



**POLITECNICO
DI TORINO**

Corso di laurea magistrale in Architettura Costruzione Città

Dipartimento di Architettura e Design

Anno Accademico 2019-2020

Dialogo tra la natura e un'architettura islandese

Candidato: Francesco Boetti

Relatore: Marco Trisciuglio

Correlatore: Sofia Nannini

Dicembre 2020

Indice

1. Introduzione	1
2. Progetto	3
2.1. Luogo, concorso e richieste	3
2.2. Volumetria e concept progettuale	7
2.3. Distribuzione e funzionamento strutturale	11
2.4. Sezioni e tecnologie	22
3. Implicazione del paesaggio sull'architettura	31
3.1 . Fattori passivi. Architettura come belvedere	32
3.1.1. L'attenzione a cosa guardo	33
3.1.2. L'attenzione alla progettazione dell'oggetto attraverso cui guardo	34
3.2. Fattori attivi. Trasformazione come valorizzazione del paesaggio	36
3.2.1. Trasformazione come mimesi	37
3.2.2. Trasformazione come analogia (che rimanda ad altro, <i>anàin</i> greco "su")	38
3.2.3. Contrapposizione	40
4. L'architetto islandese nel paesaggio	41
4.1. L'architettura tradizionale. La natura come sostentamento	42
4.1.1. Metodi costruttivi	45
4.2. Lo sviluppo del calcestruzzo come possibilità di vivere in luoghi più dignitosi e adeguati	47
4.3. Riconciliazione con la natura. Non basta all'uomo la risposta alle necessità. Rimando al paesaggio nell'architettura	49
Bibliografia	53



1. Introduzione

“perché la lunghezza del verno, l'intensità del freddo, e l'ardore estremo della state, che sono qualità di quel luogo, mi travagliavano di continuo;[...]di modo che, né in casa né a cielo aperto, io mi poteva salvare da un perpetuo disagio.[...]mi avveggo che [...] tanto impossibile il viver quieto in qual si sia modo, quanto il vivere inquieto senza miseria: e mi risolvo a conchiudere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue;”¹

La tesi tenta di entrare in merito alla questione del rapporto tra l'uomo e la natura e quindi tra architettura e natura. Lo spunto iniziale mi è stato dato dal corso di Teoria della progettazione del paesaggio del Prof. Marco Trisciunglio che ha offerto, del rapporto uomo-paesaggio dal punto di vista dell'architettura, spunti teorici ed esempi pratici di approcci e posizioni diverse in varie epoche storiche. La questione da parte mia è stata affrontata con un approccio non tanto teorico quanto piuttosto progettuale, per verificare e andare più a fondo di alcuni spunti. Ho partecipato ad un concorso per un progetto nel nord-est dell'Islanda, sul lago Mývatn. Durante la progettazione ho raccolto informazioni sulla cultura architettonica locale e mi è stato essenziale conoscere Sofia Nannini, dottoranda del Politecnico di Torino, che sta svolgendo una ricerca sulla tradizione dell'architettura islandese. Un altro approccio conoscitivo essenziale è stato il viaggio in Islanda, che mi ha permesso di conoscere da un'altra angolazione la cultura, la tradizione, i paesaggi autoctoni.

La cosa che mi ha da subito stupito, sia nella ricerca iniziale che nel viaggio, è come sia evidente all'interno di alcune architetture islandesi il rimando alla natura e al paesaggio. Ad oggi, il turismo è un fattore sempre più presente in quei territori, praticato soprattutto da persone alla ricerca di paesaggi incontaminati, perciò la tutela si fa sempre più pressante anche attraverso regole e infrastrutture che guidino il turista e tutelino il territorio. Inoltre, la guest house è diventata la modalità di pernottamento più usata in Islanda. Infatti, a meno che ci si fermi nei dintorni di Reykjavik, l'unica modalità è quella di percorrere tutto l'anello stradale islandese in auto, eventualmente dopo aver noleggiato un pulmino con autista.

Nel secondo capitolo viene affrontato il progetto nelle diverse fasi della sua evoluzione progettuale, fino al definirsi della sua concezione strutturale e tecnologica. Nel terzo capitolo, invece, vengono affrontati i diversi approcci del rapporto tra oggetto

¹ Giacomo Leopardi, *Dialogo della natura e di un islandese*, in *Operette morali*, Liber Liber p.67, (Edizione Kindle).

architettonico e natura presenti nel mio progetto. Infine, nel quarto capitolo si delinea un percorso dell'architettura tradizionale islandese sempre da un' angolazione data dal rapporto tra la costruzione e la natura, poiché in questa ricerca si concatenano diverse modalità e approcci affrontati nel progetto e ribaditi nel secondo capitolo.

2. Progetto

2.1. Luogo, concorso e richieste

L'area di pertinenza del progetto è situata nel nord-est dell'Islanda, all'interno della contea Suður-Píngeyjarsýsla e si affaccia sul lago Mývatn. Fortemente vulcanica e attiva, ha un carattere brullo ed è caratterizzata da rocce di origine vulcanica. Vi è il vulcano principale, l'Hverfjall, alto 420 m, che è visibile da diversi chilometri di distanza, ma tutta la zona del lago è costellata da tanti piccoli crateri che affiorano dal terreno. Sul lago, ricco di attrazioni che fanno del turismo la principale fonte di guadagno della zona, si affaccia il piccolo villaggio di Reykjahlíð, di poche centinaia di abitanti (fatto normale per l'Islanda, che nei suoi 102000 mq conta circa 357000 abitanti). Il villaggio, fornito da una centrale geotermica, non ha una struttura urbana ben definita, ma la sua forma è riconducibile a quella di un pettine, con una strada principale perpendicolare al lago; all'estremità più vicina al lago si trova una piccola zona commerciale con un supermercato, un benzinaio, un negozio di abbigliamento e un centro d'informazione. Poco distante, si trovano un paio di hotel e la Vogafjós Farm, che sono i committenti del concorso. Le abitazioni hanno caratteristiche poco locali: sono principalmente in calcestruzzo sia nella struttura che nella tamponatura (di fatto l'Islanda, essendo uno Stato povero di argilla, ha raramente utilizzato il mattone), mentre le coperture sono in lamiera e spesso simulano il coppo. Il paesaggio sembra essere costituito da grandi



Figura 1. Foto satellitare dell'area di progetto

chiazze, alcune di nuda roccia come l'area dell'Hverir con le sue pozze fangose fortemente solforose, altre boscosi. I boschi sono costituiti per lo più da betulle nane, la maggior parte alte poco più che un paio di metri, pochissime superano i 4-5 m di altezza; il tronco quasi sempre torto fa assumere alle piante la forma di un cespuglio. Questa caratteristica è data non tanto dalla specie, ma dal forte vento che caratterizza tutta l'Islanda, il che ha scoraggiato l'utilizzo del legno come materiale di costruzione.

Il Vogafjós Farm Resort è di proprietà familiare ed è gestito dalla stessa famiglia da circa 120 anni. Ad oggi possiede due strutture a poche centinaia di metri l'una dall'altra e tra i terreni di sua pertinenza sorge la Grjótagjá: una piccola grotta lavica con fonte termale, la quale era un luogo di balneazione popolare prima dell'innalzamento della temperatura dovuto alle eruzioni del 1975. Resta comunque ad oggi una delle grandi attrazioni del luogo. Dei due edifici, il più vecchio si affaccia direttamente sul lago e vi si trovano l'azienda agricola e il ristorante. Questo edificio è costituito da due parti: la vecchia cascina in calcestruzzo molto grezza non presenta segni particolari ed una nuova costruzione, a corpo continuo, che ospita l'ingresso e il ristorante. Essa è caratterizzata da ampie vetrate ed un rivestimento in legno: spicca sicuramente come un edificio che vuole discostarsi dal resto del villaggio e mostrare il taglio imprenditoriale della piccola azienda. L'altro edificio sorge a un centinaio di metri dal primo, ed è immerso in un bosco di betulle. Esso ha la funzione di guest house e comprende una decina di stanze. Il complesso è composto da due corpi a doppia falda, messi di testa rispetto alla strada e paralleli tra di loro. Sono costruiti interamente in legno salvo le coperture nere in lamiera. I due corpi formano un giardino centrale costituito da una

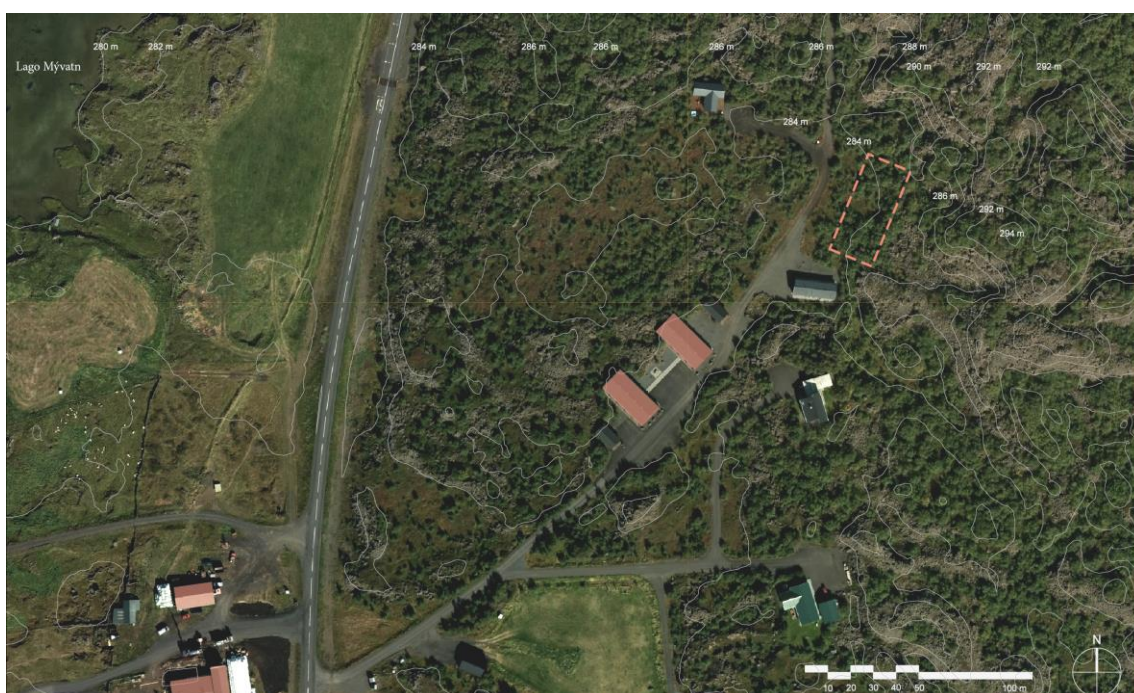


Figura 2. Inquadramento area

parte di bosco addomesticato direttamente in continuità con il bosco selvaggio. Le stanze sono riconoscibili dall'esterno grazie alla continuazione delle proprie pareti trasversali verso l'esterno. Esse creano una specie di piccolo spazio privatizzato, per gli ospiti della camera, che poi si scioglie nella continuità del giardino pubblico. Oltre ad avere questo primo rapporto spaziale e materico con il bosco, la costruzione non sembra mostrare altri elementi, né di tipo morfologico né di tipo visivo, di rapporto con il contesto.

La richiesta da parte dei committenti effettuata attraverso il concorso è quella dell'estensione della loro proprietà. La competizione richiede di progettare una nuova guest house dalle 8 alle 10 stanze, per ognuna delle quali si deve prestare attenzione alla progettazione delle viste verso la natura circostante e verso l'aurora boreale. La nuova guest house dovrà funzionare come parte del resort originale, ma per ospiti di alto profilo e celebrità. Bisogna dunque che abbia degli elementi di riservatezza e deve eventualmente poter funzionare in maniera indipendente. Le stanze di lusso devono riprendere lo scenario del territorio islandese e l'altezza dell'edificio non può superare i 7 m di altezza; è comunque consentito l'utilizzo di un interrato. Il complesso dovrà includere una cucina comune, uno spazio per la custodia dei bagagli, una sala comune e



Figura 3. Guest house della Vogafjós Farm Resort

una piscina riscaldata esterna. Viene inoltre richiesto di prestare attenzione alla continuità e alla progettazione dei percorsi interni ed esterni.

L'area di progetto è un rettangolo di 22x45 m con orientamento est-ovest anche se non perfettamente in asse, infatti la posizione e l'orientamento fanno sì che si abbiano i due lati lunghi uno verso il lago Mývatn e l'altro verso il bosco e la collinetta, la cui cima è di 10 m di dislivello rispetto all'area. Il bosco è principalmente costituito da arbusti e betulle nane e si poggia su un terreno irregolare ricoperto da rocce laviche; la proposta dei committenti è anche quella di incorporarle all'interno del progetto. Il bosco e il rialzo di 10 m del terreno retrostante fanno sì che la vista da terra sia legata quasi unicamente al bosco, di fatto l'unico modo di vedere il circondario è quello di alzarsi di qualche metro. Nell'intorno più immediato si trova un'abitazione a sud ovest dell'area. A 13 m dall'area, nella stessa direzione ma dall'altra parte della strada, si trova poi la guest house della Vogafjós Farm.

2.2. Volumetria e concept progettuale

«Tocca forse proprio all'architetto di doversi confrontare da sempre con quell'immensità interiore che ci lega alla contemplazione del mondo, che è sottesa al concetto di paesaggio percepito [...] Il paesaggio come stato d'animo, indagabile forse più antropologicamente che archeologicamente, non costituisce in sé una pratica. Il paesaggio sta storicamente e disciplinarmente fuori dell'architettura e tuttavia con il paesaggio l'architettura si trova a dover fare i conti.»²

Il progetto si prefigge l'intento di sviluppare architettonicamente un rapporto e quindi un'attenzione dell'architettura rispetto al paesaggio. L'approccio si confronta con il corso di Teoria e progettazione del paesaggio del professor Trisciuglio e del suo libro "L'architetto nel paesaggio", da cui prende le radici teoretiche per affrontare un progetto architettonico. Inoltre la cultura architettonica islandese è permeata dal rapporto col paesaggio, questione che più avanti riprenderò. Uno dei punti di maggiore interesse è un approccio che riguarda l'uomo e non, come a volte accade, una speculazione teorica architettonica fine a se stessa. Il progetto dagli albori si sviluppa come edificio belvedere, spazio dove vivere le cose quotidiane e dal quale avere sempre, in qualunque punto ci si trovi, uno sguardo a quello che sta fuori. La bellezza di questa architettura non è nel suo mostrarsi ma nel mostrare.

Lo sviluppo della tipologia si è conformato in un dialogo tra soluzione e problema. In una prima fase si è pensato ad una tipologia ad L dove le due parti della struttura andavano a definire due elementi diversi: il lato corto adibito ad ingresso con all'interno gli spazi comuni e quello lungo con gli spazi privati composto dalle stanze rialzate. In questo modo si creava una specie di corte composta dall'edificio e dal bosco. Essa diventava il fulcro privato dell'edificio con questo spazio giardino composto da una natura addomesticata e dalla piscina riscaldata, mentre lo spazio privato si modulava con uno sguardo verso il cielo e il lago. Una caratteristica sconveniente di questo primo approccio era proprio la poca definizione della facciata, sia perché in continuità con il lato lungo sia per la sua disposizione: rimanendo parallela alla strada si "disinteressava" delle persone in arrivo. Quindi la facciata era poco definibile e l'ingresso poco accogliente, con scarsa capacità di raccogliere eventuali ospiti.

²Marco Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea*, in *Giardini e paesaggio*, Leo S. Olshki, Firenze 2018, vol. 51, p. 4.

Lasciando per ora in sospeso la disposizione finale, in questa prima fase si delineano questi due corpi che piano piano andranno a definirsi come due differenti attori, agendo in maniera diversa ma completandosi vicendevolmente. Il primo, più corto, orientato verso chi arriva, deve essere uno spazio di rappresentanza, di accoglienza, con all'interno gli spazi comuni e andrà a riprendere alcuni elementi della tradizione architettonica islandese. Il secondo, invece, con una dimensione più privata, si strutturerà in funzione delle viste rispetto al paesaggio: il lago, il bosco, il cielo con lo spettacolo dell'aurora boreale.

La prima azione di destrutturazione della tipologia avviene inclinando il volume con gli spazi comuni verso la strada e ponendolo come avancorpo rispetto all'edificio lungo. Qui la problematica a cui rispondere era il taglio obliquo nelle due strutture che non valorizzava nessuna delle due, ma ne amputava semplicemente una parte con una serie di complicazioni distributive senza utilità alcuna. Dopo aver preso in considerazione l'opportunità di far prevalere uno dei due, l'intuizione che è subentrata è stata quella dell'incontro anziché dello scontro. Di fatto si è andato a curvare il lato lungo dando continuità ai due elementi e creando una corte che, anziché delinarsi tra edificio e bosco, si va idealmente a costruire tra collina ed edificio. Lo spazio delle stanze si definisce come spazio belvedere che si affaccia su viste simili ma diverse per ciascuna stanza. I punti per definire la disposizione sono stati l'inclinazione del corpo piccolo, che è di 23° rispetto al lato corto dell'area ed è parallelo rispetto all'edificio vicino, e la curvatura dell'edificio. Si è optato per il cerchio, il cui centro è stato posto in uno dei punti più alti della collina retrostante. Se la struttura iniziale era quella della corte

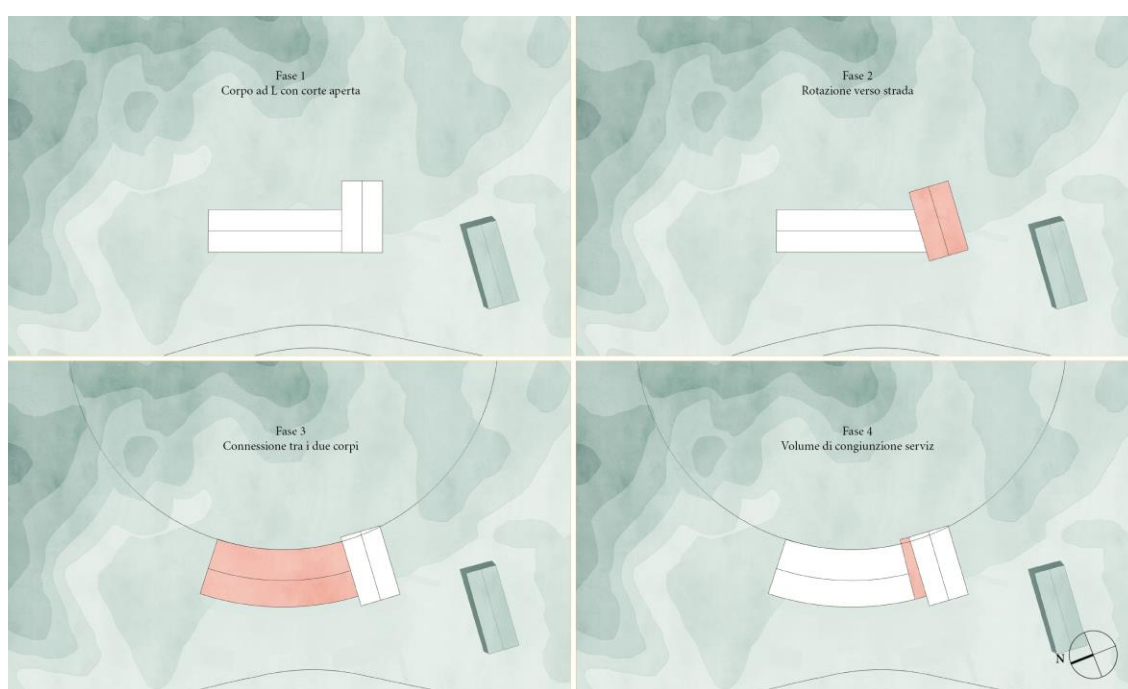


Figura 4. Fasi di sviluppo volumetrico

rettangolare, ora la si trasforma in uno spezzone di anello. L'elemento che ha portato a questa disposizione è stato un rapporto duplice con il paesaggio e la natura. Per instaurare il primo, si è scelto di costruire un edificio belvedere; questo comporta un contrappunto con l'esterno, uno o più punti da cui poter guardare da un luogo protetto ciò che ci circonda. Per il secondo, si è optato per la costruzione di un edificio in continuità con il paesaggio circostante, di cui si è andata a leggere la conformazione come se la struttura del territorio già portasse dentro la possibilità di quella costituzione.

In sezione i due corpi vanno ad agire e si conformano in modo differente: l'area privata si modula ad arco spezzato, in cui ogni lato risponde al bisogno della propria parte ed ha una struttura centripeta, mentre l'area comune è orientata perpendicolarmente rispetto a quella privata ed è composta da un telaio che struttura un volume a due falde.

L'intreccio delle due falde ha accentuato un bisogno che era già presente, cioè quello di uno spazio di stacco tra i due elementi, che è uno spazio collo. Un volume che ha la funzione di unione tra i due elementi e che contiene i servizi utili alla struttura: spogliatoi e bagno comuni.

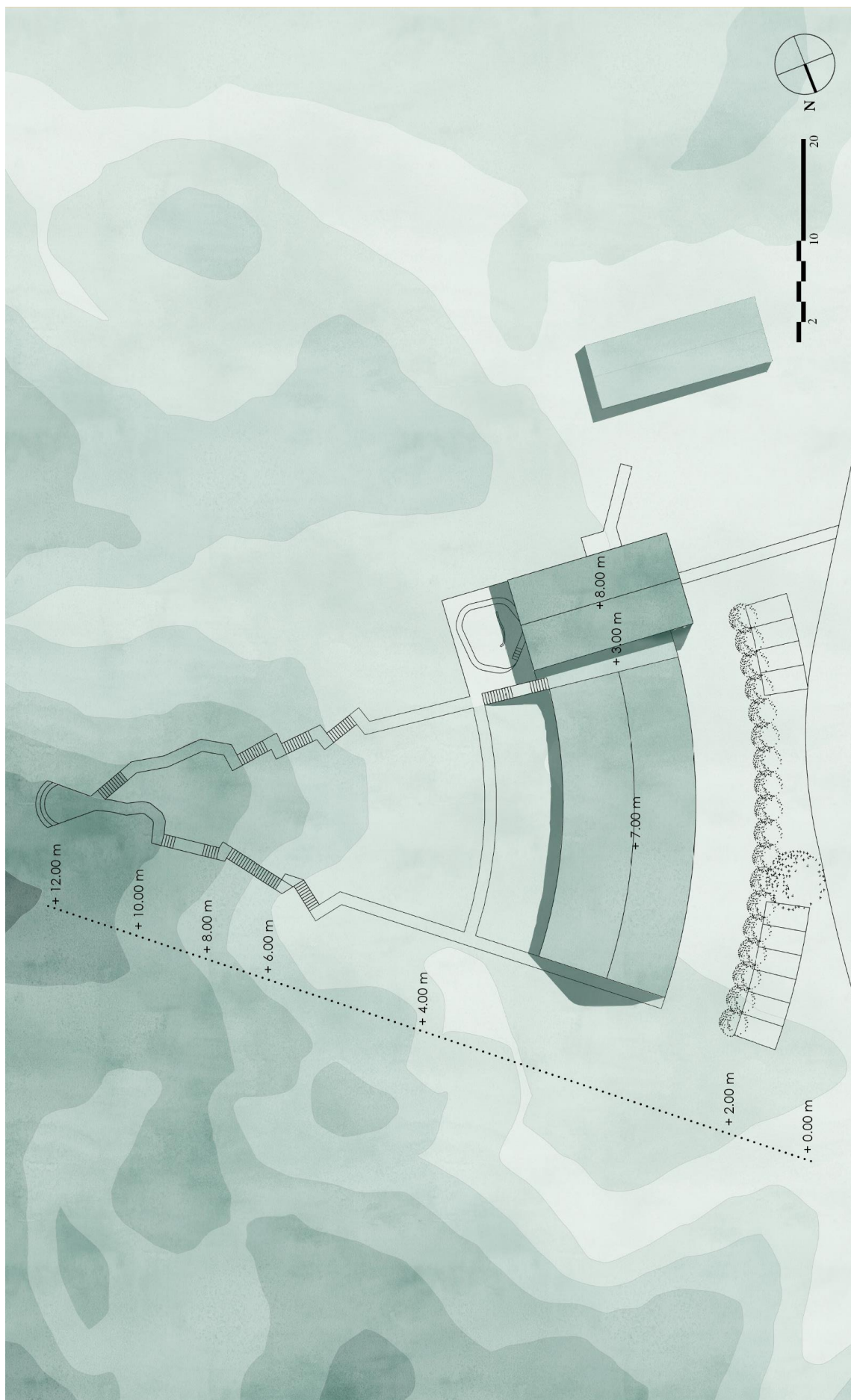


Figura 5. Analisi curve di livello

2.3. Distribuzione e funzionamento strutturale

Il lavoro distributivo è iniziato fin da subito in simbiosi con il lavoro volumetrico, partendo quasi tutto dall'interno per poi strutturarsi all'esterno nel momento in cui si sono mostrati dei bisogni reali, essendo l'intento iniziale di preservare il più possibile la natura preesistente.

All'esterno, proprio di fronte al parcheggio posto tra le betulle, un vialetto che attraversa un piccolo giardino d'accoglienza conduce all'ingresso. Vi è un piccolo portico creato dall'avanzamento del piano superiore: questo spazio protegge dalle intemperie e in particolare dal vento, che è costante in Islanda, in tutti i periodi dell'anno. L'altezza dell'interpiano è di 3 m, questo spazio non vuole mettere in soggezione né mostrare magnificenza. Appena entrati vi è uno spazio d'accoglienza con la reception e la cabina per i bagagli: è il punto di snodo principale verso le varie parti della guest house. A sinistra vi è l'ingresso alla zona privata con un bagno comune, saloni e camere da letto, mentre di fronte, alle spalle della reception, vi è una partizione in vetro con dietro le piscine termali e di qua della partizione una scala che porta alle cucine comuni al piano superiore. Questa suddivisione così distinta con questo punto di snodo di supervisione garantisce la separazione dal resto del complesso e permette eventualmente di far accedere alle piscine termali i clienti che non soggiornano in quella guest house. Si sale alla cucina tramite una scala che si poggia al muro della reception mentre dall'altro lato è offerta una vista sulla piscina interna, che assume anche l'importanza di spazio ornamentale nel momento in cui non fosse fruita. Entrando nella cucina, di circa 8,70 x 5,60 m, lo sguardo è catturato dal panorama che si gode attraverso la vetrata a tutt'altezza dal lato opposto della stanza: il lago anticipato da un tappeto verde costituito dal bosco visto da un punto sopraelevato. Il lato destro è adibito ad angolo cottura mentre al centro della stanza vi sono i tavolini. L'altezza nel sottotetto passa dai 2 m agli estremi ai 4 m sul colmo.

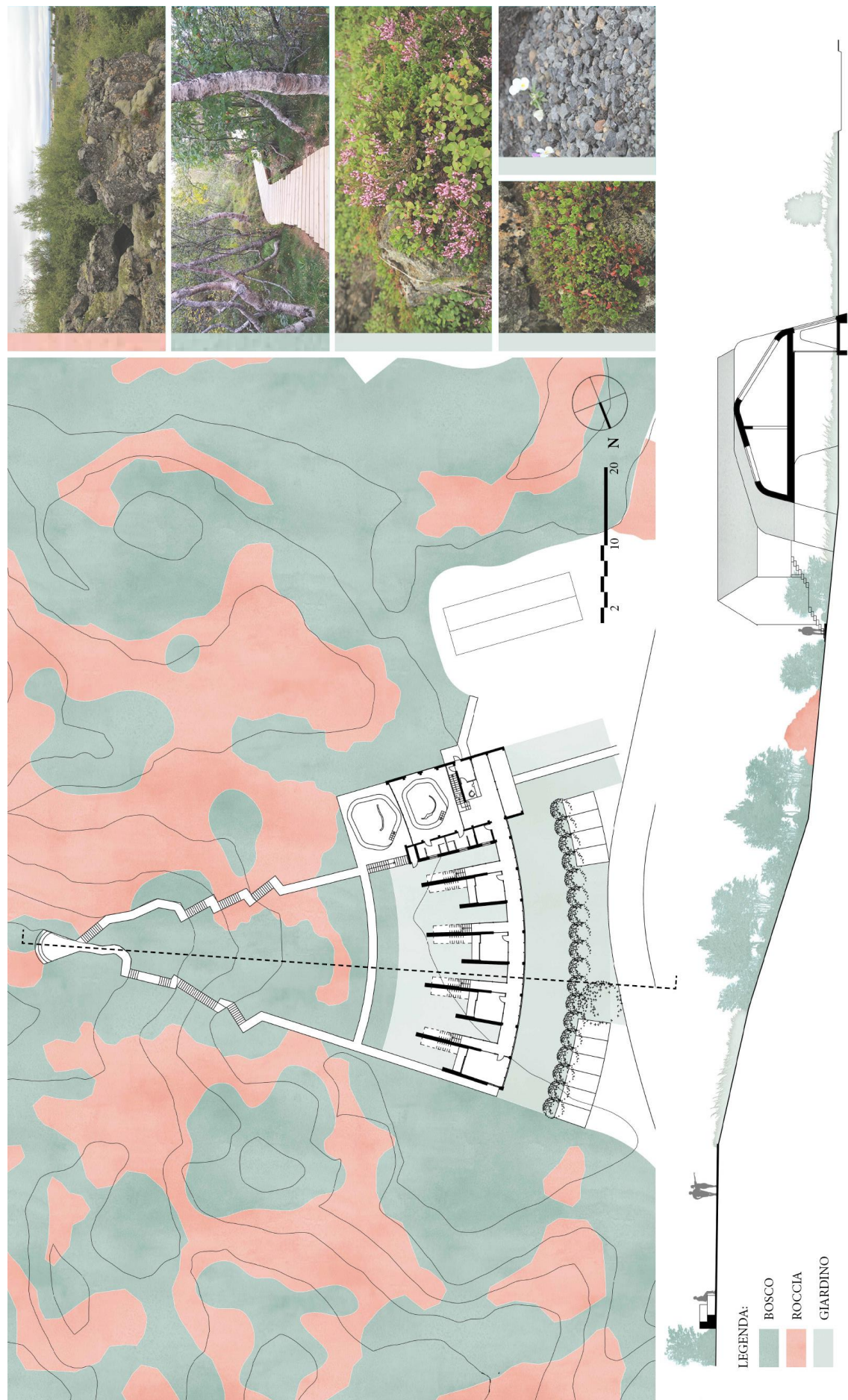


Figura 6. Planimetria

Al piano inferiore è possibile accedere direttamente alle piscine: la stanza è a doppia altezza, utile per consentire una ventilazione naturale più funzionale e allo stesso tempo avere una grande spazialità che percettivamente ti pone, pur in uno spazio domestico, in quell'ampiezza che caratterizza i paesaggi islandesi, sempre capaci di far sentire l'uomo piccolo di fronte all'alterità della natura. La pavimentazione in pietra naturale crea continuità con l'esterno con il suo "giardino" naturale di rocce. Di fatto tutta l'area pur essendo boscosa è allo stesso tempo molto rocciosa, molto scomoda da visitare senza un'adeguata strutturazione dei percorsi.

La stanza nelle sue due pareti laterali in muratura ospita le porte dei due spogliatoi sul lato nord e delle finestre che si affacciano sul bosco sul lato sud. Invece la parete est è vetrata dà sulla vasca esterna e lo spazio esterno retrostante. È possibile all'occorrenza aprire la parte inferiore del curtainwall per avere una fruizione più libera dell'aerea. Gli spogliatoi, molto semplici, hanno uno spazio utile per cambiarsi e per porre i propri oggetti negli armadietti. Sono dotati di bagno interno, preceduto dall'antibagno col lavandino. La doccia, infine, è aperta, ma separata dallo spogliatoio da un muretto che ha una duplice funzione: garantisce la privacy ai fruitori della doccia e serve come parete d'appoggio per lo spogliatoio.

Le vasche di forma irregolare e a prima vista inusuali se viste solo sul progetto, non dovrebbero apparire tali ai visitatori. Infatti la morfologia richiama una caratteristica molto interessante del luogo: passeggiando nei dintorni del lago Mývatn ci si imbatte costantemente in piccoli o grandi crateri, caratteristica peculiare del luogo. Entrambe le piscine termali sono state disegnate ricalcando la forma dei crateri visti dall'alto. Sono stati successivamente semplificati, geometrizzati e adattati alla spazialità; quello esterno riprende la conformazione dell'Hverfjall, il cratere principale dell'area.

L'esterno è costituito da una piastra in continuità con l'interno, bucata dalla vasca; qui si è circondati principalmente dall'abbraccio del bosco e delle colline che creano un sipario chiuso alla scena. Verso l'angolo sud-est una zona più rocciosa emerge dal resto del circondario costituito dalle betulle. Da qui vi sono alcuni percorsi che permettono di muoversi nella zona e una scala che porta sulla copertura del volume di collo tra i due principali. Oltre che essere un punto di collegamento con la cucina comune superiore, può essere usato come spazio esterno in cui mangiare o come prolungamento dell'area di relax delle piscine. Tutta la copertura è inerbita, inoltre, poiché il lato di questo volume è molto ridotto, 2,3 m circa, c'è solo lo spazio per una scala e il rimanente spazio è costituito da una pendenza in terra inerbita, che dà l'impressione di una collina in

mezzo all'edificio. Questo elemento crea un incastro tra spazio naturale ed edificio di cui parlerò in seguito e che si esprime al meglio nei saloni comuni.

Le vasche possono essere utilizzate nella duplice funzione calda-fredda, inoltre è possibile fare delle passeggiate fredde dopo essersi rilassati nella piscina calda. Dall'angolo in fondo a sinistra si diramano due percorsi: uno che costeggia il resto della struttura ma immerso tra le betulle nane, l'altro che sale verso il punto più alto della collina a 10 m di dislivello rispetto al piano d'appoggio dell'edificio. I percorsi sono accennati e non definitivi in quanto il terreno impervio e il desiderio di alterare il meno possibile il luogo, rendendolo semplicemente fruibile, richiederebbe di avere più materiale a disposizione e la possibilità di fare dei sopraluoghi per tracciare in maniera più adeguata il tutto. Come spesso accade in Islanda, i percorsi sono costituiti da camminamenti in legno: tre tronchi paralleli al percorso su cui sono fissate, tramite chiodatura, le assi in legno ad essi perpendicolari. L'andamento delle percorrenze, se inizialmente è regolare, all'avvicinarsi del dislivello segue l'andatura delle curve di livello. La disposizione è pensata in modo tale da permettere l'estensione di tutta la lunghezza della rampa (3 m) utile a superare il dislivello di ogni curva di livello, che fa dei salti di 2 m. Allo stesso tempo si è fatto sì che ogni pezzo di rampa arrivi il più perpendicolare possibile alla curva stessa. Vi è, quindi, a ogni inizio rampa, un pezzo di percorrenza trasversale lungo la curva, come elemento di riposo, ma allo stesso tempo "terrazza" da cui osservare.

Si arriva in cima in un luogo semplice ma fondamentale per il progetto; questo punto è infatti il centro dei cerchi di costruzione che si sono utilizzati per progettare l'edificio. È stato valorizzato nella sua semplicità come belvedere per il circondario e rimane l'area più aperta da cui poter guardare la zona. L'area è costituita da una pedana in legno e due piccole gradonate che guardano verso il lago. Da qui è possibile ridiscendere verso il lato opposto della struttura dove ad un certo punto si ricongiunge il percorso delle betulle e da cui proseguendo è possibile entrare nel lato delle stanze.

Ritornando alla reception, prima di passare alla parte privata, vi è una parte dedicata al funzionamento della struttura. Essa è completamente nascosta, ma essenziale. Infatti, di fianco alla reception, al fondo della stanzetta per i bagagli, sulla sinistra si trovano delle scale di larghezza 1,2 m che portano al piano interrato.

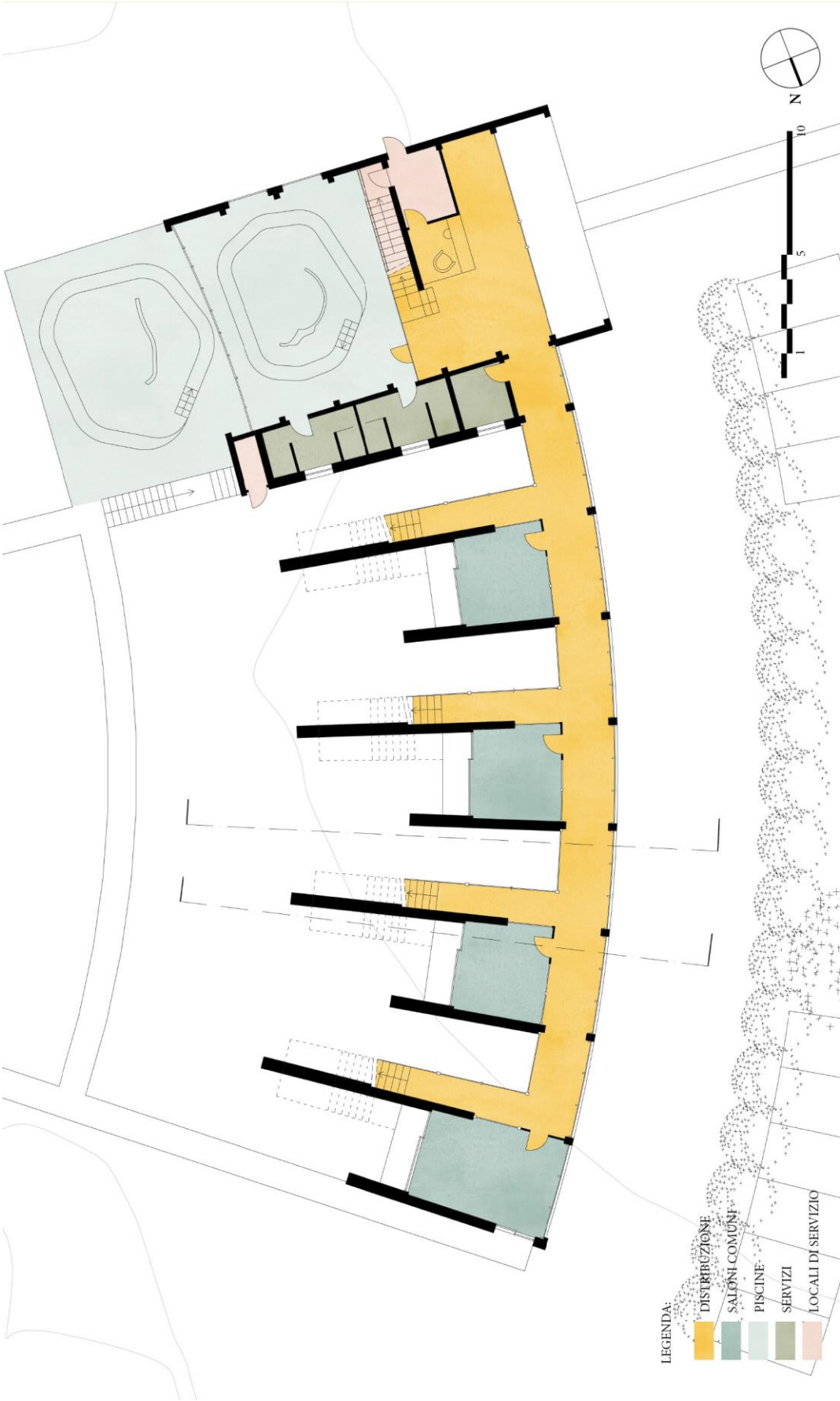


Figura 7. Pianta piano terra

Nell'interrato si trova una stanza per lo stoccaggio, una zona lavaggio e il vano tecnico. L'interrato è della dimensione della reception più il porticato. La parete di fondo della reception ha infatti ruolo di separazione dalla Spa con tutti gli altri servizi e su di esso si poggiano le due scale una sopra l'altra. A questo spazio interrato il personale può accedere anche dall'esterno, infatti al fondo della stanza bagni vi è una porta da cui accedere dall'esterno e vi è un montacarichi che si collega con l'interrato. L'accesso, essendo laterale e nascosto rispetto all'interno dal bosco, non disturba la clientela.

Dopo aver recuperato la chiave, aver lasciato eventuali bagagli o aver chiesto informazioni, possiamo dirigerci verso la parte privata. Subito dopo aver varcato la porta sulla sinistra, ci si trova nel volume che fa da collo, nel quale subito sulla destra si trova un bagno comune unico ma spazioso. Continuando, si arriva nello spazio distributivo; esso è pensato anche nel suo valore aggiuntivo di luogo di passeggiata: la curvatura e la presenza dei giardini sui due lati del corridoio fanno sì che sia un luogo piacevole da percorrere.

Prima di definire e descrivere nel dettaglio questo spazio desidero riprendere la distribuzione iniziale così da comprendere quali siano stati i fattori che l'hanno sconvolta e che hanno portato alla nuova spazialità. Inizialmente infatti il corridoio di distribuzione era concepito come unico elemento al piano terra in quella parte di edificio. Molto semplice, con una struttura poco ingombrante per il terreno, e vetrato, immerso in mezzo ad un bosco lasciato il più possibile selvaggio che si insinuava al di sotto del primo piano. Una specie di pilotis con un bosco in miniatura che entrava costituito dalle rocce vulcaniche presenti, alcune betulle nane, i fiori, il muschio, qualche fungo... Sicuramente avrebbe richiesto un lavoro di addomesticamento eliminando gli arbusti troppo alti per dar spazio alla percorribilità e alla luce rendendola una spazialità vivibile. Le scale che collegano alle stanze al piano superiore lungo il corridoio erano poste longitudinalmente. I fattori che hanno portato a cambiare sono stati la poca luminosità naturale e la problematica di uno spazio pensato unicamente nel suo carattere di passeggio e contemplazione. Rischiava, essendo un'attività non usuale in questa tipologia di struttura, di non essere utilizzato se non unicamente per la sua funzione di collegamento alle stanze e molto probabilmente non sarebbe stato fruito esternamente. E quando uno spazio è poco usato viene poco curato. Avrebbe reso molto oneroso il lavoro da parte della struttura senza una reale utilità per nessuna delle parti. Inoltre, inizialmente la struttura era pensata diversamente, essendo concepita con degli archi su cui era incastrato il solaio lasciando il piano molto libero. Un altro problema molto pragmatico è dovuto al fatto che comunque ci troviamo nel nord-est dell'Islanda

e le temperature sono abbastanza rigide, anche se non esageratamente come si potrebbe pensare, e quindi non era realisticamente pensabile di avere dei luoghi da percorrere esternamente che non fossero almeno legati al bisogno delle vasche termali. Cercando di risolvere il problema citato mi sono reso conto di come, se l'architetto non vuole essere fallimentare nelle sue idee, deve guardare bene al vivere dell'uomo avendo una posizione attiva come lo è quella del rapporto con il paesaggio, ma sempre sotto forma di proposta e non come "forzatura a".

L'intuizione di risposta è stata quella di mettere quindi assieme il normale vivere dell'uomo con questa concezione spaziale: la distribuzione attuale non ha perso nulla rispetto a prima, anzi, è più ricca. Il primo elemento di permanenza e incontro dell'uomo è il salotto, infatti, se inizialmente si era pensato ad un unico salotto legato alla parte comune della cucina e delle vasche, si è poi optato per una serie di salotti non grandissimi, nella parte destinata alle camere da letto. Questa soluzione permette che ci sia la possibilità di scegliere quello che uno ritiene adeguato. Si potrebbe, infatti, prevedendo un sistema di accessi personalizzato, dare accesso privato ad uno o più clienti su richiesta.

Tutto il piano terra è così composto: il corridoio di distribuzione lungo la parete vetrata nord-ovest permette l'accesso all'interno, che è organizzato in unità di tre elementi ciascuna: il giardino, le scale che portano al piano superiore con le camere, il salotto. Ciascun modulo si ripete per 4 volte, ma l'ultimo salotto è più largo rispetto agli altri e occupa anche la larghezza del corridoio. Ora, per definire la composizione di questa parte, bisogna ricordare che è curvilinea o meglio è precisamente un settore di anello che si va ad innestare sull'altro volume con andatura trasversale rispetto al taglio dello spicchio formato da un raggio del cerchio. La struttura è composta da una serie di muri portanti messi trasversalmente rispetto alla manica ad andamento circolare con luce di 4,5 m circa nel punto più largo stringendosi verso il centro di circa 1 m. Il fatto che la struttura portante sia interamente trasversale fa sì che si mantenga l'opacità tra le varie stanze e allo stesso tempo la potenzialità della completa apertura che si può avere longitudinalmente. Il modulo si replica ogni due pareti portanti su una divisione a 3, a cui va sottratta la sezione portante del muro di 30 cm (senza tenere conto dello spessore dell'isolante) avendo una suddivisione che varia dai 1,3 m nel punto più largo al 1 m in quello più stretto. Il settore occupato dal salotto è largo quanto la somma delle larghezze di scale e giardino, anche se la seconda rampa della scala va ad occupare uno spazio dietro il salotto corrispondente a $\frac{1}{3}$ della larghezza della stanza.

Partiamo dal giardino, che, come si può intuire, è in continuità con l'idea iniziale. Una parte di bosco addomesticato entra all'interno dell'edificio, con una striscia di 10 x 2,5 m circa, creando un continuo incastro tra interno ed esterno e decretando non tanto una separazione ma piuttosto una convivenza resa possibile da una tecnologia che permetta questo distacco e allo stesso tempo unione, diversamente da quanto accade in molte architetture del passato (anche islandesi) le quali prendono le distanze dalla natura o al massimo cercano di sfruttarla a proprio vantaggio. Questo punto verrà approfondito più avanti nel terzo capitolo. Il giardino rimane uno spazio di contemplazione e distanza, atteggiamento molto presente in Islanda, al quale anche il turista viene educato. La separazione è introdotta con leggerezza dalla vetrata che avvolge questa lingua di verde che entra. Anche le vetrate leggibili in facciata hanno una divisione a 3 e del modulo così come la suddivisione del piano superiore.

La scala che nelle prime fasi era posta longitudinalmente all'edificio viene ruotata di 90°: è la soluzione di una questione compositiva, ma allo stesso tempo dietro questa rotazione c'è un interesse al paesaggio, che quindi architettonicamente si definisce in una vista. Infatti, salendo dalle scale, il pianerottolo di sosta diventa uno spazio privilegiato di visuale verso il bosco.

Per ultimo il salotto, al quale si accede dal corridoio principale. È di modeste dimensioni, 15 mq circa, e ha un lato di 4 m e l'altro variabile, sui 3,5 circa (l'ultimo è di 25 mq). Tutte le pareti non costituite dal muro portante sono vetrate. Vi è quindi nelle pareti verso corridoio e bosco una suddivisione a tre. Verso il bosco vi è una grande vetrata scorrevole da cui si accede ad una parte di giardino attraverso una pedana in legno come area di sosta esterna. Anche qui il bosco entra verso l'interno tramite un addomesticamento, connettendosi al giardino laterale vicino della serie successiva grazie ad una apertura nelle parete portante, creando un'unione. Lo spazio interno è molto semplice con questa trasparenza all'intorno nei due lati e grazie ad una apertura nella parete anche verso il lato destro una volta entrati che rimanda lo sguardo verso il giardino affianco. Resta uno spazio molto penetrabile visualmente, si è infatti prestata attenzione a poter renderlo oscurabile: è possibile far scendere delle tende interne da tutti i punti vetrate coprendo lì dove uno desidera. Le tende delle vetrate verso il corridoio servono a garantire che non si veda all'interno, e le tende della vetrata verso il

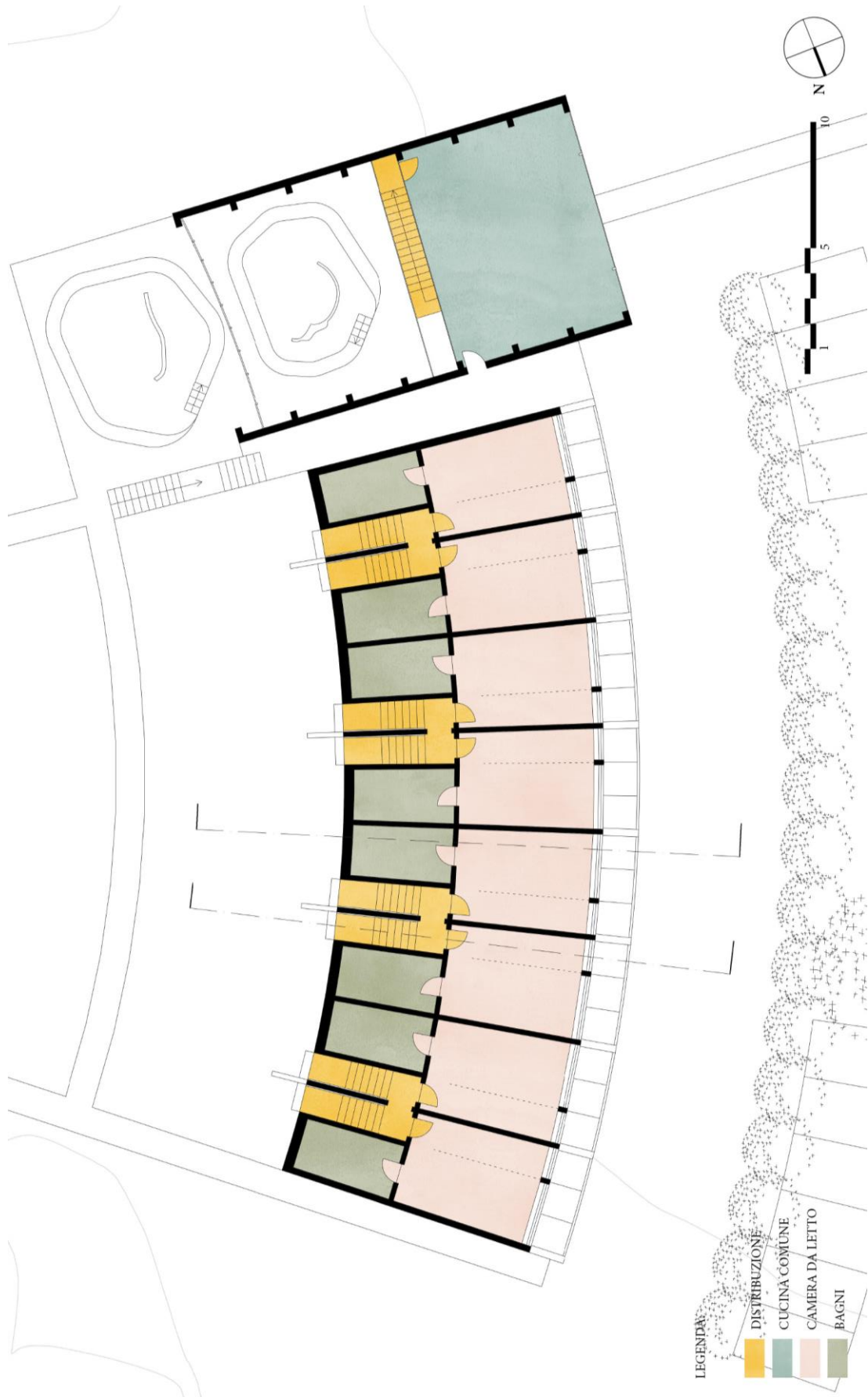


Figura 8. Pianta piano 1

giardino possono essere tirate nel caso si voglia usare la stanza per proiezioni o altre attività che possano richiedere la minor luce possibile. Per questo fattore delle tre divisioni verso il corridoio, quella con la porta d'ingresso è in legno, per evitare ingressi di luce o occhi indesiderati dovuti alla zona d'angolo.

Ogni scala dà accesso a due camere; salendo si arriva ad un pianerottolo della larghezza utile ai due ingressi. Le stanze, ognuna delle quali è delimitata da un coppia di setti, sono 8, il minimo proposto dal bando (su 10), ma nel caso la committenza fosse interessata ad ampliarle a 10, la struttura lo permetterebbe abbastanza facilmente. La camera è stata uno dei primi elementi concepiti; mentre per il piano terra è stato un lavoro scoprire come la spazialità potesse essere usata al meglio, per il piano superiore si è operato per rendere lo spazio funzionale nelle sue varie parti e punto preferenziale da cui poter godere del paesaggio in questa concezione originaria di edificio belvedere (a mio parere, termine esplicativo del progetto). Questa preferenza è data, oltre che dall'altezza, dal fatto che sia il luogo di maggior intimità e allo stesso tempo il luogo maggiormente fruito. Per inciso, una delle modalità più usate per visitare l'Islanda è quella di viaggiare con un veicolo noleggiato o con un bus organizzato con cui si fa il giro intero dell'isola, utilizzando principalmente l'anello stradale principale. Questo fa sì che sia molto difficile che si ci fermi in un luogo per più di un giorno, anche se l'impressione è che attorno al lago Mývatn si stia tentando di strutturare un luogo dove soggiornare più tempo è una zona sempre più attrezzata e che presenta a non troppa distanza da diverse attrazioni. La complessità della stanza sta nell'inclinazione della copertura che in realtà in questo caso è concepita come unicum. L'andatura è quella di un arco spezzato e dall'esterno non vi è separazione copertura-pareti, ma l'involucro è unico (in seguito verrà illustrata la sezione). La stanza è composta da due parti: un corridoio di passaggio e il letto. In corrispondenza del letto vi è un'apertura vetrata inclinata, di 2,5 m di larghezza e alta fino alla trave di colmo (4,7 m). Essa è lo strumento attraverso il quale si può godere di quello che accade all'esterno, in particolare osservare il cielo islandese, che nei giusti momenti mostra lo splendore dell'aurora boreale o, nelle altre stagioni, lo spettacolo di un bel cielo stellato. La parte a fianco del letto, formata da una striscia di passaggio larga 1,2 m circa, ha la parte di copertura soprastante con un andamento piano che permette una percorrenza comoda lungo tutta la stanza. Dall'ingresso si accede direttamente in questa striscia e nella parete di fondo, comunque non verticale, è situata una finestra apribile al contrario della vetrata principale, che invece è fissa. Entrambe le finestre sono oscurabili grazie ad una tenda a rullo. Quando si entra, si trova un armadietto alle spalle del letto e di uguale altezza, nel quale si può

riporre quanto sarà utile nell'immediato futuro e anche ritirare la valigia. Alle spalle del letto si trova il bagno. Esso è fornito di una vasca da bagno, situata verso il fondo, sopra cui si trova una finestra, anch'essa sul lato inclinato che dà sempre verso il cielo. Un punto complesso è stato pensare all'inclinazione e al passaggio di inclinazione della copertura, si è infine risolto il problema utilizzando una specie di trave triangolare appoggiata alle diverse travi longitudinali.

2.4. Sezioni e tecnologie

Il funzionamento in sezione dell'edificio si sviluppa in maniera diversa per le due parti. Iniziamo con la quella degli spazi privati da cui è partito il tutto. La decisione della morfologia è stata una sintesi di una multifattorialità; essa infatti guarda alle architetture tradizionali islandesi fatte in torba, con le loro coperture che sembrano un tutt'uno con il terreno e in continuità con esso. Allo stesso tempo segue il concept di edificio belvedere che trova nella sezione maggior chiarezza, ma diventa anche un rimando ad uno spazio grotta, elemento sia del paesaggio sia caratteristica delle farmhouse. Inoltre ogni parte di questo arco segue i bisogni che sottendono alla spazialità e che quindi richiedono diverse altezze, diversi andamenti nelle varie parti. La costruzione parte da un arco che diventa subito arco spezzato. Qui fa da maestro Alvar Aalto come, ad esempio, nella struttura ad archi della chiesa di Riola oppure dell'Auditorium dell'Institute of Technology di Otaniemi. L'inclinazione che parte da terra (con angolo interno di 75°) è utile principalmente per l'ingresso di più luce al piano terra, ma anche per un migliore scarico a terra dei carichi. Uno dei problemi del luogo è proprio relativo alla luce, che nei periodi invernali è presente solo per poche ore. Il piano superiore, invece, si modula sulla necessità, nelle camere, di uno spazio il più possibile inclinato, in modo da abbracciare la vista più ampia; e allo stesso tempo facilmente percorribile, per non creare ostacoli a chi ne usufruisce.

La struttura principale inizialmente era stata concepita per essere formalmente un arco. Soprattutto nell'idea originale, che prevedeva di non intaccare il piano terra, era la soluzione ideale. Infatti si avevano dei semplici plinti nei due estremi e, a meno non lo richiedesse il terreno, non ci sarebbero dovute essere troppe invasioni di campo. Ci sono stati diversi problemi nel decidere come porre questi elementi soprattutto per poterci incastrare il solaio, il quale inizialmente era pensato come elemento catena (anche se non essenziale poiché comunque l'arco era in cemento armato ma sarebbe potuto essere di sostegno). Il problema reale era che la trave avrebbe dovuto coprire una luce di 10 m circa, il che avrebbe comportato un suo sovradimensionamento rispetto al tipo di struttura. Quando si è arrivati a pensare al piano terra nella conformazione descritta durante la distribuzione, si è pensato di usare il muro delle sale come sostegno per spezzare la luce. Problema ulteriore era quello della necessità di aprire il solaio per collocare il vano scala proprio dove sarebbe dovuta arrivare la trave principale.

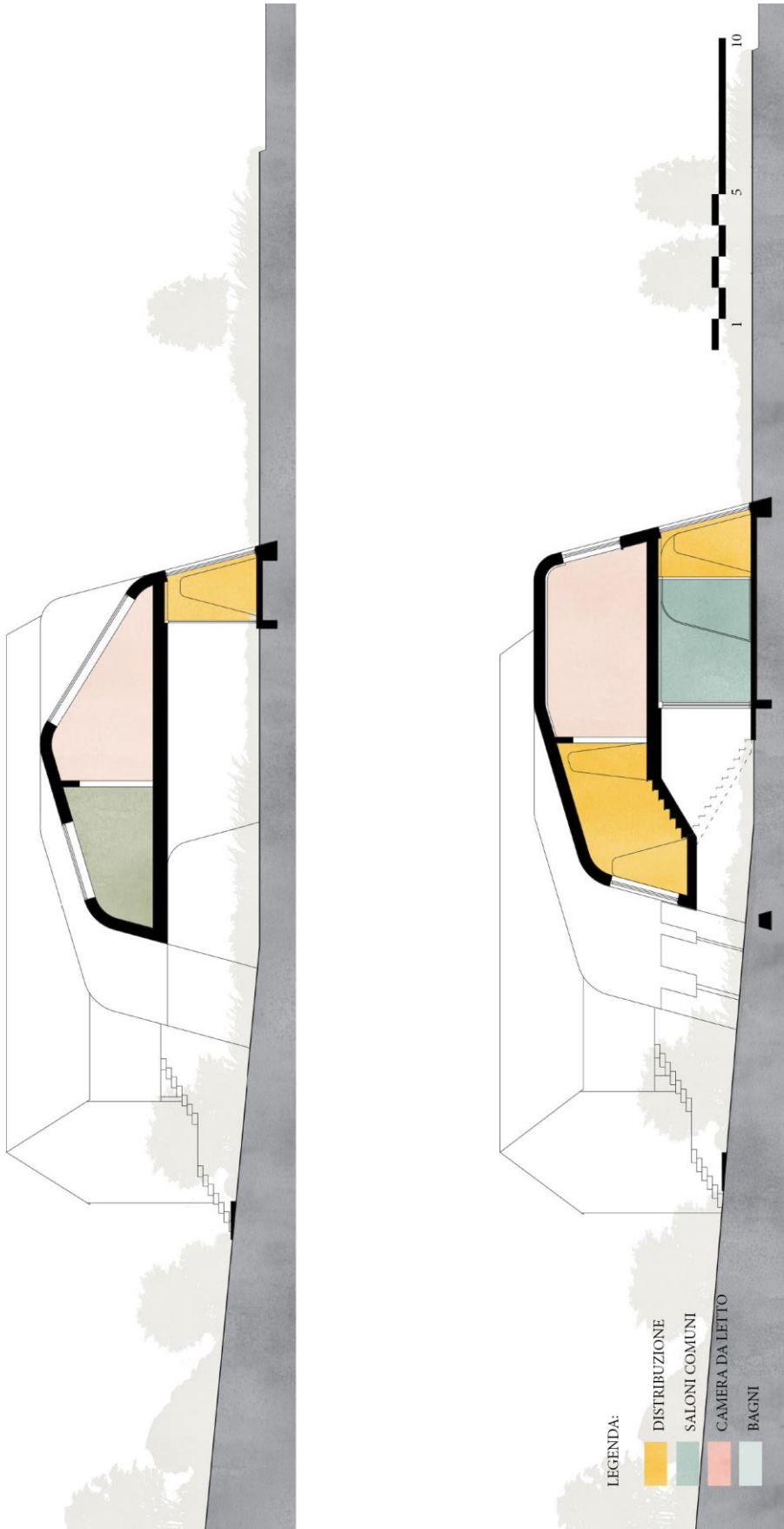


Figura 9. Sezioni distributive

Per di più c'era l'imbarazzo di andare successivamente a riempire gli archi superiormente per partire le camere. Si è reso evidente che era la risposta più adeguata non era l'arco, che perdeva quasi tutte le sue caratteristiche principali. La svolta è stata proprio quella di passare ad una serie di setti portanti. Questi setti, a circa 4,5 m l'uno dall'altro (con distanza variabile dovuta dall'andatura centripeta), vengono quasi concepiti come alte travi poggiate a terra bucate dove serve. Forse questo è dovuto proprio al fatto che il setto portante non è concepito come elemento a sé stante ma come riposta finale ad una serie di problematiche complesse. Le tipologie di setti principali sono due e sono alternate. Le aperture che li attraversano riprendono l'andamento ad arco spezzato della sezione complessiva; esse sono più larghe a contatto con la pavimentazione e più strette nel punto più alto. Questo tipo di apertura, oltre che costituire una fluidità formale, ha un andamento migliore dal punto di vista strutturale; come archetipo (non nella sua formalità) potrebbe tranquillamente rifarsi ai veri e propri archi romani pensati nei setti murari creando un involucro forato. Inoltre, anche per il passaggio, se si pensa a quello di una persona con valigie, il punto che ha il vero bisogno di essere più largo è quello inferiore. Il setto come riposta ad una complessità diventa elemento formalmente semplice ma funzionalmente complesso ospitando tutte le funzioni utili: quelle di passaggio, strutturale, di limitazione degli spazi, di appoggio strutturale per la scala, per l'arrivo delle travi del solaio; ed oltre a tutto ciò ospita al suo interno la distribuzione verticale degli impianti. Infatti all'interno vi sono pochi ma essenziali scatolari in acciaio posti pre-getto insieme all'armatura che collegano l'impianto elettrico e quello idrico in verticale. Essi non sono nascosti ma denunciati nelle strisce verticali in legno di finitura che diventano così veri e propri elementi architettonici.

Il primo dei due stetti (A) ha al suo interno tre aperture di passaggio. La prima, in figura, in basso a destra è larga 4 m alla base ed è divisa a metà dalla vetrata dal salotto. Questa apertura ha una duplice funzione nelle due parti: quella verso l'esterno è a servizio del corridoio di distribuzione mentre l'altra, tamponata da una vetrata, diventa un elemento visuale del salotto verso il giardino laterale. Le altre due aperture visibili, di larghezza moderata, sono a servizio della scala (1,8 m la più larga 1,2 m l'altra) e si trovano una al pianerottolo di sosta e l'altra al pianerottolo di ingresso alle stanze.

Il setto B invece è composto da due aperture, entrambe al piano terra: una è sempre a servizio del corridoio mentre l'altra è uno sbalzo della parete utile ha dare

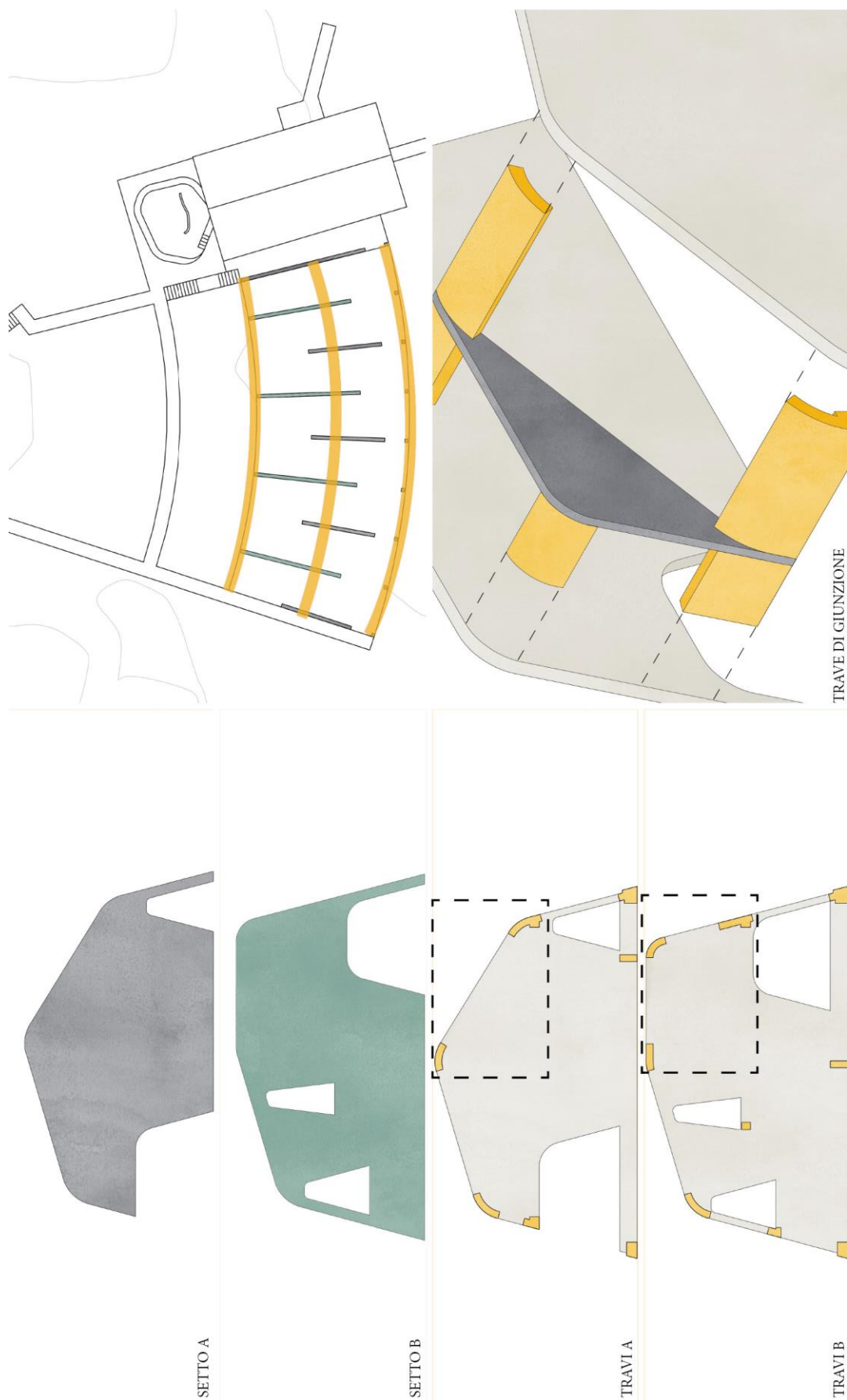


Figura 10. Schemi struttura

continuità al giardino, permettere maggior ingresso di luce. Oltre ciò fa sì che dal salotto inferiore si possa avere una continuità della visuale verso il bosco senza andare a fermarla tramite elementi artificiali. Proprio per permettere allo sguardo di spaziare sul panorama, già in principio si è stati propensi a scegliere di utilizzare un setto piuttosto che un arco. Infatti nei tentativi iniziali la visuale non era completamente libera per l'intromissione dell'arrivo a terra dell'arco. Lo sbalzo considerevole di 4,5 m è sostenuto dall'altezza della "trave" setto, il che rende l'operazione relativamente semplice.

La curvatura del profilo globale, oltre che rendere il progetto qualitativamente migliore perché elimina i problemi di resistenza negli spigoli e limita i ponti temici, richiama uno spazio-grotta dove la pietra è stata lavorata dall'uomo.

Le travi principali si sviluppano longitudinalmente rispetto alle pareti trasversali. Esse non servono tanto al sostegno del solaio, esso infatti è realizzato grazie a dei predalles trasversali che si attaccano direttamente ai setti, ma irrigidiscono la struttura. Inoltre, fattore di grande importanza diventano gli elementi di risoluzione nodale degli spigoli con la curvatura. Essi, oltre che avere un'ulteriore curvatura, dovuta alla conformazione centripeta, tra una parete ed l'altra presentano una complicazione: il cambio di sezione dovuto all'area "abbaino" delle camere. Quelle che hanno questo problema sono le travi A e B (figura 2). Si è fatto in modo da permettere che parte della trave fosse incastrata su entrambi i lati mentre solo una parte cambia l'andatura rendendo la trave complessa ma allo stesso tempo rigida. Un altro elemento problematico è la trave C assente sul setto B. Essa infatti è lunga quanto la larghezza dell'abbaino, 1,4 m, e può essere a sbalzo. Il problema reale si manifesta nel punto di congiunzione verticale ed è risolto grazie ad una piastra in calcestruzzo verticale che fa da collante tra le varie parti, oltre che svolgere una funzione di tamponatura.

Le altre travi sono invece tutte continuative lungo la manica. Sono principalmente di tre tipi: quelle lungo l'arco esterno che seguono e costruiscono l'ossatura del profilo, quelle che costituiscono le fondamenta e le travi su cui si appoggiano alcuni elementi come la scala.

Come precedentemente detto, la tamponatura delle varie parti opache (solaio, copertura...) è costituita dai predalles. Questa scelta è stata dettata da alcuni fattori. Il primo è semplice: l'Islanda è un Paese povero di argilla, il che ha fatto sì che sia sempre stato difficile produrre mattoni. Al contrario è sempre stato un Paese molto roccioso. Più avanti affronterò sinteticamente l'evoluzione dell'abitazione islandese, ma di fatto, per motivi tecnici e culturali la tecnologia che si è sviluppata maggiormente è stata

quella del calcestruzzo. Infatti, un altro elemento di cui il Paese è carente, a dispetto dei suoi fratelli nordici come la Svezia e la Danimarca, è il legno, motivo per cui è in corso la riforestazione dell'isola. Questi due elementi hanno fatto sì che dopo le case di torba ci si sia orientati verso il calcestruzzo. Un altro fattore sono i tempi legati alla maturazione del calcestruzzo, che in climi freddi sono maggiori; questo permetterebbe una velocizzazione del cantiere. Inoltre si lavorato in continuità, in un unicum nelle varie parti dell'involucro e del solaio come se si trattasse di uno spazio grotta: conformazioni diverse ma uguale materia.

Per quanto riguarda l'involucro, l'isolamento è costituito da una serie di lastre di polistirene espanso estruso maschio-femmina aventi dei pezzi speciali nei punti di curvatura del profilo; proprio come per il solaio dove nei punti nodali si trovano le travi speciali gettate e nelle parti dritte il predalles. L'isolante è continuativo per tutto l'esterno sia sull'involucro sia sulle pareti verticali che vanno a finire verso l'esterno. Allo stesso tempo, i vari pannelli che hanno già di loro una finitura esterna rugosa che dà la sensazione di roccioso, ma che non ne vuole copiare le sembianze, sono accostati l'uno all'altro creando da fuori un pattern decorativo, il quale diventa l'elemento finale di visualità esterna. All'interno, nel tentativo di dare pulizia alla linea senza andare a spostare con gradini inutili lo sguardo dell'osservatore, l'isolante, rispetto al solaio, è della stessa altezza del controsoffitto interno. Esso è fatto in legno ed è utile per ospitare tutto l'impianto interno oltre che essere un elemento psicologicamente riposante per l'uomo, più caldo è meno drammatico del calcestruzzo. Il legno è stato scelto come il materiale per le finiture perché, oltre che avere questo carattere di contrasto caldo-freddo con il calcestruzzo, veniva usato anche nelle abitazioni in torba islandesi. Esso, infatti, quando trovato, veniva raccolto (anche quello portato da torrenti e fiumi) e seppur non avesse un ruolo principale, era comunque usato nell'essenziale, come piccole travature o altri elementi. Il suo utilizzo esprime un carattere di continuità con la tradizione. Il controsoffitto è costituito da strisce larghe 20 cm e lunghe quanto l'intera stanza. Esse sono in alcuni punti interrotte per lasciare spazio a delle lampade led incassate. Le pareti verticali, al contrario, sono sempre a vista; l'aggregato sarà fatto con rocce locali, il che renderà sicuramente il calcestruzzo tendente allo scuro, portando dentro l'edificio un po' di quel carattere lavico principale dell'isola.

Un elemento a cui si è prestata un'eccezionale attenzione è quello delle finestre e delle vetrate. Hanno tutte il telaio in legno, ingombrante il minimo possibile per dare spazio, come si può intuire, alla parte trasparente per guardare all'esterno. Si sarebbe potuto anche fare uno spazio vetrata immenso con all'interno un telaio grandissimo e

una parte vetrata minuscola. Sarebbe stato più denunciato il bisogno di guardare all'esterno e sicuramente ne sarebbe risultata un'installazione artistica particolare. Ma talvolta nell'architettura c'è bisogno di discrezione, di lasciar spazio alla realtà, senza sovrapporvisi con idee più o meno aggressive. Perché di questo stiamo parlando: quando guardo al paesaggio, scommetto sull'aurora boreale cioè che accada qualcosa che stupisca l'uomo, che ne afferri il cuore (inteso non come puro sentimento ma come espressione occidentale che indica l'interiorità, il desiderio dell'uomo, una tensione alla bellezza). E questo fenomeno è ciò che la rende una meta turistica così ambita.

Ora la parte dell'edificio principale è molto più semplice anche nella sua sezione. Infatti, essendo uno spazio di rappresentanza, è più lineare. La sezione nel profilo è definita dal portale strutturale che compone l'involucro. Il portale è composto da due aste dritte alte 5 m all'estradosso e le parti inclinate a 28° lunghe 5,4 m. All'interno, nei punti di incontro delle varie parti del portale, vi è un raggio di curvatura come raccordo, mentre all'esterno si forma l'angolo utile per la copertura.

La sezione qui è molto lineare anche nella distribuzione. Nella prima parte dell'edificio si trovano tre piani; il piano terra con l'accoglienza, il piano interrato con il vano tecnico e la stanza di stoccaggio, e il piano superiore con la cucina comune. Mentre nella seconda parte del volume, oltre la parete di separazione della reception, si trova il volume a tutt'altezza della spa.

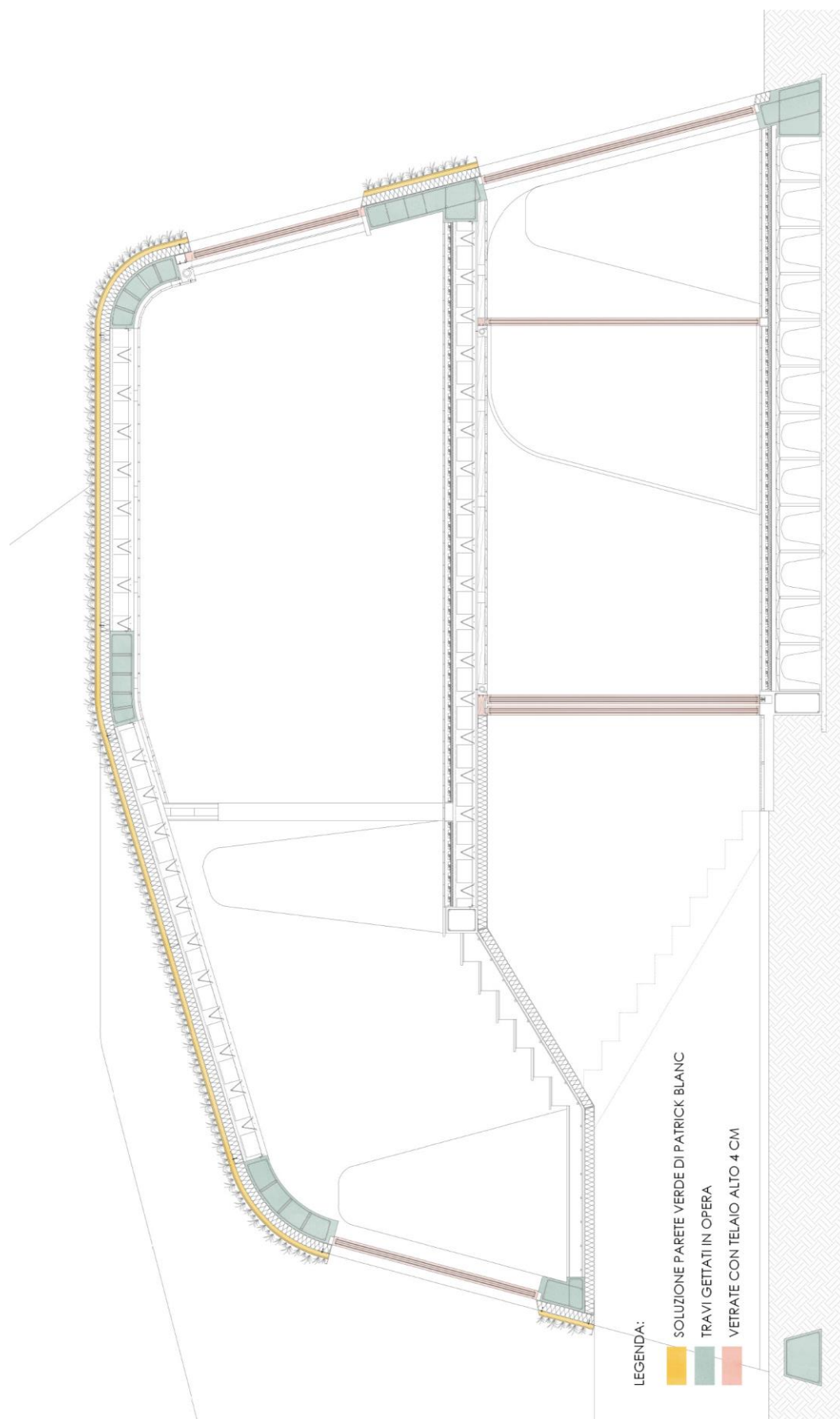


Figura 11. Sezione tecnologica

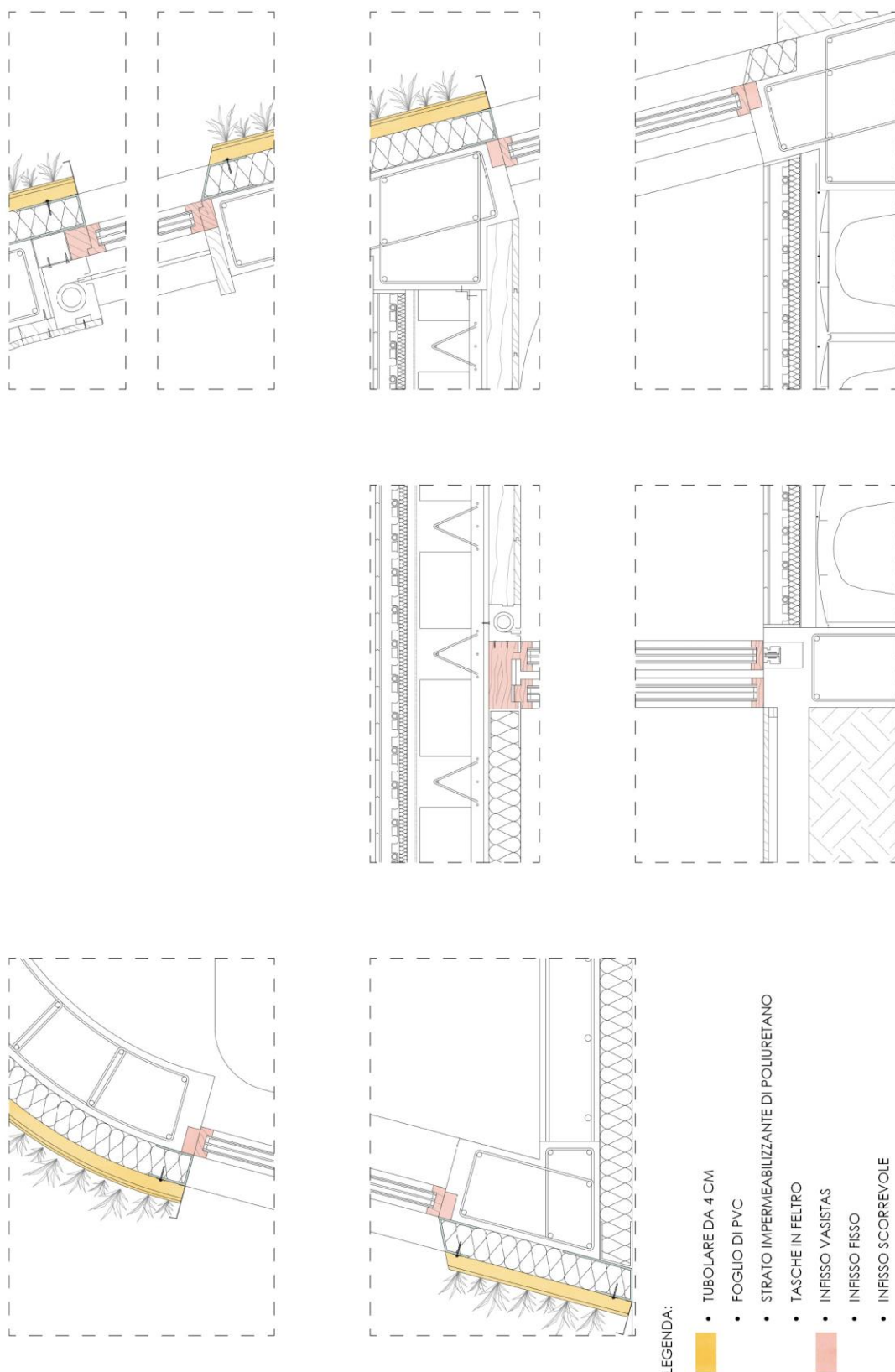


Figura 12. Dettaglio sezione tecnologica

3. Implicazione del paesaggio sull'architettura

In questa parte è mio desiderio recuperare alcune riflessioni sul paesaggio che determinano il progetto, facendo una sintesi ma anche un confronto con alcune parti del progetto. Non si ha qui l'intenzione di essere esaustivi riguardo al tema, ma di comunicare quello che ho compreso come progettista prima, durante e dopo questo progetto.

Nel tempo e nelle varie epoche storiche quello che noi intendiamo come paesaggio ha subito un cambiamento semantico e un approfondirsi del significato. Questo tema è trattato nel saggio del professor Trisciuglio *L'architetto nel paesaggio: archeologia di un'idea*. Prima di tutto è necessario chiarire il termine "paesaggio", e un modo semplice è quello di consultare il dizionario. Il Treccani lo definisce come "Veduta, panorama; parte di territorio che si abbraccia con lo sguardo da un punto determinato". Quindi parliamo di qualcosa che contiene già all'interno, implica un soggetto osservante, l'uomo, e uno spazio osservato, il territorio.

Quindi occorre fare un'importante distinzione, difatti *"esiste un mondo al quale si attribuisce uno scopo pratico ed esiste un mondo che si guarda con sentimento. Questi due mondi sarebbero rispettivamente il territorio e il paesaggio"*.³

E ancora *"Va assunta allora una materialità del territorio come un'invariante dal punto di vista del paesaggio, come qualcosa che può essere allo stato di natura o che può presentarsi come antropologicamente compromesso e per opera dell'uomo ordinato e disegnato, ma anche sfruttato e degradato, rimanendo però comunque, in ogni caso e sempre territorio, letteralmente "brano di terra"*".⁴

Analizzando questo punto, da subito affrontando la questione mi è sorta una domanda: che cosa implica nell'architettura l'attenzione al paesaggio, se è qualcosa che sta al di fuori?

³ Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio*, cit., p. 49.

⁴ *Ibid*

3.1. Fattori passivi. Architettura come belvedere

Il punto di maggior interesse e forza nel progetto è il belvedere. Si è guardato alla tipologia del belvedere così come definita dal professor Trisciunglio, come luogo che esprime il *“rapporto tra civiltà e il mondo selvaggio [...] posto a fronteggiare un massiccio montuoso o una scogliera sul mare, presuppone la categoria estetica del sublime, con la sua vertiginosa tensione verso l'infinito”*. La categoria estetica del sublime è a sua volta definita da Rosario Assunto nel suo volume *Il paesaggio e l'estetica* come *“una tensione verso l'oltre-il-qui e l'oltre-l'adesso; non nella direzione dell'altrove e del dopo, bensì nella direzione di un infinito che in sé congiunge il qui e il non-qui, l'adesso e il non-adesso, conservando il qui e l'adesso, ma mutati di segno nel loro rapporto con l'assoluto: portati nell'assoluto, una tensione verso l'infinito che in sé plachi il senso della nostra piccolezza, della nostra debolezza al cospetto di una natura la cui immagine, in quanto immagine paesaggistica, ci fa sentire piccoli, deboli, sperduti; e insieme ci fa godere della tensione verso l'oltre che suscita in noi il sentimento della nostra piccolezza e debolezza, del nostro essere sperduti, in quanto si accompagna all'ammirazione verso l'oggetto che lo desta”*⁵.

Quello che avviene è quindi qualcosa che avviene nell'uomo e che ha a che fare con il suo bisogno di bellezza. Ma di tutto questo, che cosa spetta al progettista?

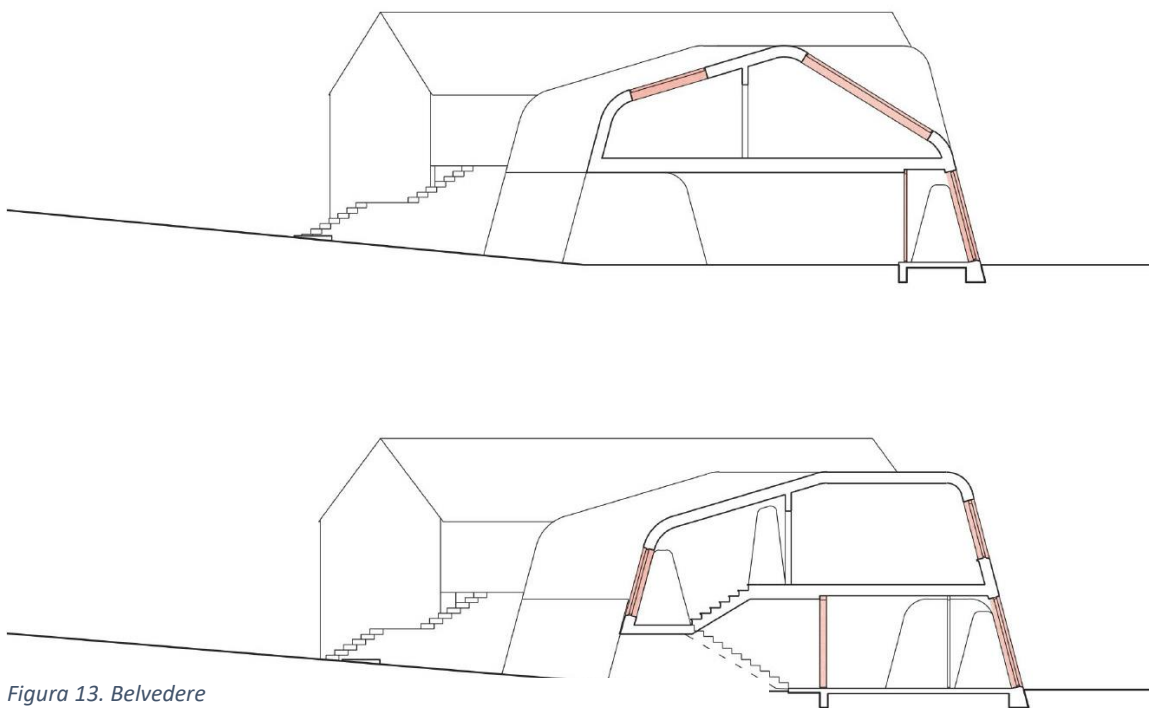


Figura 13. Belvedere

⁵ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, 2006.

3.1.1. L'attenzione a cosa guardo

Un primo punto essenziale è dove indirizzo lo sguardo. Come architetto, in questo caso ho il ruolo di fotografo, e l'architettura diventa una macchina non facilmente spostabile, definitivamente posta.

L'edificio è stato pensato proprio come elemento da cui poter guardare l'intorno con il suo spazio rialzato che emerge dal bosco. Si può allungare la vista verso il lago Mývatn e la punta del Vindbelgjarfjall subito dietro col cielo islandese come sfondo, su quell'oltre che, come dice Rosario Assunto, diventa rapporto con l'assoluto, e aggiungo nella semplicità del presente, di quel che è, di quel che c'è. In questo modo gli spazi delle camere, così come la cucina, diventano spazi (privati e comuni) privilegiati di rapporto con l'oltre. Così come lo spazio belvedere dalla cima della collina retrostante all'edificio, a cui si accede tramite il percorso freddo della Spa il quale è l'epicentro costruttivo e concettuale della struttura.

La decisione da prendere sulla direzione privilegiata è stata abbastanza semplice, in quanto non era possibile, a meno di alzarsi molto più da terra, vedere il vulcano Hverfjall o la ancora più distante cima della Herðubreið (alta 1682 m, è una tuya, un vulcano dalla cima pianeggiante, che si forma quando il magma erutta da sotto un ghiacciaio spesso) o la moltitudine di cumuli rocciosi senza nome che compaiono verso sud. Infatti tutto l'arco sud-est-nord è coperto dal volume collinoso presso l'area di progettazione. Ciò che permette di allargare maggiormente la vista nell'intorno è proprio la collina stessa. Si è scelto infatti di non agire sul luogo in modo invasivo. Una trasformazione, di fatto, avviene sempre, ma in questo caso è evidente come l'altezza massima di 7 m imposta dal concorso sia data al fine di tutelare il paesaggio non facendo emergere troppo l'edificio. Un passo indietro da parte dell'uomo, che però non vuol dire assenza di valore architettonico, non vuol dire solo togliere, ma dare, facendosi da parte. Infatti la tecnica ci offre ormai molte soluzioni, e questo ci chiede una responsabilità maggiore. Voglio sottolineare che la problematica non può essere semplicemente risolta dal far vedere o meno, anzi a volte il mostrare è un fattore di valorizzazione, ma la scelta deve avvenire mettendo l'oggetto in sintonia con il luogo, i bisogni, le problematiche, l'economia, la tradizione, l'uomo, il tutto. In questo sta la sfida definitiva dell'architetto, che deve operare leggendo le trame complesse di un luogo, dove con luogo non s'intende l'appiattimento ai soli dati ma la complessità che costituisce il tutto. Quindi il modo di conoscere dell'architetto non può essere puramente e solamente analitico ma aperto nell'accogliere ciò che emerge. Per questo trovo di fondamentale importanza vivere il luogo, andarlo a conoscere personalmente, perché questo apre a quella

possibilità di imbattersi nell'imprevisto. Allo stesso tempo si capisce come in questo riverberi la sensibilità dell'architetto, la sua personalità, nonché la coscienza con cui affronta il progetto.

Oltre alla direzionalità principale, anche le varie parti prospicienti il bosco sono state valorizzate; infatti, per quanto la visuale dell'orizzonte sia più aperta, anche quella più chiusa sul bosco e sulla collina possono destare meraviglia nell'osservatore. I punti calamitanti si possono quindi riassumere in "aperto", verso il lago Mývatn e il cielo (come ad esempio per la camera e il bagno), e "chiuso", verso il bosco, che spesso si trova ad interagire con uno spazio giardino di passaggio (una natura più progettata).

3.1.2. L'attenzione alla progettazione dell'oggetto attraverso cui guardo

Vi è qui un altro elemento di progettazione in mano all'architetto: lo strumento che inquadra la vista, cioè la finestra, che fa da cornice a quel quadro in costante mutamento che è il paesaggio. La cornice ha ruolo fondamentale sia nella sua dimensione, sia nella sua caratteristica materica che nella forma. Ogni cornice dà diverso valore a quel che si guarda, dà un diverso taglio, una diversa percezione del paesaggio. Nel mondo della fotografia il taglio della foto è un elemento fondamentale che dà una percezione diversa nelle proporzioni tra pieni e vuoti, cielo e terra, dà risalto o meno a degli elementi. In questo caso non stiamo parlando di un punto prospettico particolare, infatti il punto di vista è relativamente mutevole, ma rimane il fatto dell'apertura e la proporzione delle parti.

Tutte le vetrate nell'edificio sono concepite a tutt'altezza eliminando quello che è il parapetto e offrendo così la percezione di una maggiore continuità con il paesaggio. Lì dove non si fosse arrivati al solaio con la vetrata è stato fatto in modo che l'elemento opaco fosse molto basso, l'altezza utile per gli elementi strutturali. A questa tipologia appartiene per esempio la vetrata delle scale che porta alle camere: inclinata come la parete non apribile, si trova sul pianerottolo di sosta, ha 26 cm di bordo inferiore dato dalla trave dentro la quale, sul filo esterno, è incastrato il controtelaio costituito da un tubolare in acciaio, sopra il quale va poi ad incastrarsi direttamente il telaio della finestra. Il complesso è costituito da due elementi larghi 1 m, interrotti dal setto portante, che hanno un'altezza di 2,2 m.

Il telaio di tutte le finestre è in legno, nel suo contrasto caldo-freddo con il calcestruzzo, e strizza l'occhio a quel bosco costituito dai due elementi alberi-roccia. Esso è stato pensato in modo tale che sia il più esile possibile, senza che ci sia bisogno di nascondere ma in modo da lasciare più spazio alla vista. Con lo stesso criterio sono fatte tutte le vetrate e le finestre.



Figura 15. Vista camera verso lago



Figura 14. Vista salotto verso bosco

3.2. Fattori attivi. Trasformazione come valorizzazione del paesaggio

Con i fattori attivi non si fa più riferimento al paesaggio in sé ma al progettare nel paesaggio. Esso, pur rimanendo l'elemento culmine come paesaggio percepito, non è totalmente esaustivo per quanto riguarda l'architettura. O per lo meno basta in sé, è quasi una questione a parte, ma l'architetto in qualsiasi caso deve prendere posizione rispetto ad esso anche nella conformazione dell'oggetto: nelle sue forme, nel suo aspetto materico, nel colore, nella luce. L'architetto si schiera, che lo scelga o meno, per una posizione o per l'altra, perciò vale la pena che scelga. Il rischio è quello di perdere *“di vista il rapporto delle nostre architetture con il paesaggio, architetture incapaci di “leggere” il profilo di una montagna, di cogliere il disporsi di una macchia di alberi, di approfittare di dislivelli e declivi: architetture sorde, cieche e alla fine anche mute, appena capaci di attestarsi su una fascia di rispetto, di attenersi ad un vincolo, di segnare il passo, con vera bêtise, di fronte alla linea astratta di demarcazione di un'area protetta.”*⁶

L'architettura, soprattutto quando immersa nella natura, richiede un'attenzione particolare poiché, come in un contesto urbano non progetteremmo qualcosa che non deturpi il decoro urbano, dobbiamo far attenzione a non deturpare il paesaggio stesso vissuto e percepito dal di fuori dell'architettura. La ragione è semplice: bisogna tener conto che, per quanto la proprietà sia privata, il luogo è patrimonio della popolazione del luogo e degli Islandesi; in realtà non solo, infatti la stessa cosa vale anche per chi visita quel luogo, insomma noi poniamo degli oggetti in luoghi vissuti e visitati da una moltitudine di uomini. Nel costruire avviene sempre e comunque un'azione di modifica, è nostra responsabilità il come. Può quindi l'architettura diventare elemento di valorizzazione del paesaggio? Che caratteristiche può avere? Qui di seguito riporto alcune modalità di confronto con il paesaggio e la natura che non hanno la pretesa di essere esaustive ma sono la scomposizione di alcuni atteggiamenti usati all'interno del progetto.

⁶ Marco Trisciunglio, La villa, Il giardino, il belvedere: appunti sul senso del paesaggio in architettura, in *Il senso del paesaggio*, Paolo Castelnovi (a cura di), p. 342.

3.2.1. Trasformazione come mimesi

La trasformazione come mimesi è un rapporto di continuità con il paesaggio, materico, formale. Questo carattere a mio parere è interessante non tanto all'interno dell'architettura quanto nella connessione con il contesto. Il rischio è infatti quello di pensare ad una mimesi formale consistente nell'emulazione, all'interno degli edifici, delle forme estetiche magari della natura stessa. La natura continua ad essere natura e l'architettura architettura. Stiamo infatti più che altro parlando di quel carattere di continuità dell'oggetto architettonico con il contesto, di un oggetto inserito nel contesto. Questo fattore viene ben espresso dalle case tradizionali in torba che, sia nella conformazione che nella copertura inerbita, sembrano dare continuità al verde paesaggio dell'Islanda. Questo elemento viene ripreso nel progetto usando una copertura inerbita nell'edificio adibito agli spazi comuni e una parete verde sopra l'edificio con le stanze, essendo questa una tecnologia più adeguata alla continuità della copertura e che permette di coprire con la vegetazione elementi più sottili. Ma allo stesso tempo anche la morfologia dell'edificio con una struttura ad arco spezzato riprende il carattere e l'andamento del terreno circostante nel rapporto con la collina e nell'andamento della sezione.

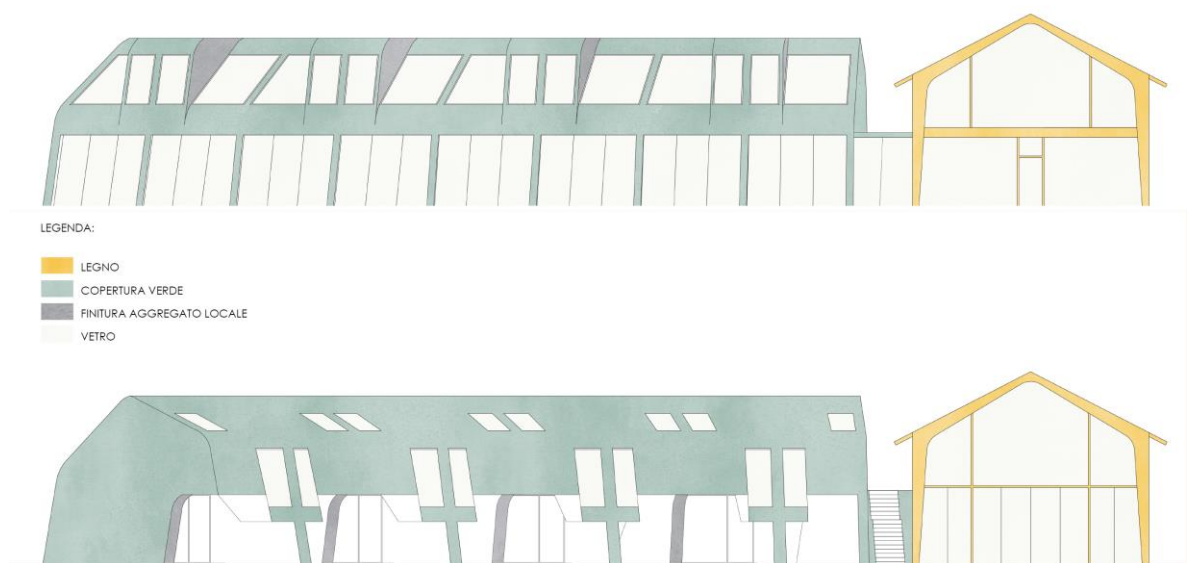


Figura 16. Prospetti

3.2.2. Trasformazione come analogia (che rimanda ad altro, *anà* in greco “su”)

Veniamo alla modalità a mio parere più interessante. Essa prende spunto da una figura retorica, quella dell'analogia, che è ciò che rimanda ad altro: *anà* in greco vuol dire “su”. La definizione stessa dà, a mio parere, molti spunti dal punto di vista dell'architettura: si tratta del “*rapporto che la mente coglie fra due o più cose che hanno, nella loro costituzione, nel loro comportamento, nei loro processi, qualche tratto comune*”⁷.

È quindi la capacità dell'architettura, quando è se stessa, di rimandare a quell'altro che si può rispecchiare, in questo caso, in alcuni elementi del territorio. Non ne diventa una pura imitazione, in cui si cerca di far diventare un oggetto ciò che non è. Una colonna può richiamare un albero ma non sarà mai un albero. Nel caso del progetto, non vi è l'intenzione di copiare i crateri vulcanici nel disegno e progettazione delle vasche termali; non ne prendono la conformazione naturale, non hanno tutte le pieghe, i rialzi, la costituzione materica dei crateri. Esse hanno sì un'andatura irregolare, ma sono costituite da segmenti e raggi di curvatura che raccordano i tratti retti.

Sta nella bravura dell'architetto stesso riuscire a far cogliere i nessi, nel porre quegli elementi costitutivi che fanno sì da essere se stessi, rispondendo al loro scopo, ma rimandando a quell'altro. Allo stesso tempo vi è la possibilità che la natura stessa diventi contenitore creativo per la progettazione; la conformazione dalle creste che si formano all'interno dei vulcani è stata spunto, cambiando valore e funzione, per concepire delle sedute all'interno delle vasche. Questo però a sua volta parte dal porre un problema, dall' avere alcune domande specifiche; in questo caso ad esempio: come faccio a far sì che la vasca non sia uno spazio per forza statico ma anche percorribile, dinamico? Dove posso porre delle sedute? In questo modo si possono cogliere gli spunti creativi delle cose di cui si ha la necessità da ciò che già esiste e che si può vedere, studiare, analizzare, scomporre. Infatti gli elementi posti nella vasca permettono di vivere lo spazio come percorrenza suddividendo lo spazio “circolare” in “corridoi” di diversa conformazione, così come le sedute consentono di fermarsi, riposarsi... Tutto questo immerso in mezzo al sipario della collina che fa da circondario con il bosco. Un altro esempio nel progetto è il volume degli ambienti privati, con la sua sezione ad arco spezzato nelle due conformazioni che vengono estruse lungo la curvatura. Rimandano

⁷Definizione “Analogia”, vocabolario Treccani. www.treccani.it/vocabolario/analogia/, ultimo accesso giorno/mese/anno. (di solito si scrive l'ultimo giorno in cui hai consultato un sito perché i siti cambiano)

alle conformazioni rocciose delle grotte così come alle tradizionali abitazioni in torba islandesi.

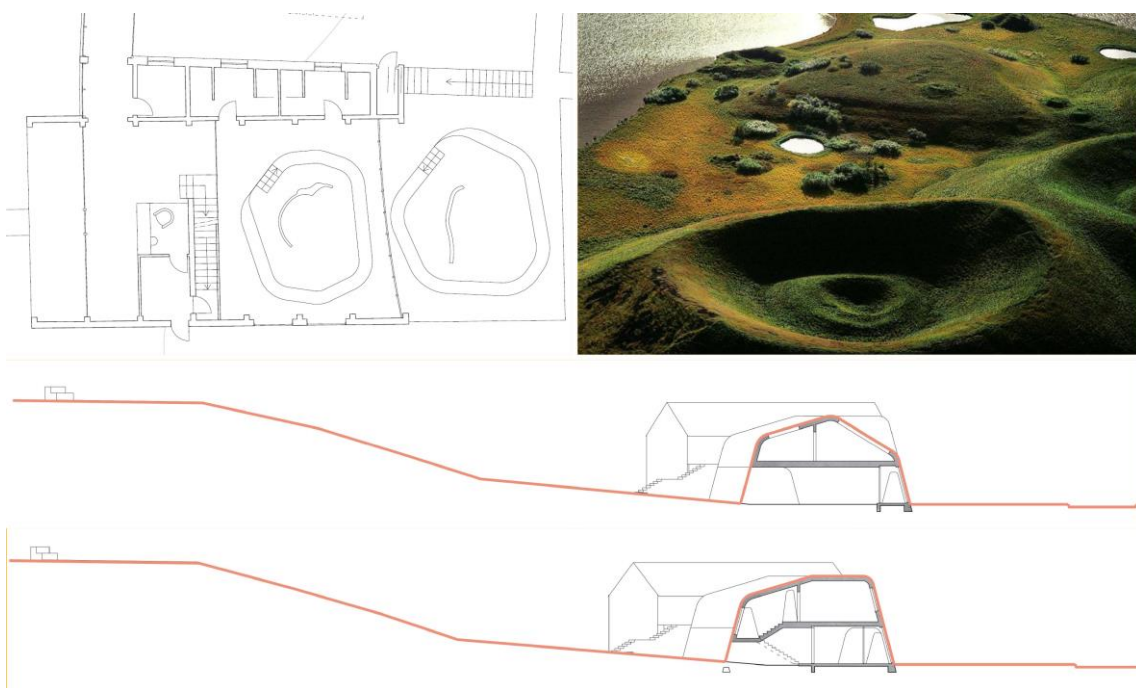


Figura 17. Analogia vasche-crateri (Foto da Iceland Monitor/Rax/Ragnar Axelsson)

3.2.3. Contrapposizione

Il rapporto di contrapposizione tra architettura e natura, se coscientemente usato, può creare una tensione tra l'oggetto architettonico e il paesaggio circostante. Ad esempio, la freddezza delle pareti interne in calcestruzzo dei salotti e delle camere da letto mentre si pone in continuità con la rocciosità del territorio, rivela uno scarto con la vegetazione del bosco, con i colori dell'aurora boreale e la puntinata luminosità del cielo. Così come la piastra esterna con le vasche o le passerelle crea uno spazio di contrapposizione tra natura e architettura, che può aiutare ad inquadrare il paesaggio e dare una direzionalità allo sguardo tanto quanto la finestra, che è lo strumento attraverso cui uno guarda.

4. L'architetto islandese nel paesaggio

Guardando l'architettura tradizionale locale in torba, sembrerebbe che l'uomo fin da subito si sia posto il problema rispetto ad una tutela e quindi ad un'attenzione al paesaggio. Le abitazioni costruite in torba erano talvolta scavate nel terreno usando zone già in parte protette dai forti venti, per di più, una volta costruite, nel tempo si inerbivano ed essendo un tutt'uno con la terra l'impressione data era quella di un edificio concepito tutt'uno con il territorio. Esse hanno svolto un importante ruolo nel paesaggio dell'Islanda antica e fino agli inizi del Novecento. Hanno un carattere di continuità con la natura, una mimesi e non un'alterità. Ma è evidente al tempo stesso come questo non fosse dettato da un interesse paesaggistico da parte dell'uomo del tempo.

Uno dei fattori che può iniziare a chiarire questo punto è la situazione attuale di deforestazione in Islanda, di cui, arrivati in loco o guardando delle foto, ci si accorge subito. Infatti al *“momento attuale non ci sono quasi più foreste in Islanda: da stime recenti risulta che coprono a malapena l'1,5 per cento della superficie complessiva dell'isola e solamente il 3,6 per cento delle zone sotto i 400 metri di altitudine.”*⁸

C'è da chiedersi se sia da sempre così, ma guardando alla letteratura medioevale⁹ o a quanto sostiene il premio Nobel alla letteratura Halldór Laxness¹⁰, sembrerebbe che le cose siano andate diversamente. Difatti, nonostante l'Islanda non fosse una landa estremamente boschiva, lo sfruttamento delle terre da parte dei primi coloni attraverso le coltivazioni di campi, l'abbattimento di alberi per l'uso di legna come materiale da costruzione oppure da ardere, così come il bisogno di avere grandi praterie per il pascolo, ha fatto sì che si sia arrivati ai risultati odierni. Nel tempo avviene quindi un profondo cambiamento del volto paesaggistico del luogo. Ma tutto ciò parte da bisogni primari dell'uomo del tempo che doveva sopravvivere in una terra molto ostica e badare al proprio sostentamento. L'andamento non è differente da quello dell'Europa nel periodo medioevale e non solo, ma probabilmente il fatto che quest'isola sia una terra poco fertile, continuamente esposta a forti venti e isolata ha fatto sì che allo

⁸ Hervé Brunon, “La foresta perduta e il paradiso ritrovato,” in *Skrúður, Núpur*. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XXIV edizione, a cura di Patrizia Boschiero, Luigi Latini, Domenico Luciani, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso, 2013, p. 151.

⁹ *Ibid*

¹⁰ Halldór Laxness, Guerra alla nazione, in *The passenger*. Islanda, Iperborea, Milano 2018. «L'uomo, al suo arrivo qui, ha trovato una landa intatta, fittamente coperta di fragile vegetazione artica, erica e arbusti vari, in certi punti quasi boschiva; c'era anche una pletora di piccoli fiori; e paludi dove crescevano erbe alte, giunchetti e cariceti brulicanti di creaturine di ogni genere, che attirano uccellini come accade ai nostri giorni nella regione del Þjórsá».

sfruttamento non sia seguita un'adeguata ricrescita. Da qui sorgono alcuni elementi che sembrano chiarire il concetto per cui non era presente un'attenzione al paesaggio nella coscienza degli uomini di allora.

4.1. L'architettura tradizionale. La natura come sostentamento

La tipologia qui trattata fa riferimento alle costruzioni più diffuse in Islanda dal punto di vista insediativo ed abitativo a partire dai primi coloni: le fattorie in torba. C'è da dire che le tecniche costruttive non hanno subito rilevanti cambiamenti fino all'avvento del calcestruzzo del secolo scorso. Come già precedentemente ribadito, il legno era un materiale abbastanza scarso oppure era di dimensioni ridotte o di forma sgheмба come quella della betulla tortuosa, principale essenza dell'isola. Anche se ne veniva usato di autoctono, la maggior parte del legno da costruzione era importato oppure, pratica ancora odierna, veniva raccolto quello portato dalle correnti lungo le rive. Infatti la corrente del Golfo trasporta il legno che il Mississippi e l'Orinoco raccolgono dalle foreste, mentre dalla Russia e dalla Siberia arrivano il larice, il pino cembro e il pino silvestre¹¹. L'essere questo un materiale scarso e comunque costoso ha fatto sì che fosse usato solo come struttura d'appoggio, quasi sempre in maniera lineare, per le coperture, il pavimento o le pareti, che erano completate con la torba o la pietra.

Per questo motivo la tipologia costruttiva arrivata con i primi coloni, che è quella della casa lunga del territorio scandinavo, subisce subito una variazione: la quantità di legno per la struttura è ridotta all'essenziale, infatti il materiale viene usato solo per i telai.¹² Non si tratta più di una capanna in legno ricoperta di terra, ma di una struttura di supporto a blocchi di torba e pietre. Inoltre la torba svolge l'essenziale ruolo di isolante. Va da sé che le dimensioni in quanto ampiezza degli spazi sono più ridotte rispetto alle "sorelle scandinave". La casa lunga era composta da un'unica grande stanza con al centro un camino. Nel tempo la tipologia è diventata più complessa, probabilmente proprio per il bisogno di un allargamento degli spazi. Alla stanza centrale si sono aggiunti altri salotti e stanze, e con esse un corridoio di collegamento che si spinge fino alla fattoria. L'esempio noto più antico risale al XV-XVI secolo.

Successivamente, ad una tipologia che si stava impostando su una distribuzione di stanze lungo un corridoio, venne affiancata un'impostazione di stanze disposte in parallelo con le facciate in legno. Spesso la distribuzione a corridoio e quella a stanze

¹¹ J. V. Hoof, F. V. Dijken. *The Historical Turf Farms of Iceland: Architecture, Building Technology and the Indoor Environment*, in "Building and Environment", volume 43, issue 6 (2008), pp.1023-1030.

¹²*ibid*

parallele si fondono assieme producendo degli ibridi. Come ad esempio nel caso della fattoria di Glaumbær, che si trova nello Skagafjörður; un fiordo del nord dell'Islanda che ancora oggi è una delle più fiorenti aree agricole. Questo edificio, costruito tra il 1760 e il 1879, è uno dei complessi più grandi e antichi esistenti ed è utilizzato ad oggi come museo. L'edificio è composto da 12 vani di cui 9 distribuiti lungo il corridoio con due stanze di testata per gli ospiti, mentre altre 4 sono poste all'esterno in parallelo alle due di testata. In fondo al corridoio si trova *baðstofa* (con funzione di salotto, camera da letto, cucina e zona di lavoro) una delle poche parti rivestite esternamente e interamente in legno. La stanza di 52 m² ha 4 piccoli abbaini per una superficie illuminante di 1,3 m² se sommati tutti assieme, mentre il volume, limitato dall'altezza ridotta della stanza, è di soli 34 m³. Questo era l'ambiente più utilizzato della casa.

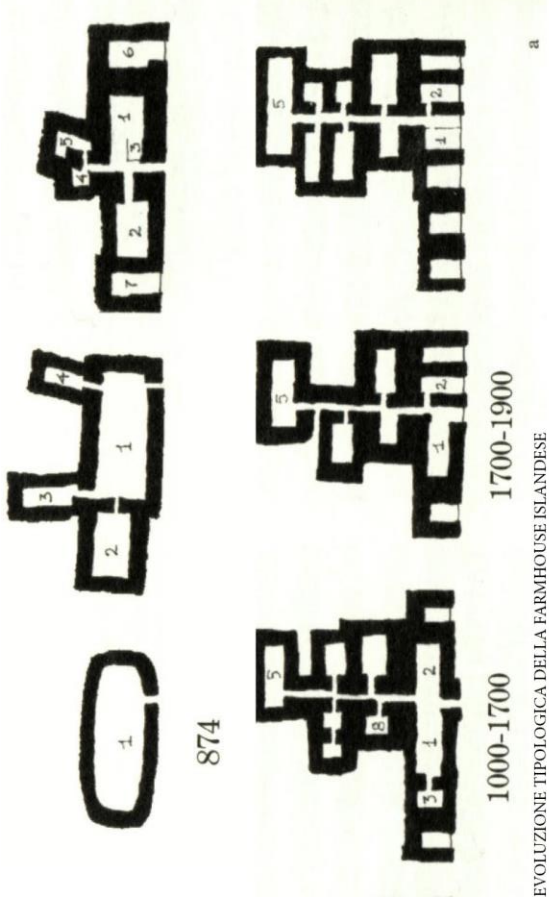
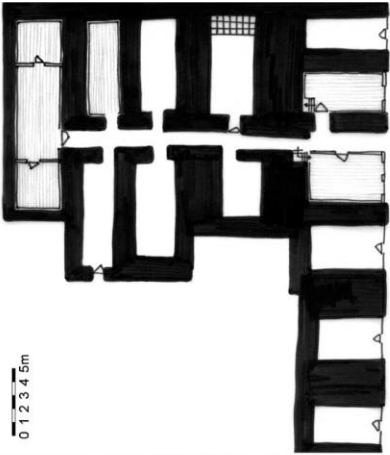


Figura 18. Farmhouse in torba

4.1.1. Metodi costruttivi

Le fattorie islandesi erano le abitazioni di contadini ed erano costruite direttamente dagli abitanti per cui erano composte da elementi abbastanza semplici. Le pareti esterne erano composte principalmente da terra e blocchi di torba. Le zone paludose con un manto erboso molto fitto erano dei buoni *torfrista* (aree per tagliare la torba). Queste zone erano più adeguate perché il terreno era più compatto ed anche più coeso grazie alla grande quantità di radici. Così come la presenza di argilla nel terreno era un aiuto al mantenimento nel tempo dei blocchi mentre la sabbia un danno. I blocchi potevano avere diverse forme ed avevano diversi nomi. Ad esempio il *snidda*, di forma romboidale, oppure il più classico *hnaus*, di forma parallelepipedica e con cui si costruivano i setti disponendoli a spina di pesce. Mentre i *Þaksnidda* erano blocchi più grossi adatti per le coperture perché favorivano una più rapida crescita del manto erboso.¹³

Per la costruzione dei muri veniva inizialmente posto uno strato di pietre a spacco naturale così da limitare la risalita di umidità. Sopra di esso si erigevano con i blocchi di torba un corso interno ed uno esterno lasciando uno spazio vuoto tra i due che successivamente veniva riempito di terra. Nel tempo le radici che si trovavano dentro i blocchi di torba morivano e ciò comportava un abbassamento del setto costruito. Poiché questi muri non erano in grado di sopportare grandissime pressioni, spesso il tetto non veniva fatto appoggiare su di essi ma veniva costruito, all'interno delle pareti, un telaio in legno come struttura della copertura. La struttura poteva avere diverse conformazioni: dalle più semplici, con una singola trave di colmo semplicemente appoggiata alle estremità con altri elementi verticali d'appoggio per spezzare la luce, a conformazioni più complesse con diverse tipologie di capriata. Due esempi più classici possono essere a trave singola o a trave tripla. Quella a trave singola (fig. A) è composta da tiranti disposti trasversalmente che si appoggiano direttamente sulle pareti laterali, dove nei punti di appoggio venivano poste delle piccole lastre di pietra. Nel punto centrale di questi tiranti veniva appoggiato un montante sopra il quale veniva posta la trave di colmo. Venivano poi appoggiati dei ramoscelli di betulla tra la trave di colmo e gli estremi dei tiranti su cui venivano posati i blocchi di torba. Quella a trave tripla (fig. B) essendo di dimensioni diverse, anziché sulle pareti viene appoggiata su un telaio in legno composto da due montanti e un tirante, connesso tramite tenone e mortasa, dove il montante si poggia su una base in pietra. Sul tirante con una suddivisione a tre

¹³Sigríður Sigurðardóttir, *Traditional Building Methods*, Skagafjörður Heritage Museum Booklet, no. XVI, 2011 (trad. en. Anna Yates, 2012).

vengono incastrati due montanti verticali su cui vengono appoggiate due travi longitudinali. Tra di esse si poggia un ulteriore tirante con al centro un montante che sostiene la trave di colmo.¹⁴ Negli spazi abitativi, come la *baðstofa*, veniva costruita, sulla struttura principale, una cassaforma in legno su cui venivano poggiate le zolle di torba così da evitare cadute di sabbia e polveri. Mentre per gli spazi come la stalla, i corridoi e altri spazi di lavoro, la torba veniva poggiata direttamente sui rami grezzi di betulla. Vi erano appoggiati diversi strati di zolle su cui veniva poi fatto crescere un manto erboso così da rendere il più impermeabile possibile il tutto. Veniva anche posto uno strato di impermeabilizzazione, anche se mai totale, ottenuto con diversi materiali: ramoscelli, corteccia, lastre di pietra, sterco essiccato; in alcuni casi venivano usate anche le pelli di animali. La pavimentazione dalla maggior parte dell'edificio era in terra battuta e/o pietre, tranne che per la stanza principale dove veniva costruita una pavimentazione in legno rialzata e avente una cavità d'aria sottostante per evitare il contatto con l'umidità.

Diventa abbastanza evidente a questo punto quanto il modo di costruire fosse dettato unicamente da dei bisogni primari dell'uomo.

¹⁴*Ibid.*

4.2. Lo sviluppo del calcestruzzo come possibilità di vivere in luoghi più dignitosi e adeguati

Tra il 1910 e il 1940, la quantità di edifici in torba passa da più del 50% al 10% sul totale delle abitazioni islandesi.¹⁵ Ma che cosa porta a questo fenomeno? Prima di tutto bisogna dire che le abitazioni in torba non erano molto confortevoli. Nonostante si cercasse di ridurre l'umidità come si poteva, era comunque un edificio per molte parti costruito direttamente sul terreno. A prescindere dai livelli di umidità alti, c'era il problema della qualità dell'aria, di un livello decisamente basso e nociva per la salute degli abitanti. Oltre ciò, la temperatura era relativamente bassa. Uno studio che si è occupato di dare dei dati sul confort termico ha valutato che nella *baðstofa* di Glaumbær (lo spazio più caldo e confortevole dell'edificio) durante l'inverno il PMV era compreso tra -1,8°C durante il giorno e -2°C la notte mentre d'estate tra -0,2°C e -2,5°C.¹⁶ Sicuramente gli autoctoni erano abituati a vivere in questa situazione, ma ciò non toglie che non fosse quella più adeguata per la salute. È interessante scoprire da questo punto di vista che un ruolo chiave verso il cambiamento delle tecniche costruttive avvenne all'inizio del XX, infatti tra i tanti esperti, alcuni ingegneri, pochi architetti, ci fu uno in particolare che diede un apporto importante, il medico Guðmundur Hannesson. Laureato a Copenhagen e specializzato in igiene, tra il 1887 e il 1894 tornò in patria per svolgere il mestiere di medico. Quella di risolvere le condizioni abitative dovute alle case in torba divenne una delle lotte che intraprese con tutti i mezzi di cui dispose.¹⁷ Infatti fu necessario molto tempo e la messa in moto di diversi attori per far cambiare un modo di costruire che aveva più di un millennio di tradizione.

Il calcestruzzo, in Islandese *steinsteypa*, traducibile come *pietra colata*, incomincia ad essere utilizzato agli inizi del 1900 in Islanda da alcuni ingegneri che, laureatisi a Copenhagen, fondarono le prime imprese di costruzioni di cemento. Il lavoro intensivo dell'inizio del '900 da parte di queste imprese, grazie soprattutto all'opera dell'architetto Rögnvaldur Ólafsson (1874-1917) viene "denominato *steinsteypuklassik*, traducibile

¹⁵*Ibid.*

¹⁶*Ibid.* «I dati della simulazione hanno preso come temperature di riferimento del 1931 e tenuto conto di 10 abitanti all'interno della stanza con attività sedentaria d'inverno durante il giorno (1,5 met) è attività nulla durante la notte (0,7 met)».

¹⁷ Sofia Nannini, *From Reception to Invention: The Arrival of Concrete to Iceland and the Rhetoric of GuðmundurHannesson*, in *Arts* (2018), p. 68.

come 'classicismo di calcestruzzo' ”¹⁸, e si protrae fino alla prima metà degli anni '20. Formatosi un settore specializzato, uno dei fattori che ne favorì l'espansione fu un grande incendio scoppiato nel 1915 a Reykjavik che bruciò molte abitazioni nel centro della città. Furono presi provvedimenti nel regolamento edilizio e allo stesso tempo vi fu una forte spinta anche da parte di testate giornalistiche, che promossero la costruzione di una nuova città di pietra colata e resistente agli incendi.

Nel frattempo Guðmundur Hannesson studiò questa nuova tecnologia e portò avanti la sua lotta all'uso del calcestruzzo attraverso degli articoli, come ad esempio *Hlý og rakalaus steinhús* (“Case di pietra calde e asciutte”) del 1913, o come il suo successivo testo sulle tecniche costruttive *Steinsteypa: Leiðarvísirfyrir lþýðuogvið vaninga*, un manuale di un centinaio di pagine per la costruzione di piccole abitazioni. Già il titolo, traducibile come “Calcestruzzo: una guida per gente comune”, ci dice dell'interesse di Guðmundur Hannesson verso un pubblico non specialistico, che andava ben oltre i tecnici del settore. Nel testo spiega l'utilizzo del materiale: come posizionare i ferri, come fare le casserature e i diversi modelli, come isolare l'edificio con pannelli di ghisa riempiti con segatura, cartone ecc. Una guida indirizzata ad un popolo abituato ad essere fortemente indipendente anche nella costruzione delle proprie abitazioni. Guðmundur Hannesson non si esime infatti dal sottolineare l'essenzialità di figure specializzate per l'utilizzo di questo nuovo materiale, avendo presente la particolare attenzione che richiede il materiale, soprattutto in climi rigidi e in zone sismiche come l'Islanda.

È chiaro come, in questa prima fase di costruzioni, il calcestruzzo fosse visto come il liberatore dalle tecniche tradizionali ma puramente dal punto di vista del comfort umano, affinché si potesse vivere in edifici più caldi e salubri. Non vi è traccia, almeno inizialmente, di un modo di costruire che contempli uno sguardo verso il paesaggio islandese, che non viene affatto preso in considerazione.

¹⁸ Sofia Nannini, “Tra tecnica e politica. Il ruolo del calcestruzzo nell'architettura islandese (1900-1945),” in *Concrete. Architettura e Tecnica* 2018. XIV Congresso internazionale di riabilitazione del patrimonio, a cura di Vito Domenico Porcari, Napoli, Luciano Editore (2018), 1234–45..

4.3. Riconciliazione con la natura. Non basta all'uomo la risposta alle necessità. Rimando al paesaggio nell'architettura

Non bisogna aspettare troppo, però, perché si inizi a dare un volto nazionalistico a questa nuova tecnologia, stante anche le spinte independentistiche verso la Danimarca, dalla quale l'Islanda diventa autonoma nel 1919 per poi arrivare all'indipendenza nel 1944. Infatti si investe nel calcestruzzo per affermare l'autonomia dagli edifici danesi di pietra e per dare un nuovo volto all'architettura islandese. A questa tensione nazionalistica si affianca la sensibilità di Guðjón Samúelsson, che torna in Islanda nel 1918 dopo essersi laureato in architettura a Copenaghen. Fin da subito egli lavora per ricostruire il centro storico di Reykjavík devastato dall'incendio e nel 1919 diventa architetto di Stato. Costruisce i principali edifici pubblici e religiosi fino alla sua morte nel 1950. Egli per primo sperimenta l'utilizzo del calcestruzzo dandogli un volto nazionalistico. *“In particolare, Guðjón tenta di tradurre in architettura le formazioni rocciose tipiche del paesaggio islandese, così definendo il cosiddetto “stile basaltico” (stuðlabergsstíl), che vede creazione di strutture e decorazioni in calcestruzzo che ricordano la geologia dell'isola.”*¹⁹ Di fatto, non vi è soprattutto un lavoro tipologico, che rimane legato alla tradizione come si può notare nella chiesa di Cristo Re, cattolica, o nella chiesa luterana Hallgrímskirkja, le quali mantengono una tipologia gotica nordica con il campanile centrale in facciata. Avviene bensì una trasformazione nelle caratteristiche materiche proprio in relazione ad uno sguardo verso la natura, la quale irrompe nell'architettura come punto di rimando. Infatti la natura in queste architetture ha valore di analogia, in quanto richiama il paesaggio islandese. E questo rimando può essere costituito da un paesaggio contemplato, perciò percepito realmente e giudicato bello, corrispondente all'uomo. Non basta più all'uomo un'idea di comfort: attraverso alcuni progettisti come Guðjón si inizia a diffondere un atteggiamento di rimando. Nel sintetico giudizio di Laxness questo cambiamento di mentalità sarebbe arrivato dall'Europa continentale:

“Molti indizi fanno pensare che i primi coloni considerassero la natura islandese come una preda nella quale avevano appena affondato gli artigli. Il concetto di bellezza del paesaggio in quella popolazione non esisteva proprio. E non sarebbe comparso nelle fonti documentarie fino a mille anni dopo la colonizzazione. L'idea che la natura sia bella non viene dalla gente di campagna, ma dalla più tarda cultura urbana, e a noi è arrivata

¹⁹*Ibid.*

dalla Germania, tramite la Danimarca, all'epoca dei nostri nonni. E ovviamente la natura risulta bella soltanto se paragonata a qualcos'altro. Se non esistessero le campagne coltivate, la natura non sarebbe «bella». La «natura incontaminata» è bella soltanto adesso, cioè all'epoca in cui viene contrapposta alle città, dove la gente si è rifugiata perché le campagne non offrivano sostentamento sufficiente.»²⁰

Questo atteggiamento è diventato un fattore culturale ed è rintracciabile tutt'oggi in alcune grandi opere, come la sala concerti ed edificio polifunzionale di Harpa con l'incastro di cubi vetrati e tagli che rimandano agli iceberg e ai ghiacciai. O come l'interno dell'edificio, con alcune delle pareti realizzate con un calcestruzzo composto con della sabbia nera di roccia lavica; o ancora parte delle vetrate, pensate come un prisma che proietta sulla pavimentazione dell'edificio, nelle diverse ore del giorno, luci di colori diversi che rimandano all'aurora boreale...

Così come i progetti dello studio Granda, con le sue architetture che spesso rimandano anche alle fattorie islandesi, quali ad esempio la GarðurLandhouse con un progetto di vera integrazione con il terreno, o ancora i PK Arkitektar.

²⁰Halldór Laxness, Guerra alla nazione, in *The passenger*. Islanda, Iperborea, Milano 2018, pp.82-83.



Figura 19. Analogia con la natura e l'architettura islandese (Foto da "From reception to invention" di Sofia Nannini)

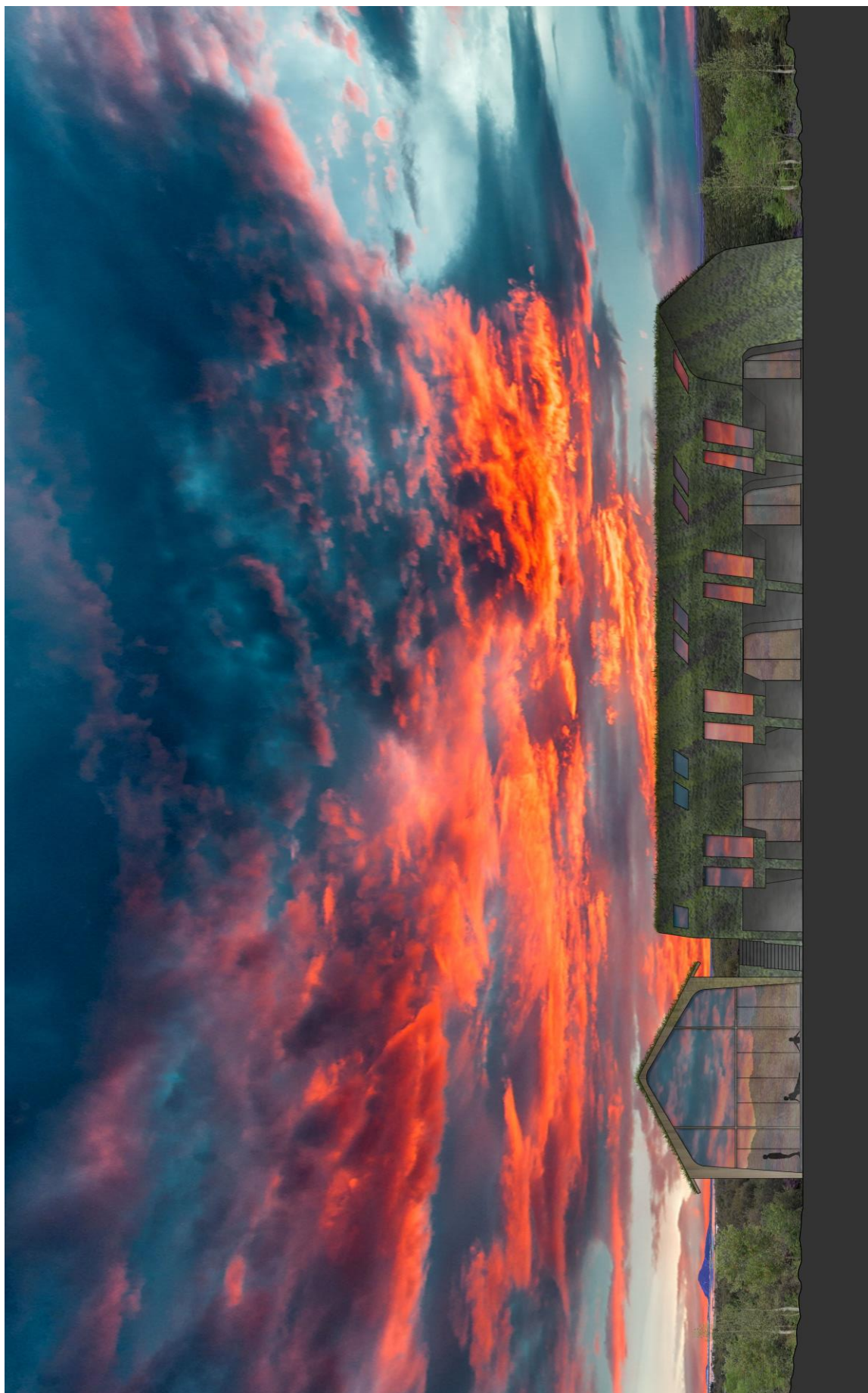


Figura 20. Prospetto

Bibliografia

Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, 2006.

Hervé Brunon. La foresta perduta e il paradiso ritrovato. Patrizia Boschiero, Luigi Latini, Domenico Luciani. Skríður, Núpur. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, XXIV edizione, Trévis, Fondazione Benetton Studi Ricerche, p. 150-157, 2013, Memorie.

F. V. Dijken, J. V. Hoof. *The Historical Turf Farms of Iceland: Architecture, Building Technology and the Indoor Environment*, in "Building and Environment", volume 43, issue 6 (2008).

Giacomo Leopardi, *Dialogo della natura e di un islandese*, in *Operette morali*, Liber Liber p.67, (Edizione Kindle).

Halldór Laxness, Guerra alla nazione, in *The passenger*. Islanda, Iperborea, Milano 2018.

Sofia Nannini, *From Reception to Invention: The Arrival of Concrete to Iceland and the Rhetoric of Guðmundur Hannesson*, in Arts (2018).

Sofia Nannini, "Tra tecnica e politica. Il ruolo del calcestruzzo nell'architettura islandese (1900-1945)," in Concrete. Architettura e Tecnica 2018. XIV Congresso internazionale di riabilitazione del patrimonio, a cura di Vito Domenico Porcari, Napoli, Luciano Editore (2018).

Sigríður Sigurðardóttir, *Traditional Building Methods*, Skagafjörður Heritage Museum Booklet, no. XVI, 2011 (trad. en. Anna Yates, 2012).

Marco Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea*, in *Giardini e paesaggio*, Leo S. Olschki, Firenze 2018, ,vol. 51.

Marco Trisciuglio, La villa,Il giardino, il belvedere: appunti sul senso del paesaggio in architettura, in *Il senso del paesaggio*, Paolo Castelnovi (a cura di).