

P o l i t e c n i c o d i M i l a n o
Facoltà di Architettura Civile
Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Architettura

PAESAGGI RITAGLIATI

progetto di Architettura del Paesaggio per la linea militare difensiva "Occupazione Avanzata Frontiera Nord" – Viggiù (VA)

Relatore: Sara Protasoni

Correlatore: Linda Greco

Laureandi: Valentina Crepaldi m. 734244
 Carola Davì m. 734245

a.a. 2011/2012

INDICE

Abstract	1
1. Contesto della ricerca	
1.1 Inquadramento territoriale	2
1.2 La Linea Cadorna	4
1.3 Le fortificazioni: una risorsa progettuale	
1.3.1 Leggibilità	5
1.3.2 Analogie	7
1.3.3 La sintesi dell'archetipo	8
2. Paesaggi ritagliati	
2.1 Il concetto di paesaggio	9
2.2 Il paesaggio costruito sul vedere: la finestra	12
2.3 L'arte ambientale	15
3. Il progetto	
3.1 La soglia	16
3.2 La passerella	17
3.2.1 Camminare sulla storia	
3.2.2 Camminare sul vuoto	
3.3 La torre: il ritaglio del paesaggio	18
3.4 Il belvedere	19
3.5 Il linguaggio dei materiali	
3.5.1 Le cave locali	20
3.5.2 I materiali di progetto	21
Bibliografia	22

Allegati grafici di progetto

ABSTRACT

Il progetto si colloca lungo la linea di cresta che collega la vetta del Monte Orsa a quella del Monte Pravello (sul confine svizzero) in provincia di Varese.

L'area è caratterizzata dalla presenza di un sistema di fortificazioni militari denominate "Linea Cadorna", risalenti alla Prima Guerra Mondiale, che non sono mai state utilizzate a scopo bellico.

L'approccio progettuale deriva dall'analisi del Luogo e dalla deduzione di due ordini, di due layout interpretativi dei principi di intervento: i modelli archetipici e il vedere.

Il progetto vede poi la creazione di un sistema chiaro di punti di riferimento a supporto della sensazione di smarrimento conseguente all'esperienza della complessità dei percorsi delle fortificazioni esistenti.

Gli interventi di progetto si localizzano quindi in quattro punti chiave e, lavorando sulla nozione di paesaggio ritagliato, forniscono non solo nuovi tipi di esperienza e di conoscenza, ma anche nuovi punti di vista rispetto all'esperire classico del luogo.

Questi valori aggiunti derivano dall'analisi o mappatura degli elementi costitutivi del luogo e dei tipi di esperienza esistenti a cui è seguita l'elaborazione dei principali concetti guida.

Le architetture sono dispositivi di sguardi che introducono la lettura di un paesaggio fatta di selezioni fotografiche nuove e contengono dunque in sé il concetto base su cui si sviluppa l'intero progetto: il paesaggio come ritaglio.

1.

CONTESTO DELLA RICERCA

1.1 INQUADRAMENTO TERRITORIALE

L'area di progetto si estende sul massiccio del Monte Orsa, situato nel Comune di Viggìù, nel settore nord - orientale della Provincia di Varese che, dal punto di vista geografico comprende la parte montana costituita dai rilievi del Monte S. Elia, Monte Orsa e Monte Pravello (sul confine svizzero) compresi tra la quota 655 e 1015.

Dal punto di vista geologico l'area del Massiccio del Monte Orsa è compresa nelle Alpi meridionali ed è costituita da un basamento di rocce metamorfiche permiane ricoperto da una successione di corpi rocciosi costituiti alla base dalle unità vulcaniche permiane e al di sopra da dolomie, calcari, selci, marne ed arenarie.

Nella parte sommitale del Monte S.Elìa, del Monte Orsa e del Pravello la dolomia principale affiora formando le creste dei loro rilievi e i versanti più elevati. E' poco erodibile dagli agenti atmosferici per cui si ha una morfologia piuttosto aspra - nei pressi di Piamò superiore ed Arcisate questa dolomia veniva cavata come pietrisco e pietra da calce.

Sul versante settentrionale del Monte Orsa e del S.Elìa sono presenti depositi di travertino di varie dimensioni, formati in seguito alla precipitazione chimica delle acque superficiali.

Si trovano anche detriti di falda, costituiti essenzialmente dal materiale smantellato dalle pareti sovrastanti e sono presenti nelle zone di cambio di pendenza del versante alla base dei pendii.

In generale il territorio si caratterizza innanzitutto per la nettezza dei confini morfologici che lo rendono immediatamente percepibile ed identificabile - anche solo dal punto di vista del profilo paesistico - rispetto al contesto circostante.

Una lettura paesistica del territorio individua innanzitutto la sostanziale integrità del terzo superiore del complesso Monte San Giorgio - Monte Pravello - Monte Orsa che, risultando caratterizzato da pendenze elevate, da difficoltà di accesso e da esposizioni settentrionali non risulta aver subito sostanziali modifiche nell'uso del suolo; oggi come ieri, scarsi o nulli gli insediamenti urbani per lo più concentrati lungo la riviera lacuale.

Assai diversa è la situazione del terzo medio e, soprattutto, di quello inferiore da cui risulta sia in area svizzera - zona di Meride, Tremona, Arzo - sia in quella italiana - zone di Saltrio, Clivio, Viggìù - la rapida riduzione delle superfici agricole a favore sia dal tessuto urbano sia da quello forestale.

Attualmente il paesaggio si presenta pertanto fortemente semplificato con larga prevalenza di un tessuto urbano da una parte e di un tessuto forestale - tutt'ora in rapida espansione - dall'altra ed una frammentarietà sempre più crescente del tessuto agricolo, fino ad alcuni decenni orsono vera forte caratterizzazione del paesaggio pedemontano.

In questo contesto anche la lettura del tessuto forestale merita alcune precisazioni. Ad un'apparente sostanziale uniformità del paesaggio forestale così come può derivare da una lettura solo tecnica dell'uso del suolo e dei dati inventariali forestali, spesso limitati alla sola classificazione compositivo - evolutiva, si contrappone oggi una possibile lettura più attenta ai contenuti culturali e simbolici che possono essere ritrovati nelle aree genericamente classificate "bosco".

Il progressivo abbandono gestionale e la crescente marginalità economica delle attività selvicolturali stanno determinando una forte dinamica di naturalizzazione del paesaggio boscato.

Di fatto, le formazioni boscate più distanti ed impenetrabili andranno a costituire un tessuto progressivamente sempre più naturale con grande valenza ecosistemica (biodiversità), scientifica (possibilità di cogliere appieno le dinamiche evolutive naturali), culturale (attività divulgative).

L'esperienza in atto sul territorio conferma che alla base della dinamica del paesaggio si colloca inevitabilmente la sollecitazione economica; in altre parole il mantenimento e la valorizzazione del paesaggio passano necessariamente attraverso dinamiche di valorizzazione economica delle risorse locali secondo la loro più profonda vocazione che, come tale, non stravolge il paesaggio ma, pur modificandolo, lo rispetta per la sua intrinseca utilità.

L'elevata "naturalità" del complesso Monte San Giorgio - Monte Pravello - Monte Orsa e la scarsa accessibilità delle sue valli costituisce naturale tutela dell'ambiente che lo caratterizza e che non presenta pertanto elementi di significativo degrado ambientale.

L'identità e la riconoscibilità degli elementi del paesaggio sono segno della qualità dei luoghi dell'abitare e del vivere delle popolazioni; in quanto tali, questa stessa identità e riconoscibilità degli elementi del paesaggio possono essere assunti quali indicatori descrittivi della qualità ambientale più generale dei luoghi.

L'analisi del paesaggio è utile per giungere all'individuazione degli elementi paesaggistici, delle rilevanze, delle criticità: il mosaico paesaggistico dell'area è composto da una serie di macro ambiti, a loro volta articolati in ambiti più circoscritti, ove predominano caratteri specifici inerenti la struttura naturalistica, la geometria dello spazio, la morfologia del terreno, il tessuto insediativo, la struttura storica, la percezione visiva e il valore storico-culturale.

Si precisa dunque come il territorio in questione sia caratterizzato nel suo complesso da un alto valore storico/culturale e naturale/paesaggistico.

1.2 LA LINEA CADORNA

“Linea Cadorna” è la denominazione ufficiale con la quale oggi si identifica il sistema di fortificazioni costruito lungo il confine italo-svizzero tra l'estate del 1915 e la primavera del 1918, durante il primo conflitto mondiale, nel momento in cui si ebbe timore che, penetrando nei valichi alpini delle Alpi centrali svizzere, le truppe austro-tedesche potessero in breve tempo raggiungere ed occupare i centri nevralgici industriali ed economici del nostro paese.

La costruzione di questa linea, detta “Linea di difesa alla frontiera nord”, fu il compendio di quasi cinquant'anni di studi, progettazioni, ricognizioni, indagini geomorfologiche, pianificazioni strategiche, ricerche tecnologiche.

I lavori furono iniziati nel 1916 e pochi mesi dopo l'Italia dichiarò guerra alla Germania rendendo impellente l'uso della linea difensiva.

Gli sbarramenti furono costruiti lungo una linea più arretrata rispetto alla linea di confine e con giochi di incuneamento lungo i dorsali sovrastanti le valli.

Questo rendeva il disegno delle fortificazioni più duttile in quanto seguiva meglio l'orografia del terreno. Particolare cura venne dedicata alla costruzione delle trincee nelle quali dovevano combattere i soldati di prima linea.

A intervalli regolari si trovavano nicchie a campana per il ricovero delle sentinelle in caso di maltempo. Numerosi tratti in galleria - chiamati “ridotti” - permettevano una certa sicurezza in caso di bombardamento.

Lungo le trincee si trovavano anche postazioni sotterranee per armi automatiche - mitragliatrici.

Vi erano poi osservatori (sotterranei, in parete, a torretta) e magazzini, caserme, comandi, opere di rinforzo delle pareti montane e ancora strade e sentieri per raggiungere le trincee: un'opera immane che prevedeva 88 appostamenti per batterie di cannoni (11 in caverna), 25.000 metri quadrati di barramenti, 296 chilometri di camionabili, 398 chilometri di carrarecce e mulattiere.

Nonostante l'enormità dell'opera le fortificazioni non verranno mai utilizzate a scopo bellico e con la fine della guerra verranno dismesse.

In particolare il complesso di opere che vanno dalla cima dell'Orsa fino alla vetta del Pravello, area di competenza del progetto, sono in condizioni discrete e costituiscono una testimonianza impressionante di uno sforzo immane, sostenuto in massima parte da operai civili.

Le fortificazioni sono per lo più accessibili a tutti.

La necessità di costruire i manufatti in posizione dominante per ragioni militari, ha per conseguenza la disponibilità odierna di percorsi, terrazze e piazzole con panoramiche mozzafiato a picco sul lago e con un angolo semi-circolare verso la catena alpina.

Ad oggi la Linea Cadorna è un vero e proprio dispositivo di osservazione del paesaggio, perfettamente integrato con la natura e l'orografia del luogo, una testimonianza storica da valorizzare.

1.3 LE FORTIFICAZIONI: UNA RISORSA PROGETTUALE

1.3.1 Leggibilità

“Un paesaggio è sempre e comunque il portato di un rapporto dialettico tra uomo e natura” (J. Brinckerhoff), di qui un approccio progettuale che deriva dal concetto di esperienza di un luogo dove si pone la percezione al primo posto nell’attività di progettazione.

Il primo passo fondamentale per pianificare e progettare è quindi l’analisi approfondita di come le persone vedono il territorio in cui vivono. L’azione pianificatoria dovrebbe quindi basarsi sull’interpretazione dei bisogni ambientali delle persone, secondo un approccio di pianificazione dal basso.

Attraverso il tema della rappresentazione dello spazio sensibile, con attenzione all’esperienza sensibile attraverso i cinque sensi, la percezione delle persone è l’esperienza che porta alla costruzione di immagini mentali dell’ambiente, di mappe sensoriali che sono la rappresentazione di un linguaggio simbolico della conoscenza acquisita attraverso l’osservazione.

L’immagine ambientale è quindi il risultato di un processo reciproco tra osservatore e cosa osservata: l’esperienza di un luogo è lo scambio tra fruitore e ambiente mediato dall’uso e dal sistema di riferimento.

L’ambiente fornisce stimoli, indicazioni, segnali, relazioni; l’osservatore seleziona, organizza, interpreta, ricorda e attribuisce significati a ciò che vede.

La conoscenza della forma e la ricerca di un’immagine dell’ambiente non mira a trovare un ordine fisso delle cose ma al contrario cerca di ricostruire un ordine che però risulta aperto: aperto ai cambiamenti delle persone o dell’ambiente stesso.

Nel processo di costruzione dell’immagine ambientale, persona e ambiente sono in continua interazione e trans-azione.

Alle mappe mentali e al tema della percezione di collega inoltre l’idea di leggibilità dei luoghi che si riferisce alla facilità con cui le persone capiscono e si costruiscono autonomamente mappe mentali dei luoghi.

Un ambiente distintivo e leggibile offre sicurezza, amplia la profondità e l’intensità dell’esperienza umana.

L’esperienza dello smarrimento deve essere limitata a piccole parti di un insieme leggibile. Il caos senza traccia alcuna di connessione non è mai piacevole.

Tuttavia l’archetipo spaziale del labirinto porta con sé un pregio importante: il senso della scoperta.

Per questo la sensazione di smarrimento rilevata dall’esperienza della Linea Cadorna, con il suo intreccio di percorsi, viene accompagnata, nel progetto, dalla creazione di un sistema chiaro di punti di riferimento.

Il progetto, come un vero e proprio nuovo layout, si sovrappone alla struttura delle fortificazioni in quattro punti chiave, valorizzandola attraverso un sistema di nuovi sguardi, rapporti, esperienze e punti di vista.

Il paesaggio è perciò un sistema dinamico di relazioni, prevalentemente spaziali ma anche di carattere temporale assodata la profondità storica che lo contraddistingue in qualità di forma visibile nel tempo.

Il paesaggio contiene e rende visibile un immaginario archeologico che parla dello spessore identitario dei luoghi e che lo identifica attraverso le sue stratificazioni.

Secondo Bernard Lassus il paesaggio consiste nella stratigrafia di diversi layer storici, cronologicamente sovrapposti da scavare per interpretare, adoperando gli strumenti dell'archeologia poetica.

L'obiettivo è quello di reinterpretare in maniera innovativa le tracce degli assetti precedenti e la diversità temporale di un paesaggio, per riuscire a comunicarli attraverso interventi di trasformazione dello spazio, ma anche di narrazione o di rilettura dei luoghi che possano innescare la scoperta di nuovi significati e di nuovi punti di vista.

L'analisi conoscitiva definita da Lassus è chiamata analisi inventiva e consiste nell'appropriarsi delle informazioni relative alla storia e a tutto ciò che permea il luogo, nella ricerca delle viste principali e della direzione dominante che struttura il paesaggio. Conseguentemente, attraverso una reinterpretazione dei dati, si possono definire le modalità con cui attraversare i luoghi e il dialogo – in armonia o per contrasto – che si instaura tra opera e paesaggio.

1.3.2 Analogie

I valori aggiunti dal progetto sono stati dedotti dall'analisi degli elementi e dei tipi di esperienze esistenti, a cui è seguita, per analogia, l'elaborazione dei principali concetti guida del progetto.

A partire quindi dall'elaborazione delle condizioni esistenti, la complessità dei percorsi e la conseguente sensazione di smarrimento, la presenza di numerosi tracciati sotterranei e di spazi ipogei, l'importanza del ruolo delle finestre ritagliate nei muri di trincea sono stati dedotti i punti base della riflessione progettuale: la necessità di un sistema chiaro di punti di riferimento che bilanciassero la sensazione del perdersi, l'esigenza di creare una serie di punti di vista nuovi che valorizzassero e rileggesse l'esistente senza stravolgimenti, la possibilità di lavorare attraverso la sovrapposizione di elementi che provengono dalla deduzione di una serie di layout o stratificazioni attraverso cui si sviluppa l'area di intervento.

SENTIERI	-	SMARRIRSI	-	RITROVARSI	-	PUNTI DI RIFERIMENTO
CAVERNE	-	SCAVARE	-	BUIO E LUCE	-	SPAZIO IPOGEO
FINESTRE	-	ESSERE GUARDATI	-	MIRARE	-	NUOVI PUNTI DI VISTA
GALLERIE	-	AFFIORARE	-	CONFINE	-	DIVIDERE PER UNIRE

Il processo analogico ha permesso così di stabilire delle invarianti cui il progetto e l'intervento devono rispondere, alla ricerca di un principio di coerenza che renda accessibile e chiaramente leggibile il tipo di progettualità in atto.

1.3.3 La sintesi dell'archetipo

L'archetipo, dal greco archétypon, composto da arché "principio" e typos "modello", è ciò che sta all'origine del modello, e proprio questo suo essere "originario", gli conferisce un carattere trascendente e universale, una forza evocativa da cui deriva il senso di assolutezza e di sacralità della sua forma.

La ricerca dell'archetipo struttura dunque la progettazione di un modello immediatamente riconoscibile e comprensibile. «*Una pietra posta orizzontalmente su due pietre verticali, ecco il primo tipo di costruzione monumentale dell'uomo*», (August Choisy in Histoire de l'Architecture di Hans van der Laan) una composizione di elementi disposti in insiemi significativi a prefigurare spazi formalmente spogli, ma in grado di attribuire significato e profondità alle cose semplici.

Gli archetipi assurgono al ruolo di "strumenti di ordine", un fare architettonico che non attiene tanto al creare cose dal nulla, quanto al riproporre i principi originari della costruzione.

Attraverso una composizione semplice, che si serve di elementi scarni, archetipici, è possibile ottenere la massima espressione del carattere, quindi la massima riconoscibilità.

Così è possibile nell'accurata analisi compositiva delle opere di fortificazione del Luogo individuare e sintetizzare in esse quelle forme archetipiche che ne determinano il modello progettuale.

Il sentiero, il muro, il varco, la frontiera, lo spazio ipogeo, la postazione di avvistamento.

La riduzione delle opere militari ad un abaco di elementi riconoscibili ha quindi portato alla rielaborazione degli stessi in virtù di un intervento progettuale che, utilizzando i medesimi costituenti, raccontasse qualcosa di nuovo e se ne avvallesse per radicarsi al Luogo e per suggerire un'architettura essenzialmente simbolica.

2.

PAESAGGI RITAGLIATI

2.1 IL CONCETTO DI PAESAGGIO

Poche parole hanno un significato vago e variabile come "paesaggio". Quest'ultimo infatti è un termine ben noto a tutti e largamente usato nel linguaggio corrente; il senso che gli viene attribuito può essere completamente differente con il cambiare del contesto del discorso e del punto di vista con cui viene affrontato, nonché della sensibilità e degli interessi specifici di chi osserva o prende in considerazione il paesaggio stesso.

Consultando il vocabolario della lingua italiana si può trovare una prima definizione: "*panorama, veduta, più o meno ampia, di un luogo, specialmente campestre, montano o marino*" e ancora "*complesso di tutte le fattezze sensibili di una località*" e infine e più esaustivamente "*particolare fisionomia di una regione determinata dalle sue caratteristiche antropiche, biologiche, etniche*".

Il concetto di paesaggio è, quindi, argomento sterminato e difficile da circoscrivere; se si limita, però, il suo campo d'indagine alla progettazione architettonica, non c'è dubbio che sia il paesaggio in quanto "territorio" e in quanto "ambiente storico-culturale" ad aver catalizzato l'interesse di gran parte della cultura architettonica negli ultimi trent'anni.

Quello di "paesaggio" è comunque un concetto dal carattere ambiguo e polisemico e possiede almeno due accezioni fondamentali, che derivano da presupposti del tutto differenti, quasi antitetici: il primo si riferisce alla concezione estetico-percettiva, legata cioè alla percezione visiva e alle sensazioni che essa provoca nel soggetto che osserva il paesaggio; il secondo implica l'analisi del paesaggio in quanto entità fisica ed insieme di oggetti materiali: da un lato è unione inscindibile di elementi naturali ed elementi antropici, dall'altro il paesaggio si configura come compresenza di oggetti risalenti a periodi storici diversi, creati dai successivi interventi dell'uomo sul territorio.

Il significato più tradizionale di "paesaggio" è però fornito dalla pittura (in quanto sono le arti visive che hanno guidato l'evoluzione del concetto nel tempo) e vuole indicare una visualizzazione di quella realtà concreta che è la natura: il paesaggio è, quindi, nella sua interpretazione più immediata, l'aspetto visibile e percettibile dello spazio come "forma che noi diamo alla natura".

La definizione meno arbitraria che si può dare di paesaggio è "*manifestazione sensibile dell'ambiente, realtà spaziale vista e sentita*"; si tratta però di un'interpretazione profondamente

soggettiva, che comporta un osservatore che metta in gioco la sua sensibilità particolare, la sua cultura, la sua capacità e il suo modo di vedere.

A questo proposito si può citare il famoso "Mito della caverna" di Platone, testo esemplificativo sull'importanza che assumono conoscenza ed esperienza in relazione all'interpretazione e alla percezione del mondo esterno:

"Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna, con l'entrata aperta della luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stiano dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo. Alta e lontana brilli alle loro spalle la luce d'un fuoco a tra il fuoco e i prigionieri corra rialzata una strada. Lungo questa pensa di vedere costruito un muricciolo, come quegli schermi che i burattinai pongono davanti alle persone per mostrare al di sopra di essi i burattini. (...) Immagina di vedere uomini che portano lungo il muricciolo oggetti di ogni sorta sporgenti dal margine, e statue e altre figure di pietra e di legni, in qualunque modo lavorate; e, come è naturale, alcuni portatori parlano, altri tacciono.

- Strana immagine è la tua - disse - e strani sono quei prigionieri.

- Somigliano a noi - risposi - credi che tali persone possano vedere, anzitutto di sé e dei compagni, altro se non le ombre proiettate sulla parete della caverna che sta loro di fronte?

- E come possono - replicò - se sono costretti a tenere immobile il capo per tutta la vita?

- E per gli oggetti trasportati non è lo stesso?

- Sicuramente.

-Se quei prigionieri potessero conversare tra loro, non credi che penserebbero di chiamare oggetti reali le loro visioni? - Per forza.

- E se la prigione avesse pure un'eco dalla parete di fronte? Ogni volta che uno dei passanti facesse sentire la sua voce, credi che la giudicherebbero diversa da quella dell'ombra che passa?

- Io no, per Zeus!

- Per tali persone insomma la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali.

Non è possibile fornire un'interpretazione ed una definizione del tutto oggettive ed imparziali del concetto di paesaggio poiché quest'ultimo viene percepito da ognuno di noi non in modo neutrale ma attraverso molteplici filtri, quali possono essere il retaggio culturale più profondo e sedimentato, la nostra sensibilità, la nostra più autentica identità.

Dall'indispensabile presenza di un osservatore che identifichi il paesaggio alla luce del suo bagaglio culturale deriva che ognuno debba avere un proprio paesaggio in cui riconoscersi, specchio che riflette le radici dei popoli e che viene consegnato alla generazione successiva perché a sua volta lo viva, modellandolo in forme nuove.

Così come molteplici e diversi sono gli elementi che hanno plasmato il paesaggio, anche all'interno di ognuno di noi gli stessi elementi hanno lasciato un'impronta indelebile: il paesaggio (*landscape*) è, infatti, strettamente correlato all' *inscape* - termine inglese che non ha un corrispettivo nella

lingua italiana- che può essere definito come paesaggio interiore, sia del singolo individuo che della collettività.

Un paesaggio, quindi, può assumere differenti e molteplici significati a seconda di *come* lo si guarda ma soprattutto di *cosa* si guarda, in quanto è semplice capire come sia impossibile percepire il reale nella sua totalità: il paesaggio, quindi, in quanto effetto di un osservatore interno, è allora una visione parziale e relativa dello spazio, che dipende non solo dalla localizzazione del punto di vista da cui è osservato, ma anche dal taglio che si sceglie di dare alla vista.

Paesaggio diventa quindi sinonimo di "panorama", la veduta di una porzione di territorio da un determinato punto di visuale.

Si consideri, inoltre, come la rilevanza nella veduta di un paesaggio possa variare a seconda di come e cosa si seleziona e di sceglie di guardare, tenendo anche in considerazione fattori quali la distanza e l'angolazione prospettica: la medesima montagna, banalmente presa ad esempio, sarà enorme e incombente se vista dai suoi piedi; potrà invece quasi scomparire fra la distesa di altre come se osservata a distanza.

Le selezione, intesa in questi termini, viene raccontata anche dal regista Michelangelo Antonioni nel film *Blow up*, pellicola del 1966 diventata un cult del cinema italiano.

Parte della trama ruota attorno ad una fotografia, scattata dal fotografo-protagonista, e di come il significato e la storia insiti in quest'immagine cambino e si evolvano, rivelando ogni volta nuovi particolari, a seconda di cosa si seleziona e si sceglie di guardare.

È facile capire che una definizione esclusivamente "visuale" del paesaggio può essere riduttiva; tuttavia è proprio questa l'interpretazione che l'architettura dà al concetto di paesaggio, inteso prevalentemente come "frammento di natura" che l'opera architettonica rende parte isolata dal contesto, visibile e quindi riconoscibile attraverso un'immagine sintetica.

Il paesaggio, diventa, allora, "*materia operabile per l'architettura*" mirata alla "*costruzione di una geografia volontaria che si offra come immagine significativa dell'ambiente in cui ci muoviamo*".

2.2 IL PAESAGGIO COSTRUITO SUL VEDERE: LA FINESTRA

"L'invenzione della finestra, nella pittura fiamminga della prima metà del Quattrocento, ha portata decisiva per la storia del paesaggio occidentale. Isolato, incorniciato da quel riquadro, come un dipinto nel dipinto, il paese acquisisce infatti lo statuto di paesaggio. Soltanto per il tramite di questa veduta attraverso la finestra (tappa apparentemente paradossale poiché comporta una riduzione, se non addirittura una miniaturizzazione del soggetto), diventa possibile enucleare il paese dalla scena sacra posta abitualmente in primo piano e, laicizzandolo, trasformarlo in paesaggio autonomo. Quest'ultimo, dunque, fa il proprio ingresso passando dalla porta o, per meglio dire, dalla finestra di servizio: basterà poi dilatarla fino a raggiungere le dimensioni del quadro per ottenere il paesaggio occidentale".

Nel far riferimento al significato che la selezione del paesaggio assume nel campo della progettazione architettonica è necessario, perciò, analizzare due modalità, due "scelte architettoniche" alle quali si ricorre al fine di selezionare il paesaggio:
inquadrare ed escludere.

Dopo aver individuato quale sia, per gli scopi del progetto, il "frammento" di paesaggio che maggiormente interessa, si decide di inquadrarlo, di incorniciarlo come a voler creare un dipinto, e a fermarne l'immagine, come in una fotografia.

LE CORBUSIER

Magistralmente Le Corbusier riesce, con quattro semplici schizzi, a spiegare l'essenza e l'efficacia che questo concetto possiede.

"L'edificio è una macchina per fare in modo che gli occhi vedano il paesaggio"



Sebbene Le Corbusier abbia solo raramente nei suoi scritti parlato di paesaggio, gran parte della sua opera sembra, infatti, indicarne una suggestione profonda. La tensione e l'attenzione costante agli aspetti visibili del mondo, la sua insistenza sulla particolare facoltà, continuamente esercitata nella sua arte, di vedere, guardare e osservare per assimilare e trasformare, anche attraverso la rapidità dello schizzo di appunto, le suggestioni in frammenti unici, evidenziano l'importanza nel suo lavoro progettuale di un'attività in cui il paesaggio assume un ruolo operativo fondamentale.

Inoltre Le Corbusier più di ogni altro architetto, sembra aver fatto proprio il concetto di "inquadrare" il paesaggio, servendosi di un fondamentale componente architettonico quale la finestra.

Non a caso Le Corbusier può essere definito, a buon ragione, il padre della finestra in lunghezza (o finestra a banda/ a nastro), elemento tecnologico innovativo, reso possibile dall'uso del cemento armato: nella mani di Le Corbusier la finestra in lunghezza diventa un sofisticato meccanismo percettivo che traduce l'idea di paesaggio come sintesi di un'immagine.

Tra tutte le architetture realizzate da Le Corbusier, il miglior esempio di applicazione della finestra in lunghezza e del principio di "riquadrate il paesaggio" è sicuramente Ville Savoye. Scopo del progetto è di cercare di raggiungere una sintesi tra architettura e natura e creare nuovi possibili nessi tra interno ed esterno: intento raggiunto grazie all'utilizzo della finestra a nastro che corre da un estremo all'altro del piano superiore e incornicia il paesaggio circostante. Così viene descritta da Sigfried Giedion la percezione del panorama: *"il paesaggio circostante, però, non appare mai tutto intero in un solo colpo d'occhio. Lo si vede sempre a segmenti, come se fosse incorniciato"*.

L'occhio non percepisce lo spazio completo, ma vede solo i dettagli e gli elementi che l'architetto ha ritenuto più interessanti e degni di essere messi in risalto, fermandone l'immagine, come se fossero fotogrammi sequenziali.

Quale strumento architettonico può assolvere meglio la funzione di incorniciare se non una finestra o una qualsiasi apertura nella scatola muraria; ed è proprio la finestra la protagonista di una citazione di Vojteh Ravnikar, docente all'università di Lubiana, che scrive:

"Guardo la finestra; il che vuol dire che potrei guardarci attraverso.

Il vuoto della finestra è il punto di collegamento che connette il costruito - l'architettura - con la natura, ovvero con il non-costruito - il vuoto.

Cos'è che mi detta la distanza dalla finestra e dallo sguardo attraverso di essa? Guardare dalla finestra con la piena coscienza di cosa questo sguardo significa è un atto di coraggio. Lo sguardo dalla finestra è un fatto di distanza verso tutto quello che ci circonda, e allo stesso tempo il nostro punto di vista sul generale, oltre il privato. Tra me e la finestra c'è il mio mondo, il mondo che posso controllare.

Se il tuo sguardo arriva fino alla finestra, quando la finestra è solo un elemento nel tuo campo visivo, non rischi niente, niente può succederti. La finestra è sul bordo dello spazio che tu controlli e rappresenta solo una lacuna nella parete che ti circonda. Approfittare di questa lacuna come una possibile perforazione del tuo mondo è un'opportunità o per salvarsi oppure per perdersi in esso.

Quando attraversi la cornice della finestra o diventi più grande oppure sei distrutto e

assorbito dal mondo esterno sconosciuto. La finestra perde importanza con il buio della sera. Allora si manifesta solo come la cornice del possibile. Con il buio ci sembra che il mondo esterno entri nell'intimità del nostro spazio interno.

Quando il giorno avanza, la finestra tende a collegare il nostro spazio con l'universo.

La finestra si sveglia al mattino, si riempie di luce e non lascia dubbi. La sera la ricopre il buio e la paura cerca di penetrarci attraverso.

Le finestre sono come gli occhiali: puoi metterli perché gli altri non ti vedano, oppure per vederci meglio.

Possono far parte della tua immagine, oppure l'immagine può essere parte di te. Le finestre possono quindi essere parte della facciata oppure la facciata stessa; possono essere il mezzo oppure l'intenzione.

La finestra è lo strumento con il quale puoi zoomare la tua filosofia del mondo."

Diversa, invece, è la funzione dell'escludere: questo tipo di scelta si compie, quando, nel contesto paesaggistico in cui il progetto è inserito, sono presenti degli elementi che potrebbero arrecare disturbo di tipo visivo e si decide, quindi, di escludere tutto ciò che non si ritiene pertinente ai fini della progettazione architettonica.

Anche in questo caso una finestra risulta essere uno strumento adeguato, che può essere utilizzato per adempiere a tale funzione: è facile comprendere come, inquadrando una determinata porzione di paesaggio, automaticamente si escluda la visione del restante ambiente circostante.

Parlando di selezione del paesaggio nel campo dell'architettura si è visto quindi come sia necessario sottolineare la scelta di inquadrare o escludere dalla visione un determinato dettaglio paesaggistico e tale esigenza nasce dal modo in cui si vuole guidare lo sguardo del fruitore e di cosa è importante che si percepisca, facendo sì che il paesaggio inquadrato divenga elemento compositivo primario nell'elaborazione progettuale.

2.3 L'ARTE AMBIENTALE

A partire dal presupposto che il paesaggio possa essere componente primaria e motivo compositivo di progetto, bisogna introdurre la nozione di "arte ambientale", concetto elaborato dall'artista israeliano Dani Karavan, attraverso il quale diviene possibile parlare di un'architettura-scultura che trae la sua ragion d'essere a partire dal contesto in cui si colloca e che mira ad all'integrazione con l'ambiente circostante, integrazione che possa favorire una valorizzazione reciproca degli elementi in causa.

Karavan fa parte di quegli artisti per i quali l'ambiente è una componente essenziale per la manifestazione della propria creatività e l'arte ambientale è quella particolare forma di espressione in cui lo spazio non è un semplice contenitore, ma parte integrante dell'opera.

L'artista individua uno spazio per la realizzazione del suo intervento, studia gli elementi del luogo (clima, luce, vegetazione), considera lo spirito romantico che pervade l'ambiente circostante e opera in simbiosi con esso.

L'arte ambientale quindi interagisce con lo spazio che diviene parte integrante dell'opera: al visitatore riserva poi una partecipazione coinvolgente perché l'arte ambientale ha, in prima istanza, un carattere dinamico imprescindibile.

La si percorre per comprenderla e genera impressioni diverse a seconda dell'inclinazione della luce, della direzione delle visuali e grazie al modificarsi della vegetazione nelle stagioni.

Il contenitore dell'arte ambientale è infatti uno spazio dinamico che offre sempre nuove sorprese e abiti in continua modificazione.

Le opere, a metà tra architettura e scultura, si inseriscono in un contesto preciso, studiato dall'artista che vede l'opera inserita nel paesaggio come declinazione dello stesso, tenendo conto della luce, dei pendii del terreno, dell'acqua.

L'arte ambientale non è effimera ma vuole diventare parte integrante di un paesaggio con cui si completa senza prevaricarne la natura.

"Nei miei lavori ambientali di grandi dimensioni, non ho voluto imporre una forma, piuttosto ho cercato di farne una parte essenziale dell'ambiente, per la loro funzione sociale e per le loro qualità formali". (D.K.)

Di qui la necessità di un'elaborazione progettuale di elementi architettonici che, in sovrapposizione al sistema esistente e contemporaneamente alla ricerca di una continua integrazione con esso, diventino dispositivi essenziali, facilmente fruibili e di valorizzazione del contesto attraverso l'utilizzo di un linguaggio formale elementare e scultoreo che ne premi la dinamica.

3.

IL PROGETTO

3.1 LA SOGLIA

La soglia in architettura è uno spazio di transizione dove *"ci si sente in due territori contemporaneamente con la possibilità di entrare nell'uno o nell'altro a scelta"* (Kevin Lynch, 1981).

Quando si parla di soglia non è importante quello che sta fuori o dietro ma piuttosto quello che sta al di là della soglia, quello in cui stiamo entrando.

Si tratta di porre in causa quella che è la dimensione – il valore del passaggio.

E' significativo che una figura storica come quella di Cicerone chiarisca la funzione dell'esordio proprio attraverso una metafora architettonica: *"ogni esordio dovrà contenere o il motivo centrale dell'intera causa che sarà trattata o un'introduzione e un avviamento verso di essa o qualcosa che possa servire di ornamento e abbellimento. Però bisogna che, come avviene per i vestiboli e gli ingressi dei palazzi e dei templi, l'esordio della causa sia adeguato all'importanza della causa stessa"*.

Come ha sottolineato Marc Fumaroli, l'esordio può essere messo in relazione con il frontespizio di un testo che svolge un ruolo determinante nel catturare l'attenzione del lettore.

La soglia, simbolo del passaggio, è il luogo in cui l'azione rallenta per cedere il posto alla sensazione di aspettativa che si genera.

La soglia è, dunque, un luogo fondamentale dell'architettura, capace di mettere in connessione gli spazi in una catena di flussi; esordio o frontespizio di un intervento progettuale è contemporaneamente creazione e sottrazione di un confine.

L'ingresso si configura, in quanto soglia di progetto, obbedendo al principio di dividere per unire, attraverso la successione graduale di piattaforme ad altezze diverse che vanno a sintetizzarsi nell'elemento finale della scala.

L'architettura diviene momento di giunzione tra l'arrivo del visitatore dal percorso carrabile e l'inizio dei sentieri pedonali che condurranno attraverso le fortificazioni, fino alla vetta del Pravello.

Il processo graduale con cui il visitatore viene accompagnato, tramite la soglia, ai percorsi di trincea è quel momento di confine tra un'esperienza e l'altra in cui l'aumento del ritmo vuole essere di preparazione all'idea di sentirsi compresi all'interno di un sistema, di un racconto.

3.2 LA PASSERELLA

3.2.1 **Camminare sulla storia**

Superato l'ingresso che conduce il visitatore all'area di intervento, il sentiero percorribile a piedi conduce alla trama delle trincee.

L'idea è quella di avere, in sovrapposizione al percorso esistente, un percorso alternativo e sopraelevato che fornisca al fruitore un punto di vista d'eccezione sulla complessità degli scavi di trincea; quasi che questi diventino, come nel più classico degli spazi museali, il ritrovamento archeologico consolidato e proposto in esposizione.

L'esplorazione dell'area dall'alto, questo camminare sulla storia, permette di dare il via a quel proposito progettuale di partenza che vede nella creazione di nuovi punti di vista sul paesaggio e sul contesto esistente, l'elaborazione di un modo di fare architettura che si struttura sulle potenzialità e la valorizzazione delle opere di fortificazione, senza per'altro modificarne la configurazione, ma offrendone nuove modalità di fruizione.

La passerella, in corten, si appoggia con leggerezza sulla pietra, e ricuce la soglia di quota superiore alle trincee, conducendo direttamente all'elemento in sospensione che ne è la sua conclusione.

3.2.2 **Camminare sul vuoto**

Il tratto di passerella sospesa che si colloca nel punto più sporgente della linea di cresta, permette, ocludendo la vista sul paesaggio tramite il muro in cemento, di concentrare l'attenzione sull'ulteriore nuovo punto di vista che si è venuto a creare: l'osservazione delle fortificazioni dall'esterno.

Una modalità di fruizione del tutto inedita e impensabile se non attraverso l'elemento di progetto pensato che diviene così la necessaria conclusione di un cammino "archeologico" che ci parla della storia e della stratificazione di quel luogo.

La fortificazione muraria scandita regolarmente dalle feritoie, elemento essenziale per la difesa e l'avvistamento, subisce così un rovesciamento di principio.

Dalle feritoie si mira, si osserva senza essere visti; tramite la passerella, l'osservazione è al contrario, viene messa in luce la "cornice" dell'osservatore.

Inoltre, leggere il contesto attraverso il percorso ci permette di svelare il significato generale in cui un'architettura si inserisce, ricollegando i diversi elementi architettonici tra loro e tra questi e il contesto stesso nel quale sono inseriti.

Il percorso, architettonicamente inteso, è perciò il modo di conferire significato allo spazio – della natura o della architettura – che si attraversa, attraverso il movimento dell'osservatore.

3.3 LA TORRE: IL RITAGLIO DEL PAESAGGIO

Abbandonata la passerella e proseguendo lungo il sentiero di trincea esistente, si raggiunge la torre, elemento di landmark paesaggistico a larga scala nella misura in cui, collocandosi al culmine di una sella tra i monti, si rapporta con la valle e ad una scala più minuta rispetto al sistema di progetto sulla cresta.

Il rapporto di sguardi che si viene a creare risulta complesso ed efficace, sia rispetto alle fortificazioni, sia rispetto agli altri elementi di progetto di cui diviene traguardo e verso cui diviene il dispositivo attraverso la quale è possibile la costruzione di una sequenza di viste mirate.

La torre è un percorso verticale: di tipo conoscitivo e visuale per la sequenza successiva di viste selezionate che permette e di tipo sensoriale per il passaggio dal buio alla luce, dalla roccia al cielo.

All'interno del progetto assume quindi un ruolo fondamentale sintetizzando in sé tutti i principi progettuali introdotti e riassumendo la nozione base della possibilità della costruzione di un paesaggio attraverso le sue vedute.

La torre, perno del sistema di punti di riferimento introdotto, ricostruisce l'esperienza del vedere attraverso una serie di fotogrammi: le finestre che si aprono sul contesto circostante, mirano e inquadrano, in successione, brani di paesaggio differenti e significanti che sintetizzano la portata e le risorse del Luogo e la cui ricomposizione ne genera l'immagine complessiva e più generica.

La torre, nella sua estetica dura, monolitica, formalmente essenziale, immediatamente riconoscibile, è il dispositivo visivo per eccellenza all'interno di un quadro che individua tra le tante possibilità di definizione di paesaggio, quella di un paesaggio costruito, attraverso l'archetipo della finestra, sul vedere.

3.4 IL BELVEDERE

Proseguendo la salita, il sentiero conduce in vetta.

L'arrivo è stato studiato in modo che il fruitore potesse sbarcare in vetta "dal basso".

La balconata coperta prevista, dotata di una sequenza di ritagli che inquadrano una serie di visuali specifiche del paesaggio si collega alla piattaforma del belvedere tramite una scala che, formalmente, ponendosi in qualità di elemento di taglio (e quindi dividendo a metà la piattaforma), rappresenta simbolicamente la linea di confine, la frontiera tra Italia e Svizzera e spazialmente porta con sé il significato di dividere per unire.

La vetta è l'arrivo di un percorso iniziato dall'Italia, a una quota di altitudine di circa 930 metri; è il trionfo di uno sguardo che abbraccia il paesaggio nel suo complesso, nella sua totalità e che spazia tra confini diversi; è l'apice di un percorso cognitivo che, in sequenza, mostrava l'essenza del luogo.

Ma è anche l'inizio di un percorso a ritroso per chi, provenendo dal versante svizzero, si ritrova ad incominciare l'esplorazione delle fortificazioni e del paesaggio, trovando in vetta il punto di partenza, la visione globale di un insieme che vivrà, in seguito, in una modalità selezionata e consequenziale.

3.5 IL LINGUAGGIO DEI MATERIALI

3.5.1 **Le cave locali**

L'estrazione e la lavorazione della pietra nelle cave di Viggiù, di Saltrio e del triangolo Arzo-Tremona-Besazio sono attestate a partire dal Cinquecento.

L'attività estrattiva doveva però essersi sviluppata già da tempo, fin dal Trecento, quando iniziò l'epoca delle fabbriche gotiche, e forse anche prima, al tempo dei Cluniacensi o, più tardi, dei Maestri Comacini, che fecero scuola a maestranze provenienti dalle valli lombarde. Fu probabilmente allora che i Viggiuttesi scoprirono la buona lavorabilità e la resistenza alle intemperie della roccia "bigia" del loro paese, che si prestava ottimamente, fra l'altro, alla scultura di elementi decorativi.

Le cave di Viggiù sono storicamente le più note, grazie anche al fatto che il grosso e ricco borgo fu il polo principale del commercio e della lavorazione della pietra sul Monte San Giorgio, divenendo famoso per le fabbriche di altari a marmi intarsiati, per i suoi maestri scalpellini ed i marmisti.

Le cave di Marmo e del Rosso di Arzo vennero invece aperte in epoche successive grazie all'impulso degli imprenditori di Viggiù che, con le loro ottime relazioni in ambito curiale, cercavano di soddisfare le richieste di un mercato che arrivava fino a Roma e nel Nord-Europa. È certo però che, già in periodo rinascimentale, anche le cave di Arzo e dintorni fossero in piena attività. Analogamente alla Pietra di Viggiù, anche i vari tipi di "Marmo di Arzo" trovarono ampia diffusione non solo a livello locale ma anche europeo.

La lavorazione ed il commercio delle rocce del Monte San Giorgio conobbero il massimo sviluppo soprattutto in epoca barocca (Seicento) e neoclassica (Settecento), e in misura minore nell'Ottocento. Ancora agli inizi del secolo, nonostante la crisi economica incalzante di questo settore produttivo, sopravvenuta in seguito a diversi fattori sfavorevoli fra cui l'ingresso nel mercato dei manufatti in cemento, l'attività estrattiva nelle cave della montagna costituiva per i suoi abitanti una importante fonte di guadagno. Infatti nel 1931 erano attivi a Viggiù ancora una cinquantina di laboratori. Saltrio, nello stesso periodo, contava sedici laboratori e Arzo sei. A quei tempi l'estrazione della pietra era esercitata da piccole imprese a conduzione familiare coadiuvati all'occorrenza da manodopera salariata.

Il taglio dei blocchi di roccia avveniva, prima dell'introduzione del motore a scoppio e quindi della tecnica del filo elicoidale (verso la metà degli anni Venti), con gli attrezzi tradizionali (mazzuoli, scalpelli e punte). Palanchini, cric, funi e rulli di legno servivano per la rimozione dei blocchi. Nei trasporti e nei lavori in laboratorio (levigatura dei manufatti) veniva coinvolta un tempo l'intera famiglia del tagliapietra.

Le cave in sotterraneo della Tassera, di Piamo, della Vallera, del Rio Poaggia, del Sant'Elia, di Ponente e di Levante, di Saltrio, come pure di quelle a cielo aperto di Arzo, Tremona e Besazio sono oggi poco visibili o del tutto scomparse; le cave di Macchia vecchia e di Broccatello ad Arzo sono le uniche ancora in esercizio. In generale, l'attività estrattiva nelle cave cessò negli anni Cinquanta. Nel 1964 chiuse a Saltrio l'ultima cava per la lavorazione di blocchi di roccia.

L'attività estrattiva a Saltrio riguarda oggi la produzione di ghiaia e ghiaietto per i conglomerati cementizi, il sottofondo stradale e le miscele bituminose.

3.5.2 I materiali di progetto

Il linguaggio materico del progetto è strettamente connesso con il senso attribuito alle sue parti. Setti, piastre e monoliti di calcestruzzo affiorano, si appoggiano e si incastrano nella roccia.

Lastre di CORTEN, piegate, tagliate, forate si inseriscono, permettendo al percipiente di partecipare e percorrere l'opera; guidano il suo sguardo verso una conoscenza più mirata, aprono squarci di luce e paesaggi ritagliati.

Luce e ombra diventano parte integrante del linguaggio, materia per costruire nuovi rapporti e sensazioni, sono essenza dello spazio percepito; guidano l'uomo nel percorso di conoscenza.

Bibliografia

Aprile M., Il paesaggio tra natura e storia umana, in "Aedon" n. 3, Il Mulino, Bologna, 2005

<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2005/3/aprile.htm>

Augé M., *Dal paesaggio naturale al paesaggio surmoderno*, Lectio Magistralis, Firenze, maggio 2012

Berque A., Conan M., Donadieu P., Roger A., *Mouvance: un lessico per il paesaggio. Il contributo francese*, in "Lotus Navigator" n. 5, Electa, Milano, aprile 2001, pp. 78-99

Bonometto V., Ruggiero M.L. (a cura di), *Finestre sul paesaggio*, Collana: *Spazio, paesaggio, architettura* n. 6, Gangemi Editore, Roma, 2006

Brandt J., Kauhsen B., Kind-Barkauskas F., Polonyi S., *Atlante del cemento*, UTET, Torino, 2002

Brauneck P., Liebers A.M., Pfeifer G., *Exposed concrete. Technology and design*, Birkhauser-Publishers for Architecture, Basilea, 2005

Ceccarelli P. (a cura di), Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 1998

Cecchetto A., *Analogie. Progettare con il paesaggio*, Collana: *Temì di architettura*, CLEAN, Napoli, 2000

Convenzione europea del paesaggio, Firenze, 20 ottobre 2000

<http://conventions.coe.int/Treaty/ita/Treaties/Html/176.htm>

Corà B., *Dani Karavan*, Maeschietto&Musolino, Siena, 1999

Gregory P., *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo: l'architettura come metafora del paesaggio*, Collana: *Università Laterza. Architettura*, Laterza, Roma, 1998

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2002

Metta A., *Paesaggi d'autore. Il Novecento in 120 progetti*, Alinea, Firenze, 2008

Petruccioli A. (a cura di), Brinckerhoff J.J., *A proposito dei paesaggi. Dodici saggi brevi*, ICAR, Bari, 2006

Savorra M., *Paesaggi emozionali*, in "Casabella" n. 790, Electa, Milano, giugno 2010, pp. 53-60

Simo, M., Walker, P., *Burle Marx - Barragán - Noguchi*, in "Lotus Navigator" n. 2, "I Nuovi Paesaggi", Electa, Milano 2001, pp. 4-23