

QUODLIBET STUDIO

CITTÀ E PAESAGGIO

NORWEGIAN TALKS

ARCHITETTURE DI KNUT HJELTNES,
CARL-VIGGO HØLMEBAKK E JENSEN & SKODVIN

a cura di
Nicola Flora e Gennaro Postiglione

CITTÀ E PAESAGGIO
NORWEGIAN TALKS

prima edizione ottobre 2010
ISBN 978-88-7462-352-5

© 2010 Quodlibet s.r.l.
via Santa Maria della Porta, 43 Macerata
www.quodlibet.it

Volume pubblicato con il contributo di:
Reale Ambasciata di Norvegia a Roma.
SAD - Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria" di Ascoli Piceno - UNICAM.
Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.
DPA - Dipartimento di Progettazione dell'Architettura - Politecnico di Milano.

traduzioni
Eleonora Crucianelli

progetto grafico
Franco Nicole Scitte

impaginazione
Emilio Antinori

stampa
Biemmegraf s.r.l., Macerata

INDICE

- 10 Prefazione. Una lezione sul paesaggio**
Umberto Cao
- 12 Architettura norvegese contemporanea e l'eredità di Sverre Fehn**
Gennaro Postiglione
- 20 Tra cielo e terra: pensiero e costruzione nell'opera di Hjeltnes, Hølmebakk e Jensen & Skodvin**
Nicola Flora
- 28 KNUT HJELTNES**
- 88 CARL-VIGGO HØLMERBAKK**
- 132 JAN OLAV JENSEN & BØRRE SKODVIN (Architects JSA)**
- 182 Postfazione. Cronache dell'inattuale**
Pippo Ciorra
- 184 La mostra itinerante**
Eleonora Crucianelli, Riccardo Pagnoni
- 204 Biografie**

RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone ed istituzioni che fanno sì che un lavoro articolato possa riuscire, per questo riteniamo giusto qui ricordarle tutte: in prima istanza le istituzioni come la Real Ambasciata di Norvegia a Roma e il Norsk Form Institute di Oslo che da subito ci hanno affiancati in questa iniziativa; quindi le facoltà dove operiamo, ossia la Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria" di Ascoli Piceno (Università di Camerino), la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e il DPA del Politecnico di Milano. E poi le istituzioni quale il Comune di Ascoli Piceno e in particolare l'Assessorato alle Attività Culturali, oltre agli Ordini degli Architetti, Pianificatori e Paesaggisti di Ascoli Piceno – in particolare il presidente, Valeriano Vallesi, che molto tempo ha dedicato affinché la mostra ed il convegno inaugurali ascolani andassero al meglio – e di Macerata che hanno affiancato la fase organizzativa e di produzione della mostra itinerante, mostra che ha permesso di rendere visibili ad un pubblico ampio e non solo specialistico i risultati di questa ricerca a vantaggio – riteniamo – della promozione della figura dell'architetto di qualità.

Molto dobbiamo agli architetti Knut Hjeltnes, Carl-Viggo Hølmekbakk, Jan Olav Jensen e Børre Skodvin che hanno tollerato la nostra costante invasione nel loro lavoro aiutandoci nel reperimento dei materiali, dati, foto e quant'altro necessario alla realizzazione della mostra e del libro.

Ma davvero molto dobbiamo ad un nutrito gruppo di giovani architetti e laureandi della scuola ascolana che con grandissimo entusiasmo e tanto, tanto lavoro hanno progettato, organizzato ed impaginato al meglio il materiale della mostra itinerante. Un grazie speciale quindi ad Andrea Stortoni, Michela Kumka, Riccardo Pagnoni, Jessica Zunica, Eleonora Crucianelli, Luca Staffolani, Alessandra Di Battista, Michele Anconetani, Francesca Marani, Fabio Ciccola, Elisabetta Menghini, Gloria De Carolis, Valentina Lancioni, Bernadette Medei, Barbara Andreoni senza i quali non sarebbe stato tutto così bello.

N. F. e G. P.

a Luisa
e a Francesco

PREFAZIONE.
UNA LEZIONE
SUL PAESAGGIO

Umberto Cao

Esiste ancora un problema di "bellezza" dell'architettura? La risonanza sui media dei progetti di architettura si esprime oggi in due modalità molto diverse: da una parte il lavoro delle "grandi firme" che, attraverso opere gigantesche sparse nel mondo, sembra affermare un principio ben riassunto da Rem Koolhaas quando afferma che nella dimensione contemporanea non esiste più la bellezza, ma la dismisura, infatti egli scrive che «i luoghi della bigness, del fuori scala, non sono né belli né brutti, perché con la grande dimensione gli edifici entrano in una sfera amorale, al di là del bene e del male»; dall'altra parte l'insistente ideologia della sostenibilità sembra sterilizzare la bellezza stessa dell'architettura in favore della tutela ambientale e delle nuove tecnologie per il risparmio energetico.

Così, generalmente un po' dovunque, sono solo le "grandi opere" ad avere licenza di trasformazione delle città e delle periferie metropolitane, mentre tutto il resto è vittima di una presunta tutela ambientale, spesso strumentale ad operazioni di consenso politico o di mercato edilizio. Tutto questo accade ancora dieci anni dopo che la Convenzione europea del paesaggio aveva illuso sui nuovi principi che dovevano sollecitare i progetti di trasformazione del territorio e del paesaggio.

Il programma del "Tourist route" norvegese, complesso progetto di valorizzazione del turismo sui "luoghi" della natura, ma, più in generale, il lavoro paziente degli studi norvegesi presentati nelle pagine di questo libro, concentrato sulla piccola dimensione dell'architettura immersa nella natura, taglia i lacci che imbrigliano l'architettura contemporanea e si propone come una grande lezione sul paesaggio.

Il rapporto della costruzione con la natura diventa il rapporto con l'uomo che vive la natura, sia che si progetti un'opera pubblica che una piccola casa, andando oltre le consuete categorie dimensionali, temporali e funzionali. Un sistema di percorsi artificiali che attraversa valli, fiancheggia coste rocciose e si affaccia su strapiombi d'acqua, realizzato con materiali semplici e di basso impatto, è una piccola o una grande opera? Un terrazzamento panoramico costruito a sbalzo su un fiordo immenso si iscrive nella piccola o nella grande dimensione? Una stazione di sosta minimalista, rifinita in legno e poliestere lungo una pista di sci, è una opera transitoria oppure stabile? Un obitorio è spazio dei morti oppure occasione di *pietas* per i vivi che salutano il defunto? Una piattaforma costruita in memoria di un pittore, attenta a non dover tagliare neppure un albero, altera il paesaggio oppure lo completa? Infine una casa

privata, semplice ed essenziale, costruita nel bosco occupa uno spazio, oppure lo anima e lo rende vivo?

La sensazione che emerge da queste opere di Carl-Viggo Hølmekbakk, Knut Hjeltnes e Jensen & Skodvin (che i curatori hanno bene evidenziato) è che si possa "costruire il paesaggio", proprio quando l'elemento naturale è più forte e incontaminato; anzi, che sia proprio la "contaminazione" dell'architettura a renderlo completo ed identitario.

La lezione sul paesaggio degli architetti norvegesi ci restituisce un valore che sembrava perso: il paesaggio come geografia dello sguardo, come rappresentazione dello scenario naturale; con una sostanziale differenza però: non sono più geografi e topografi, pittori e disegnatori a comunicarci le emozioni, non sono carte, mappe o dipinti, ma è l'architetto, nella giusta distanza materiale e concreta, a restituirci con la sua opera, la nuova visione.

È la bellezza della semplicità, dell'equilibrio che solo la natura può dare, è la conferma di quanto ha scritto Adolf Loos ragionando sulla buona o cattiva architettura in relazione alla natura: «è bella la casa? Sì, è bella proprio come sono belli le rose e il cardo, il cavallo e la mucca». E non è poco.

**ARCHITETTURA
NORVEGESE
CONTEMPORANEA
E L'EREDITÀ
DI SVERRE FEHN**

Gennaro Postiglione

Nel 2004, la rivista internazionale di architettura «A+U» dedica un numero monografico, l'edizione di Dicembre, alla Norvegia sotto il significativo titolo *Norway. Fehn and His Contemporary Legacies*¹ cogliendo la domanda latente che già a chiusura del millennio circolava all'interno della cultura architettonica norvegese: definitivamente consacrata, nel 1997, la bravura e lo spessore di Sverre Fehn (a cui in uno stesso anno viene conferita la medaglia d'oro all'Architettura Tessenow, il Pritzker Prize, una mostra monografica alla Basilica Palladiana di Vicenza e un volume monografico pubblicato contemporaneamente in italiano, inglese e norvegese)², si apre quasi contemporaneamente il dibattito circa l'identificazione di possibili eredi.

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

Lo scrittore anglo-indiano Salman Rushdie afferma che «la novità entra nel mondo con la mimica, l'imitazione e la ripetizione», e ciò è tanto più vero nella cultura contemporanea «caratterizzata – come scrive Iain Chambers – da una mescolanza di stili e prestiti che segnalano un altrove, una serie di luoghi che storicamente esistono al di fuori della nostra tradizione occidentale e che sono entrati a far parte del nostro mondo come stimoli estetici e come soluzioni tecniche»³. Una ibridazione che si muove secondo una direzione inversa a quella che una certa cultura nazionalistica avrebbe potuto desiderare, importando valori, significati e immagini recuperati dalle più diverse aree della geografia culturale ed economica internazionale.

Ciò consente di fare delle considerazioni specifiche, affrontando l'analisi del rapporto tra forma costruita, luogo e autore, per sottrarlo a semplicistiche consequenzialità che legano gli autori indigeni ai caratteri fisici e culturali dei contesti nazionali in cui operano. I valori, le abilità, i linguaggi che si sono sviluppati nel mondo dell'architettura contemporanea norvegese sono divenuti, per la intrinseca caratteristica migratoria della cultura moderna, patrimonio collettivo di chi ha voluto e saputo interrogare luoghi altri, vicini o lontani, dalla propria quotidianità, permettendo di cogliere all'interno di atteggiamenti autoc-toni specifici valori di indubbia universalità. È accaduto di conseguenza che il patrimonio di singole tradizioni nazionali, così

1 «A+U», 12, 2004.

2 C. Norberg-Schultz, G. Postiglione, *Sverre Fehn. Opera completa*, Electa, Milano-NY-Oslo 1997.

3 I. Chambers, *Tradition, transcription, translation and transit*, «AREA», 51, luglio-agosto 2000, p. 4.

come espresso e concretizzato nell'ambiente costruito, sia divenuto lentamente e letteralmente patrimonio collettivo condiviso e contaminato. «Considerata in questo modo la tradizione – scrive ancora Chambers –, in quanto memoria alimentata in una particolare cultura e in un particolare luogo, dimostra di essere sia discontinua che selettiva; [...] in questi termini non è soltanto un fenomeno locale e autoreferenziale ma il luogo di una trasformazione continua»⁴.

All'interpretazione presentata da Ulf Grønvold su «A+U», si aggiunge quella offerta in più occasioni negli ultimi anni da Karl-Otto Ellefsen, preside della AHO-Scuola di Architettura di Oslo (quella in cui hanno insegnato per decenni sia Sverre Fehn sia Christian Norberg-Schulz): una lettura delle condizioni socio-economiche che sono alla base dell'attuale specifica situazione dell'architettura norvegese all'interno del più ampio dibattito internazionale. Ellefsen afferma che:

Per molto tempo i Paesi Nordici hanno testimoniato una concordanza tra il praticare l'architettura e le esigenze generali della società. Dare forma all'ambiente dello stato sociale era visto come una responsabilità pubblica e gli architetti avevano un ruolo nella politica e nella produzione architettonica che dava loro la possibilità di adempiere al loro compito con autorità. [...] L'ingresso della Norvegia nell'economia di mercato, grazie allo sfruttamento sistematico dei giacimenti petroliferi, ha avuto un forte riflesso sullo sviluppo urbano che segue sempre più spesso la logica speculativa della proprietà privata, rinnegando la tradizione social-democratica del paese. Questo cambiamento ha ridotto notevolmente l'autorità dell'architetto e il suo ruolo politico, favorendo gli studi che producono soluzioni standard veloci, senza implicazioni estetiche o politiche. Come conseguenza, in questo momento ci sono pochissimi progetti innovativi e di alta qualità nel campo residenziale e urbano, anche se la presenza di una domanda privata continua ad essere alta [anch'essa legata all'economia petrolifera] dando vita a soluzioni di elevata qualità architettonica. [...] Molti dei progetti che hanno catturato l'attenzione internazionale verso i giovani architetti norvegesi riflettono questa contraddizione⁵.

Il pensiero di Ellefsen però non si spinge oltre e non spiega, perché probabilmente non si può, le ragioni per le quali la specifica situazione socio-politica ed economica della Norvegia abbia avuto una così fertile e qualitativamente pregevole rappresentazione nell'architettura: non è stata ancora dimostrata l'esistenza di un rapporto tra condizioni economiche favorevo-

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

Sulla specificità della condizione norvegese, originale anche nel ristretto contesto scandinavo e con una qualche simmetria solo con quello finlandese, si sono cimentati però anche critici internazionali, quali ad esempio Kenneth Frampton, Wilfred Wang o Peter Davey invitati in più occasioni ad offrire il loro contributo critico-interpretativo ed epistemologico del caso norvegese⁶.

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

Paul Ricoeur, nel suo *Universal Civilization and National Cultures* (London 1961) – ripreso da Kenneth Frampton nel 1983⁷ – affronta per primo la questione imposta dal progresso moderno, quella cioè dell'esistenza di un paradosso. L'unico modo infatti per affrontare la sfida della modernità appare da una parte la tensione a massificare comportamenti e prodotti, per una sua più efficace diffusione, dall'altra lo sviluppo di una resistenza nostalgica e romantica che consiste in un rifugio/ritorno al passato. Il paradosso, scrive Ricoeur, sta nel «how to rive an old, dormant civilization and take part in the universal civilization». Per Frampton, una possibile via d'uscita è rappresentata da quello che lui definisce *Critical Regionalism*, una forma di retroguardia critica in grado di elaborare una resistenza creativa capace di coniugare identità culturale e discorso universale. Infatti scrive: «The Tactile and the Tectonic jointly have the capacity to transcend the mere apparent of the Technical, in much the same way as the Place-Form has the potential to withstand the relentless onslaught of global modernization».

Tratti, questi ultimi, in qualche modo tipici e ricorrenti, almeno di una certa parte, della produzione architettonica norvegese,

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

Così durante i primi anni del Novecento, «sfruttando liberamente la riserva di esperienze offerte dalla tradizione e mescolando le suggestioni prodotte dall'architettura classica italiana alla tradizione costruttiva locale, senza quel rispetto servile per la correttezza della storia dell'arte, essi (gli architetti del nord) intrapresero la ricerca di una moderna, atemporale sintesi»⁸. Diedero cioè il via a quella felice stagione conosciuta come Classicismo Nordico. La stessa cosa accade anche alla fine degli anni Trenta, quando ipotesi più specificamente regionaliste sembrano prevalere o, quanto meno, rappresentare la punta più avanzata della ricerca architettonica: in realtà, però, multiple oscillazioni tra la tentazione di adeguarsi ai centri più vivi del dibattito architettonico, da un lato, e la necessità di esprimere la "differenza" della propria cultura, dall'altro, si manifestano lungo tutto il decennio, dando luogo a punti di equilibrio differenti. Di fatto, in questa intensa stagione viene a realizzarsi una complessa dialettica tra gli stimoli offerti dalla conoscenza, in parte diretta e in parte mediata, di quanto accade in Francia, in Olanda, in Germania, e quanto sin dall'inizio del secolo si era configurato come una sorta di nuova tradizione, comune ai quattro principali paesi nordici (Danimarca, Norvegia, Svezia, Finlandia), tra i quali si consolidava una fitta rete di scambi.

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

4 I. Chambers, *Paesaggi migratori*, Costa&Nolan, Genova 1996, pp. 16-19.

5 K.-O. Ellefsen, *A model practice*, in *Jensen & Skodvin. Works: 1995-2009*, Akademisk Publiserings, Oslo 2009, p. 12.

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

7 K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism*, in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Bay Press, Seattle 1983.

8 H.O. Andersson, *Il classicismo moderno nel Norden*, in *Classicismo nordico*, Electa, Milano 1988, p. 23.

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

In questa prospettiva risulta dunque chiaro che non si può più parlare in termini ecumenici e indifferenziati né di tradizione nordica né tanto meno dell'eredità di Sverre Fehn che di quella tradizione è stato straordinario interprete e artefice allo stesso tempo, secondo il già citato principio per il quale una tradizione è il luogo di trasformazioni continue e la si può interpretare solo se si è in grado di svilupparla, facendola progredire. Ed è proprio considerando questo aspetto performativo e metamorfico imposto dal riferimento alla tradizione, che si possono cercare nel panorama contemporaneo norvegese quegli interpreti in grado di assolvere a questo compito. Non è quindi agli enunciati e ai proclami che bisogna volgere lo sguardo ma alle opere, le sole che possano in qualche modo mostrare, dimostrare e legittimare – a posteriori – l'appartenenza di un autore ad una specifica tradizione. Condizione, è bene precisarlo, né necessaria né sufficiente per fare della buona architettura o per aspirare a fare dei capolavori o, addirittura, a consacrare un maestro: ché l'Architettura, quella con la A maiuscola, è indipendente da gusti, mode o estetiche e si riferisce sempre al manufatto di per sé. Come nel caso di Sverre Fehn, infatti, l'opera reclama l'inserimento del suo autore nel novero di quegli architetti che attraverso il proprio fare sono riusciti a dare un contributo alla cultura architettonica a loro contemporanea e a quella successiva, indipendentemente dai confini del proprio paese, divenendo un riferimento. Ciò avviene per la capacità del maestro norvegese di riuscire a mantenere nello stesso registro, negoziando tra loro, memoria e ricordo, quali elementi della modernità ma anche dello specifico carattere della cultura di appartenenza, e indagine sulla e nella disciplina, come è andata elaborandosi in quegli autori che hanno affidato in primo luogo alle proprie opere il contributo al dibattito teorico. Al di là delle strategie operative, delle poetiche, dei linguaggi che ognuno ha adottato o in cui si è inserito.

Questo il vero tratto distintivo della grande architettura e dei grandi architetti di tutti i tempi: la ricerca continua della rifondazione permanente della disciplina architettonica attraverso

la pratica del costruire. Una modalità che riconosce il progetto di architettura come forma di conoscenza specifica e autonoma, come espressione indipendente di linguaggio che articola pensieri, a partire dal proprio specifico disciplinare. Per ulteriore chiarezza rispetto a quanto andiamo argomentando vogliamo ricordare quanto esplicito fosse il riferimento nell'opera di Fehn al lavoro di un grande maestro nordico della prima generazione quale Sigurd Lewerentz (1885-1975)⁹, che in certa misura può essere considerato il vero padrino del suo lavoro, almeno a partire dagli anni Sessanta, quando si esaurisce la sua esplorazione dell'eredità miesiana e di un certo paradigma tipologico moderno, quello dell'aula. Architetto svedese di grande longevità, inizia la propria carriera accanto a quella di Erik Gunnar Asplund (1885-1940), firmando quel capolavoro assoluto che è il progetto dell'ampliamento del Cimitero Sud di Stoccolma (conosciuto col nome di Skogskirkegården, Cimitero del Bosco), nel 1915 e segg. I due avevano altri trascorsi comuni, soprattutto l'appartenenza, nel 1910, alla Klara Skola¹⁰.

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

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

Certamente tra i primi elementi caratterizzanti l'opera di Fehn ci sono quelli riconosciuti e citati dalla maggior parte dei critici. Si tratta della determinazione di porre al centro del progetto il tema della natura, intesa non come paesaggio (secondo la tradizione romantica tedesca)¹¹ ma come ambiente in cui si manifesta e si concretizza l'essere-nel-mondo (definizione cara a Norberg-Schulz, coetaneo, collega e connazionale di Fehn, a cui si deve una prolifica produzione teorica sul rapporto tra essere, architettura e luogo)¹².

Vale la pena specificare che quando si parla della Scandinavia, ma sarebbe più corretto dire dei Paesi Nordici – che comprendono la Scandinavia –, dei suoi manufatti, degli oggetti d'arte e di design, o ancor più in generale della sua architettura, non c'è critico che non faccia un accenno, seppur minimo, all'influenza che la presenza della natura esercita sulla vita di questi popoli, in ogni forma di espressione. Non è sempre facile cogliere, e non è neppure detto che esista sempre, un rapporto diretto tra "azione umana" e "ambiente naturale", quello che però è certo è che la sua presenza (la presenza della natura) rappresenta una realtà molto forte nella vita delle persone che abitano le fredde terre del nord, e in certa misura tutte le azioni ne risultano in qualche modo condizionate. Sven-Ingvar Andersson – paesaggista danese – afferma: «come per avverarsi in una partita in fase di stallo, l'equilibrio tra uomo e natura rispecchia più che un uso prudente di mezzi superiori, un rispetto per un antagonista più potente»¹³.

Per Fehn quindi non si tratta di un rapporto nostalgico o romantico, ma dialettico e articolato che interpreta e sviluppa il tradizionale conflitto tra uomo e natura che, nel *norden*, caratterizza l'abitare e che la forma costruita è chiamata a risolvere¹⁴. Assumere il dato naturale, che nelle diverse occasioni si manifesta come vegetazione, orografia, topografia, ecc., come paradigma per lo sviluppo del progetto è evidente sin dai suoi primi lavori come quello per il concorso del Museo dell'Artigianato a Lillehammer, che si aggiudica nel 1949 (ad appena 25 anni), o quello per il crematorio di Larvik (1950), che invece non vince. La natura è trasformata senza violenza, l'architetto sembra in grado di identificarne le coordinate riuscendo a trovare sempre i modi e i tempi per inserire le proprie strutture in modo tale che ingaggino con l'esistente un dialogo proficuo che amplifica lo statuto di entrambe le realtà¹⁵.

Forse questo è anche il carattere strutturale che più di altri mette in risonanza l'opera di Fehn con quella dello studio di Jan

9 N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), *Sigurd Lewerentz. Opera completa*, Electa, Milano 2001.

10 Un percorso formativo indipendente e para-universitario che ruotava intorno alla figura carismatica di Ragnar Östberg (1866-1945).

11 F. Farinelli, *Geografia*, Einaudi, Torino 2003.

12 Le principali pubblicazioni di C. Norberg-Schulz sul tema sono: *Intentions in architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1965; *Existence, Space & Architecture*, Studio Vista, London 1971; *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International, New York 1980; *The Concept of Dwelling*, Rizzoli International, New York 1985.

13 S.-I. Andersson, *Postfazione*, in D. Luciani e L. Latini (a cura di), *Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio*, Canova, Treviso 1998.

14 G. Postiglione (a cura di), *Scandinavia anni Trenta*, «Rassegna 77», numero monografico, 1998.

Olav Jensen e Børre Skodvin (Jensen & Skodvin Architects-JSA¹⁴). Nonostante l'estrema diversità dei linguaggi e delle forme, i lavori dello studio JSA si misurano dichiaratamente con il contesto naturale in cui si inseriscono. Come essi stessi affermano, l'opera che in qualche modo rappresenta un punto di svolta nella loro produzione è costituita dall'area di sosta Lia-saden, una delle aree attrezzate la cui realizzazione è stata promossa dalla Norwegian Public Roads Administration¹⁷ all'interno del progetto pluriennale "Nuove Strade Turistiche" iniziato nel lontano 1997.

Anche per un altro esponente della generazione dei quarantenni architetti norvegesi prendere parte al progetto della Norwegian Public Roads Administration ha significato trovare una misura relazionale con il paesaggio nordico: Carl-Viggo Hølmebakk¹⁸, infatti, realizza – tra le altre – alcune infrastrutture lungo la strada di Sognefjeld e nel Parco Nazionale di Rondane con un rigore e una assolutezza che ricordano l'asciuttezza senza mediazioni di Sverre Fehn.

Tutti e tre i giovani architetti hanno studiato alla scuola di architettura di Oslo (AHO) e sono stati allievi di Fehn ma anche di Norberg-Schulz e di Wenche Selmer, una delle figure di spicco della scuola soprattutto in relazione all'architettura domestica e alla costruzione in legno.

Carl-Viggo, Jan Olav e Børre, inoltre, mostrano nei loro lavori di riprendere anche un altro filone dell'opera e del pensiero di Sverre Fehn, pensare attraverso l'atto del costruire. L'architettura non solo come forma costruita, ma come *Thought of Construction*¹⁹ (come recita il titolo della monografia dedicata nel 1986 all'opera del maestro da Per Olav Fjeld, professore all'AHO e primo dei suoi collaboratori). Un assioma, quello tra architettura e costruzione, che in realtà lo stesso Fehn raccoglie, facendolo proprio, da un altro maestro scandinavo, il già citato Sigurd Lewerentz.

Per questi architetti, la ricerca della forma non è un a priori ma una scoperta, imprevedibile, al termine di un processo che si fonda e affonda sempre nella costruzione e nelle regole del fare. L'equilibrio tra disegno di dettaglio e progetto di insieme, tra messa in opera di elementi diversi per grana tessitura matericità colore, tra oggetto e spazio, tra percorso e luogo, tra luogo e contesto, tra luce e materia, sono tutti caratteri che derivano dal lavoro espressamente costruttivo di Fehn e che è possibile riconoscere come cifra anche nell'opera di Knut Hjeltnes²⁰. Un architetto che, ancora una volta, più che epigone del maestro

norvegese, si presenta come individuo in grado di cogliere una lezione e di farla confluire in una sapienza progettuale tutta rivolta alla costruzione di spazi per l'abitare. Hjeltnes, in questo senso, è più in linea con l'eredità di Knut Knutsen (1903-1969) e di Wenche Selmer (1920-1998) che con quella di Fehn. O meglio, l'architetto propone una sua originale sintesi tra queste due grandi eredità: quella domestica, a cui in parte anche Fehn partecipa attraverso i suoi progetti di residenze, e quella internazionale, di cui in qualche modo il maestro norvegese costituisce l'elemento di continuità con la tradizione impiantata da Arne Korsmo (1900-1968).

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

Questo è ciò che emerge in filigrana dai loro disegni, dai loro progetti, dalle loro opere realizzate, al di là delle diversità dei linguaggi attraverso le quali si esprimono e le incertezze o le rigidità che talvolta emergono nei loro lavori.

- 15** C. Norberg-Schulz, G. Postiglione, *Sverre Fehn*, Electa, Milano 1997.
- 16** O. Jensen, B. Skodvin (eds.), *Jensen & Skodvin Architects. Processed geometries 1995-2007*, Unipax, Oslo 2007.
- 17** N. Berre (a cura di), *Detour. Architecture and Design 18 National Tourist Routes*, Norsk Form, Oslo 2006.
- 18** Carl-Viggo Hølmekbakk, «A+U», 12, 1997; «A+U», 12, 2004.
- 19** P. O. Fjeld, *Sverre Fehn the Thought of Construction*, Rizzoli International, New York 1983.
- 20** «A+U», 12, 2004; «Domus», 783, 1996.

**TRA CIELO E TERRA:
PENSIERO
E COSTRUZIONE
NELL'OPERA DI
HJELTNES, HØLMEBAKK
E JENSEN & SKODVIN**

Nicola Flora

Non sempre è facile il percorso di chi vada alla ricerca di lavori intensi e durevoli lontani dal mondo dello *star system*. A questo scopo sono già molti anni che abbiamo deciso di tenere lo sguardo puntato in aree culturali distanti, ed in particolare su quella norvegese, per conoscere – anche al fine di alimentarci per opposizione alla nostra tradizione culturale del radicare l'architettura al suolo con azioni di scavo e rimodellazione della natura – quella tradizione del *Norden* così diversa da quella del mediterraneo. Tradizione dell'architettura, quella della Norvegia, dell'appoggio al suolo e caratterizzata dall'intenso dialogo con la natura intesa come un vivente, luogo fenomenologico dell'agire umano, spazio sensibile – tra «cielo e terra» per dirla con Jørn Utzon – ove l'uomo è creatura tra le creature. Per gli abitanti del nord la pazienza e attenta attività del ben costruire è una modalità ineludibile, e questo sia perché le condizioni climatiche estreme non fanno sconti, sia perché ci si sente in dovere di risarcire la natura cui si è preso – in prestito, ma pur sempre sottratto – materie ed energia.

L'incontro diretto con Sverre Fehn, prima, e poi con i suoi maestri Arne Kormo e Knut Knutsen per tramite delle loro architetture, seguito dal recupero a ritroso della cultura del primo modernismo norvegese fino a rintracciarne una inaspettata filiazione dal grande lavoro degli svedesi Asplund e Lewerentz, ci ha aiutato lentamente a cogliere qualità anche dove non domina il gesto eclatante, oltre che a essere più consapevoli del ruolo del progettare nell'area del mediterraneo cui noi in definitiva apparteniamo. Costante è stata nel tempo la visita a quel nord così forte e che con l'esplosione recente del vulcano islandese¹ ha tenuto banco nei discorsi di tutti (architetti inclusi) ricordandoci di essere creature viventi in uno spazio naturale vivente, in continua e lenta – e forse per questo dimenticata – trasformazione. Partecipare e non artefici assoluti della trasformazione di una natura forte e ancora vincente in quel nostro essere nel mondo *tra cielo e terra*. «Natura è participio futuro – scrive Massimo Cacciari – sempre avvenire rispetto alle più formidabili capacità di previsione e alle più rigorose leggi di cui la nostra mente è capace»².

Questo senso di profondo equilibrio tra valore di ciò che è naturale e radicalità del ben costruire riteniamo essere anche il carattere fondativo dell'opera di Knut Hjeltnes, Carl-Viggo Hølmebakk, Jan Olav Jensen e Børre Skodvin, architetti norvegesi della nuova generazione in pieno e fruttuoso dialogo con l'opera di Sverre Fehn, maestro da poco scomparso.

Negli scritti con cui accompagnano i loro progetti in questo volume tutti gli architetti dedicano lungo spazio a descrivere, con

1 Nell'aprile 2010 la grande scia di fumi e polveri emesse dal vulcano islandese Eyjafjll ha bloccato i movimenti e la circolazione aerea in tutta Europa riportando alla consapevolezza di tutti che la Natura non è materia inerte e vinta sotto l'assoluto controllo dell'uomo. Cfr. «La Repubblica», 22 aprile 2010, pp. 42-43.

2 Così continua il testo di Massimo Cacciari: «Ma la nostra mente, d'altra parte, è natura – e così anch'essa tremenda e imprevedibile. Anch'essa ama nascondersi. Non aveva detto un antico saggio che senza fondo è la strada dell'anima? Ma il termine che usava, *psyché*, potrebbe anche indicare il soffio, il vento sempre animato e animante con cui la natura, *physis*, si esprime. Voleva ridurre a cosa, datità, *res extensa* e basta è necessaria illusione, dalla quale dobbiamo sempre risvegliarci, non per sentirci impotenti, tutt'altro, ma proprio per rifletterci nel sublime della natura, in quell'aspetto per cui essa eccede i limiti del nostro intelletto. La natura è poco altrettanto finalisticamente disposta a soddisfare i nostri bisogni, quanto lo siamo noi stessi; è abitata in uno di potenza creatrice e distruttiva, quanto il nostro io. Incessantemente dobbiamo cercare di comprenderla e dominarla, quanto dobbiamo cercare il nostro "nome" vero. Che ci mancherà sempre. Ma continue, meravigliose scoperte abbiamo compiuto e potremo ancora compiere in questo itinerario», M. Cacciari, *Natura*, «La Repubblica», giovedì 22 aprile 2010, p. 42.

maniacale minuziosità, i lunghi e accorti passaggi fatti per rilevare, misurare, rappresentare in una modellazione attenta la morfologia dei luoghi che di volta in volta dovranno accogliere le loro opere.

Per il gruppo JSA, che prende parte anche alla fase sperimentale del progetto del Norwegian Public Roads Administration, come per Carl-Viggo Hølmekbakk queste occasioni, talvolta davvero minimali perché limitate alla realizzazione di un parapetto o di un semplice corrimano, sono servite per sviluppare una propria idea sul fare architettura secondo quell'antica e ben radicata tradizione architettonica che non fa distinzione tra piccole e grandi occasioni.

Tutti e tre questi giovani architetti – se è possibile definire giovani degli architetti alla soglia dei cinquant'anni – hanno studiato alla scuola di architettura di Oslo (AHO) e sono stati allievi diretti di Sverre Fehn, ma anche di Christian Norberg-Schulz e di Wenche Selmer, una delle figure di spicco, quest'ultima, della scuola soprattutto in relazione all'architettura domestica e alla costruzione in legno. Ma non è solo l'apprendistato scolastico che li avvicina all'eredità di Fehn o alla tradizione norvegese che il maestro interpreta, come ha ben scritto Postiglione nel suo saggio pubblicato sul presente volume.

La loro posizione matura nel lento fare attraverso linguaggi e grammatiche autonome che nulla hanno a che fare con l'opera di Fehn sul piano della figurazione. Non si tratta infatti di epigoni, ma di figure professionali e intellettuali che elaborano un proprio percorso con estrema radicalità a partire dal progetto e dallo studio dei maestri, scandinavi o internazionali che siano. Architetti che sanno investire ogni occasione progettuale di quella dimensione investigativa ed esplorativa in grado di trasformare il lavoro in pratica conoscitiva, dimostrando in questo di possedere quell'attitudine indispensabile al fare degli architetti di razza.

Ed è a questa stessa eredità che si rifanno gli studi di Jensen & Skodvin e di Hølmekbakk, in un rapporto di corrispondenza con la generazione dei maestri diretti che, a chi non si addentri con passione nelle ramificate relazioni della storia del pensiero architettonico del *Norden*, potrebbe sembrare una filiazione diretta: riteniamo piuttosto che la prossimità dei nostri autori sia dovuta al fatto che essi si rivolgono alle stesse fonti rifacendosi agli stessi principi, e in particolare al lavoro di Lewerentz³. Il maestro svedese, con le sue ultime tre opere, inaugura una via all'interno della cultura architettonica della seconda metà del Novecento che si muove ad equa distanza tra il paradigma morfo-tipologico, così come stigmatizzato dagli scritti di Aldo Rossi⁴, e quello fon-

dato sull'idea di programma & evento, così come invece sviluppato successivamente negli scritti di Rem Koolhaas⁵ e Bernard Tschumi⁶. Una posizione che ha consentito a Sverre Fehn prima, e ai suoi successori poi, di muoversi all'interno e in continuità con il filone tettonico della storia dell'architettura, in un campo in cui Kahn prende il posto di Mies van der Rohe e dove, soprattutto, la ricerca della forma non è un a priori ma una scoperta, imprevedibile, che giunge al termine di un processo che si fonda e affonda nella costruzione e nelle regole del fare, in costante confronto con le specificità del sito, urbano o naturale che sia⁷.

Non è un caso che come per Lewerentz, anche per Fehn prima e per Knut Hjeltnes, Carl-Viggo Hølmekbakk, Jan Olav Jensen e Børre Skodvin poi, per descrivere l'essenza del loro lavoro si sia ricorsi alla metafora della investigazione della materia e delle regole della "messa-in-opera" quale cifra connotativa. L'imprevedibile e l'inatteso, come paradigma del fare, inteso non nella accezione di ricerca dello stravagante, del pirotecnico, dell'eccentrico, quanto all'opposto della investigazione e della perlustrazione di eventuali strade alternative in grado di valorizzare la domanda di progetto senza appiattirsi alla regola del mercato o alla consuetudine costruttiva, sono gli atteggiamenti che da soli sono in grado di eliminare tutte le sollecitazioni al riproporre stilemi consolidati che emergono dalle frizioni presenti nelle occasioni progettuali che ci si trova ad affrontare in architettura.

Ecco perché ha senso parlare di paradigma costruttivo per Knut Hjeltnes, per J&S e per Carl-Viggo Hølmekbakk: nelle loro opere, come in quelle di Lewerentz e Fehn, la costruzione trasuda sapienza costruttiva, densità di riflessione teorica, investigazione conoscitiva⁸ priva di pregiudizi.

Rappresentando la tradizione costruttiva nordica solo una possibile strada di indagine, ma non l'anima o la ragione ultima del proprio fare. Infatti al "circolo lewerentziano" di elezione riteniamo appartengano anche architetti di altra formazione culturale, come ad esempio i britannici Sergison Bates e Caruso St John, coetanei dei giovani norvegesi e in patria ritenuti in qualche misura eredi della lezione degli Smithsons.

E il cerchio si chiude, almeno così possiamo ritenere provvisoriamente, perché Fehn anche se da indipendente – secondo la sua psicologia nordica – aveva partecipato agli ultimi CIAM aggregandosi intorno al gruppo degli allora giovani architetti contestatori che facevano capo al Team X⁹, prima, e all'ILAUD di Giancarlo De Carlo¹⁰, poi.

Diverse, a nostro avviso, sono invece le ragioni per le quali è possibile riconoscere anche Knut Hjeltnes¹¹ quale esponente di quella che si potrebbe chiamare la «nuova tradizione norvegese», in ciò sottintendendo anche un legame con la disarticolata lezione di Sverre Fehn che come si è già detto quella tradizione incarna, interpreta e amplia in maniera personale rendendola viva e prolifica.

A differenza dei suoi colleghi, Hjeltnes non si forma a Oslo ma a Trondheim, in quello stesso politecnico dove a metà degli anni Cinquanta si trasferisce Arne Korsmo¹² (1900-1968), maestro diretto di Fehn durante gli anni della sua formazione accademica, oltre che successivamente suo mentore. È Korsmo che fonda il PAGON, la delegazione norvegese ai CIAM, aprendo di fatto la via all'internazionalizzazione della cultura norvegese. Architetto e docente cosmopolita per attitudine naturale, costruisce e consolida legami e rapporti con i principali architetti moderni europei e d'oltre oceano, di fatto arricchendo la tradizione norvegese di contributi culturali esterni (che taluni hanno interpretato come una sprovvincializzazione dei costumi). La sua fortuna critica è dovuta anche al fatto che la maggior parte della compagine di architetti funzionalisti non sopravvive alla Grande Guerra, restando di fatto l'unico ponte tra il modernismo *funkis* e l'*International Style* che si diffonde ampiamente sul finire degli anni Quaranta¹³ del Novecento. Korsmo introduce Fehn in questo articolato e vivo consesso internazionale, ed è sicuramente dalle continue frequentazioni del maestro con Parigi che nasce l'occasione per Fehn di trascorrere un periodo di lavoro nello studio di Jean Prouvé tra il 1953 e il 1954. Prima aveva trascorso un periodo di ricerca in Marocco e successivamente sarà a Bruxelles e a Venezia per seguire i cantieri di due importanti concorsi vinti: quello del Padiglione Norvegese all'Expo Universale (1958) – dove Le Corbusier realizza il suggestivo padiglione per la Philips – e quello del Padiglione dei Paesi Nordici alla Biennale di Venezia (1958-62) – dove opera attivamente Carlo Scarpa – dando di fatto inizio ad una carriera che seppur caratterizzata da lavori in patria si alimenta e si forma di intense relazioni internazionali. In Norvegia Fehn è stato a lungo ritenuto un “europeo”, nel senso di “traditore del vernacolo”, per la mancanza dell'indispensabile “fondamentalismo” verso comportamenti e modelli legati ai formalismi della tradizione, armamentario necessario per lavorare diffusamente in patria in quegli anni. Soprattutto Venezia, per l'occasione professionale, diverrà negli anni meta di viaggi e soggiorni, spesso con gli studenti dei suoi corsi di progettazione all'AHO. Qui ha la fortuna, inevitabile

3 N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), *Sigurd Lewerentz. Opera completa*, Electa, Milano 2001.

4 A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

5 R. Koolhaas, *Delirious New York. Retroactive Manifesto for Manhattan*, Thames & Hudson, New York 1978.

6 B. Tschumi, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996.

7 «Si è spezzata l'intimità tra architettura e costruzione – scrive Rafael Moneo –; questa intimità che apparteneva un tempo alla natura dell'opera architettonica e si manifestava in parte nel suo modo di apparire. Perché noi sappiamo che un discorso deterministico non spiega l'architettura, ma riconosciamo che gli architetti devono accettare le tecniche e ricorrere ai sistemi costruttivi per avviare il processo d'invenzione formale che si conclude nell'architettura», R. Moneo, *La solitudine degli edifici*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. II, Allemandi, Torino 2004.

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

9 A. Smithson, *Team 10 Primer*, The MIT Press, New York 1968.

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

11 Sul lavoro di Hjeltnes è stato appena pubblicato un volume monografico – B. Skodvin (a cura di), *House Kollstrøm/Østberg. architect: Knut Hjeltnes AS Sivilarkitekter*, Pax, Oslo 2010 – sulla casa Kollstrøm/Østberg che segnaliamo in quanto volume secondo inserito in una collana [significativamente chiamata *asBUILT*] curata proprio da Børre Skodvin e Jan Olav Jensen (con altri).

12 C. Norberg-Schulz, *Arne Korsmo*, Universitetsforlaget, Oslo 1986.

13 Sull'opera di Arne Korsmo rimandiamo al volume N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo e Knut Knutsen – due maestri del nord*, Roma 1999; mentre sulla prima vicenda del funzionalismo norvegese – o *funkis* – si rimanda a G. Postiglione, *Funzionalismo norvegese – Oslo 1927-1940*, Officina, Roma 1996.

per certi versi, di imbattersi nell'opera di Carlo Scarpa con la quale si confronterà per tutta la vita, cercando una propria dimensione in quella odissea senza fine che può essere l'accostamento di due materie, la soluzione di un nodo, di una cerniera materica come compositiva. Da Scarpa Fehn apprende e prende senza paura, ma in profondità, senza mai restare prigioniero della forma dell'icona: senza la lezione di Carlo Scarpa la sinfonia espositiva e allestitiva del Museo Arcivescovile ad Hamar (1967-79) sarebbe stata impossibile e sicuramente diversa. È una lezione mediata dall'asciuttezza del temperamento nordico, dalla austerità del registro di materiali ai quali Fehn decide di ricorrere per mettere in scena le sue opere – veri racconti in forma di architettura – dalla consapevolezza dell'irraggiungibilità del maestro veneto la cui matita sembrava non doversi mai separare dal foglio su cui veniva prendendo forma il progetto: strati e strati di grafite, grigia o colorata, si sovrapponevano rendendo talvolta addirittura impossibile riconoscerci un qualche significato architettonico. Quasi la stessa stratificazione che animava le grandi lavagne su cui Fehn sviluppava la sua indagine progettuale o i suoi stupendi taccuini di viaggio con appunti e disegni veloci e sempre sorprendenti. Anche in questo caso però, l'ombra lunga di Sigurd Lewerentz si profila all'orizzonte. È da lui che Fehn impara a semplificare fino ad arrivare all'essenza del tema progettuale. Allora, solo allora, il disegno si precisa e trova una sua configurazione: la carpenteria metallica di Hamar o degli allestimenti successivi a Oslo (1972) e Høvikodden (1985) così come il disegno di tutti gli elementi di finitura dei suoi progetti sono debitori all'assolutezza delle linee di Lewerentz a Bjørkhagen, a Klippan e a Malmoe: poemi di poderoso ermetismo e di straordinaria sintesi. Certo da Scarpa impara la lezione museografica, quella radicata nella tradizione italiana dell'espore che si sviluppa a partire dagli anni Trenta nelle occasioni commerciali delle fiere e delle mostre di prodotti e merci per poi trovare maturità nella ricostruzione post-bellica che dà vita al tipo italiano del museo come scatola interna: Luciano Baldessarri, Ignazio Gardella, Franco Albini questi i nomi di alcuni degli architetti che hanno fatto grande la tradizione allestitiva italiana¹⁴. Tutto questo lavoro di cucitura di tradizioni, sedimentazione di abilità diverse e modalità costruttive e compositive apparentemente indipendenti e lontane, emergono in pienezza in particolare nel lavoro di Hjeltnes. Composto prevalentemente da opere frutto di committenze private (anche in questo simile al destino di Fehn) ciascun lavoro sembra essere anche l'occasione per spe-

rimentare e radicalizzare i comportamenti strutturali, e con essi quelli dell'uso stesso della casa.

Nella piccola casa di vacanze Kaale-Nummedahl, ad esempio, riduce lo spazio interno all'essenziale annullando completamente gli spazi di distribuzione, esperienza che in diversi modi e misure ritorna nelle case successive.

L'asciuttezza e il rigore costruttivo divengono sempre più modi per fare parlare la qualità dello spazio dell'abitare.

Le case di Hjeltnes – e certo anche quelle di Hølmebakk – mostrano perfettamente quell'essere in continua tensione tra ciò che Norberg-Schulz definisce «domestico e internazionale»¹⁵. Colpisce inoltre l'abilità dei "giovani" progettisti di riuscire a coniugare la lezione scarpiana, così come interpretata da Fehn, e il controllo dello spazio nelle sue proporzioni e delle relazioni tra le diverse parti che lo organizzano. In Norvegia è facile imbattersi, per una recente facile disponibilità economica e per la mancanza storica di una tradizione del lusso¹⁶, in edifici sovraccarichi nel disegno, nei materiali e nei dettagli. Per questo motivo il lavoro svolto da Hjeltnes e Hølmebakk è ancor più prezioso in questo preciso momento storico, con un lavoro che si spinge a indagare nuove tipologie residenziali in grado di rispondere alle esigenze di una moderna classe borghese carica di aspettative di "decoro" ma anche in grado di soddisfare quei desideri contrastanti così ben identificati dall'interrogativo di chi si chiede come rivitalizzare l'assopita civiltà contemporanea e essere in tal modo parte attiva della crescita civile e culturale della comunità allargata e inter-nazione attuale.

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

gere le piante delle abitazioni costruite sia da Korsmo, Knutsen e Fehn che da Hjeltnes, tutte opere che pur nell'apparente diversità linguistica risultano in assoluta continuità con la grande tradizione domestica del paese¹⁷.

Per il lavoro di Hjeltnes, Hølmekbakk e J&S riteniamo calzanti le parole che Iñaki Ábalos usa per descrivere quella che definisce essere la "casa fenomenologica". Scrive l'architetto spagnolo che

la casa fenomenologica costituisce la sua idea di spazio a partire dall'ecitazione dell'aria, da una stimolazione completa della sua apparente inerzia. Lo spazio non è più la neutra estensione scientifica di Cartesio, ma diventa un "luogo abitato" da stimoli e reazioni, vettori, desideri e affetti che orientano, anticipano e danno senso alle cose, e al nostro corpo tra esse. Una sorta di presenza protagonista, vitalizzata dalla riscoperta dei fenomeni fisici che interagiscono con la soggettività di ognuno e che annullano ogni presunzione di oggettività¹⁸.

Proprio nel lavoro dei quattro architetti norvegesi che stiamo indagando dobbiamo rimarcare una forte attenzione a quella «eccitazione dell'aria» di cui parla Ábalos quale fine ultimo della costruzione dell'architettura. A puro titolo di esempio si consiglia di visionare i filmati presenti sul sito web di Jensen & Skodvin (JSA) ove le opere del Tautra Maria Convent e del Tourist Project Grandbrandsjuvet sono presentati allo stesso modo, ossia con una ripresa a camera fissa che visualizza nel breve volgere di pochi minuti il continuo passare del tempo di un'intera giornata, ove protagonista assoluto è l'assordante rumore del vento, dell'acqua, oltre quel correre del sole che visualizza l'intreccio delle strutture lignee o di acciaio. Luci e ombre che si presentificano a tratti come significative manifestazioni di un cielo costantemente percorso da nubi che sembrano avere la capacità di rendere commensurabile lo spazio naturale, dandogli misure percettivamente confrontabili a quelle degli uomini che le percorrono e vivono, appunto, tra la terra mobile e un cielo che vive e pulsa, in divenire nel tempo, dando senso e al contempo un limite allo spazio dell'architettura.

Per ritornare più strettamente alle opere domestiche di Knut Hjeltnes e Carl-Viggo Hølmekbakk – anche se riteniamo che questo tratto accomuni tutti i lavori dei tre studi che stiamo analizzando – rileviamo che comparando i grafici relativi alle case realizzate ed in particolare dalla lettura accurata delle piante, così come accade in molte opere di Fehn, si evidenzia uno spiccato uso di matrici geometriche elementari. Geometrie rigorose e semplici e per lo

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

15 C. Norberg-Schulz, *Nattalandene*, Oslo, 1996 (trad. it. a cura di G. Postiglione, *Terre notturne*, Unicopli, Milano 2001).

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

17 Il senso della privacy come fondamento della casa nordica è stato profondamente indagato da Adriano Cornoldi, grande studioso e docente da poco prematuramente scomparso, al cui originale ed intenso lavoro di ricerca rimandiamo, in particolare al volume A. Cornoldi, *L'architettura della casa*, Officina, Roma 1991.

18 I. Ábalos, *Il buon abitare-pensare le case della modernità*, Marinotti, Milano 2009, p. 104. Il bel libro del bravo architetto spagnolo, recentemente tradotto in italiano – ben nove anni dopo l'uscita originaria per Gustavo Gili – è ricco di riflessioni sulle diverse modalità di pensare l'abitare, e si struttura come una successione di visite a case ritenute esemplari per raccontare di "mondi narrativi e culturali" alternativi, e a nostro modo di vedere capace di dare uno stimolo alla riflessione al progetto alla scala urbana, non solo della casa. Per la riflessione che stiamo conducendo si rimanda particolarmente al capitolo "Picasso in vacanza: la casa fenomenologica", pp. 95-119.

più ortogonali che, pur eccellendo in chiarezza strutturale, possono apparire, sulla carta, poco dinamiche se non addirittura banali. Il rigore geometrico sembra tradursi in una immagine di eccessiva immobilità, tanto da non lasciare trasparire a prima vista le elevate qualità domestiche, in termini di vivibilità dei propri luoghi interni e di adeguatezza delle forme strutturali all'uso. Ma se la disposizione planimetrica delle strutture continue o puntuali tende a suggerire una staticità dell'impianto, la forma dello spazio che si scopre all'atto del percorrerlo, con il proprio corpo e nel tempo, si apre e rinasce per vitalità, intensità, e capacità di generare una moltitudine di luoghi e di inattese interazioni con lo spazio naturale circostante. Lo spazio domestico risulta in tal modo, e solo grazie alla verifica dell'esperienza attiva, estremamente dinamico e in continuo pulsare, grazie alla ricchezza di accadimenti che si sviluppano lungo i percorsi e alla ricercata posizione e forma delle bucaure, all'attenta analisi distributiva – da non intendersi come bruta economia dei percorsi stessi, anche se questo aspetto vi è contenuto – alla quasi totale integrazione dell'arredo al manufatto architettonico, al senso di calda accoglienza di cui viene investito anche l'ospite frettoloso, alla sapienza discreta con cui vengono impiegati i materiali. In una battuta potremmo dire che Hjeltnes e Hølmebakk – come già Fehn – hanno la capacità di saper costruire una *stimmung*, intesa come una certa qualità dell'atmosfera dei luoghi domestici, ricorrendo esclusivamente ai materiali e alle logiche proprie dell'architettura.

La casa fenomenologica – scrive sempre Ábalos – è una molteplicità di microcosmi, ognuno dei quali è identificato dai suoi propri, e differenti, attributi topologici. Come nei disegni dei bambini degli interni delle case, questa concezione prevede la frammentazione dell'insieme in una serie di spazi autonomi, senza unità né coerenza finale; un proliferare di stanze e oggetti le cui relazioni sono descrivibili solo con l'uso di preposizioni [...]. Se vogliamo imparare a pensare e progettare secondo questo filone del pensiero contemporaneo, dobbiamo nuovamente dimenticare, dobbiamo sforzarci di esercitare la nostra intelligenza e i nostri sensi per vedere il mondo – l'architettura – con uno sguardo distante (Bruno Munari non a caso suggeriva di guardare le cose, per comprenderle, con occhi socchiusi – n.d.a.), assolutamente distante, da quell'approccio positivista che ancora oggi sopravvive nelle pratiche architettoniche¹⁹.

Le funzioni si trasformano in attività e queste in *luoghi significativi* ritagliati, talvolta anche in spazi unitari lungo linee di percorso, sfruttando come elementi della sintassi progettuale non solo le

strutture tettoniche, che sia per Fehn sia per Hjeltnes, Hølmebakk e Jensen & Skodvin sono sempre quelle strettamente necessarie, ma anche gli arredi fissi e tutti gli elementi che le completano.

In questa prospettiva, i quattro architetti sono straordinari interpreti della lunga e consolidata tradizione costruttiva e abitativa norvegese (*Biggeskikk*)²⁰ che Arne Korsmo aveva per primo saputo, con grande maestria, attualizzare al moderno contesto della Norvegia del XX secolo. In questa scia operano dunque sia Hjeltnes, sia Jensen & Skodvin che Hølmebakk che appaiono, più che proscrittori del maestro recentemente scomparso, loro compagni di viaggio. Tutti infatti sembrano condividere e riprendere la posizione assunta da Korsmo in Planetveien 12, dove il maestro nordico realizza una costruzione il cui carattere prevalente è quello di essere un'architettura d'interni che rinuncia a chiudersi in un involucro: l'interno interagisce in pienezza con l'esterno naturale finendo per disegnare mutevoli e cangianti margini. La semplice volumetria esterna in quella straordinaria opera è priva di qualsiasi autonoma volontà semantica e, in linea con la più radicale tradizione costruttiva norvegese, non presenta una elaborazione volumetrica ridondante. Per questo motivo, la casa risulta all'esterno apparentemente anonima, anche se dalle sue bucaure sul fronte di ingresso trapela la calda e vivace vita che si svolge al suo interno e che si manifesta totalmente dai fronti sul giardino. Ciò rinforza la tesi dell'appartenenza di Korsmo alla forte tradizione abitativa presente in Norvegia, pur nell'assoluta diversità di linguaggi e di materiali²¹. Così al di là di facili giudizi critici che lo vorrebbero inserito nell'albo degli "esterofili", in artata contrapposizione con l'altro grande maestro norvegese che è stato Knut Knutsen, Arne Korsmo dimostra invece, con originalità di approccio, il suo legame profondo con la tradizione nordica dell'abitare. Lo stesso – come più volte detto – si può affermare per Hjeltnes, Jensen & Skodvin e Hølmebakk.

Appare dunque poco significativo sancire una eredità tra gli uni e gli altri come in rapporto di mera causa/effetto, come ha ben scritto Postiglione in questo volume, essendo più utile mostrare il variegato ventaglio di riferimenti che avevano costituito l'orizzonte culturale e operativo di Korsmo, Knutsen e Fehn e di come a quello stesso orizzonte, aggiornandolo e ampliandolo, abbiano rivolto lo sguardo anche Jan Olav Jensen, Børre Skodvin, Carl-Viggo Hølmebakk e Knut Hjeltnes. Anche per loro la cultura nordica, materiale e politica, l'opera di Sigurd Lewerentz e quella di Louis Kahn, l'architettura italiana del dopoguerra ma anche quella di Alison e Peter Smithson, hanno costituito una fonte inesau-

ribile di riflessione e di ispirazione. Come Fehn non si sono rassegnati al professionismo o ad una certa volontà omologatrice della socialista Norvegia che così poco ama l'eccellenza del singolo, preferendo la crescita allargata di un gruppo (cosa di cui noi italiani – meglio, alcuni di noi – sentiamo assoluta assenza e mancanza, previo poi piangere sugli scarsi frutti prodotti dal terzo degli architetti europei che rappresenta l'insieme degli architetti italiani). J&S, Hølmebak e Hjeltnes hanno coltivato in tutti questi anni, e per qualsiasi commessa, una aspirazione alla qualità architettonica intesa come investigazione conoscitiva per mezzo del progetto, al di là della naturale risposta funzionale al programma e al soddisfacimento delle richieste dei committenti. Una determinazione e una capacità che li ha proiettati subito nella costellazione degli architetti di talento sicuro, in quel ristretto raggruppamento di architetti che ha i numeri e le possibilità per ambire a produrre opere in grado di offrire risposte originali e significative al fare architettura del contemporaneo. J&S certo per ora hanno ricevuto maggiore attenzione a livello internazionale, ma è facile prevedere che presto potrà accadere anche per Hjeltnes e Hølmebak, specie perché è lo stato norvegese che strategicamente si promuove anche attraverso la valorizzazione dei propri migliori architetti. E qui la lezione per il nostro paese sembra evidente ed il distacco strategico incolmabile.

Potremmo dire che questi quattro architetti “studiano da santi” avendo avuto un diretto, grande – sia umanamente che professionalmente – esempio quale Sverre Fehn è stato per chiunque abbia avuto la fortuna di conoscerlo nella intensa ed ironica umanità. Ma certo moltissimo lo devono alla propria forza intellettuale e professionale, e le opere realizzate lo dimostrano chiaramente.

Riteniamo in ogni caso sia un privilegio per un sistema culturale, quello dell'architettura internazionale, poter annoverare tra gli architetti da seguire con attenzione per il rigore e la coerenza espressiva i tre studi di architettura norvegesi, progettisti non irretiti dal luccichio, riverberato in mille direzioni dalle riviste internazionali, delle “archi-star”.

Ci piace, appunto in contrapposizione alle “stelle”, vederli come “pianeti” che non sentono di poter brillare di luce propria, e che per questo necessitano di muoversi liberi nello spazio della storia e delle culture, consci di poter cercare, volta per volta, una stella, magari molto lontana, cui avvicinarsi, avendo sempre la forza di uscirne dall'orbita e dirigersi altrove.

Per questo, almeno dal particolare punto di osservazione da cui ci troviamo, non finiremo mai di ringraziarli abbastanza.

19 *Ibid.*, pp. 103-104.

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

21 *Planetveien 12* è la casa che l'architetto costruisce per sé e per sua moglie Grete Prytz tra il 1952 e il 1955: la casa fa parte di una piccola schiera, in tutto solo tre case, che Korsmo progetta per il proprietario del lotto (al numero 10) e per il suo assistente Christian Norberg-Schulz (al 14) che sviluppa l'interno della sua abitazione – e di sua moglie Annamaria De Dominicis – in maniera diversa da Korsmo.

Su tale opere cfr. N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Arne Korsmo e Knut Knutsen*, cit.

KNUT HJELTNES

HOUSE STYRMOE / KLEVEN

BÆRUM, NORWAY 2002-2003

HOUSE DYSTHE / LYGSTAD

RIKKINN, NORWAY 2002-2004

SUMMERHOUSE KAALE / NUMMEDAHL

HURUM, NORWAY 2002-2005

FARMHOUSE DALAKER GALTA

DALAKER, RENNESØY, NORWAY 2003-2005

NORWEGIAN TOURIST ROAD PROJECT GJENDE

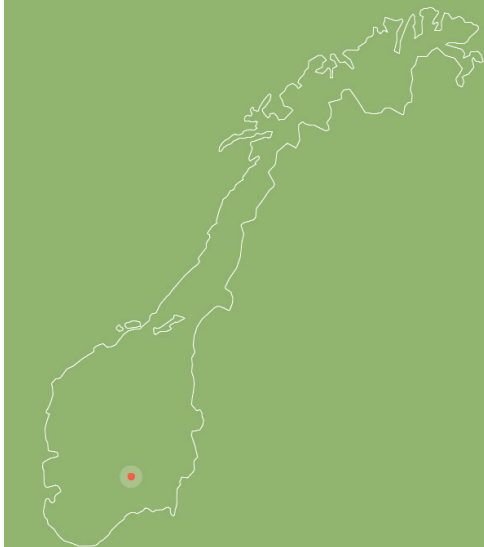
JOTUNHEIMEN, NORWAY 2004

HOUSE ENGAN

OSLO, NORWAY 2005-2009

HOUSE KOLLSTRØM-ØSTBERG

OSLO, NORWAY 2004-2007



title: **House Kleven/Styrmoe**
 type: **commission**
 location: **Bærum, Norway**
 date (starting/opening): **2000-2003**
 collaborators: **Karen Janssen, Hanne Bergan, Nils Ole Bae Brandtzæg**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 built area: **201,6m²**
 budget: **425 000 euros**

HOUSE STYRMOE / KLEVEN

In questo edificio il materiale usato per solaio e pareti del volume sospeso sopra il piano terra è il calcestruzzo mentre esternamente vi sono pareti diaframma in mattoni. La libertà di questi elementi è usata per variare lo spessore delle pareti in base alle diverse necessità (da 35 a 83cm). Dopo alcune idee iniziali è prevalsa la volontà di usare le cavità dei muri in cotto come condotti di ventilazione e perfino uno di questi per gli indumenti sporchi che vengono mandati dal bagno alla lavanderia del piano di sotto.

Nelle pareti in mattone sono inglobate circa 60 piastre di cemento. I ripiani prefabbricati sono trattati in modi diversi: da ruvidi non trattati a lucidati a cera.

La balaustra delle scale è montata direttamente nelle cavità dei blocchi di cotto che sono state riempite successivamente con cemento ad espansione. Le scale all'esterno sono rifinite con mattoni come il resto degli elementi, sia solai che pareti nel qual caso la trama del materiale interno è mostrata all'esterno. Tutti i solai principali sono realizzati in cotto, ma per evitare di rallentare gli effetti termici del riscaldamento a pavimento il blocco è tagliato a metà. Nel soggiorno il divano stesso è un elemento di mattoni che si estende lungo l'intero lato est. La cucina è costruita nello stesso modo: pareti di mattone a vista e piani di cemento appoggiati. Nel basamento il solaio in cemento è livellato con acciaio mentre il tetto è composto da elementi di calcestruzzo alleggerito.

Perfino la vasca da bagno è in cemento prefabbricato rivestito con mosaico di vetro. I mattoni di rivestimento della doccia sono verniciati e rifiniti con malta impermeabile.

Lo stesso pavimento del bagno è lucidato a cera.

Le camere da letto sono realizzate in legno sorrette da travi di lamellare che si estendono longitudinalmente. Per garantire una buona acustica tutte le costruzioni in legno sono isolate e rivestite di pioppo sia sul pavimento che su pareti e soffitto. Fuori il colore del pioppo cambia in grigio metallizzato come se l'edificio fosse rivestito da pelle di foca.

Concrete floor and concrete retaining walls under ground level. The outer walls are diaphragmatic brick walls. The freedom of the diaphragmatic wall is used to vary the thickness of the wall after differing needs (from 35 to 83cm). After the same ideas the cavities of the brick walls are used for ventilation shafts and a shaft





for dirty clothing directly from the bathroom to the laundry below. Around 60 concrete shelves are embedded in the brick walls. The prefabricated shelves are treated in different ways; from untreated rough to polished and waxed.

The baluster for the stair is placed directly in the construction bricks holes and the holes are afterwards filled with expanding concrete. The outer stair is finished with "ground" bricks, otherwise all the bricks are the same, both floors and walls. In the walls the less perfect backside faces out.

All the heavy floors are in the same brick. To avoid to slow thermal reactions in the floor heating the brick is sawn in two halves. In the living room the sofa is of brick extending along the entire east side. The kitchen is built the same way; brick side walls – concrete shelves and top. In the basement the concrete floor is leveled with steel. The roof is made of light concrete elements.

The bathtub is of prefabricated concrete clad with glass mosaic. The bricks around the shower are glazed and the mortar waterproof.

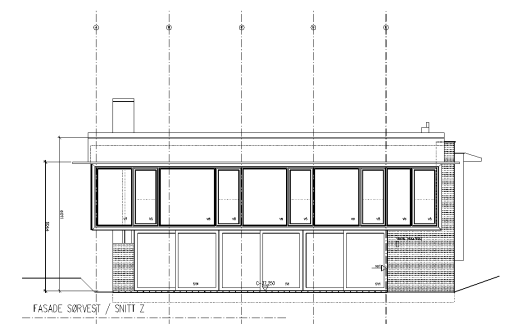
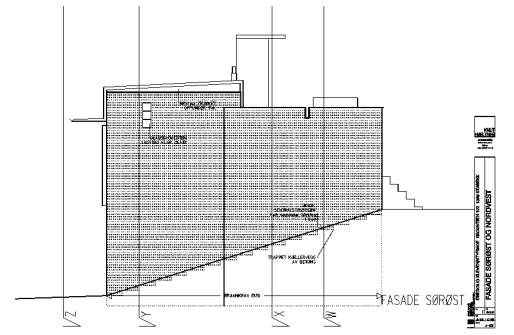
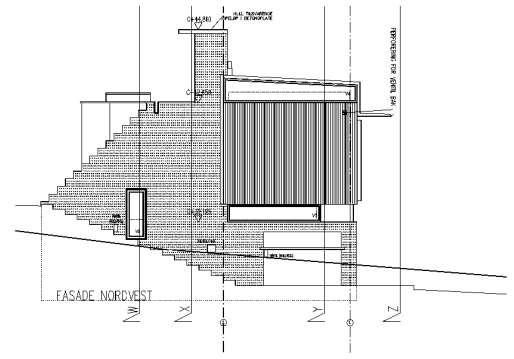
In the bathroom the floor is polished and waxed.

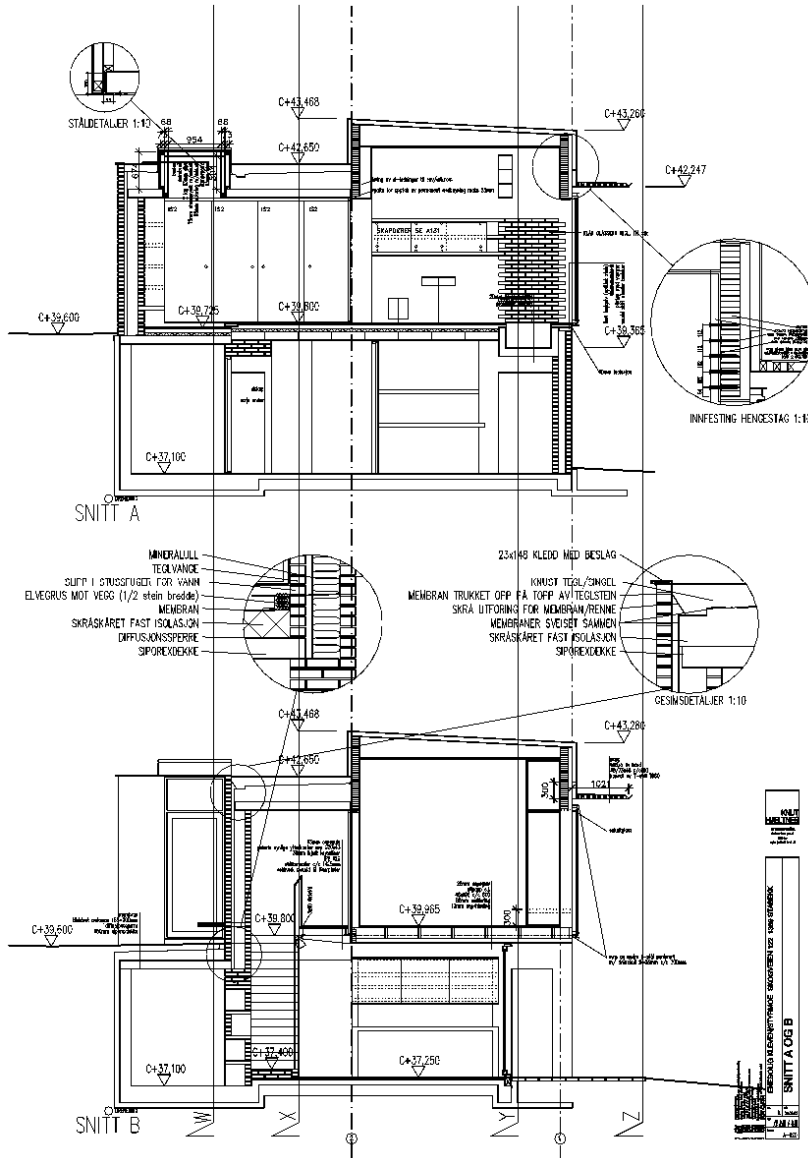
The sleeping rooms are constructed in timber hanging from gluelaminated beams spanning lengthwise. All the timber construction are insulated and clad with aspen both on the floor, walls and ceiling – to provide good acoustics. Outside the aspen turns silvery gray – like seal skin.

Il sistema costruttivo dichiarato diviene strategia di comunicazione e al contempo decorazione. Lo spazio, sostanzialmente monomaterico, accoglie le persone senza imporsi in un eccesso di figurazioni.

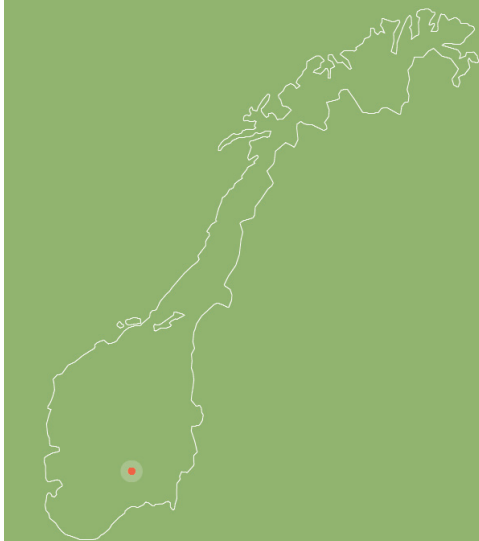
Gli spazi dell'accesso, come quelli intimi e più personali, si configurano come spazi scavati nel materiale compatto del mattone.

Il grande spazio soggiorno della *stue* tradizionale dichiara la sua fluida continuità con gli spazi privati dei luoghi del dormire per mezzo della lunga scala che separa e al contempo unisce. La sezione, ove si manifestano gli spazi superiori come innestati e "galleggianti nello spazio soggiorno", disegna il prospetto laterale. Chi arrivi alla casa si trova, dichiarata, la matrice concettuale di questa architettura.









title: **House Dysthe/Lyngstad**
 type: **commission**
 location: **Rikkinn, Norway**
 date (starting/opening): **2002-2004**
 collaborators: **Karen Janssen**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien, Moelven**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 built area: **157,7m²**
 budget: **295 000 euros**

HOUSE DYSTHE / LYNSTAD

Il progetto fa parte di un sito con giardino esistente che lascia alla casa una lunghezza massima di 13,1m. Una discesa permette al piano principale di avere un contatto diretto con il patio sul lato est della casa, mentre il piano inferiore, che contiene le camere da letto, ha la stessa relazione diretta con il giardino più basso.

L'edificio ha una parete di rivestimento e il piano inferiore in cemento gettato in opera. Il pavimento è lucidato. Il resto della casa è soprattutto prefabbricata. Le lastre del timpano sono elementi sandwich di calcestruzzo prefabbricato, mentre sia il pavimento che il tetto interrato è di legno massiccio spesso 10cm. Il tetto principale si estende longitudinalmente sulla casa ed è costruito con lastre di legno massiccio raddoppiate isolate e rinforzate con elementi di legno laminato. La parte orizzontale della costruzione libera la stanza da altri rinforzi trasversali.

Il piano principale è un grande spazio aperto, articolato da tre elementi liberi, che contengono guardaroba/sistema di riscaldamento/retrocucina, cucina/camino, librerie. Lo spazio è completamente aperto verso la vista della valle, come uno schermo gigante, con paravento in cemento che nascondono dalle case vicine.

Le tre camere da letto dei bambini al piano inferiore possono fungere da stanze singole o da grandi spazi comuni, e in estate incorporano anche il giardino. I letti sono nascosti durante il giorno sotto una parte elevata scorrevole del piano per liberare il pavimento come spazio gioco.

La casa è riscaldata da pompa di calore.

The site is a part of an existing garden, giving the house a max length of 13,1m. The slope enables the main floor to have direct contact with the garden on the east side of the house, while the lower floor containing the bedrooms, have the same direct relation with the lower garden.

The building has a retaining wall and its lower floor of concrete cast in situ. The floor is polished. The rest of the house is mainly prefabricated. The gable slabs are sandwich-elements of prefabricated concrete, while both the floor and the underground roof is 10cm thick massiv-timber. The main roof is spanning the house lengthwise and is constructed of two folded massiv-timber slabs insulated and strengthened with gluelaminated timber members. The horizontal part of the construction liberates the room from other crosswise reinforcement.

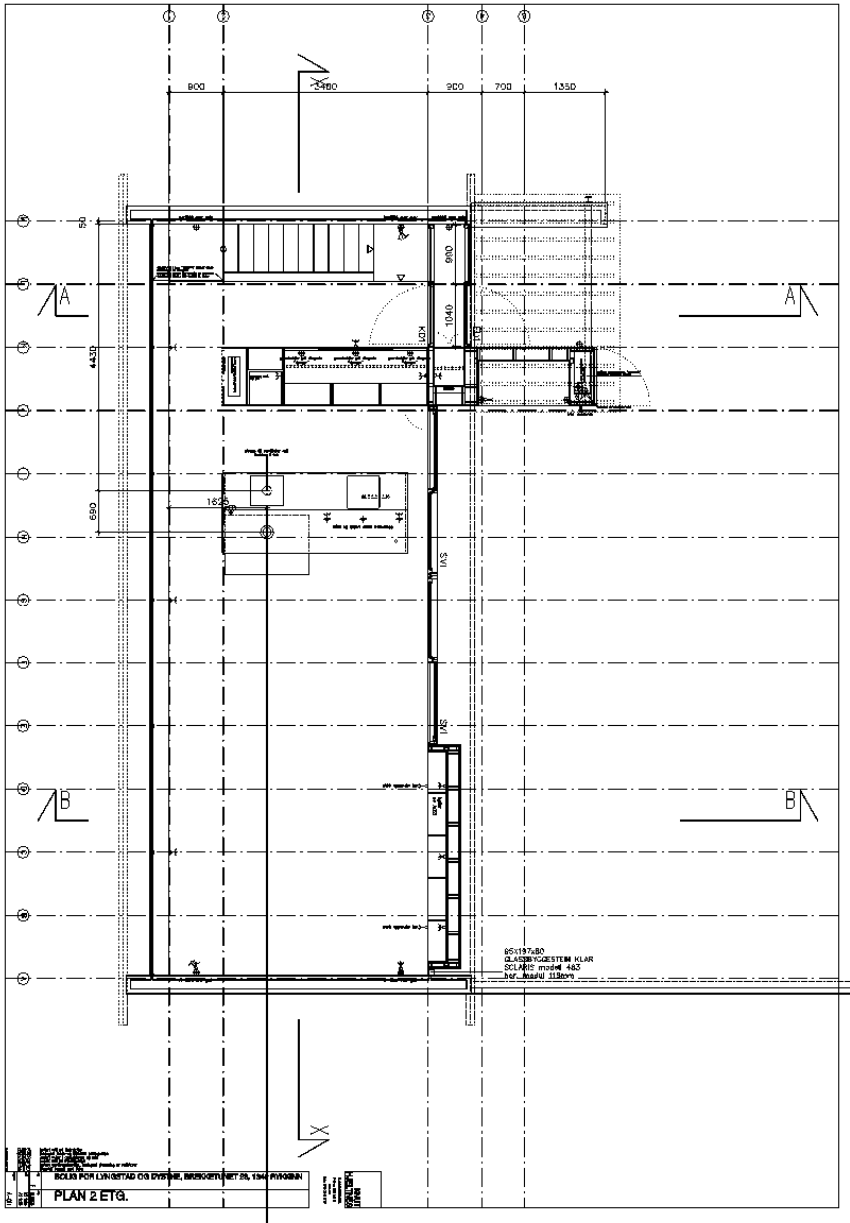


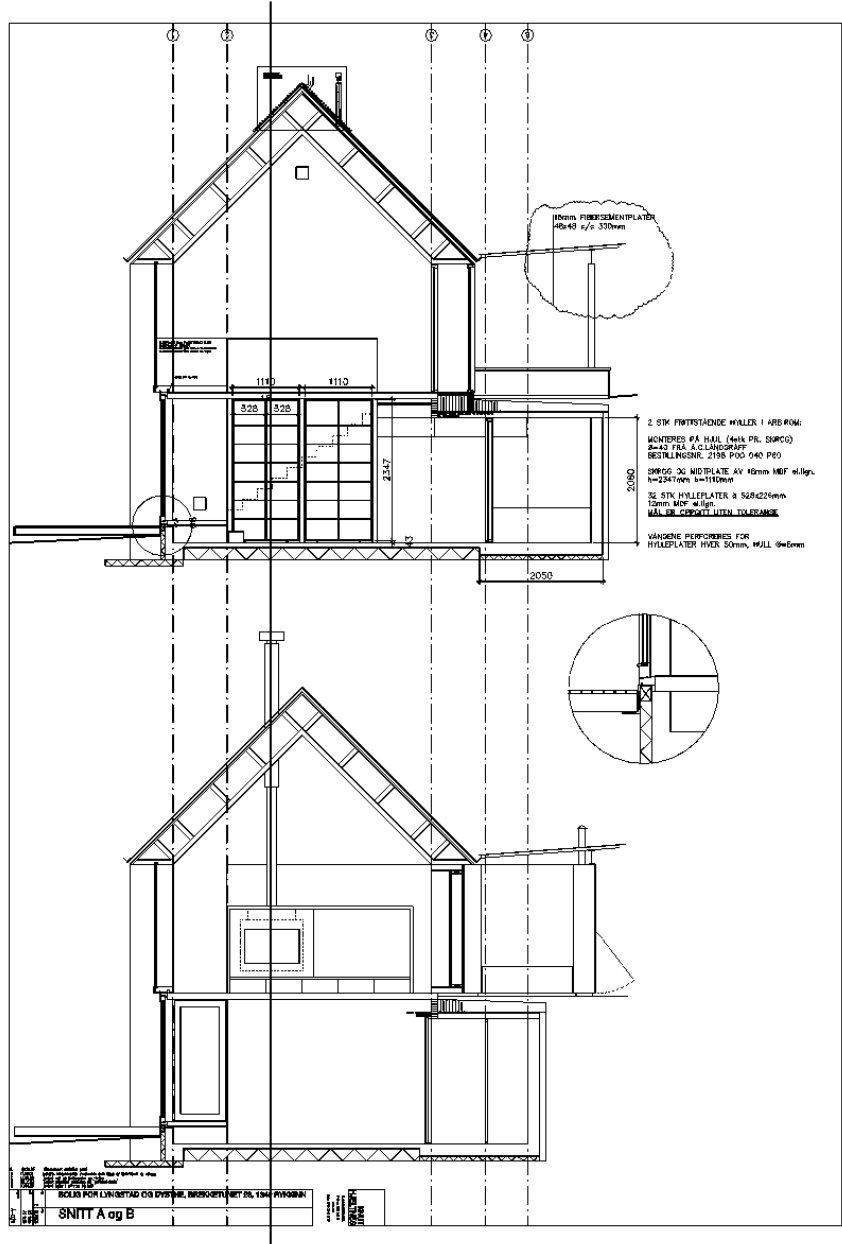


The main floor is one large space, articulated by three freestanding elements, containing wardrobe/heating system/kitchen storage; kitchen/fireplace; bookshelves. The space is completely open towards the view of the valley, like a giant widescreen, with concrete blinkers hiding the neighbouring houses. The three children's bedrooms on the lower floor can operate as individual rooms or as one large common space, and in summer even incorporate the garden. The beds are hidden during daytime under a slightly elevated part of the floor to liberate the floor as playground. The house is heated by heat pump.

Grande semplicità di concezione per un rigoroso sistema costruttivo: muri in calcestruzzo a vista che contengono e sostengono; una struttura preaccoppiata di travi, multistrati e compensati di finitura semplicemente appoggiati a fare da copertura.

Ad un piano superiore indiviso e continuo, totalmente coinvolto con lo spazio della natura, corrisponde una successione di luoghi separati ma ricombinabili nella pianta bassa. Un'invenzione distributiva elimina il "corridoio" che di volta in volta è parte del singolo frammento di spazio. Piccole porte posteriori consentono distribuzioni non canoniche tra spazi diversi ma per questo reinventabili di volta in volta dall'abitante con l'uso.









title: **Summerhouse Kaale-Nummedahl**
 type: **commission**
 location: **Hurum, Norway**
 date (starting/opening): **2002-2005**
 collaborators: **Knut Hjeltnes, Karen Janssen, Øystein Trondahl, Nils Ole Bae Brandtzæg, Nils Erik Hjorth Joneid**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 built area: **57m²**
 budget: **170 000 euros**

SUMMERHOUSE KAALE / NUMMEDAHL

Una piccola casa di vacanze permette anche in luoghi assai freddi di mantenere esterno il camminamento coperto che collega i tre piccoli volumi della sala cucina-soggiorno, della successione dei piccolissimi box-letto e del bagno.

Una struttura puntiforme genera una casa che sembra appoggiata su alberi, entrando in stretto rapporto – figurativo e di senso – con la struttura degli alberi dell'intorno. Casa sospesa, dunque, non pesantemente radicata.

Il legno realizza la struttura della piccola casa che solo nel blocco cucina a monte vede un nocciolo strutturale in cemento a vista, quasi fosse un sasso artificiale scavato ad accogliere acqua e fuoco.

Come spesso succede nel lavoro di Knut Hjeltnes la chiusura di questi luoghi privati e domestici, che ad una prima visione sembrano essere necessari a garantire riservatezza allo spazio interno domestico, si apre sapientemente e con molta generosità con ampie vetrate a tutta altezza per permettere all'interno di fondersi assolutamente e senza remore con la potente natura circostante.

Il dislivello assicura la riservatezza; a chi arrivi alla piccola casa dalla quota alta uno spazio circoscritto e limitato dai due volumi laterali e dal leggero portico ligneo riserva la dovuta accoglienza e al contempo preclude la vista dall'orizzonte che verrà recuperata, come un dono inatteso, solo dopo essere entrato nello spazio giorno.

La struttura delle coperture a doppia falda ad aprire verso l'esterno dichiara che l'asse trasversale, parallelo alle curve di livello, direttrici dell'attraversamento, chiede al visitatore di aprire lo sguardo ora a destra ora a sinistra per catturare la successione di immagini che una generosa e potente natura regala senza risparmio di emozioni.

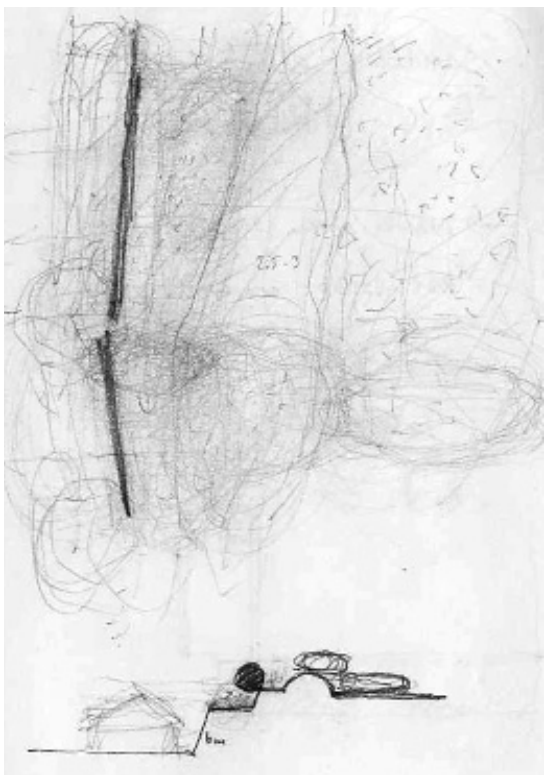
This is a small cottage for holidays in which an external sheltered passage links three small size kitchen-living room, bedrooms and bathroom buildings and allows its fruition also in winter.

A punctiform structure supports the building as in a treehouse, and blends the house into the landscape. A floating house which isn't casted in the ground.

The timber skeleton grows around a concrete core kitchen which contains water and fire like a dug stone element.

As in a large part of Knut Hjeltnes projects, the private spaces

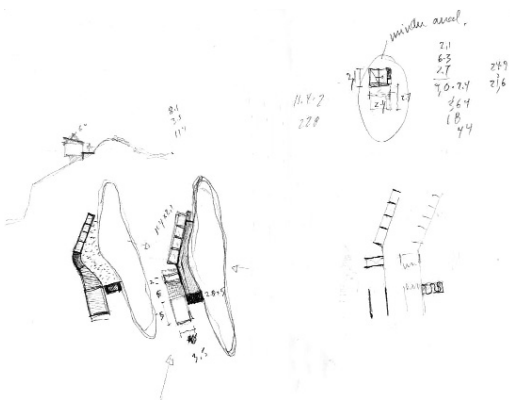




which seem so closed toward the privacy home open through the full height windows toward the nature.

Different levels allow the privacy: the house welcomes people coming from the upper level in a small space protected by two volumes and a light wooden porch and prevents the view which it returns in the living room as a gift.

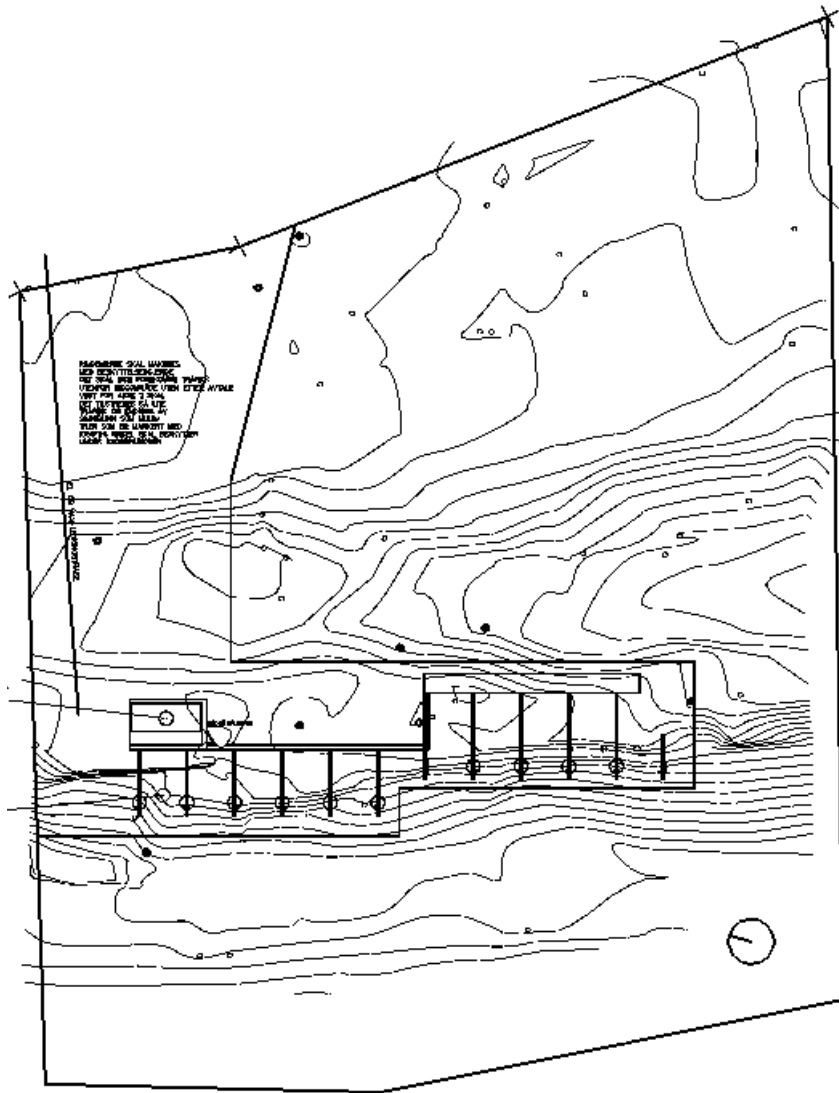
The double pitch roof reveals the for parallel orography transverse axis of the house which bring the visitor to have a look both toward left and right view landscape, researching the images of the powerful nature.

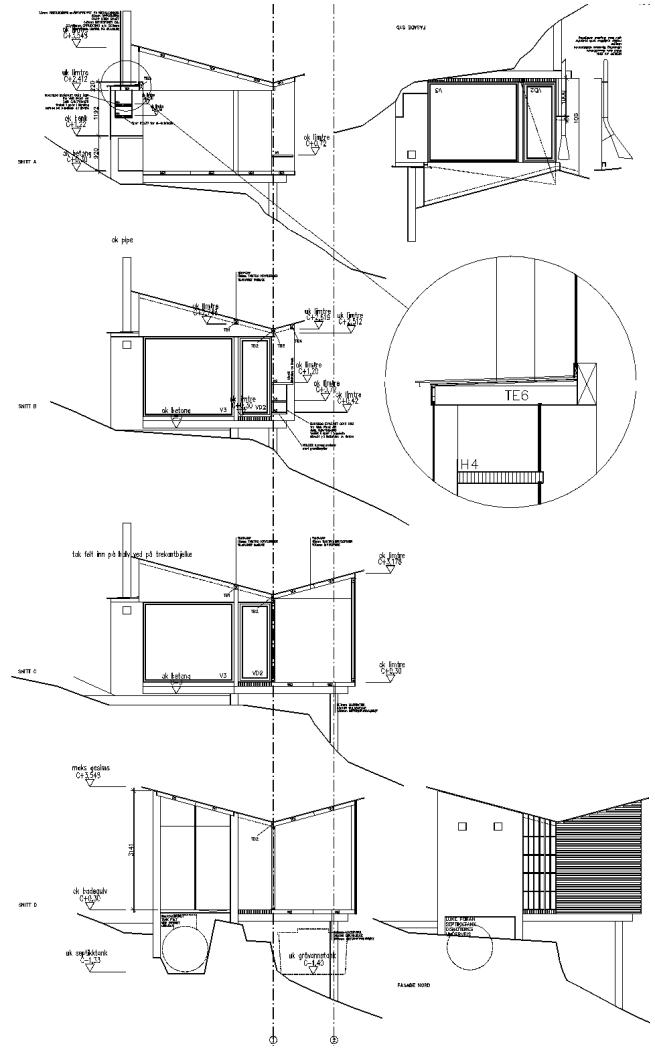


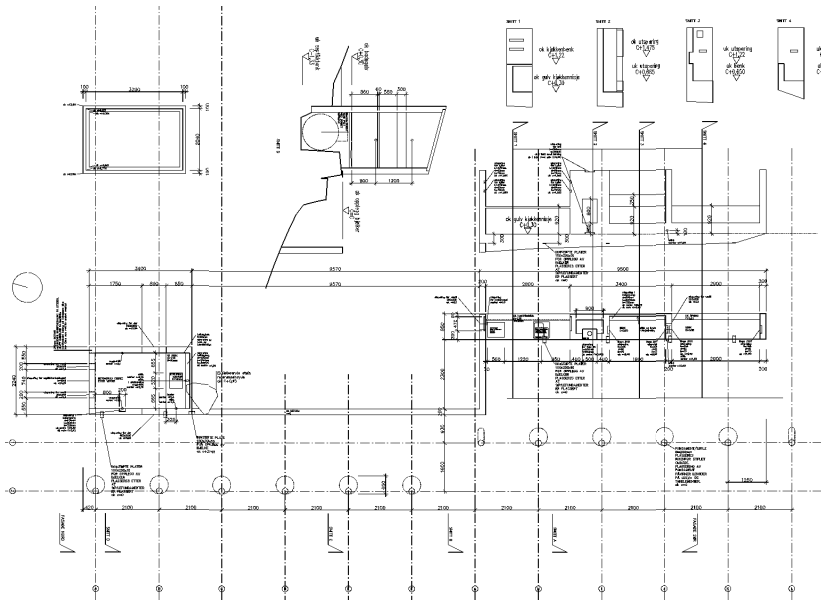
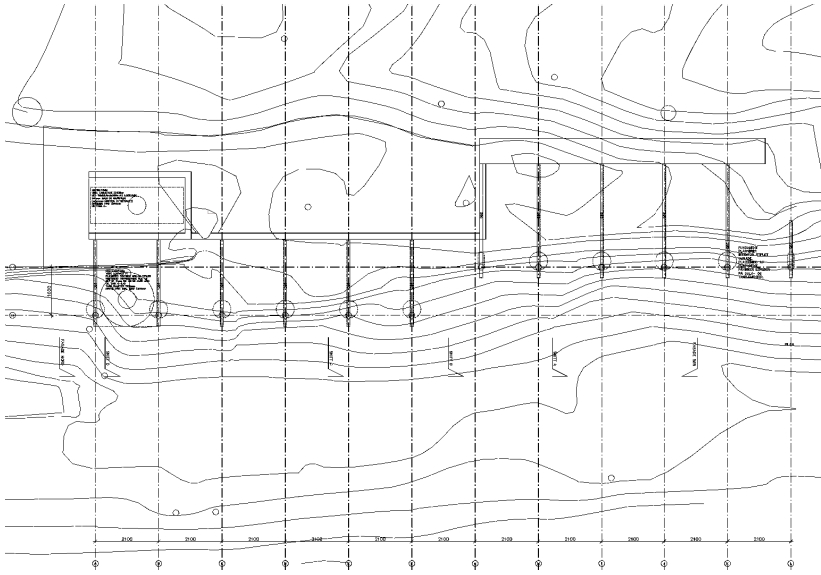
Piccolissima casa di vacanza ove la distribuzione diviene esterna: mi devo muovere "tra" la natura, "nella" natura per usare la casa, non solo "contemplarla". Gli appoggi sono discreti, alberi artificiali tra alberi naturali; l'orizzontamento un sistema ligneo che è un piano trovato, appoggiato come una capanna tra i tronchi di alberi sapientemente disposti.

Tipica architettura pensata in sezione, strumento di indagine ove si chiarifica la natura di questa piccola architettura "appoggiata" dolcemente sulla natura, pensata come un "kit" di montaggio che sembra prefigurare un'ideale facile spostamento in un qualsiasi "altrove", al contempo architettura del perfetto rapporto con un'orografia con cui non era facile scendere a patti.

Arrivare in questo luogo magico ed impervio, sentire di essere come in un nido e sapere di avere radicamento nelle parti dure di calcestruzzo a monte è esperienza fondante l'incontro con questo piccolo gioiello. I frammenti "duri", come piccole grotte o antri naturali, contengono e attrezzano comunicando forza e stabilità a quell'altra parte che, quasi fosse in sospensione, si sporge e si solleva. Qui non facilmente si può definire un dentro e un fuori, tutto è coinvolto e mescolato: spazio da sperimentare vivendolo.

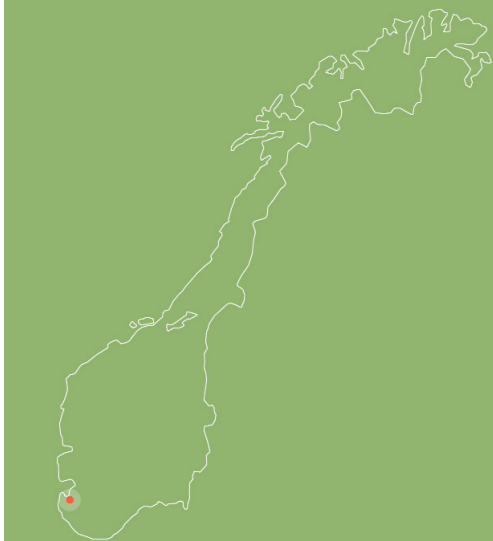












title: **Farmhouse Dalaker/Galta**
 type: **commission**
 location: **Dalaker, Rennesøy, Norway**
 date (starting/opening): **2003-2005**
 collaborators: **Knut Hjeltnes, Karen Janssen, Øystein Trondahl**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien, Moelven**
 photos: **Knut Hjeltnes, Nils Espen Dahl**
 built area: **150,3m²**
 budget: **260 000 euros**

FARMHOUSE DALAKER GALTA

Il nuovo casolare di campagna è situato a circa 150 metri dalle vecchie fattorie per non disturbare l'omogeneo raggruppamento di questi edifici. L'immediato circondario infatti ha qualità straordinarie: grandi alberi, muri di pietra, una discesa con erba verde, rocce simile ai giardini giapponesi e una vista del mare all'orizzonte.

La casa riutilizza un'antica porcilaia come fondamenta per l'edificio, anche per dotare l'abitazione di spazi di servizio: un deposito, una lavanderia e l'ingresso alla fattoria.

Il nuovo volume è sollevato da terra per lasciare il suolo più intatto possibile.

Lo spazio principale della casa è piccolo, solo 118m², ed è stato costruito con un budget molto limitato.

La pianta è semplice: una croce nel centro del rettangolo genera spazio per deposito, bagno, ingresso ecc. mentre trasversalmente il nucleo è leggermente spostato per realizzare la cucina e il soggiorno più profondi delle altre quattro camere da letto della casa. La pianta offre alle persone che la usano diversi schemi di movimento nonostante le dimensioni modeste.

Il corpo dell'edificio, con le estremità tutte aperte come un tunnel, fa sembrare la casa simmetrica, ma la relazione con il contesto si oppone a questa specularità: molto intima da un lato, largamente aperta dall'altro. Sia la cucina che il soggiorno hanno soffitti sollevati.

La casa è altamente prefabbricata, usando la tecnologia del legno massiccio sia per il solaio di calpestio, che per le pareti e il tetto. Il legno prefabbricato (in abete rosso) è lasciato allo stato naturale. I nuclei sono realizzati alla maniera tradizionale e dipinti di nero.

The new farmhouse is placed around 150m from the old farmbuildings, not to disturb the completed cluster of these farmbuildings. The immediate surroundings have extraordinary qualities, large trees, stonewalls, a slope with grass and stones resembling Japanese gardens and a distant view of sea. The house utilizes an old pigsty as a foundation for the house, also providing the house with utility-spaces; storage and laundry/ farm-entrance. The new volume is raised above ground to leave the ground as untouched as possible.

The main volume of the house is small, only 118m², and it was built with a very limited budget. The plan is simple, a cross in





the middle of the rectangle is providing space for storage, bathroom, entrance, etc. Crosswise the core is slightly offset to make the kitchen and living-room deeper than the 4 other (sleeping-) rooms of the house. The plan offers the users different movement-patterns in spite of the modest size.

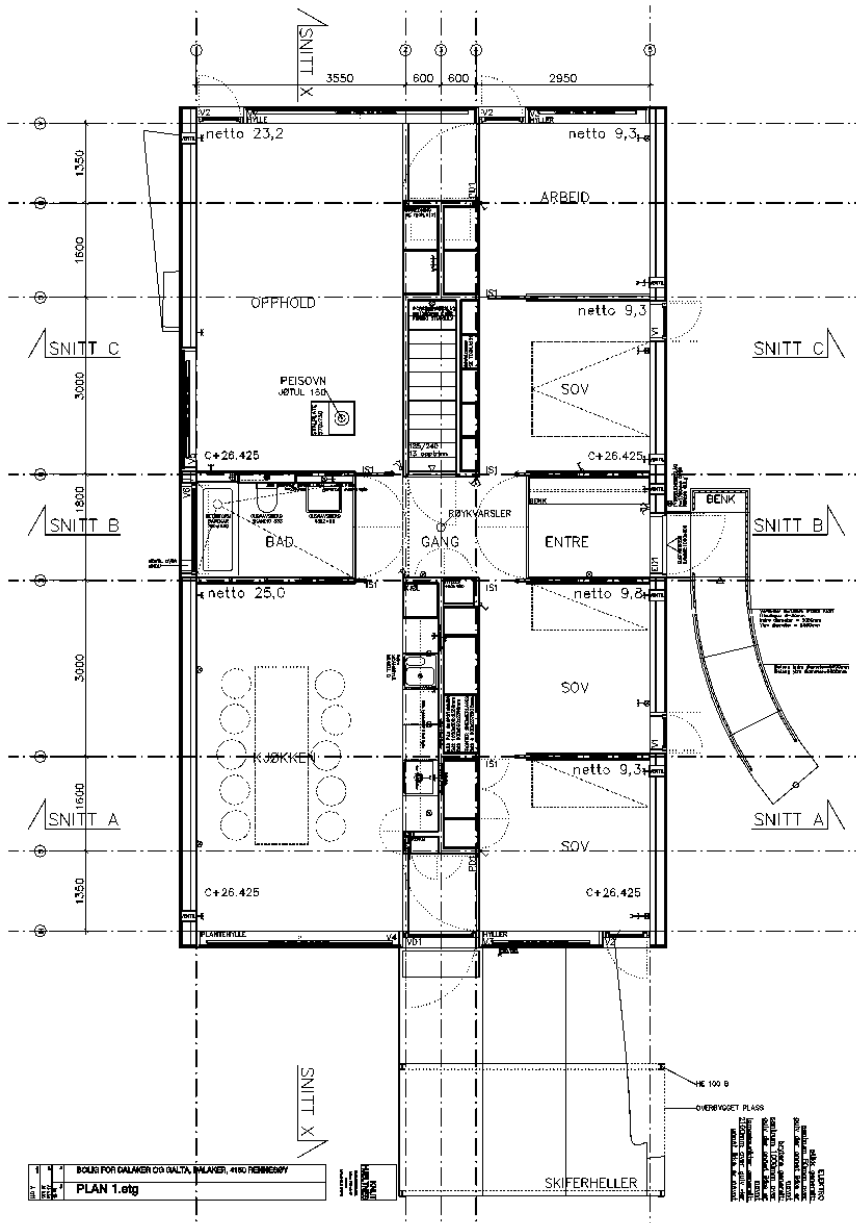
The body of the house is like a tunnel, with the ends all open, making the house seem symmetrical, but the relation with the surroundings opposes this symmetry; very intimate on one side, wide open on the other. Both kitchen and living-room have raised ceilings.

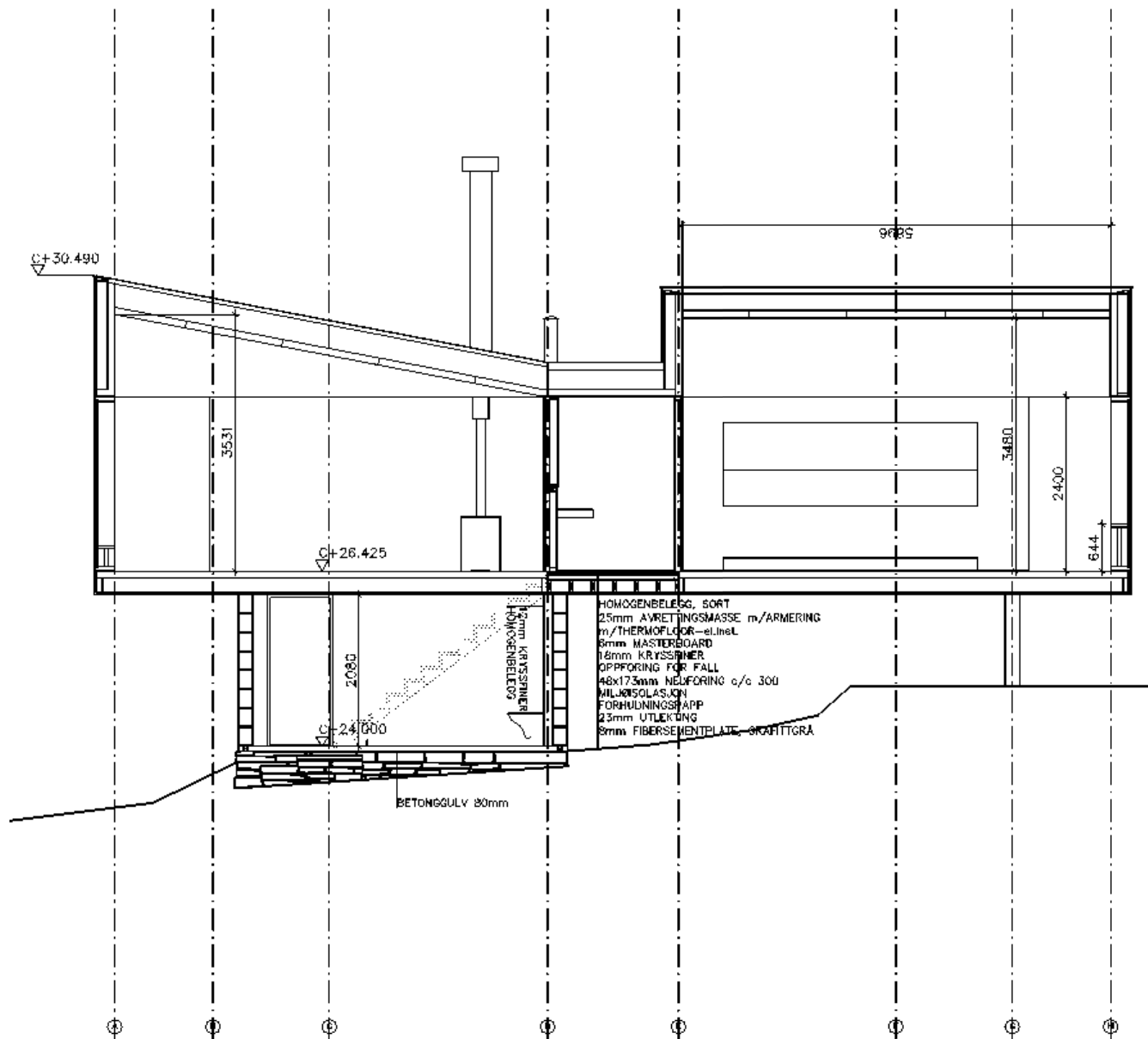
The house is to a high degree prefabricated, using massive wood technology for both floor, lateral walls and roof. The prefabricated wood (spruce) is left in its natural state. The cores are conventionally built and painted black.

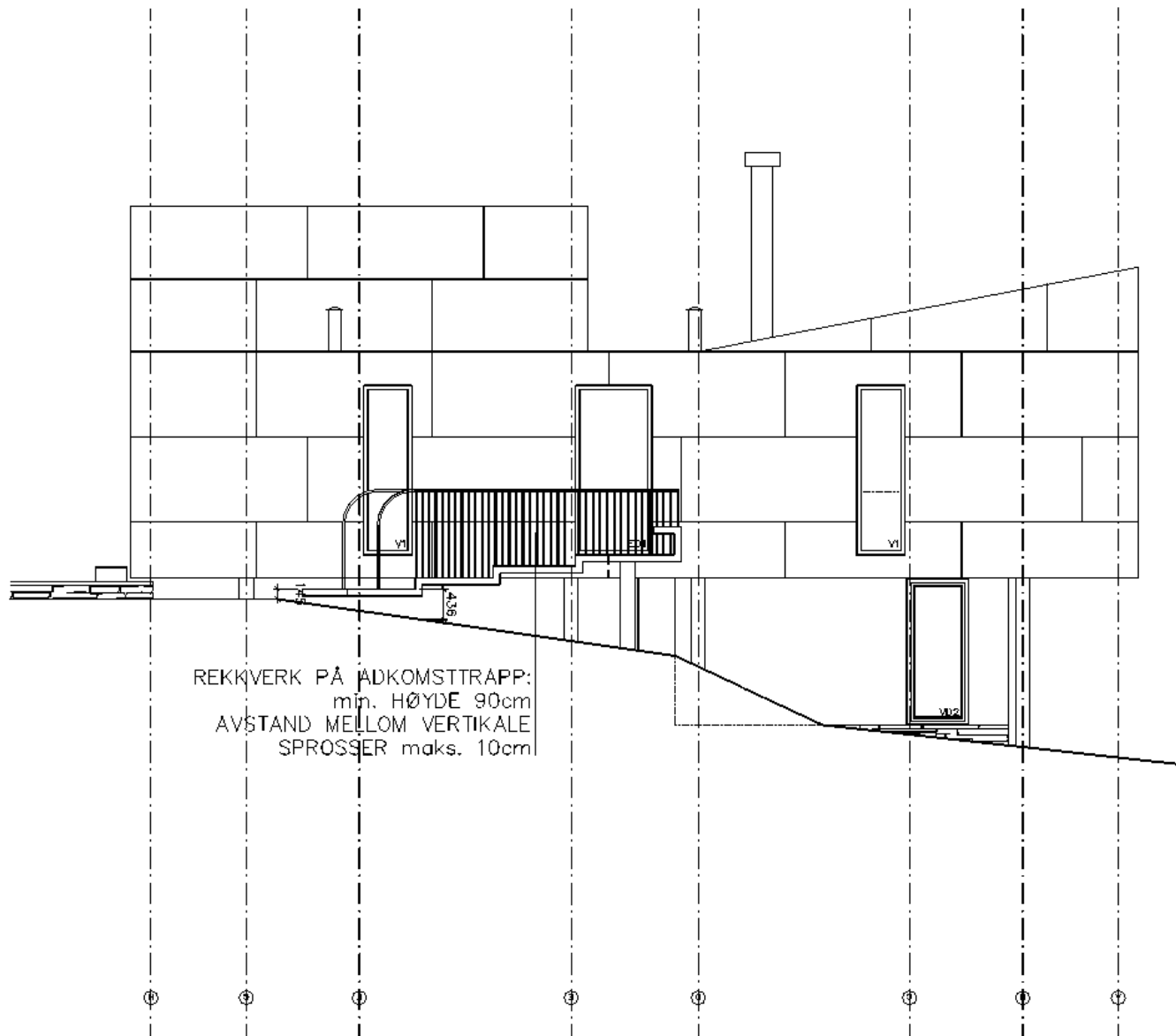
Come un nido questa casa cerca di dare minor ingombro possibile ai luoghi della fattoria, ponendosi su un piccolo promontorio, tra gli alberi, lasciando intravedere l'acqua del fiordo in lontananza, tenendo sotto di sé gli spazi della fattoria.

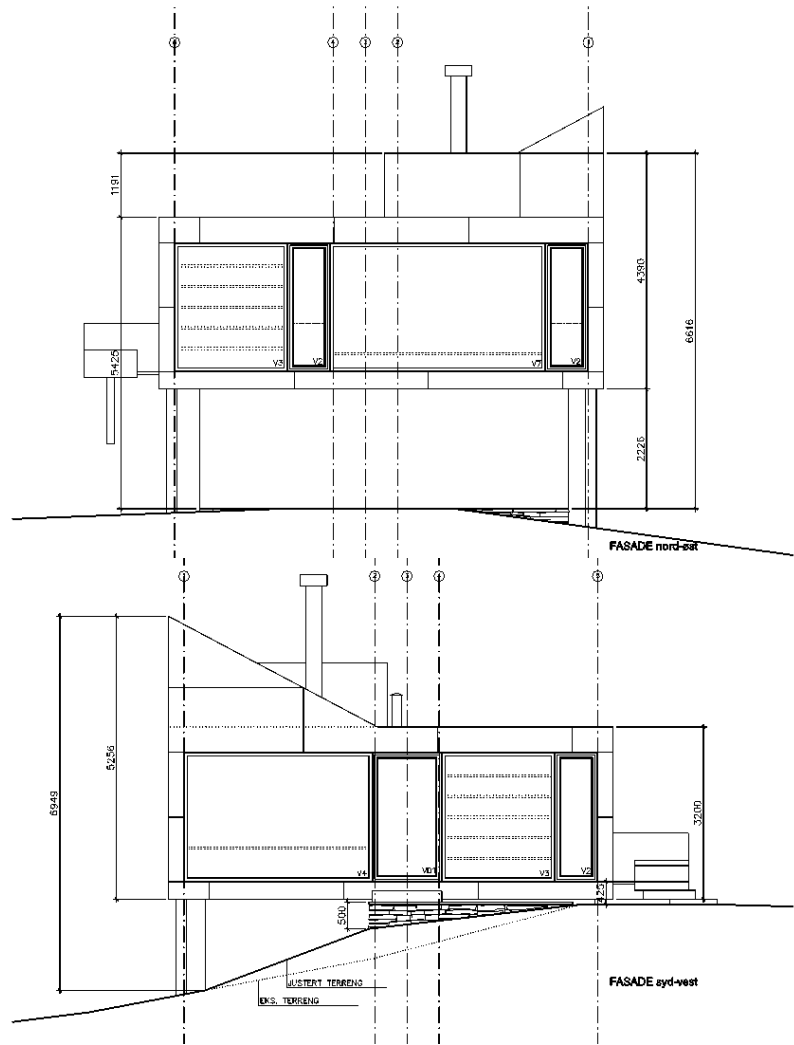
Un nocciolo duro in blocchi di cemento radica al suolo la casa; da questo volume emerge la spina strutturale che attrezza il piano superiore e ne organizza la pianta.

Un'organizzazione di pianta all'apparenza "semplice" in realtà originale e "radicale", genera movimenti dello spazio che poi si palesano nelle coperture, dove i luoghi collettivi sembrano aprirsi al cielo dichiarando la loro singolarità pur nell'unità della composizione.

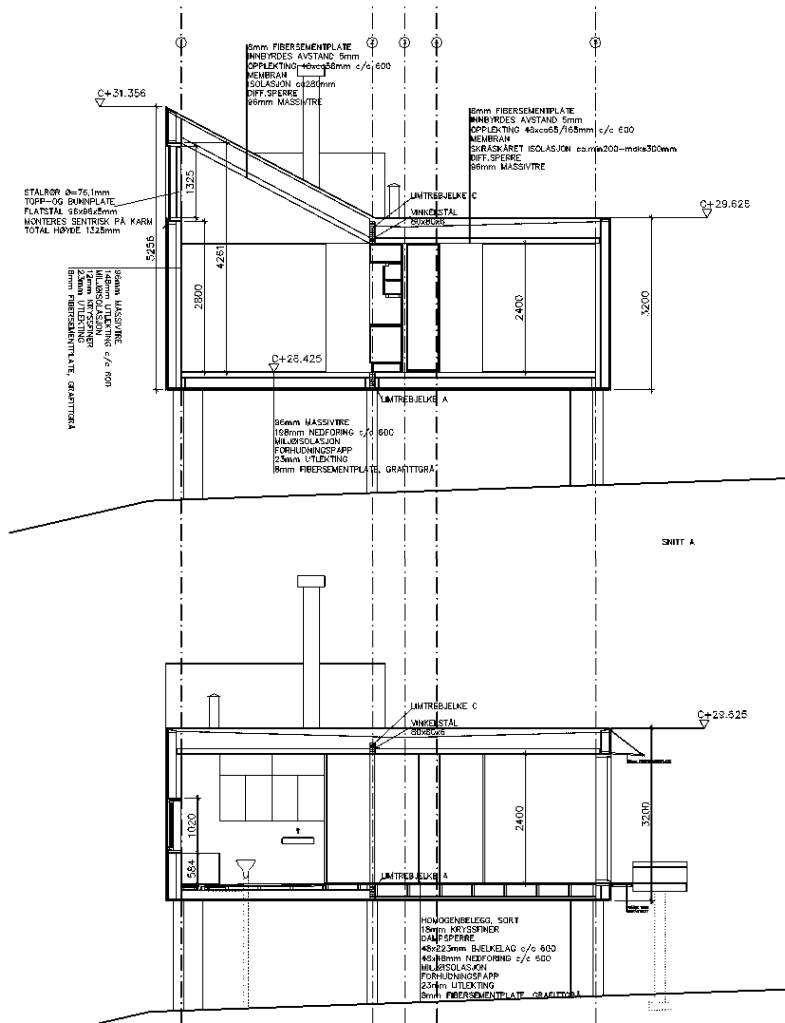






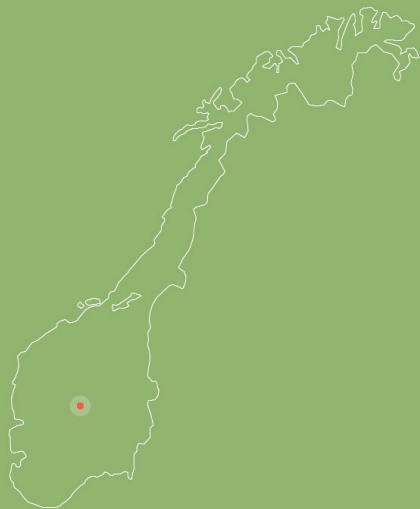


La maggior parte dei materiali dichiarati che costruire è assemblare: assemblare vuol dire razionalizzare la costruzione, porre la superiore centralità del "progetto" che controlla, misura, organizza. Le tracce di tutti questi pensieri sono le linee, i punti, le giunzioni e connessioni dell'oggetto finale.









title: **Norwegian Tourist Road Project Gjende**
 type: **commission**
 location: **Jotunheimen Mountains, Norway**
 date (starting/opening): **2004**
 collaborators: **Knut Hjeltnes, Øystein Trondahl,
 Nils Ole Bae Brandtzæg, Nils Erik Hjorth
 Joneid, Sieglinde Muribø**
 consultants: **siv. ing. Finn Erik Nilsen**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 budget: **12 mill euros**

NORWEGIAN TOURIST ROAD PROJECT GJENDE

È necessario riassumere brevemente il significato di questo progetto, visto che si dà per conosciuta l'idea di base che sta dietro alla realizzazione del contesto (l'itinerario turistico norvegese già presentato nella mostra "Detour"). Quello in questione è uno dei tre "punti tipici" del progetto di itinerario turistico. È l'ingresso principale verso il grande parco nazionale del Jotunheimen. L'idea consiste nell'individuare quattro differenti aree il cui scopo principale è di:

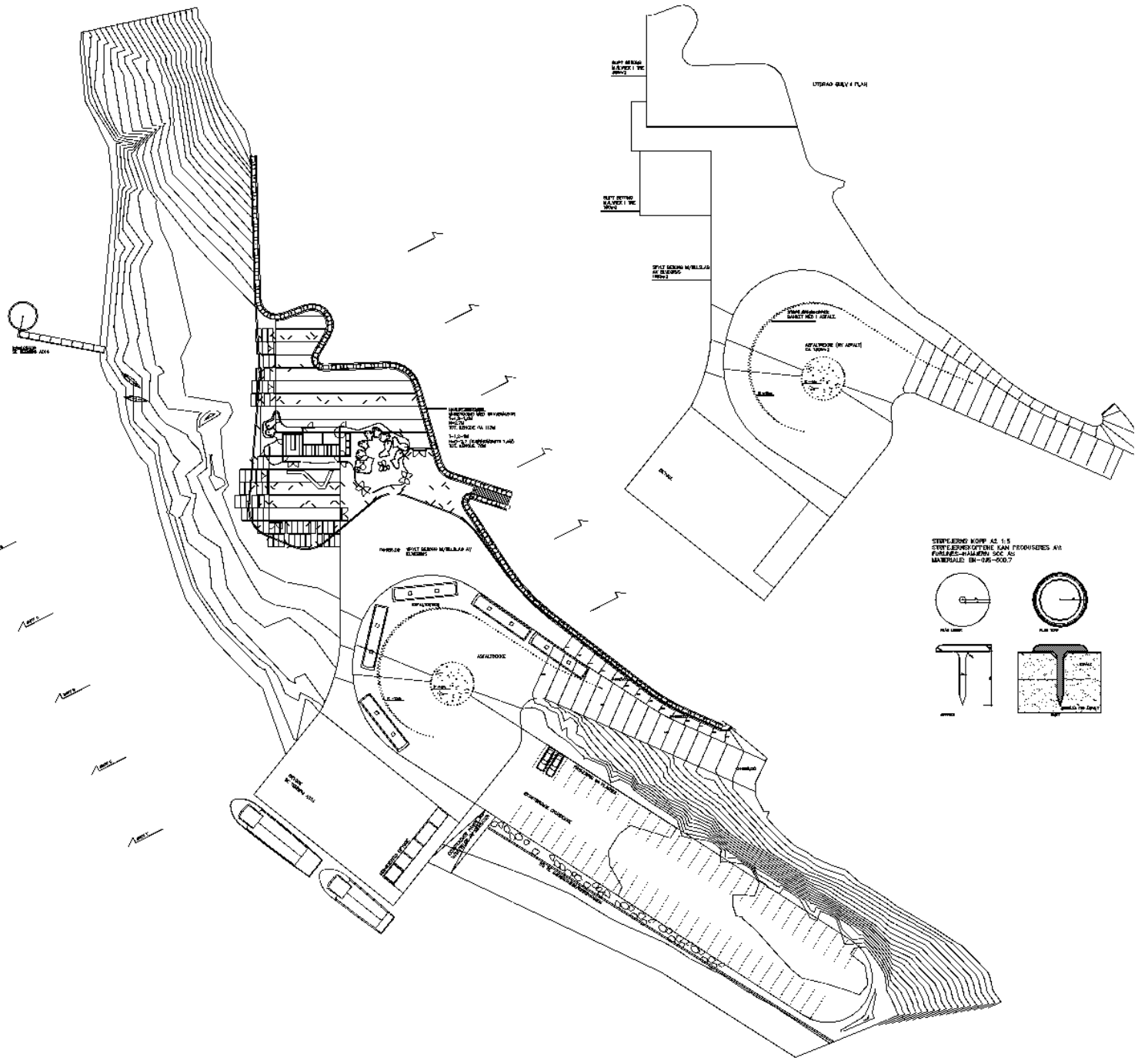
- riparare il paesaggio danneggiato
- ridurre l'area degradata dall'occupazione umana
- incrementare la sicurezza e l'efficienza del traffico totale (traghetti, autobus, automobili, pedoni)
- ridurre il più possibile il traffico di auto private
- incrementare i servizi di traghetto
- incrementare i servizi per tutti i turisti

In breve il progetto consiste in quattro elementi:

- l'ingrandimento di un parcheggio al Reinsvangen
- un ampliamento dell'itinerario da Reinsvangen a Gjende (il noto lago della montagna)
- una nuova sistemazione planimetrica nell'intorno dell'albergo Gjendesheim Mountain
- un rifacimento completo dei collegamenti del traffico che include un nuovo molo per traghetti, un nuovo centro-servizi e un anfiteatro all'aperto.

Il progetto Reinsvangen consiste in un vasto spargimento di ghiaia limitato da un lato dalla strada e dall'altro dai confini topografici. Verranno erette due strutture: un piccolo edificio per servizi (da costruire in questo anno) e case del personale (non ancora progettate). Il grande parcheggio sarà suddiviso spazialmente con pali-spazzaneve.

L'edificio di servizio è diviso in due aree: quella autobus e quella automobili, ed è creato per provvedere al riparo esterno dal brutto tempo, con stanze di riposo e un piccolo chiosco. La costruzione è di tubolari in acciaio mentre il rivestimento è in pino (che cambia il suo colore verso una sfumatura d'argento). L'itinerario tra Reinsvangen e Gjende aveva lo scopo di creare un nuovo sentiero lungo il fiume Sjoa, ma essendo questa ipotesi troppo controversa per i conservatori, l'unico frammento progettato è il ponte pedonale con campata di 60m e una



STAIRS
STAIRS
STAIRS

UTERNA GARDEN PLAN

STAIRS
STAIRS
STAIRS

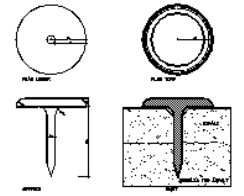
STAIRS
STAIRS
STAIRS

STAIRS
STAIRS
STAIRS

STAIRS
STAIRS
STAIRS

STAIRS
STAIRS
STAIRS

STAIRS
STAIRS
STAIRS





costruzione ibrida prefabbricata molto minimale in acciaio che utilizza tutti gli elementi necessari (balastra, corrimano, solarium) ad una costruzione, ma riduce la massa drasticamente.

L'albergo turistico Gjendesheim è ancora in via di sviluppo, ma incorpora un nuovo campeggio, un nuovo spazio parcheggio per i dipendenti ed alcuni piccoli edifici di servizio.

Il progetto principale consiste nella nuova area di servizio Gjende. Oggi questo luogo è ben poco ordinato, sia in termini di traffico, che per quanto riguarda la sua relazione con il paesaggio.

Il nuovo progetto consiste in una parete in pietra ondulata – con diversi edifici funzionali davanti – parzialmente coperta in alcuni casi da oggetti dalle linee ortogonali (caffetteria, cucina, magazzino), in altri da spazi più amorfi (mostre, sale riposo, negozi, auditorium) laddove risulta essere più appropriato. Il tetto della costruzione è di legno massiccio su pilastri in acciaio inclinati per provvedere al rinforzo.

Fuori dal tetto di legno il paesaggio è lavorato con movimenti di terra, sia per creare un giunto senza soluzione di continuità con il paesaggio naturale, ma anche per provvedere al nuovo anfiteatro all'aperto.

Dalle montagne intorno l'edificio si fonderà con il paesaggio accennando appena la propria presenza.

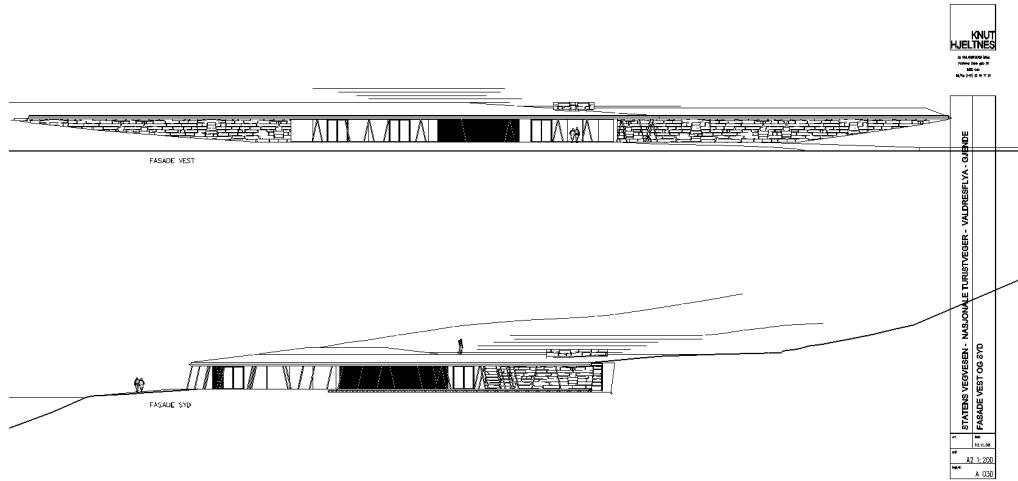
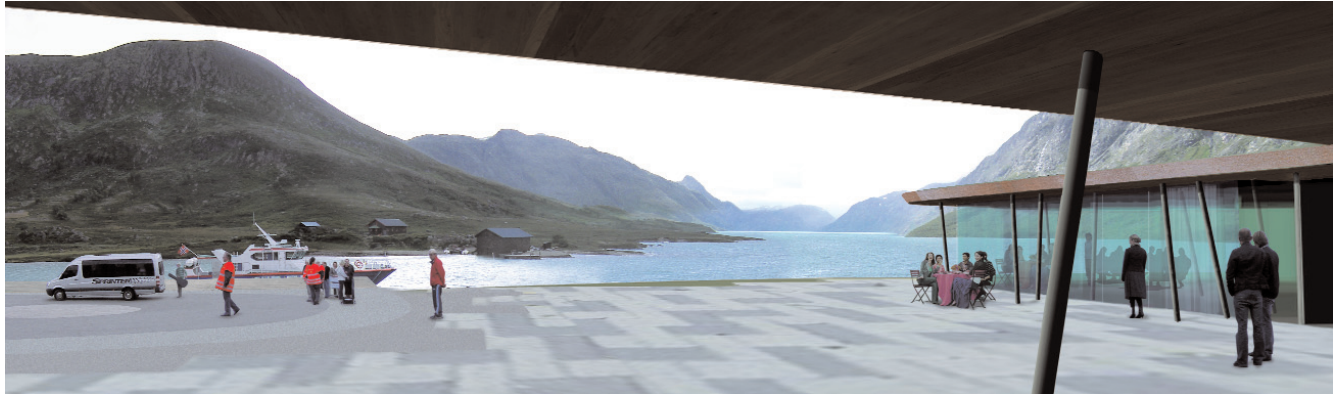
This is a short version since you already know the basic idea behind the overall (Norwegian tourist route – as presented in the "Detour" exhibition) project.

This is one of the three "national iconic points" of the tourist route project. It is the main gateway to the large Jotunheimen national park. The project consists of 4 different areas (projects) and the main purpose is to:

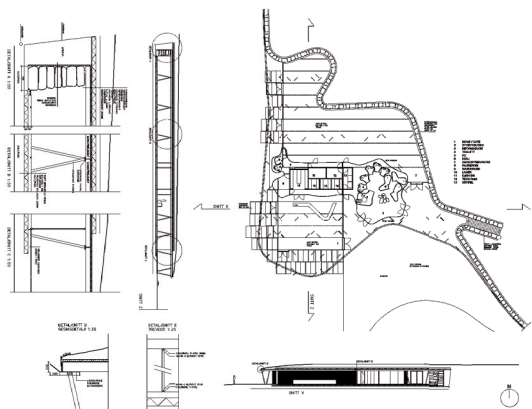
- repair a damaged landscape
- reduce the area affected by human occupation
- improve the safety and efficiency of the total traffic (ferries, buses, cars, pedestrians)
- reduce the traffic with private cars as much as possible
- improve the facilities for the ferries
- improve the service for all tourists

In brief the project consists of 4 elements:

- an enlarged parking at Reinsvängen
- a discussion of the route from Reinsvängen to Gjende (the mountain lake)



Questo luogo di accoglienza è poco più di una ferita orizzontale al suolo, un lembo sollevato che genera una "grotta", luogo caldo e sicuro ove vedere il sublime fiordo al riparo dal freddo e dalla neve.



- a new overall plan for the Gjendesheim mountain inn
- a completely remake of the Gjende traffic junction including new pier for the ferries, a new service-center and an outdoor amphitheater.

The Reinsvangen project consists of a large expanse of gravel limited by the road on one side and topographical borders on the other side. Two structures will be erected: a small servicebuilding (to be built this year), and staff housing (not yet designed). The large parking will be spatially divided with snowplough-sticks. The service building is dividing the bus area from the area for private cars, and is shaped to provide outdoor shelter in bad weather, rest rooms and a small kiosk. The construction is of tubular steel while the skin is of pine (turning silvery grey).

The route between Reinsvangen and Gjende was meant to have a new path along the river Sjoa, but this has been too controversial for the conservationists, the only remaining fragment is the pedestrian bridge spanning 60m with a very minimal prefabricated hybrid steel construction utilizing all the necessary elements (baluster, handrail, floor) as construction, thereby reducing the bulk drastically.

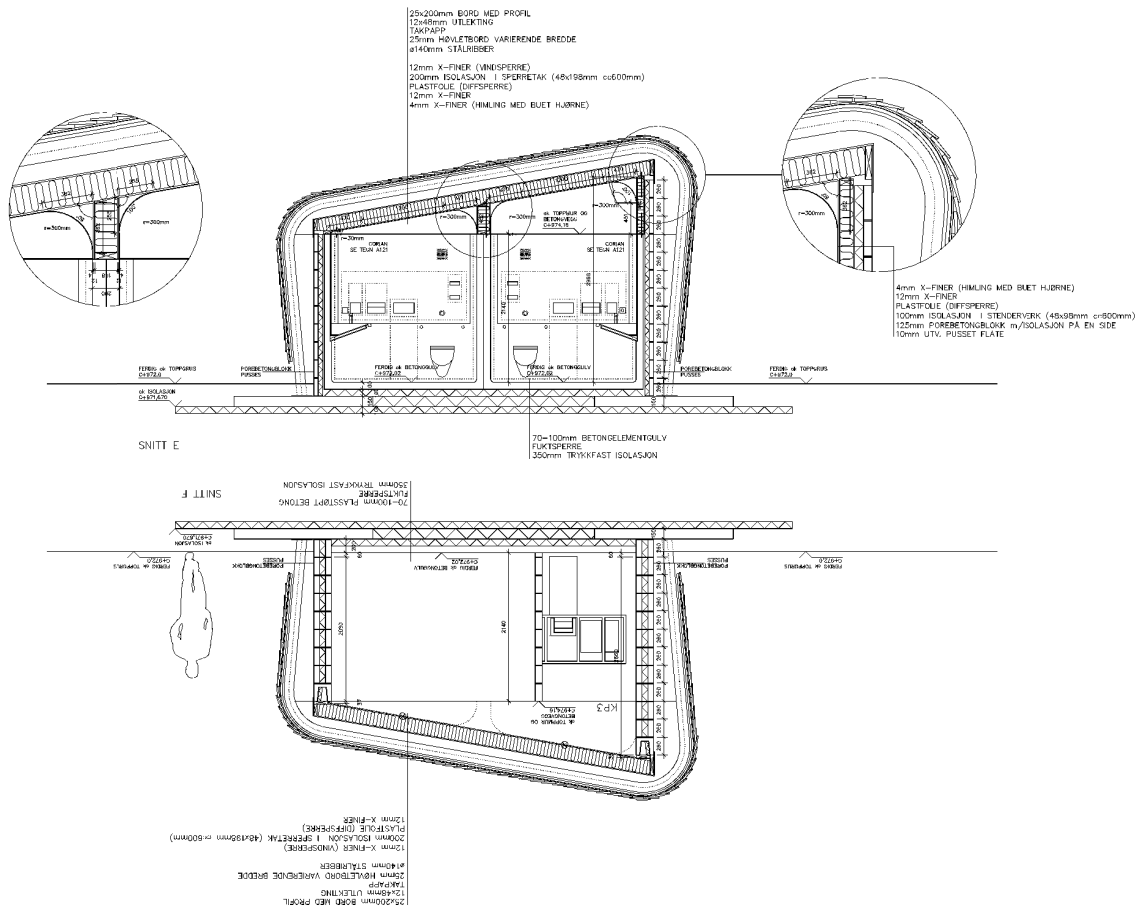
The Gjendesheim tourist inn is still under development, but it incorporates a new campsite, new parking-lot for employees and a few small service-buildings.

The main project is the new Gjende service-area. Today the area is all chaos, both in terms of traffic and in its relation to the landscape.

The new project consist of an undulating stone-wall with different programs in front – partially covered in rational orthogonal spaces (cafeteria, kitchen, storage) were appropriate, partly in more amorphous spaces (exhibition, rest rooms, shop, auditorium) were this is more appropriate. The roof construction is of massive timber on steelpillars. These are tilted to provide stiffness. Over the timber roof the landscape is worked with earth, both to create a seamless joint to the existing natural landscape, but also to provide a new outdoor amphitheater.

From the surrounding mountains the building will merge with the landscape – hinting of its existence.

Composto di diversi oggetti che affiancano la "grotta" di arrivo, ciascuno di questi diviene un sistema di elementi assemblati, semplici in sé ma articolati nel loro montaggio, che diventano servizi, un lungo ponte come sospeso in cordame di ferro e poche altre tracce per muoversi in questa parte di duro paesaggio norvegese.





title: **House Engan**
 type: **Commission**
 location: **Oslo, Norway**
 date (starting/opening): **2005-2009**
 collaborators: **Øystein Trondahl, Nils Erik Hjorth Joneid, Nils Ole Bae Brandtzæg**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien, carpenter Lars Damhaug**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 built area: **162,3m²**
 budget: **470 000 euros**

HOUSE ENGAN

La premessa più importante per questo progetto era quella di esaltare le caratteristiche del sito: mantenere la bellezza delle pietre generate dall'era glaciale e la vista oltre il fiordo di Oslo. La casa ha uno schema tradizionale: gli spazi pubblici sono al piano terra, quelli privati al piano superiore.

L'edificio è articolato in un corpo basso di cemento armato inserito direttamente nella terra, senza demolizioni. Il solaio del piano terra segue i movimenti del terreno roccioso dai quali derivano quattro diversi livelli, intimamente connessi alla terra esterna. Le pareti della facciata sud si muovono fuori e dentro in base alla pressione delle formazioni rocciose la cui forma ricorda quella di una balena. Il pavimento del soggiorno si fonde con quello della terrazza che, a sua volta, sfrutta le rocce per generare privacy, protezione e calore durante le notti estive. Tutti i solai in cemento sono lucidati a cera.

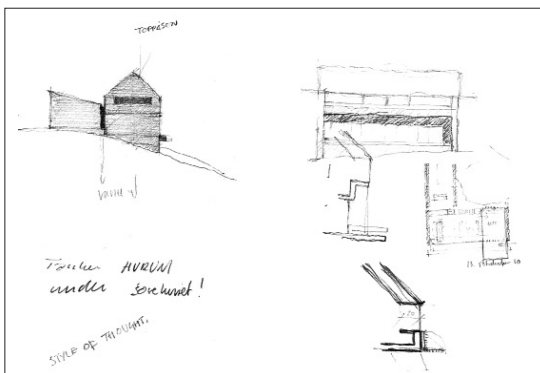
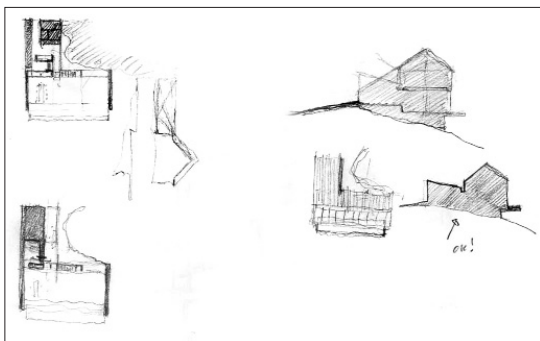
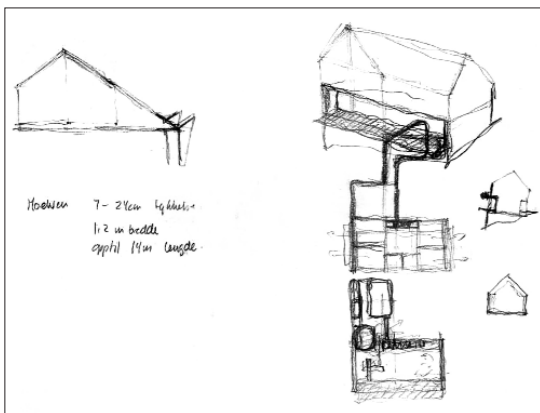
Il primo piano è una costruzione di legno razionale: un volume spiovente per tetto ed una parete aggiunta posteriormente sia per proteggere il soggiorno dal freddo proveniente da nord che per contenere guardaroba, scala, camino, magazzino e un piccolo studio. Al primo piano il volume contiene quattro camere da letto identiche, due piccoli bagni e una media-room. La casa è priva di corridoi.

Il volume di legno è una costruzione ibrida ottimamente prefabbricata (sia per quanto riguarda le pareti che il tetto e il solaio) usando legno lamellare, chiodi tradizionali e compensato di betulla per ottenere una costruzione rigida e con il minimo materiale, così da aumentare l'isolamento della casa il quale è realizzato in fibra di cellulosa per ragioni ecologiche.

Il rivestimento esterno è di tavole in fibrocemento. Il necessario giunto del soffitto è usato come grondaia sul tetto. L'illuminazione è semplicemente generata da uno spazio di risulta tra gli elementi del tetto. La casa è riscaldata dall'acqua calda della centrale urbana di cogenerazione.

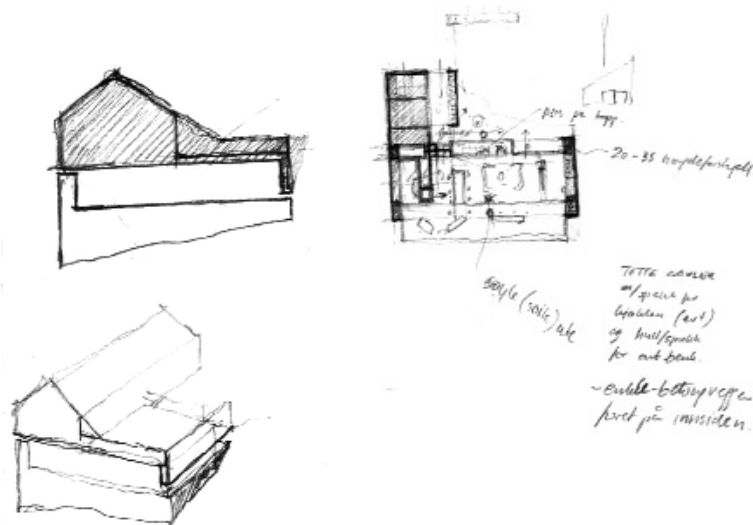
The most important premise for the design has been to enhance the qualities of the site; keep the beautiful stone formations created by the ice age and the view westwards to the Oslo fjord. The house has an ordinary program. The most public spaces are placed on the ground floor, the more private upstairs. The house consists of a lower concrete body cast directly on the gneiss ground, without blasting. The floor on the ground floor



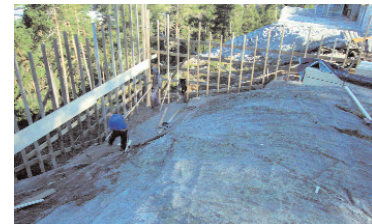
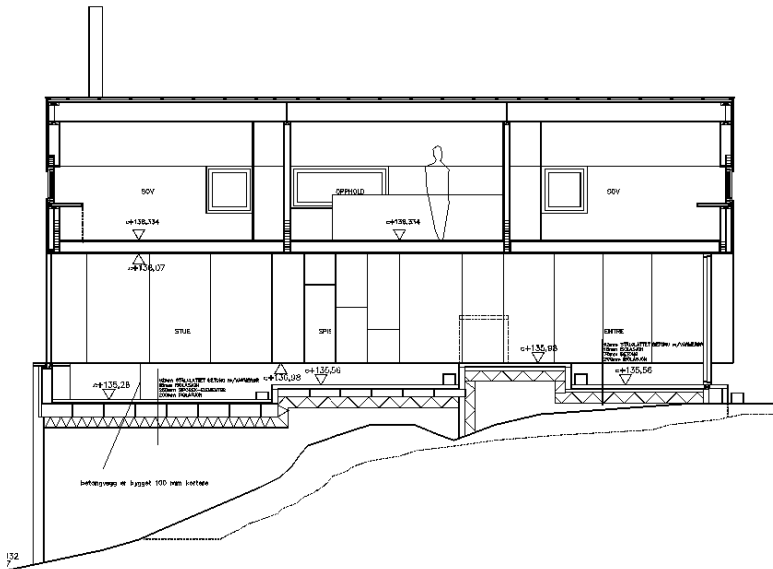
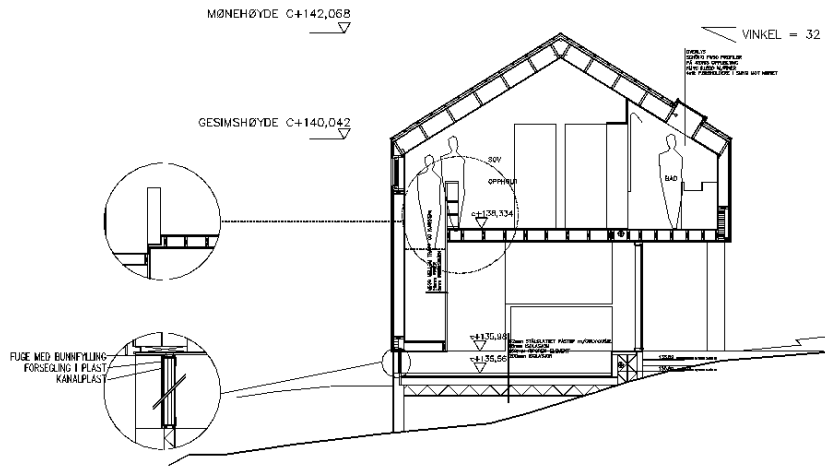


follows the movement of the boulder – resulting in four different levels, intimately connected to the ground outside. The south facing walls moves in and out according to the pressure from the whale like stone formations. The floor of the living room continues out as a terrace. The terrace uses the rock formations to create privacy, lee and heat during the summer nights. All the concrete floors are polished and waxed.

The first floor is a rational timber construction, a saddle roof volume with an added wall below protecting the living room from the cold northern side while containing wardrobe, stair, fireplace, storage and a small study. On the first floor the volume contains four identical sleeping rooms, two small bathrooms and a common mediaroom. The house has no hallways. The timber volume is an optimized prefabricated (both walls, floor and roof) hybrid construction using gluelaminated wood, ordinary studs and birch plywood to make a stiff and very materialminimal construction, thereby improving the insulation of the house. The insulation is cellulose fiber for ecological reasons. The outside cladding is of fiber cement boards. The necessary joint on the roof is utilized as water gutter on the roof. The overlight is simply a leftover space between the roof elements. The house is heated by hot water from the municipal garbage plant.



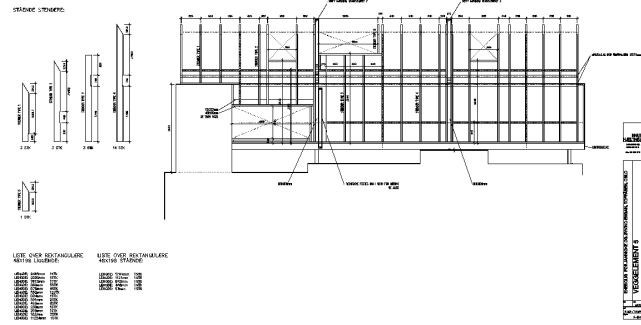
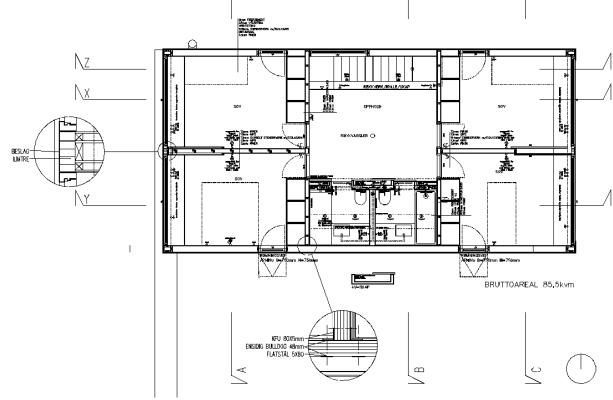
Schizzi come appunti per cercare una strada alla costruzione. Schizzi come incisione e scavo, anticipo della costruzione come assemblaggio.







Un muro contiene, il calcestruzzo colato genera una risalita dove l'incontro tra artefatto e massa naturale si palesa come atto fondativo che riconosco addentrandomi nella casa.





Lo spazio fluido superiore raduna i diversi luoghi. Qui lo spessore della crosta che racchiude, genera spazi ove l'abitante è in grado di stabilire diverse modalità di sentirsi con la natura ma pur sempre nell'architettura.



title: **House Kollstrøm-Østberg**
 type: **commission**
 location: **Oslo, Norway**
 date (starting/opening): **2004-2007**
 collaborators: **Øystein Trondahl, Nils Erik Hjorth Joneid, Nils Ole Bae Brandtzæg**
 consultants: **siv. ing. Terje Orlien, Moelven**
 photos: **Knut Hjeltnes**
 built area: **277m²**
 budget: **880 000 euros**

HOUSE KOLLSTRØM-ØSTBERG

STORIA DELL'INCARICO

I clienti, Anne Kari Kollstrøm e Kristian Østberg, vivevano in una casa bifamiliare di città che avevamo progettato dieci anni prima quando ci chiesero di concepire la loro nuova abitazione.

Il sito acquistato era suddiviso da una grande villa anteguerra; profonda 50m e larga solo 14m. Lateralmente il lotto era molto vicino alle case circostanti, mentre le due estremità erano piuttosto libere.

L'accesso all'area è sul lato soleggiato a sudovest, mentre a nord est il sito guarda su una piccola foresta.

Il progetto è chiaramente tradizionale: una casa per una coppia e due bambini con un piccolo appartamento da affittare.

Ai tempi dell'incarico le leggi urbanistiche per tutte le aree residenziali di Oslo erano dibattute con urgenza e in fase di modificazione da parte delle autorità locali. La questione su come interpretarle e su come relazionarsi agli edifici specifici intorno al sito fu il punto cruciale del dibattito. Casa Kollstrøm/Østberg va vista in questo contesto, per essere compresa.

IDEE ARCHITETTONICHE PRINCIPALI

Ogni edificio ha sempre una serie di limiti da superare, in questo caso si sono sviluppate molte idee per trasformare questi limiti in forma architettonica e spazio.

La presenza delle case circostanti e il problema dell'accesso alla casa sono state le questioni più importanti che hanno generato il progetto.

La casa è spinta indietro quanto più possibile dalla strada, generando un giardino verso sudovest. Un posto auto coperto con un piccolo capanno protegge il giardino dalla strada. Un recinto lungo il lato sudest e un salice piangente completano la situazione, rendendo il patio uno spazio quasi completamente chiuso. Per raggiungere l'ingresso della prima casa bisogna camminare circa 35m dalla strada, in parte attraverso il giardino. Ponendo un piccolo stagno di carpe lungo il sentiero d'accesso, il giardino rimane indisturbato e la passeggiata viene arricchita. Il laghetto è largo appena per evitare il suo attraversamento.

La casa è principalmente fatta di due elementi: una base di calcestruzzo brutale e un elemento di legno compositivamente "piegato". La concezione di base nel progetto sta nella gerarchia tra questi elementi la cui destinazione d'uso è facilmente descritta: scale, bagni, magazzino, lavanderia e le più imprevi-





ste stanze da letto e soggiorni. Il macchinario complesso degli elementi descritti è gettato in calcestruzzo così da dare carattere al vago programma degli spazi principali, protetti da elementi in legno. Tra questi ultimi e i volumi eseguiti in calcestruzzo, i vuoti appaiono come punti in cui la casa si apre verso le viste più attrattive e verso la luce del giorno.

Il legno si apre in tre sezioni, ammettendo la luce del giorno attraverso una facciata altrimenti chiusa sia per provvedere alla privacy che per proteggere dal fuoco. Questa operazione riduce anche la massa visiva della casa, trasformandola quasi in una struttura a padiglione visibile dalla strada.

INTERNO

L'ingresso è un lungo e stretto spazio con porte su entrambi i lati finali. Il guardaroba è aperto, "scavato" nella massa di calcestruzzo. Lungo la parete in legno c'è una seduta, con scarpiera al di sotto. Il piano a sbalzo dei bagni del piano superiore genera uno stretto taglio lungo la parete riempito con lampadine. Tutti i soffitti nel volume in calcestruzzo sono di plastica traslucida con impianti d'illuminazione nascosti.

Il piano del soggiorno è situato un gradino sopra quello dell'ingresso principale, marcando così le diverse qualità di uso e di grado d'intimità.

Il soggiorno è accessibile attraverso due corridoi: uno principale accanto alla porta d'entrata, e l'altro dalla parte opposta all'ingresso.

Il corridoio più lontano serve la lavanderia, direttamente collegata alla cucina. Il corridoio principale dà accesso ad un primo bagno ed alle scale che portano di sopra. Il soggiorno occupa l'intera lunghezza del piano terra, permettendo un contatto visivo con la foresta, con il giardino e con un piccolo frutteto a nordovest. Una veranda parzialmente coperta media tra il patio e l'interno. La cucina guarda la foresta, con un'isola in acciaio inossidabile che divide le funzioni della cucina dalla zona pranzo. Il soggiorno è diversamente inarticolato e vuoto ad eccezione della panchina in calcestruzzo lungo la parete nordovest, che termina con un camino.

C'è un camino anche sul lato opposto alla zona pranzo. L'articolazione materiale del soggiorno è rada e monocroma: piano in calcestruzzo verniciato, pareti in calcestruzzo levigato, e tavole in fibrocemento sul soffitto. Quest'ultimo è articolato con perforazioni dando sia luce artificiale che percezione acustica.

Le scale che conducono al primo piano sono strette ma agevo-



li: 140-360mm, rendendo l'ascesa sia scenografica che comoda. La scala conduce ad un soggiorno secondario più piccolo che dà sul giardino. Una tv è nascosta nella parete di legno e una porta scorrevole nera verso ovest può essere usata per schermare la luce del giorno.

Il primo piano ha un'atmosfera completamente diversa dai piani inferiori.

Il pavimento, il soffitto e le pareti esterne sono tutte di legno di quercia. Le partizioni tra le piccole stanze sono pareti inchiodate tradizionalmente su tavole di cartongesso dipinte di nero. Possono essere smantellate in base al cambiamento di necessità che subentra durante la vita nella casa.

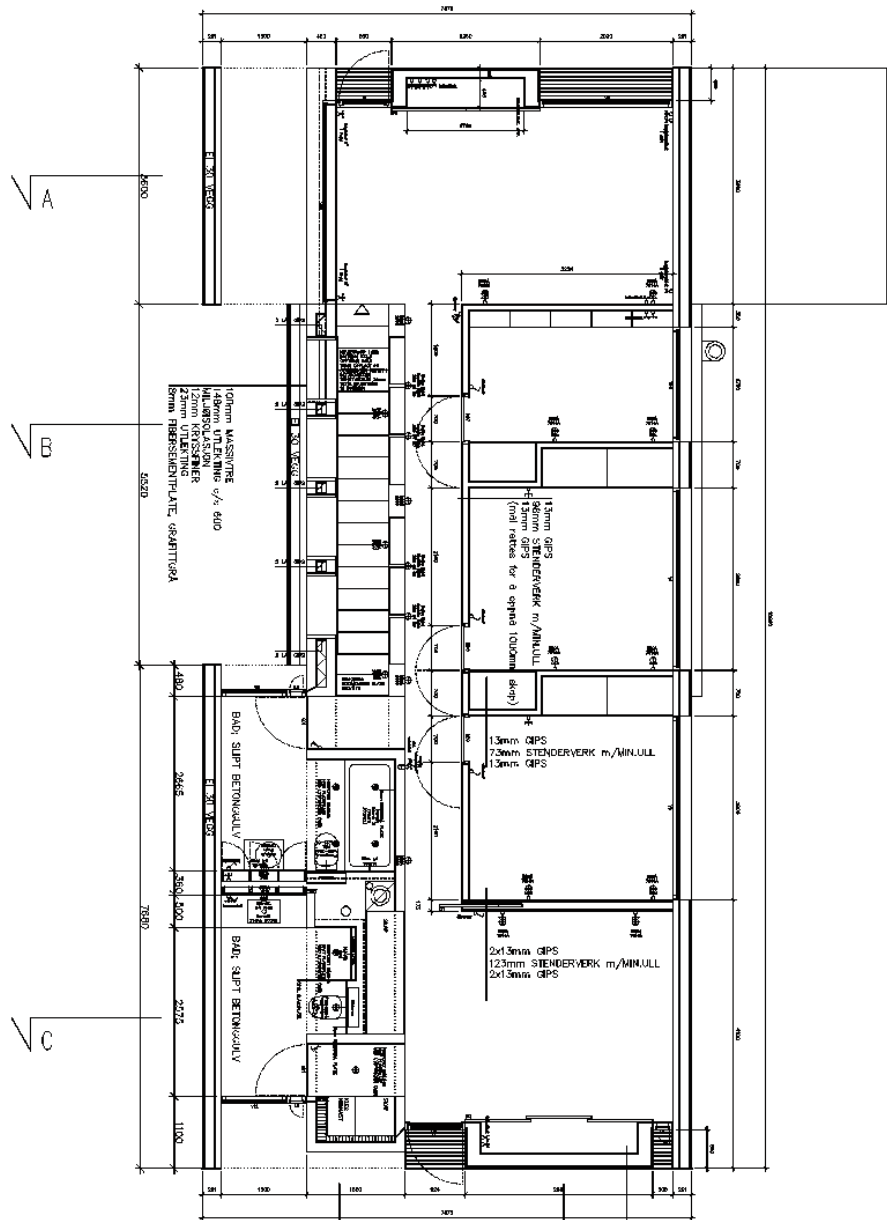
Le finestre delle camere da letto dei bambini sono collocate al piano terra, sia perché ai piccoli piace giocare sul pavimento, che per permettere la vista verso gli alberi da frutto di fronte. La camera padronale è la stanza finale sul primo piano, affacciata sulla foresta.

I due bagni del primo piano appartengono al volume in calcestruzzo, ma anche allo sbalzo verso est. Inoltre, il volume in cemento contiene la libreria, tradizionalmente collocata vicino ad un piccolo studio, e una soffitta soppalcata. Questo loft è raggiungibile attraverso piani ribaltabili sulla scala principale. Tutti i mobili sono realizzati in legno di quercia.

ESTERNO

Dall'esterno, la casa rivela due forme principali: la "rovina" in calcestruzzo e gli elementi in legno ripiegati. Il cemento all'esterno è lasciato grezzo, mentre all'interno è levigato. La cassaforma è un sistema standard di pannelli in compensato e acciaio. All'interno l'elemento piegato è in quercia, mentre lo strato protettivo esterno è in assi di fibrocemento, le estremità sono rivestite con alluminio non trattato spesso 5mm. Tutti gli accessori sono in alluminio. Le cornici delle finestre sono realizzate in pino.

La parete di rivestimento della scala verso il basso del piccolo appartamento è in acciaio arrugginito. Così il laghetto di carpe, che è rivestito in alluminio. La forma del pluviale in acciaio inossidabile è derivata da una serie di considerazioni: la volontà di non ostacolare il movimento verso la veranda, la facilità di realizzazione, la possibilità di riciclare la pioggia in acqua per il lago e il desiderio di impatto visivo ed acustico della pioggia. In un certo senso il fastidio si trasforma in piacere.





DESCRIZIONE STRUTTURALE

Il volume in cemento della casa è in parte doppiamente isolato, in parte con pareti in cemento isolate dentro o fuori. L'elemento in legno piegato è a strati incrociati di legno massiccio di abete rosso con rivestimento in quercia su un lato sulle pareti e sul tetto, mentre il solaio tra la terra e il primo piano è tradizionalmente realizzato con una fila di travetti con piano in legno di quercia. Il tetto degli elementi in legno massiccio ha un isolamento superiore con una membrana sopra. Il solaio tra il basamento e il piano terra è fatto di cemento spesso 60mm sopra gli elementi in calcestruzzo.

DESCRIZIONE DEL SISTEMA DI RISCALDAMENTO

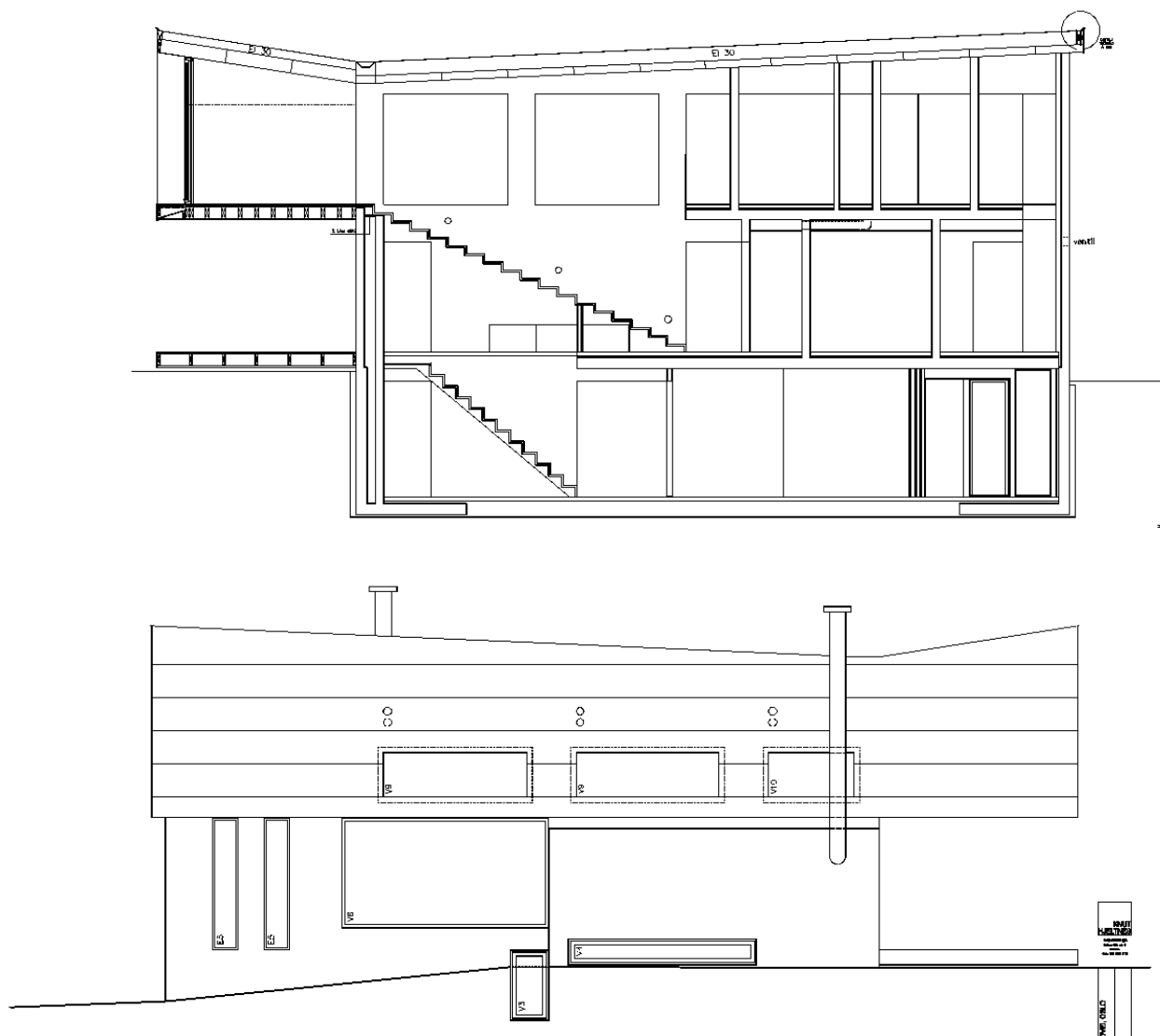
L'intera casa ha il riscaldamento a pavimento distribuito attraverso tubi d'acqua. L'acqua calda è distribuita da una pompa di calore basata sulla messa a terra. In più, la casa ha due camini, uno aperto e uno chiuso. Quello chiuso è collocato al centro, con un camino in acciaio che rilascia gran parte del calore dall'apertura.

The clients asked us a traditional project for a family with two kids. The main architectural principal was to push back the house to the forest, in order to generate space for a garden looking to South-West.

The Interior has two different atmosphere on the ground floor and on the first one: concrete versus wood. Some of the walls at the first floor are easy to dismantle and to move according to the future exigencies of the inhabitants. The exterior is dominated by the contrast between a sort of ruin in concrete and the bended elements in wood.

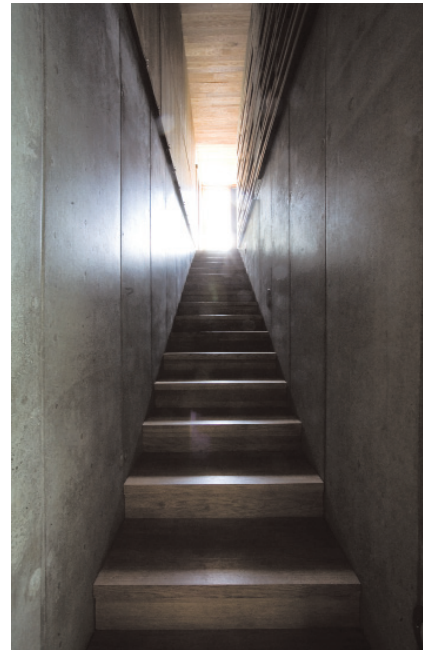
Una copertura che si svolge per accogliere i due livelli della casa diviene icona e logo di questa raffinata casa urbana. La profondità del fronte d'ingresso sembra dialogare con il piano verde che l'anticipa in uno spazio di pace e calma, da affrontarsi con uno sguardo tangente.

Come sempre nel lavoro di Hjeltnes la costruzione ed il cantiere lasciano tracce nell'opera finita: successione di fasi e momenti che si leggono come cicatrici ad opera finita, misurandola.



La scala di risalita si trasforma in un muro libreria, sostenendo e al tempo contenendo. La dura crosta esterna si stempera negli interni in un calore monocromo che colora la fredda luce del nord.

Lo spazio della pianta bassa si presenta come un luogo grigio, cavernoso, ove il fuoco ha un valore simbolico capace di radunare e rassicurare.



**CARL-VIGGO
HØLMEBAKK**

L'OBITORIO AL CREMATORIO DI ASKER

ASKER, NORWAY 1999-2000

MOUNTAIN COTTAGE IN SOLLIA

STOR-ELVDAL, NORWAY 2004

SOHLBERGPLASSEN VIEWPOINT

STOR-ELVDAL, NORWAY 2006

STRØMBU SERVICE CENTRE AND REST AREA

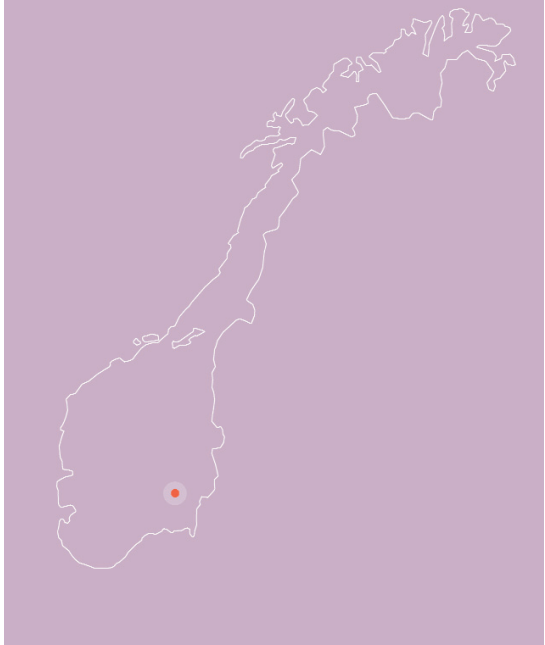
FOLLDAL, NORWAY 2009

JEKTVIK FERRY QUAY

RØDØY, HELGELAND, NORWAY 2010

NASJONALE TURISTVEGER IKONPUNKT VORINGSFØSSEN

VORINGSFØSSEN, NORWAY 2010



title: **Mortuary Asker**
 type: **commission**
 location: **Asker, Norway**
 date (starting/opening): **2000**
 collaborators: **Carl-Viggo Hølmebakk**
 consultants: **Terje Orlien**
 built area: **130m²**

L'OBITORIO AL CREMATORIO DI ASKER

L'obitorio è un'aggiunta al crematorio e alla cappella di Asker, costruiti nel tardo 1950. Il programma è una stanza per ricevere la bara (crematorio), una sala per la preparazione dei corpi, e una corte esterna. La piccola zona d'ingresso che collega l'obitorio al vecchio edificio funge da luogo a cui condurre dopo la cremazione. Un compito specifico era quello di contenere ulteriori aggiunte possibili nell'ala nord dell'obitorio.

Il corpo è portato all'entrata con una macchina e accompagnato nella sala dai parenti. C'è una cerimonia silenziosa, di solito con la bara aperta, quando i parenti trascorrono gli ultimi momenti con il defunto. La corte esterna è una sala per la riflessione, e per aspettare i familiari che rimangono dentro. Una porta scorrevole verso il parcheggio permette alla porta principale di restare aperta durante la cerimonia. La corte ha una vista verso il cimitero. La stanza della preparazione è solitamente usata dall'addetto delle pompe funebri, ma anche dai parenti che vogliono prendere parte alla preparazione del corpo.

Il mattone di rivestimento bianco misura 60x85x285mm. Tutte le pareti sono in muratura portante. La sala della cerimonia ha una volta in mattoni, mentre le altre sale hanno lastre di cemento orizzontali.

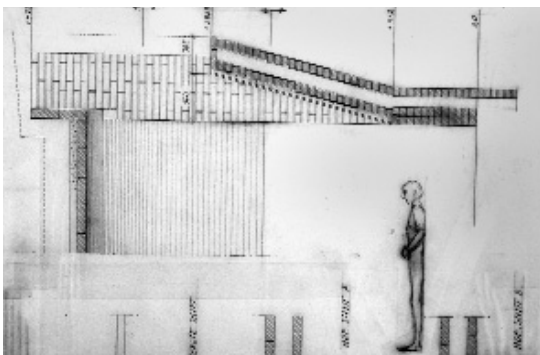
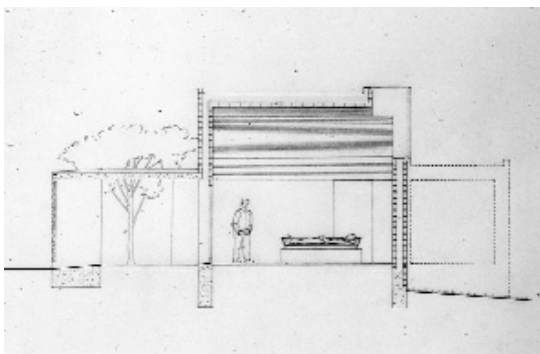
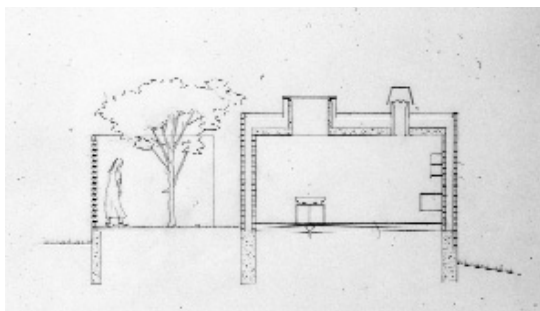
Le lastre resistono alla pressione della volta, sostituendo staticamente i tiranti nella sala della cerimonia. Le facciate interiori in mattone esposte all'acqua sono verniciate di chiaro, dando al mattone un colore grigiastro non uniforme, causato dai sali nella creta.

I solai sono di cemento. Porte e finestre sono in legno di pino, trattate con un olio lucido. Gli accessori per luci e candele sono in acciaio inossidabile sabbiato. L'albero nel cortile è un ciliegio selvatico: dovrà creare un tetto di rami.

Le sculture in acciaio nella sala della cerimonia e nella corte sono dell'artista Per Inge Bjørlo.

Un aspetto del progetto che mi ha particolarmente intrigato durante il processo progettuale: anche se l'obitorio è religiosamente neutrale, molte caratteristiche dell'edificio si sono presentate quasi subito come metafore. Le proporzioni della stanza, la geometria, la luce, le finiture e anche le piccole pietre nei pavimenti in cemento sembrano attrarre significati simbolici. Non sono ancora sicuro che questo aspetto sia veramente presente nell'edificio, o soltanto portato sulla superficie della mia mente dal solo progetto.





The mortuary is an addition to Asker crematorium and chapel, built in the late 1950's. The program is a coffin receiving room (crematory room), a room for preparation of the corpse, and an outdoor court. The small entrance area connecting the mortuary to the old building serves as a place to hand over the run after cremation. A specific demand was to keep possible further additions on the north side of the mortuary.

The corpse is brought to the entrance by car and carried into the receiving room by relatives. There is a silent ceremony, usually with the coffin open, when the relatives spend the last moment with the deceased. The outdoor court is a room for reflection, and to wait for the family members who remain inside. A sliding door facing the parking area allows the main door to stay open during the ceremony. The court has a view towards the graveyard. The preparation room is normally used by the undertaker, but also by families who want to take part in the preparation of the dead body.

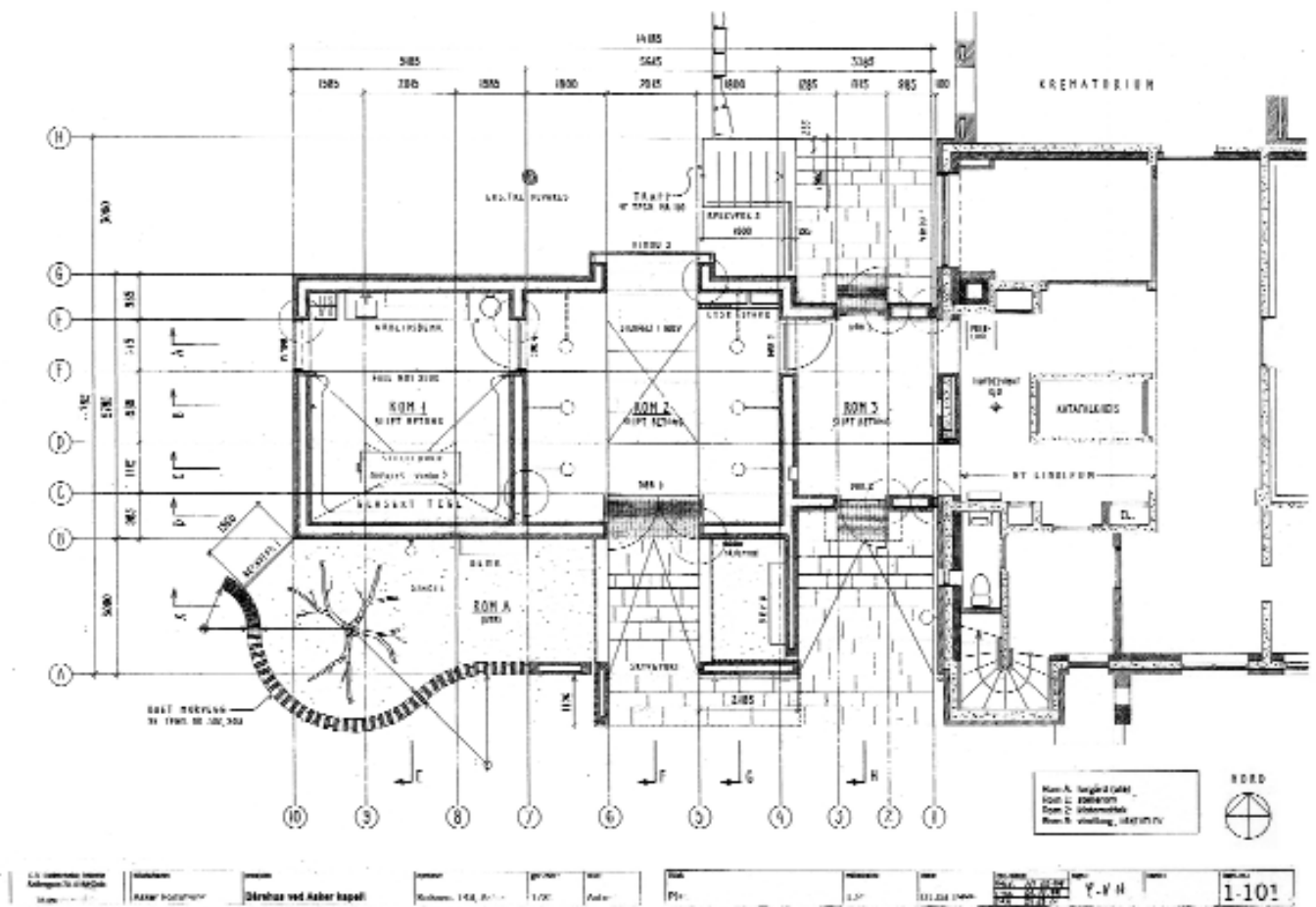
The white clay brick measures 60x85x285mm. All walls are load-bearing masonry. The ceremony room has a brick vault, while the other rooms have horizontal concrete slabs.

The slabs resist the pressure forces from the vault, statically replacing tension rods in the ceremony room. Interior brick surfaces exposed to water are glazed clear, which gives the brick a grayish uneven colour, caused by salts in the clay.

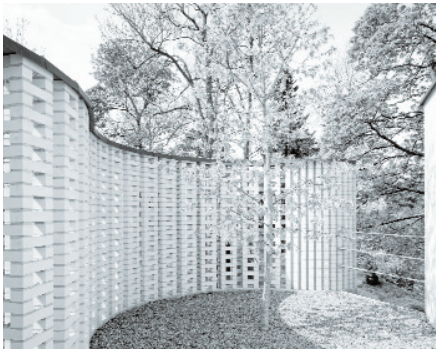
Floors are ground concrete. Doors and windows are pine wood, treated with a glossy oil. Fittings for lighting and candles are sandblasted stainless steel. The tree in the court is a wild cherry tree: eventually it will create a roof of branches.

The steel sculptures in the ceremony room and court are by artist Per Inge Bjørlo.

One aspect of the project intrigued me throughout the design process. Even though the mortuary is religiously neutral, many features of the building quite soon presented themselves as metaphors. The proportions of the room, the geometry, the light, the fixtures and even the small stones in the concrete floors seemed to attract symbolic meaning. I am still not sure whether this aspect is actually present in the building, or just brought to the surface of my mind by the program alone.



Disegni come scolpiti per ricavare senso in un luogo ove si fa fatica a ritrovare un valore alle cose. La perfetta costruzione, mattone dopo mattone, nella ricerca del monocromo reso con più materie, rende tutto morbido, non violento, anche se sostanzialmente senza colore.



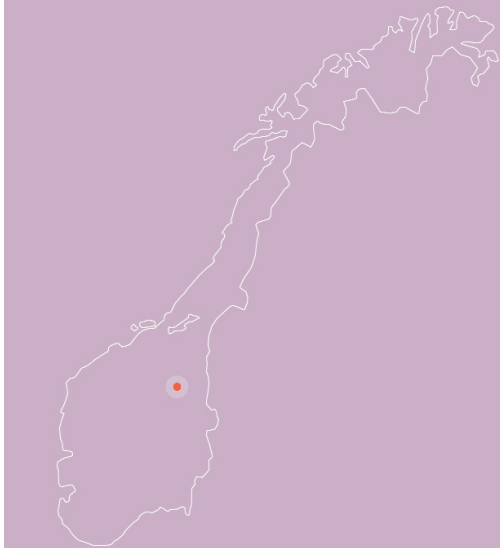






La trama, il tessere e il legare dei materiali, rendono questo spazio semplice, quasi dimesso, un luogo intenso e dalla misura familiare, ma al contempo perfetto ed algido. Casa ultima ove radunarsi, con discrezione. E silenzio.

SOLLIA



title: **Mountain cottage in Sollia**
type: **commission**
location: **Storelvdal, Norway**
date (starting/opening): **2004**
collaborators: **C-V. Hølmebakk, Christine Petersen, Gyda Drage Kleiva**
consultants: **Terje Orlien**
built area: **135m²**

MOUNTAIN COTTAGE IN SOLLIA

Il cottage è situato 900 metri sopra il livello del mare sul versante della collina che guarda ad Ovest con una vista impressionante verso le montagne Rondane. Il sito sta sul retro di un accennato innalzamento del paesaggio digradante, che rende il terreno elevato "verso l'interno", lontano dalla vista. Il dislivello crea un bellissimo primo piano con alcuni pini e con la terra coperta con muschio per renne.

Il volume principale della villetta abbraccia il piccolo promontorio, con le stanze schierate lungo la vista. Una terrazza di ghiaia si adatta alle increspature del terreno e crea uno spazio a gradoni che si affaccia verso ovest e sulla vista. Sul lato est c'è un piano aggiunto per il bagno e l'asciugatrice. L'annessione è connessa al volume principale attraverso una veranda d'ingresso. Il terreno di terra e ghiaia era pericoloso per il peso del ghiaccio, e la profondità del ghiaccio nell'area era di 2.7 metri. Un progetto di fondazione tradizionale su larga estensione avrebbe rovinato la vegetazione intorno all'edificio. Un importante compito fu quindi di trovare una fondazione principale che occupasse un'area di terreno più piccola:

Una parete portante in cemento tiene la terra tra la casa e il terreno. Questa parete ancora anche la struttura in legno che sbalza sopra la terra ad est. In questo modo il tappeto isolante è più o meno limitato alla grandezza dell'edificio stesso, mentre sul lato ovest l'isolamento è coperto con la terrazza di ghiaia.

Il cottage ha uno scheletro con pilastro e trave in legno di pino laminato. La trave più in alto ha una pendenza di 1/60 che crea un tetto con dislivello notevole nello spazio interno. La struttura è esposta verso gli interni e verso la terrazza. La parte a sbalzo dell'edificio ha un rivestimento in tavole in cuore di pino. Le rifiniture interne sono in compensato di pino. La struttura del soffitto in legno genera una trama geometrica di rettangoli, colorati in 19 diversi colori. I piani di legno sono di pino, mentre l'area del corridoio lungo la terrazza è in cemento. Il camino e la restante muratura sono in mattoni di cemento. Tutto il legno esterno è trattato con catrame.

The cottage is situated 900 meters above sea level in a west facing hillside with a striking view towards the Rondane mountains. The site lies on the back side of a vague elevation in the sloping landscape, which makes the ground slant "backwards", away from the view. The elevation makes a beautiful foreground





with a few pine trees and the ground covered with reindeer moss.

The main volume of the cottage embraces the elevation, with the rooms organized along the view. A gravel terrace adapts to the increasing terrain and creates a sheltered outdoor space facing west and the view. On the east side is a two storey annex for toilet and drying. The annex is connected to the main building by an entrance porch.

The ground of soil and gravel was dangerous for frost heave, and the frost depth in the area was 2,7 meters. A traditional foundation layout would to a great extent have ruined the vegetation around the building. An important aim was therefore to find a foundation principle that occupied a smaller area of the ground:

A concrete sustaining wall holds the gravel between the house and the terrain. This wall also anchors the wooden structure that cantilevers above the ground to the east. In this way the ground insulation carpet is more or less limited to the size of the building itself, while on the west side the insulation is covered by the gravel terrace.

The cottage has a post and beam skeleton of laminated pine wood. The upper beams has a 1:60 tilt that makes a noticeable sloping ceiling in the space inside. The structure is exposed in the interiors and towards the terrace. The cantilevered part of the building has a covering of pine heartwood boards.

The interior siding and fittings are pine plywood. The structure of the plywood ceiling generated a geometric pattern of rectangles, painted in 19 different colours. The wooden floors are pine, while the passage area along the terrace is ground concrete. The fireplace and other masonry is concrete brickwork. All exterior wood is treated with tar.

Materiali naturali e tradizionali costruiscono questa casa dove il mattone incontra acqua e fuoco, il legno sostiene e ripara.



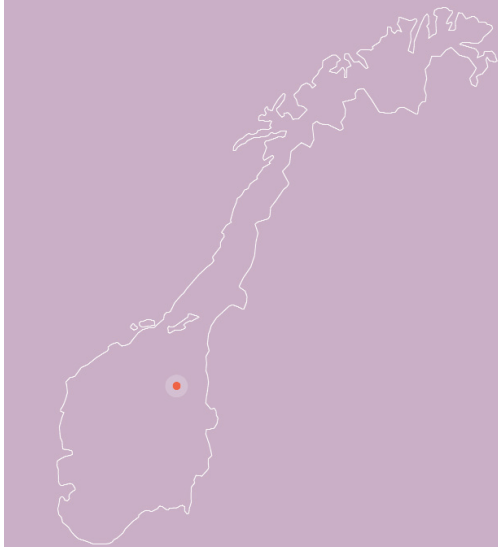






Gli interni sono continui e interconnessi. Il calore del pino rende ospitale e denso lo spazio interiore, tanto più se posto in contrasto col forte e freddo spazio naturale che costantemente si pone come figura e riferimento per chi percorra e viva questa casa.





title: **Sohlbergplassen viewpoint**
 type: **commission**
 location: **Atnasjø, Stor-Elvdal, Norway**
 date (starting/opening): **2004**
 collaborators: **C-V. Hølmebakk, Christine Petersen**
 consultants: **Terje Orlien (preliminary plan)**
Kristoffer Apeland (main plan)
 photos: **C-V. Hølmebakk, Rickard Riesenfeld**
Ellen Ane Krog Egge, Helge Stikbakke
The National Museum of Art (painting)

SOHLBERGPLASSEN VIEWPOINT

Il pittore norvegese Harald Sohlberg (1869-1935) si stabilì nell'area della montagna Rondane per molti anni per fare studi per il suo più noto lavoro "Winter Night in the Mountains". Il tema era una serie di disegni da molti punti panoramici. La posizione più facilmente riconoscibile fu vicino al punto in cui oggi è costruita la piattaforma.

La silhouette nera dei pini in primo piano è una qualità significativa dei dipinti, incorniciando il paesaggio invernale quasi luminescente. Anche oggi il sito ha una certa qualità dinamica, tra i pini cresciuti densamente sul lato della collina e le montagne lontane. Questa relazione è diventata il punto di partenza per la geometria e la struttura della piattaforma.

Sono state fatte molte prove per farsi spazio tra i tronchi d'albero, cercando di trovare le viste migliori e gli spazi interessanti tra gli questi. Poi gli alberi e la topografia sono stati registrati digitalmente, la forma della piattaforma poté essere definita precisamente in modo tale che nessun albero dovesse essere tagliato. Fu cruciale anche trovare un sistema di fondazione che potesse evitare di distruggere i sentieri. Il terreno dell'area era a riparo dal gelo sotto i 2,7 metri; qualunque fondazione tradizionale avrebbe implicato un sostanziale scavo, e tagliato la maggior parte degli alberi.

Nelle prime prove di progetto, la piattaforma aveva una costruzione più o meno flessibile in acciaio. I pilastri avrebbero avuto delle "racchette" appoggiate a terra, permettendo alla struttura di muoversi longitudinalmente con l'alzarsi del gelo. I test di carico su un modello 3D sono stati fatti dall'ingegnere strutturale, e hanno mostrato che le travi curve potevano collassare quando sollecitate dalla neve e dai movimenti della terra. La struttura fu cambiata in cemento, e fu stabilita una connessione rigida di collegamento tra le travi curve e il piano terra.

La trave lungo il perimetro esterno della piattaforma lavora anche come ringhiera. Essa è sorretta da pilastri sottili con anima in acciaio, infilati nella roccia, alcuni collocati a più di 12 metri sotto terra. Le aperture rettangolari nel pavimento permettono alla pioggia e al sole di arrivare al terreno. Una scala conduce allo spazio inferiore della piattaforma e molto oltre sotto la collina verso il lago.

Il piano ha un'inclinazione verso l'esterno appena percettibile (0,3 metri) che dà un lieve senso di attrazione verso il panorama. Il movimento tra gli alberi di pino, dalla strada verso la montagna, è diventato una risposta strutturale all'interpretazione dell'artista, già evidente nel dipinto.





The Norwegian painter Harald Sohlberg (1869-1935) stayed in the Rondane mountain area for several years to do studies for his most famous work, *Winter Night in the Mountains*. The motif was a summation of sketches from several viewpoints. The most recognisable position was close to where the viewpoint platform is built today.

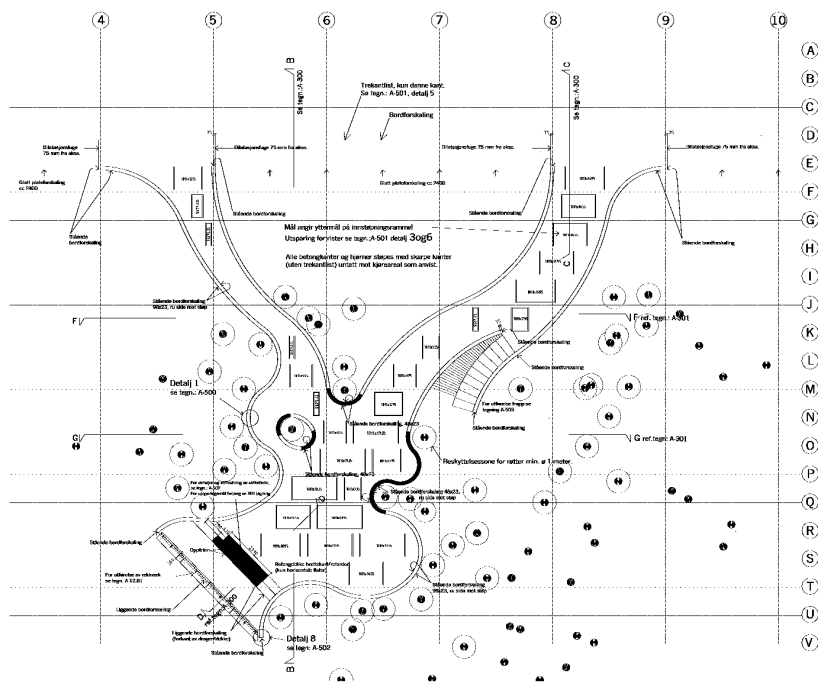
The dark silhouette of pine trees in the foreground is a significant quality of the painting, framing the almost luminescent winter landscape. Also today the site has a certain dynamic quality, between the densely growing pine trees on the hill side and the distant mountains. This relation became the starting point for the geometry and the structure of the platform.

Several tests were executed by placing a ladder up against the tree trunks, trying to find the best views and interesting spaces between the trees. After the trees and topography were digitally registered, the form of the platform could be defined precisely in such a way that no trees had to be cut. It was also crucial to find a foundation system that would not destroy any roots. The ground in the area was frost-free at 2.7 meters – any traditional foundation would imply substantial excavation, and cut down of most of the trees.

In early stages of the project, the platform had a somewhat flexible construction made in steel. The pillars would have "snowshoes" resting on the ground, allowing the structure to move along with the frost heave. Load tests on a 3D-model were done by the structural engineer, and showed that the curved beams would collapse when strained by snow and movements in the ground. The structure was then changed to concrete, and a torsion stiff connection between the curved beams and the floor plane could be established.

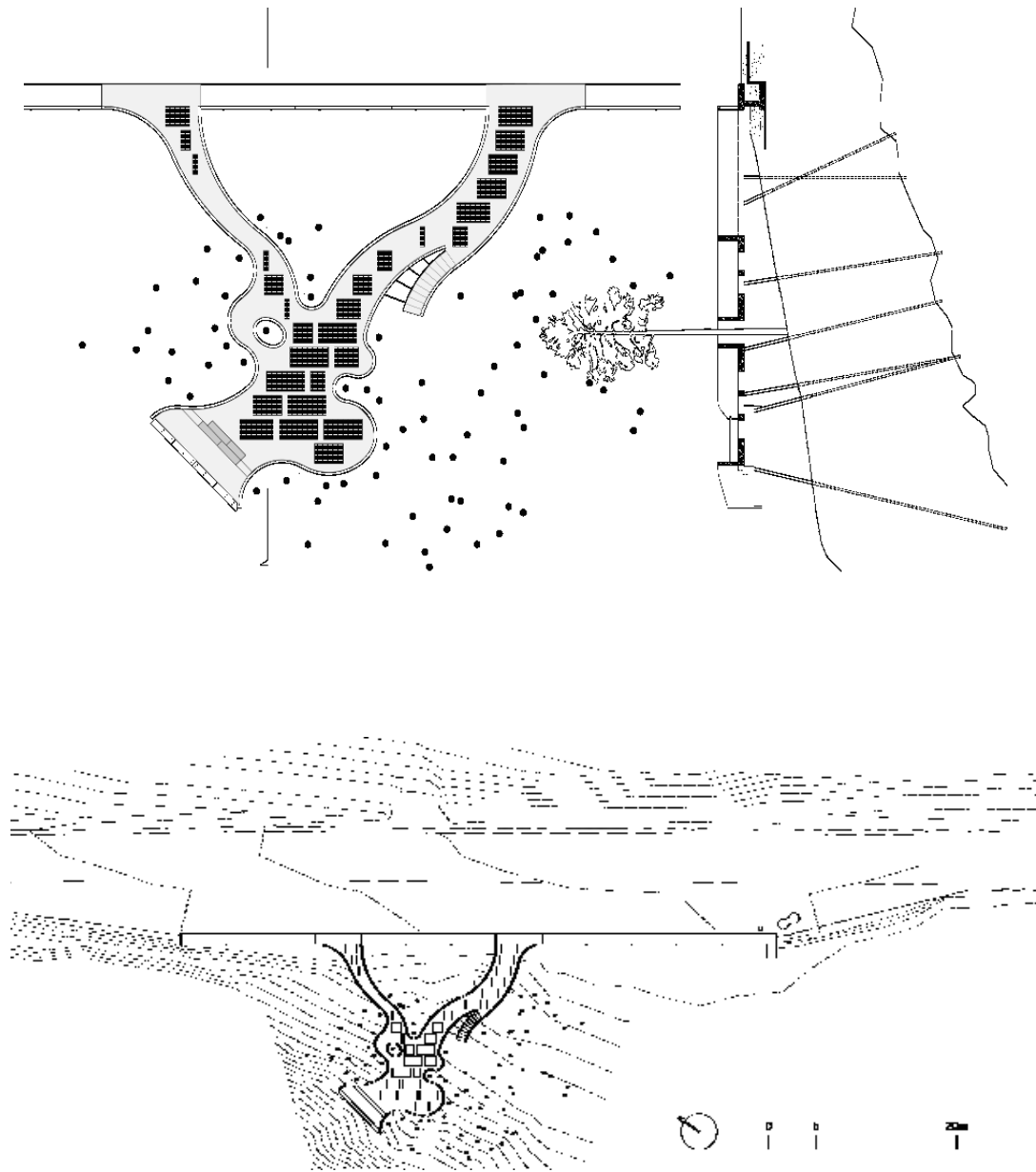
The beam along the periphery of the platform also works as a railing. The beam rests on thin steel core pillars, drilled to rock, some places more than 12 meters below the ground. The rectangular openings in the floor allow rain and sunlight to get down to the terrain. A staircase leads to the space underneath the platform and further down the hill to the lake.

The floor has a hardly noticeable tilt outwards (0.3 meters) giving a slight feeling of being pulled towards the view. The movement between the pine trees, from the road towards the beautiful mountain motif, became an architectural answer to the artist's interpretation – already evident in the painting.

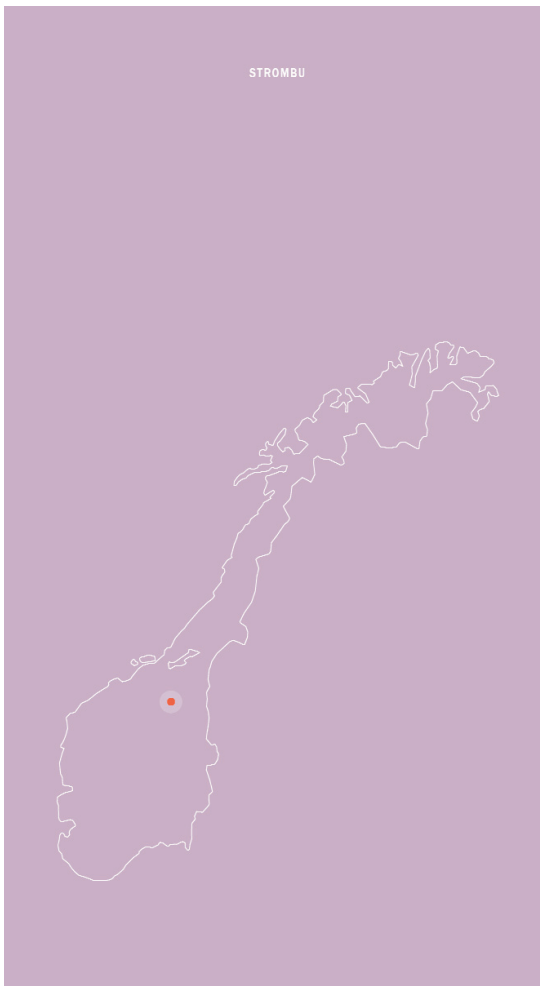


Quest'opera sembra rendere etereo e leggero ciò che non lo è: il cemento come un fumo - o una nebbia - si dipana tra i fusti paralleli del bosco.

La visione dal basso rinforza l'idea di un fluido che cerca spazio tra la natura, quasi fosse una bava che procede dalla strada e si allarga verso il fiordo accompagnando il visitatore.







title: **Strømbu Service Centre and Rest Area**
 type: **commission**
 location: **Atnasjø, Follidal, Norway**
 date (starting/opening): **2009**
 collaborators: **C-V. Hølmebakk, C. Petersen, R. Riesenfeld**
 consultants: **B. Thorvik Helgen (vegetation), Sweco, Alerud, IBR-elprosjekt (engineer)**
 photos: **C-V. Hølmebakk, R. Riesenfeld (CVH), J. Wæhler, S. Skreddernes**

STRØMBU SERVICE CENTRE AND REST AREA

La strada turistica Rondane di 42 km segue il lato est delle Montagne Rondane da Enden nel sud a Follidal nel nord. Il centro è collocato accanto al punto medio di questa strada, ed il luogo serve anche da punto di partenza principale per gli escursionisti della montagna. Il collocare insieme i due gruppi di utenza è stato importante nella definizione dello schema. Per l'automobilista: come essere introdotto nella natura e nelle montagne nel giro di pochi minuti di sosta. E per gli escursionisti: come lasciare o tornare alla civiltà dopo giorni nella natura selvaggia. Strømbu è anche un centro informativo per molte attività nella zona, ed il luogo è sostanzialmente gestito e mantenuto dalla parrocchia locale.

L'edificio principale ha sezioni che creano situazioni diverse sui due lati. Verso l'area parcheggio, un pendio piantato con scale e rampe conduce ad un tetto giardino. Dalla terrazza c'è una vista verso le montagne e il fiume che scorre. Verso nord c'è una sala silenziosa per il riposo, con camino e vista verso il terreno boscoso del fiume. Nel mezzo delle due situazioni c'è una complessa organizzazione del chiosco e dell'area informazioni, che serve sia l'interno che l'esterno. C'è stato anche un aspetto pratico della sezione, dal momento che la pendenza lascia il posto a una grande vasca settica per i servizi igienici, impossibile da posizionare al di sotto del livello dell'acqua freatica. I servizi igienici sono localizzati in un edificio separato.

L'intera area è definita da un accesso ad anello con due connessioni alla strada principale. Il parco, i sentieri e gli edifici sono localizzati lungo questo anello e sono tutti ad elevato livello di inondazione primaverile, circa un metro sopra il terreno naturale. Questa condizione stabilisce una divisione precisa tra la natura coltivata e selvaggia. Nel centro dell'anello ci sarà una fitta foresta, per fornire intorno una situazione più intima e di riparo (prova piantagione 2009). Il piano è anche quello di riaprire un burrone del fiume bloccato, che passa vicino alla facciata di vetro a nord dell'edificio.

Le primissime idee di progetto erano abbastanza semplici e potevano sembrare in qualche modo banali: per rendere l'edificio come un primo movimento del terreno; un gradino o una piccola collina ripida verso le montagne lontane. Credo che la geometria, i volumi e i corridoi nell'edificio abbiano un riferimento nel terreno montano. Ancora con un forte desiderio di presentarsi come un edificio, il progetto ha avuto una discussione intrigante circa i due (natura ed edificio), o piuttosto l'esperienza della natura come opposta all'esperienza dell'edificio.



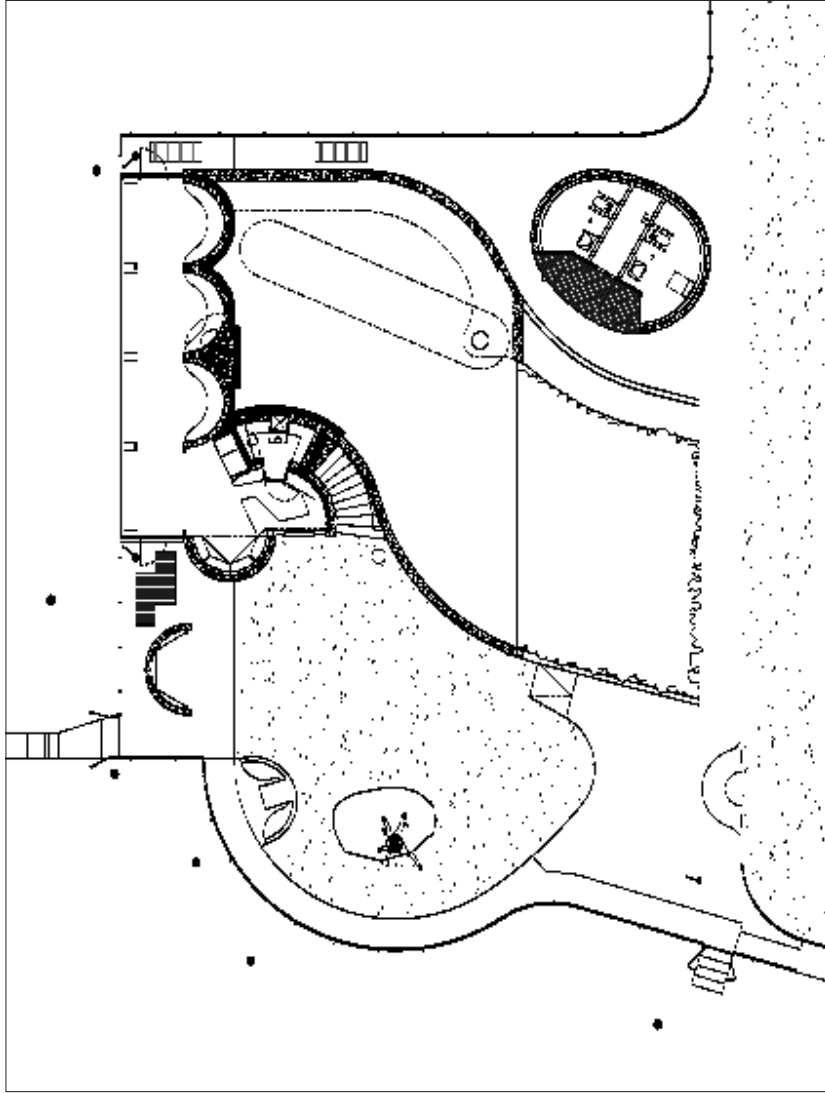


The 42 km Rondane tourist road goes on the east side of the Rondane Mountains from Enden in the south to Folldal in the north. The centre is situated near the midpoint of this route, and the place also serves as a main starting point for mountain hikers. The placing together of the two user groups has been important for the layout. For the car tourist: How to be introduced to nature and the mountains during a few minutes stop. And for the hiker: How to leave or come back to civilisation after days in the wilderness. Strømbu is also an information centre for several activities in the district, and the place is basically run and operated by the local parish.

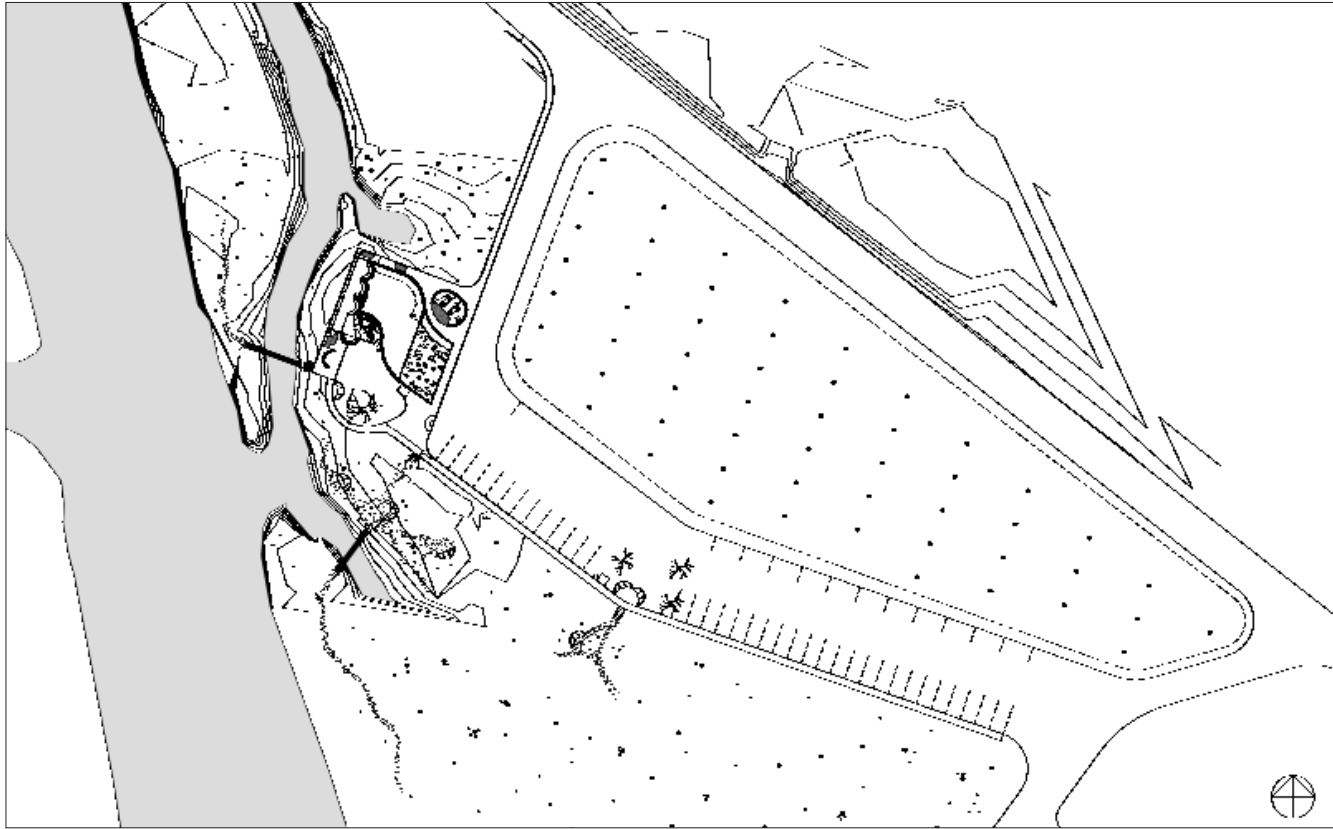
The main building has a section that creates quite different situations on the two sides. Towards the parking area, a planted slope with stairs and a ramp leads to a roof terrace. From the terrace there's a view towards the mountains and the passing mountain river. Towards north is a quiet room for rest, with fireplace and view to the wooded river terrain. In-between the two situations is a complex organisation of the kiosk and information area, serving both the outdoor and the indoor. It was also a practical aspect of the section, since the slope gives place for a large septic tank for the toilets, not possible to position below the ground water level. The toilet facilities are placed in a separate building.

The whole area is defined by a looped access with two connections to the main road. The parking, the footpaths and the buildings are placed along this loop and are all elevated to spring flood level, about one meter above the natural terrain. This condition establishes a distinct division between the cultivated and the given nature. In the middle of the loop will be a large planted forest, giving the overall situation more intimacy and shelter (test plantation 2009). The plan is also to re-open a blocked river gully, passing close to the north glass façade of the building.

The very first ideas of the project were quite simple and maybe somewhat banal: to make the building as a first movement – a step or a small steep hill towards the distant mountains. I believe the geometry, the volumes and the passages in the building have a reference to a mountain terrain. Still with a strong wish to present itself as a building, the project has been an intriguing discussion about the two – nature and building, or rather, the experience of nature as opposed to the experience of a building.

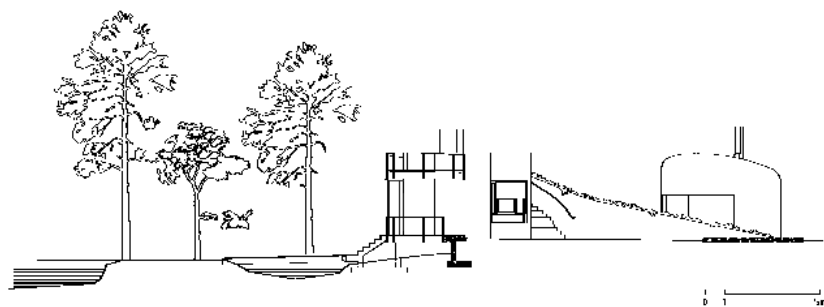
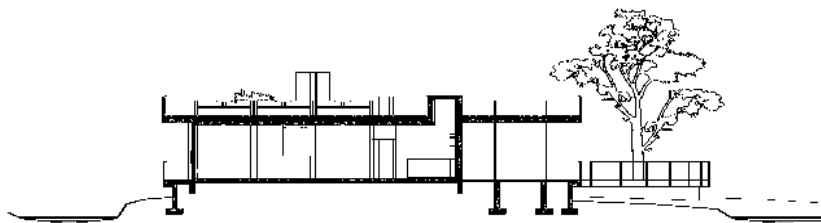






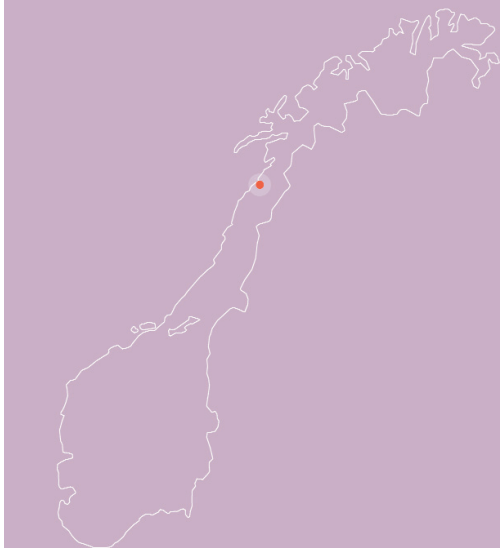
Arrivare dalla natura, per chi passeggia nella natura forte e severa della Norvegia, genera un desiderio ineludibile: ripararsi, trovare calore. Questo piccolo rifugio fa tutto questo con una sola materia, il cemento, capace di rendere continuo, per cromatismi e "texture", l'esperienza del viaggiatore tra natura e artificio. Una sorta di frammento di grotta accoglie per un fugace riposo il viandante, prima che egli possa tornare a confondersi con il bosco, con la neve.





Salire sulla copertura di questa architettura è come scalare un sasso per meglio trguardare l'orizzonte: le poche sedute, gemelle di quelle interne, offrono un fugace appoggio.

JEKTVIK



title: **Jektvik ferry quay**
type: **commission**
location: **Rødøy, Helgeland, Norway**
date (starting/opening): **2010**
collaborators: **Carl-Viggo Hølmebakk, Manthey Kula, Rickard Riesenfeld, Beate Hølmebakk, Per Thamsen**
consultants: **Bygg Team Bodø, Rune A. Larsen**

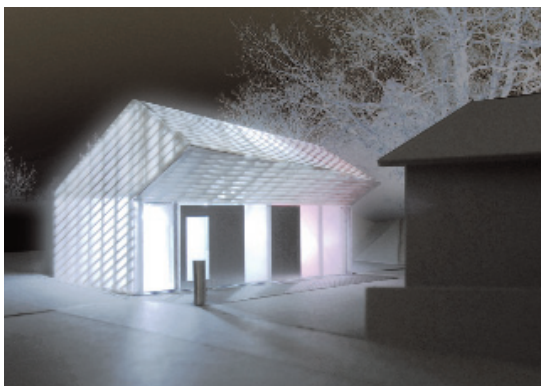
JEKTVIK FERRY QUAY

Nonostante il programma informale, il progetto del piccolo edificio di servizio della stazione ferroviaria di Jektvik è per lo più un esperimento. Dietro ad alcune funzioni molto pragmatiche che si incontrano – una sala d’aspetto e due stanze di servizio – il progetto è prima di tutto incentrato sull’alternarsi di trasparenza e struttura e sulle conseguenze architettoniche di queste scelte. Lo schema del progetto basato su una struttura portante modulare, prefabbricata, in alluminio con una facciata vetrata: un sistema di facciata FG (“vetro strutturale”) il cui assemblaggio interno è visibile all’esterno. Sia le pareti che il soffitto hanno questa struttura e le stanze all’interno appaiono con superfici di vetro lisce. I moduli di vetro, che sono composti da varie combinazioni di vetro lucido e colorato danno varia trasparenza e traslucenza all’interno delle stanze e all’ambiente circostante.

All’esterno della struttura di supporto in alluminio è montata una struttura in assi di pino c/c 48x48 di circa 250mm. Questo telaio fa da base per una pelle esterna continua di poliestere rinforzato. La pelle in fibra di vetro non è fissata su una forma liscia, ma ancorata alla struttura in legno come un panno bagnato appeso ad asciugare. La struttura in fibra di vetro è stata fatta, come quella principale, all’interno di un capannone ad Hamar; dapprima l’edificio è stato trasportato con mezzi di trasporto in sei parti ad Helgeland nel Nord della Norvegia. Ad essere coinvolti principalmente nella realizzazione della casa sono stati un’impresa del vetro e una di costruzioni navali. Tutte le installazioni tecniche e di illuminazione sono posizionate, visibili per metà, nella zona tra il vetro e la fibra di vetro. Sopra il soffitto c’è la zona che funge da tetto freddo, che comprende impianto di ventilazione, guide tecniche e luci. Il soprannome del progetto era “il Gamberetto” perché la struttura della casa e gli organi interni sono parzialmente visibili attraverso i diaframmi trasparenti del vetro e della fibra di vetro.

Il metodo costruttivo speciale ha dato origine ad una casa con molti dettagli costruttivi particolari. L’edificio è accessibile da tutti con ingressi per disabili al livello del terreno circostante. Una pavimentazione grigliata in acciaio circonda l’intero edificio, in modo che le pareti trasparenti possano essere tracciate a terra. Lo spazio sotto la griglia funge anche da condotto per la ventilazione degli ambienti stessi e della struttura a doppia parete. L’illuminazione generale consiste in LED lineari montati nelle tracce del soffitto. Luci fissate al di sotto generano punti





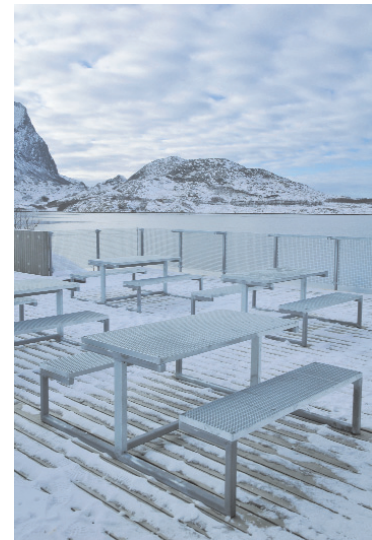
luce concentrati verso le stanze sottostanti. Sono usati colori e contrasti visuali adattati per i non vedenti.

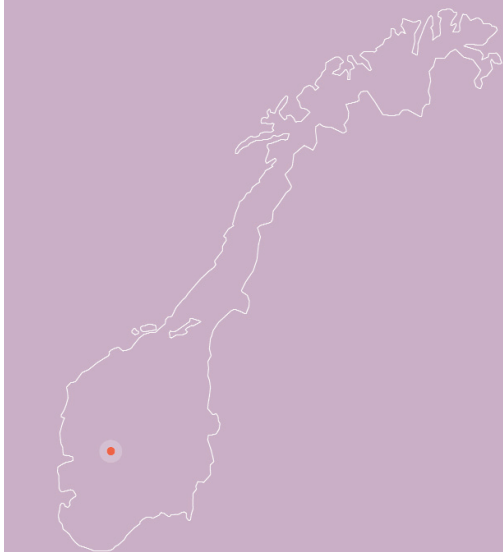
Il volume dell'edificio è stato realizzato per dare al progetto una forma architettonica più libera. La strana forma che sembra modellata dal vento genera uno spazio appartato dietro il chiosco esistente. Quest'area è caratterizzata anche dalla presenza di una cabina telefonica ristrutturata proveniente dal Museo Norvegese delle Telecomunicazioni. Si sta progettando un ampliamento dell'edificio della cabina telefonica esistente verso sud per far posto ad uno snack bar e a un punto di servizio informazioni avanzato.

Despite the informal program the small service building on Jektvik ferry terminal the project is very much an experiment. Besides of meeting some very pragmatic functions – a waiting room and two rest rooms – the projects is first and foremost about transparency and construction and the architectural consequences of these. Vehicle for this study is built up as follows: a load-bearing, prefabricated, modular aluminium structure has a twisted facade glazing: a SG-facade system ("structural glazing") is assembled with the outside inwards. Both walls and ceiling have this structure and the rooms appear inside with very plane glass surfaces. The glass units, which are composed of various combinations of frosted and coloured glass gives varying transparency and translucency to the side rooms and the surroundings.

On the outside of the supporting aluminium structure is mounted a lath work of 48x48 pine c/c approx 250mm. The lath work makes the basis for a seamless outer skin of reinforced polyester. The fibreglass skin is not cast against a smooth shape [as in for example a boat], but hung up on the timberwork as a wet cloth before it hardens. The fibreglass works was, like the main structure, made inside a closed production hall in Hamar, before the house was taken in six parts by car to Helgeland in the north of Norway. The main subcontractors for the house have been a glass contractor and a boat building company. All technical installations and lighting are positioned, half visible, in the zone between the glass and fibreglass. Over the flat glass ceiling is this zone functioning as a cold attic, which comprises ventilation aggregate, technical guidance and lighting. A working title for the project was "the shrimp" because the house's structure and internal organs were partially visible through the transparent layers of glass and fibre-glass.

The special construction method has provided a house with many demanding details. The building is universally accessible with wheelchair entrances at the level with the surrounding area. A steel grid floor is surrounding the entire building, so that the transparent walls can be traced all the way down to the ground. The space beneath the grid is also the inlet chamber for ventilation of both the rooms themselves and the double wall structure. The general lighting consists of linear LED lighting fixtures that are mounted on the ceiling trusses. There are also mounted down lights that provide concentrated light to the rooms below. It is used colours and visual contrasts adapted for the visually impaired. The situation and the building volume are applied to give the project a more architecturally relaxed appearance. The "wind queer" form gives a secluded outdoor space behind the existing kiosk building. This outdoor area is defined also by a refurbished phone box placed by the Norwegian Telecommunications Museum. Kiosk building has been given a general renovation. An extension of the kiosk building to the south are being planned to make room for a snack bar and an enhanced information.





title: **Voringsfossen**
 type: **commission**
 location: **Voringsfossen, Norway**
 date (starting/opening): **2010**
 collaborators: **Carl-Viggo Hølmebakk (PL),
 Rickard Riesenfeld, Beate Hølmebakk,
 Per Thamsen**
 consultants: **Siv. ing. Finn-Erik Nilsen (civil
 engineering), Christopher Apeland AS
 (RIB description), Aalerud Hamar (HVAC),
 IBR elprosjekt (RIE)**

NASJONALE TURISTVEGER IKONPUNKT VORINGSFØSSEN

La potenza della natura, il desiderio di far sì che i futuri visitatori di questa parte della meravigliosa Norvegia siano rapiti da quella magica coesistenza di acqua-roccia-cielo che rendono così speciale questa terra, sono le ragioni di questo potente progetto di Carl-Viggo Hølmebakk. I visitatori sono rappresentati in visita come colti in una condizione di stordimento ed estasi, animando e pervadendo i disegni di questo progetto per un punto di visita panoramico alle cascate di Voringsfossen di un'atmosfera mistica.

Luoghi più naturalmente agibili dalle capre (una significativamente appare come un monito in una delle splendide vedute) che dalle persone; percorsi posti sul margine di dirupi, immaginati leggeri ed aerei, in qualche modo apparentemente precari tanto da tenere in tensione fisica il visitatore, fanno di queste tavole di progetto qualcosa di più che una prefigurazione della realtà immaginata. Sembrano essere dichiarazioni di una poetica.

Chi percorrerà questa superba parte della natura dovrà percepirne la potenza, partecipare al brivido che genera a chi la conosce e la rispetta, dovrà necessariamente sentirla come un vivente carico di forza ed energia. Non certo una natura-oggetto facilmente addomesticabile!

La dimensione notturna ed invernale dei disegni, richiamando tanta iconografia espressionista, riescono a caricare di tensione il progetto che in buona sostanza si mostra come una serie di passerelle leggere, quasi fossero provvisorie ed aeree, tra i profondi dirupi dove possiamo facilmente immaginare il frastuono dell'acqua, sentirne finanche le particelle nebulizzate sulla nostra pelle.

Progetto potente e carico di suggestioni, che speriamo a breve di poter fisicamente percorrere, si chiude in un'architettura di vetro che sembra essere la cristallizzazione della potente roccia su cui fonda, conclusione cristallina che tanto deve al ricordo dell'*Alpine Architecture* della fase eroica dell'espressionismo europeo.

The meaning of this project of Carl-Viggo Holmebakk is the nature's power, the desire of make the tourist attracted by this part of Norway and its magic coexistence of water – stone – sky. Thus in the drawings of this project tourist people are represented as if in a contemplation after a pilgrimage.

The site is usually frequented more by the goats than by peo-





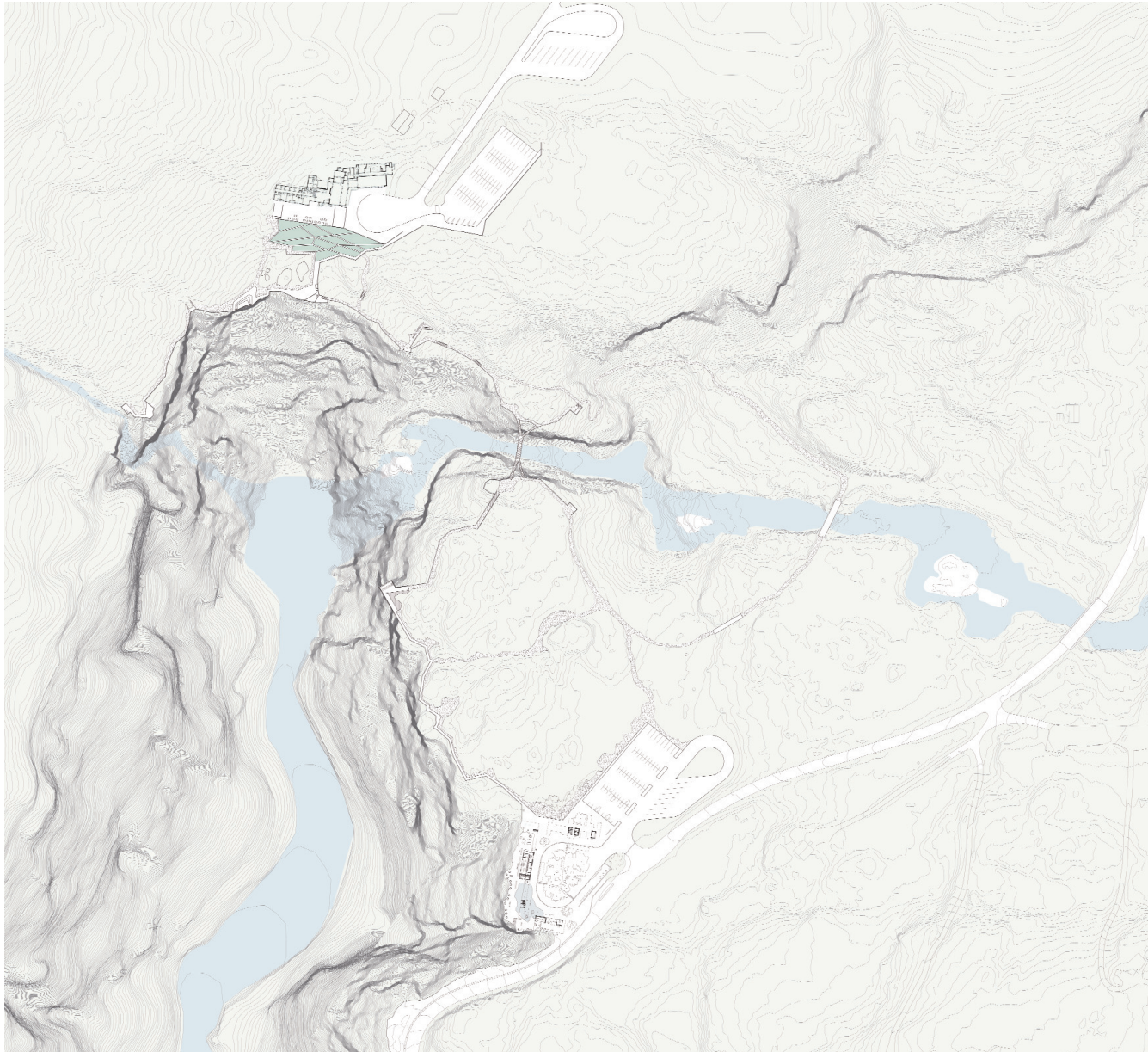
ple (one of them appears in the drawings as a natural warning). The passages on the edge of the cliffs are imagined light, somehow they seem precarious and make the drawings a poetic declaration.

People, passing through this site can feel the power of the nature, and perceive the feeling of respect; they must feel its strength and energy. A not tamed nature!

The drawings representing project night and wintry situation, as in the expressionism images, can show a project full of tension which is composed by several light catwalks floating on the cliffs: we can imagine the noise of the water and actually feel its freshness on the skin.

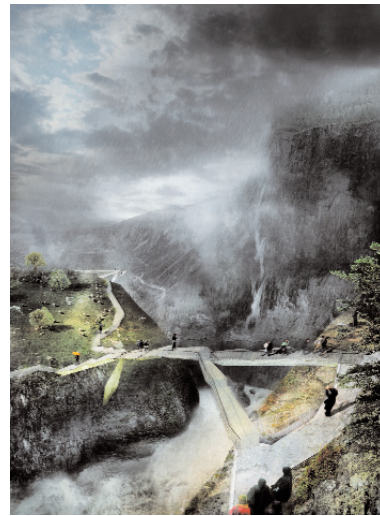
we hope to have the possibility of walk through this wonderful project in which is also included a glass architecture: a building merged with the stone in which it's casted. A project which bring to minds the Europe Expressionism and the Alpine Architecture.

Quest'opera, di prossima realizzazione, è pensata per generare piccoli appoggi che permettano di essere "nella" natura, fisicamente avvolti dal rumore dell'acqua, sentirne la sua vaporizzazione sulla pelle.





Una piccola "architettura alpina" disegna un coronamento in vetro ad un'aspra roccia, ideale fusione del visitatore con il monte che lo sostiene quasi fosse immerso nell'acqua e nella neve che lo circondano.



**JAN OLAV JENSEN
& BØRRE SKODVIN**

MOUNTAIN ROADS PROJECT – VIDESETER RAILINGS

STRYNEFJELL, NORWAY 1997

MORTENSRUD CHURCH

OSLO, NORWAY 1998

NEW MONASTERY FOR CISTERCIAN NUNS

TEUTRA ISLAND, NORWAY 2006

TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – LANDSCAPE HOTEL

BURTIGARD, GUDBRANDSJUVET, NORWAY 2006

TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – VIEWING PLATFORMS & BRIDGES

GUDBRANDSJUVET, NORWAY 2008

THERMAL BATH, THERAPY AND HOTEL

BAD GLEICHENBERG, AUSTRIA, 2008



title: **Mountain roads project – Videseter railings**
type: **commission**
location: **Strynefjell, Norway**
date (starting/opening): **1996-1997**
consultants: **Dr. Techn. Kristoffer Apeland**
built area: **55m²**
budget: **0,05 million euros**

MOUNTAIN ROADS PROJECT – VIDESETER RAILINGS

Il punto panoramico sul bordo del precipizio alle Cascate Videseter richiedeva principalmente una nuova balaustra. Le valanghe annuali avevano ripetutamente danneggiato le ringhiere esistenti. La roccia su cui sorge il punto panoramico era stata demolita molto tempo prima per facilitare l'accessibilità.

La balaustra è costruita con un tondino d'acciaio lungo 90mm, infilato in fori praticati su precisi punti nella roccia. Attraverso piastre d'acciaio agenti da travatura orizzontale, questa tecnica ha portato ad una geometria altamente stabile. Uno spessore "protettivo" in cemento è stato colato sulla cima della montagna che forma il punto panoramico, ma il piano orizzontale comprende "isole" risultanti dai crinali lasciati dall'erosione. I corrimano, su entrambi i lati della scogliera che scende fino alla cascata, sono realizzati in modo molto diverso. Abbiamo realizzato sezioni principali di tre tipi di ringhiera (in base ai provvedimenti della legislazione urbanistica vigente) e posato le balaustre in piano secondo le curve del sito. Abbiamo poi dato alcune semplici istruzioni al saldatore, richiedendogli di costruire le balaustre *in situ*; con le estremità reciprocamente non più vicine di 0,6m, né più lontane di 1 metro e mezzo. Sono state posizionate su pietre, con l'altezza dei montanti verticali di 0.9m e le curve verticali delle balaustre a formare curve continue in conformità alla direzione del terreno direttamente sotto la ringhiera. Queste istruzioni, combinate al particolare processo, hanno reso ridondanti i disegni esecutivi dei dettagli di queste complesse curve tridimensionali. Le curve potrebbero effettivamente non essere neanche realizzabili se fatte in questo modo, ma potrebbe essere prodotta una stretta somiglianza avendo scelto di usare una tecnologia molto avanzata e avendo avuto accesso alle risorse necessarie per questo tipo di processo progettuale. Sarebbe servito un gran numero di disegni, programmi avanzati e architetti e ingegneri altamente specializzati per progettarlo e costruirlo. Ciò avrebbe potuto comportare un costo maggiore e le possibilità di errore durante un processo complicato e incerto avrebbero potuto essere molto più alte.

A scenic spot at the edge of the precipice at Videseter Falls required new railings. Annual avalanches had damaged existing railings repeatedly. The rock on which the vantage point stands had been blasted long ago to improve accessibility.





The railings are constructed of 90mm long steel rod, cast in holes drilled to the exact same datum in the rock. With steel plates acting as a horizontal truss, this technique resulted in a highly stable geometry. A "repairing" concrete surface has been cast on top of the rock that forms the vantage point, but the horizontal datum admits "islands" made by the ridges left by blasting. The handrails on either side of the cliff leading down to the waterfall are generated in a very different way. We made principal sections of three types of railings (according to building legislation requirements) and placed the railings in plan according to the curves of the site. Then we gave some simple instructions to the welder, requiring him to build the railings on site; with the poles not closer to each other than 0.6 meters, and not further apart than 1.5 meters. They were placed on stones, the height of the vertical posts being 0.9 meters and the vertical curves of the railings forming continuous curves in conformity with the terrain directly below the railings. These instructions, combined with this particular process, made detailed working drawings of these quite complex three-dimensional curves redundant. The curves might actually not even be expressible when done this way, but a close likeness could have been produced had we chosen to use very advanced technology and had access to the resources needed for such a planning process. It would have required a great number of drawings, advanced programs and highly skilled architects and engineers to plan and build it. It would have been much more costly and the chances of getting things wrong during a complicated and uncertain process would have been much greater.

Le geometrie delle balaustre dichiarano l'essere state trovate grazie ad un'attenta lettura della morfologia della roccia. Tratti di pavimenti ottenuti per colatura del cemento che permettono di percorrere ciò che altrimenti non lo sarebbe, ma senza celarne la natura ed il suo insuperabile disegno.

Ferro legno e cemento si rincorrono nel definire piccoli margini in quest'opera di forte rigore e nessuna concessione al linguaggio.

Le geometrie delle balaustre dichiarano l'essere state trovate grazie ad un'attenta lettura della morfologia della roccia. Tratti di pavimenti ottenuti per colatura del cemento che permettono di percorrere ciò che altrimenti non lo sarebbe, ma senza celarne la natura ed il suo insuperabile disegno.

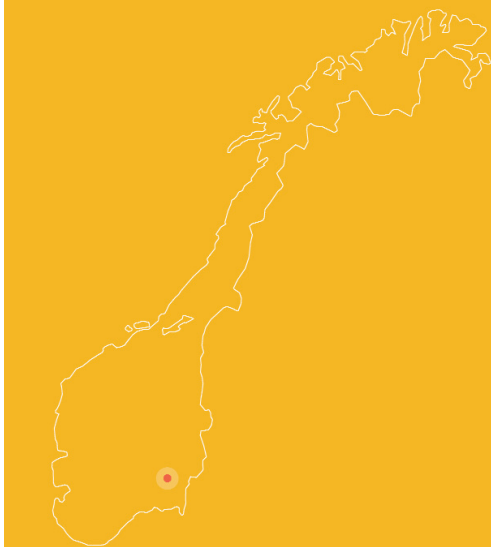
Ferro legno e cemento si rincorrono nel definire piccoli margini in quest'opera di forte rigore e nessuna concessione al linguaggio.











title: **Mortensrud church**
 type: **commission**
 location: **Oslo, Norway**
 date (starting/opening): **1998-2002**
 collaborators: **Jan Olav Jensen (PL), Børre Skodvin,
 Torunn Golberg, AnneLise Bjerkan, Torstein Koch,
 Siri Moseng, Einar Malmquis**
 consultants: **Interconsult AS**
 built area: **2200 m²**
 budget: **5 million euros**

MORTENSRUD CHURCH

La chiesa è situata sulla cima di un piccolo crinale con un grande albero di pino e alcune rocce in vista. Geometricamente parlando la chiesa è un'aggiunzione del terreno esistente, non è stato necessario alcuno scavo distruttivo tranne la rimozione delicata del sottile strato di suolo vegetale.

Questa tecnica, tra le altre cose, ha reso più facile preservare la vegetazione esistente e la topografia, in modo tale da dare un valore aggiunto all'edificio. Alcune delle formazioni rocciose emergono come isole nel pavimento in cemento della chiesa, tra l'aula e il coro. Così la chiesa viene suddivisa nello spazio in base alle giaciture degli elementi già presenti nel sito. Ciò è possibile perché ci sono tolleranze relativamente grandi nel dimensionamento delle stanze. Non è stato usato alcun modulo per determinare le esatte posizioni dei giardini. Piuttosto i materiali e le strutture sono scelti con una sistemazione graduale non incrementale delle dimensioni possibili, senza scale o moduli. La tensione tra il desiderio di creare una sala "silenziosa" autoreferenziale, e una varietà di ostacoli limitanti questa possibilità, sono stati deliberatamente scelti come strategia per "disturbare" architettonicamente un processo in cui sono coinvolti un ampio gruppo di persone e interessi, e che d'altra parte potrebbe essere fortemente caricato con riferimenti tradizionali e storici. La struttura principale è un telaio in acciaio con una parete di pietra a sorreggere il tetto. Una facciata di vetro di 90-160cm distante dal muro di pietra definisce una stretta galleria intorno alla sala della chiesa. La pietra in questa parete è montata senza malta, così da lasciare la luce filtrare attraverso. Il lato esterno irregolare della parete di pietra è mostrata attraverso la facciata di vetro sui tre lati della chiesa. La parete di pietra è irrigidita orizzontalmente da piastre in acciaio, 4x250mm, che si estendono tra le colonne, inserite nella parete ogni metro. Le facciate di vetro sono irrigidite con "spingenti" fatti di piastre d'acciaio che sono inserite nei giunti verticali tra i quadri in vetro, e le piastre orizzontali nella parete di pietra. Il budget era veramente ristretto, tanto che il prezzo al metro quadro equivale a quello delle case popolari ad Oslo. Per realizzare questo edificio abbiamo dovuto usare tutta la nostra immaginazione per tirar fuori il massimo dal minimo, economicamente parlando. Ciò è stato possibile soprattutto evitando i sistemi tradizionali per facciate, strutture, pareti, pavimenti ecc. Abbiamo usato metodi e tecniche molto basilari ed abbiamo sorprendentemente scoperto, giorno dopo giorno, non

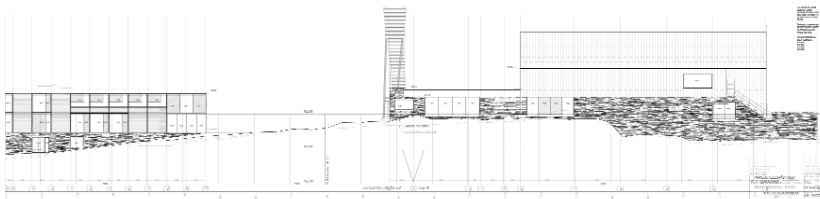
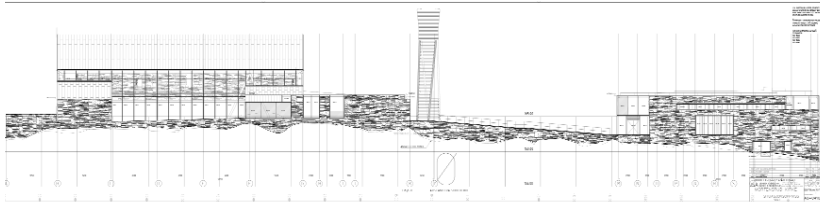




solo che sarebbe stato più conveniente, ma che ci avrebbe anche dato una libertà architettonica molto più ampia. Il carattere frammentario e complesso che ha fatto emergere e concludere il processo di ricerca di possibili configurazioni – che è lo schema che poteva essere realizzato con i limiti che avevamo – si è rivelato essere così complesso da rendere virtualmente impossibile fotografare l'edificio per intero, come anche l'interno, in un solo colpo.

The church is situated on the top of a small crest with large pine trees and some exposed rock. Geometrically speaking the church is an addition to the existing ground, no blasting and excavation was necessary except carefully removing the thin layer of soil.

This technique, among other things, makes it easier to preserve the existing vegetation and topography, thereby adding a dimension to the experience of the building. A number of trees are preserved in atriums within the enclosure. Some of the rock formations emerge like islands in the concrete floor of the church, between the congregation and choir. Thus the church takes its major divisions from elements already on the site. This is possible because there are relatively large tolerances in dimensioning the rooms. No module has been used to determine the exact positions of the gardens. Rather the materials and structures are chosen so that a gradual non incremental adjustment of dimensions, without steps or modules, is possible. The tension between the wish to create a "silent" self-referring room, and a variety of obstacles limiting this possibility, has been deliberately chosen as a strategy to architecturally "disturb" a process in which a wide range of people and interests are involved, and which otherwise would have been heavily loaded with conventional and other historical references. The main structure is a steel framework with a stone wall carrying the roof. A glass facade 90-160cm off the stone wall defines a narrow gallery around the church room. The stone in this wall is built without mortar, thus letting light through, and has one even side, and one uneven as standard. The uneven outside of the internal stone wall is exposed to the outside through the glass facade on three sides of the church. The stonewall is stiffened horizontally by steel plates, 4mm x 250mm, that spans between the columns, inserted into the wall every meter. These plates can stiffen this wall only when the weight of the wall itself is added

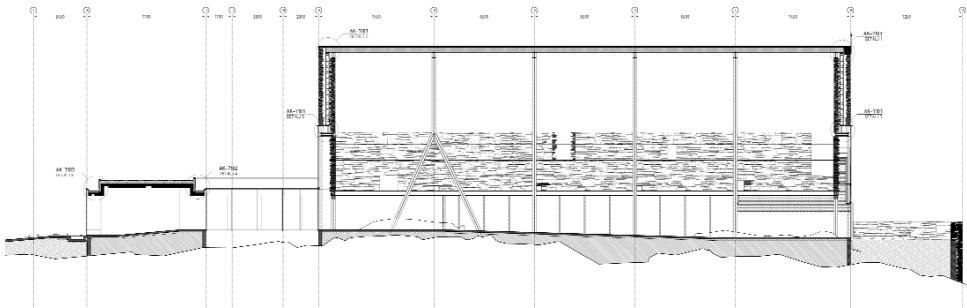
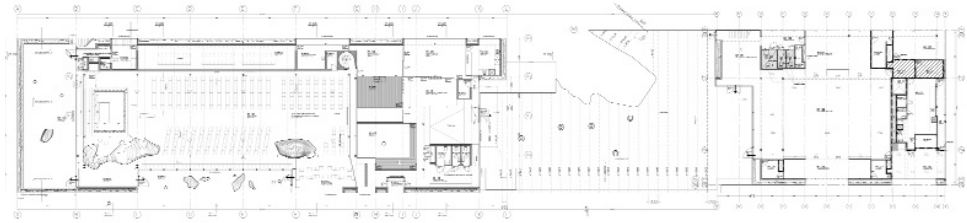
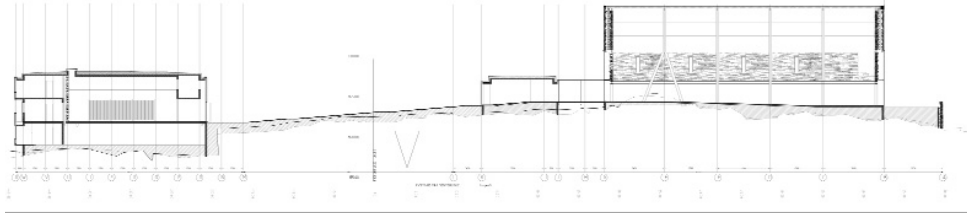
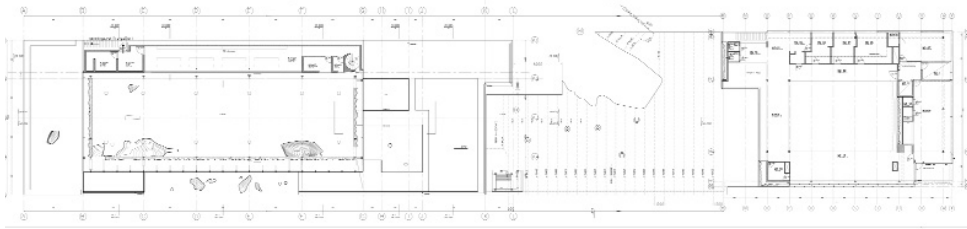


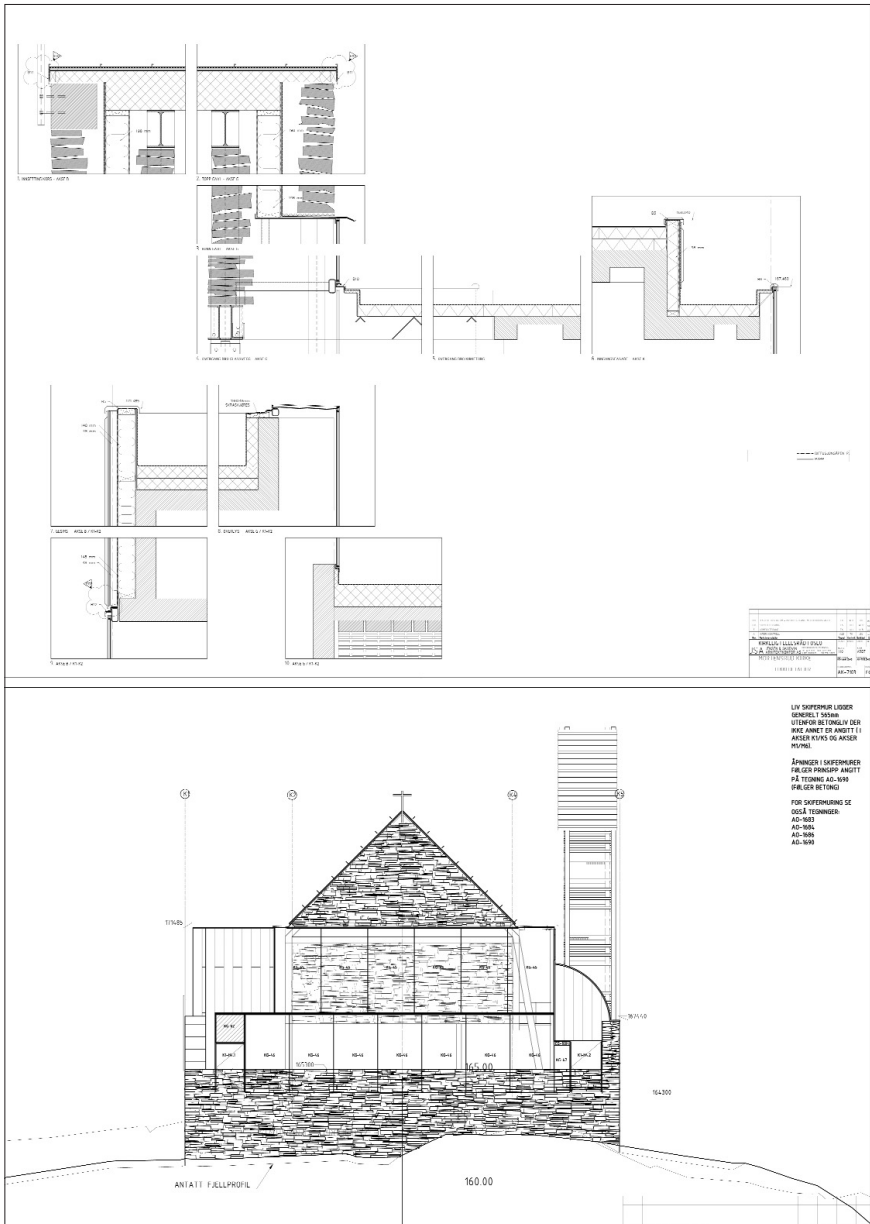
Spazio interno di una chiesa è un muro attraversato dalla luce che "vola" su un orizzonte di natura che entra e ti si avvicina. Frammenti di rocce emergono dichiarando di essere state cercate come luoghi per parlare dell'incontro dell'uomo con il suo Dio.



to this structure. The glass facades are stiffened with "propels" made from steel plates that are inserted into the vertical joints between the glass panes, and to the horizontal steel plates in the stonewall. The budget was very tight, and the price per square meter equals that of social housing in Oslo. To get this building realized we had to use every possibility we could think of to get more out of less, economically speaking. This was achieved mainly by avoiding conventional "proprietary" systems for facades, structures, walls, floors etc. Rather we used very basic methods and techniques and surprisingly found out, again and again, that not only was it cheaper, it also gave us a far greater architectural freedom. The fragmented and complex character that emerged and concluded the process of searching for the possible configurations – that is the layout that eventually could be realized given the limitations we had – turned out to be so complex that it is virtually impossible to photograph the whole building, or interior in one shot.

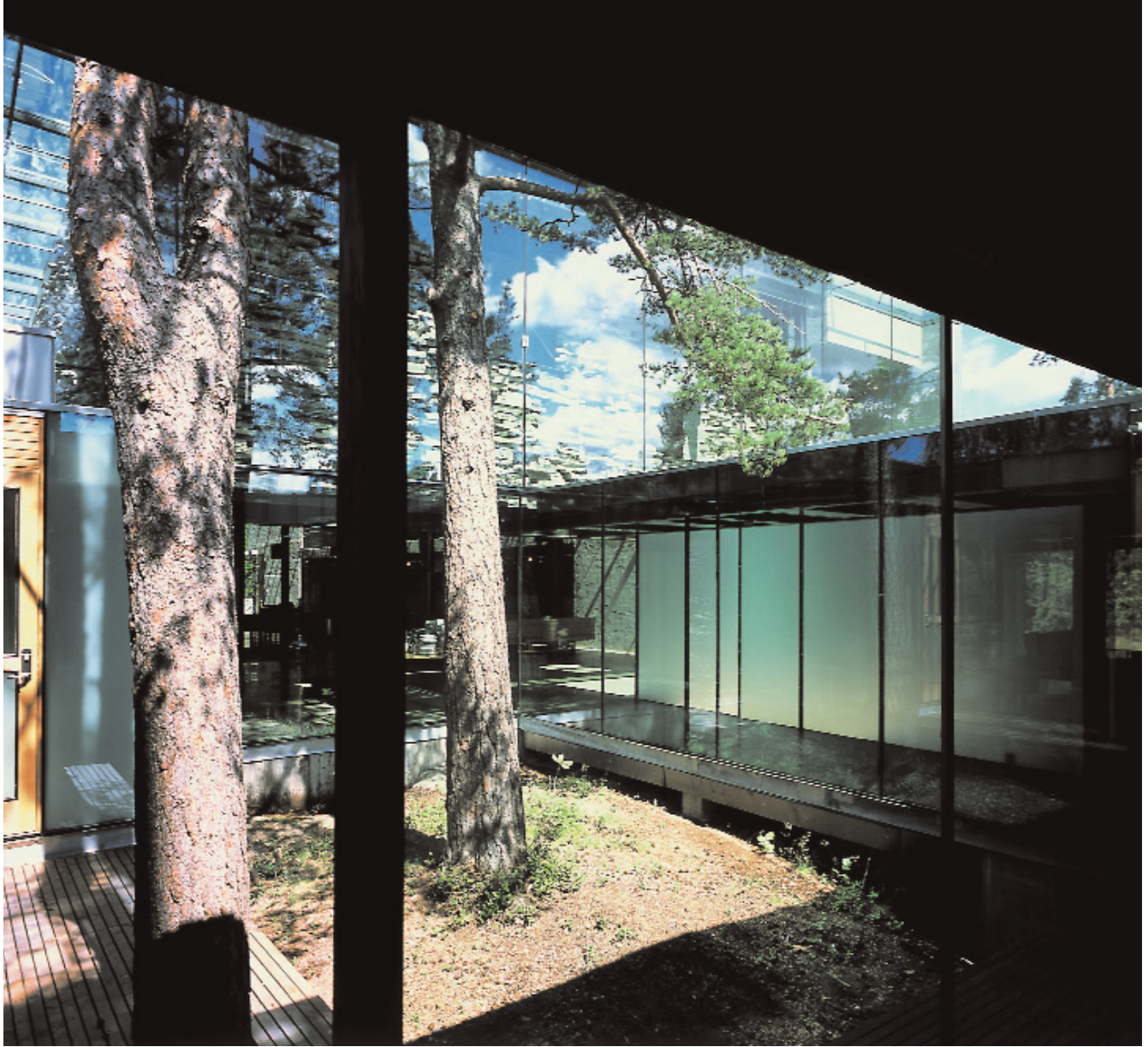
Una crosta di vetro racchiude e involucre un cuore di pietra e cemento. L'attenzione per le soluzioni costruttive è tutta finalizzata a far parlare il senso, mettendosi al servizio del valore dello spazio che comunica, mai trovandosi ad essere prova di virtuosismo costruttivo.







L'involucro dall'esterno dichiara le regole del gioco senza mostrare nulla prima che il visitatore non si addentri e non sperimenti lo spazio, nel tempo.







title: **New Monastery for Cistercian nuns**
 type: **commission**
 location: **Teutra Island, Norway**
 date (starting/opening): **2006**
 collaborators: **Jan Olav Jensen (PL), Børre Skodvin, Torstein Koch, Torunn Golberg, Martin Draleke, Aslak Hanshuus, Kaja Poulsen, Siri Moseng, Anne Lise Bjerkan**
 consultants: **Dr. Techn. Kristoffer Apeland AS**
 built area: **2000 m²**
 budget: **6,0 million euros**

NEW MONASTERY FOR CISTERCIAN NUNS

Il progetto in questione è collocato sull'Isola di Tautra nel Fiordo di Trondheim. È un nuovo monastero per 18 suore, completato da una piccola chiesa e da tutti i servizi necessari a farne un ambiente da vivere, come aree per la produzione e così via. I clienti sono suore provenienti da diverse nazioni, soprattutto dagli USA, tutte dell'Ordine Cistercense, unite dalla comune visione di creare un nuovo convento sull'Isola di Tautra. Questo luogo ha un monastero Cistercense fondato esattamente nella primavera di 800 anni fa, ma oggi di esso rimangono solo rovine. Un aspetto importante dell'istituzione è il carattere introverso della vita quotidiana delle suore. Questo ha chiare implicazioni architettoniche. Una delle nostre prime idee era quella di creare un edificio basso con una serie di giardini, dando luce, un senso di privacy ed esclusione dal mondo, mentre allo stesso tempo aprendolo verso alcune delle spettacolari viste attraverso il fiordo, per esempio nel refettorio, la sala pranzo, dove le suore siedono tutte dallo stesso lato del tavolo, come ne "L'ultima Cena" di Leonardo Da Vinci, osservando silenziosamente attraverso la parete di vetro il mare e le montagne dall'altro lato. Il progetto originario fu ridotto di circa il 30% per eliminare quasi tutti i corridoi. Ciò è stato possibile analizzando il modo in cui funziona la vita del convento. Di solito tutte le suore si riuniscono insieme quando sono in una delle sale principali. Ciò significa che queste sale possono fungere da corridoi ed aree per la circolazione. La maggior parte delle sale viene usata una sola volta ed ha funzioni molto diverse. Questo implica anche che ci sia bisogno sia di libertà architettonica per ogni sala, che di luce. Infatti il progetto consiste in un sistema di sale di diverse dimensioni che sono collegate negli angoli ed hanno corti che unite tra loro creano 7 giardini. Le suore sono state clienti molto attivi ed hanno progettato il paesaggio e lo schermo intorno al convento e all'interno degli stessi 7 giardini, con l'aiuto di professionisti della congregazione locale. L'edificio è costruito con legno di abete rosso laminato, 215x215mm. Questa dimensione ha reso possibile incorniciare tutte le pareti in modo tale da risolvere ogni angolo intrinsecamente, in quanto i pilastri coprono sempre l'intero angolo. Ciò è stato importante in questo progetto dove si è reso necessario risolvere la pianta con molti angoli. Non c'è modulo nella pianta che si ripeta tranne laddove le stanze sono simili (le celle). Piuttosto le distanze tra le colonne sono trattate come "gomma", così che ogni dimensione può essere scelta in base alla sua necessità funzionale.



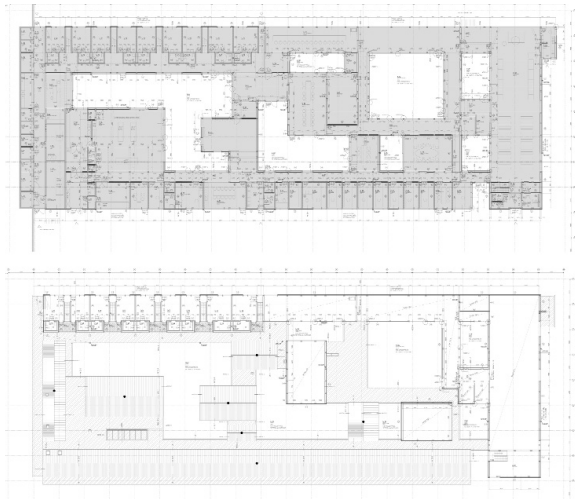


Questo ha creato una pianta in qualche modo complessa. Essa è assolutamente ortogonale: in ogni caso, deve trarre vantaggio dalle semplici soluzioni d'angolo che compaiono con questo sistema. I controventi sono stati progettati con una regola molto semplice: laddove l'ingegnere prevedeva un controvento noi abbiamo sempre fatto una connessione da un nodo al piano terra fino all'altro nodo sul tetto. A causa delle differenti dimensioni nella pianta ciò ha creato corrispondentemente angoli differenti per il controvento, che avendo la stessa dimensione dei pilastri, è sempre visibile. Abbiamo discusso se realizzare i pilastri in dimensioni diverse, perché alcuni di loro erano ovviamente più grandi del necessario. In questo sistema tettonico comunque, i risparmi ottenuti da questo tipo di rifiniture strutturali avrebbero fondamentalmente compromesso la "flessibilità-gommosa" di cui avevamo bisogno, ed avrebbero teoricamente creato una moltitudine di nuove variazioni per molti dettagli. Altro motivo fu che sarebbe diventato molto più costoso per l'impresa. Le dimensioni dei pilastri sono decise dallo spessore della parete. In alcuni punti questo non basta, quindi sono state necessarie dimensioni maggiori, ma solo in una direzione, seguendo così la logica tettonica della pianta. Abbiamo discusso la possibilità di esporre i pilastri all'esterno. Questa soluzione è rischiosa quando si considera la durezza tecnica, e per questo abbiamo cercato un materiale di rivestimento che potesse fare un lavoro da "impermeabile" e contemporaneamente fosse chiaramente non portante. Abbiamo usato l'ardesia e dopo una lunga discussione sulla cava, abbiamo trovato il modo più economico per estrarre il materiale grezzo. Capito che il prezzo al metro quadro più economico era per una dimensione fissa, a causa delle caratteristiche della pietra a vista, abbiamo stabilito che le altre dimensioni fossero flessibili in base alle effettive misure del materiale di ogni singolo blocco di pietra. Queste sono state indagini importanti perché il budget che il convento aveva era relativamente basso. Le finestre sulle pareti esterne seguono la logica geometrica della pietra di rivestimento ed hanno fissato i limiti di altezza ma la larghezza è libera di essere di qualunque misura.

The project is situated on the island Tautra in the Trondheimsfjord. It is a new monastery for 18 nuns, complete with a small church and all the facilities needed to make a living, as areas for production and so on.

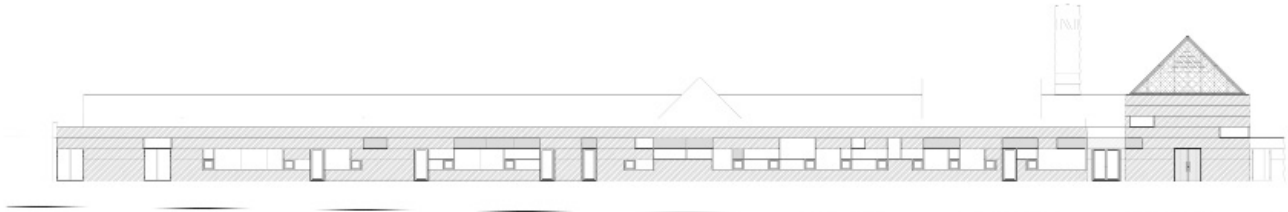
The clients are nuns from different countries, mostly the US, but all from the Cistercian order, joined by their common vision to create a new convent on the Tautra Island. This Island had a Cistercian monastery established exactly 800 years ago this spring, but only ruins remain of it today. An important aspect of the institution is the introvert character of the daily life of the nuns. This of course has architectural implications. One of our first ideas were to create a low building with a series of gardens, giving light and creating a sense of privacy and exclusion, while at the same time opening up for some of the spectacular views across the fjord, for instance in the refectories, the dining hall, where the nuns all sit at the same side of the table, like in da Vinci's "last supper", looking silently through the glass wall towards the sea and the mountains on the other side. The original programme has been reduced by around 30 per cent by eliminating almost all the corridors in the project. This has been possible by analysing the way the monastery works. Usually all the nuns are assembled together when they are in one of the main rooms. That means these rooms can also act as 'corridors' and circulation areas. Most of the rooms occur only once and have very different requirements. This also implies that there is need for both some architectural freedom for each room, and for daylight to each room as the main layout is horizontal. Therefore the project consists of a system of different sized rooms that are connected in the corners and have courts between them altogether creating 7 gardens. The nuns have been very active clients and have planned the landscaping and fencing around the convent and inside the seven gardens themselves, with the help of professionals from the local congregation. The building is constructed with laminated spruce wood, 215x215mm. This dimension makes it possible to frame all walls so that all corners are solved intrinsically, because the pillars always will cover the whole corner. This was important in this project where it was necessary with a lot of corners to solve the plan. There is no module in the plan which is repeated except where the rooms are similar (the cells). Rather the distances between the columns are treated as "rubber", so that any dimension that is suitable for the function of each room might be chosen. This has created a somewhat complex plan. It is absolutely orthogonal; however, it has to take advantage of the simple corner solutions that appear with this system. The wind bracing was exercised using a very simple rule. Where the engineer wanted bracing we always made a connection from



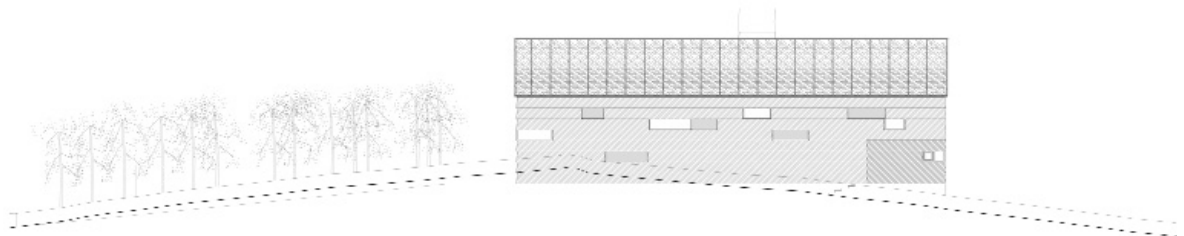


one node at the floor level, to the next node at the roof level. Because of all the different dimensions in the plan this creates correspondingly different angles for the bracing, which because it has the same size as the pillars, is always visible. We discussed making the pillars in different sizes, because some of them are obviously larger than necessary. In this tectonic system however, the savings from such a structural refinement would fundamentally compromise the "rubber-flexibility" we needed, and would theoretically create a multitude of new variations for many of the details. Another thing was that it would become a lot more expensive according to the contractor. As it is now the dimension of the pillars are decided by the thickness of the wall. At certain points this is not enough, therefore larger dimensions were needed, but only in one direction, so we followed the tectonic logic of the plan. We discussed the possibility of exposing the pillars to the outside. Such a solution is hazardous when it comes to technical durability, so we searched for a cladding material that could do the "rain-coat" job and simultaneously was clearly not load bearing. We found the slate and after a long discussion with the quarry, we found the most economic way to get out the raw material. It turned out that the cheapest per square meter price was for a fixed dimension, because of the stone saw settings, and the other flexible according to the amount of material in each stone block. These were important investigations because the budget for the monastery was relatively low. The windows in the outer wall follow the geometric logic of the stone cladding and have fixed height limitations but the width is free to be any measure.

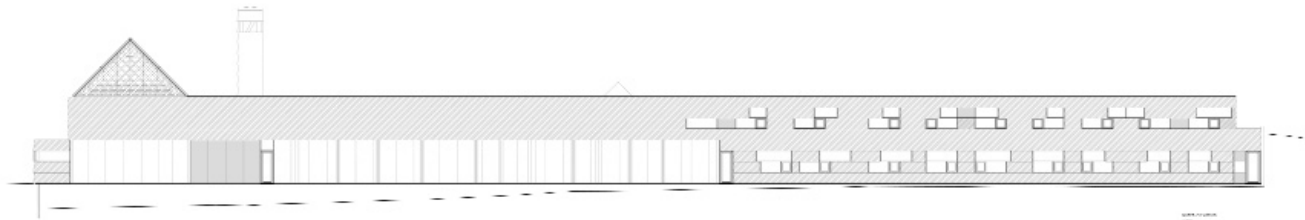
In questa complessa architettura la crosta chiusa dell'involucro ligneo non lascia trasparire del "bosco" interiore: compatto e severo si offre al visitatore, quasi ostico ed impenetrabile.



SECTION 1
 1:50
 ARCHITECT: [unreadable]
 CLIENT: [unreadable]

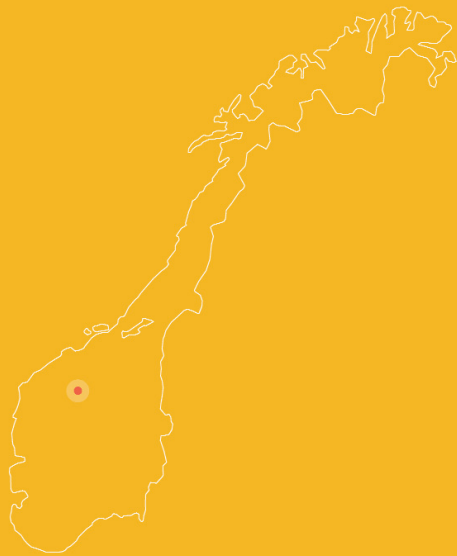


SECTION 2
 1:50
 ARCHITECT: [unreadable]
 CLIENT: [unreadable]



SECTION 3
 1:50
 ARCHITECT: [unreadable]
 CLIENT: [unreadable]





TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – LANDSCAPE HOTEL

Un imprenditore residente a Gudbrandsjuvet, Knut Slinning, ci ha chiesto di realizzare un hotel panoramico. L'idea di questo albergo diffuso era emersa in un altro sito, Aurland, ma non era stato ancora realizzato nulla e noi lo abbiamo realizzato per questa occasione.

L'idea di base è che ogni stanza è una piccola casa singola indipendente con una, o talvolta due, pareti di vetro. Il paesaggio in cui queste stanze sono collocate è considerato dalla maggior parte delle persone spettacolarmente bello e vario, e la topografia ci ha permesso di organizzare uno schema planimetrico in cui nessuna stanza vede l'altra. In questo modo ogni stanza-casa ha la propria vista sorprendente di un "drammatico" pezzo di paesaggio, sempre nuovo in base al tempo e all'ora del giorno e alla stagione.

One of the local residents at Gudbrandsjuvet, Knut Slinning, is building a landscape hotel. The idea emerged at another site, Aurland, but was not realized there.

Basically each room is a detached small independent house with one, or sometimes two of the walls constructed in glass. The landscape in which these rooms are placed is by most people considered spectacularly beautiful and varied and the topography allows a layout where no room looks at another. In this way every room gets its own surprising view of a dramatic piece of landscape, always changing with the weather and the time of the day and the season.

title: **Tourist project Gudbrandsjuvet – Landscape hotel**

type: **commission**

location: **Burtigard, Gudbrandsjuvet, Norway**

date (starting/opening): **2007/2008**

collaborators: **Jan Olav Jensen (PL), Børre Skodvin,**

Torunn Golberg Helge Lunder, Torstein Koch,

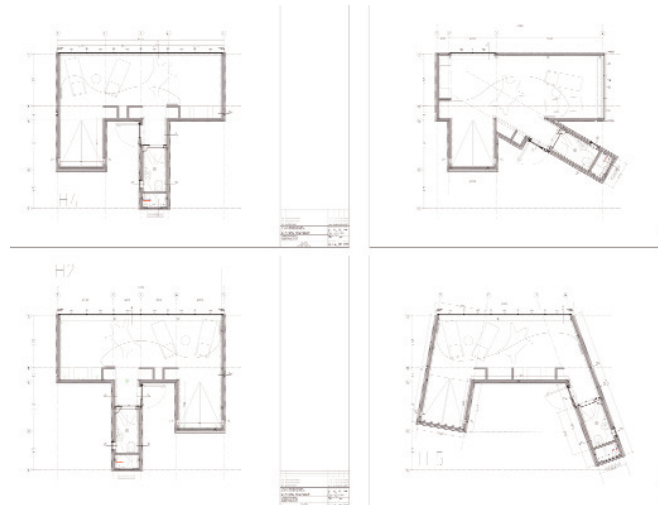
Thomas Knigge

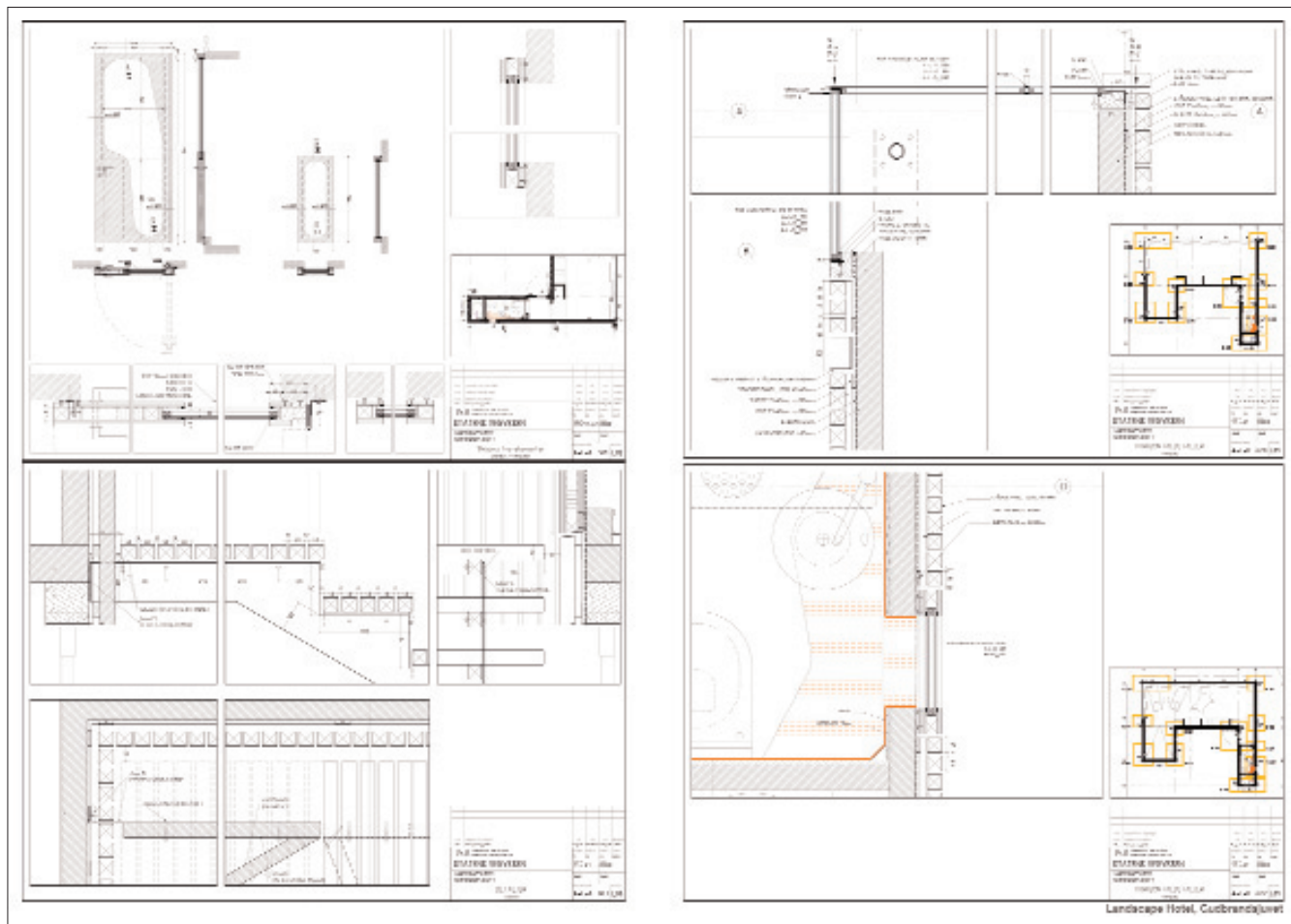
consultants: **Siv, Ing. Finn Erik Nilsen**

built area: **800m²**

budget: **1 million euros**



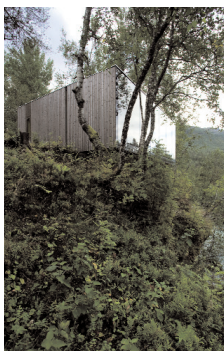




Le tante e diverse piante di questi piccoli padiglioni per turisti sembrano essere esse stesse frammenti arborei: rami e nodi sparsi tra i sassi e gli alberi.









I colori della pelle lignea si confondono con i colori del bosco, e la loro trama verticale allittera alla struttura della corteccia degli alberi. Entrati in queste piccole "scatole per abitate" la visione della natura si fa dirompente, e tutto sparisce di fronte al suo spettacolo.



title: Tourist project Gudbrandsjuvet – Viewing platforms & bridges
type: commission
location: Gudbrandsjuvet, Norway
date (starting/opening): 2006/2007
collaborators: Jan Olav Jensen (PL), Børre Skodvin, Torunn Golberg, Torstein Koch, AnneLise Bjerkan, Sigrid Moldestad
consultants: Siv. Ing. Finn Erik Nilsen
built area: 350m²
budget: 1 million euros

TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – VIEWING PLATFORMS & BRIDGES

La piattaforma principale è costruita da piani di acciaio di 25mm tagliati al laser, che volano come un ponte sulla rupe, fissati alle estremità.

La balaustra ha una geometria che permette continuità anche con esigenze di sistemi di sicurezza diversi da luogo a luogo. L'ampia curva interna permette al turista di sporgersi in sicurezza sulle acque impetuose delle cascate. I ponti sono fatti con diversi materiali secondo quanto ritenuto più appropriato in ogni sito. La piattaforma sul luogo del parcheggio è fatta di elementi di cemento prefabbricati, come la catena di una bicicletta, un elemento che è connesso secondo angolature variabili ma ruotato nell'angolo che si inserisce nel sito. Ciò è stato ritenuto appropriato a questo sito perché gli elementi prefabbricati a sbalzo avevano ovvi vantaggi economici e pratici. Un corpo geometrico funge da centro servizi.

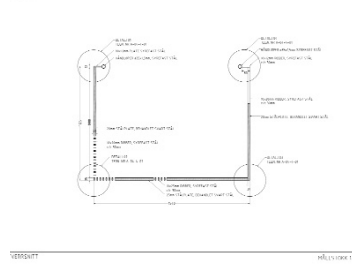
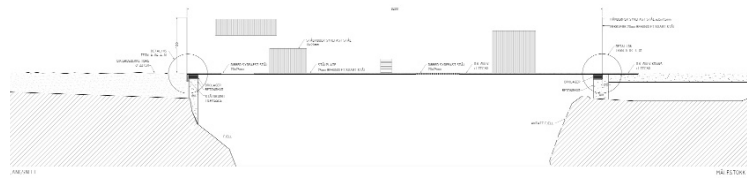
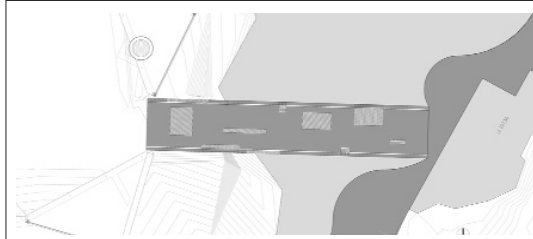
The main platform is constructed by 25mm laser cut steel sheets, cantilevered like a bridge around the cliff, hung in each end.

The railing has a geometry that allows it to be continuous even with very different security requirements from place to place. The large inward curve allows the tourists to securely lean out over the deadly waters. The bridges are made from different materials according to what is most appropriate at each site. The platform at the parking side is made from prefabricated elements of concrete, like a bicycle chain, an element that is connected in the corners but rotated in the angle that will fit the site. This was appropriate at this site because cantilevering prefabricated elements had obvious advantages economically and practically. A related geometric concept is used for the service center.

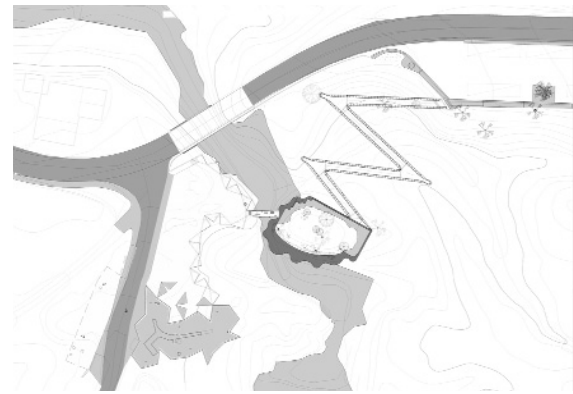
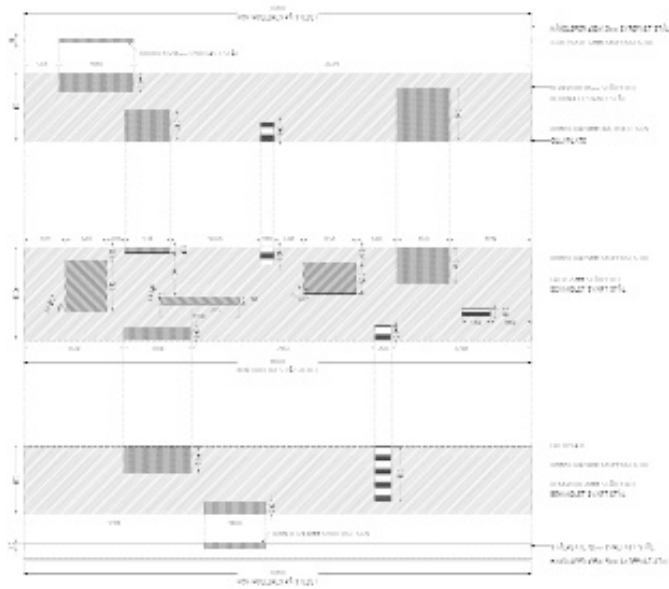


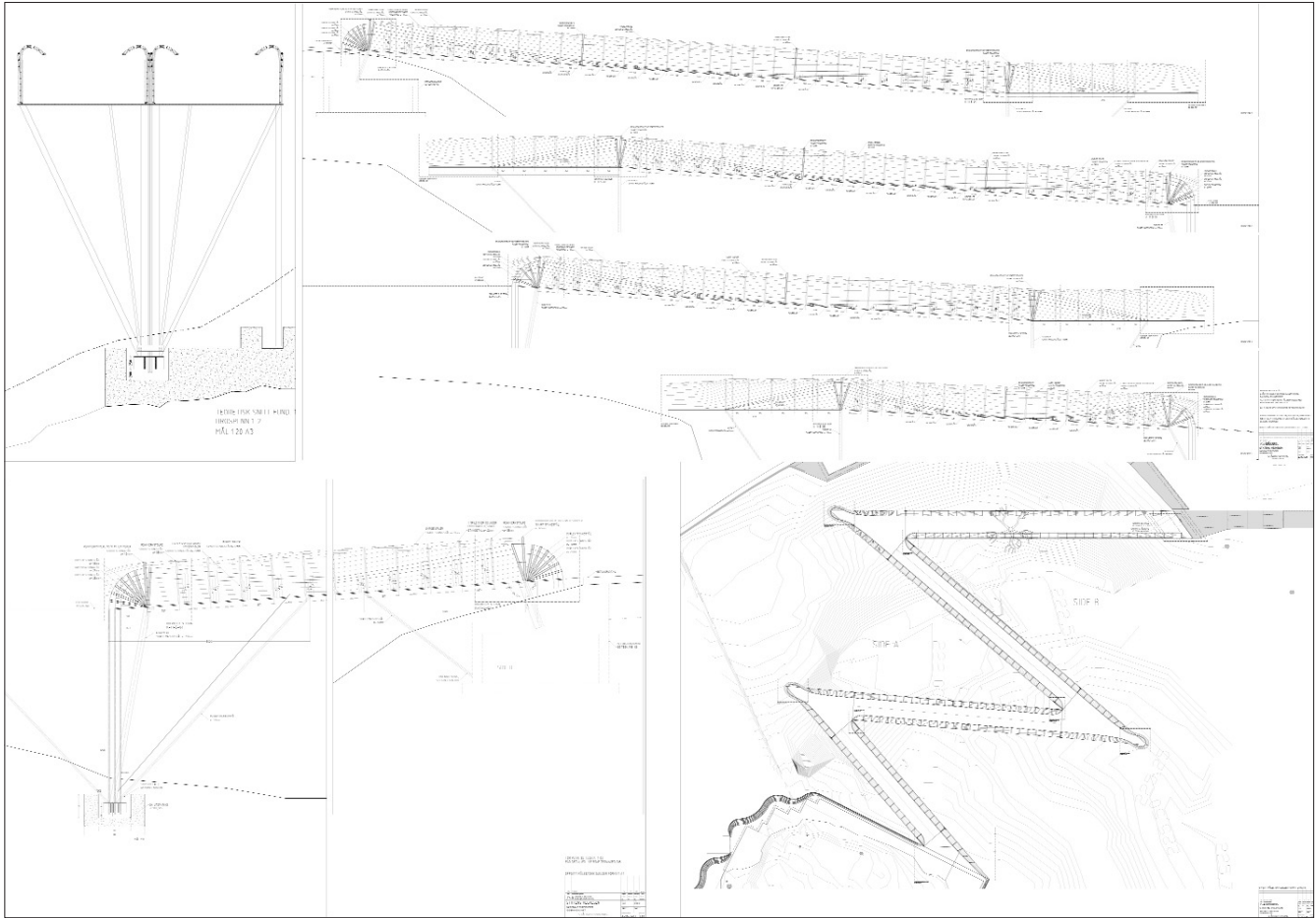


Niente in questo piccolo ma impervio lavoro si è potuto disegnare come frutto di un estro o volontà espressiva: le rocce, con la loro morfologia, hanno dettato ritmi e passi, rapporti e dimensioni di un sistema che scelto, è stato "disegnato" dalla natura. Gli architetti hanno saputo porsi in rispettoso ascolto, e questo è davvero molto.



LEGENDA	
(Symbol)	Material / Component
(Symbol)	Material / Component
(Symbol)	Material / Component
(Symbol)	Material / Component
(Symbol)	Material / Component





Come nel bosco anche qui il disegno delle parti crea ombre che si muovono di continuo e ridisegnano in maniera cangiante sassi e rocce, ghiaie e parapetti.









title: **Thermal Bath, Therapy and Hotel**

type: **commission**

location: **Bad Gleichenberg, Austria**

date (starting/opening): **2005/2007**

collaborators: **Jan Olav Jensen(PL), Børre Skodvin (PL),**

Ane Forfang, Carl Patrik Larsson, Helge Lunder,

Minna Riska, Dagfinn Sagen, Thomas Knigge,

Torunn Golberg, Torstein Koch, AnneLise Bjerkan

consultants: **C Satek (interiors), Vatter GmbH (structure)**

built area: **17 500m²**

budget: **25 million euros**

THERMAL BATH, THERAPY AND HOTEL

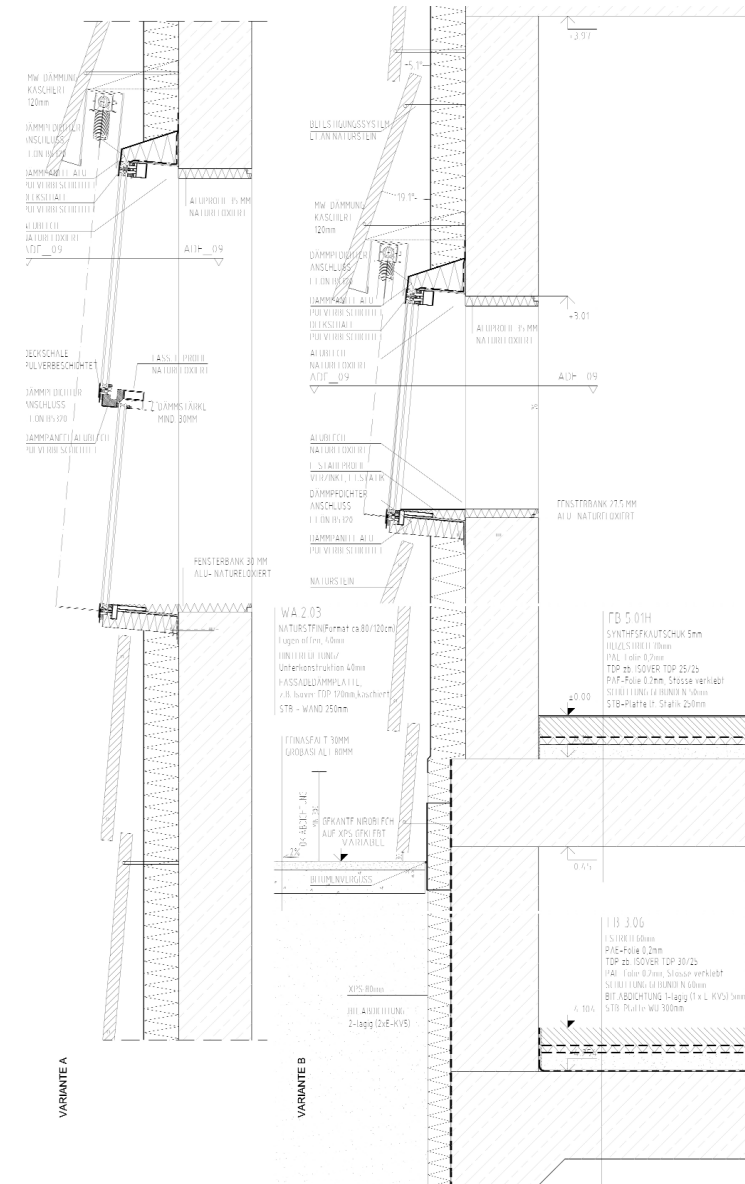
Il progetto è situato in un parco protetto e consiste in un luogo di cura con circa 50 stanze diverse per trattamenti medici, un hotel a 4 stelle con una serie di ristoranti e bar, oltre ad un bagno termale pubblico per i pazienti ed altri ospiti.

Le aree d'aspetto al centro delle sale mediche per i pazienti sono plasmate attorno alle corti facilitando l'addentrarsi dei raggi del sole e la vista verso gli alberi, dando ai pazienti la sensazione di aspettare nel parco stesso. Un trattamento di cura completo potrebbe durare molti giorni e potrebbe consistere in molte cure diverse, come diversi tipi di massaggio e bagno in piccole sale di cura private, una visita in una stanza fredda con meno 110 gradi celsius ecc. Nel tempo d'attesa tra questi diversi trattamenti i pazienti attendono in sale d'aspetto aperte e trasparenti sempre vicine al parco. Uno degli scopi principali di questa architettura è stato quello di de-istituzionalizzare l'architettura, facendola somigliare il meno possibile ad un ospedale. L'interno è stato progettato da uno studio pubblicitario.

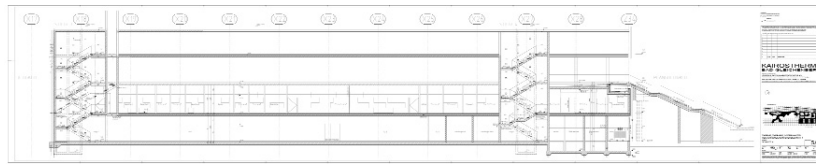
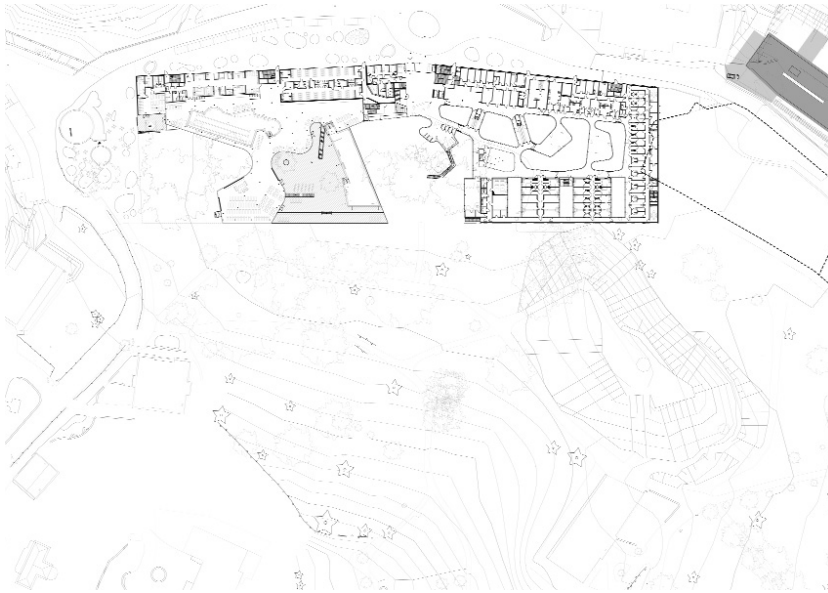
The project is situated in a protected park and consist of a treatment area with about 50 different rooms for medical treatments, a four star hotel with several different restaurants and cafes, and a public thermal bath for the patients and other guests.

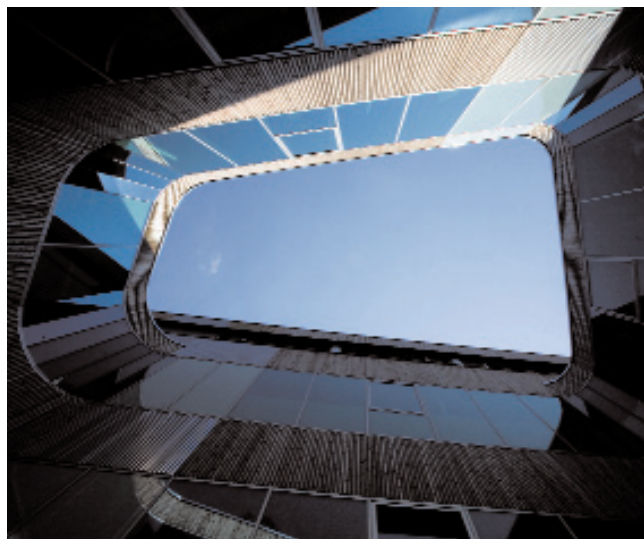
The waiting areas in the middle of the treatment rooms for the patients are shaped around courtyards allowing sun and views to the trees, as to give the patients the impression of waiting in the park itself. A full treatment might last for several days and can consist of a number of different treatments, like different types of massages and baths in smaller private treatment rooms, a visit to a cold room with minus 110 degrees Celsius etc. Between these treatments the patients wait in the open and transparent waiting areas where the park is always close. One of the main aims of the architecture has been to un-institutionalize the architecture, make it resemble a hospital in as few ways as possible. The interior has been designed by an advertising bureau.





Una pianta articolata raduna, come un braccio che si pieghi, una parte di natura far si che l'uomo ne prenda possesso, abitandola. Cavità come antri naturali organizzano i diversi luoghi delle terme.





Gli spazi interni, fluidi e continui, trovano nel costante confronto con l'esterno naturale la ragione del proprio essere: le terme quale luogo per l'uomo di beneficiare della natura, usandola e controllandola. Le forme organiche così non sembrano che un piccolo doveroso omaggio ad una natura qui mostrata come mansueta e benigna.



POSTFAZIONE.
CRONACHE
DELL'INATTUALE

Pippo Ciorra

Per tutto il secolo passato, dentro e fuori dei confini della storia del Moderno, l'architettura scandinava, o meglio "dei paesi nordici" come suggeriscono gli autori di questo testo, ha rappresentato una specie di bene rifugio, antidoto sempre disponibile agli eccessi ideologici dell'avanguardia e a quelli dei classicisti. Non a caso è intorno ad Asplund, Lewerenz, Østberg che si costruisce proprio a casa nostra il concetto di "altro moderno", così caro a chi, come noi italiani, della radicalità espressiva e dell'apparente antistoricismo dei modernisti proprio non riusciva a farsi una ragione. Non a caso il mitico *genius loci* scandinavo è uno dei pilastri essenziali della costruzione critico-regionalista di Kenneth Frampton, contraltare di lunga e reiterata durata sia alla marxistica ambizione internazionalista del modernismo *mainstream* che al neoglobalismo della *stararchitecture*. Si trattava di un paradosso storico interessante, fatto della contrapposizione tra un contesto geografico selvaggio e inabitabile, scarsamente popolato, e la lenta e accurata precisazione di un linguaggio pacatamente progressista eppure mai pensato per generare disagio, *épater le bourgeois*, come accade invece in Le Corbusier, o estasi, com'è inevitabile in Mies. Per sentirci a nostro agio dentro questo strano paradosso abbiamo sempre fatto ricorso alla spiegazione politico-economica, al positivo influsso dell'agiatezza economica e alla socialdemocrazia matura e condivisa che per molti decenni hanno segnato la storia di questi paesi. La "bella politica", per usare espressioni che da qualche remota parte ci gratificano ancora, individuata dalla comunità per costruire in armonia il progresso di queste nazioni, sembra non potersi non rappresentare al meglio nella "bella città" dei migliori architetti nordici. E infatti, a dispetto del ricorso continuo da parte dei critici al tema della natura, Asplund, Østberg, lo stesso Lewerenz depongono ovunque, cimiteri e chiese compresi, frammenti di sublime sensibilità urbana e/o monumentale.

La vera novità di Sverre Fehn, a suo tempo, era forse quella di aver messo per primo in crisi questa identità storica dell'architettura scandinava, annegando l'architettura nella natura senza il conforto né della regola urbana o religioso-monumentale, com'era stato per i suoi maestri, né dell'astrazione bianca e sapiente di Aalto. Fehn costruisce poche e difficili architetture sparse nel paesaggio nordico bianco e grigio, non si appella mai all'urbano, non ricorre mai alle geometrie rassicuranti della tradizione ma ne insegue sempre nuove. Pog-

gia lastre di cemento grigio sulla roccia grigia, altre ne incastra con durezza nel bianco del ghiaccio. A Venezia ignora il layout complessivo dei Giardini e sceglie come unico contesto tre alberi, riuscendo – unico tra tanti – a rompere lo stucchevolissimo rito dell'"entra e esci" dai padiglioni nazionali della Biennale di Venezia.

Per questo mi sembra difficile, rispetto ai miei più esperti colleghi *fehnologi*, riconoscere una rassicurante continuità tra i lavori dei maestri dell'altro moderno nordico, il genio scorbutico di Fehn e le architetture domestiche e attraenti dei "nuovi architetti norvegesi" messi insieme in questa mostra. Si può però di certo dire che nel lavoro di questi ultimi affiorano entrambe le linee genetiche: da un lato la forte presenza di edifici portati al confronto esclusivo con la natura, rappresentati in fotografie in cui non si vedono mai altre costruzioni (sarebbe interessante verificare se questo corrisponde alla realtà); dall'altro una certa propensione all'accento discreto ed elegante alle forme archetipe, com'era in Asplund, e alla rudezza geometrica di certe opere di Lewerenz. Ovviamente si tratta anche di una condizione di committenza, che coinvolge maggiormente questi architetti su temi di piccola dimensione e carattere soprattutto residenziale, ma certamente la scala del loro lavoro costituisce un elemento molto rilevante nella precisazione del loro linguaggio espressivo.

Mi pare invece più difficile, per sfiorare un ultimo tema, ipotizzare una contrapposizione critica tra il lavoro di questi studi e quello di altri nuovi gruppi norvegesi emergenti citati nel testo di Postiglione, come Snøhetta – vincitori dell'ultimo premio MVDR – e Space Group. A ben guardare le due tendenze all'iperedificio collettivo a grande impatto di immagine e alla casa individuale accuratamente progettata ed energeticamente corretta convivono e si completano a vicenda nel paesaggio dell'architettura e della società globale contemporanea. Non rappresentano cioè due mondi nei quali sia possibile visualizzare la contrapposizione tra la visione "regionalistica" framptoniana e quella globalistica in stile Koolhaas, ma piuttosto due attori di una stessa drammaturgia architettonica che vediamo svolgersi in tutto il pianeta. E che forse, così come accadeva per Asplund e l'architettura socialdemocratica, non è altro che la rappresentazione di un paesaggio politico e antropologico radicalmente diverso da quello del secolo scorso, nel quale democrazia, capitalismo e patti sociali si manifestano in forme diverse e più problematiche.

LA MOSTRA ITINERANTE

Mostra a cura di:

NICOLA FLORA E GENNARO POSTIGLIONE

Allestimento, grafica e comunicazione di:

**ANDREA STORTONI, MICHELA KUMKA,
RICCARDO PAGNONI, JESSICA ZUNICA,
ELEONORA CRUCIANELLI**

La mostra itinerante è stata realizzata grazie al contributo di:

NORSK FORM INSTITUTE DI OSLO

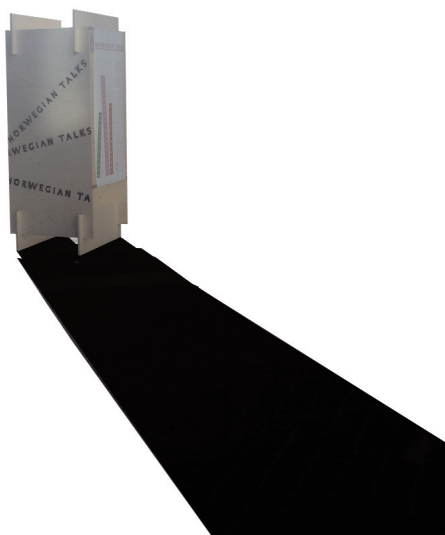
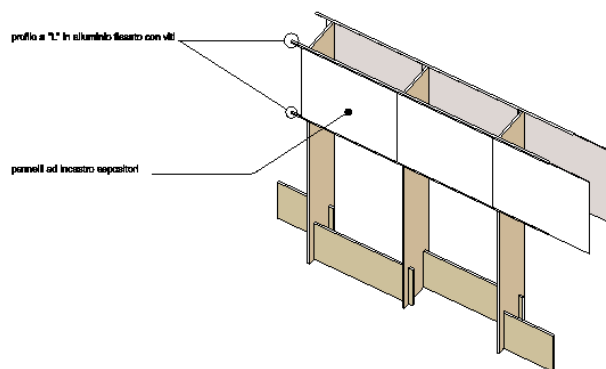
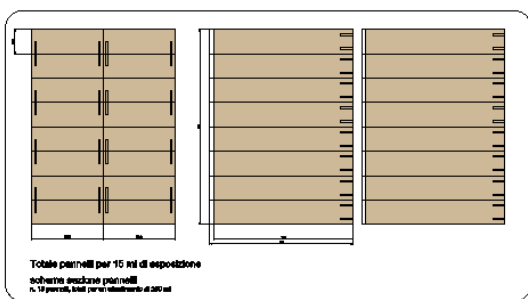
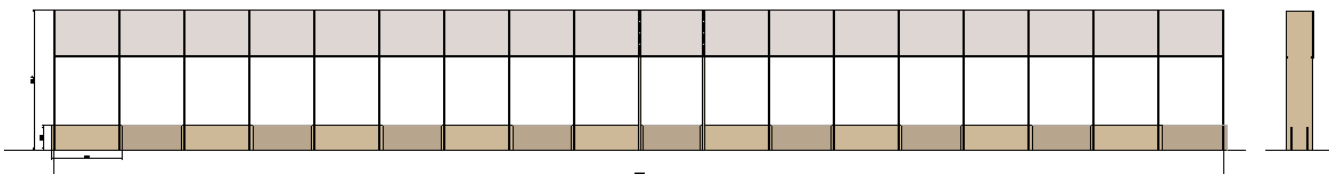
**SCUOLA DI ARCHITETTURA E DESIGN "E. VITTORIA"
DI ASCOLI PICENO (UNIVERSITÀ DI CAMERINO)**

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DEL POLITECNICO DI MILANO

**DPA – DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE
DELL'ARCHITETTURA – POLITECNICO DI MILANO**

**ORDINI DEGLI ARCHITETTI, PIANIFICATORI E PAESAGGISTI DI
ASCOLI PICENO**

**ORDINI DEGLI ARCHITETTI, PIANIFICATORI E PAESAGGISTI DI
MACERATA**

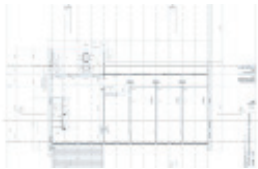




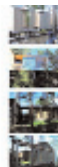
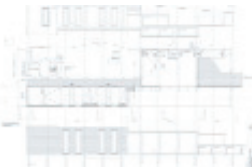
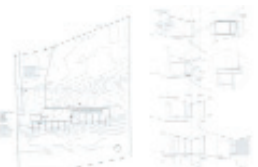
KNUT HJELTNES



HOUSE STYRMOE / KLEVEN
BÆRUM, NORWAY 2002-2003



HOUSE DYSTHE / LYGSTAD
RIKKINN, NORWAY 2002-2004

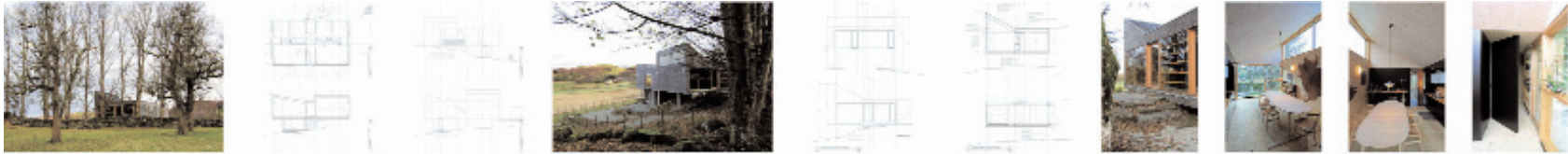


SUMMERHOUSE KAALE / NUMMEDAHL
HURUM, NORWAY 2002-2005

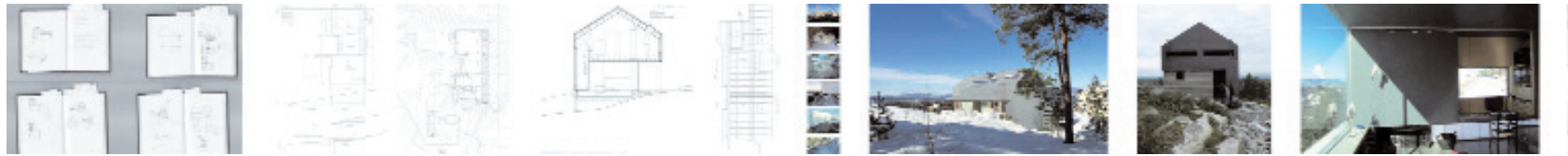


NORWEGIAN TOURIST ROAD PROJECT GJENDE
JOTUNHEIMEN, NORWAY 2004





FARMHOUSE DALAKER GALTA
DALAKER, RENNESØY, NORWAY 2003-2005



HOUSE ENGAN
OSLO, NORWAY 2005-2009



HOUSE KOLLSTRØM-ØSTBERG
OSLO, NORWAY 2004-2007



CARL-VIGGO HØLMEBAKK



L'OBITORIO AL CREMATORIO DI ASKER
ASKER, NORWAY 1999-2000



MOUNTAIN COTTAGE IN SOLLIA
STOR-ELVDAL, NORWAY 2004



SOHLBERGPLASSEN VIEWPOINT
STOR-ELVDAL, NORWAY 2006





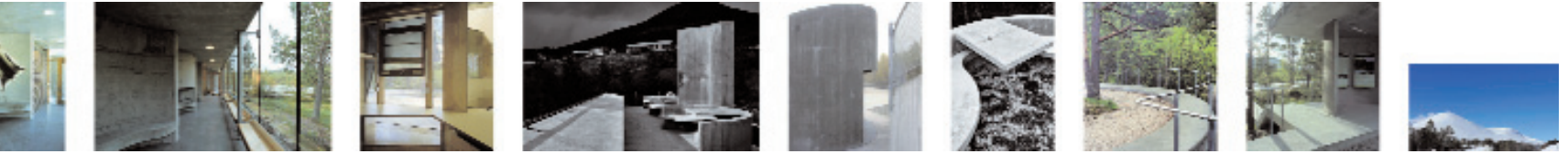
STRØMBU SERVICE CENTRE AND REST AREA
 FOLLDAL, NORWAY 2009



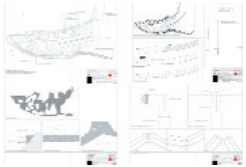
JEKTVIK FERRY QUAY
 RØDØY, HELGELAND, NORWAY 2010



NASJONALE TURISTVEGER IKONPUNKT VORINGSFØSSEN
 VORINGSFØSSEN, NORWAY 2010



JENSEN & SKODVIN



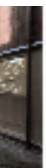
MOUNTAIN ROADS PROJECT – VIDESETER RAILINGS
STRYNEFJELL, NORWAY 1997

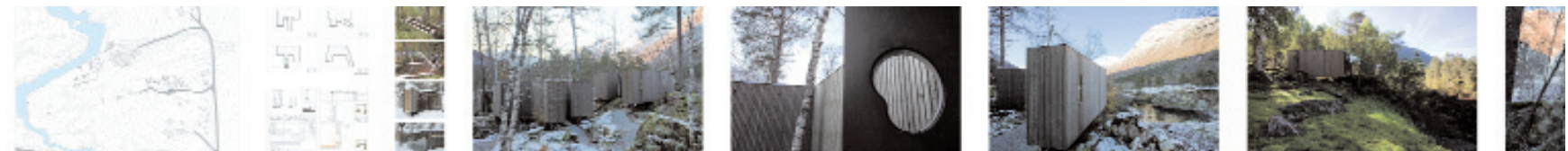


MORTENSRUD CHURCH
OSLO, NORWAY 1998



NEW MONASTERY FOR CISTERCIAN NUNS
TEUTRA ISLAND, NORWAY 2006





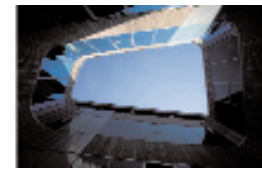
TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – LANDSCAPE HOTEL
BURTIGARD, GUDBRANDSJUVET, NORWAY 2006



TOURIST PROJECT GUDBRANDSJUVET – VIEWING PLATFORMS & BRIDGES
GUDBRANDSJUVET, NORWAY 2008



THERMAL BATH, THERAPY AND HOTEL
BAD GLEICHENBERG, AUSTRIA, 2008







Pensare al possibile allestimento di una mostra non è un'operazione banale, specie in un tempo come il nostro dove negli spazi museali i dispositivi tecnologici d'informazione suggeriscono una tendenza sempre più orientata verso la massima cura dell'estetica del sistema espositivo spesso autoreferenziale.

Quando, come nel nostro caso, il messaggio da comunicare è quello di un filone dell'architettura come quella norvegese attraverso i lavori degli architetti emergenti Knut Hjeltnes, Carl-Viggo Hølmebakk oltre ai più internazionalmente affermati Jan Olav Jensen e Børre Skodvin, l'esigenza progettuale del complemento espositivo si trova a doversi rapportare con l'essenzialità delle architetture.

Non si tratta più solo di trovare un linguaggio di comunicazione idoneo bensì di individuare una strategia per "asciugare" il contesto ed i supporti a tal punto da far emergere le immagini di architetture talmente eloquenti da rendere superflua la presenza di oggetti d'allestimento sofisticati.

L'idea su cui ha lavorato il gruppo di lavoro che ha progettato e realizzato l'allestimento e la comunicazione dell'evento è stata quella di immaginare una serie di supporti adatti ad una mostra itinerante piuttosto corposa, composta da una consistente quantità di materiale fotografico e di elaborati grafici che gli studi hanno gentilmente concesso. Circa 200 metri lineari di disegni, fotografie di grande formato e testi andavano organizzati in un sistema chiaro, ma flessibile, capace di adattarsi ai diversi luoghi ove la mostra si sarebbe dovuta presentare.

La risposta si è materializzata in un'operazione di allestimento e pubblicizzazione dell'evento semplice: un sistema di "muri" autoportanti per esporre, un logo a tre colori che racchiude il senso dell'esposizione, ossia i nomi dei tre studi e quello della loro nazione di provenienza. Ciascun colore identifica un architetto e questo elemento sarà reso visibile sul sistema espositivo guidando i visitatori.

A indirizzare la progettazione è stata infatti in primo luogo l'esigenza di garantire visibilità a tutti i progetti (quindi ai tre studi) in maniera quanto più "democratica" e orizzontale possibile. Il lavoro, l'opera realizzata, parla senza bisogno di molto altro.

La linea retta, nella sua semplice percorribilità, è stata la scelta finale del sistema grafico espositivo.

Un percorso scandito da nove lunghe linee, tre per ciascuno studio, che incuriosiscono il visitatore e lo accompagnano ordinatamente lungo la mostra. Nove frammenti di muri bifacciali, fatti di pannelli modulari in multistrato di pioppo al naturale

– di rapido e semplice montaggio "a secco" –, esplicitano anche sul piano tattile lo spirito asciutto ed essenziale del lavoro degli architetti in mostra, oltre che più in generale della cultura del popolo norvegese.

Per la comunicazione grafica si è lavorato sulla semplicità ed immediatezza: sfondi bianchi sui quali si stagliano i colori delle foto delle architetture e dei magnifici paesaggi. Ogni linea ha un testo bilingue che la introduce, dei dati generali sull'opera e una successione di disegni, foto di cantiere e foto della realizzazione che, poste in rapida sequenza, riescono a mostrare in maniera quasi cinematografica la successione dei luoghi principali di ogni lavoro.

Fotogramma dopo fotogramma appaiono chiari il lavoro di ogni architetto e la sua filosofia, pur all'interno di uno spirito di fondo comune.

Mostra itinerante: dunque il valore della rapidità del montaggio e la sua semplicità di trasporto ed imballaggio sono apparsi sin dall'inizio come essenziali. I pannelli, smontati e ricomposti in maniera seriale e modulare, permettono l'ottimizzazione dei tempi del montaggio e l'adattabilità del sistema a spazi di natura diversa (un chiostro cinquecentesco, un'opera di un maestro del Razionalismo italiano come Libera, l'ala Viganò della facoltà di architettura milanese).

L'occasione per collaudare il sistema si è avuta ad Ascoli Piceno – nel bel chiostro del complesso monumentale del Polo S. Agostino – il 6 maggio 2010 contestualmente ad una conferenza dell'architetto Knut Hjeltnes introdotta da rappresentanti delle diverse istituzioni coinvolte oltre che dai curatori. Nei mesi di settembre e di ottobre dello stesso anno la mostra è stata riproposta a Civitanova Marche (Macerata) nei bellissimi spazi della biblioteca di Adalberto Libera prima e a Milano, nello spazio mostre della "Facoltà di Architettura e Società" del Politecnico di Milano, poi. Successivamente la mostra si è spostata in Norvegia.

Il tempo sarà giudice del valore assoluto degli architetti che sono stati mostrati per la prima volta in maniera congiunta in Italia, per tutti coloro che hanno lavorato per organizzare l'allestimento e i materiali resterà il ricordo di un'esperienza umana e intellettuale di sicuro valore.

... ai ragazzi che siamo stati
radice degli uomini che siamo...

BIOGRAFIE

Knut Hjeltnes. Nato nel 1961 nel sud est della Norvegia, si laurea nel 1986 all'Università Norvegese di Tecnologia (NHT) a Trondheim. Dal 1988 insegna alla Scuola di Architettura e Design di Oslo, e nello stesso anno apre il proprio studio professionale ad Oslo. Dal 2003 è professore dell' AHO ad Oslo. Ha svolto lezioni e conferenze in diverse nazioni europee. Il suo lavoro è stato esposto in Giappone, Scozia ed Italia.
www.hjeltnes.as

Carl-Viggo Hølmekbakk. Nato ad Horten nel 1958, ha studiato alla Scuola di Architettura e Design di Oslo (AHO) dal 1974 al 1984, e alla Cooper Union a New York dal 1984 al 1985. Ha avviato un proprio studio professionale ad Oslo nel 1992. Ha ricevuto il premio Mies van der Rohe nel 1996 e nel 2001, oltre diversi premi nella propria nazione.
Oslo – [www. Hølmekbakk.no](http://www.Hølmekbakk.no)

Jan Olav Jensen. Nato nel 1959, si laurea alla Scuola di Architettura e Design di Oslo nel 1985. Docente della stessa scuola dal 2004, ha lavorato individualmente come architetto fino al 1995 quando diventa co-fondatore del JSA. È stato docente in diverse università e nel 1998 vince il premio Aga Kahn per l'architettura per l'Ospedale di Lepers. È stato premiato nel 2006 in Svezia con la Medaglia del Principe Eugen.

Lo studio Jensen&Skodvin architetti, [JSA], viene costituito nel 1995 con soli 4 architetti e si è sviluppato in 14 anni affrontando progetti di arredamenti, abitazioni, progettazioni urbane, per committenze sia private che pubbliche.

Børre Skodvin. Nato nel 1960, si laurea alla Scuola di Architettura e Design di Oslo nel 1988. Dal 2009 è direttore del Dipartimento di Architettura della facoltà di Architettura e Design di Oslo. Nel 1995 fonda con Jensen lo studio JSA dopo un lungo apprendistato in diversi studi professionali. È stato responsabile del master in Costruzioni in acciaio presso la AHO (Scuola di Architettura di Oslo) fino al 2004. È stato vice-presidente dell'Associazione nazionale degli architetti norvegesi dal 2005 al 2008. Ha svolto conferenze in Norvegia e in diversi altre nazioni.



QUODLIBET STUDIO

CITTÀ E PAESAGGIO

Giorgio Piccinato (a cura di)
Fermoimmagine. Studio sulla felicità urbana

Giorgio Piccinato (a cura di)
Città del mondo, Quaderni del Dipartimento di Studi Urbani 1

Paola Pellegrini (a cura di)
La periferia interiore. Visioni e racconti del territorio nord della città di Mantova

Pino Bruggellis (a cura di)
L'invisibile linea rossa. Osservatorio sull'Architettura

Anna Laura Palazzo, Lucio Giecillo (a cura di)
Territori dell'urbano. Storie e linguaggi dello spazio comune

