

Sulle orme di Sverre Fehn?

Gennaro Postiglione

Nel 2004, la rivista internazionale di architettura A+U¹ dedica un numero monografico, l'edizione di Dicembre, alla Norvegia sotto il significativo titolo "Norway. Fehn and His Contemporary Legacies" cogliendo la domanda latente che già a chiusura del millennio circolava all'interno della cultura architettonica norvegese: definitivamente consacrata, nel 1997, la bravura e lo spessore di Sverre Fehn (a cui in uno stesso anno viene conferita la medaglia d'oro all'Architettura Tessenow, il Pritzker Prize, una mostra monografica alla Basilica Palladiana di Vicenza e un volume monografico pubblicato contemporaneamente in italiano, inglese e norvegese), si apre quasi contemporaneamente il dibattito circa l'identificazione di possibili eredi.

Il panorama che si presentava a Ulf Grønvold, Direttore del Museo di Architettura Norvegese dal 1995, era molto articolato, impossibile da ridurre attraverso semplificazioni e aggregazioni ad un'unica origine (l'eredità del maestro norvegese, appunto), così nel tentativo di riconoscere una genealogia si è prodotto un catalogo, in cui la ricchezza tassonomica ha vanificato qualsiasi eventuale tentazione interpretativa monolitica.

Lo scrittore anglo-indiano Salman Rushdie afferma che "la novità entra nel mondo con la mimica, l'imitazione e la ripetizione", e ciò è tanto più vero nella cultura contemporanea "caratterizzata - come scrive Iain Chambers - da una mescolanza di stili e prestiti che segnalano un altrove, una serie di luoghi che storicamente esistono al di fuori della nostra tradizione occidentale e che sono entrati a far parte del nostro mondo come stimoli estetici e come soluzioni tecniche". Una ibridazione che si muove secondo una direzione inversa a quella che una certa cultura nazionalistica avrebbe potuto desiderare, importando valori, significati e immagini recuperati dalle più diverse aree della geografia culturale ed economica internazionale.

Ciò consente di fare delle considerazioni specifiche, affrontando l'analisi del rapporto

¹ A+U, nr. 12/2004.

tra forma costruita, luogo e autore, per sottrarlo a semplicistiche consequenzialità che legano gli operatori indigeni ai caratteri fisici e culturali dei contesti nazionali in cui operano. I valori le abilità i linguaggi che si sono sviluppati nel mondo dell'architettura contemporanea norvegese sono divenuti, per la intrinseca caratteristica migratoria della cultura moderna, patrimonio collettivo di chi ha voluto e saputo interrogare luoghi altri, vicini o lontani, dalla propria quotidianità, permettendo di cogliere all'interno di atteggiamenti autoctoni specifici valori di indubbia universalità. E' accaduto di conseguenza che il patrimonio di singole tradizioni nazionali, così come espresso e concretizzato nell'ambiente costruito, sia divenuto lentamente e letteralmente patrimonio collettivo condiviso e contaminato. "Considerata in questo modo la tradizione (scrive ancora Chambers), in quanto memoria alimentata in una particolare cultura e in un particolare luogo, dimostra di essere sia discontinua che selettiva; [...] in questi termini non è soltanto un fenomeno locale e autoreferenziale ma il luogo di una trasformazione continua".

Alla interpretazione presentata da Ulf Grønvold su A+U, si aggiunge quella offerta in più occasioni negli ultimi anni da Karl-Otto Ellefsen, Preside della AHO-Scuola di Architettura di Oslo (quella in cui hanno insegnato per decenni sia Sverre Fehn sia Christian Norberg-Schulz): una lettura delle condizioni socio-economiche che sono alla base dell'attuale specifica situazione dell'architettura norvegese all'interno del più ampio dibattito internazionale. Ellefsen afferma che: **PRENDERE CITAZIONE DA Karl-Otto Ellefsen, "A model practice" in "Jensen & Skodvin. Works: 1995-2009, Oslo 2009", p. 12.**

Il pensiero di Ellefsen però non si spinge oltre e non spiega, perché probabilmente non si può, le ragioni per le quali la specifica situazione socio-politica ed economica della Norvegia abbia avuto una così fertile e qualitativamente pregevole rappresentazione nell'architettura: non è stata ancora dimostrata l'esistenza di un rapporto tra condizioni economiche favorevoli e qualità della produzione architettonica, per diffusione e densità (vero miracolo del paradiso norvegese). Anche

se si può concordare che avendo più opportunità, ed essendo il mestiere dell'architetto legato ad una pratica, più si fa più si impara a fare. In ogni caso, il Preside dell'AHO nei suoi testi evita di tracciare genealogie precise, lasciando in sottofondo intendere che si ritengono scontate le relazioni con la lezione di Sverre Fehn, con la pratica della costruzione (non proprio ovvia nel variegato panorama della produzione contemporanea), con il paradigma della Natura e, last but not least, con le influenze internazionali.

Sulla specificità della condizione norvegese, originale anche nel ristretto contesto scandinavo e con una qualche simmetria solo con quello finlandese, si sono cimentati però anche critici internazionali, quali ad esempio Kenneth Frampton, Wilfred Wang o Peter Davey invitati in più occasioni ad offrire il loro contributo critico-interpretativo ed epistemologico del caso norvegese².

Per Frampton, la Norvegia costituisce in qualche modo la conferma della correttezza e dell'appropriatezza del suo Critical Regionalism, artificio interpretativo e chiave di rilettura di tutta l'architettura moderna e contemporanea.

Paul Ricoeur, nel suo "Universal Civilization and national Cultures" (1961) – ripreso da Kenneth Frampton³ nel 1983 - affronta per primo la questione imposta dal progresso moderno, quella cioè dell'esistenza di un paradosso. L'unico modo infatti per affrontare la sfida della modernità appare da una parte la tensione a massificare comportamenti e prodotti, per una sua più efficace diffusione, dall'altra lo sviluppo di una resistenza nostalgica e romantica che consiste in un rifugio/ritorno al passato. Il paradosso, scrive Ricoeur, sta nel "how to rivive an old, dormant civilization and take part in the universal civilization". Per Frampton, una possibile via d'uscita è rappresentata da quello che lui definisce Critical Regionalism, una forma di retroguardia critica in grado di elaborare una resistenza creativa capace di coniugare identità culturale e discorso universale. Infatti scrive: "The Tactile and the Tectonic

² Kenneth Frampton, Wilfred Wang o Peter Davey sono stati i critici maggiormente interpellati soprattutto in occasione della pubblicazione del catalogo *Contemporary Norwegian Architecture* che il Museo di Architettura edita ogni cinque anni o della annuale Giornata Nazionale dell'Architettura, ma anche in relazione a specifiche pubblicazioni su riviste a carattere internazionale come appunto la nipponica "A+U" o la britannica *Architecture Review* di cui Davey è stato a lungo il direttore.

³ Kenneth Frampton, *Towards a Critical regionalism*, in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, London 1983.

jointly have the capacity to transcend the mere apparent of the Technical, in much the same way as the Place-Form has the potential to withstand the relentless onslaught of global modernization”.

Tratti in qualche modo tipici e ricorrenti, almeno di una certa parte, della produzione architettonica norvegese, quella fino ad oggi ritenuta più consolidata e più riconosciuta. Anche se l’assegnazione del premio Mies van Der Rohe 2009 alla Opera House di Oslo (2008) dello studio norvegese Snøetta segna un primo forte cambio di rotta sia dentro che fuori i confini nazionali, confermato anche dai numerosi successi conseguiti dallo stesso studio in concorsi internazionali e dal contemporaneo e rapido sviluppo di Space Group, uno studio di recente formazione fondato da Gro Bonesmo, architetta norvegese con alle spalle una lunga esperienza da OMA. Si tratta, in entrambi i casi, di studi in cui la ricerca architettonica parte si sviluppa e tende ad obiettivi molto diversi e molto lontani da quelli in qualche misura riconducibili alla cosiddetta tradizione norvegese. Quella che, con grande autonomia e libertà, si era andata affermando già dagli inizi del secolo: un modo di interpretare e riferirsi al canone mantenendo sempre un certo grado di ironia e di sguardo critico.

Così durante i primi anni del Novecento, “[...] sfruttando liberamente la riserva di esperienze offerte dalla tradizione e mescolando le suggestioni prodotte dall’architettura classica italiana alla tradizione costruttiva locale, senza quel rispetto servile per la correttezza della storia dell’arte, essi (gli architetti del nord) intrapresero la ricerca di una moderna, atemporale sintesi⁴. Diedero cioè il via a quella felice stagione che è conosciuta come Classicismo Nordico. La stessa cosa accade anche a fine anni Trenta, quando ipotesi più specificamente regionaliste sembrano prevalere o, quanto meno, rappresentare la punta più avanzata della ricerca architettonica: in realtà, però, multiple oscillazioni tra la tentazione di adeguarsi ai centri più vivi del dibattito architettonico, da un lato, e la necessità di esprimere la “differenza” della propria cultura, dall’altro, si manifestano lungo tutto il decennio, dando luogo a punti di equilibrio via via differenti. Di fatto, in questa intensa stagione

⁴ H.O. Andersson, *Il classicismo moderno nel Norden*, in *Classicismo Nordico*, Milano 1988, p. 23.

viene a realizzarsi una complessa dialettica tra gli stimoli offerti dalla conoscenza, in parte diretta e in parte mediata, di quanto accade in Francia, in Olanda, in Germania, e quanto sin dall'inizio del secolo si era configurato come una sorta di nuova tradizione, comune ai quattro principali paesi nordici (Danimarca, Norvegia, Svezia, Finlandia), tra i quali si consolidava una fitta rete di scambi.

Un tratto che resterà distintivo di tutta la produzione/partecipazione nordica all'avventura del Moderno, al di là dei linguaggi attraverso cui si è espressa fin quasi ai giorni nostri, quando invece è apparsa sgretolarsi sotto la spinta di teorie architettoniche più globali.

Oggi, infatti, bisogna in qualche modo registrare, insieme al tramonto della suggestiva ipotesi interpretativa di Frampton, anche l'eclissi di un modello che ha resistito per quasi un secolo coincidendo per certi versi con il declino stesso della Social Democrazia Scandinava di cui era espressione interpretazione e veicolo.

In questa prospettiva risulta dunque chiaro che non si può più parlare in termini ecumenici e indifferenziati né di tradizione nordica né tanto meno dell'eredità di Sverre Fehn che di quella tradizione è stato straordinario interprete e artefice allo stesso tempo, secondo il già citato principio per il quale una tradizione è il "luogo di trasformazioni continue" (I. Chambers) e la si può interpretare solo se si è in grado di svilupparla, facendola progredire. Ed è proprio considerando questo aspetto performativo e metamorfico imposto dal riferimento alla tradizione, che si possono cercare nel panorama contemporaneo quegli interpreti in grado di saper assolvere al compito. Non è quindi agli enunciati e ai proclami che bisogna volgere lo sguardo ma alle opere, le sole che possano in qualche modo mostrare dimostrare e legittimare – a posteriori - l'appartenenza di un autore ad una specifica tradizione. Condizione, è bene precisarlo, né necessaria né sufficiente per fare della buona architettura o per aspirare a fare dei capolavori o, addirittura, a consacrare un maestro: ché l'Architettura, quella con la A maiuscola, è indipendente da gusti mode o estetiche e si riferisce sempre al manufatto di per sé. Come nel caso di Sverre Fehn, infatti, l'opera reclama l'inserimento del suo autore nel novero di quegli architetti che

attraverso il proprio fare sono riusciti a dare un contributo alla cultura architettonica a loro contemporanea e a quella successiva, indipendentemente dai confini del proprio paese, divenendo un riferimento. Ciò avviene per la capacità del maestro norvegese di riuscire a mantenere nello stesso registro, negoziando tra loro, memoria e ricordo, quali elementi della modernità ma anche dello specifico carattere della cultura di appartenenza, e indagine sulla e nella disciplina, come è andata elaborandosi in quegli autori che hanno affidato in primo luogo alle proprie opere il contributo al dibattito teorico. Al di là delle strategie operative, delle poetiche, dei linguaggi che ognuno ha adottato o in cui si è inserito.

Questo il vero tratto distintivo della grande architettura e dei grandi architetti di tutti i tempi: la ricerca continua della rifondazione permanente della disciplina architettonica attraverso la pratica del costruire. Una modalità che riconosce il progetto di architettura come forma di conoscenza specifica e autonoma, come espressione indipendente di linguaggio che articola pensieri, a partire dal proprio specifico disciplinare.

A questo punto è però legittimo chiedersi quale siano i contributi personali di Fehn alla interpretazione e ri-definizione di quella Tradizione Norvegese così come si era andata costituendo e sviluppando dagli inizi del Novecento. Ciò anche per facilitare il compito di riconoscere, all'interno del panorama contemporaneo, quelle personalità e quelle opere che possano essere appropriatamente ricondotte proprio a quella medesima storia.

Certamente tra i primi elementi caratterizzanti l'opera del maestro ci sono quelli più riconosciuti e citati dalla maggior parte dei critici. Si tratta della determinazione di porre il tema della natura, intesa non come paesaggio (cioè come sguardo, secondo la tradizione romantica tedesca⁵) ma come ambiente in cui si manifesta e si concretizza l'essere-nel-mondo (citando la definizione heiddegeriana cara a Norberg-Schulz,

⁵ Franco Farinelli, *Geografia*, Torino 2002

coetaneo, collega e connazionale di Fehn, a cui si deve una prolifica produzione teorica sul rapporto tra essere architettura e luogo⁶).

Vale la pena specificare che quando si parla della Scandinavia, ma sarebbe più corretto dire dei Pesi Nordici – che la Scandinavia comprendono –, dei suoi manufatti, degli oggetti d'arte e di design, o ancor più in generale della sua architettura, non c'è critico che non faccia un accenno, seppur minimo, all'influenza che la presenza della natura esercita sulla vita di questi popoli, in ogni forma di espressione. Non è sempre facile cogliere, e non è neppure detto che esista sempre, un rapporto diretto tra “azione umana” e “ambiente naturale”, quello che però è certo è che la sua presenza, la presenza della natura, rappresenta una realtà molto forte nella vita delle persone che abitano le fredde terre del nord, e in certa misura tutte le azioni ne risultano in qualche modo condizionate. Sven-Ingvar Andersson – paesaggista danese – afferma: “come per avversari in una partita in fase di stallo, l'equilibrio tra uomo e natura rispecchia più che un uso prudente di mezzi superiori, un rispetto per un antagonista più potente.”⁷

Per Fehn quindi non si tratta di un rapporto nostalgico o romantico, ma dialettico e articolato che interpreta e sviluppa il tradizionale conflitto tra uomo e natura che, nel *norden*, caratterizza l'abitare e che la forma costruita è chiamata a risolvere⁸. Assumere il dato naturale, che nelle diverse occasioni si manifesta come vegetazione, orografia, topografia, ecc., come paradigma per lo sviluppo del progetto è evidente sin dai suoi primi lavori come quello per il concorso del Museo dell'Artigianato a Lillehammer, che si aggiudica nel 1949 (ad appena 25 anni), o quello per il crematorio di Larvik (1950), che invece non vince. La natura è trasformata senza violenza, l'architetto sembra in grado di identificarne le coordinate riuscendo a trovare sempre i modi e i tempi per inserire le proprie strutture in modo tale che ingaggino con l'esistente un dialogo proficuo che amplifica lo statuto di entrambe le

⁶ Le principali pubblicazioni di Christian Norberg-Schulz sul tema sono: *Intentions in architecture*, Cambridge, Mass, 1965; *Existence, Space & Architecture*, London 1971; *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*, London, 1980; *The concept of dwelling*, New York, 1985;

⁷ Sven-Ingvar Andersson, *Post-fazione* in, Domenico Lucani, a cura di, *Scandinavia*, Treviso, 1994

⁸ Gennaro Postiglione, a cura di, *Scandinavia anni Trenta*, Rassegna 77/1998

realtà⁹. Forse questo è anche il carattere strutturale che più di altri mette in risonanza l'opera di Fehn con quella dello studio di Jan Olav Jensen e Borre Skodvin (*Jensen&Skodvin Architects-JSA*¹⁰). Nonostante l'estrema diversità dei linguaggi e delle forme, i lavori dello studio JSA si misurano dichiaratamente con il contesto naturale in cui si inseriscono. Come essi stessi affermano, l'opera che in qualche modo rappresenta un punto di svolta nella loro produzione è costituita dall'area di sosta Liasaden, una delle aree attrezzate la cui realizzazione è stata promossa dalla *Norwegian Public Roads Administration*¹¹ all'interno del progetto pluriennale "Nuove Strade Turistiche" iniziato nel lontano 1997. Un ambizioso progetto che presenta l'identificazione di 18 nuove strade panoramiche dislocate lungo tutto il territorio nazionale (circa 3.000 km) la cui promozione è affidata alla realizzazione di una serie di attrezzature di supporto al viaggio, da semplici elementi infrastrutturali a piccole aree di sosta fortemente legate al paesaggio e alla natura in cui si inseriscono e che sono chiamate "ad offrire" ai viaggiatori. Assegnate attraverso concorsi ristretti a giovani architetti norvegesi, questo imponente progetto di trasformazione del territorio è stato utilizzato anche come volano per promuovere la competizione e l'occasione formativa delle giovani generazioni di progettisti. Un esempio unico di politica culturale e ambientale da cui tanto ci sarebbe da imparare.

Per JSA, che prendono parte anche alla fase sperimentale del progetto, queste occasioni, talvolta davvero minimali, perché limitate alla realizzazione di un parapetto o di un semplice corrimano, sono sfruttate per sviluppare la propria idea di fare architettura, secondo una antica e radicata tradizione architettonica che non fa distinzione tra piccole e grandi occasioni.

Anche per un altro esponente della generazione dei quarantenni architetti norvegesi prendere parte al progetto della *Norwegian Public Roads Administration* ha significato trovare una misura relazionale con il paesaggio nordico: Carl-Viggo Hølmebakk¹², infatti, realizza alcune infrastrutture lungo la strada di Sognefjeld e nel

⁹ Christian Norberg-Schulz, Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn*, Milano, 1997.

¹⁰ *Jensen & Skodvin Architects. Processed geometries 1995-2007*, Oslo, 2007.

¹¹ Nina Berre, a cura di, *Detour. Architecture and Design 18 National Tourist Routes*, Oslo 2006

¹² *Carl-Viggo Hølmebakk* in A+U 1997/12; A+U 2004/12.

Parco Nazionale di Rondane con una rigore e una assolutezza che ricordano l'asciuttezza senza mediazioni di Sverre Fehn.

Tutti e tre i giovani architetti hanno studiato alla scuola di architettura di Oslo (AHO) e sono stati allievi di Fehn ma anche di Norberg-Schulz e di Wenche Selmer, una delle figure di spicco della scuola soprattutto in relazione all'architettura domestica e alla costruzione in legno. Ma non è l'apprendistato scolastico che li avvicina all'eredità di Fehn né alla tradizione norvegese che il maestro interpreta. La loro posizione matura attraverso linguaggi e grammatiche autonome che nulla hanno a che fare con l'opera di Fehn. Non si tratta infatti di epigoni, ma di figure professionali e intellettuali che elaborano il proprio percorso con estrema radicalità a partire dal progetto e dallo studio dei Maestri, Scandinavi e Internazionali. Architetti che sanno investire ogni occasione progettuale di quella dimensione investigativa ed esplorativa in grado di trasformare il lavoro in pratica conoscitiva. In questo dimostrando di possedere quell'attitudine indispensabile al fare Architettura.

Carl-Viggo, Jan Olav e Borre, inoltre, mostrano nei loro lavori di riprendere anche un altro filone dell'opera e del pensiero di Sverre Fehn, pensare attraverso l'atto del costruire. L'architettura non solo come forma costruita, ma come *Thought of Construction*¹³ (come recita il titolo della monografia dedicata nel 1986 all'opera del maestro da Per Olav Field, professore all'AHO e primo dei suoi collaboratori). Un assioma, quello tra architettura e costruzione, che in realtà lo stesso Fehn raccoglie, facendolo proprio, da un altro maestro che in certa misura può essere considerato il vero padrino del suo lavoro, almeno a partire dagli anni Sessanta, quando si esaurisce la sua esplorazione dell'eredità miesiana e di un certo paradigma tipologico moderno, quello dell'aula. Si tratta di Sigurd Lewerentz (1885-1975), architetto svedese di grande longevità che inizia la propria carriera accanto a quella di Erik Gunnar Asplund (1885-1940), firmando quel capolavoro assoluto che è il progetto dell'ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma (conosciuto col nome di Skogskirkegaarden, Cimitero del Bosco), nel 1915 e segg. I due avevano altri

¹³ Per Olav Field, *The Thought of Construction*, New York, 1983.

trascorsi comuni, soprattutto l'appartenenza, nel 1910, alla *Klara Skola*, percorso formativo indipendente e para-universitario che ruotava intorno alla figura carismatica di Ragnar Östberg (1866-1945)¹⁴.

Lewerentz, tutt'oggi ancora poco noto nell'Europa continentale, può essere considerato uno dei più significativi e influenti architetti del novecento. A dispetto di una apparente scarsa notorietà mediatica (esiste una pubblicistica molto contenuta sulla sua opera), e della totale assenza di produzione letteraria, non scrisse mai nulla a differenza di Le Corbusier e di altri maestri della Prima Generazione (che invece affidarono alla parola scritta e proferita molto della loro forza progettuale), Lewerentz è stato e continua ad essere un maestro della forma costruita, un architetto in grado di parlare esclusivamente attraverso le sue costruzioni. Le sue opere presentano un modo di lavorare che predilige e ricerca spazi liminali per mettere costantemente alla prova i principi stessi del fare e dei linguaggi codificati: una irrequietezza intellettuale che lo marginalizzerà in una condizione essa stessa di confine all'interno della cultura architettonica del novecento.

Già nella Cappella della Resurrezione (1927 e seg.), parte dell'ampio programma progettuale del Cimitero del Bosco, emblematicamente attraverso la disposizione di specifiche contraddizioni all'interno della costruzione, Lewerentz dichiara il proprio interesse per l'indispensabile verifica a cui devono essere poste le regole stesse della disciplina. E così per tutta la sua carriera, fino agli ultimi anni, indipendentemente dai linguaggi entro cui si muoveva e spaziava: vero gigante manierista dell'architettura moderna.

Ma mentre nella Cappella della Resurrezione, l'indagine era avvenuta all'interno del linguaggio classico, così come in tutte le opere successive si era sviluppata all'interno dei codici coevi, nelle opere a fine carriera, come ad esempio nella chiesa di Marco a Bjørkhagen, a Stoccolma (1956-60), in quella di Pietro a Klippan (1963-66) e nel Chiosco dei Fiori al Cimitero Est di Malmö (1969), il lavoro appare libero da condizionamenti o influenze stilistiche e si rivolge alla natura stessa della disciplina:

¹⁴ Gennaro Postiglione et al., a cura di, *Sigurd Lewerentz. Opera completa*, Milano 2001.

la costruzione come linguaggio e come rappresentazione dell'architettura.

L'indagine all'interno delle regole del fare e del costruire conduce, nel caso di Klippan, alla realizzazione di un'opera che afferma la negazione del processo che l'ha portata alla luce, trasformando i materiali da costruzione in pura materia. Libero dalla necessità di interpretare un canone e solo con la materia (della costruzione), Lewerentz nel Chiosco dei Fiori spinge ancora oltre la sua ricerca, sviluppando un teorema di poderoso ermetismo in cui la dialettica tra costruzione e decorazione raggiunge una sublime rappresentazione. In quest'ultimo manufatto la decorazione non esplicita più i contenuti della costruzione, per negarli o per contraddirli, come era avvenuto in passato, ma si fa portatrice di valori autonomi sia materici sia formali, suggerendo quel futuro dell'architettura che è diventato solo in parte il nostro presente.

E' questa eredità che Fehn fa propria ed è a questa tradizione che si rivolge a partire dagli anni Sessanta, cercando di declinarla nel proprio contesto culturale e nelle proprie occasioni progettuali. Ed è a questa stessa eredità che, almeno in parte, si rifanno anche gli studi di Jensen&Skodvin e di Hølmebakk. Per questo motivo tra le due generazioni si crea un legame e una corrispondenza che a chi non conosce la storia può sembrare una discendenza diretta: invece la prossimità dei nostri autori è dovuta al fatto che essi si rivolgono alle stessi fonti, che si rifanno a uno stesso principio, quello del maestro svedese che, con le sue ultime tre opere, inaugura una via all'interno della cultura architettonica della seconda metà del novecento che si muove ad equa distanza sia dal paradigma morfo-tipologico, così come stigmatizzato dagli scritti di Aldo Rossi¹⁵, sia da quello fondato sull'idea di programma & evento, così come invece sviluppato successivamente negli scritti di Rem Koolhaas¹⁶ e Bernard Tshumi¹⁷. Una posizione che ha consentito a Sverre Fehn, prima, e ai suoi successori, poi, di muoversi all'interno e in continuità con il filone tettonico della storia dell'architettura, in un campo in cui Kahn prende il posto di Mies e,

¹⁵ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padova 1966.

¹⁶ Rem Koolhaas, *Delirius New York*, 1978.

¹⁷ Bernard Tshumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass., 1996

soprattutto, la ricerca della forma non è un a priori ma una scoperta, imprevedibile, al termine di un processo che si fonda e affonda nella costruzione e nelle regole del fare. Non è un caso, infatti, che come per Lewerentz, anche per Fehn prima e per i giovani architetti norvegesi poi, si sia ricorsi alla metafora della investigazione iperbolica della materia e delle regole della sua “messa-in-opera”. L’imprevedibile come paradigma del fare, inteso non nella accezione di ricerca dello stravagante, del pirotecnico, dell’eccentrico, quanto all’opposto della investigazione e della perlustrazione di eventuali strade alternative in grado di soddisfare la domanda di progetto senza appiattirsi alla regola del mercato o alla consuetudine costruttiva, atteggiamenti che da soli sono in grado di eliminare tutte le sollecitazioni che emergono dalle frizioni presenti nelle occasioni progettuali.

Si vivifica e trova nuova e inaspettata linfa, quindi, la straordinaria e viva tradizione costruttiva norvegese – talvolta logora solo perché citata a sproposito -, che qui però assume un carattere e una luce del tutto nuova. In essa si condensano da una parte le capacità materiali e immateriali di una cultura, quelle di essere locale e globale, contemporanea e radicata, originale e in continuità con la storia, dall’altra vi sono radicati ed espressi i caratteri specifici e fondativi dell’Architettura, poiché è nel fare che le regole e le teorie vengono pensate verificate e legittimate. Ecco perché ha senso parlare di paradigma costruttivo per Sverre Fehn, come per JSA e per Carl-Viggo Hølmebakk: nelle loro opere, come in quelle di Lewerentz, la costruzione trasuda sapienza costruttiva densità di riflessione teorica investigazione conoscitiva¹⁸. Rappresentando la tradizione costruttiva nordica solo una occasione, ma non l’anima o la ragione. Infatti al “circolo lewerentziano” appartengono anche architetti di altra formazione culturale, come ad esempio i britannici Sergison Bates e Caruso St John, coetanei dei giovani norvegesi e in patria ritenuti in qualche misura eredi della lezione degli Smithsons. E il cerchio si chiude, almeno così sembra, perché Fehn anche se da indipendente, secondo la natura nordica, aveva partecipato agli ultimi

¹⁸ Va detto che Jensen e Hølmebakk svolgono per diversi anni attività di progettazione presso l’ufficio tecnico delle ferrovie norvegesi sotto la responsabilità di Arne Henriksen; l’apprendistato, svolto all’insegna del rigore costruttivo e di quello economico, forgia i giovani architetti aggiungendo una ulteriore occasione determinante del loro percorso formativo.

CIAM aggregandosi intorno al gruppo degli allora giovani architetti rivoluzionari che facevano capo al Team X¹⁹, prima, e all'ILAUD di Giancarlo De Carlo²⁰, poi.

Diverse sono le ragioni per le quali, invece, è possibile riconoscere anche Knut Hjeltnes quale esponente di quella che si potrebbe chiamare la “nuova tradizione norvegese”, in ciò sottointendendo anche un legame con la disarticolata lezione di Sverre Fehn che come si è già detto quella tradizione incarna interpreta e ampia presentificandola.

A differenza dei suoi colleghi, Hjeltnes non si forma a Oslo ma a Trondheim, in quello stesso politecnico dove a metà degli anni cinquanta si trasferisce Arne Korsmo²¹ (1900-1968), maestro diretto di Fehn durante gli anni della sua formazione accademica ma anche suo mentore successivamente. E' lui che fonda PAGON, la delegazione norvegese ai CIAM, aprendo di fatto la via all'internazionalizzazione della cultura norvegese. Korsmo è cosmopolita per attitudine naturale, costruisce e consolida legami e rapporti con i principali architetti moderni europei e d'oltre oceano, di fatto arricchendo la tradizione norvegese di contributi culturali esterni (che taluni hanno visto come una sprovincializzazione dei costumi). La sua fortuna critica è dovuta anche al fatto che la maggior parte della compagine di architetti funzionalisti non sopravvive alla Grande Guerra, restando di fatto l'unico ponte tra il modernismo *funkis* e l'International Style che si diffonde sul finire degli anni quaranta. Korsmo introduce Fehn in questo milieu internazionale, ed è sicuramente dalle continue frequentazioni del maestro con Parigi che nasce l'occasione per Fehn di trascorrere un periodo di lavoro nello studio di Jean Prouvé tra il 1953 e il 1954. Prima aveva trascorso un periodo di ricerca in Marocco e successivamente sarà a Bruxelles e a Venezia per seguire i cantieri di due importanti concorsi vinti: quello del Padiglione Norvegese all'Expo Universale (1958) – dove Le Corbusier realizza il suggestivo padiglione per la Philips - e quello del Padiglione dei Paesi Nordici alla Biennale di Venezia (1958-62) – dove Carlo Scarpa opera attivamente - dando di

¹⁹ Alison Smithson, *Team 10 Primer*, New York, 1968

²⁰ L'ILAUD è Laboratorio Internazionale di Architettura e Disegno Urbano. Fondato da Giancarlo De Carlo nel 1976 sui concetti che avevano portato alla fondazione del Team X.

²¹ Christian Norberg-Schulz, *Arne Korsmo*, Oslo 1986.

fatto inizio ad una carriera che seppur caratterizzata da lavori in patria si alimenta e si forma di relazioni internazionali. In Norvegia, Fehn è ritenuto un “europeo”, nel senso di traditore per la mancanza dell’indispensabile “fondamentalismo” verso comportamenti e modelli legati alla tradizione necessario per lavorare in patria. Soprattutto Venezia, per l’occasione professionale, diverrà negli anni mete di viaggi e soggiorni, anche con gli studenti dei suoi corsi di progettazione all’AHO. Qui ha la fortuna, inevitabile per certi versi, di imbattersi nell’opera di Carlo Scarpa con la quale si confronterà per tutta la vita, cercando una propria dimensione in quella odissea senza fine che può essere l’accostamento di due materie, la soluzione di un nodo, di una cerniera. Da Scarpa Fehn apprende e prende senza paura, ma in profondità, senza mai restare prigioniero della forma dell’icona: senza la lezione di Carlo Scarpa la sinfonia espositiva e allestitiva del Museo Arcivescovile ad Hamar (1967-79) sarebbe stata impossibile e sicuramente diversa, al di là delle piccole citazioni, omaggi dovuti ad un maestro dal quale si è rimasti folgorati. E’ una lezione mediata dalla asciuttezza del temperamento nordico, dalla austerità del registro di materiali ai quali Fehn decide di ricorrere per mettere in scena le sue pièce, dalla consapevolezza dell’irraggiungibilità del maestro veneto la cui matita sembrava non doversi mai separare dal foglio su cui veniva prendendo forma il progetto: strati e strati di grafite, grigia o colorata, si sovrapponevano rendendo talvolta addirittura impossibile riconoscervi un qualche significato architettonico. Quasi la stessa stratificazione che animava le grandi lavagne su cui Fehn sviluppava la sua indagine progettuale. Anche in questo caso però, l’ombra lunga di Sigurd Lewerentz si profila all’orizzonte. E’ da lui che Fehn impara a semplificare fino ad arrivare all’essenza del tema progettuale, allora, solo allora, il disegno si precisa e trova una sua configurazione: la carpenteria metallica di Hamar o degli allestimenti successivi a Oslo (1972) e Høvikodden (1985) così come il disegno di tutti gli elementi di finitura dei suoi progetti sono debitori all’assolutezza delle linee di Lewerentz a Bjørkhagen a Klippan e a Malmoe: poemi di poderoso ermetismo di straordinaria sintesi. Certo da Scarpa impara la lezione museografica, quella radicata nella tradizione italiana

dell'espore che si sviluppa a partire dagli anni Trenta nelle occasioni commerciali delle fiere e delle mostre di prodotti e merci per poi trovare maturità nella ricostruzione post-bellica che dà vita al tipo italiano del museo come scatola interna: Luciano Baldessarri, Ignazio Gardella, Franco Albini questi i nomi di alcuni degli architetti che hanno fatto grande la tradizione allestitiva italiana²².

L'equilibrio tra disegno di dettaglio e progetto di insieme, tra messa in opera di elementi diversi per grana tessitura matericità colore, tra oggetto e spazio, tra percorso e luogo, tra luogo e contesto, la tra luce e materia, sono tutti caratteri che è possibile riconoscere come cifra del maestro norvegese e di Knut Hjeltnes²³ che, ancora una volta, più che epigone, si presenta come individuo in grado di cogliere una lezione, quella che deriva dal confronto con una variegata produzione internazionale, e di farla confluire in una sapienza progettuale tutta rivolta alla costruzione di spazi per l'abitare. Hjeltnes, in questo senso, è più in linea con l'eredità di Knut Knutsen (1903-1969) e di Wenche Selmer (1920-1998) che con quella di Fehn. O meglio, l'architetto propone una sua originale sintesi tra queste due grandi eredità: quella domestica, a cui in parte anche Fehn partecipa attraverso i suoi progetti di residenze, e quella internazionale, di cui in qualche modo il maestro norvegese costituisce l'elemento di continuità con la tradizione impiantata da Arne Korsmo. Le sue case, infatti, mostrano perfettamente l'essere in continua tensione tra ciò che Norberg-Schulz definisce Domestico e Internazionale²⁴. Colpisce soprattutto l'abilità del "giovane" progettista di riuscire a coniugare la lezione scarpiana, così come interpretata da Fehn, e il controllo dello spazio delle sue proporzioni e delle relazioni tra le parti. In Norvegia è facile imbattersi, per una recente facile disponibilità economica e per la mancanza storica di una tradizione del lusso²⁵, in edifici sovraccarichi nel disegno nei materiali nei dettagli. Per questo motivo il lavoro

²² Antonella Huber, *Il museo italiano : la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi : attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, 1997.

²³ A+U nr. 12/2004, Domus nr. 783/1996.

²⁴ Christian Norberg-Schulz, *Nattalandene*, Oslo, 1996 (traduzione italiana a cura di Gennaro Postiglione, *Terre notturne*, Milano 2001).

²⁵ La Norvegia assume l'indipendenza dalle monarchie di Danimarca, prima, e della Svezia, poi, definitivamente solo a partire dal 1915: la lunga condizione di sudditanza ha avuto, e per certi versi continua ad avere, una grande influenza sulla forma delle città, poco sviluppata urbanisticamente, e sull'architettura del potere, qui quasi del tutto assente.

svolto da Hjeltnes è ancor più prezioso, andando a definire una nuova tipologia residenziale in grado di rispondere alle esigenze di una moderna classe borghese carica di nuove aspettative di “decoro” ma anche in grado di soddisfare quei desideri contrastanti così ben identificati dal già citato interrogativo di Ricouer (“*How to revive an old, dormant civilization and take part in the universal civilization?*”).

Bisogna puntualizzare che i dispositivi che presiedono all'organizzazione dello spazio domestico fanno riferimento ad una memoria storica e culturale diversa da quella che si è venuta a stratificare nei secoli nell'Europa continentale. In Norvegia lo spazio, e non solo quello domestico, è stato inteso - con poche eccezioni - come spazio fruibile tutto e da tutti. Non ci sono particolari cerimoniali o rituali che determinano l'utilizzo di un ambiente solo in un particolare momento oppure esclusivamente ad appannaggio di una certa casta di persone, lo spazio domestico, la casa, o meglio la *stue*, per dirla in norvegese, è intesa come un grande utensile necessario a costruire per ciascuno degli abitanti il proprio benessere psico-fisico. Grande è la differenza con le aree geografiche di influenza latina dove la qualità della casa è riconosciuta nel suo rispondere a ideali di magnificenza assai più che di intimità, di rappresentanza più che di domesticità. Solo così possiamo leggere le piante delle abitazioni costruite sia da Fehn sia da Hjeltnes che risultano in assoluta continuità con la grande tradizione domestica del Paese, al di là della diversità dei linguaggi delle forme delle configurazioni.

Dall'analisi condotta comparando i grafici relativi alle case realizzate dai due architetti, ed in particolare dalla lettura accurata delle planimetrie, si evidenzia uno spiccato uso di matrici geometriche elementari. Geometrie rigorose e semplici e per lo più ortogonali che, pur eccellendo in chiarezza strutturale, sembrano essere, sulla carta, poco dinamiche se non addirittura banali. Oppure, il rigore geometrico, che richiama alla mente enunciati di teoremi orditi da menti superiori, sembra tradursi in una immagine di eccessiva immobilità, tanto da non lasciare trasparire a prima vista le loro elevate qualità domestiche, in termini di vivibilità dei propri luoghi interni e di adeguatezza delle forme strutturali all'uso. Ma se la disposizione planimetrica delle strutture continue o puntuali tende a suggerire una staticità dell'impianto, la forma dello spazio

invece, e si scopre vivendolo, risulta essere estremamente dinamica e in continuo pulsare, grazie alla ricchezza di accadimenti che si sviluppano lungo i percorsi e alla ricercata posizione e forma delle bucatore, all'attenta analisi distributiva, da non intendersi come economia dei percorsi stessi, alla quasi totale integrazione dell'arredo al manufatto architettonico, al senso di calda accoglienza di cui viene investito anche l'ospite frettoloso, alla sapienza discreta con cui vengono impiegati i materiali, in una battuta, alla capacità di Fehn come di Hjeltnes di saper costruire, ricorrendo esclusivamente ai materiali propri dell'architettura, una *stimmung*, intesa come una certa qualità cui l'umore, o stato d'animo, del fruitore si conforma.

Le funzioni si trasformano in attività e queste in "luoghi significativi" ritagliati, talvolta anche in spazi unitari, lungo linee di percorso, sfruttando come elementi della sintassi progettuale non solo le strutture tettoniche, che sia per Fehn sia per Hjeltnes sono sempre quelle strettamente necessarie, ma anche gli arredi fissi e tutti gli elementi che le completano.

In questa prospettiva, entrambi sembrano essere straordinari interpreti della lunga e consolidata tradizione costruttiva e abitativa norvegese (*Biggeskikk*²⁶) che Arne Korsmo aveva per primo saputo, con grande maestria, attualizzare al contesto moderno della Norvegia del XX secolo. In questa scia operano dunque sia Fehn sia Hjeltnes, apparendo quest'ultimo, analogamente a quanto riscontrato nella produzione di Jensen&Skodvin e Hølmebakk, più che un prosecutore del maestro recentemente scomparso, un suo compagno di viaggio. Entrambi infatti sembrano condividere e riprendere la posizione assunta da Korsmo in Planetveien 12²⁷, dove il maestro nordico realizza una costruzione il cui carattere prevalente è quello di essere una architettura d'interni. La semplice volumetria esterna è priva di qualsiasi autonomia volontà semantica e, in linea con la più radicale tradizione costruttiva norvegese, non presenta

²⁶ Letteralmente "comportamento costruttivo", qualcosa che unisce la tradizione/sapienza costruttiva – relativa alla manipolazione dei materiali e alla loro messa in opera - con quella abitativa – relativa invece a comportamenti usi costumi.

²⁷ Planetveien 12 è la casa che l'architetto costruisce per se e per sua moglie Grete Prytz tra il 1952 e il 1955: la casa fa parte di una piccola schiera, in tutto solo tre case, che Korsmo progetta per il proprietario del lotto (al numero 10) e per il suo assistente Christian Norberg-Schulz (al 14) che sviluppa l'interno della sua abitazione – e di sua moglie Annamaria De Dominicis - in maniera diversa da Korsmo. Cfr.: Gennaro Postiglione et al., *Arne Korsmo Knut Knutsen. Due maestri del nord*, Roma, 1999.

una elaborazione volumetrica ridondante. Per questo motivo, la casa risulta all'esterno assolutamente anonima, anche se dalle sue bucatore trapela la calda e vivace vita che si svolge al suo interno. Ciò rinforza la tesi dell'appartenenza di Korsmo alla forte tradizione abitativa presente in Norvegia, pur nell'assoluta diversità di linguaggi e di materiali. Così al di là di facili giudizi critici che lo vorrebbero inserito nell'albo degli "esterofili", contrapponendolo di fatto all'altro grande maestro norvegese che è stato Knut Knutsen; Korsmo dimostra invece, con originalità di approccio, il suo legame profondo con la tradizione nordica dell'abitare. Lo stesso si può affermare per Sverre Fehn e per Knut Hjeltnes.

Per concludere, dunque, è legittimo e forse anche obbligatorio interrogarsi se esista o meno una correlazione diretta tra i quattro architetti della nuova generazione e il grande maestro, o se invece non esista una tradizione a cui le personalità prese in esame si rivolgono, nel senso di una tradizione a cui cercano di dare, ognuno con le proprie capacità sensibilità e talenti, una significativa interpretazione.

Ciò non implica, di per sé, né una svalutazione dell'opera di Fehn né una sopravvalutazione dei quattro architetti. Ciò che si è cercato in queste righe di raccontare è l'impossibilità, ma anche la inutilità, di volere a tutti costi sancire una eredità tra gli uni e gli altri, puntando invece a mostrare il variegato ventaglio di riferimenti che avevano costituito l'orizzonte culturale e operativo di Fehn e di come a quello stesso orizzonte, aggiornandolo e ampliandolo, abbiano rivolto lo sguardo anche Jan Olav Jensen Borre Skodvin Carl-Viggo Hølmebakk e Knut Hjeltnes, un piccolo gruppo di architetti norvegesi che oggi si attesta intorno ai cinquant'anni: anche per loro la cultura nordica, quella materiale immateriale e politica, l'opera di Sigurd Lewerentz e quella di Luis Kahn, l'architettura italiana del dopoguerra ma anche Alison & Peter Smithson e l'Oriente, hanno costituito fonte inesauribile di riflessione e di ispirazione. Come Fehn non si sono rassegnati al professionismo ma hanno coltivato in tutti questi anni e per qualsiasi commessa una aspirazione alla qualità architettonica intesa come investigazione conoscitiva del progetto e col progetto, al di là della naturale risposta funzionale al programma e al soddisfacimento

delle richieste dei committenti. Una determinazione e una capacità che li ha proiettati quasi subito nella costellazione dei grandi talenti: di quel ristretto raggruppamento di architetti che ha i numeri e le possibilità per ambire a produrre opere in grado di offrire risposte originali e significative al fare architettura. Questo è ciò che emerge in filigrana dai loro disegni, dai loro progetti, dalle loro opere realizzate, al di là delle diversità dei linguaggi attraverso le quali si esprimono e le incertezze o le rigidità che talvolta emergono nei loro lavori.

Come si dice in Italia, “studiano da santi”, per vocazione naturale e non per determinazione strategica, ed è già un enorme privilegio per un sistema culturale, quello dell’architettura, che oggi fa i conti quotidianamente con i capricci delle cosiddette archi-star. Per questo non si finirà mai di ringraziarli.