



**Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso,  
Ceschia e Mentil , Paluzza (UD)**

## **STAVOLO**

**Pietro Valle**

Un nuovo tipo di turismo diffuso si sta diffondendo nel territorio montano delle Alpi italiane con la promozione delle amministrazioni pubbliche e la partecipazione delle comunità locali. Esso usa edifici degli insediamenti esistenti affittandoli a piccoli gruppi di turisti che si trovano a occupare per brevi periodi una casa rurale o una struttura funzionale. Si ottiene, così, il duplice obiettivo di riqualificare aree oggi semiabbandonate e di far conoscere ai visitatori l'ambiente tradizionale. Il turismo si configura, così, come una residenza calata nel territorio e non come un'attività ospitata in strutture estranee alla comunità.

L'unità residenziale a servizio dell'albergo diffuso di Ceschia e Mentil, posta su di un altopiano sopra Paluzza nelle Alpi Carniche, conferma ed estende questa tendenza mostrando la capacità di includere anche nuovi edifici nell'opera di riqualificazione. Un piccolo *stavolo*, il tipico magazzino rurale della Carnia, è ricostruito su un basamento esistente e reso atto ad ospitare dei visitatori offrendogli un letto, una cucina e un soggiorno con vista. Molti edifici simili della zona sono stati negli ultimi anni acquistati da cittadini provenienti dalle città vicine (Udine, Trieste, Klagenfurt e Graz) e usati come seconde case di vacanza che rimangono chiuse per diversi mesi all'anno. In risposta a questa *gentrification*, lo *stavolo* di Paluzza è offerto al pubblico con un prezzo calmierato attraverso un'iniziativa pubblica che ha coinvolto il proprietario dell'edificio nella ricostruzione, superando la condizione di abbandono o di alienazione di queste strutture.

Quello di Ceschia e Mentil non è né un restauro, né una ricostruzione filologica, né una nuova costruzione *tout-court*, ma una sorta di innesto, di un nuovo edificio su un basamento esistente. Il nuovo *ricorda* quello che c'era prima, si basa su di esso, ritracciandone il volume e rivestendolo in tavole di legno, come gli *stavoli* tradizio-

nali. Attua, tuttavia, anche uno scarto dal precedente nella definizione quasi astratta delle linee di una sorta di *casa originaria*, nel ricco rivestimento interno - realizzato con lo stesso legno dell'involucro - e nella creazione di una finestra/occhio fuori scala che inquadra, contemporaneamente, il paesaggio e il soggiorno, stabilendo una reciprocità tra gli sguardi dall'interno e dall'esterno. Le relazioni tra esistente, nuovo e precedente, tra edificio *autentico* e *riprodotto*, tra basamento e sopraelevazione, tra interno ed esterno, tra consumismo turistico e reinserimento critico dell'edificio nel paesaggio, sono poste in discussione in un'ottica di superamento della logica puramente conservativa, che norma la salvaguardia del patrimonio rurale oggi in Friuli.

Posto su un altipiano ad altezza di 1200 metri, lo *stavolo* dell'unità dell'albergo diffuso è parte di un piccolo insieme di costruzioni rurali che domina ad est una piccola conca la quale, dopo poche centinaia di metri, si affaccia improvvisamente a strapiombo sulla valle di Timau, aprendosi a centottanta gradi sulle altissime montagne che la incorniciano, il Pal Grande, la Creta di Timau e il Garnspitz. L'insieme appare come un'isola di prati e volumi in legno che si erge isolata su un picco con le montagne fuori scala visibili a distanza, ma fisicamente separate. La piccola costruzione è inscindibile da quelle limitrofe e dalle ondulazioni della conca morbidamente sottolineate dall'erba alta. *Stavoli* e prato, prato e altipiano, altipiano e strapiombo, valle e catena di montagne all'orizzonte formano una concatenazione di scale diverse unite dalla linea dello sguardo sul paesaggio che parte dal piccolo insediamento. Lo *stavolo* originario, un parallelepipedo con tetto a due falde, era formato da un basamento di pietra usato come stalla e un fienile superiore con telaio in legno il quale, oltre ad ammalorarsi nel tempo, aveva visto il rivestimento originale in tavole sostituito parzialmente da una lamiera ondulata che, con l'abbandono, si era divelta.

L'intervento ha visto l'incamiciamento in cemento della parte basamentale per rinforzarla e la sostituzione del volume superiore con uno nuovo di eguale forma, anch'esso intelaiato in legno, il

Casa con il tetto a ombrello  
Kazuo Shinohara  
1961



quale è stato rivestito sia esternamente sia internamente di tavole di larice. Esistente e nuovo sono quindi compresenti nello stesso edificio. Il basamento fonda la sopraelevazione che sostituisce la precedente. Non è un vero restauro, non è una sostituzione totale, ma un'integrazione con una parte di trasformazione. La mutazione dello *stavolo* decaduto in un analogo in legno ha prodotto un processo di dismissione e parallela rinascita, senza la sparizione completa del precedente. Il rimosso ritorna con vesti diverse, ma *ricorda* quello che c'era prima. E' qui che il lavoro progettuale di Ceschia e Mentil fuoriesce dai soliti schemi di rivisitazione del passato. Solo confrontando l'interno e l'esterno si comprendono, tuttavia, le diverse relazioni stabilite dai progettisti tra presente e passato.

Il basamento ospita la parte notte con una stanza da letto, un'alco-va e un bagno, tutti racchiusi e protetti in una sorta di *grotta* con aperture strette come feritoie che lasciano intravedere l'esterno da specifici punti. Il piano superiore è invece luminoso e materico,

ospita la cucina con la zona pranzo e la parte del soggiorno dove si apre la gigantesca finestra-occhio che proietta sul paesaggio lontano. Sotto e sopra sembrano delineare una doppia identità: pesante e leggero, muro e telaio, notte e giorno, protetto ed aperto sull'esterno. In realtà l'identità è unica, ma esperibile attraverso una concatenazione di sottospazi diversi vissuti nell'uso quotidiano della casa e attraversati dagli sguardi che le diverse finestre offrono del paesaggio montano.

La sezione del soffitto nella zona giorno segue la copertura esterna con le due falde che formano una cuspide, dove risalgono le tavole in legno che ricoprono indifferentemente pavimento pareti e sottotetto con una pelle continua. Il rivestimento, illuminato dalle diverse condizioni della luce diurna, sottolinea aree protette, aree esposte e un'interruzione in compensato tinteggiato in nero che forma un salto di scala. Esso ha luogo tra il soggiorno e la cucina con un portale che inquadra il tavolo da pranzo e un soppalco superiore. Al piano inferiore è invece il muro intonacato in bianco che stacca la nicchia-alcova del letto dalla camera vera e propria, proiettandola in fuori, quasi fosse un corpo estraneo. Questi sottospazi, internamente articolati come volumi diversi, sono tutti parte di un unico involucro rettangolare chiaramente definito per

Casa a Uehara  
Kazuo Shinohara  
1976



ognuno dei due livelli. Una scala di collegamento tra essi, sempre rivestita in legno, scava il perimetro tra spazio interno e involucro facendo scomparire il pavimento in una sorta di trincea artificiale segnata dalle tavole poste verticalmente. La casa sembra contenere più case, delle scatole concave che si guardano reciprocamente dai lati opposti dello stesso ambiente. Come nel rapporto tra il piccolo insediamento e la montagna, anche all'interno realtà diverse sono unite dalla linea dello sguardo e del cammino intrapreso per raggiungere quello che si è intravisto a distanza. Lo *stavolo* di Paluzza propone, quindi, uno spazio topologico, un analogo del paesaggio montano reso con elementi assolutamente astratti. La finestra-occhio e il rivestimento in tavole di larice che risvoltano dall'involucro nei muri delle stanze creano ulteriori reciprocità tra esterno e interno. Il pattern del legno è come sdoppiato, rivolta la casa come un guanto *double-face*. I rivestimenti interno ed esterno, solitamente visti come parti specialistiche separate, vengono riuniti da un'idea di spazio proiettato sul paesaggio e sottolineati dalla *texture* del legno. La grande finestra-occhio è l'unico elemento che aggetta da un involucro esterno monolitico accennando a un *bow-window*, una stanza sospesa a sbalzo. Il resto dell'involucro è definito solo dal *pattern* verticale delle tavole di larice che, invecchiando, si torcono e cambiano colore rifuggendo dall'iniziale regolarità. L'esterno, già dopo pochi mesi, risplende di riflessi argentei, il legno è stagionato, bruciato dal sole. La sua onnipresenza dona alla casa organicità, ma anche un senso di astrazione, come se tutte le forme fossero indifferenti al materiale che le costituisce. In ciò stilizzazione geometrica e matericità lavorano insieme, componendo un processo temporale cangiante, che muta con le condizioni di luce, gli scorci, le stagioni, gli anni.

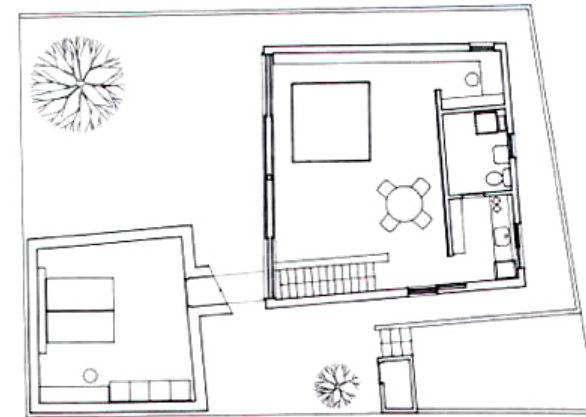
L'occhio fuori scala della grande finestra, apparentemente priva di un serramento che la circonda, offre sia una quadratura del paesaggio distante, sia un palcoscenico dell'interno per chi guarda la casa dalla conca. Mette, quindi, in relazione interno e esterno, creando una vetrina che mostra simultaneamente il paesaggio e

gli occupanti. Il paradossale voyeurismo, la reciprocità di sguardi che essa supporta, genera un'inedita relazione tra insediamento e visitatore dell'albergo diffuso. Anche l'occupante temporaneo diventa oggetto nel paesaggio attraverso l'amplificazione scopica creata dal grande occhio. In ciò l'osservatore non è mai rimosso da quello che guarda, non può rimirare il paesaggio da un punto protetto, come avviene di solito nel consumismo dominante che supporta l'immagine turistica. Egli/ella diviene parte di uno scambio di sguardi in cui deve prendere posizione in relazione alla casa, all'insediamento, al paesaggio montano. E' soggetto e parallelo oggetto del panorama, senza poterli distaccare. In questo, il grande occhio ritagliato nello *stavolo* di Paluzza richiama anche precedenti che hanno cercato di incorporare una fisionomia nell'architettura, interpretando la casa come un volto e la finestra come un occhio. Tuttavia, questi non sono qui soggetti a una stilizzazione figurativa, ma compongono un meccanismo attivo, che introietta e proietta dinamicamente.

Paradossalmente, anche se ricco di queste molteplici presenze visive e spaziali, l'edificio di Ceschia e Mentil non si stacca troppo dagli altri *stavoli* tradizionali, a parte forse per il fuori scala della grande finestra-occhio che però, riflettendo il panorama prospiciente, tende a scomparire in quello che rispecchia. E' quindi uno *stavolo* tra gli *stavoli*, è parte di essi, vuole quasi mimetizzarsi, non apparire immediatamente. In questo arricchimento concettuale e parallela volontà di sparizione, sta la propositività di questo progetto in relazione al patrimonio edilizio tradizionale che lo circonda.

Le modalità che negli ultimi decenni hanno guidato la lettura dell'edilizia storica e tradizionale, le norme che sono derivate per la sua salvaguardia, non sono state capaci di proteggerla dal consumismo dello sguardo turistico e dai luoghi comuni figurativi che esso comporta. Le prescrizioni che regolano gli interventi sul patrimonio storico oggi in vigore in Friuli (e in Italia), sono basate sull'equivoca commistione di una lettura tipologica, ereditata dagli

Casa con una stanza interrata  
Kazuo Shinohara  
1966



insegnamenti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, e un immaginario pittoresco che propone un'Italia da cartolina, figlio della tradizione del *grand tour* e oggi ridotto a *cliché* turistico. Questa perversa unione tra tipi astratti e modelli figurativi ha avuto un'inedita diffusione con la ricostruzione dopo il terremoto del 1976 ed è transitata nei regolamenti edilizi del Friuli nei decenni successivi rendendo virtualmente impossibile attuare qualsiasi costruzione dichiaratamente contemporanea nel territorio alpino. La metodologia di ricostruzione degli insediamenti storici e tradizionali attuata secondo le linee morfologiche degli antichi tracciati, non si è mai completamente sposata con un'interpretazione coerente dei linguaggi architettonici legati a quelle forme, forse per l'eccessiva astrazione dei *tipi* e per la mancata traduzione di essi in realtà costruita con le tecnologie attuali disponibili. Gli elementi edilizi stilizzati e i materiali tradizionali riprodotti sono stati riassunti e combinati in *abachi tipologici* prescrittivi per le nuove costruzioni in tutti i comuni dell'arco alpino friulano. Questi hanno avuto come risultato la produzione diffusa di una caricatura del passato che maschera il nuovo in un finto storico e imbalsama i monumenti con restauri *iper-filologici*. La ricerca degli archetipi ha prodotto la caduta negli stereotipi e lo slogan della ricostruzione del "dov'era, com'era" ha prodotto un "dov'era, come

appariva” che lascia poco spazio a quell’opera di interpretazione che ogni architettura responsabile dovrebbe compiere nei confronti del contesto esistente. Lo *stavolo* di Ceschia e Mentil parte da questa difficile condizione normativa per cercare di rileggere il passato, la tradizione e il paesaggio in modo critico, evitando gli equivoci di una lettura tipologica che viene ormai giudicata come irrimediabilmente compromessa con una banalizzazione figurativa e materiale pseudo-tradizionale. A uno sguardo superficiale, lo *stavolo* di Paluzza potrebbe sembrare *iper-tipologico* nel suo rigore, un distillato che astrae le linee principali dal precedente. Tuttavia, le molteplici relazioni che abbiamo visto esistere tra basamento e edificio sovrapposto, tra restauro e ricostruzione, tra ricostruzione e interpretazione, tra interno e esterno, tra involucro e sottospazi, tra vicino e lontano, tra osservatore e osservato, parlano di una realtà ben più complessa di una semplice schematizzazione analogica. La regola non basta, sembrano dire Ceschia e Mentil. Per diventare realtà, essa va articolata, deviata, negata, alienata, smontata forse. Non può, tuttavia, mai essere perseguita in modo diretto. La tipologia contiene sempre un *ecceso latente di figurazione*, spesso non apparente, che può essere colonizzato

Landhaus Khuner, soggiorno  
Adolf Loos  
1930



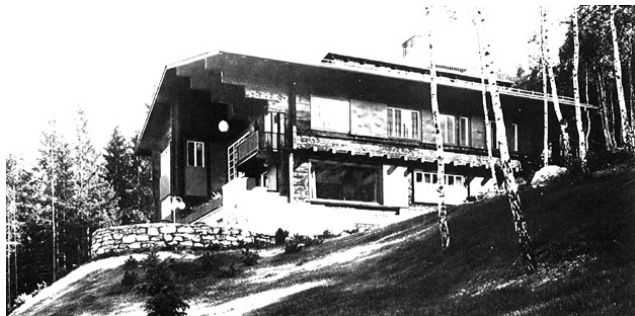
da presenze inopportune che non c’entrano niente con essa. Invece di subire questa colonizzazione semantica, bisogna cambiare registro, accettare una irrimediabile incompletezza della realtà e articolarla con presenze multiple, sguardi reciproci, interpretazioni che rifuggono riferimenti certi. Accettare la contemporaneità: è questo che fa lo *stavolo* di Ceschia e Mentil, e lo fa pur mantenendo una fortissima, ma apparente, unitarietà architettonica. Nell’articolare la complessità, esso rifugge non solo la tipologia di matrice nostrana, ma anche una certa moda pseudo-minimalista, molto diffusa nei paesi di lingua tedesca, che vede la produzione di involucri astratti rivestiti da materiali altamente iconici, completamente avulsi dai luoghi che li circondano, ma sovrapposti ad essi in un fotomontaggio che rende bene sulle riproduzioni nelle riviste. Anche questa, purtroppo, è diventata una moda consumistica, che sta rovinando, dal verso opposto, l’architettura alpina contemporanea riducendola a un elegante soprammobile da rimirare sullo sfondo delle montagne, banalizzando così le conquiste, sia dell’arte ambientale, sia dell’architettura moderna.

Nell’essere *assolutamente tipico* e *assolutamente astratto* allo stesso tempo, lo *stavolo* di Paluzza è difficile da inquadrare in una genealogia di precedenti o casi simili. Solo analoghi *straniamenti* dell’architettura tradizionale e *corrispondenze radicali agli specifici contesti* possono testimoniare della complessità di questo metodo. Viene in mente Adolf Loos e la sua denuncia, in *Ornamento e Delitto*, dell’architettura contemporanea che stona a confronto con l’ambiente tradizionale proprio per la sua volontà di apparire, distaccandosi da esso per imporre regole assolute. Nella teoria Loosiana non esiste *typisierung*. Nessun modello aprioristico può comprendere l’architettura: essa può solo adattarsi alle regole del contesto che trova, alle possibilità che esso dà. Al culmine della sua carriera nel 1930, immediatamente a ridosso delle astratte case Moller a Vienna e Muller a Praga, Loos costruisce la casa di campagna Khuner nel Semmering, un edificio apparentemente vernacolare, che usa i materiali locali del legno e della pietra per

mimetizzare una macchina spaziale complessa. Uno spazio a doppia altezza ritaglia l'interno ed è completamente orientato verso una grande finestra che guarda la valle aprendo il lato sud in due ali separate. Nascoste da questo cannocchiale scopico, le camere da letto racchiudono i letti in nicchie nascoste, stanze nelle stanze, alcove trasformate in micropaesaggi interni. Il *Raumplan* è qui nascosto in un abito invisibile, quasi a dimostrare l'aleatorietà del rapporto tra spazio e linguaggio architettonico.<sup>1</sup>

Oggi giorno la casa Khuner è un albergo-ristorante che ha adattato il suo stato di residenza alle esigenze del turismo montano senza perdere la sua identità. Le analogie con lo *stavolo* di Paluzza si fermano qui, ma entrambi gli edifici usano un paradossale adattamento al contesto con le sue tecniche costruttive e una parallela alienazione da esso grazie alla proiezione dello sguardo sul paesaggio e alla compresenza di più realtà racchiuse in un singolo involucro. Analoghe deformazioni della casa tradizionale, in questo caso quella giapponese, si hanno nelle sperimentazioni concettuali di Kazuo Shinohara degli anni Sessanta e Settanta. Contro il *Modernismo* occidentale imperante e i suoi modelli standardizzati, Shinohara riscopre un antispazio, frammentato in diversi *luoghi* che si succedono contigui, che individua nell'architettura vernacolare tradizionale. Tale contenitore neutrale non teme di rivelarsi come vuoto insondabile da cui emergono singoli episodi: grazie all'assenza di un insieme, essi possono trasformarsi, in quanto vengono percepiti come segni autonomi. La promozione di

Landhaus Khuner, esterno  
Adolf Loos  
1930



uno spazio topologico e discontinuo non è ritorno al passato, ma diviene strumento critico per comprendere le modalità dello sviluppo di una possibile cultura giapponese capace di affrontare la frammentazione della contemporaneità con una rilettura concettuale della tradizione.<sup>2</sup> Ecco, quindi, la casa con tetto a ombrello, la casa con pavimento di terra, la casa con una stanza sotterranea e molte successive sperimentazioni sulla dimora unifamiliare che affiancano involucri elementari con radicali deformazioni spaziali e tettoniche. Anche qui, non esistono influenze dirette con lo *stavolo* di Ceschia e Mentil, ma un analogo atteggiamento sperimentale che parte dal dato di fatto locale - il luogo, i suoi edifici, la cultura costruttiva tradizionale - per giungere a risultati diametralmente opposti a una riconferma dei precedenti. Riconosciamo qui un percorso che nega lo status di archetipo alla tradizione per renderla strumento di esplorazione potenzialmente infinito nelle sue possibilità. Se una tale capacità di percepire l'esistente in modo *proiettivo* fosse maggiormente riconosciuta, non avremmo mai una duplicazione banale, ma la possibilità di parlare del presente attraverso gli elementi, apparentemente anonimi, del paesaggio esistente.

## NOTE

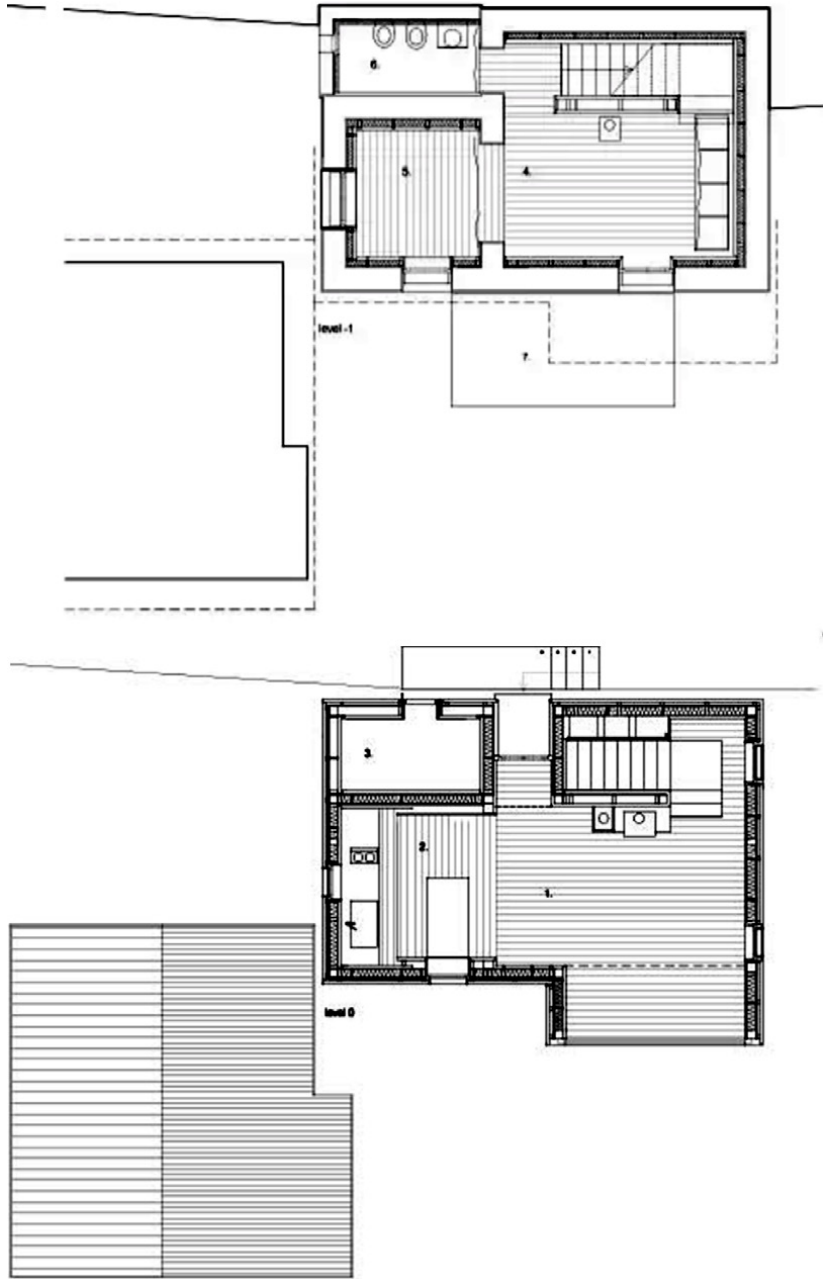
<sup>1</sup> Al culto della grande forma, Adolf Loos sostituisce la modestia del costruire opere radicate nel luogo. “...Portare il materiale da lontano è piuttosto una questione di denaro che un fatto di architettura. Nelle montagne ricche di legname si costruirà in legno, su un monte pietroso si useranno le pietre.” scrive Loos, citato in Heinrich Kulka, *Adolf Loos*, Vienna 1931, p.18.

<sup>2</sup> “...La tradizione architettonica Europea relaziona gerarchicamente spazi successivi... In contrasto, l'architettura Giapponese opera un processo di 'divisione spaziale' che suddivide un vuoto circoscritto in unità minori autonome e relativamente instabili... Questo comporta una qualità 'statica' dello spazio giapponese che viene sottolineata dall'assenza di qualsiasi indicazione circa i percorsi e i movimenti dell'uomo attraverso gli ambienti, soprattutto nei più antichi esempi di edifici giapponesi... Similmente, in periodi più tardi, i giardini—come quello di Villa Katsura—vennero composti attraverso una serie di punti di vista con scarso interesse a coordinarli in una sequenza o in una visione generale del luogo... Un'identica tipologia percettiva emerge dall'osservare una scultura o un'architettura. Gli scorci determinati dall'opera stessa producono punti di vista autonomi, ognuno dei quali determina una propria frontalità... Lo 'spazio' come lo concepiamo oggi era sconosciuto in Giappone... e lo 'spazio' risultante da queste eleganti e belle strutture del passato è simile al 'vuoto cosmico'”. Kazuo Shinohara, *Architettura Residenziale*, 1964 in David B. Stewart, *The Making of Modern Japanese Architecture*, Tokyo e New York 1987, p.56.



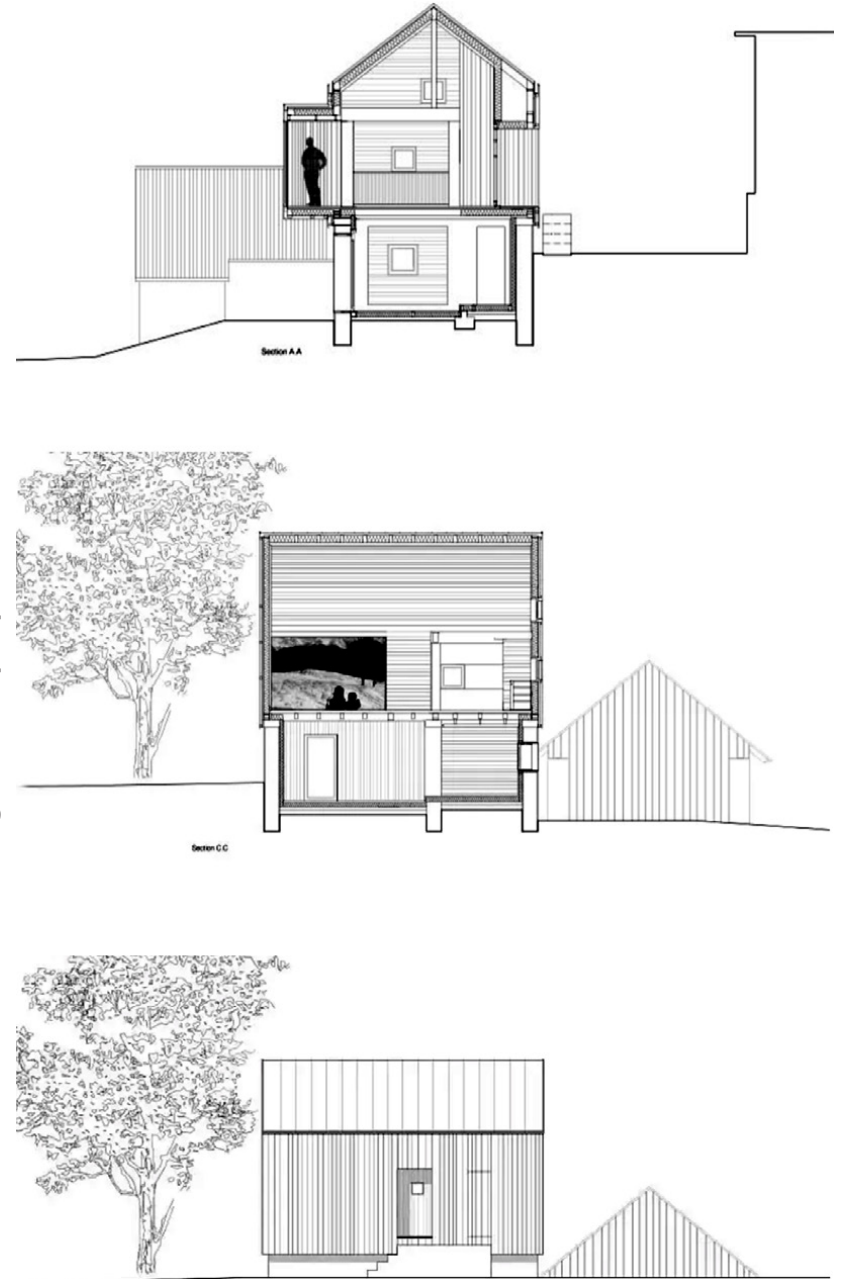
Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - interni

Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - piante



126

Unità Residenziale a servizio dell'Albergo Diffuso - prospetto e sezioni



127