

Architettura del Novecento
a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

I
Teorie, scuole, eventi

II
Opere, progetti, luoghi

III
Opere, progetti, luoghi

Architettura del Novecento

a cura di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga

III
Opere, progetti, luoghi
L-Z



BIBLIOTECA
CENTRALE
ARCHITETTURA

ACA 13090



Giulio Einaudi editore

incline ad altre suggestioni. In tutti questi lavori le architetture, o parti di esse, sono generate da superfici curve, solo piegate o tese come vele, tagliate, incise, accostate tra elementi altrimenti generati. Se permane l'attenzione ad alcune opere assai note, e altrettanto sorprendenti, che sviluppano una tensione progettuale parallela e affine a quella di Baldessari - Le Corbusier con la cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp del 1950-55 -, sicuramente la riflessione che le genera è elaborata in maniera autonoma, più affine al dibattito sull'arte (e all'esperienza di Fontana) che a quello sull'architettura. Del resto Baldessari riconduce a quest'ultima una complessa sintesi. La sua ricerca è indifferente alle tecniche costruttive e più attenta alle suggestioni spaziali e figurative. Proprio per questo nella sua attività è preponderante la realizzazione effimera, che però non è mai svilita nella mera scenografia. Tale percorso trascende dalle interpretazioni ortodosse e, lungi dal legittimare altre e improbabili etichette critiche, inaugura un itinerario che attraversa e rende più problematici i canonici percorsi della modernità.

ROBERTO DULIO

«Controspazio», numero monografico dedicato a Luciano Baldessari, 2-3 (marzo-giugno 1978); V. FAGONE, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano 1982; G. CONTESSI, «Une promenade architecturale et métallurgique». *Luciano Baldessari: i padiglioni Breda alla Fiera Campionaria di Milano*, in *Accoppiamenti giudiziari. Storie di progettisti e costruttori*, Skira, Milano 1995; G. L. CIAGÀ (a cura di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini, Milano 1997; M. SAVORRA, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Electa, Milano 2008.

Padiglione dei Paesi Nordici, Venezia di Sverre Fehn

Nel 1958 viene indetto il concorso per la costruzione del Padiglione dei Paesi Nordici ai Giardini della Biennale di Venezia. Il comitato organizzatore, inizialmente comprensivo di tutti i paesi del Norden e in seguito limitato solo a Finlandia, Norvegia e Svezia, invita a partecipare lo svedese Klas Anshelm, il norvegese Sverre Fehn (1924-2009) e il finlandese Reima Pietilä. Nel febbraio 1959 il progetto di Sverre Fehn, dichiarato vincitore, viene definito dalla stampa svedese «di stupefacente semplicità», grazie anche all'estrema flessibilità e «illimitata possibilità di suddivisione degli spazi entro una forma saldamente costruita e compatta».

Il Padiglione è realmente uno spazio essenziale - un'aula rettangolare -, delimitato da pochi e primari elementi architettonici - il muro e il

tetto - permeabile allo sguardo e privo di separazioni definitive tra interno ed esterno, capace di esprimere con chiarezza il proprio contenuto, proponendosi come forma del senso prima che della funzione. Obiettivo evidente di Fehn non è quello di costruire semplicemente uno spazio per esporre, quanto piuttosto di realizzare un luogo significativo, un ambiente capace di raccontare la sua ragion d'essere, direttamente, attraverso la spazialità generata dalle proprie strutture e dalla sua morfologia.

Il Padiglione dei Paesi Nordici, a differenza di altri analoghi realizzati precedentemente nei Giardini della Biennale, è pensato per essere la materializzazione - la forma costruita - delle identità nazionali di cui è espressione. Come altre volte nella storia dell'architettura, la costruzione diviene luogo di condensazione disciplinare e di resistenza culturale: Fehn non rimanda a un altrove, non mette in scena una rappresentazione; piuttosto realizza a Venezia, attraverso i mezzi propri dell'architettura, un frammento di Nord, inteso come spazio emblematico, capace di stigmatizzare un mondo e una cultura. In maniera chiara e programmatica, quasi rinunciando a un'immagine esteriore, l'architetto dosa con discrezione due elementi archetipi dell'architettura, il tetto e il muro, raggiungendo l'obiettivo di costruire una macchina per esporre concentrandosi esclusivamente sui valori dello spazio interno. Destinato ad accogliere le opere d'arte e gli allestimenti, il Padiglione viene definito da una silenziosa struttura in calcestruzzo faccia a vista che realizza il carattere specifico, omogeneo, compatto, continuo che domina lo spazio del Padiglione, che sembra sospendere o rallentare finanche la dimensione temporale della fruizione delle opere, grazie alla complicità narrativa della luce naturale ottenuta dalla particolare soluzione della copertura. Fehn trasforma la luce mediterranea di Venezia nella luce omogenea, priva di ombre violente, e uniforme del Nord, disegnando un doppio ordine di travi sovrapposte, dello spessore di soli 6 cm, alte 1 m e con un interspazio di 52,3 cm, nelle quali la luce veneziana resta «intrappolata» anche durante il solstizio estivo, impedendo ai raggi solari di penetrare in maniera diretta nello spazio espositivo.

Il tema del tetto e del recinto, presentato e affrontato per la prima volta a Bruxelles, nel Padiglione norvegese all'Expo universale (1958), attraversa caparbiamente tutta l'attività del maestro, fino all'ultima realizzazione, la nuova sede del Museo nazionale di architettura a Oslo (2008). Un tema che costituisce l'elemento più palese del legame che Fehn contrae direttamente (come con Le Corbusier e Jean Prouvé) e indirettamente (come con Mies van der Rohe e Louis Kahn) con la tradizione del moderno, a partire dalla quale instaura un dialogo senza tregua con la grande architettura di tutti i tempi, interrogandosi sulla rifondazione

permanente di alcuni temi basilari della disciplina attraverso la pratica del costruire.

A Venezia, come in molti altri progetti degli anni '60, la delimitazione tra interno ed esterno non è raggiunta attraverso una chiusura rigida, ma grazie a due lati totalmente vetrati (e apribili) e all'assenza di strutture puntuali (l'unico pilastro è esterno, posto in prossimità di un albero che ne determina la forma particolare). Sviluppata come ideale prosecuzione della ricerca di continuità spaziale e rigore costruttivo che aveva caratterizzato le esperienze di Mies van der Rohe negli Stati Uniti, la ricerca di Fehn, dagli anni '80 in poi, si sviluppa abbandonando il paradigma morfo-tipologico, per intraprendere la strada di un'architettura narrativa capace di coniugare racconto, costruzione e programma, come testimoniano, ad esempio, i progetti per il Museo della nave *Vasa* a Stoccolma (1982), per la Galleria d'arte a Verdens Ende (1988), per il Museo dei vichinghi a Borre e per quello dei graffiti a Borge (1993) – nessuno dei quali, purtroppo, realizzato. All'esattezza del tipo segue l'equilibrio della configurazione, anche se l'architetto non rinuncia mai ad affrontare le questioni disciplinari connesse al dare forma esatta agli elementi della costruzione, veri paradigmi del suo fare. A ciò, forse, sono dovute la sua fama e l'attestato di stima da parte di colleghi, critici e della comunità scientifica, come testimoniano i tanti riconoscimenti ottenuti, tutti idealmente sintetizzati dal Pritzker Prize, di cui è stato insignito nel 1997.

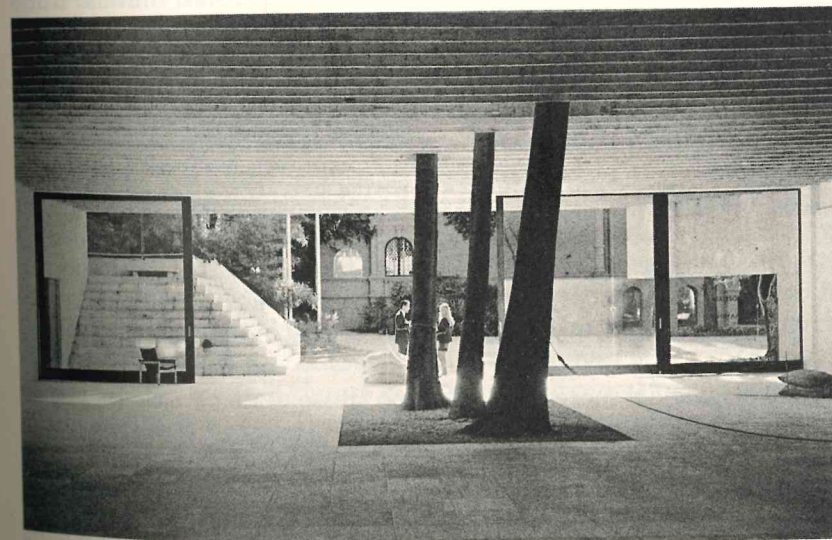
Per il Padiglione dei Paesi Nordici, pertanto, più che di spazio delimitato e chiuso, si può parlare di luogo significativo, in continuità con l'ambiente naturale, incluso «tra la terra e il cielo», per usare un'espressione cara a Christian Norberg-Schulz; dove terra e cielo diventano elementi simbolici che rinunciano a contenere e delimitare, e tendono piuttosto a caratterizzare e inscrivere.

La costruzione di questo frammento nordico non è compromessa o confusa da sofisticati sistemi linguistici o da ridondanti dettagli costruttivi: l'essenzialità dei principi compositivi, la manifestazione chiara di un ordine tra le parti, il ricorso alla monomaterialità della costruzione, la proporzione degli elementi e dello spazio, e infine la ripetizione di componenti strutturali che diviene ritmo e musica per «ascoltare» la forma dell'architettura, tutto confluisce alla realizzazione di una fabbrica che è moderna e classica allo stesso tempo. A Venezia, l'architettura sembra parlare il linguaggio di una classicità senza tempo né stile, fatta di misura, composizione, ordine, riduzione ed esattezza.

Proprio il processo di riduzione e di semplificazione degli elementi è forse il tema costante della poetica di Sverre Fehn: le sue soluzioni

sono sempre frutto di un'indagine approfondita che punta alla chiarezza costruttiva, condizione essenziale perseguita e raggiunta in ogni suo progetto. Rigore che emerge pienamente nel progetto per una chiesa a Honningsvåg (1965), o in quello per il Museo della foresta a Elverum (1966), o ancora in quello per il Museo della miniera a Røros (1979): tutti casi in cui struttura e costruzione sono espressioni essenziali sia della composizione sia della forma dello spazio.

Il linguaggio che Fehn utilizza a Venezia, come poi per tutta la sua carriera, contiene parole appartenenti a un lessico riconoscibile, quello del moderno, di cui però l'architetto norvegese non assume la complessità delle forme grammaticali o la declinazione in sistemi riconoscibili e diffusi, tendendo a radicalizzare e a risemantizzare ogni singolo termine utilizzato. Rispetto alle tesi più condivise dei CIAM (di cui pure entra a far parte nella sua declinazione norvegese, il PAGON, nel 1950), Fehn guarda con maggiore attenzione a una lettura riattualizzata del lessico proprio della fase iniziale del Movimento Moderno, partecipando in definitiva a quella revisione critica dei principi ispiratori dei primi maestri, che lo avvicina alle proposizioni del Team 10 (a cui aderisce senza mai farne direttamente parte) e che lo vede partecipe successivamente alle attività promosse da Giancarlo De Carlo nell'ILAUD (a partire dal



46. Sverre Fehn, Padiglione dei Paesi Nordici.

976), facendolo entrare a pieno diritto nella cosiddetta «Terza generazione degli architetti moderni». Proprio l'appartenenza a tale movimento di rinnovamento, pur conservando Fehn sempre un profilo autonomo individuale, lo proietta in un contesto di valore sopranazionale, fuori dal ristretto circolo della produzione locale norvegese.

La sua personale ricerca si colloca, in definitiva, nel rapporto tra rittura critica della propria tradizione e conoscenza profonda dei principi condivisi dalla sua generazione, e quindi tra regionalismo critico e internazionalismo. Grazie alla capacità libera e irriverente di saper lerogare e reinventare regole e canoni, propria della cultura nordica, l'orte della propria tradizione, e grazie all'innata curiosità di confronto e di scambio Fehn attraversa gli stimoli e le ricerche internazionali con a consapevolezza e la forza di pochi ed essenziali principi desunti dalla conoscenza delle proprie tradizioni nonché dai maestri presso i quali si è formato, realizzando opere immediatamente riconosciute come testimonianze definitive del proprio tempo. Come nel 2008, quando, nel realizzare il Museo nazionale di architettura a Oslo, Fehn investiga ancora una volta il rapporto tra tipo e uso, attraverso il ricorso a quei due elementi archetipi del costruire, il tetto e il recinto, che costituiscono la chiave interpretativa di tutta la sua opera. Un ultimo lavoro, che ribadisce con forza l'aspirazione all'eternità dello spazio architettonico, al di là di qualsiasi uso, di qualsiasi tempo, di qualsiasi finitura: frutto di una ricerca paziente mai interrotta.

GENNARO POSTIGLIONE

Pavillon Nordique à la Biennale de Venise, in «L'architecture d'aujourd'hui», 38 (1962), pp. 90-92; P. O. FJELD, *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, Rizzoli, New York 1983; A. PETRILLI, *Un prototipo ecologico di Sverre Fehn*, in «Spazio & Società», 64 (1994), pp. 52-59; C. NORBERG-SCHULZ e G. POSTIGLIONE, *Il Padiglione dei Paesi Nordici alla Biennale di Venezia*, in *Sverre Fehn. Opera completa*, Electa, Milano 1997.

Padiglione del Portogallo, Lisbona di Álvaro Siza Vieira

All'origine del successo, e al tempo stesso di un parziale fraintendimento, dell'opera di Álvaro Siza Vieira (n. 1933) vi è la sua scoperta in ambito internazionale a seguito della «Rivoluzione dei garofani», ovvero del colpo di stato militare che, nell'aprile del 1974, sovverte definitivamente il regime fondato da António de Oliveira Salazar. Il programma del ministero della Casa sotto la

ne tra Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, ancora studente ma già impegnato nelle «brigade tecniche» - , consegna all'Europa un Siza Vieira esperto di «architettura partecipata», immagine presto rafforzata dall'impresa del quartiere residenziale Malagueira a Évora (1977-97), che certamente gli vale incarichi internazionali di ampie dimensioni quali il complesso residenziale Bonjour Tristesse a Berlino (1980-84) o le abitazioni sociali De Punkt en De Komma all'Aia (1983-88). Tuttavia va ricordato che, nel 1974, Siza Vieira ha superato i quarant'anni e ha già costruito opere fondamentali quali la Casa del Tè di Boa Nova a Leça da Palmeira, il cui progetto risale addirittura al 1958.

Per comprendere l'origine della sua ricerca occorre dunque riportarsi - come del resto lo stesso Siza Vieira non manca di fare quando ha occasione per riflettere sul proprio percorso - a episodi più remoti rispetto alla rivoluzione del 1974, e in particolare a quel vero e proprio momento fondativo e identitario della cultura architettonica contemporanea portoghese che è l'*Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*. L'iniziativa, promossa da Francisco Keil do Amaral nel 1947 sulle pagine della rivista «Arquitectura», diviene operativa solo nell'ottobre del 1955: gruppi di architetti, suddivisi per regioni, in tre mesi percorrono - in automobile, moto e cavallo - 50 000 km sul territorio portoghese, scattando fotografie, filmando, stilando rilievi e commenti relativi all'architettura popolare portoghese. Dall'analisi puntuale degli architetti emerge l'assenza di un carattere nazionale riconducibile a regole di linguaggio imitabili e la ricchezza di una lezione costruttiva dettata da costanti impersonali. Così almeno interpreta l'esperienza Fernando Távora, che partecipa al gruppo del Nord-Ovest, individuando una linea che definirà come «terza via» fra il tradizionalismo formalista salazariano e l'internazionalismo modernista. Siza Vieira, allievo di Távora presso l'Escola Superior de Belas Artes do Porto, collabora con il suo studio tra il 1955 e il 1958, ottenendone due importanti incarichi autonomi: la piscina nella Quinta da Conceição (1958) e la citata Casa del Tè di Boa Nova. Il rapporto tra maestro e allievo, separati da soli dieci anni d'età, si traduce presto in un legame profondo e in un percorso, anche di vita, comune, segnato da molte collaborazioni professionali, da un'abitudine a viaggi condivisi e, infine, dalla decisione di riunire in un unico edificio a Porto - progettato da Siza Vieira (1993-97) - gli studi professionali propri e di Eduardo Souto de Moura. La lezione che Siza Vieira apprende, e sarebbe forse più giusto dire condivide con Távora, va oltre i risultati dell'*Inquérito* e si spinge, anche temporalmente, ben al di là delle prime architetture in cui l'attrazione nei confronti della tradizione costruttiva locale è chiaramente visibile. Innanzitutto perché sarebbe difficile definire co-

Padiglione dei Paesi Nordici, Venezia, Italia
Sverre Fehn
progetto di concorso, primo premio
1958 – 1962

Nel 1958 viene indetto il concorso per la costruzione del padiglione dei Paesi Nordici ai Giardini della Biennale di Venezia. Il comitato organizzatore, inizialmente comprensivo di tutti i Paesi del *Norden* e in seguito limitato solo a Finlandia, Norvegia e Svezia, invita a partecipare Klas Anshelm (Svezia), Sverre Fehn (Norvegia) e Reima Pietila (Finlandia). Nel febbraio 1959 il progetto di Sverre Fehn, dichiarato vincitore, viene definito dalla stampa svedese “di stupefacente semplicità”, grazie anche all’estrema flessibilità e “illimitata possibilità di suddivisione degli spazi entro una forma saldamente costruita e compatta”.

Il Padiglione è realmente uno spazio essenziale – un’aula rettangolare –, delimitato da pochi e primari elementi architettonici - il muro e il tetto –, permeabile allo sguardo e privo di separazioni definitive tra interno ed esterno, capace di esprimere con chiarezza il proprio contenuto, proponendosi come forma del senso prima che della funzione. Obiettivo evidente di Fehn non è quello di costruire semplicemente uno spazio per esporre quanto piuttosto di realizzare un luogo significativo, un ambiente capace di raccontare la sua ragion d’essere, direttamente, attraverso la spazialità generata dalle proprie strutture e dalla sua morfologia.

Il padiglione dei Paesi Nordici, a differenza di altri analoghi realizzati precedentemente nei Giardini della Biennale, è pensato per essere la materializzazione - la forma costruita - delle identità nazionali di cui è espressione. Come altre volte nella storia dell’architettura, la costruzione diviene luogo di condensazione disciplinare e di resistenza culturale: Fehn non rimanda ad un altrove, non mette in scena una rappresentazione, piuttosto realizza a Venezia, attraverso i mezzi propri dell’architettura, un frammento di Nord, inteso come spazio emblematico, capace di stigmatizzare un mondo e una cultura. In maniera chiara e programmatica, quasi rinunciando ad una

immagine esteriore, l'architetto dosa con discrezione due elementi archetipi dell'architettura, il tetto e il muro, raggiungendo l'obiettivo di costruire una macchina per esporre concentrandosi esclusivamente sui valori dello spazio interno. Destinato ad accogliere le opere d'arte e gli allestimenti, il padiglione viene definito da una silenziosa struttura in calcestruzzo a faccia vista che realizza il carattere specifico, omogeneo, compatto, continuo, che domina lo spazio del padiglione, che sembra sospendere o rallentare finanche la dimensione temporale della fruizione delle opere, grazie alla complicità narrativa della luce naturale ottenuta dalla particolare soluzione della copertura.

Fehn trasforma la luce mediterranea di Venezia nella luce omogenea, priva di ombre violente e uniforme del nord, disegnando un doppio ordine di travi sovrapposte, dello spessore di soli 6 centimetri alte 1 metro e con un interasse di 52,3 centimetri, nelle quali la luce veneziana resta "intrappolata" anche durante il solstizio estivo. Impedendo ai raggi solari di penetrare in maniera diretta nello spazio espositivo.

Il tema del tetto e del recinto, presentato e affrontato per la prima volta a Bruxelles, nel Padiglione Norvegese all'Expo Universale (1958), attraversa caparbiamente tutta l'attività del maestro, fino all'ultima realizzazione, la nuova sede del Museo Nazionale di Architettura ad Oslo (2008). Un tema che costituisce l'elemento più palese del legame che Fehn contrae direttamente (come con Le Corbusier e Prouvé) e indirettamente (come con Mies e Kahn) con la tradizione del moderno, a partire dalla quale instaura un dialogo senza tregua con la grande architettura di tutti i tempi, interrogandosi sulla rifondazione permanente di alcuni temi basilari della disciplina attraverso la pratica del costruire.

A Venezia, come in molti altri progetti degli anni Sessanta, la delimitazione tra interno ed esterno non è raggiunta attraverso una chiusura rigida, ma grazie a due lati totalmente vetrati (e apribili) e all'assenza di strutture puntuali (l'unico pilastro è esterno posto in prossimità di un albero che ne determina la particolare forma). Ideale prosecuzione della

ricerca di continuità spaziale e rigore costruttivo che aveva caratterizzato le esperienze di Mies negli Stati Uniti. Per Fehn però la ricerca, dagli anni ottanta in poi, si sviluppa abbandonando il paradigma morfo-tipologico per intraprendere la strada di una architettura narrativa, capace di coniugare racconto, costruzione e programma come testimoniano, ad esempio, i progetti per il Museo della nave Wasa a Stoccolma (1982) o la Galleria d'arte a Verdens Ende (1988) o il museo dei Vichinghi a Borre e quello dei Graffiti a Borghe (1993). Nessuno dei quali, purtroppo, realizzato. All'esattezza del tipo segue l'equilibrio della configurazione, anche se l'architetto non rinuncia mai ad affrontare le questioni disciplinari connesse al dare forma esatta agli elementi della costruzione, veri paradigmi del suo fare. A ciò, forse, sono dovute la sua fama e l'attestato di stima da parte di colleghi, critici e della comunità scientifica come testimoniano i tanti riconoscimenti ottenuti, tutti idealmente sintetizzati dal Pritzker Prize di cui è stato insignito nel 1997.

Per il Padiglione dei Paesi Nordici, pertanto, più che di spazio delimitato e chiuso, si può parlare di luogo significativo, in continuità con l'ambiente naturale, incluso tra la "terra e il cielo", per usare un'espressione cara a C. Norberg-Schulz; dove terra e cielo diventano elementi simbolici che rinunciano a contenere e delimitare e tendono piuttosto a caratterizzare e inscrivere.

La costruzione di questo frammento nordico non è compromessa o confusa da sofisticati sistemi linguistici o da ridondanti dettagli costruttivi: l'essenzialità dei principi compositivi, la manifestazione chiara di un ordine tra le parti, il ricorso alla monomaterialità della costruzione, la proporzione degli elementi e dello spazio, e infine la ripetizione di componenti strutturali che diviene ritmo e musica per "ascoltare" la forma dell'architettura, tutto confluisce alla realizzazione di una fabbrica che è moderna e classica allo stesso tempo. A Venezia, l'architettura sembra parlare il linguaggio di una classicità senza tempo né stile, fatta di misura, composizione, ordine, riduzione ed esattezza.

Proprio il processo di riduzione e di semplificazione degli elementi è forse il tema costante della poetica di Sverre Fehn: le sue soluzioni sono sempre frutto di un'indagine approfondita che punta alla chiarezza costruttiva, condizione essenziale perseguita e raggiunta in ogni suo progetto. Rigore che emerge pienamente nel progetto per una chiesa a Honningsvåg (1965) o in quello per il Museo della Foresta a Elverum (1966) o ancora in quello per il Museo della Miniera a Røros (1979): tutti casi in cui struttura e costruzione sono espressioni essenziali sia della composizione sia della forma dello spazio.

Il linguaggio che Fehn utilizza a Venezia, come poi per tutta la sua carriera, contiene parole appartenenti ad un lessico riconoscibile, quello del moderno, di cui però l'architetto norvegese non assume la complessità delle forme grammaticali o la declinazione in sistemi riconoscibili e diffusi, tendendo a radicalizzare e a risemantizzare ogni singolo termine utilizzato. Rispetto alle tesi più condivise del CIAM (di cui pure entra a far parte nella sua declinazione norvegese, il PAGON, nel 1950), Fehn guarda con maggiore attenzione ad una lettura riattualizzata del lessico proprio della fase iniziale del Movimento Moderno, partecipando in definitiva a quella revisione critica dei principi ispiratori dei primi Maestri, che lo avvicina alle proposizioni del Team X (a cui aderisce senza mai farne direttamente parte) e che lo vede partecipare successivamente alle attività promosse da Giancarlo De Carlo nell'ILAUD (a partire dal 1976), facendolo entrare, a pieno diritto, nella cosiddetta Terza Generazione degli Architetti Moderni. Proprio l'appartenenza a tale movimento di rinnovamento, pur conservando Fehn sempre un profilo autonomo e individuale, lo proietta in un contesto di valore sopranazionale, fuori dal ristretto circolo della produzione locale norvegese.

Nel rapporto tra rilettura critica della propria tradizione e conoscenza profonda dei principi condivisi dalla sua generazione, e quindi tra regionalismo critico e internazionalismo, si colloca in definitiva la sua personale ricerca. Grazie alla capacità libera e irriverente, di sapere derogare e reinventare regole e canoni, propria della

cultura nordica, forte della propria tradizione e grazie all'innata curiosità di confronto e di scambio, Fehn attraversa gli stimoli e le ricerche internazionali con la consapevolezza e la forza di pochi ed essenziali principi desunti dalla conoscenza delle proprie tradizioni nonché dai maestri ai quali si è formato, realizzando opere immediatamente riconosciute come testimonianze definitive del proprio tempo.

Come nel 2008 quando, nel realizzare il Museo Nazionale di Architettura ad Oslo, Fehn investiga ancora una volta il rapporto tra tipo e uso, attraverso il ricorso a quei due elementi archetipi del costruire, il tetto e il recinto, che costituiscono la chiave interpretativa di tutta la sua opera. Un ultimo lavoro, che ribadisce, con forza, l'aspirazione all'eternità dello spazio architettonico, al di là di qualsiasi uso, di qualsiasi tempo, di qualsiasi finitura: frutto di una ricerca paziente mai interrotta.

Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione

Bibliografia

Pavilion Nordique a la Biennale di Venise, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 38 1962, pp. 90-92.

P.O. Field, *The Thought of Construction*, New York 1986, pp. 75-82.

A. Petrilli, *Un prototipo ecologico di Sverre Fehn*, in *Spazio & Società*, n. 64, 1994, pp. 52-59.

C. Norberg-Schulz, G. Postiglione, *Il Padiglione dei Paesi Nordici alla Biennale di venezia*, in "Sverre Fehn. Opera Completa", Milano 1997, pp. 79-84.

Foto

Immagine pubblicata nella monografia dell'Electa a pag. 83 (C. Norberg-Schulz, G. Postiglione, "Sverre Fehn. Opera Completa", Milano 1997).