Casa solare, studio Albori, Vens

LA SEGA GIAPPONESE

Giovanni Corbellini

Uno dei folgoranti paradossi di Oscar Wilde descrive l'esercizio della critica come "l'unica forma civilizzata di autobiografia"[1]. Non solo ci si rispecchia nelle opere di cui si scrive, ma se ne scrive come se quelle stesse opere fossero specificamente dirette al nostro sguardo, come se l'autore producesse – raccontasse, dipingesse, suonasse, progettasse... – proprio per noi.
Un minimo di pudore – e di mestiere – consiglierebbe di mantenere tutto ciò sullo sfondo, implicito o addirittura nascosto. Ma questa volta per me sarà difficile interporre una qualche "distanza critica" perché l'approccio di studio Albori mette in seria difficoltà la mia cassetta di attrezzi concettuali – peraltro non fornitissima – e le modalità con le quali sono abituato a impiegarli. Da un lato, come architetto, sono sinceramente convinto della qualità eccellente delle loro opere, tanto che si tratta di uno dei pochissimi studi dai quali – potessi permettermelo – mi farei costruire qualcosa per uso personale. (Non so se mi spiego: sono tanti i talenti che attraggono la nostra curiosità professionale, ma quanti sono quelli cui veramente affideremmo la responsabilità di realizzare lo spazio della nostra vita, che sentiamo potrebbero interpretarlo anche meglio di noi stessi?) Dall'altro lato, indossando gli occhiali del critico, trovo le motivazioni con cui sostengono i loro progetti meritevoli di una certa diffidenza: la questione ecologica, spesso predicata con toni millenaristici, si è fatta per loro progressivamente centrale; la modernizzazione tecnologica è contrastata con altrettanta sicurezza, al limite del luddismo; una certa idea di correttezza politica, insieme anarchica e partecipativa, ne attraversa spesso le pratiche.
Approfondire come e perché argomentazioni del genere sono tanto condivisibili quanto sospette condurrebbe su strade già battute – anche da altri[2] – e comunque lontano dalle questioni che il lavoro di

studio Albori pone a questa mia personale seduta di autocoscienza critica. A questo scopo, basterà richiamare rapidamente un paio di aspetti. Anzitutto, in quanto "buoni" in sé (cosa che ne determina la potenziale pericolosità), gli approcci eco-bio-social-sostenibili presentano un certo livello di genericità e autosufficienza: soprattutto se perseguiti con le migliori intenzioni, agiscono spesso da sostituto etico-narrativo per operazioni progettuali caratterizzate da soluzioni sciatte, banali, corrive[3]. Quando, miracolosamente, emerge un esito di evidente qualità, è tuttavia difficile sfuggire alla sensazione d'incongruità tra l'urgente necessità delle ragioni addotte e l'eleganza dell'oggetto costruito ("è come guardare Fred Astaire che porta fuori la spazzatura" direbbe Bruce Sterling[4]). Il progetto "ecologico" finisce così per affrontare una contraddizione tra architettura e sua ideologia analoga a quella patita dal modernismo funzionalista. Ironicamente, l'intenzione di contrapporsi a quest'ultimo non riesce a evitare la medesima ossessione di controllo sulla riduzione dello spreco e sui comportamenti che ne sono la fonte, qui ancora più determinista, pervasiva e ulteriormente aggravata da una pulsione salvifica tendenzialmente totalitaria e suicida (di fatto, l'architettura più "ecologica" è quella che non si fa...).

D'altra parte, a seguire un'opposta ricerca di valori etici nell'estetica rischieremmo di avventurarci sul terreno, ancora più scivoloso, della totale indipendenza tra forme dello spazio e condizioni della loro produzione o di unirci all'insulso e peloso cianciare di "bellezza" che ammorba i media. Una critica così impostata in termini "retinici", di astrazione compositiva o, peggio, di autonomia dell'architettura tradirebbe profondamente sia l'attitudine di studio Albori, così impegnata e concreta, che la mia, più frivola e parolaia. Contro questo genere di letture disciplinari mi sono speso in tanti, troppi anni di onesta attività di commentatore e, per quanto in crisi, non penso proprio che cambierò idea. L'ultimo dei miei sforzi in questo senso è un piccolo libro, *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*[5], che si occupa delle pratiche discorsive dentro e intorno

il progetto, della sua concezione, realizzazione e comunicazione. La tesi è che la relazione tra parole e cose esista, che tra il dire e il fare ci sia una connessione tanto contingente e non deterministica, quanto necessaria e operativa. Nell'inflazione d'immagini del progetto contemporaneo, l'emergere di provvisori sistemi di coerenza tra concetti e oggetti, usi e significati, letture della realtà e strategie della sua modificazione, costituisce un campo criticamente rilevante, probabilmente l'unico di cui possiamo parlare seriamente quando parliamo di architettura.

Come affrontare quindi il materiale contraddittorio che emerge dall'intenzione ecologista, soprattutto se applicata all'architettura? Come farlo nel caso di studio Albori, al quale non si può certo attribuire né il cinismo di chi usa il verde come vaselina persuasiva né l'ingenuità di molti artisti, tanto prolifici e innovativi nel loro specifico mestiere quanto afasici o insignificanti nello spiegarne le ragioni? Già, perché Giacomo Borella – fondatore dello studio con Emanuele Almagioni e Francesca Riva – è un assiduo comunicatore, a suo tempo conduttore di programmi musicali a *Radio Popolare* e titolare di una rubrica sul Corriere della Sera. All'inizio di quest'anno ha pubblicato il volume inaugurale della stessa collana che ospita il mio libretto: *Per una architettura terrestre*[6] è una raccolta di saggi molto politici, legati al pensiero anarchico e attraversati anche da una vena mistico-religiosa – più volte si usa il termine "creato" – in cui si rivendica un punto di vista chiaramente orientato verso un'idea "minore" del mestiere, una sua declinazione povera, onesta, più umana. Si capisce che essere "contro" (contro il proprio tempo, contro i modelli di vita dominanti, contro il consumo, contro l'architettura complice e prodotto di tutto ciò...) è il propulsore della ricerca progettuale e di senso di studio Albori. Una ricerca condotta necessariamente all'interno dello stesso sistema così aspramente criticato. La contraddizione è quindi inevitabile, parte fondamentale del lavoro e vissuta apparentemente senza dubbi e disagi concettuali, ricavando di volta in volta spazio per pratiche libere da un eccessivo carico di preconcetti discipli-

nari. Si può allora provare a cercare un metodo in quest'attitudine conflittuale, interna ed esterna, a partire dalla contrapposizione probabilmente più profonda e personale: quella con la propria identità di architetti.

Se si segue il percorso dello studio attraverso i progetti prodotti in poco più di vent'anni emerge, parallelamente al crescere della presa di coscienza eco-politica, una tenace azione critica verso l'architettura. L'intenzione è di recuperare il senso di necessità espresso da oggetti e spazi premoderni, realizzati, in altre parole, direttamente da chi ne ha bisogno e li usa, senza sovrastrutture e mediazioni intellettuali. Ora, come tutti sappiamo troppo bene, pensare macchine per ricordare è relativamente facile, ma ogni tentativo di dimenticare qualcosa non fa che richiamarcelo alla memoria. La lotta che studio Albori ingaggia con la propria professione, il ruolo che rappresenta e gli attrezzi del mestiere, assume quindi un significato operativo che agisce anche come una sorta di vaccino contro il rischio di derive nostalgiche. Non si tratta infatti d'imitare forme – come avviene viceversa all'interno del paradigma tipo-morfologico – ma di riallacciarsi a un'attitudine costruttiva e sperimentale. Non è nemmeno una fuga nell'utopia, nonostante l'alta tensione ideale: il progetto è vissuto come avventura locale e processuale, connessa alle opportunità che si presentano in un dato spazio e momento ma capace anche di guardare avanti e di lato, di inserirsi in un metabolismo più ampio di quello legato alla singola occasione.

Dispositivo principale di questo "oblio disciplinare" – e una delle peculiarità distintive dello studio – è il coinvolgimento nel lavoro manuale della realizzazione, perseguito ogni volta che le condizioni lo rendono possibile. La critica alla modernizzazione da parte di studio Albori non si limita quindi ai suoi relativamente recenti sviluppi industriali e tecnologici. Essa mette in questione l'identità dell'architetto moderno come si è sviluppata fin dal Quattrocento, quando Brunelleschi e Alberti hanno separato le discipline del progetto – in pratica e nella teoria – dal coinvolgimento nel momen-

***Yellow Submarine*, lati A e B**
The Beatles
Apple, 1969

to costruttivo. Sporcarsi le mani nel cantiere rappresenta quindi una sorta di rieducazione maoista cui l'intellettuale si sottopone volontariamente e felicemente. Un'operazione che consente di ridimensionare molte sovrastrutture disciplinari e di ottenere una connessione più stretta e in qualche modo più "vera" con l'oggetto della progettazione. Non si tratta tuttavia solo di una sorta di metodo Stanislavskij[7] applicato all'architettura. Questa immedesimazione costruttiva agisce sì come accumulazione di esperienze per le "interpretazioni" successive, ma apre soprattutto uno spazio per continuare all'interno del cantiere la pratica del progetto (o di questa nuova-vecchia attività che mischia progetto e realizzazione). L'architetto-falegname-muratore può quindi evolversi da soggetto passivo d'imprevisti e incidenti, cui fare fronte occasionalmente, a "esecutore" attivo dell'opera, come in un'improvvisazione musicale. E se progetto, esecuzione e improvvisazione sembrano appartenere a sfere separate, il loro inopinato intrecciarsi produce una sorta di dilatazione temporale che agisce in due sensi: da un lato libera l'architetto dall'idea di perfezione albertiana, secondo cui il progetto si fissa nell'eternità in una forma cui non si può aggiungere né togliere nulla; dall'altro dona a quello stesso architetto la possibilità di dedicarsi alle attività più remunerative – nel senso creativo e personale – della propria disciplina. Significativamente, quando studio Albori fattura queste prestazioni, le raggruppa sotto una dicitura che fa riferimento alla realizzazione di prototipi: come se si trattasse della realizzazione di modelli al vero. Si produce così uno spostamento dalla dimensione "autorizzativa" e allografica della professione – quella ormai largamente preponderante dell'assunzione di responsabilità legali – alla sua componente più "autoriale" e autografa.

Come si può vedere, lo sforzo di dimenticare l'architettura produce l'effetto di una sua paradossale intensificazione. Nonostante la sincera adesione a una logica processuale e interattiva, nonostante l'attenzione a pratiche inclusive e sociali, nonostante il passaggio dall'ossessione per il risultato alla valorizzazione del percorso seguito per ottenerlo, l'estensione della pratica progettuale e della sua "manualità" artigianale nel cantiere esprime, insieme all'intenzione antigerarchica e comunitaria, una contraddittoria volontà di riprendere il controllo come architetti su un sistema che ha progressivamente emarginato il nostro sguardo. Emerge infatti, in alcuni dei racconti che accompagnano i loro progetti, un'inaspettata insoddisfazione autoriale per alcune vicende che non si sono concluse come previsto. A questa si sovrappone una più generale insofferenza verso un sistema che, oltre ad averci confinato in un ruolo di burocrati della mediazione tra interessi individuali ed esigenze collettive, ci costringe a gestire il processo costruttivo come mero assemblaggio di componenti industrializzate, la cui crescente sofisticazione risponde a logiche prestazionali e produttive sempre meno comprensibili. Tra l'approccio dell'"ingegnere" e quello del "bricoleur", esemplificati da Lévi-Strauss in *La pensèe sauvage*, studio Albori tende a seguire il secondo nell'"adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme 'finito' di arnesi e materiali ... risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare e arricchire lo stock e di conservarlo con i residui di costruzioni e distruzioni precedenti"[8].

Quest'attitudine al riciclo è un'altra delle caratteristiche dello studio, spesso collegata alla possibilità di prendere direttamente parte nel processo di realizzazione. L'estensione del pensiero architettonico nella sua elaborazione manuale si confronta quindi ambiguamente con una componente incidentale, "non definibile in base a un progetto" in quanto, sempre secondo Lévi-Strauss, determinata "solamente in base alla sua strumentalità ... perché gli elementi sono raccolti e conservati in virtù del principio che "possono sempre servire"[9]. Un paio di esempi aiutano a illustrare come la negoziazione con vincoli, occasioni e opportunità proposti dalle realtà di volta in volta affrontate riesca anche a temperare la rigidità del progetto ecologista. Invitati a realizzare un'installazione alla *Biennale di Architettura* di Chicago del 2015, gli Albori affrontano il tema della temporaneità appoggiandosi a Rebuilding Exchange,

The Shape of Jazz to Come
Ornette Coleman, Atlantic, 1959.
Seghe giapponesi Ryoba, Dozuki e Kataba.

una piattaforma locale di recupero di materiali e componenti dalla demolizione di edifici. Lo strano parassita improvvisato che si avviluppa intorno allo scalone monumentale del Chicago Cultural Center (messo in piedi con la collaborazione di un ingegnere, Carlo Micheletti, con buona pace di Lévi-Strauss) ha potuto così assicurarsi una fornitura "corretta" in termini di utilizzo di energia e risorse, che si estende anche allo smontaggio e riutilizzo dell'installazione: la stessa organizzazione si è fatta carico di reimmagazzinarne i pezzi alla fine dell'evento. Ancora la temporaneità caratterizza la commissione di un padiglione per gli sportelli bancomat all'*Expo* di Milano 2015, non realizzato, che avrebbe dovuto essere risolto con materiali nuovi. Qui parti standardizzate facilmente riutilizzabili (tavole da ponte, piante in vaso, travi "americane" a traliccio...) vengono assemblate minimizzando ogni lavorazione – montate a secco senza tagli a misura, lasciate negli imballi originali... – e rese nuovamente disponibili alla fine della manifestazione. In entrambi i casi, soluzioni progettuali brillanti ed efficaci, anche e soprattutto dal punto di vista della responsabilità ambientale, si confrontano con funzioni e pratiche non propriamente "necessarie" o "sostenibili" (termini e concetti per i quali le virgolette sono d'obbligo). Per quanto le immagini di Chicago ci mostrino i protagonisti dell'installazione muoversi in bicicletta, non si può dire che si tratti di un'operazione a chilometri zero... Né è facile attribuire alla manifestazione milanese intenzioni e procedure commendevoli (e tanto meno alle banche che gestiscono i distributori automatici di denaro). La stessa temporaneità è oggi vista con sospetto in confronto al bilancio ambientale della durata. Anche le geometrie complesse che caratterizzano le proposte di Albori sembrano allontanarsi dalla laconicità monacale che ci aspetteremmo da approcci di questo genere... Ma, di nuovo, cercare in questi lavori una stretta connessione lineare tra premesse ed esiti (maggiormente raggiungibile, sembrerebbe, da narrazioni più ciniche) non aiuta a cogliere il punto. Al contrario di molte operazioni appartenenti al diffuso fenomeno del *greenwashing*, il percorso seguito da Borella

e compagni è più tattico che strategico, improvvisato più che pianificato, giocoso più che competitivo, condotto onestamente più che risolto attraverso gli espedienti e i trucchi che tanto attraggono l'esercizio della critica e il suo lato perverso.
Si possono ritrovare queste caratteristiche, insieme alle altre peculiarità dello studio, in uno dei loro progetti recenti. La casa solare, realizzata a Vens nel 2011, è un piccolo edificio di villeggiatura in montagna. Posta su un leggero declivio assolato a 1750 m di quota, poco sopra il denso villaggio valdostano, la casa è fortemente determinata dalle caratteristiche del luogo in rapporto con le condizioni d'uso. Abitata per brevi periodi e non esposta ai rischi di un eccessivo calore estivo, è costruita con una struttura leggera in legno, a bassa inerzia termica, in modo da poter essere scaldata rapidamente. Il volume alto e sottile (circa sei metri per lato, alto tre piani) affaccia a sud un'ampia parete vetrata che unisce al guadagno termico dell'irraggiamento solare la vista spettacolare sulle catene montuose di fronte. Una serie di dispositivi (pannelli fotovoltaici, un sistema di accumulo del calore, la cucina economica a legna collegata all'impianto di riscaldamento) assicura un'efficiente gestione della temperatura, consentendo di raggiungere in poco tempo un clima confortevole ed evitando il gelo delle tubature quando la casa è vuota e le condizioni esterne particolarmente rigide. Nonostante la diffidenza per le tecnologie avanzate, la grande vetrata integra pannelli Pcm (Phase change materials), i cui sali accumulano calore durante il giorno e lo rilasciano lentamente nelle ore più fredde. La struttura – del tipo *platform frame* – affiora sul lato trasparente, mostrando l'alternarsi a ogni piano di montanti, travi e controventi diagonali, mentre è avvolta sugli altri alzati da uno spesso strato isolante finito con un tavolato di larice non trattato. Alla complessità della meccanica interna esposta nella parete vetrata corrisponde la semplice planarità della sua geometria complessiva, interrotta solo al piano terra dallo scavo di una loggia. Il guscio di larice che completa l'involucro alle sue spalle esprime viceversa nel suo andamento poligonale un certo protagonismo volumetrico, ulteriormente articolato da protrusioni che, ai vari livelli, si sporgono all'esterno. A una scala più "tattile", avvicinandosi all'edificio, l'occhio è catturato dalla vibrazione della luce sulle venature del legno, sulle tavole di dimensioni variabili e sulle loro giunzioni irregolari. Guardando dalla strada verso sud, questo lato più opaco dell'edificio mostra una certa continuità con le caratteristiche architettoniche del villaggio sullo sfondo, nelle rare e piccole aperture, negli aggetti e nei tetti tradizionali in pietra. La prospettiva opposta, dal paese verso nord, guarda al lato tecnico della parete solare che continua in alto nei pannelli fotovoltaici, disposti su una falda più ampia e inclinata del tetto, e si confronta con le poche villette relativamente recenti lì intorno. Un po' cercate, ma il più delle volte dettate da logiche costruttive e funzionali, le numerose eccezioni, asimmetrie, irregolarità producono un oggetto amichevole, radicato nel luogo e insieme leggero, come se fosse provvisoriamente appoggiato lì. In modo del tutto prevedibile, soprattutto per chi opera nella montagna italiana, l'amministrazione ha cercato di ricondurre il progetto alla "tipologia locale"[10], riuscendo a imporre aggiustamenti impercettibili di misure (la falda fotovoltaica, ad esempio, è stata riportata a una pendenza meno efficiente ma compatibile con il regolamento edilizio...).
L'edificio è stato costruito da maestranze specializzate, mentre gli Albori hanno realizzato alcuni mobili e attrezzature (anche la cuccia del cane) con materiali di recupero. La sega giapponese usata per l'occasione – un attrezzo manuale molto elegante che, al contrario delle nostre, funziona a trazione – non ha, probabilmente, contribuito molto al risparmio energetico globale né, con ogni probabilità, a ridurre significativamente il bilancio di emissioni relativo a questo singolo lavoro. Il suo ruolo ricorda più da vicino il sax di plastica con il quale Ornette Coleman s'impose all'inizio della carriera: una limitazione dettata inizialmente dalla necessità che diventa catalizzatore d'idee, motore dell'invenzione.
Di fronte a tanti cortocircuiti (autori ed esecutori, aerei e biciclette, vacanze e riciclo, sushi e fontina...), l'architetto onanista che

foto pubblicitaria per il lancio di Daddy Long Legs
Fred Astaire, 1955.
***Venere anatomica*, Museo Josephinum, Vienna, XVIII sec**

è dentro di me comincia forse a capire qualcosa: coltivare dubbi aiuta a fare il critico, ma un progettista che costruisce ha bisogno di prendere decisioni e mettersi a fare mentre si pensa aiuta a trovare una strada, per quanto imperfetta e transitoria possa rivelarsi.

NOTE

[1] "That is what the highest criticism really is, the record of one's own soul. It is more fascinating than history, as it is concerned simply with oneself. It is more delightful than philosophy, as its subject is concrete and not abstract, real and not vague. It is the only civilized form of autobiography, as it deals not with events, but with the thoughts of one's life; not with life's physical accidents of deed or circumstance, but with the spiritual moods and imaginative passions of the mind...The best that one can say of most modern creative art is that it is just a little less vulgar than reality, and so the critic, with his fine sense of distinction and sure instinct of delicate refinement, will prefer to look into the silver mirror or through the woven veil, and will turn his eyes away from the chaos and clamor of actual existence, though the mirror be tarnished and the veil be torn. His sole aim is to chronicle his own impressions. It is for him that pictures are painted, books written, and marble hewn into form." Oscar Wilde, *The Critic as Artist*, 1891, in Richard Ellmann (a cura di),*The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, The University of Chicago Press, Chicago 1982, pp. 365-366.

[2] Vedi Slavoj Žižek, *Censorship Today. Violence or Ecology as a New Opium for the Masses*, in "Volume", n. 18, 2008, pp. 42-54. Ho espresso alcuni dubbi in proposito in un paio di articoli (disponibili anche su https://units.academia.edu/GiovanniCorbellini): *Green Blues. Eco-Autobiographical Notes of a Baby Boomer, in Environscape. A manifesto, proceedings of the second international congress*, "Blu+verde", Milano 23-24.10.2008, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna, 2008, pp. 5-9; Residuals, in Sara Marini e Alberto Bertagna (a cura di),*The landscape of waste*, Skira, Milano 2011, pp. 64-81.

[3] Su demagogia e buone intenzioni vedi Richard Ingersoll, Cristina Tartari, *Architecture without People*, In "Lotus", n. 124, 2005, pp. 94-103.

[4] Updike's "eye for the telling detail can make even golf and birdwatching, the ultimate yawnable whitebread Anglo pastimes, more or less interesting. (Okay – not very interesting, granted. But interesting for the sheer grace of Updike's narrative technique. Like watching Fred Astaire take out the garbage.)" Bruce Sterling, *Updike's Version*, in "Science Fiction Eye", n. 3, 1988, p. 36.

[5] Giovanni Corbellini, *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, LetteraVentidue, Siracusa 2016.

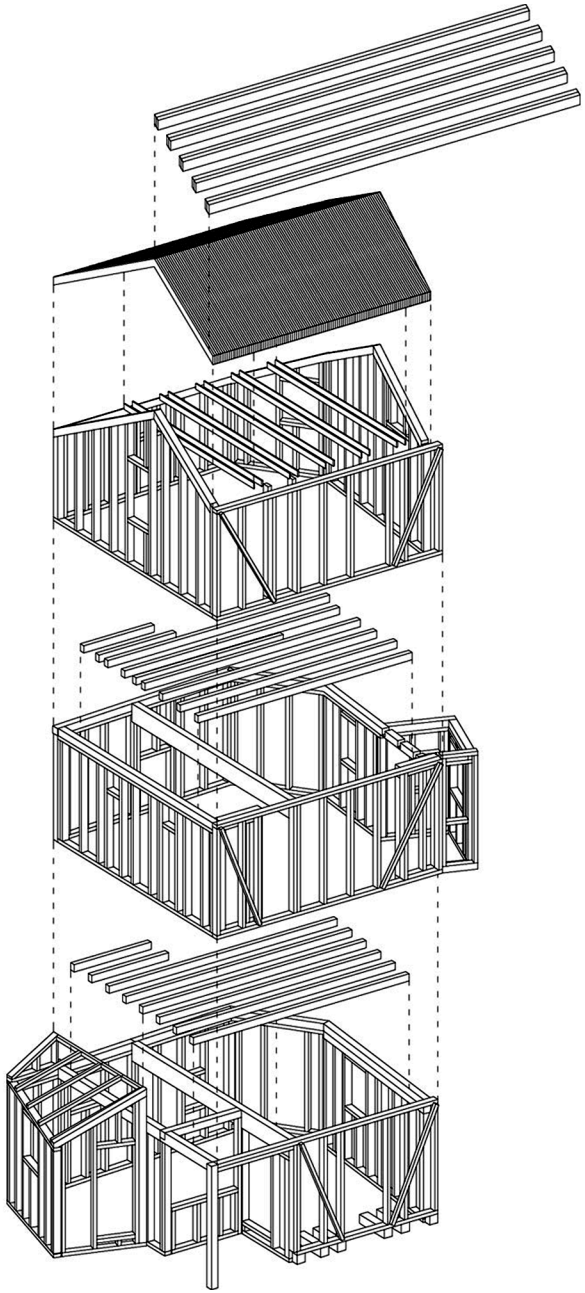
[6] Giacomo Borella, *Per una architettura terrestre*, LetteraVentidue, Siracusa 2016. La collana "*Costellazioni*" è diretta da Marco Navarra.

[7] Konstantin Sergeevič Stanislavskij chiamava psicotecnica il suo metodo d'insegnamento della recitazione, messo a punto all'inizio del Novecento e basato sull'integrazione del vissuto emozionale tra attore e personaggio.

[8] Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2010 (1962), p. 30.

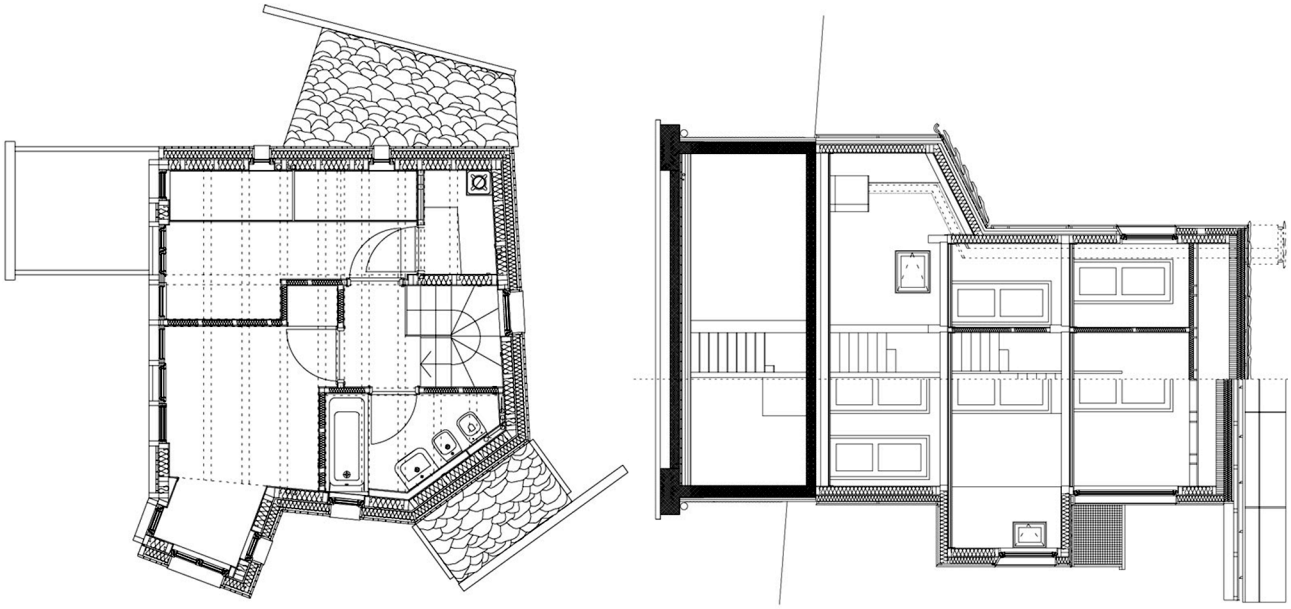
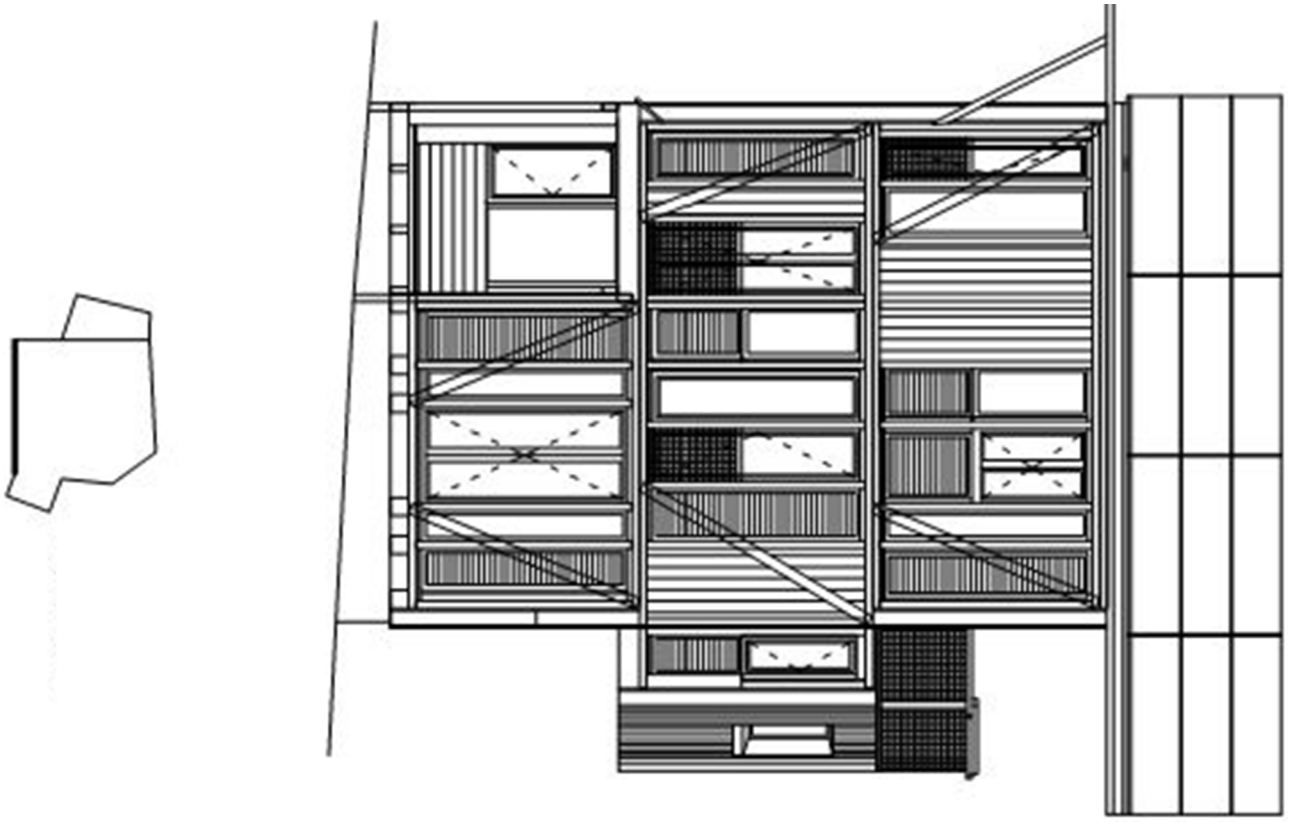
[9] Ibidem.

[10] L'unico edificio che ho realizzato è un piccolo ampliamento in montagna (un altro motivo per cui questo lavoro di studio Albori mi tocca personalmente). Ne ho raccontato le tragicomiche vicende in *Imparare da Sappada/Learning from Plodn*, in "Paesaggio urbano", n. 3, 2013, pp. 4-11, disponibile on line su "011+", http://www.zeroundicipiu.it/2014/12/17/imparare-da-sappada/.



Casa solare - esploso

Casa solare - pianta e sezione



Casa solare - prospetto sud