

Un virtuoso corpo a corpo. Werner Tscholl, Markus Scherer, Federico Bucci, Gennaro Postiglione e un dialogo sull'architettura moderna nel castello

DIALOGO/DIALOGUE

Dialogo a cura di/Dialogue edited by Filippo Bricolo

Chi si accinge ad un combattimento corpo a corpo avverte la convenienza di non lasciarsi andare alle frivolezze. La stessa consapevolezza, posso supporre, si insinua nella mente dell'architetto quando si prepara a confrontarsi con la massiva forza murale del Castello. Così, si spiegherebbe, ciò che appare incontestabile osservando i migliori interventi sulle fortificazioni realizzati nel '900 ed in questa prima parte del 2000. Sono opere realizzate da importanti architetti-costruttori come Carlo Scarpa, BBPR, Sverre Fehn, Andrea Bruno, Aurelio Galfetti, Werner Tscholl, Markus Scherer. C'è, in tutte queste opere, un'indubbia voglia di corpo, una tensione decisa verso l'abbandono delle pettegole derive *semperiane* del rivestimento e c'è, chiaramente, una determinata volontà di opporre, alla prestanza ed al vigore della macchina difensiva, la forza di un'architettura orgogliosamente denudata. È come se la richiesta di una risposta eccezionale offrisse, all'architetto, l'occasione di portare in superficie quel fiume carsico dell'evidenza strutturale e costruttiva che attraversa la storia della nostra disciplina ma che appare, nella prassi edilizia d'oggi, sempre più obliterato da mode o da conformistiche risposte ad esigenze prestazionali. Per questi motivi, l'intervento contemporaneo sul castello, si segnala come un importante laboratorio sperimentale sul recupero ma anche come un tema di progetto in cui, l'architettura, può ritrovare il piacere di essere eminentemente fatto costruttivo recuperando un antico legame tra forma, struttura e materia.

Questo dialogo a più voci indaga le ragioni, la natura e le felici conseguenze di questa virtuosa reazione architettonica mettendo in relazione i pensieri di alcuni architetti, che si sono confrontati con la macchina del castello, con alcuni ragionamenti critici ed interpretativi su maestri del '900 che si sono pionieristicamente cimentati in questa avventura della costruzione.

A virtuous combat.
Werner Tscholl, Markus
Scherer, Federico Bucci,
Gennaro Postiglione.
A dialogue on
castles and modern
architecture

Those who are about to undergo a hand-to-hand combat certainly realise the necessity to leave frivolity aside. A similar awareness, let us say, can be seen in the architect who has to face the great strength of the Castle's walls. We could then explain what looks indisputable since the first glance when one looks at the best interventions performed on defensive walls throughout the XX century and in the first part of the current century. We are talking about great interventions by important architects/builders like Carlo Scarpa, BBPR, Sverre Fehn, Andrea Bruno, Aurelio Galfetti, Warner Tscholl and Markus Scherer. A great attention to materiality can be felt when approaching these works and this underlines the wish to rid architecture of Semper's idea of cladding; furthermore, the will to create a contrast between the strong presence of the defensive machine and

Il primo interlocutore che incontreremo in questo dialogo è l'architetto Werner Tscholl autore di numerosi interventi su strutture fortificate come il recupero del Fürstenburg (1997-99), il riuso come casa per vacanze della torre Reichenberg a Tubre (1998-2000) e il straordinario recupero di Castel Firmiano a Bolzano (2003-06). Quest'ultima opera si distingue per il suo radicalismo metodologico. Il dialogo non può che partire da qui.

Filippo Bricolo *Nel recupero di Castel Firmiano lei ha scelto di confrontarsi con la rovina in pietra del castello utilizzando unicamente strutture metalliche a vista, riducendo il confronto con la pre-esistenza a due soli materiali: la pietra del castello e il ferro del nuovo intervento.*

Werner Tscholl *Quando siamo arrivati a Castel Firmiano abbiamo visto che tutte le murature erano realizzate in un materiale unico: il porfido. Abbiamo voluto, anche noi, rispondere con un unico materiale: il ferro. Il ferro, inoltre, ci ha dato l'opportunità di ottenere due diverse finiture: ruggine all'esterno e nero all'interno. All'esterno, il ferro, lasciato arrugginire si adatta perfettamente come colorazione e materia al porfido delle murature esistenti mentre, all'interno, lasciato nella sua colorazione naturale nera, crea una sorta di ombra formando una presenza assolutamente non invasiva nello spazio. Questa duplicità di utilizzo ci ha permesso di non mettere in primo piano la nostra architettura e di lasciare in evidenza la struttura originale ed il nuovo museo di Reinhold Messner che doveva essere ospitato nel castello. Con questo materiale siamo riusciti a risolvere tutte e due questi problemi.*

F.B. *All'esterno avete usato il cor-ten?*

W.T. *Abbiamo deciso di non usare il cor-ten ma di usare il ferro*

the proud power of the nude architecture. It seems like the necessity of an exceptional answer offers the architect the opportunity to bring a sleeping flow of structural and construction evidence, which always characterised our discipline, back to surface. This, though appears to be, nowadays, more and more hidden by the latest trends or conformist answers to performance requirements. Thus, contemporary interventions dealing with castles can be seen as important testing renovation labs but, even more than that, as a design topic in which architecture can rediscover the pleasure of mainly being a construction statement, recovering an ancient connection between form, structure and materiality.

The following conversation tries to point out the causes, the nature and the positive consequences of this virtuous architectural reaction by relating the

ideas of some architects who had the honour to deal with the idea of the castle, touching on critical views and interpretations regarding the masters of the XX century who, as first, decided to venture into the realm of construction.

The first protagonist of our conversation is architect Werner Tscholl, the mind behind a wide number of interventions on fortified structures such as the renovation of Furstenburg (1997-99), the reinvention as a holiday house of the Reichenberg tower in Tubre (1998-2000) and the remarkable restoration of Castel Firmiano in Bolzano (2003-06). The latter intervention is a great example of methodological radicalism. Our conversation, then, cannot start anywhere else if not from here.

Filippo Bricolo *A During the restoration of Castel Firmiano, you chose to*



01 | Le strutture metalliche nere che sfiorano le murature originali del castello presentandosi come un'ombra all'interno degli spazi esistenti. Foto di Alexa Rainer
The iron structures almost touch the original walls of the castle, appearing like a shadow inside the existing spaces. Photo by Alexa Rainer

02 | Il dialogo fra le murature esistenti in sasso e le strutture metalliche arrugginite. Photo di Werner Tscholl
The dialogue between the existing stone walls and the rusted iron structures. Photo by Werner Tscholl

01|

02|



grezzo che, secondo me, arrugginisce meglio. Il *cor-ten* diventa uniforme mentre questo materiale altera nel tempo e si adatta molto meglio a queste strutture in porfido.

F.B. Vorrei parlare del punto di contatto. Quando guardo le sue architetture mi viene sempre in mente il quadro di Michelangelo "La Creazione di Adamo" con questi due indici vicinissimi ma che non si toccano mai. È un'immagine che sembra fissare in eterno un momento di avvicinamento che non si conclude, che resta sospeso. Le sue strutture in ferro si avvicinano ma non si fondono con l'esistente, come due lottatori che si studiano rispettosamente senza toccarsi.

W.T. Questa scelta di non toccare è stata la nostra principale

deal with the topic of the stone ruins of the castle only using exposed metal structures, containing the contrast between the pre-existence and the new within just two different materials: the stone used in the castle and the iron used for the new intervention.

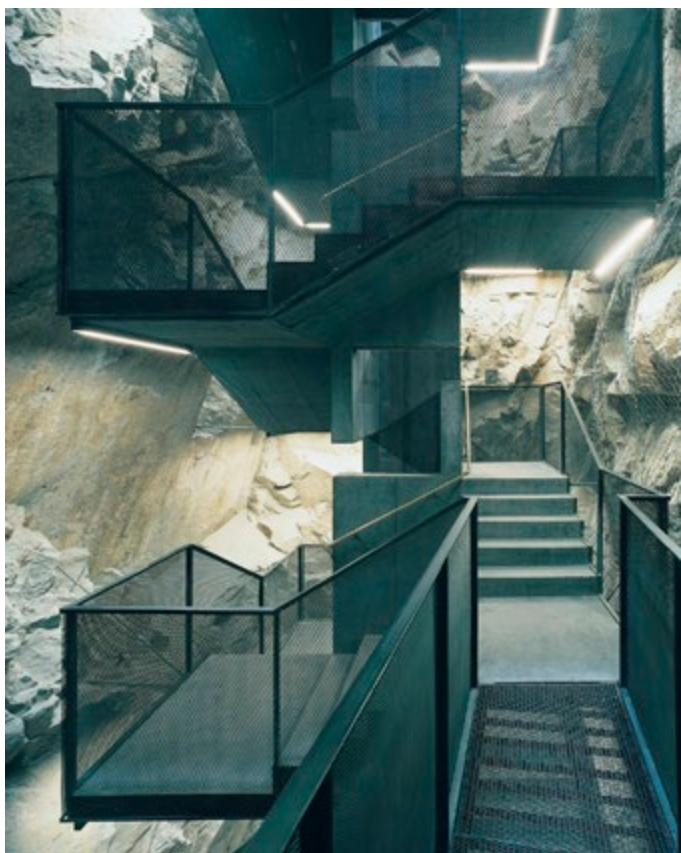
Werner Tscholl When we first arrived at Castel Firmiano, we noticed that all the walls were made of a single material: porphyry. Likewise, we wanted to respond to that with another statement and use just one material: iron. This material, furthermore, gave us the opportunity to obtain two different kind of finishes: whilst we used a rusty finishing in the outside, we opted for a black one in the inside. Again, in the outside, the rusty iron perfectly adapts to the chromatic shades offered by the porphyry walls whilst, in the inside, the black finishing creates a sort of shadow, which is not perceived as a disturbing

element in the space. This dichotomy allowed us to highlight the existing structure, whilst gently touching it, and the Reinhold Messner museum, which is hosted inside castle. Thus, we managed to solve both the problems affecting the castle with just one material.

F.B. Did you use *cor-ten* steel in the outside?

W.T. We decided to not use *cor-ten* steel but, instead, to just use raw iron which, in my opinion, creates a richer texture when rusted. *Cor-ten* steel creates a very uniform texture whilst the former mentioned material changes through time and better fits this porphyry structures.

F.B. Let us analyse the junction point here. When I look at your work, the very first thing that comes to my mind is "The Creation of Adam" by Michelangelo,



03 | La scala di cemento nero posta all'interno delle rocce con il nucleo centrale discontinuo.
Foto di Alessandra Chemollo
The black concrete staircase, set inbetween the rocks, with a discontinuous central core.
Photo by Alessandra Chemollo

03 |

intenzione. È un approccio che abbiamo maturato nel tempo. Quando si interviene in contesti storici è sempre necessario togliere delle cose messe da chi è intervenuto prima di noi vent'anni, trent'anni o quarant'anni prima. A volte è persino difficile capire i diversi periodi di intervento. Noi non vogliamo porre questo problema a chi verrà dopo di noi a chi si troverà, magari, a dover togliere anche le nostre cose. È per questo motivo che abbiamo deciso di non toccare il vecchio.

where the indexes of the two protagonists tend to each other but never touch. This is an image that seems to firmly establish a never-ending moment of connection, which eternally stands by. Your steel structures are very close to the existing but never merge with it, like two wrestlers that respectfully study each other, without making any body contact.

W.T. The choice of no contact between the two elements has been our main goal since the beginning. It is an approach that we have developed over time. When working in historical contexts like this one, it is very important to rid of the previous interventions, which happened during the past twenty, thirty or forty years before ours. Sometimes it is even very hard to understand which intervention belongs to each period of time. We do not want to have those who comes after us facing the same problem, who will eventually need to

remove what we have done. This is the reason why we decided to not intervene on the old.

F.B. During some of your lectures, you mentioned this approach and also introduced the theme of reversibility...

W.T. Our intervention is completely reversible. I always like to think about our work as something a big helicopter could eventually pull out of the roof without even leaving trace of what we have done. This way, future generations will be able to see what we have seen at the beginning. Moreover, we also have a great respect for these walls as every single hole we open, every single variation... well, they change the history. This design choice, then, also allow us – like you said – to establish a strong feeling that can affect people when see the intervention but do not really understand where it touches the existing

F.B. In alcune conferenze lei ha parlato di questo approccio introducendo il tema della reversibilità.

W.T. Il nostro intervento è completamente reversibile. Dico sempre che le nostre addizioni si possono togliere anche con un grande elicottero che tira fuori le strutture dal tetto e non lascia più niente del nostro passaggio. Facendo così, le generazioni future, possono ancora trovare la stessa situazione che abbiamo trovato noi. Oltre a questa scelta della reversibilità c'è anche il rispetto che abbiamo per questi muri perché ogni buco, ogni variazione che facciamo cambia la storia. Questa scelta, inoltre, ci consente, come dice anche lei, di stabilire questa forte emozione che c'è nel vedere qualcosa senza capire dove le strutture si toccano. Il nuovo ed il vecchio stanno vicini l'un l'altro ma non hanno mai la possibilità di fondersi tanto che molte strutture sono inserite senza nemmeno essere avvitate.

F.B. Mi sembra che questo "stacco" si possa leggere anche in una prospettiva poetica. La sua architettura sembra, sempre di più, ragionare sul tema di una sospensione che drammatizza la decisione di non determinare mimesi tra le nuove figure e le preesistenze.

W.T. Ha ragione, l'ultimo intervento che abbiamo fatto a Castel Firmiano, una sala di proiezioni, porta avanti questa esperienza tanto che il nuovo elemento è proprio sospeso su quattro cavi e non tocca più né la roccia, né i muri e nemmeno il pavimento.

F.B. Il progetto di Castel Firmiano appare sicuramente come l'esito di limiti dati dal tema ma anche come il frutto di autolimiti che lei sembra imporsi per liberare l'architettura dalla tirannia della forma. È come se il progetto fosse l'esito del rispetto di una serie di regole autoimposte come in un gioco: non si possono modificare le

structure. The new and the old lay next to each other but they never touch, they never merge: at the point that they are not even screwed together.

F.B. I have this feeling about this "gap": it seems to me that it can also be perceived from a poetic perspective. Your architecture seems to focus on the concept of suspension, which dramatizes the decision to not determine the mimesis between the new and the pre-existing shapes.

W.T. You are right, the last intervention in Castel Firmiano, a theatre, carries on this experience to the point that the new element is actually suspended thanks to four wires and does not touch the rocks nor the walls and the floor.

F.B. The design project of Castel Firmiano certainly looks like the outcome of the restraints set by the theme itself but also like that of some limitations that

you seem to have imposed yourself in order to free architecture from the tyranny of shape. Again, it seems like the design is the result of some auto-imposed rules that you perfectly respected as if you were playing a specific game: you cannot modify the windows, there is no space for new holes, you must use just one material, you must not complete the original shape...

W.T. I love to call this game "we are just renting the space"... as if to state that we do not want to change the pre-existing whilst we are here... we have a wish to leave it as it is. The design has to respect these rules. Shape, function and aesthetics come later and adapt to the rules.

F.B. You chose to not complete the image of the castle and leave the ruins as they are. This can be considered a very western and romantic approach, far from the



04 |

finestre, non si possono fare buchi, si deve utilizzare un materiale unico, non si deve completare la figura originale...

W.T. Io, questo gioco, lo chiamerei “siamo in affitto” come a dire che nel tempo breve in cui viviamo dentro queste preesistenze noi non le cambiamo... le lasciamo come le troviamo. Il progetto deve rispettare queste regole. La forma, la funzione e l'estetica si devono adattare.

eastern culture or some other interventions where the idea of leaving a ruin the way it is obviously clashes with that of recreating the original image.

W.T. Specifically speaking about the Castel Firmiano case, leaving the silhouette of the castle intact was essential to us as we thought its image is now part of the collective imaginary of Bolzano's citizens and that of the whole population of Alto Adige. By modifying something, we would have modified the history and the perception of the castle. Our approach was clear since the beginning: the intervention should not be visible from the outside. This was another of the rules we self-imposed.

Our second talk is with Markus Scherer, author of two very important interventions on fortresses and castles: Castel Tirolo (1998-2003) with W. Angonese

and K. Hellweger, and Forte di Fortezza (2005-2009/2010-2016), designed with W. Dietl. Here, our conversation on the contrast between modern architecture and fortresses starts from an evolutionary perspective.

Filippo Bricolo *As we scroll through the history of architecture, with a certain focus on the restoration of castles, we can certainly notice different approaches through time. The first experiences of restoration in a modern way are pioneered by Carlo Scarpa and BBPR, realised right after the reconstruction period that followed World War Two: we are talking about Museo di Castelvecchio in Verona and Castello Sforzesco in Milan. These works set a new restoration and museum design standards by abandoning the idea of a style recovering whilst injecting, for the first time in history, contemporary materials and elements like steel*

F.B. *Lei ha scelto di non completare la figura del castello lasciando la rovina come l'ha trovata. È un approccio molto occidentale, forse romantico, diverso, per esempio, dalla cultura orientale o da altri interventi dove non c'è l'idea di lasciare una cosa in rovina ma la voglia di ripristinare la forma originale.*

W.T. Nel caso di Firmiano lasciare invariata la silhouette del castello era una cosa essenziale perché pensavamo che tale vista ap-

and concrete in ancient structures. We can then point the experience of Aurelio Galfetti in Castelgrande out as he reduces the relationship between the new and the old to only two materials: reinforced concrete and stone, mass against mass. We then find other interesting examples in the first years of the 2000s, with a whole series of works like your Castel Tirolo, where the relationship still comes down to two materials, yet different (the monument's massive stone and steel). In your last work's case – Forte di Fortezza – these different experiences seem to integrate and evolve with the use of steel but, even more, with the introduction of a particular use of reinforced concrete.

Markus Scherer Everything started from the relationship with the fortress. Forte di Fortezza is a very particular character to deal with as it was built in just one phase. This is very unusual as these kind of structures are usu-

04 | I nuovi vani scala realizzati in cemento con le fughe aperte, generate dagli strati di sabbia poi rimossi, in confronto con le possenti mura del forte. Foto di Alessandra Chemollo

The new staircase walls with open stripes, generated by the then removed layers of sand, contrasting the great power of the fortress' walls. Photo by Alessandra Chemollo



05 |

06 |

partenesse, ormai, all'immaginario collettivo della popolazione di Bolzano e dell'Alto Adige. Andando a modificare qualcosa si sarebbe modificata la storia e la percezione del castello. Il nostro approccio è stato chiaro sin dall'inizio: l'intervento non si doveva vedere dall'esterno. Anche questa era una delle regole.

Il secondo interlocutore che incontriamo di questo dialogo è Markus Scherer autore di due significativi interventi su fortezze e castelli: Castel Tirolo (1998-2003) con W. Angonese e K. Hellweger ed il Forte di Fortezza (2005-2009/2010-2016) progetto generale con W. Dietl. Con Scherer il ragionamento sul corpo a corpo tra architettura moderna e strutture fortificate prova a partire da una prospettiva evolutiva.

Filippo Bricolo *Scorrendo la storia dell'architettura, con particolare riguardo al tema del recupero dei castelli, si evidenziano delle fasi segnate da approcci diversi. Le prime esperienze di recupero di castelli in chiave moderna sono i pionieristici lavori di Carlo Scarpa e dei BBPR realizzati nel periodo della ricostruzione post-bellica: il Museo di Castelvecchio a Verona e il Castello Sforzesco di Milano. Queste opere hanno riscritto le regole del restauro*

ally the result of different works. The Forte could have been cleaned up and restored in order to make it be the example of an era. Its state of abandon and its sleeping mood changed the game and a different poetic was created by the formation of a patina. This historic spirit affected me as a designer. All these ideas led us to a whole different approach with the use of an unusual materiality. Of course we referred to the interventions by Carlo Scarpa, who also used reinforced concrete. We all know, though, that the state supervisors usually strongly disagree with the use of concrete. After a long talk with them, we studied a solution that could perfectly fit our needs, which involved the use of concrete with open horizontal joints.

F.B. *I read that, in order to obtain these expressive joints, you needed to interpose some layers of sand during the cast-*

ing of concrete and then you removed them. How did this technique come to life? I bet it is not just a technological choice.

M.S. There is an important story behind this particular choice. Forte di Fortezza was completely built in granite, a material that can be used to create something which does not have a beginning, nor an end. This building was born this way and was completed in just a bit more than three years. The builders managed to do so thanks to the standardisation of some elements casted out of the construction site by skilled stonemasons (embrasures, corner blocks), leaving the construction of the walls to many workers. We are talking about seven thousand people. By dividing the work this way, the workers were actually allowed to decide how to put the walls together. This led to a strong spontaneity that we can still

e della museografia con l'abbandono del recupero in stile e hanno previsto l'inserimento, per la prima volta nelle strutture antiche, di elementi e materiali contemporanei come il ferro ed il cemento. C'è poi l'esperienza di Aurelio Galfetti a Castelgrande che riduce il confronto tra nuovo ed antico a due soli materiali: il cemento armato e la pietra, massa contro massa. Si arriva, infine, agli esempi dei primi anni del 2000 con una serie di opere come il suo Castel Tirolo dove il confronto è sempre radicalizzato a due materiali seppur diversi (la pietra massiva del monumento ed il ferro). Nel caso della sua ultima realizzazione, il Forte di Fortezza, queste diverse esperienze, sembrano integrarsi ed evolversi con l'uso del ferro ma soprattutto con l'introduzione di un modo particolare di usare il cemento armato.

Markus Scherer Tutto è nato dal confronto con il forte. Il Forte di Fortezza è un interlocutore molto particolare perché è un manufatto storico realizzato in un'unica fase. Questo fatto non è usuale in quanto, di solito, queste strutture vengono rimaneggiate diverse volte. Il Forte si poteva riportare perfettamente a lustro come esempio di un'epoca. Ma la fase di abbandono dell'oggetto, il fatto di aver dormito a lungo aveva portato ad una poetica molto diversa con la formazione di una patina, di uno spirito del

perceive nowadays. We just wanted to reintroduce this idea of a natural construction process in the new parts.

F.B. *How did you control and supervise this apparent arbitrariness?*

M.S. In the construction of the original fortress, the choice on how to move the big stone blocks was – as just mentioned – left to the workers. We decided to actually act the same way. The height of the concrete stripes was left to the decision the builder... we explained the rules and made clear that the height of the stripe needed to be between, as I recall, thirty and seventy centimetres; furthermore, the stripes could not be the same. Everything else was left to their choice. This is how this uncontrolled irregular state came to life both now and in the historical building... if we had to draw the lines, the wall wouldn't have ended up being

05 | I ponti in ferro sospesi tra le ali del forte. Foto di Alessandra Chemollo
The suspended iron bridges between the fortress' wings. Photo by Alessandra Chemollo

06 | I resti archeologici del castello, la rovina della muratura in sasso, le passerelle in cemento sospese ed il guscio in legno che chiude. Foto di Helene Binet
The archeological ruins of the castle, the ruined stone walls, the suspended concrete bridges and the wooden shell that closes the space. Photo by Helene Binet

tempo che mi ha colpito come progettista. Questi ragionamenti hanno portato a degli approcci di materialità assolutamente inusuali. Giustamente sono stati citati gli interventi di Scarpa anche lui ha usato il cemento armato. Sappiamo tutti, però, che la prima cosa che non va bene alla soprintendenza è proprio il calcestruzzo. Attraverso un lungo dialogo con la soprintendenza stessa abbiamo studiato quale poteva essere la soluzione e siamo arrivati alla scelta di utilizzare il cemento con queste fughe aperte orizzontali.

F.B. *Ho letto che per ottenere queste fughe espressive avete frapposto dei strati di sabbia tra i getti e poi li avete rimossi. Come è nata questa tecnica. Immagino che non sia una scelta puramente tecnologica.*

M.S. Per spiegare questa scelta ci sono alcuni aspetti importanti da raccontare. Il Forte di Fortezza è un manufatto realizzato totalmente in granito, un materiale che si può utilizzare realizzando una costruzione senza inizio e senza fine. Questo edificio è nato così ed è stato costruito in poco più di tre anni. I costruttori del forte sono riusciti in questa avventura standardizzando alcuni elementi realizzati fuori d'opera da scalpellini specializzati (cornici delle bocche di fuoco, blocchi che formano l'angolo) e lasciando la costruzione dei muri con i blocchi in granito a tantissimi operai, quasi settemila. Suddividendo in questo modo il lavoro, la tessitura del muro, veniva delegata alla libera scelta dei muratori. Questo modo di lavorare ha determinato quella forte spontaneità che vediamo ancora oggi. Volevamo riproporre, nelle nuove parti, questa naturalezza del processo di costruzione.

F.B. *Come avete controllato e gestito questa apparente arbitrarietà?*
M.S. Nella costruzione originale della fortezza la scelta di come



07 |

posare le grandi pietre era stata delegata agli operai. Noi abbiamo fatto la stessa cosa. L'altezza dei corsi è infatti assolutamente libera e lasciata alla decisione del muratore... gli abbiamo dato delle regole spiegando che le fasce non dovevano superare, mi sembra, i settanta centimetri e che le stesse non dovevano andare sotto i trenta centimetri e che non si dovevano ripetere fasce delle stesse dimensioni. Tutto il resto era libero ed lui poteva fare come voleva. Così è nata questa irregolarità incontrollata che vediamo anche nell'edificio storico... se ci fossimo messi noi a disegnare delle ri-

what you can see today. This was the only way to reach spontaneity.

F.B. *With these openings you actually solved the problem of light and air without using traditional windows that would have appeared incongruous.*

M.S. At the beginning we tried thinking about some openings but we then understood it would be completely incoherent to open something other than the entrance and the exit. We then looked for methods that could allow openings in concrete that would not look like traditional windows. The idea of using these joints as elements that could allow air and light in arrived like all the ideas usually do... we spent a lot of time thinking about how to solve the problem and, after a long research period, the hypothesis to work on these elements came to us, giving a new sense to the elements themselves and show-

ing us a new way to work with this sand layer that could then be removed with water jets.

F.B. *A very interesting aspect that can be seen in this construction method is that of adding a new narrative dimension by removing strength to the walls, which lose their defensive characteristic to embrace a new idea.*

M.S. When one tries to dialogue with an ancient structure, a strong language is usually used to relate with that of the existing element and these ideas must be taken into account. It is very important to make clear that the new structures are not set to have military purposes. By lighting the walls with these openings instantaneously makes people understand that the new intervention was not thought as a military or defensive purpose. The same idea was used for the black concrete stair-

case that takes people from the lower to the middle level.

F.B. *Are you referring to the one built inside the rock?*

M.S. Yes. When one looks at that staircase, at first glance, they can perceive it as if it had been built around the central structural element. If, though, they look closer and paying more attention, they can then understand that this element does not have any static continuity. One could actually put their hands through the whole and see that there is no continuity. The constructive idea in this case was to remove all doubt about whether the black concrete staircase had been made by a military engineer. In that case there would have been a solid pillar where as we wanted to render it light and ambiguous. It is similar to Escher stairs, where you see this thing that you think you understand

but you don't really. It all comes down to suspending normality for a moment.

F.B. *Like the overlapping bridges suspended between two stone buildings?*

M.S. Even those suspension bridges make you realize that you're not on an ordinary walkway and that the space where you walk is detached from war and violence. These are the things that differentiate the new project from the military one.

We encounter the same transformation of a defensive war machine into a structure that is unrelated to violence, in the reflections of Professor Federico Bucci historian, critic and Vice Rector of the Regional Mantova Campus of Politecnico di Milano.

Federico Bucci An architect's intervention, as we know and we always say, touches our conscience, traditions

ghe precise il muro non sarebbe mai diventato così. Solo in questo modo si poteva raggiungere questa spontaneità.

F.B. *Con quelle fessure avete anche risolto il problema della luce e dell'aria senza utilizzare delle finestre tradizionali che forse sarebbero risultate incongrue.*

M.S. All'inizio avevamo provato a pensare a delle aperture ma poi abbiamo capito che era assolutamente fuori luogo fare altre aperture oltre alle porte di entrata ed uscita. Abbiamo allora ricercato nel calcestruzzo un metodo per inserire delle aperture che lasciassero entrare un minimo di aria ed un minimo di luce ma che non fossero delle finestre tradizionali. L'idea di utilizzare le fughe del cemento come punto di aereazione e luce è venuta

come un po' arrivano solitamente le idee... abbiamo pensato a lungo cosa fare e poi, dopo tante ricerche, è arrivata l'ipotesi di lavorare proprio sull'interstizio della fuga attribuendogli un nuovo senso, scoprendo questo metodo di lavorare con lo stato della sabbia poi rimosso con getti d'acqua.

F.B. *Un aspetto interessante di questa scelta costruttiva è che, così facendo, togliendo prestanza alle pareti, il linguaggio si discosta dal carattere difensivo per aggiungere una dimensione quasi narrativa.*

M.S. Quando si cerca un dialogo con la struttura antica e si utilizza un linguaggio forte che si confronta con quello del manufatto stesso bisogna, a mio avviso, mettere queste differenze. È importante far capire che le nuove strutture non nascono per uso

08 |



militare. Alleggerire la muratura facendo queste fughe libere ti fa capire che il nuovo intervento non può essere nato come un intervento di natura militare o difensiva. La stessa cosa l'abbiamo anche nella scala in cemento nero che porta da forte basso al forte medio.

F.B. *Quella realizzata all'interno dello scavo nella roccia?*

M.S. Sì. Quando si osserva quella scala, inizialmente, si ha l'impressione che sia costruita attorno ad un elemento portante centrale ma se si osserva meglio si vede che questo elemento non ha continuità statica. Tu puoi inserire la mano in questo vuoto, non c'è un pilastro continuo. L'idea costruttiva in questo caso era quella di togliere ogni dubbio sul fatto che la scala in cemento nero fosse stata realizzata da un ingegnere militare. In quel caso ci sarebbe stato un fulcro pieno mentre così, come l'abbiamo realizzata noi, diventa leggera e ambigua. È un pò come le scale di Escher, tu vedi questa cosa e ti sembra di capire ma in fondo non si capisce, si tratta di spostare la struttura un attimo fuori dalla normalità.

F.B. *Come nei ponti sovrapposti sospesi tra i due edifici in pietra?*

M.S. Anche quei ponti sospesi ti fanno capire che non ti trovi in un normale camminamento di ronda e che lo spazio dove cammini è slegato dalla guerra e dalla violenza. Sono queste le cose che differenziano il nuovo progetto dall'intervento militare.

Lo stesso ragionamento della trasformazione della macchina bellica difensiva in struttura slegata dalla violenza lo incontriamo nella riflessione del Prof. Federico Bucci storico, critico e Prorettore del Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano.

and responsibilities and it is clear that an intervention in a military context leads us to consider what the collective imagination of the castle represents whilst allowing the architect the freedom to express himself constructively. In these cases, you never want to be too delicate because it is useless to be light and delicate seeing as military architecture demonstrates strength. But in your imagination as an architect, you also want to build a machine that loses the connotation of violence and replace this with something different. Every time I go to Castelgrande, a masterpiece by Galfetti, as I walk around the violence linked to this place never comes to mind. I would never think that from there boiling oil was poured onto those below. In these interventions an uprooting takes place; there is a re-interpretation of imagination and of history that leads to change. For ex-

ample, it allows you to work on the idea of vision, projecting the idea of a castle as an entity that keeps an eye on and controls the territory.

Filippo Bricolo *I would like to reflect on the possibility that the castle, as the theme, pushes architects to radicalize their approach. Scarpa in Castelvecchio, especially in the Sculpture Gallery on the ground floor, abandons his Byzantinism and achieves a strength and power that is probably unique in his work. Massimo Carmassi, in a document that you sent me, states that we must consider Castelvecchio as "the most important architectural work of the 1900s in Italy, and one of the most important in the history allowing for a comparison between the cut on CanGrande with the tiny space of the Laurentian Library by Michelangelo." Important words that underline the uniqueness of Scarpa's work.*

Federico Bucci L'intervento dell'architetto, lo sappiamo, lo diciamo sempre, tocca le coscienze, la tradizione le responsabilità ed è evidente che l'intervento nell'architettura militare spinge ad un confronto con l'immaginario collettivo del castello lasciando, all'architetto, la libertà di esprimersi in modo costruttivo. In questi casi non vuoi mai essere leggero perché è inutile essere leggero o delicato là dentro, perché l'architettura militare vuole dimostrare la forza. Ma nella tua immaginazione di architetto vuoi anche realizzare una macchina che perda quel connotato dell'annessa violenza sostituendolo con qualcosa di diverso. Ogni volta che vado a Castelgrande, l'opera magistrale di Galfetti, quando faccio la passeggiata, non mi verrebbe mai in mente la violenza legata a quel luogo, non penserei mai che da lì si buttava l'olio bollente. In questi interventi c'è una sorta di sradicamento, di rilettura dell'immaginario e della storia che ti porta a cambiare, a lavorare, per esempio, sull'idea dello sguardo, a proporre l'idea del castello che guarda e che controlla il territorio.

Filippo Bricolo *Vorrei ragionare sulla possibilità che Il castello, come tema, spinga gli architetti a radicalizzare il loro approccio. Scarpa a Castelvecchio, specialmente nella Galleria delle Sculture al piano terra, abbandona i suoi bizantinismi per raggiungere una forza ed una potenza forse unica nella sua opera. Massimo Carmassi, in uno scritto che mi ha inviato, diceva di considerare Castelvecchio come "l'opera architettonica più importante del '900 in Italia, ed una delle più importanti nella storia dell'architettura potendo confrontare alla pari il taglio del Cangrande con il ricetto della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo". Parole importanti che segnano l'unicità di questa opera nel lavoro di Scarpa.*

F.B.U. Da storico e critico della storia contemporanea devo di-

F.B.U. As a historian and critic of contemporary history I wholeheartedly defend this diversified reading. You cannot interpret the work of an architect without reading and interpreting the specificity of each project. Scarpa is not always the same Scarpa we found at Castelvecchio, as his approach is always changing. Today we ask our students to read the history of the factory and the building and to review the ways in which the architect approached that specific intervention. It is evident that if I think of Palazzo Abatellis and the intervention on the castle of Verona there is a difference. If we juxtapose the works of Venice, Palermo and Verona we find a world of differences. Where in Palazzo Abatellis I find that the plaster casting brings out the material of the building, in Verona, I find the wall of the powerful and strong castle on which Scarpa highlights the Prun stone

chapel. Scarpa experiments with a totally different type of power. And that goes for all the other architects who have come face to face with fortifications.

F.B.R. *Therefore we could say that an intervention on a Castle, for its challenges, might also be important in the development of a specific author's poetry?*

F.B.U. Sure. Think about how strong the wall was that covered the view of the Rondanini Pietà at Castel Sforzesco before this Michelangelo masterpiece was moved and how this intervention was probably crucial for BBPR or at how much Aurelio Galfetti owes to Castelgrande.

F.B.R. *The castle theme is unique so to say?*

F.B.U. I really like the fact that you have pinpointed the castle theme which

fendere a spada tratta questo tipo di lettura diversificato per opera. Non è possibile interpretare l'opera di un architetto senza leggere ed interpretare le specificità di ogni progetto. Scarpa non è il Scarpa di Castelvecchio ovunque, il suo approccio è sempre diverso. Oggi invitiamo i nostri allievi a leggere la storia della fabbrica e dell'edificio ed a leggere le modalità con cui l'architetto si è approcciato in quel specifico intervento. È evidente che se penso a Palazzo Abatellis ed all'intervento nel castello di Verona c'è una differenza. Se facciamo un triangolo tra le opere di Venezia, Palermo e Verona troviamo un mondo di differenze. Laddove a Palazzo Abatellis trovo la colata d'intonaco che fa emergere la materia del palazzo, a Verona, trovo il muro del castello potentissimo e forte dal quale Scarpa fa emergere la scatola in pietra di Prun del sacello. C'è una potenza tutta differente che Scarpa apporta e sperimenta. E questo vale per tutti gli altri architetti che si sono confrontati con le fortificazioni.

F.BR. Possiamo quindi dire che l'intervento nel Castello, per le sfide che pone, può aver un'importanza anche nello sviluppo della poetica di uno specifico autore?

F.BU. Certo. Pensa a quanto sia stata forte, *aihmè*, la parete che copriva la vista della Pietà Rondanini al Castel Sforzesco prima dello spostamento del capolavoro di Michelangelo e quando forse è stato fondamentale questo intervento per i BBPR o quanto Aurelio Galfetti deve in fondo a Castelgrande.

F.BR. Il tema del castello ha quindi una sua unicità?

F.BU. Mi piace molto il fatto che tu abbia isolato il tema del castello che è poi il tema dell'architettura fortificata, dell'architettura macchina bellica. Faccio subito una riflessione storica da tenere in considerazione: non è un caso che Viollet-le-duc parta con le sue riflessioni storiche da Carcassone, città fortificata, città castello.



09 |

boils down to the theme of fortified architecture and war machine architecture. Let's reflect on this historical consideration: it is no coincidence that Viollet-le-Duc started his historical reflections from Carcassone, a fortified town, a castle town.

F.BR. Why?

F.BU. In quoting Viollet-le-Dec and Carcassone I want to say that if we read the treatises we understand that the idea of the war machine construction has unique and different connotations. When we try to relate to history, we have to be clear about what story we are talking about. For instance, the history of the castle is different to the history of a church because the fort contains a degree of construction technology that permits it to act like a machine. Secondly, the historical layers in castles are often much denser and stronger

F.BR. *Perché?*

F.BU. Con questa citazione di Viollet-le-Dec e Carcassone voglio dire che l'edificio macchina, lo si legge nei trattati, ha delle connotazioni uniche, differenti. Quando ci rapportiamo alla storia noi dovremo dire a quale storia ci riferiamo. La storia del castello è diversa dalla storia, ad esempio, della chiesa perché dentro la fortificazione c'è quel grado di tecnologia costruttiva che ti permette di essere macchina. Una seconda cosa da dire è che le stratificazioni storiche nei castelli sono spesso molto più dense e forti di altre tipologie pensa alla stratificazione di Castelvecchio stesso o al Forte di Pietole a Bogo Virgilio con trasformazioni che si sono svolte in un arco di tempo lunghissimo. Il castello potrebbe essere la metafora dell'intervento contemporaneo perché permette all'architettura di avere un grado di interpretazione maggiore. Il castello diventa un laboratorio di sperimentazione tra antico e nuovo. In altre situazioni facciamo molto più difficoltà ad inserirsi vedi ad esempio l'esperienza dell'adeguamento liturgico della Basilica di Sant'Andrea qui a Mantova.

F.BR. *Osservando questi interventi sui castelli si notano delle notevoli differenze di approccio.*

F.BU. L'intervento nel castello consente agli architetti di diversificare le loro risposte e sperimentare inediti rapporti tra l'antico ed il nuovo. È un corpo a corpo con armi alla pari. Gli esempi che hai scelto come il Forte di Fortezza di Scherer, il castello Firmiano di Tscholl ma anche il recupero del Forte di Pozzacchio a Trento di Francesco Collotti ti fanno vedere la ricchezza di possibilità che offre questo tema. Ma pensa anche all'intervento al Castello San Giorgio di Lisbona di João Luís Carrilho da Graça dove, nello scavo archeologico del castello, il maestro portoghese, offre

than other types. This is especially evident if we think of the stratification of Castelvecchio itself or Fortress of Pietole in Bogo Virgilio which have undergone transformations over a long period of time. The castle can act as a metaphor for contemporary intervention because it allows the architecture a higher degree of interpretation. The castle becomes a laboratory for experimentation between old and new. In other situations, this is much harder to do as seen in the example of the experience of the liturgical adaptation of the Sant'Andrea Basilica here in Mantua.

F.BR. *Observing these interventions on castles we notice considerable differences in approach.*

F.BU. Interventions on castles enable architects to diversify their answers and experience unedited relationships between old and new. It is well-balanced

hand-to-hand combat. The examples we have chosen like Scherer's Fortress of Fortezza, Tscholl's Firmiano Castle as well as Francesco Collotti's restoration of the fortress of Pozzacchio in Trento allow you to see the wealth of possibilities offered by this theme. But let's also consider João Luís Carrilho da Graça's intervention at Castle St. Georges Castle in Lisbon, where through the archaeological excavation of the castle, this Portuguese master offers an extraordinary contribution to interest in our relationship with our past heritage. This restoration reveals the layers of history and at the same time, through the critical interpretation of existing signs. It helps us to grasp the meaning of time as is it were a shell lying over the ruins of houses that date back to the Arab domination in order to reproduce the old domestic measures.

un contributo di straordinario interesse sul rapporto con la memoria del passato. Questo intervento rivela i strati della storia e contemporaneamente, attraverso l'interpretazione critica dei segni esistenti, ci aiuta a cogliere il senso del tempo come nelle coperture che pone sopra le rovine delle abitazioni risalenti alla dominazione araba in modo da riproporre idealmente l'antica misura domestica.

Il tema del confronto archeologico, del lavoro sulla rovina e della riproposizione della figura perduta ci spinge a trattare anche un altro esempio realizzato da un grande maestro dell'architettura Sverre Fehn. Nel Museo di Hamar, Fehn, si confronta con le rovine archeologiche e con un insieme complesso di stratificazioni. Ne parliamo con Gennaro Postiglione, uno dei più attenti studiosi del maestro nordico.

Filippo Bricolo *Ad Hamar, Fehn, fa un'operazione particolare perché lascia a vista la rovina nella sua poetica incompletezza e, allo stesso tempo, completa la figura con un materiale diverso, che si stacca. In questo modo lascia leggere le stratificazioni e realizza un involucro ligneo (quasi una barca rovesciata) dentro il quale far scivolare questi straordinari percorsi di cemento che non toccano niente.*

Gennaro Postiglione Fehn lavora per tutta la sua carriera sul tema del rapporto tra recinto e tetto. Nel Museo di Hamar, questa contrapposizione, è data dalla rovina, che viene presa come dato di partenza e dal nuovo tetto che alcune volte rigira per diventare parete formando un dialogo tra due archetipi fondamentali. Credo che questo approccio appartenga ad una sensibilità nordica.

The theme of archaeological comparison, of the work on ruins and the revival of the lost figure leads us to also consider another example realized by a great architectural master Sverre Fehn. In the Hamar Museum, Fehn is confronted with archaeological ruins and a complex set of layers. We spoke with Gennaro Postiglione one of this Nordic master's most attentive students.

Filippo Bricolo *At Hamar, Fehn carries out a particular intervention because he leaves the ruins exposed in all its poetic incompleteness yet, at the same time, complete the figure with a different material which remains detached. In this way we can read the layers and it creates a wooden casing (almost like an overturned boat) inside which extraordinary concrete paths slide across without touching anything.*

Gennaro Postiglione Fehn works

throughout his career on the relationship between walls and roofs. In the Hamar Museum, this opposition is set out by the ruin itself and acts as a starting point. The new roof, that at instances turns into a wall, forms a dialogue between two basic archetypes. I believe that this approach belongs to a particular Nordic sensibility.

F.B. *However, there is no pretense or mimicry in its completion.*

G.P. In Fehn there is a desire to complete but this completion doesn't necessitate an excessive perceptual jump. Completion is made with simple, poor materials. The new roof is not insulated; it is simply a wooden plank with some glass panes to prevent water from entering. The idea of completion is hinted at in the figure but there is also the desire not to enter into a competition of form. An interior middle space

F.B. *Nel suo completamento, però, non c'è finzione o mimesi.*

G.P. In Fehn c'è la volontà di completamento ma è un completamento realizzato senza creare un eccessivo salto percettivo. Il completamento è realizzato con materiali poveri. Nel nuovo tetto non c'è isolamento, solo un tavolato di legno con alcune specchiature vetrate per impedire all'acqua di entrare. C'è il suggerimento di un completamento della figura ma anche la volontà di non entrare nella competizione della forma. All'interno poi si genera questo spazio di mezzo con le passerelle in cemento armato che sono la concretizzazione di un percorso narrativo attraverso il quale Fehn costruisce il movimento attorno agli oggetti.

F.B. *Parlaci allora di questo percorso e della narrativa.*

G.P. Attraverso questo movimento, che è orizzontale e verticale allo stesso tempo, Fehn ha preso la decisione di non toccare il suolo dove erano ancora in corso i lavori di scavo del castello. In questo modo lo scavo stesso è diventato elemento del progetto e dell'esposizione. Il percorso sospeso, nonostante sia così fisicamente evidente, sembra quasi viaggiare in una dimensione eterea, visionaria è come se la *promenade architecturale* si costruisse, si solidificasse mentre il visitatore si muove nello spazio.

F.B. *Ci vedo delle assonanze con la narrativa di Scarpa a Castelvecchio.*

G.P. Quella cosa che tu chiami narrativa dell'architettura Fehn la chiama "la danza delle cose morte" perché gli uomini si muovono attorno agli oggetti. Questa mobilità la si ritrova anche nel percorso *scarpiano* di Castelvecchio. Anche in quel caso la narrativa è molto forte: ci sono i vuoti, c'è un sollecitare il movimento. Si potrebbero quasi disegnare i passi dei visitatori prima che i visitatori li faccia-

is created with concrete walkways that are the realization of a narrative path through which Fehn builds movement around objects.

F.B. *Tell us more about this walkway and this narrative.*

G.P. Through this movement there is both the horizontal and the vertical, Fehn made the decision to not touch the ground whilst they were working on the castle's excavation. In this way the excavation itself became element of the project and exposure. The suspended walkway, despite being so physically obvious, seems to almost travel in an ethereal dimension. It seems visionary as if this architectural promenade were still being built, solidifying as the visitor moves across space.

F.B. *I see some similarities with Scarpa's narrative at Castelvecchio.*

G.P. What you call narrative architecture Fehn calls "the dance of the dead things" because people move around objects. This mobility is also found in Scarpa's walkway at Castelvecchio. Even here the narrative is very strong: there are gaps, movement is solicited. You could almost draw the steps of the visitors before the visitors make them, based only on the location of the work. In this sense, the two architects are very similar. There are however divergences in the way the two architects materialize these principles. There are differences in sensitivity due to their different cultural background.

F.B. *Can you explain a bit more.*

G.P. There is definitely a meeting point and we can hear the echo of Scarpa's work in Fehn. But my personal interpretation is that this hybridization is not found in the pair's constructive

no, deducendoli esclusivamente dalla collocazione delle opere. In questo senso i due architetti sono molto vicini. Diverge invece il modo in cui i due concretizzano questi principi. C'è una diversa sensibilità dovuta anche ad un diverso background culturale.

F.B. *Fammi capire.*

G.P. C'è sicuramente un dato d'incontro e c'è anche un'eco di Scarpa nel lavoro di Fehn. Ma la mia personale interpretazione e che, questa ibridazione, non si trovi nella soluzione del dettaglio costruttivo in cui i due sono agli antipodi: tanto Scarpa moltiplica i passaggi tanto Fehn esalta i contrasti e giustappone con brutalità gli elementi tra di loro. Ciò che li accomuna è, come dire, il fine espositivo. A legarli è il coinvolgimento del visitatore, la voglia di portare l'osservazione intorno agli oggetti, l'idea di determinare un nuovo modo di fruire lo spazio in cui gli oggetti sono immersi nei movimenti.

F.B. *Uniti dalla narrazione divisi dal design?*

G.P. Direi che l'intenzione è molto simile ma le modalità sono diverse. Le soluzioni di Fehn sono più *gardelliane*... queste lamiere piegate, queste putrelle una giustapposta all'altra. C'è un riferimento a tutta la museografia italiana del post-guerra ma i riferimenti sono più vicini a Gardella e ad Albini. Questo lo cogli bene negli allestimenti di Hamar. Forse l'elemento che rappresenta, più di tutti, questa differenza è la lastra di vetro che Fehn mette all'esterno del museo per dare forza all'interno e che, invece, Scarpa, a Castelvecchio, mette all'interno per dare forza all'esterno con tutto un disegno dell'infisso con il legno, il ferro, l'ottone, i passaggi, le cerniere. Ad Hamar tutto questo non c'è, c'è solo una lastra un po' alla Leverenz mantenuta da quattro appoggi.

solutions which are poles apart: the more Scarpa multiplies paths, the more Fehn enhances contrasts and brutally juxtaposes elements between them. What unites them is the final exhibition. What unites them is the visitor's involvement, the desire to focus on objects, the idea of determining a new way of using space in which objects are immersed in movement.

F.B. *United by narrative, divided by design?*

G.P. I would say that their intentions are very similar, but the methods are different. Fehn's solutions are more like those of Gardella... folded metal sheets, juxtaposed beams. There is a reference to all post-war Italian museum design, but the references are closest to Gardella and Albini. You notice this clearly in Hamar. Perhaps the element that represents this more than any other thing

is that if on the one hand Fehn places a glass panel outside the museum to give strength to the interior; on the other hand, at Castelvecchio, Scarpa positions a wooden frame in the interior with iron, brass, entrances and hinges to give strength to the exterior. There is none of this in Hamar: there is only one plate, kind of similar to Leverenz, that is held up by four supports.