoni della storia, e il contemporaneo deve trovare il modo di integrarsi, con garbo e adeguatezza, con grande rispetto per l'esistente.

L'integrazione non deve avvenire soltanto su un piano formale, ma anche di contenuto, di significati.

**AR: È analogo al discorso sul Waldhaus a Sils-Maria, cioè cambiare senza che ci si accorga, in altre parole, non ri-scrivere la storia, ma continuare a scriverla.**

QM: Sono d'accordo. La storia non deve essere percepita "contro" il contemporaneo, ma la contemporaneità è essa stessa parte della storia. Per me è importante che il patrimonio storico e l'intervento contemporaneo creino un insieme in cui si possano comprendere le parti. Questo è ciò che ha guidato il nostro progetto dell'Ospizio del San Gottardo, in cui il tema era ricostruire un edificio dando una nuova forma e facendo l'interno quasi tutto nuovo, in legno, mantenendo una coerenza dell'insieme.

**AR: Nel tuo processo progettuale, quando subentra la riflessione sui materiali?**

QM: Immediatamente. Quando affronto un progetto, costruzione e materiale sono fin dal primo momento soggetti importanti. Come architetti anticipiamo certe *Stimmungen* e le costruiamo con argomenti architettonici, le proporzioni, i materiali, la luce.

Senza pensare alla materializzazione, non riesco a immaginare lo spazio e l'emozione che può procurare ai suoi abitanti.

L'architettura deve sempre avere un aspetto di emozionalità, perché è fatta per esseri umani e anche per non-architetti. Per me è importante che anche un non-architetto riesca a leggere un mio edificio, a usarlo e a comprenderne il vero significato, anche se a un livello subcosciente. Ciò mi riesce solo se suscito delle emozioni.

**AI: Nell'ambito della Fondazione Garbald a Castasegna ci sono tre vostri interventi: il restauro di un monumento, l'inserimento di un'architettura nuova e la trasformazione di un edificio della cultura materiale. Vorrei chiedervi un commento dei progetti, con particolare riferimento alla possibilità per l'architettura contemporanea di generare – o rigenerare – il tessuto urbano in cui è inserita.**

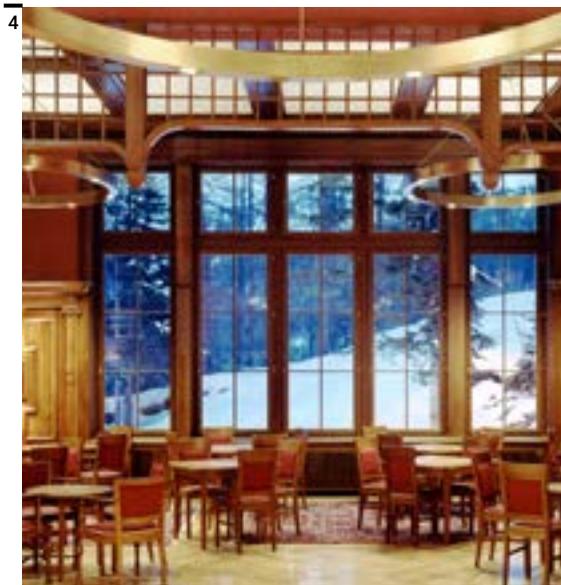
AR: Il nostro intervento è su una cascina nel prato dietro al complesso della villa Garbald. Il regolamento edilizio ha imposto la ricostruzione con posizione, volume e altezza identici all'edificio preesistente.

In verità, non solo non abbiamo potuto, ma nemmeno abbiamo voluto agire diversamente. Le dimensioni molto ridotte dell'edificio e il contesto in cui sorge, richiedevano un approccio pacato, con pochi segni contemporanei, come ad esempio le gronde con i canali in calcestruzzo. Il nostro progetto affronta temi della storia, pensata con i mezzi costruttivi di oggi, e ha a che fare con i materiali.

È un intervento che reinterpreta l'esistente con rigore e che non ha la necessità di esprimersi con un altro volume, secondo il detto: "Un tetto piano non qualifica un'architettura come contemporanea".

QM: Concordo con Armando sul fatto che rimanere entro delle regole, permette al suo progetto di funzionare benissimo.

Anche un piccolo nucleo, come Castasegna, esprime l'essenza dell'urbano, cioè il fatto che gli uomini hanno capito che vivere insieme rende la società più efficace. La città occidentale funziona come una massa anonima su cui la politica imprime una struttura, attraverso assi, strade, monumenti. La qualità è data dall'insieme e anche dall'anonimità. Quando l'architettura contemporanea s'impone come monumento di se stessa e interviene sull'esi-



**Figg. 3-4**  
Conversione e  
ampliamento  
Hotel Waldhaus,  
Miller&Maranta,  
2016, Sils im  
Engadin, Grigioni,  
Svizzera (foto Ruedi  
Walti).

**Fig. 5**  
Edificio residenziale  
Schwarzpark,  
Miller&Maranta,  
2004, Basilea,  
Svizzera (foto Ruedi  
Walti).

stente con oggetti autonomi, distrugge il vero senso dell'insieme. La città delle architetture individuali diventa una cacofonia.

Per me la prima cosa da valutare è il contesto e l'insieme, nella sua essenza, e la reinterpretazione con i mezzi di oggi. È necessario che l'uso dei materiali e le tecniche costruttive siano attuali e onesti, solo con quest'approccio la *Stimmung* riesce a essere costante.

Quando abbiamo progettato il Roccolo, per noi era importante costruire una casa che non fosse una villa. Il nostro edificio occupa una posizione in "secondo piano", vi si accede attraverso il giardino della villa di Semper, come fosse un edificio rurale, e si sviluppa con un'altra tipologia ed espressività.

Con questi argomenti abbiamo cercato di equilibrare la nuova costruzione con la villa e di integrarla nel tessuto urbano. Quando si guarda dall'altra parte della valle, socchiudendo gli occhi, non si coglie che c'è un edificio nuovo perché la proporzione, le aperture, il materiale, s'integrano nel contesto.

Quando ci si avvicina, si capisce che è un edificio del 2000, ma il suo carattere gli permette di interagire con l'intorno, ha una certa "familiarità" con il paese. Il materiale grezzo della facciata rinvia ai muri che orlano le strade, alle stalle e alle costruzioni rurali. L'altezza è simile alle case tutt'intorno. Attraverso la precisione del dettaglio e la lettura dei materiali abbiamo cercato di porci in relazione con il capolavoro di Semper, provando a tradurre il suo pensiero nel nuovo edificio. Per esempio le finestre sono tagliate nella facciata molto ruvida e sono lisce nell'imbotte.

**AR: È interessante che questa torre non abbia una facciata principale, come invece possiede la villa. È come se crescesse fuori dal muro del giardino.**

QM: Proprio questa era la nostra volontà, la torre declina il medesimo linguaggio del muro. La pianta ha una punta che crea una diagonale nel giardino, in direzione dell'uscita dalla valle, così da non stabilire un rapporto frontale con la villa. La villa rimane autonoma, le permettiamo di essere letta nel suo significato originale.

**AI: Che cosa vi stupisce dei luoghi diversi da quelli in cui operate abitualmente?**

AR: Due anni fa abbiamo costruito una casa nel Meckleburg-Vorpommern. Ciò che mi lasciava perplesso, a bocca aperta, di quei luoghi era la *Seelandschaft*, le erbe lunghe e secche che qui noi non conosciamo, il loro movimento nel vento, la luce diffusa e la sensazione di non riuscire a dare un limite ad un territorio che appare sconfinato.

In un'altra situazione, in Val Monastero, ho progettato un edificio fuori dal villaggio. Ho avuto difficoltà perché, per la prima volta, non avevo elementi costruiti, edifici o muri, a cui appoggiarmi. Nel progetto sono allora subentrati altri aspetti, il terreno, la forma dei prati, gli abeti che in Bregaglia non sono vicini alle case.

Queste sono le prime sensazioni che mi colpiscono e mi danno un'immagine del luogo, non di cosa progetterò, ma di una *Stimmung*.

QM: Io ho una grande curiosità per le cose, quando vado in un luogo nuovo, ho tutti i sensi all'erta, provo a capire e a combinare la percezione con le mie memorie per cogliere il significato e l'essenza di un luogo.

Attualmente stiamo lavorando a dei progetti a Brema e ad Amburgo. Di queste città mi stupiscono le dimensioni, le proporzioni, il classicismo, l'eco della storia delle grandi capitali del nord e degli uomini che sono andati per mare.

Ho iniziato ad interessarmi al Giappone perché volevo guardare da fuori alla nostra cultura e, attraverso la differenza, coglierne i significati profondi. Lo scorso ottobre ho insegnato e vissuto a Kyoto. In Giappone è tutto diverso e io ero sempre fuori dalle regole. Il confronto con un'altra cultura mi ha fatto capire ancor meglio quanto sia importante la memoria per il nostro mestiere.

La percezione non può avvenire senza memoria, tutto è legato a essa. Anche la memoria dell'ambiente costruito è fondamentale. Potrei affermare che l'architettura stessa è memoria, perché il costruito è memoria della cultura umana. Come architetto anticipo una situazione attraverso la mia memoria e posso contare sulla memoria collettiva così che questa situazione abbia un significato per la società.

**AI: Entrambi avete parlato di *Stimmung*. Potete darne una definizione, dato che il termine non ha una traduzione univoca in italiano?**

QM: *Stimmung* è un modo di vedere lo spazio, legato alla memoria. Si potrebbe tradurre in altre lingue con il termine "atmosfera". Ma "atmosfera" non è abbastanza precisa, ha sempre qualcosa d'indeterminato. *Stimmung* è un termine germanico, che si riferisce allo spazio ma anche alla musica, all'accordare uno strumento. Il verbo *stimmen* è anche legato all'avverbio *es stimmt*, "è giusto". Accordare significa allora "fare che lo strumento sia giusto".

AR: *Stimmung* è un concetto molto vasto. Rappresenta l'atmosfera, l'emozione, il formalmente giusto. È la sintesi di tutti questi elementi che, se sono esatti l'uno con l'altro, crea *Stimmung*. In italia-

6



**Fig. 6**  
Restauro e  
ampliamento  
Villa Garbald,  
Miller&Maranta,  
2002-2005,  
Bregaglia, Grigioni,  
Svizzera (foto Ruedi  
Walti).

no dovremmo spiegarla in singoli pezzi, come un puzzle. Mentre l'emozione e l'atmosfera sono più vaghe, la *Stimmung* è precisa. È anche "fattibile".

QM: In architettura, *Stimmung* si può definire attraverso argomenti, legati alla memoria personale e alla coscienza collettiva. La *Stimmung* si può costruire con argomenti architettonici, attraverso proporzioni, materiali, luce, colori.

Nella mia formazione all'ETH di Zurigo è stato fondamentale l'insegnamento dell'Architettura Analoga, che utilizzava l'immagine come uno strumento di rappresentazione emozionale dello spazio. Ho imparato che in architettura c'è sempre anche un aspetto emozionale, che lo spazio ha in sé qualcosa di più della sola logica intellettuale, che l'importanza della memoria non è solo la coscienza, ma anche il sotto-cosciente.

Per me l'architettura deve essere multistrato e avere un ventaglio di significati, così che essa possa rimanere rilevante per un tempo futuro. M'interessa poter introdurre dei cambiamenti ai significati condivisi, magari a livello sotto-cosciente, in modo che non sia tutto ovvio a prima vista. Tuttavia, sono consapevole che questi estraniamenti sono delicati da fare e richiedono il massimo di responsabilità.

Dieci anni fa abbiamo costruito un condominio in un parco, lo Schwarzpark a Basilea. L'idea è stata di progettare l'edificio come se fosse un ulteriore albero situato nel parco protetto, con grandi querce. Uno scenario molto bello in cui abbiamo cercato di costruire con rispetto, integrando l'edificio nel verde.

Abbiamo pensato a una struttura di calcestruzzo per la facciata, con una combinazione di prefabbricazione, per ragioni di economia, e di getto sul posto, per non avere giunti. Le persiane non sono montate verticalmente, sono leggermente inclinate, per coprire completamente l'apertura, composta da finestra e parapetto vetrato. Questa inclinazione non si nota subito, ma guardando bene, c'è qualcosa d'inaspettato, che irrita per la prospettiva cambiata e invita a guardare due volte.

Questo è un aspetto che m'interessa, progettare un'architettura che non sia ovvia, ma che forzi la gente a guardare con attenzione, per essere compresa.

**AI: Aldo Rossi viene da voi più volte citato tra le vostre referenze. Quanto è fondativa la lettura tipologica urbana per il vostro modo di progettare?**

QM: Aldo Rossi ha insegnato a Zurigo all'ETH, da lui hanno studiato molti architetti oggi conosciuti. In Svizzera Rossi ha avuto un influsso molto importante, diverso da quello riscontrato in Italia

o in Germania. Per capire il perché, è necessario fare alcune premesse.

Nella Svizzera del dopoguerra l'ingegneria aveva una grande importanza. Era diffuso il pensiero del "tutto è possibile". Era la cultura del "fattibile", dell'*homo faber*. Questo concetto fu descritto da Max Frisch nel suo romanzo intitolato *Homo faber*. In quest'opera anticipa la dissoluzione, il fallimento della società del "tutto fattibile" all'inizio

7

**Fig. 7**  
Torre Heuwaage,  
Miller&Maranta,  
2017, Basilea,  
Svizzera (render  
Filippo Bolognese).

**Fig. 8**  
Casa FE, Ruinelli  
Associati SA,  
Meclenburggo-  
Pomerania Anteriore,  
Germania (foto  
Marcello Mariana).

**Fig. 9**  
Riqualficazione  
stalla, Ruinelli  
Associati SA., 2009,  
Soglio, Grigioni,  
Svizzera (foto  
Marcello Mariana).



degli anni Settanta, dove tutto cambia. È l'inizio del postmodernismo, in cui si capisce che la rottura con la storia magari è stata giusta nel 1920 e dopo, ma nel 1970 non è più appropriata. È necessario fermarsi e trovare un altro rapporto con la terra e con la storia.

In Svizzera in questi anni ci sono la creazione della legge per la tutela dei monumenti e la stesura delle *Raumplanungsgesetz*, che regolano le zone edificabili.

In questo contesto, Aldo Rossi ha insegnato all'ETH. Nei suoi corsi ha fatto disegnare agli studenti una pianta della città di Zurigo simile alla pianta Nolli di Roma, con il piano terra degli edifici storici, dove si vede il rapporto degli edifici allo spazio. Si capisce che attraverso i secoli si è formato un tessuto che crea una comunità attuale e nel quale la storia è integrata. Questo pensiero di Aldo Rossi ha trovato una grande risonanza, non a



8



9



livello dell'immagine delle sue architetture, ma del significato del suo insegnamento.

L'invenzione dell'architetto non è più "io creo un oggetto indipendente", ma bisogna leggere la città, capire la storia e integrarla nel pensiero progettuale.

**AR: Ritengo che questo suo insegnamento sia stato più importante rispetto alla sua architettura, che oggi ci appare con tutti i limiti del post-modernismo.**

**Io ho imparato la sua lezione sulla piccola scala, attraverso Michael Alder. Anche un villaggio richiede una lettura tipologica per poterne comprendere la morfologia e i caratteri.**

QM: Io ho conosciuto il pensiero di Rossi attraverso Fabio Reinhart e il suo assistente Miroslav Šik. Quando ho studiato da loro, ho dovuto lavorare con referenze, che non erano gli architetti razionalisti, ma per esempio il lavoro di Asplund, le architetture ottocentesche, il classicismo. In questo contesto ho cominciato a pensare l'architettura in funzione di *Stimmung*. Noi studenti ci esercitavamo a comporre delle grandi rappresentazioni, con pastelli a olio, delle vere pitture, per creare situazioni architettoniche dotate di una certa atmosfera, con luce, nebbia, sole, luna, sperimentando su un livello emozionale.

Per la generazione degli architetti svizzeri cinquantenni di adesso, che sono stati in grande numero studenti di Reinhart e Šik, questo è l'influsso di Aldo Rossi: non l'aspetto post-moderno del collage di architetture storiche, ma il tema di integrare la storia nel pensiero e nella strategia progettuale, per la costruzione di un nuovo luogo.

**AR: Vorresti aggiungere un commento a un tuo progetto in corso?**

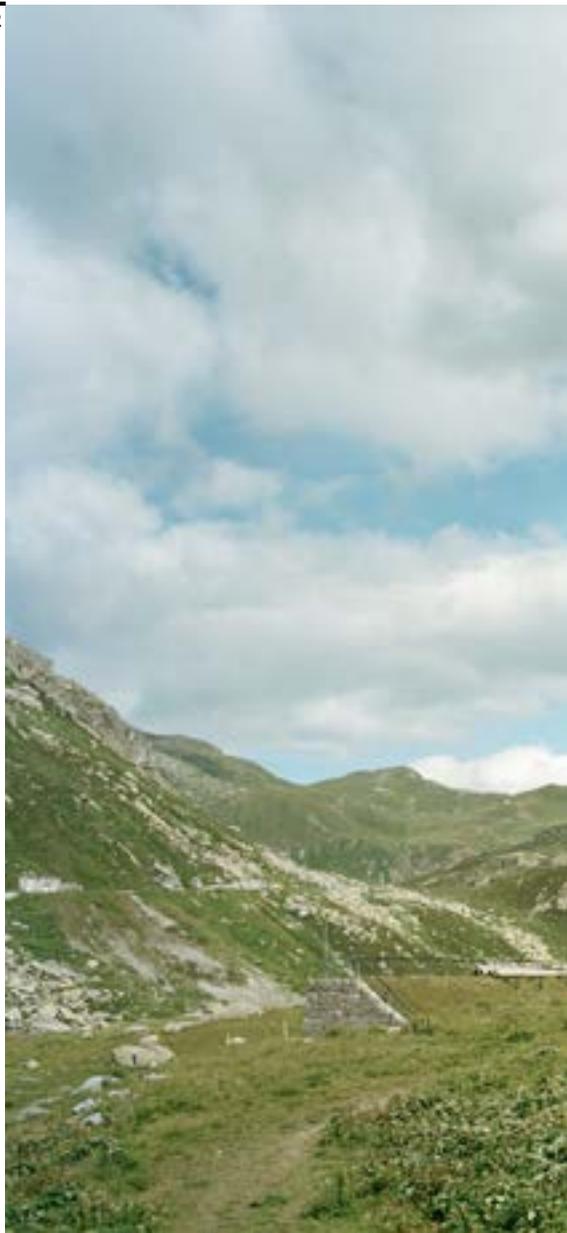
QM: Attualmente stiamo lavorando alla torre Heuwaage a Basilea. Il progetto ha vinto un concorso indetto nel 2017 per la costruzione di una torre al bordo della città storica.

Per ragioni urbanistiche abbiamo liberato la torre dal tessuto urbano esistente, così da poterne cogliere l'autonomia. Lo studio sulla luce ci ha condotto verso una forma, la cui comprensione non è immediata. La nuova torre si relaziona con la ricostruzione ottocentesca della città, emblematica nella chiesa Elisabethen, neogotica, presente nelle vicinanze. Questa strategia è paragonabile al rapporto tra la Torre Velasca di BBPR e il Duomo di Milano, che si nota in tante immagini d'epoca in cui, sullo sfondo della torre si vedono le guglie del Duomo. Abbiamo pensato la facciata della nostra torre in calcstruzzo, senza fughe, in modo che avesse un aspetto massiccio. L'interpretazione della torre è quindi il continuare a costruire la città in modo contemporaneo ma sempre con significati contestuali. ■

10



12



**Figg. 10-12**

Rinnovo e ampliamento del Rifugio San Gottardo, Miller&Maranta, 2010, Passo San Gottardo, Svizzera (foto Ruedi Walti).



11







# Am Bestehenden weiterdenken

Thinking about what already exists

Isn't the existent always the outcome of any creative confrontation? Is such a creative discussion really out of a contextual consideration? Isn't every context – even a purely spiritual one – part of the heritage? In his contribution, Walter Angonese reflects on the potential of the pre-existent on the architectural project. He believes in “thinking ahead” and consequently in “building on”, and that is why the question of the relevance of existing structures to architectural design has been clarified. However, he also believes that the quality of the existent can only be improved thanks to an increased habit of awareness and not only following and blaming the prescribed laws for quality assurance. This awareness raising gives responsibility to the individual within a society, but also makes him responsible for his own actions. Building in an alpine context – like any building, by the way – is therefore a question of responsibility, towards oneself and towards one's society. If the architectural idea is built by leading it from an intuition about a cultural reflection to what one can call a real “architectural idea” (and not merely any intuition), then that is an important first step for a high-quality “continuing construction” of the existing. Only the heritage and the existent can become a meaningful starting point of the project.

## **Walter Angonese**

He lives and works in Kaltern / Caldaro and is Full Professor at the Academy of Architecture / USI of Mendrisio. He graduated from the IUAV of Venice, from 1990 to 1992 he worked at the Superintendence for Cultural Heritage of Alto Adige and since 2002 he has been the owner of the *A5 Architekten* studio. In the period 2015-2018, he presided over the Planning Advisory Committee of the city of Salzburg.

## **Keywords**

*Alps, heritage, context, contemporary architecture, design process.*

Es gibt Architekten deren Grundkoordinaten beim Entwurf rein geistiger, intellektueller Natur sind, die ihre Ideen aus rationalen bis hin zu philosophischen Überlegungen ableiten, wo der spezifische Ort und Kontext – wenn überhaupt – eine untergeordnete Rolle spielt. Und es gibt solche, dazu zähle auch ich mich, welche die physischen Orte in ihrer Ganzheitlichkeit und räumliche Situationen brauchen, um überhaupt einen Planungsgedanken formulieren und Veränderung evozieren zu können.

Wenn wir von physischen Orten oder räumlichen Situationen sprechen, dann sprechen wir immer von Bestehendem. Wenn wir räumlich denken (wollen) bedarf es bestehender Raumsituationen, unabhängig davon welche Maßstäblichkeit wir auch immer vorfinden. Hermann Czech's historische Aussage „Alles ist Umbau“ ist – auch wenn diese in einem ganz anderen Kontext und vielleicht auch mit anderen Absichten entstanden ist – nach wie vor gültig. Vielleicht heute mehr denn je. Denn unsere anthropisierte Welt wurde „gebaut“ und sie besteht in ihrer physischen und geistigen Entität, ist deshalb vorab bestehend als „Bestand“. Unter den Begriff des Bestandes könnte man deshalb zurzeit Bestehendes, irgendwann Erstelltes und Gebautes, sowie auch nicht von Menschenhand Geformtes, aber von „ihr Wertgeschätztes und als Existenz sichernd oder identitätsrelevant Erachtetes“ einordnen. Der alpine Raum, abseits der Besiedelungsgrenzen, die geschützte Landschaft und vieles mehr sind auch deshalb unter dem Begriff des „Bestandes“ und „Bestehendem“ einzuordnen. Die Tatsache, dass etwas besteht ist aber noch lange keine Aussage zur Qualität des Bestehenden.

Der Bestand, der gebaute Bestand oder die unverbaute Landschaft sind wichtige Indizien der kollektiven Erfahrung des Menschen, man könnte sie auch als Geschichte bezeichnen, sind wie es Reyner Banham einmal formulierte „...the only guide to the future“. Aber diese Tatsache alleine genügt noch lange nicht, um eine fundierte und legitimierbare Aussage über die Qualität des Bestandes zu treffen und danach zu verlangen, ihn, den Bestand nicht auch kritisch hinterfragen zu dürfen.

Bestand, historischer Bestand, kulturelles Erbe und Denkmal sind sprachliche Deklinationen, die

ausgehend von der reinen Wahrnehmung qualitäts- und kulturell relevante Aspekte berücksichtigen. In ihrer alltäglichen Verwendung sind sie aber auch gleichzeitig Synonym für eine regulative Gesinnung, denn die jeweilige Verwendung – vielleicht bis auf den Begriff „Bestand“ alleine – präjudiziert Klassifikationen und ein Regelwerk.

Die italienische Sprache agiert diesbezüglich nuancierter, vielleicht auch tiefgründiger: „l'esistente“ ist mit dem „Bestand“ gleichzusetzen, beinhaltet aber auch in seiner alltäglichen Verwendung das Wort „esistere“, was nicht nur den physischen Bestand als gebaute Realität meint, sondern auch die darin lebenden Wesen als räumliche Entität anerkennt und dadurch eine ganz andere Raum charakterisierende Aussage trifft. Im alltäglichen Gebrauch ist deshalb im Italienischen das Bestehende (l'esistente) oder der „Bestand“ Teil einer ganzheitlichen und weniger einer rein physischen Betrachtung. Ähnlich verhält es sich mit dem Wort „patrimonio“, welches nicht nur Erbe meint, sondern darüber hinaus „Vermögen“ (privates und kollektives) suggeriert. Beide Begriffe, „l'esistente“ und „patrimonio“ haben eine tief verwurzelte positive Konnotation in der italienischen Alltagssprache und Alltagskultur und sind deshalb in Diskussionen um das „Erbe“ oder den „Bestand“ mit ganz anderer Signifikanz und Relevanz verwendbar als im Deutschen.

Dieser etwas lange Einstieg zum Thema des „Bestandes als Chance für den architektonischen Entwurf“ soll auch auf jene geografische Ambivalenz hin weisen aus der ich stamme. Das Südtirol/Alto Adige ist kultureller Zwischenraum einer historischen, weit mehr als zweitausendjährigen Geschichte. Man ist hier mit sehr viel historisch relevantem Bestand konfrontiert, die letzten Jahre haben aber auch allzu viel Banales entstehen lassen, das aus der oben genannten Ableitung a priori auch eine physische Relevanz im Sinne nicht nur räumlicher Überlegungen spielt. Wie in vielen anderen Ländern dieser Welt wird der tatsächlich historische Bestand zwar allgemein wertgeschätzt und ist durch strenge Gesetze geschützt (Denkmal-, Natur- und Ensembleschutz), aber seine gesellschafts- und kulturpolitische Relevanz bezogen

auf das Bauwerk wird dann meist nur im reinen Erhalt, einem „reusing“, einer Wiedergewinnung und Wiederbesetzung erkannt. Sehr oft noch mit Nutzungseinschränkungen was eine zeitgenössische Besetzbarkeit mit auch atypischen Funktionen für diesen Bestand betrifft. Die Tatsache, dass meist ein Regelwerk von oben herab vorschreibt was mit dem historischen Erbe getan werden darf, ist nicht unbedingt förderlich für die Bewusstseinsbildung des Individuums innerhalb einer Gesellschaft. Und an dieser Bewusstseinsbildung müsste die Jetztzeit dringendst arbeiten. Wäre hier mehr Bewusstsein für das kollektive und historische Erbe als Chance für ein Weiterdenken und Weiterbauen vorhanden, dann würde das „Neue“ stärker darauf aufbauen können. Da aber das kulturelle Erbe sehr oft oder sehr gerne nur dann erkannt wird, wenn es einen selbst nicht tangiert oder wenn es wirtschaftliche Relevanz (in einem Tourismusland wie Südtirol) besitzt, wenn es zwar Postkarten oder Selfies zu schmücken imstande ist, aber ansonsten kaum mehr eine in der Gesellschaft breitgefächerte kultur- und gesellschaftspolitische Verankerung genießt, dann kommt es zu dialektischen Überreaktionen, zum Drang zu dialektisch neu Gedachtem, welches im Glücksfall und im Sinne einer reflektierten Kontrapunktisierung zwar durchaus bestehen und eine Legitimation auch in einer Andersartigkeit erfahren kann, aber kein Allgemeinrezept für ein Bauen im alpinen Raum darstellen darf. Unsere alpinen Landschaften sind voll von diesen

Auswüchsen, welche mit diesen Orten nichts mehr zu tun haben, die nur mehr dorthin gestellt wurden, weil man (ein Individuum) geglaubt hat, diese seine Interpretation wäre die einzig richtige Antwort. Mangelndes selbstkritisches Bewusstsein und ein Nichtverstehen von Orten und Situationen, ein Verkennen ihrer Entstehungsgeschichte, ein Nichterkennen der Widersprüchlichkeit in der sich alpine Orte heute oft befinden, keine Suche nach einem zumindest intellektuellen Weiterdenken, wenn schon ein Weiterbauen nicht „en vogue“ ist, dies und vieles mehr haben den alpinen Raum zu einem großen Experimentiergarten werden lassen, der nunmehr nach zig-tausendfacher Deklinierung immer noch keine Antworten und kein Rezept zu einem verantwortungsvollen Umgang mit diesem einmaligen Makroraum hat. Ein diesbezüglicher Erkenntnisgewinn ist dringend notwendig, muss gesellschaftspolitisch diskutiert werden, weil sich ansonsten der bekannte Glaubenskrieg zwischen dem „nichts mehr zulassen“ auf der einen Seite und dem „immer mehr zulassen“, um die wirtschaftliche Erfolgskurve und den hart errungenen Wohlstand der alpinen Täler zu gewährleisten nur verhärtert und nur zu einem Waterloo für beide Seiten werden kann.

Zurück zur Frage, ob ein profundes Bewusstsein über den Wert des alpinen Raumes genügt, um soziokulturelle und wirtschaftliche Zusammenhänge seiner Entstehung und Entwicklung bis in die Jetztzeit zu erkennen. Dazu die Fähigkeit, korrela-



**Abb. 1**

Sanierung Seehotel  
Ambach von Othmar  
Barth und neues  
Badehaus: Walter  
Angonese mit Flaim  
Prünster Architekten.



**Abb. 2**  
Weingut Manincor:  
Walter Angonese mit  
Rainer Köberl.

**Abb. 3-4**  
Weingut Manincor:  
Walter Angonese mit  
Rainer Köberl.



3



4



tionierend zu denken, um nicht mit vorgefertigten Meinungen Themen und Diskussionen anzugehen. Kann landschaftliche, geologische, morphologische, gesellschaftliche und kulturelle Entität nicht nach wie vor eine große Gültigkeit für einen architektonischen Entwurf haben? Diese Frage muss mit ja beantwortet werden, auch wenn man dadurch dem Vorwurf ausgesetzt wird anachronistisch zu wirken und die großen Zusammenhänge mit der Jetztzeit zu verkennen. Dem muss entgegengehalten werden, dass am Ende der Maßstab jeglichen menschlichen Tuns, seines ethischen und moralischen Handelns immer nur der Mensch selbst sein kann. Dass Raum und seine Wahrnehmung durch uns Menschen – in jeglicher maßstäblichen Ausprägung – nur dann entstehen kann, wenn zwischen dem Menschen und dem Raum eine Beziehung entsteht, der Mensch sozusagen den Raum als seinen zweiten Körper erachtet, diesen mitprägt und mitgestaltet und für den er – wie für seinen eigenen Körper – auch Verantwortung übernimmt.

Die Frage nach der Bedeutung des kulturellen und historischen Erbes als eine mögliche Grundlage des architektonischen Entwurfes würde sich erübrigen, wenn wir Architekten wieder imstande wären, ethische Überlegungen vermehrt in unseren Projektentwurf einfließen zu lassen. Wenn wir besser verstehen würden, dass ein Zusammenspiel zwischen typologischer und topografischer Herangehensweise schon immer eine Konstante des Bauens im alpinen Raum war (von den frühesten Besiedelungen bis hin zur Hochkultur der Tourismusarchitektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts). Wenn vonseiten der Behörden und Entscheidungsträger nicht immer alles nur unter dem rechtlichen Aspekt des sogenannten Präzedenzfalles überlegt werden würde und man dem Besonderen am richtigen Ort und zum richtigen Zeitpunkt mit den richtigen, öffentlichen Parametern gedacht auch und ausnahmsweise einmal eine Aus-sicherung aus dem Konstanten zugestehen würde. Wenn man nicht nur in der stetigen, oft wenig reflektierten Verwendung von traditionellen Materialien ihre Tauglichkeit für eine Benutzung im alpinen Raum sehen würde, wenn Lärchenholz nicht zur bedingungslosen und akritischen Legitimation einer Materialisation oberhalb von 500 m Seehöhe werden würde und Holz nicht nur als reine Verkleidung jeglicher architektonischer Figur erachtet werden würde. Wenn all diese und noch viele weitere Aspekte zum wirklich ganzheitlichen Kontext in den Planungsentwurf Eingang finden und von den Entscheidungsträgern mitgetragen würden und ein kollektives Bewusstsein wieder vorhanden wäre, man dem „Individuum“ durchaus den Status von „persona“ (um den italienischen Philo-

sophen Massimo Cacciari zu zitieren) als Teil der Gesellschaft zutrauen kann, weil dieses Bewusstsein auch Teil einer kollektiven Entität wäre, dann wäre nahezu der Idealzustand erreicht, was in der Realität aber jedoch eher fraglich bleibt.

Die Tatsache, dass in letzter Zeit die Jugend aus ihrer gesellschaftspolitischen Lethargie aufzuwachen scheint, kollektiv Verantwortung für ihre bedrohte Zukunft übernehmen und das ihr zu überlassende Erbe noch positiv beeinflussen will, stimmt mich zuversichtlich.

Ein Hauch von Optimismus bleibt. ■

—  
6

**Abb. 5**  
Besuchszentrum  
Karersee, Walter  
Angonese mit Ing.  
Herbert Mayr.

**Abb. 6**  
Restaurierung  
und Erweiterung  
der Grundschule  
Neumarkt, Walter  
Angonese (foto  
Günter Richard).

**Abb. 7**  
Erweiterung der  
Sparkasse Kaltern  
Markt, Walter  
Angonese.

**Abb. 8**  
Eingangspavillon  
zum Seebad Gretl  
am See von Othmar  
Barth, Walter  
Angonese.

**Abb. 9**  
Sammlerhaus  
Antonio Dalle  
Nogare, Walter  
Angonese, 2013,  
Bolzano (foto Günter  
Richard).



5





7



8









# Rinnovare il patrimonio. Learning from contemporary artists

Renew the legacy. Learning from contemporary artists

Three contemporary art projects suggest some useful reflections to introduce a discontinuity in the ways of thinking about the transformation of existing spaces going beyond the misunderstood oppositions as “old” and “new”. In Trentino, the artworks by Collective OP, Anna Scalfi Eghenter and Michele De Lucchi show how art and culture are extraordinary means for social innovation but also for promoting new architectural practices based on reduce, reuse and recycle that may be kept in mind for the development of further initiatives.

## **Gianluca Cepollaro**

He's director of the School for Spatial and Landscape Management (TSM - STEP) in Trento, Italy. His research focuses on the areas of landscape and environmental education, the management of educational institutions and development processes of work and organisations.

## **Keywords**

*Landscape, contemporary art, architectural practice, reduce-reuse-recycle, heritage.*

L'ormai condivisa centralità del riuso, del recupero, della rigenerazione e del riciclo per la progettazione architettonica può trarre, per l'innovazione degli approcci e dei metodi, numerosi spunti dalla ricerca dell'arte contemporanea.

In Trentino alcuni progetti degli ultimi due anni sembrano suggerire interessanti riflessioni particolarmente utili per introdurre una discontinuità nei modi di pensare e praticare la trasformazione degli spazi esistenti andando oltre le malintese dicotomie, prima tra tutte quella del "vecchio" e "nuovo", ma anche come vedremo del "pieno" e "vuoto", del "visibile" e "invisibile", del "sotto" e "sopra", del "dentro" e "fuori". Si tratta di iniziative eterogenee accomunate dal fatto di essere tese al superamento di un modo tradizionale di guardare al territorio. Sono progetti prima di tutto capaci di confrontarsi con alcuni temi rilevanti per vivere il tempo attuale quali la capacità di sintesi tra memoria e presente, la tutela dell'ambiente, la gestione delle risorse naturali, la valorizzazione del paesaggio, la cura per la vivibilità dei luoghi, lo sviluppo di forme di convivenza inclusive contro il crescente degrado di civiltà.

Il principale problema del modo di confrontarci con la necessaria innovazione della progettazione architettonica risiede probabilmente nell'incapacità di abbandonare logiche del tipo *aut ... aut* per imboccare le vie dell'*et ... et*, ma anche nell'inarridimento dell'immaginario e nella difficoltà di creare visioni in grado di anticipare il futuro. Per questo l'arte e la creatività sembrano essere la strada maestra per produrre quel salto, quello scatto in avanti o forse di lato, che è innanzitutto culturale. È solo attraverso l'arte, aprendoci alle sollecitazioni del gesto creativo, che riusciamo a rintracciare nuove connessioni, altre relazioni, e quindi ci rendiamo disponibili a cercare modi di intendere, pensare e vivere alternativi rispetto a quelli che fino a un momento prima ci apparivano come egemoni.

Un esempio straordinario, che non sarà però approfondito in queste pagine ma che si muove in questa direzione, è il lavoro che il giovane artista lombardo Edoardo Tresoldi ha realizzato in Puglia nel parco archeologico di Siponto. Utilizzan-

do la rete metallica come materia prima sono stati ricostruiti, in scala reale, i volumi di una basilica paleocristiana partendo dai resti di parte della pavimentazione a mosaico e del perimetro murario originario. L'imponente e suggestiva installazione, che si eleva fino ai 14 metri di altezza, è di fatto un'architettura leggera e trasparente, costruita ar-

**In apertura**  
Opera dello  
Svelamento della  
Conoscenza e  
Rinnovamento  
delle Acque – Lago  
di Molveno #OP17,  
a cura del Collettivo  
OP, 2017-18 (foto  
Alessandro Piffer).



tigianalmente, che può segnare una svolta per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio archeologico aprendo a nuovi ed inediti scenari. Analogamente all'opera di Tresoldi, tre lavori realizzati in Trentino ci segnalano la strada per la ricerca di una maggiore consapevolezza delle opportunità emergenti dai processi di riciclo, recupero, rigenerazione e riuso del costruito.

### **Pieno/vuoto. "IO. Sempre". Il Collettivo OP al lago di Molveno**

Durante l'inverno tra il 2016 e il 2017 il lago di Molveno ha subito uno svuotamento delle proprie acque per alcuni lavori di manutenzione degli impianti per la produzione di energia idroelettrica. Il lago svuotato, in attesa di essere riempito nuovamente, appare subito lontano dalle narrazioni consuete, ad un uso in primo luogo ricreativo. Al

contempo si mostra in modo assai più prossimo alla sua lunga storia. Eppure è sempre lui! Un lago che non è solo "natura" incontaminata, così come nell'immaginario sedimentato del turismo, ma che è stato oggetto di interventi trasformativi e che si presenta come esito temporaneo di un processo di lunga durata inestricabilmente naturale e culturale. Lo svuotamento del lago minaccia con forza l'immaginario sedimentato e tradizionale su cui si fonda l'economia turistica, genera ansia e paura. Nel momento in cui svaniscono tutte quelle sicurezze costruite dalla modernità, considerate ai nostri occhi date, fisse ed immutabili, possiamo però scoprire la possibilità di mettere in discussione ciò che ci appare scontato aprendoci a nuovi significati e possibilità inesplorate (De Rossi, 2018). Il lago vuoto, con il suo fondo calpestabile, per essere compreso e vissuto in modo non usuale richiede

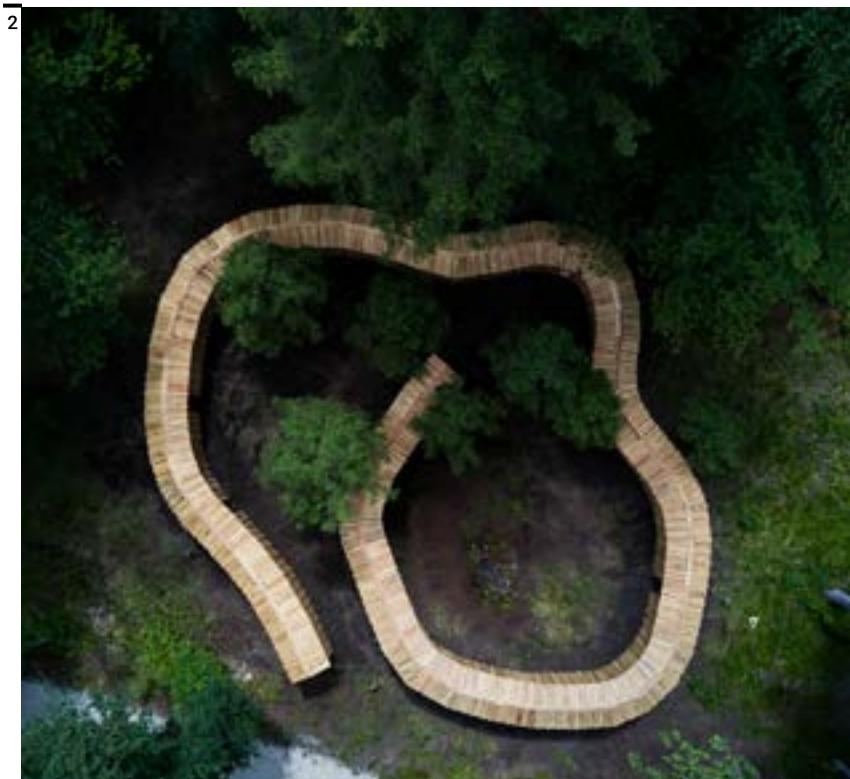
**Fig. 1**  
Il tavolo  
dell'interazione sulle  
sponde del lago di  
Molveno svuotato  
(foto Filippo  
Frizzera).



una ricostruzione di senso individuale e collettiva. Tale ricostruzione è possibile grazie all'intervento del Collettivo OP con il progetto "Io. Sempre. Opera dello svelamento della conoscenza e rinnovamento delle acque del Lago di Molveno".

Gli interventi dell'opera sono molteplici, oggi raccontati in un pregevole catalogo che testimonia il successo dell'iniziativa (Curti, Gasperi, Grigolli 2018), e tutti concorrono a "cambiare il punto

di vista". Il tavolo dell'interazione (un asse in legno lungo 100 metri installato sulle sponde per favorire occasioni di incontro, condivisione e socialità), la scultura di MOG (tre elementi modulari in ferro e acciaio che rappresentano il lago in verticale), il manifesto poetico di Alessandro Cremonesi, i paesaggi sonori di Luca Lagash (un percorso onirico di suoni provenienti da impianti installati sul fondale). Tutti ci introducono ad una percezione diversa, che



**Fig. 2-3**

"Dentro Fuori" di Michele De Lucchi, l'installazione è stata inaugurata nel giugno del 2018 (foto Giacomo Bianchi/©Arte Sella).



**Fig. 4**

La scultura monumentale di Morgana Orsetta Ghini (MOG) (foto Nicola Gnesi).

**Fig. 5**

La grande M della Michelin nel parco del quartiere Albere a Trento vista dal promontorio di Sardagna (foto Anna Scalfi).



non si fonda esclusivamente sulla vista di un luogo, ma ci invitano soprattutto ad un attraversamento: il lago non è più percepito da un occhio separato e distante ma da un corpo che cammina. In questo senso la percezione è l'azione di un corpo in movimento che sente e che ci suggerisce modi altri di pensare e vivere il paesaggio (Mallgrave, 2015). Il progetto ci consegna molte riflessioni relative alla percezione ma anche alla temporaneità e

all'essenzialità di ogni paesaggio. Il paesaggio non è fatto per essere né venduto e né comprato, anche se può essere una risorsa con importanti ricadute economiche, ma è fatto innanzitutto per essere vissuto. Il transito "dal visto al vissuto" richiede il superamento di una visione esclusivamente decorativa, come realtà "eccezionale" da ammirare "là fuori", per arrivare ad un'idea che connette il paesaggio alla vivibilità. L'esperienza del pae-



saggio, infatti, è stata spesso interpretata attraverso un sistema di percezione centrato sulla vista e caratterizzato dalla frontalità e dalla distanza di un individuo-spettatore (Vitale, 2015). La frontalità garantisce la rettitudine dello sguardo che si posa sull'oggetto esterno e separato. La distanza permette di sottrarsi alla confusione dell'immedesimazione ottenendo obiettività e possibilità di una fruizione contemplativa. L'idea che il lago sia qualcosa che ci sta davanti, preferibilmente da contemplare assorti seduti su una panchina, si fonda su una logica cartesiana che tende a separare corpo e mente, natura e cultura, osservatore e osservato, interno ed esterno, pieno e vuoto, visibile e invisibile. Il superamento del modello di un uomo che vive con "intorno" la natura e che "guarda" il paesaggio può avvenire solo attraverso la presa di distanza da qualsiasi forma di dualismo: non vi è mai un paesaggio da un lato e una percezione di un soggetto dall'altro. Dovremmo così imparare a pensarci come "parte del tutto" e come "naturalmente culturali", frutto di un'inestricabile intreccio tra natura e cultura (Morelli, 2011). Il lavoro del Collettivo OP ci aiuta a riconoscere la reciproca fecondazione tra natura e cultura. Per questo i paesaggi della nostra vita, come il lago di Molveno, sono sempre temporanei, provvisori, con una propria storia evolutiva.

#### **Sotto/Sopra. "Fiori dalla fabbrica" di Anna Scalfi Eghenter**

Sono circa 20.000 i tulipani bianchi fioriti nell'area dove una volta sorgeva l'azienda Michelin, multinazionale produttrice di pneumatici che ha segnato per oltre settant'anni la storia della città di Trento, dal 1927 fino alla sua chiusura nel 1999. A piantare i bulbi, nel mese di ottobre 2018, sono accorsi migliaia di cittadini, alunni delle scuole, famiglie con bambini, rappresentanti di associazioni della società civile, ex lavoratori della fabbrica. I bulbi disegnano sul terreno la forma del simbolo che era saldato sul cancello della fabbrica: la sagoma di una grande "M", appunto come Michelin, occupa l'area su cui una volta sorgeva l'industria. L'angolo da cui inizia la "M", in basso a sinistra, coincide infatti con quello da cui partiva lo stabilimento cancellato da un intervento di rigenerazione urbana che ha portato alla costruzione del nuovo quartiere delle Albe progettato da Renzo Piano.

"Fiori dalla fabbrica (Trento, Michelin 1927-1999)" di Anna Scalfi Eghenter è prima di tutto un progetto di arte partecipata, un'azione collettiva che vuole promuovere innovazione sociale e ricordarci che la stessa memoria è un processo socialmente costruito. Una memoria intima, come quella degli ex operai della fabbrica, ma allo stesso tempo collettiva, patrimonio di una comunità che

ha fondato sul lavoro il proprio percorso di emancipazione. Con il riaffiorare dei tulipani emerge dalla memoria il senso della sacralità del lavoro: uomini e donne che per anni hanno vissuto insieme nello stesso luogo, recandosi in fabbrica alla stessa ora, svolgendo spesso lo stesso compito, condividendo la vita quotidiana. Una sacralità persa nell'epoca in cui le nuove tecnologie informatiche e la robotizzazione hanno decretato "la fine del lavoro" (Rifkin, 1995), o almeno la fine del lavoro organizzato così come l'avevamo conosciuto per i molti anni dell'epoca industriale.

Un evento architettonico non è mai limitato al tempo della sua realizzazione materiale, al tempo in cui si progetta e si costruisce, comincia prima e soprattutto "continua dopo, nell'uso nelle trasformazioni che subisce, nelle memorie che suscita e che si trasferiscono in altri eventi che seguiranno" (De Carlo, 1981). "Fiori dalla fabbrica" costituisce un'architettura virtuale e leggera quasi in contrapposizione con l'imponenza e la pesantezza di quella struttura industriale che rievoca; nello stesso tempo si pone però in stretta relazione con il nuovo contesto del parco cittadino, in particolare con la trama dei camminamenti, che diventa così parte integrante dell'opera stessa. Una straordinaria sintesi tra la rievocazione della dimensione storica e la conversazione con la dimensione contemporanea.

Superato l'assalto dei conigli ai bulbi durante i mesi invernali, i fiori bianchi dei tulipani a forma di calice splendono al sole, ma poi quando cominceranno ad appassire e le foglie a seccarsi, il progetto avrà svolto il suo compito raccontando di un passato di lavoro nobile e ricucendo una continuità ideale tra storia e presente.

L'istallazione è stata accompagnata da molte attività parti integranti dell'iniziativa: presentazioni pubbliche, interventi nelle scuole, incontri tra ex operai e giovani, un seminario universitario sulla pratica artistica, la produzione di un'audioguida con le voci di chi lavorava e conosceva la fabbrica. Attività che incrementano la dimensione educativa e partecipativa del progetto e lo rendono occasione per il recupero del valore culturale e sociale di un luogo che ha segnato indelebilmente la storia di una città.

#### **Dentro/Fuori. Michele De Lucchi ad Arte Sella**

Arte Sella da più di trent'anni rappresenta un'esperienza internazionale unica per la capacità di fondere l'arte con la natura e per favorire l'ibridazione di codici e linguaggi diversi accomunati dall'intessere verso il continuo dialogo tra la creatività e il mondo naturale. Artisti provenienti da tutto il mondo, del calibro di Giuliano Mauri, Nils-Udo, John Grade e Michelangelo Pistolet-

to, hanno realizzato opere che definiscono, lungo un sentiero forestale sul monte Armentera, il percorso ArteNatura.

Nel 2016 è stata aperta, nel giardino di Villa Strobele, dimora storica e luogo di nascita di Arte Sella, una sezione dedicata all'architettura nella quale nel giugno del 2018 Michele De Lucchi ha realizzato l'opera "Dentro Fuori". L'opera richiama l'immagine di un muro, costruito interamente in larice proveniente dalla Valsugana, che dispone di una copertura in scandole realizzate con la tradizionale tecnica a spacco. Nelle parole dell'autore l'installazione non vuole creare ostacoli: "è un'architettura libera e libera la mente di chi la percorre. Si muove intorno agli alberi senza intaccarli con la sua presenza, ma includendoli al suo interno".

"Dentro Fuori" è un muro a forma di spirale che nasce all'aperto tra la natura ma che nello stesso tempo definisce lo spazio aperto, con le sue fenditure, sapientemente inserite nel produrre un gioco di luci e ombre, restituisce un significato ambiguo rispetto al tradizionale immaginario concettuale di un muro che definisce, demarca e separa. Al centro dell'opera vi è quindi l'archetipo del muro reinterpretato nella sua ambiguità quale elemento in grado di frazionare lo spazio attraverso la de-

finizione di confini rigidi e definiti, ma nello stesso tempo capace di regalare riparo e protezione. Il muro "nella natura esalta la natura stessa, la rende più evidente, più amichevole, più a contatto con le proporzioni dell'uomo". I varchi e gli squarci presenti sulla superficie attivano connessioni tra interno ed esterno, trasformano il muro in cornice, una finestra sul paesaggio. L'architettura di De Lucchi ci rimanda alla necessità di una "epistemologia del confine" (Tagliagambe, 1997) che si impegna a pensare in maniera congiunta le forme e gli eventi tradizionalmente visti come separati, e così il muro sembra più un'interfaccia che crea una via di comunicazione piuttosto che una struttura che funge da barriera.

Solo dopo pochi mesi dalla sua inaugurazione, nell'ottobre del 2018, l'opera è stata seriamente danneggiata da un evento calamitoso: una tempesta di vento senza precedenti ha flagellato i boschi di molte montagne delle Alpi nord-orientali. Un'opera effimera, destinata sin dalla nascita a degradare secondo i tempi e i ritmi naturali, ci aiuta ancor di più a riflettere sul modo di pensare la progettazione architettonica anche in relazione al riscaldamento globale e agli effetti che l'accelerazione delle attività antropiche non più sostenibili hanno sui nostri spazi di vita. ■

## Bibliografia

- Curti Serena, Gasperi Maura, Grigolli Paolo** (a cura di), (2018), *Io. Sempre. Opera dello svelamento, conoscenza e rinnovamento delle acque del Lago di Molveno*, Comune di Molveno, Trento.
- De Carlo Giancarlo** (1981), «Del ribaltamento del termine riuso nella prassi architettonica», in Di Biasi Carolina, Donati Lucia, Fontana Carlotta, Paolillo Pier Luigi (a cura di), *Riuso e riqualificazione edilizia negli anni '80*, Franco Angeli, Milano, p. 384.
- De Rossi Antonio** (2018), «Introduzione. L'inversione dello sguardo. Per una nuova rappresentazione territoriale del paese Italia», in De Rossi Antonio (a cura di), *Riabitare l'Italia*, Donzelli, Roma, pp. 3-18.
- Mallgrave Harry Francis** (2015), *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Morelli Ugo** (2011), *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Rifkin Jeremy** (1995), *La fine del lavoro*, Baldini&Castoldi, Milano.
- Tagliagambe Silvano** (1997), *Epistemologia del confine*, Il Saggiatore, Milano.
- Vitale Sergio** (2015), *Il paesaggio e il suo rovescio. Distanza e proiezione nel luogo dell'Altro*, Editrice Clinamen, Firenze.





# Efficacia dell'arte, strategie di rete e approccio trasformativo a paesaggio e patrimonio alpino

**Effectiveness of art, network strategies and transformative approach to landscape and alpine heritage**

Ever since 2011, Dolomiti Contemporanee (DC) has been operating on the contemporary identity of the mountain, and on the state of the Landscape, as well as the cultural, historic, and architectural Heritage inside the region of UNESCO's Dolomites.

Its research takes shape in the reactivation of large, issue-heavy industrial archaeology sites and compounds: former factories, former social villages, iconic architectural creations, with a great historical or aesthetic value, abandoned and underutilized, immersed in the powerful nature of the Dolomitic region.

DC works on the redefinition of the mountain's identity, building re-innovative and thematic critical images. In this sense, we refuse to recognize as an acceptable identity for the Alpine landscape the hotchpotch of stereotypical reductions which deliver a bland and reified vision of it, one that almost always involves plain and simple economic and touristic exploitation of the asset, to the detriment of its real potential's nourishment.

DC's practice puts at the centre the need for re-enhancement and functional re-use of a few exceptional sites, which must be re-processed and re-activated.

It is a responsible necessity of care and an opportunity for the regeneration of extraordinary underdeveloped sources of potential at the same time.

Contemporary art, innovation culture, network strategies, those are some of the "techniques" through which such sites, so important in the past and now lifeless, are tackled, and morphed into cultural and artistic production centres, finally operative again, engines able to represent and provide new value to the territory.

## **Gianluca d'Incà Levis**

Born in 1969. Graduated in architecture at the IUAV of Venice.

Creator and curator of Dolomiti Contemporanee (2011), and Progettoborca, director of Spazio di Casso at Vajont. At the center of research, a core of renewal practices for landscape and mountain, which include the regeneration of large problematic sites.

## **Keywords**

*Dolomites, legacy, reuse, regeneration, contemporary art.*

Dolomiti Contemporanee (www.dolomiticontemporanee.net – d’ora innanzi DC) è un progetto – ancor meglio processo – che, attraverso una visione spiccatamente operativa, e *aggressiva quanto basta*, ripensa fattivamente al valore e all’identità *delle cose del paesaggio e della montagna*, quelle cose che non di rado vengono trattate come un tavolo da pranzo, salame appeso, bene di consumo (seppur periferico, e in ciò persino marginale), invece che come un valore essenziale (e in ciò sempre centrale).

DC non sorge su alcuna teoria pregressa, né costituisce un modello agilmente replicabile: per questo *preferiamo processo a progetto*. Si tratta di una visione, di un approccio, di una tecnica: di cura e di *scasso*, trasvalutativi, del territorio, del paesaggio, e delle sue risorse trascurate.

Riteniamo che – se fossimo persone serie, e non soggetti approssimativi (trafficienti o trafficoni) – il potenziale d’ogni cosa, e dunque anche della montagna (noi viviamo qui: le cose si fanno dall’interno) andrebbe costantemente fatto emergere, correttamente sviluppato e, laddove necessario, riprocessato (invece che ancorato a intransigenti nostalgie passivanti).

E riteniamo che ciò possa e debba essere fatto attraverso l’applicazione di forze positive (e perciò oppostive, quando serve), e non, ad esempio, attraverso l’uso delle deboli o debolissime categorie merceologiche, nate-fossili, della Montagna-Mangiatoia-Mercato (è piena la montagna di triple M inflattive), spesso praticate dalle confuse rapide ancelle del Mero spirito del Marketing al Microonde.

Ma, d’altro canto, ci sono anche gli incoronamenti (pseudo)letterari da trivio, anch’essi capaci di incatenare la montagna al consumo istantaneo di un pasto a debolissimo contenuto proteico. Le diete privative nuocciono, vanno contrastate. Era meglio Prometeo: da quel fegato dilaniato cola potassio sulle rocce.

La montagna è alta, dura, frapponne ostacoli, muove l’impegno alle soluzioni. Pareti, bivacchi, paesi inerpicati, strade impuntate, sentieri e boschi (schiantati, con Tempesta Vaia). Uno spazio così configurato è il luogo ideale, per la ricerca e

la sperimentazione dei moduli tutti: sociali, abitativi, costruttivi, culturali, di sensibilità, di paesaggio e di passaggio, d’infrastruttura, e così via, direbbe Caulfield.

Dove si può salire, retta talvolta è la via della ricerca. La massima pendenza scoraggia i *pianeggianti mentali* – mica sempre però, mica sempre.

E però, per agir bene, si diceva, c’è anche da contrastare, da *scassare*: quei meccanismi fatui, sprequativi, reazionari, irresponsabili, appropriativi, legati alle logiche di fruizione-consumo della qualità del *bene*. Come anche le narrazioni da cassetta.

Diciamolo già: alcuni *beni selwareghi* sono tali perché intonsi, o perlomeno intatti. Se ci porti l’uomo in massa, ad esempio, una cima, come un atollo, non son più quel bene che erano, ma un salame sul tagliere.

E dunque? Intendiamo con ciò ablare le Dolomiti, renderle indisponibili, levarle dai flussi, conservarle, immobilizzarle? In tal senso qualche anno fa l’amico nostro Marc Augé contestava la logica imbalsamatrice dei riconoscimenti Unesco.

Conservare non è sufficiente. D’altro canto, consumare e spremere è indegno e miope.

Noi vogliamo una *coscienza operativa del sistema*, non a sola tutela.

Insistiamo ancora un attimo sulle cose inappropriate, sulle male coltivazioni.

Se, ad esempio, sulla montagna si scrivono libricci o libruzzi, i coacervi commerciali di banalità e cliché, ciò genera cattiva comunicazione e cattiva identità: questo è grave, un tradimento del valore, a questo ci opponiamo.

Se un Sindaco, quando ragiona su sviluppo e crescita del proprio territorio montano, è capace di pensare solo a vernacolo e tradizione, sagra e polenta e alpini (attenzione: con tutto ciò noi sappiamo lavorare bene, attraverso le pratiche del *contemporaneo*), alle immagini retroverse e “nostalgiche” degli avi, alle vacche all’alpeggio e al fischio della marmotta, cioè a tutto l’arsenale retorico di immagini istantanee con cui si usa nutrire branchi di turisti inconsapevoli: con questo Sindaco non lavoriamo.



**Fig. 1-2**  
 Progettoborca. Gli  
 artisti Sofia Bonato  
 e Matteo Valerio  
 lavorano alla stampa  
 sperimentale  
 rigenerando vecchie  
 macchine inutilizzate  
 della Colonia di  
 Borca. Qui, una  
 vecchia stiratrice  
 industriale viene  
 usata per stampare  
 capi unici (foto  
 Nicola Noro).

Non c'è un turista, questo bisogna dire ai contabili del mercato-montagna: prima di lui c'è un uomo.

Nutri l'uomo, prima del turista: dagli del buon cibo.

Non ridurre l'uomo a fruitore-compratore, non operare su di un *pubblico indifferenziato*.

Altrimenti, sei un pizzicagnolo, e non sai far la cultura della tua terra: che è anche la mia (e ciò è pericoloso, crea nocumento).

L'attitudine ad una buona attenzione va costruita: la cultura è formazione.

Che fare dunque? O meglio: cosa facciamo noi?

Al posto della montagna imbandita (piatto montagna) preferiamo la montagna-cantiere-generativo, spazio dell'esplorazione e dei pionieri: ecco l'*alpinismo culturale*.

DC nasce nel 2011.

Il progetto riguarda il *patrimonio cosiddetto*, ambientale, d'architettura, storico e culturale, della regione dolomitica. In particolare, nei primi anni, si è operato nella montagna veneta e friulana (Belluno, Agordino, Cadore, Vajont).

Si esplora il territorio, e si compie un'accurata ricognizione dei siti dismessi o sottoutilizzati, come ex opifici, ex villaggi, strutture o architetture emblematiche o di particolare rilevanza storica, o di intere porzioni di territorio: tutti gravati da criticità e necessità, di progetto e d'uso.

L'obiettivo è quello di trasformare questi siti fermi, che costituiscono *intatte e improcessate risorse territoriali*, in *cantieri dell'elaborazione e della produzione culturale*, all'interno dei quali, attraverso l'idea e la pratica, si riesca da un lato a coltivare un'idea della montagna non stucchevole e retroversa, e invece proiettata (in avanti); dall'altro, a immaginare per questi luoghi inerti nuove identità e funzioni d'uso, rigenerandoli.

Come si capisce, i due obiettivi, posti a scala diverse, coincidono: si tratta di ridefinire costantemente l'essenza di una serie di beni-risorsa che però, esauritasi la loro prima identità, allo stato attuale giacciono, immobili, senza più concorrere allo sviluppo del territorio.

In otto anni di attività, DC ha affrontato una ventina di siti, secondo modalità e strategie diverse, nell'obiettivo e nel periodo.

Lo strumento principe di questa politica rinnovativa e rigenerativa è *il contemporaneo*.

Il contemporaneo non è un trastullo: l'arte contemporanea è uno strumento della formazione, intellettuale, culturale, estetica.

Fabbriche abbandonate da decenni, spesso addirittura restaurate, e però mai riavviate, con grave sperpero. Come ad esempio l'ex polo chimico Montedison di Sass Muss, o l'ex fabbrica di occhiali Visibilia, entrambe nel bellunese.

Siti sempre eccezionali, nella storia, nell'estetica, nel rapporto col paesaggio montano, come il Castello di Andraz a Livinallongo del Col di Lana.

Questi siti, cimenterizzati, spenti, o nella necessità di un riconcepimento d'identità e d'uso, sono tutti spettacolari, immersi nel formidabile ambiente dolomitico.

Chiunque li veda, ne intende il valore cosiddetto.

Ma cosa significa *valore*, se i siti in realtà sono in stallo, immoti, come ferri-da-stiro del paesaggio? Valore è dunque un'aura, un'ombra del passato? Un attributo teorico? Come mai, nella pratica, l'uomo, utilizzando gli strumenti convenziona-



**Figg. 3-5**

PbLab è un progetto di rebranding. Gli artisti Anna Poletti e Giorgio Tollot hanno trasformato le vecchie coperte a sei zampe e allora realizzate da Lanerossi (oggi Gruppo Marzotto), in capi vintage decorati a mano, con motivi e temi mutuati dalle architetture di Edoardo Gellner (foto Nicola Noro (3) e Giacomo De Donà).

li della politica, della governance, dell'impresa (o della speculazione), le categorie e i gerghi dell'architettura e dell'archeologia industriale, non l'ha saputo ri-agire correttamente, questo preteso valore?

È l'abissale distanza tra valore residuale e valore reale e d'uso, quella che si vuol colmare, per far corrispondere il potenziale alla funzione.

I siti che inquadrriamo non presentano deficit propri: sono intatti, potenti, disponibili.

Cosa manca? Un pensiero diritto, e una pratica diretta. Il deficit è dell'uomo: è cognitivo, immaginativo.

E se non pensi bene, come potrai operare mai?

I siti vanno ripensati bene e resi fruibili attraverso un'idea sensata, non agghindati e reimessi sul mercato, sperando che qualcuno se li compri (infatti, nessuno li ha comprati).

Ed è chiaro come DC non si occupi di neoimmobiliario culturale, né di captazione commerciale. Così operiamo noi: attorno ad ogni sito latente, costruiamo una rete di aderenze, spingendo sull'idea-necessità, e sulla possibilità concreta, della sua rigenerazione. All'impresa, associamo gli enti d'area, pubblici e privati, le imprese, interi strati della socialità. Cerchiamo, subito, la condivisione dell'intento, dapprima a livello locale, poi, per cerchi sempre più ampi, centrifughi, all'esterno.



DC opera in (e dal) territorio dolomitico.

Oggi, annoveriamo tra i nostri partner circa cinquecento soggetti, assai eterogenei: politici, amministrativi, produttivi, e poi istituti di ricerca e università, enti di sviluppo, e così via.

Ma, quando si inizia ad operare, prima di tutto viene l'arte contemporanea: vengono gli artisti, armati della loro *concretezza trasvalutativa*.

Sissignore, primi gli artisti. Questi siti hanno bisogno di cura, e di uno sguardo profondo e franco, che faccia pulizia di definizioni statiche e sentenze (funebri).

L'arte ripensa sempre tutto: non si accontenta di una definizione già data, ed in ciò, spesso, pigra, ferma.

L'arte può essere intesa come una superiore facoltà di stimolo, se è concepita come arma e tecnica di un approccio trasformativo, e non come una patetica occupazione ricreativa esornativa.

Nel modulo funzionale, l'arte non decora, si oppone invece all'assenza di decoro. Perché la trascuratezza è sempre indecorosa, la carenza d'idee, le visioni convenzionali, tra le peggiori povertà dell'uomo, insieme alla banalità e alla *bêtise*, che ne son figlie.

Diciamo allora che, per poter rivalutare, occorre prima saper travalicare.

Come potremmo pretendere di affrontare un'impresa di trasformazione identitaria, una politica

6



### Marta Allegri

Il lavoro di Marta Allegri accentua, senza esaltarlo (l'arte non è sempre dionisiaca), il rapporto tra il patrimonio valoriale dell'architettura, in particolare quella storica, stinta, *corrotta*, indisponibile (se non alla memoria: che spesso genera retroversione e paralisi), il pensiero trasformativo, l'azione rigeneratrice della cura, la forma quale manifestazione plastica della rivalutazione.

L'aggrappo al reale (resti, lacerti, lasciti, pietre, muri), si compie attraverso la rielaborazione della materia, la costruzione di una nuova foggia, che non è urna né trina, ma riprocessazione dell'entità, e della sua virtù (sospesa, perduta). È assai solido e netto, questo lavoro leggero (l'arte non è sempre olimpica). È assai concreta, questa visione. È distesa, semplice, chiara. Si tratta di riplasmare i materiali basilari (fisicità del concetto). Non di spolverare gli argenti di famiglia (il patrimonio cosiddetto).

L'architettura è la buona pratica costruttiva di un pensiero *corretto*, aperto, libero, concreto.

rinnovativa della gestione della risorsa, semplicemente rimanendo seduti su categorie atrofizzate? La montagna, abbiamo detto, non va divorata. Va nutrita, in modo tale che, ad un certo punto, essa possa ricominciare a rilasciare principi nutritivi.

La montagna è il suo farsi, i suoi paesaggi vanno costantemente costruiti, e ricostruiti.

È una costruzione culturale, critica e responsabile. La montagna si muove, non è eterna, non un'invariante fisica: spesso frana.

Nessun valore prescinde dall'uso, quindi nessun valore può essere dato una volta per tutte.

Occorre ridiscutere.

Valori e funzioni cambiano, si esauriscono.

Se questo è vero, servono nuovi inizi, nuovi sguardi, nuove visioni, altri impulsi.

Ma per capire uno spazio, è necessario conoscerlo, e per conoscerlo, bisogna viverlo.

Ecco perché l'istituto della *Residenza* è imprescindibile: esso consente di lavorare dall'interno.

In tutto ciò, la funzione dell'arte non è solo metaforica, o metasemica.

Non è nemmeno una tecnica dell'invenzione: piuttosto, azione metamorfica.

Non fornisce griglie definitive, ma griglie di riassetto: la sua mappatura concettuale è dinamica, la pratica l'aggrappa al reale.

Consente di reinterpretare, di visualizzare e di avviare, nuovi cicli e ricicli.

7



**Fig. 6**

Marta Allegri, "Forti senza aderenza", polvere di mattone, 2018, Forte Monte Ricco (foto Nicola Noro).

**Fig. 7**

Un lavoro dell'artista Marta Allegri in Progettoborca. L'opera a terra riflette sugli elementi costitutivi dell'architettura. L'installazione si trova negli ex alloggi delle religiose, nella Colonia di Borca, dove Allegri sviluppa un progetto in continuità dal 2015 (foto Giacomo De Donà).

Se i siti sono smorti, se la montagna è ferma: occorre sommuovere.

Non attraverso il cascame culturale. Attraverso la sperimentazione di cantiere, in ambiente.

In questo quadro, l'arte contemporanea, nella realtà e nella dichiarazione, è per noi al centro.

L'arte che smuove la terra e i cieli, *che è una prova della capacità di ragione e sentimento*, se è concepita come una tecnica reattiva, uno strumento dell'intelligenza e del lavoro e della rivoluzione.

L'arte è una ghigliottina: taglia tutte le teste vuote (se sono le teste di chi male conduce o amministra i territori, si tratta di *capi indecorosi*).

Si tratta in definitiva di riportare l'arte tra le concrete cose terrene, dove è sempre stata, manifestando le migliori virtù costruttive dell'uomo. Chi la ritiene cosa superflua, è perlomeno ignorante, quindi incapace di prospettive di sorta, e inabile al progetto.

Io stesso sono un curatore d'arte contemporanea e un critico, mica un ricercatore di management dell'arte e della cultura.

Per esser precisi, all'inizio del processo servono questi elementi: il nostro intento rivalutatore, che è chiaro e deciso; il sostegno del Sindaco, e la fiducia della rete territoriale; quindi gli artisti, che sull'eterogenea e aperta piattaforma di condivisione così costituita, cominciano operosamente a dispensare le *intelligenze della sensibilità*.

Gli artisti, con i *curatori spaziali* (curare l'identità dello Spazio è l'obiettivo, non allestire le esposizioni nelle scatole sfitte), avviano il processo enzimatico, inaugurando una fase trasformativa, che deve sovvertire l'inerzia, avviando una reazione, e catalizzando le attenzioni.

Come si può avviarlo, un simile processo? Con le parole, con un bel convegno d'archeologi e storici, tra sentenze e ricette? O coi progetti di restauro?

No. La pratica non è un Convegno, la coltivazione non è una discussione teorica, né la tavola di un architetto.

Molte altre tecniche e strategie della cultura d'innovazione vengono utilizzate e attuate, insieme all'arte, in questo nostro progetto ampio, antischematico, antisetoriale: esse collaborano alla riattivazione dei siti o delle aree depressi, o generano proattività a tal fine.

Tutto ciò: le idee, l'arte, il cantierismo culturale, le attività laboratoriali e produttive sperimentali, e poi i paesaggisti, gli economisti della cultura, gli architetti sbalzatori, gli intellettuali da campo, questo serve.

Tutto ciò può e deve contribuire a generare una consapevolezza rinnovata, delle identità, dei valori e dei bisogni.

**Fig. 8**  
Marta Allegri,  
"Braintooling" (foto  
Giacomo De Donà).

**Fig. 9**  
Il nuovo spazio di  
Casso al Vajont (foto  
Giacomo De Donà).

**Fig. 10**  
Progettoborca.  
La Summer  
School "Dolomiti  
Digital Camp",  
un'esperienza  
di formazione  
realizzata all'ex  
Villaggio Eni grazie a  
una collaborazione  
tra Dolomiti  
Contemporanee  
e H-Farm (foto  
Giacomo De Donà).





Alcuni casi.

Nel 2012, abbiamo avviato un cantiere sperimentale nell'area del Vajont, trasformando l'ex scuola elementare di Casso, chiusa dal 9 ottobre del 1963, in un *Centro per la Cultura della Montagna e del Paesaggio*. Con il Concorso Internazionale Two-calls ([www.twocalls.net](http://www.twocalls.net)), si trasforma la Diga del Vajont, simbolo della tragedia, in un elemento rinnovativo di un paesaggio mutile.

Nel 2014, abbiamo avviato Progettoborca ([www.progettoborca.net](http://www.progettoborca.net)), piattaforma di rigenerazione che ha trasformato la gigantesca Colonia dell'ex Villaggio Eni di Borca di Cadore, realizzato dagli anni Cinquanta dall'architetto Edoardo Gellner, come parte del dispositivo di welfare voluto da Enrico Mattei, in un grande, multiverso cantiere della produzione artistica e culturale.

Queste due esperienze, a differenza di altre che abbiamo svolto in modo più rapido (focus), sono strutturali, e di medio-lungo periodo.

Questo perché, evidentemente, i siti del Vajont e di Borca possiedono una tale rilevanza e un tale peso specifico, che sarebbe impensabile affrontarne l'identità, volendo incidere su di essa, in un lasso di tempo breve. Occorre un'azione forte, e occorre che essa sia insistita.

Nei siti, in ogni sito, viene attivata una *Residenza internazionale*, in grado di accogliere centinaia di artisti da tutto il mondo, che lavorano (insieme a paesaggisti, architetti, designer, scienziati forestali, atenei, istituti di ricerca, territorio), secondo programmi e concept che sempre intavolano sulle peculiarità territoriali e d'area, sull'identità dei siti stessi e della montagna, su temi capitali.

Come ad esempio *Tempesta Vaia*, l'evento distruttivo che ad ottobre 2018 ha devastato i boschi delle Dolomiti e del triveneto, e che impone di interrogarsi su temi grandi, come la rigenerazione ambientale e i cambiamenti climatici.

Oppure, per rimanere a Borca, come nel caso della *Candidatura di Milano e Cortina alle Olimpiadi inver-*

*nali del 2026*, all'interno del cui dossier DC propone l'idea del recupero dell'ex Villaggio Eni come parte dell'infrastruttura logistica necessaria alla manifestazione, in una chiave di rigenerazione territoriale, che guardi ben oltre alle necessità del mero evento sportivo.

Diciamo che, rispetto alla disponibilità di questi siti-risorsa, inabissati o semisommersi, non si ragiona mai in termini di perdita o di lutto, ma sempre di opportunità, potenzialità e necessità.

Questi siti eccezionali, sono nati, hanno trainato, si sono fermati.

Se vogliamo iniziare, per essi e per noi, qualcosa di nuovo, che abbia senso e valore, se vogliamo riscattarli, dobbiamo svegliarci. Il contemporaneo, se interconnesso ad una strategia delle reti, è un metodo per sciogliere le concrezioni culturali che, come diga, impediscono il rilascio dei valori, la loro riprocessazione, la loro riabilitazione.

DC è leggibile anche come una sorta di *dispositivo di rivalutazione azionista*, che talvolta persino compie i propri focus (non le proprie strategie) secondo una logica performativa provocatrice, che si oppone, come una pietra in mezzo al sentiero, all'insulsa incapacità, da parte dell'uomo, di bene utilizzare le proprie risorse, di bene abitare la propria terra in valore, di bene concepire le politiche di sviluppo per i territori.

La montagna smuore, si spopola, non è più? Nessun tragico fato, o ineluttabile corso della storia: la colpa è dell'uomo, che agisce male.

Si può (si deve) reagire: alcuni progetti, o pratiche, mostrano vie, che son bandoli e non precetti, con la coltivazione di scene sperimentali alle volte, e di cantieri alti e appuntiti sempre, dove si sciogliono, si svolgono, i flussi trasvalutativi. Dove sorgono le spinte della volontà nella ragione, della responsabilità nella cura, dell'impegno intellettuale. Dove si sa utilizzare la motosega, anche. ■

11



**Fig. 11**  
"Giorno di festa",  
Installazione su  
muro di una vecchia  
casa del borgo,  
Casso, 2015 (foto  
Giacomo De Donà).





# Riusi radicali. Soldati, sirene, deflagrazioni

Radical reuse. Soldiers, mermaids, deflagrations

Reuse is a process that deals not only with objects, architectures and territories, but also with images and collective perception. It goes beyond the physical reality and produces a space having less delimited meanings, more difficult to be defined because of its immateriality, although not less necessary.

Montage, giving new meanings to images from archives, has been since long an artistic methodology used for movies, photography, visual arts. In this context, some artworks, like the most interesting architectonic reuses, do not re-propose slavishly pre-existing realities. On the contrary, thorough a process of estrangement and montage, they relaunch, open to unexpected outcomes.

This text proposes an analysis of some works straddling the beginning of the millennium, by Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi and Joan Fontcuberta. These authors, by different means, suggest the existence of a common ground, a possible map of the contemporary artistic production dealing with alpine territories.

Nitrate ghosts of living beings suspended in a nearly abstract white, digital landscape, mermaids' skeletons. Images differ greatly from one another and displace the observer. By deconstructing the mechanisms behind communications produced by different systems of power (scientific, political, etc.), they dismantle prejudices and established visions. They do not oppose new realities to existing ones, but with the irruption of the unexpected, of discrepancy and heterogeneity, compared to conventions and to the foreseeable, they activate the observer, bounced out of the comfort zone of the passive spectator.

## Laura Cantarella

(Savigliano, 1972) is a photographer, independent researcher, and lecturer. She alternates her activities as an author with those of planning and coordinating territorial investigations, with particular attention given to fragile territories.

She earned a degree in Architecture and a PhD in Humanities. Her works have been exhibited in numerous museums and cultural institutions. She is one of the winners of *Terna* Award for Contemporary Art and one of the finalists of *Francesco Fabbri* Award.

## Alberto Momo

(Turin, 1972), filmmaker and director of architectural documentaries, has presented his films at the major international festivals, including Venice, Locarno, Rotterdam, and Montreal. He and Donatello Fumarola founded the production company Zomia and published the book of conversations *Atlante sentimentale del cinema*. He has collaborated with Rai 3 and Rai 4, and curated the film section of the 2014 Architectural Biennale, with a large installation at the Arsenale. His film *Eliorama* won best Italian documentary at the 2006 Torino Film Festival.

## Keywords

*Reuse, visual art, photography, image, imaginary.*

Il riuso è un procedimento che non riguarda solo gli oggetti, i manufatti architettonici e i territori, ma anche le immagini e gli immaginari. Va dunque oltre la realtà fisica, e produce uno spazio di significati meno delimitabile, di più difficile definizione perché immateriale, ma non per questo meno necessario.

Il montaggio e la risemantizzazione di immagini di archivio costituiscono da tempo dispositivi utilizzati dal cinema, come dalla fotografia e dalle arti visive in generale. In questo contesto esistono alcuni lavori che operano, così come i più interessanti riusi architettonici, non riproponendo pedissequamente realtà preesistenti, ma, attraverso un procedimento di straniamento e montaggio, rilanciando, aprendo a esiti inaspettati.

In questo testo si propone una lettura di alcuni lavori, che si situano a cavallo del millennio, di Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi e Joan Fontcuberta, autori che, con modalità diverse, suggeriscono l'esistenza di un terreno comune, una mappa possibile per la produzione contemporanea che si occupa dei territori alpini.

### **Su tutte le vette è pace**

Immagini ritrovate, ripulite e restaurate, rifilmate e a volte ricolorate. Rallentate, reinquadrate e rimontate. Il processo di *riuso* operato dai due cineasti italiani Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sulle immagini d'archivio, sui *fotogrammi* della Storia, appare come un intervento radicale di risignificazione del reale, della nostra memoria e dei nostri immaginari.

Pensiamo in particolare a un film della fine degli anni Novanta, *Su tutte le vette è pace* (1998) che lavora sulle immagini d'archivio della Guerra Bianca: la documentazione filmata dei fronti di guerra, italiano e austro-ungarico, sulle Alpi Orientali durante la prima guerra mondiale. Parte dei materiali provengono da quell'archivio Comerio, ritrovato e acquisito da Gianikian e Ricci Lucchi, che ha rappresentato l'oggetto di studio sullo sguardo coloniale nel precedente *Dal Polo all'equatore* (1986). Altro proviene da nuove ricerche presso il Film Archive di Vienna, come presso istituzioni ungheresi, tedesche, francesi e americane.

*Su tutte le vette è pace*, da un verso del *Canto della notte di un viandante* di Goethe, si apre proprio sull'immagine del *wanderer*, con una figura umana stagliata in controluce sul profilo della montagna annegata in una ricoloritura rossa, come la sequenza successiva di esplosioni rosse sulla neve. E subito ci mette di fronte alle contraddizioni dei nostri immaginari, e del nostro godimento estetico. Alla violenza latente di quel sublime che molto spesso informa la rappresentazione della montagna e delle Alpi in particolare.

Contraddizioni che sono rinforzate dalle sequenze successive. File di uomini come cordate impegnate in un'ascesa. La ripresa di una teleferica dove uomini raggiungono le vertiginose altezze abbracciando un paio di sci. Potrebbero essere le immagini di una spedizione, o della domesticazione della montagna a fini ludici. Ma qui la conquista dell'altezza, delle vette, ha un altro significato. Per l'esercito austro-ungarico questa ascesa rappresenta la conquista dei punti strategicamente rilevanti: come sappiamo bene i luoghi che oggi riteniamo panoramici, i luoghi della contemplazione estetica, sono gli stessi punti privilegiati dell'osservazione militare. La nostra esperienza di godimento dello spazio nasconde dentro di sé un'illusione di dominio, di conquista.

Alternando le immagini dei due fronti, sugli opposti versanti delle Alpi, il film di Gianikian e Ricci Lucchi ci interroga poi su un altro carattere invisibile, che costituisce però lo stesso centro simbolico della guerra: la linea di confine. Una linea mai così mobile e impercettibile come sulle cime ghiacciate delle Alpi, dove questa linea, in modo apparentemente invisibile, si sposta e si riconfigura senza soluzione di continuità.

L'azione dei due cineasti mette così lo spettatore di fronte all'enigma delle immagini e della rappresentazione, obbligandolo a riconsiderare la natura profonda, verrebbe da dire ontologica, dei propri immaginari. Ma *Su tutte le vette è pace* non è solo questo. Come si racconta la Storia? Quali retoriche sottendono l'autorappresentazione del racconto storico, e in particolare della guerra? Masse anonime, celebrazione della potenza, la sparizione dell'individuo. Ci sono sequenze assolutamente sorpren-

#### **In apertura**

Fotogrammi tratti dal film *Su tutte le vette è pace*, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

denti nel film. Soldati italiani impegnati a scolpire un altare e una croce nei ghiacci. Altri soldati filmati mentre indossano tute mimetiche bianche come in un film di fantascienza. Tutto sembra portare a un'astrazione, fino a quando vediamo i corpi cadere, falciati dalle linee di fuoco, nella neve. La vita, la morte, la fatica. La *Camera Analitica* di Gianikian e Ricci Lucchi attraverso rallentamenti e re-inquadrature si sforza a rivelare volti, gesti e azioni del soldato anonimo. Anche se la sequenza più memorabile ha come protagonista un animale, un mulo, altro eroe invisibile della guerra combattuta sulle Alpi. Nel finale del film lo vediamo arrancare nella neve, sprofondare sotto il peso dei materiali, spinto e tirato dai soldati fino allo sfinimento, mentre la voce del coro di Giovanna Marini intona quello che ora ci sembra un requiem.

### Orogenesis

Apparentemente una serie di spettacolari paesaggi montani privi di qualunque presenza umana, adatti ad essere ospitati in un libro patinato *coffee table*, *Orogenesis* (2002) è invece un progetto artistico sulla rappresentazione dello spazio, il cui titolo si riferisce a quella parte della geografia fisica che si occupa della formazione delle montagne.

L'autore, Joan Fontcuberta, è un artista, curatore e docente catalano, la cui ricerca sullo statuto iconico della fotografia indaga il modo in cui le persone fanno esperienza delle immagini e in generale di ciò che hanno di fronte agli occhi. Cresciuto nell'agenzia pubblicitaria del padre, durante la dittatura e la censura franchista, il suo percorso muove dalle scienze dell'informazione e si snoda nell'arte contemporanea, esplorando spazi di tangenza tra scienza, potere e rappresentazione.

In *Orogenesis* Fontcuberta adotta come dispositivo di produzione delle immagini un software, realizzato in origine a scopo militare, in grado di tradurre informazioni cartografiche in paesaggi virtuali tridimensionali che, nonostante l'apparenza fotografica, non hanno un referente esterno catturato attraverso un dispositivo ottico.

Fontcuberta opera un'azione sovversiva nei confronti della rappresentazione di radice surrealista, utilizzando la tecnologia contemporanea: invece di mappe, fornisce al software immagini di paesaggio esistenti, come ad esempio pitture di Friedrich, Dali, Turner, Hokusai, Courbet e fotografie di Legret, Atget, Watkins.

Il software, diligentemente, esegue e produce autonomamente paesaggi. Il progetto pubblicato da *Aperture* nel 2005 con il titolo di *Landscapes without memory*, dichiara l'inganno e la natura enigmatica dell'immagine, affiancando le due immagini: quella fornita al software dall'autore e quella prodotta dallo stesso.

La tecnologia utilizzata tradisce la datazione del progetto artistico, ma le questioni che pone circa la formazione di immagini e immaginari si presentano come assolutamente contemporanee. Se i paesaggi di *Orogenesis*, richiamano il labirinto iconico dell'industria dell'intrattenimento digitale, ponendo al centro lo spettacolo e la spettacolarizzazione, il software utilizzato da Fontcuberta può essere letto anche come l'apparato visivo umano che, incapace di uno sguardo innocente sul reale, costruisce la visione sulla base di immagini previe, con tutti i rischi annessi, se nutrito a base di immagini di consumo e stereotipi.

*Orogenesis* suggerisce inoltre come ogni rappresentazione della natura sia costruzione culturale, ideologica, economica e politica, e come non abbia origine dalla natura stessa, ma da altre immagini. Sarebbe cioè rielaborazione, risultato di un riuso. Fontcuberta pone la questione della verosimiglianza fotografica, ma anche dei limiti della costruzione dell'immaginario, della necessità di decostruirlo costantemente. Effetto collaterale della diminuita fiducia nell'immagine come mezzo di duplicazione del reale è l'aumento del suo potenziale espressivo, artistico e progettuale.

### Hydropitecus

«All'inizio degli anni '50, il geologo e sacerdote gesuita Jean Fontana, originario dell'Alta Provenza, ha trovato degli scheletri pietrificati corrispondenti agli specimen chiamati con il nome scientifico di *Hydropitecus*, la cui morfologia assomiglia molto alle sirene della mitologia. Questa stupefacente scoperta paleontologica sconvolge tutta la teoria dell'Evoluzione! Fontana prosegue le sue ricerche trovando altri fossili di idropiteco».

Fontcuberta introduce con queste parole *Les hydro-pithèques de Digne* (2000-2011), un progetto realizzato su invito del CAIRN centre d'art, istituzione che ha come obiettivo interpretare le aree rurali delle Alpi provenzali attraverso residenze artistiche. In questo modo negli ultimi 20 anni, ha prodotto numerose opere di arte contemporanea in aree pubbliche, distribuite sul territorio del Géoparco dell'Alta Provenza che comprende svariati comuni su più di 200.000 ettari, riconosciuto oggi come patrimonio dell'UNESCO.

Fontcuberta realizza un'opera permanente e *site specific* innestata nella roccia (senza precedenti nella produzione dell'autore) nella Riserva Geologica di Digne: uno scheletro di una creatura mezza uomo e mezzo pesce. A questa affianca una finzione narrativa composta da una rivista scientifica, una serie di immagini fotografiche e alcuni video che documentano il ritrovamento degli scheletri di *Hydropitecus*. Intesse la storia di finzione con dati reali, come ad esempio la figura di Albert-Félix de

L'apparent, sacerdote, geologo e paleontologo, di cui Fontana (impersonificato nelle fotografie dallo stesso Fontcuberta) sarebbe stato allievo.

Come sottolinea la curatrice Nadine Gomez-Passamar il progetto «è una strategia retorica che permette all'artista di immergersi nei discorsi sull'autorità, nei discorsi della scienza, della religione, della politica. In questo caso si tratta al tempo stesso di scienza (tramite la riserva naturale che allestisce siti) e di museo (che posizionando delle opere all'aperto museifica la natura), i quali funzionano come luogo di costruzione dei saperi e di legittimazione dei valori».

Con uno stile (ma non con un obiettivo) documentaristico, Fontcuberta lavora instillando il dubbio nell'osservatore. L'intento è quello di attivare la reazione critica dello spettatore, la sua capacità di mettere in dubbio non soltanto l'esistenza dell'*Hydropithecus*, ma di tutto ciò che viene somministrato come verosimile da qualunque autorità, anche quella scientifica. Si tratta di un movimento allo stesso tempo lieve e radicale nei confronti delle immagini veicolate da qualunque tipo di sistema comunicativo. Anche in questo caso la cosiddetta veridicità dell'immagine fotografica viene smascherata come pura convenzione.

Fontcuberta procede con precisione (nella realizzazione e della documentazione) e allo stesso tempo in modo ludico, suggerendo le enormi possibilità che si aprono in campo artistico e culturale dall'uso consapevole dell'ironia sovversiva, ampiamente sottoutilizzata.

Nel sito di recensioni per turisti Tripadvisor due visitatori citano *scheletri fossili di sirenidi* e *uno spettacolare scheletro fossile di sirenide* (se recependo la finzione come reale o accettando il gioco proposto dall'autore, non è dato sapere), a conferma del fatto che il lavoro di Fontcuberta è più che mai utile e necessario contro ogni forma di certificazione della realtà (ivi compresa ogni tematizzazione di luoghi) che relega il visitatore, il viaggiatore, l'essere umano nel ruolo di spettatore passivo, di consumatore.

Fontcuberta costruisce la finzione a partire dal riutilizzo di elementi reali, (un luogo, un nome, un evento) e opera una decostruzione del linguaggio della comunicazione associata al potere, sia esso politico, religioso, scientifico, mediatico, svelandone meccanismi di funzionamento e seduzione. Apre così ampi spazi di possibilità per l'osservatore che, se consapevole delle regole del gioco, non può restare in una posizione di recettore, ma è spontaneamente chiamato a una posizione proattiva, una posizione che molto ha a che fare con il viaggiatore o il progettista che, partendo da un punto nello spazio e nel tempo, cercano il rilancio, il passo oltre.

**Fig. 1**

Joan Fontcuberta,  
La tanières des  
hydropithèques,  
Grotte de Barles,  
2011 © Musée  
Gassendi.

**Fig. 2**

Joan Fontcuberta,  
La falaise des  
amoureux, abris  
sous roche du Bès,  
2011 © Musée  
Gassendi.

**Fig. 3**

Joan Fontcuberta,  
Hydropithèques,  
Scène de crime,  
Squelette de  
Beaujeu, 2011 ©  
Musée Gassendi.





2



3



Fantasmî in nitrato di esseri viventi immersi in uno spazio bianco quasi astratto, paesaggi digitali, scheletri di sirene. Immagini molto diverse che spiazzano l'osservatore e che, decostruendo i meccanismi della comunicazione prodotta da diversi sistemi di potere, fanno deflagrare pregiudizi e visioni precostituite. Non oppongono verit  altre a verit  pre-esistenti, ma con l'irruzione dell'inatteso, del discordante e dell'eterogeneo rispetto alla norma e al prevedibile, attivano lo sguardo dell'osservatore, sbalzato fuori dalla *comfort zone* dello spettatore passivo.

Il riuso radicale di immagini e immaginari, cos  come adottato dagli autori cui si   rivolto questo testo, si d  innanzitutto nella ricerca e nella selezione dei materiali esistenti, quindi necessariamente anche in una sottrazione. In secondo luogo si produce in una reinvenzione dei materiali – che implica un'idea del riuso che recupera una pre-esistenza, ma rilancia attivamente in avanti, avendo ben a mente il presente – operando uno straniamento che contiene in s  un potenziale liberatorio e dinamico per l'osservatore: il grado zero del progetto.

Il riuso efficace degli immaginari, in un contemporaneo sovrabbondante di immagini, difficilmente potr  prescindere dagli elementi messi in gioco da questi autori: sottrazione, reinvenzione, straniamento. Come risultato auspicabile, il tentativo di disinnescare ogni facile spettacolarizzazione e tematizzazione. ■

4



**Fig. 4**  
Andrea Botto "KA-  
BOOM #27" Monte  
Rosa, 2013.





# ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

**Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / International journal of alpine architecture and landscape**

**Rivista semestrale: abbonamento a 4 numeri, formato cartaceo, circa 160 pagine a numero, a colori. Spese di spedizione incluse (Uscite: dicembre 2018/giugno 2019/novembre 2019/maggio 2020)**

**Biannual Journal: 4 issues subscription, print version, about 160 pages for issue, full color. Shipping charges included (Issues: december 2018/june 2019/november 2019/may 2020)**

**ABBONAMENTO 4 NUMERI (formato cartaceo)  
4 ISSUES SUBSCRIPTION (print version)**



SCAN  
HERE

<http://bit.ly/ARCHALP>

**Sconto promozione -15% inserendo il codice  
EARLYBIRD al checkout**

**Promo discount -15% by entering the code  
EARLYBIRD at checkout**

**Info: ordini@buponline.com**



Centro di Ricerca  
Istituto di Architettura Montana



**POLITECNICO  
DI TORINO**

Dipartimento  
di Architettura e Design



**Bononia University Press**

Finito di stampare nel mese di giugno 2019  
presso Ge.Graf (Bertinoro, FC)