

PIETRO STOLZ

LA CASA CHE CRESCE

A cura di Noah Stolz

**Istituto Internazionale di Architettura
Per la cultura del territorio**

La casa che cresce è un'esposizione monografica dedicata a Pietro Stolz e raccoglie una significativa selezione di opere corrispondenti alle diverse fasi che hanno caratterizzato l'evoluzione della sua opera. L'opera di questo misterioso artista-architetto – o come preferisce essere inteso lui stesso architetto e artigiano – è per lo più sconosciuta, poiché nasce ed è destinata alla dimensione intima dell'atelier. Ispirato in questo senso dai pittori-architetti del rinascimento Pietro integra spesso e volentieri la pratica artigianale a quella dell'architetto e viceversa, nella sua pratica artistica da forma a quei modelli che abitano la mente dell'architetto ma che difficilmente nella pratica professionale possono essere integrate alle condizioni del mondo reale. I temi di Pietro Stolz gravitano attorno alla dimensione dello spazio, dell'osservare, dell'abitare come atto simbolico o dell'immedesimarsi dell'uomo nella natura attraverso il gioco. La dimensione ideale per visitare le opere di Pietro Stolz sarebbe quella di una visita al suo atelier; ma non potendo il pubblico confluire nella sfera privata dell'artista si è trovato questo straordinario compromesso: una mostra presso la Limonaia di Villa Saroli.

Un altro motivo che ha spinto artista e curatore a dar luogo a questa iniziativa risiede nel fatto che viviamo tempi di grandi prepotenze, di forte polarizzazione, nei quali c'è poco spazio per la poesia o per l'utopia; questo coincide con una nuova fase del percorso di Pietro, che a 92 anni si rende conto che la vita è un soffio e che un intero universo può essere spazzato via in un batter d'occhio.

Generosamente accolta dall'Istituto i2A e dalla città di Lugano negli spazi della Limonaia, *La casa che cresce* è dunque anzitutto un soffio di vita e richiede di essere fruita con gli occhi e la curiosità di un bambino. Per questo lo spazio della Limonaia, affacciato su un magnifico parco urbano, si presta particolarmente bene a un'esperienza immersiva, aiutando il visitatore a focalizzare sul rapporto tra natura e spazio abitato.

Molti sono i modelli da cui Pietro Stolz trae ispirazione, da Morandi a Brancusi, Hans Arp, Bissier, Boullée, Aldo Rossi, Calder, Piero della Francesca, Eva Hesse... Tuttavia tali referenze non corrispondono a un desiderio di posizionarsi all'interno della storia o della scena dell'arte. Il suo percorso ha infatti luogo nell'area liminale che unisce e allo stesso tempo separa l'ambito dell'architettura da quello dell'artigianato. Quasi ambissero a uno statuto diverso rispetto all'opera d'arte, i suoi oggetti immaginati per essere toccati dallo spettatore.

Normalmente nella dimensione dell'atelier lo spettatore diventa un complice e ogni visita è anche l'occasione di un incontro, dal quale possono scaturire nuove idee che nutrono l'immaginazione dell'artista.

Gli oggetti di Pietro sprigionano la loro migliore essenza quando formano un insieme, una costellazione, una famiglia o un villaggio. Sono concepiti per essere giocati, combinati, vivono della loro interconnettività. Un insieme di più oggetti compone un quadro, un modello mentale ogni volta diverso facendo leva sulle possibilità combinatorie e sul principio che ognuno di noi è in grado di eseguire una composizione visiva o spaziale, una piccola installazione, giocando con questi oggetti e mettendoli in scena.

In un passaggio del volume *Creazione e anarchia*, Giorgio Agamben dichiara: "L'elemento genuinamente filosofico contenuto in un'opera - sia essa opera d'arte, di scienza, di pensiero - è la sua capacità di essere sviluppata, qualcosa che è rimasto - o è stato volutamente lasciato - non detto e che si tratta di saper trovare e raccogliere. Perché questa ricerca dell'elemento suscettibile di essere sviluppato mi affascina? Perché se si segue fino in fondo questo principio metodologico, si arriva fatalmente a un punto in cui non è possibile distinguere fra ciò che è nostro e ciò che spetta invece all'autore che stiamo leggendo. Raggiungere questa zona impersonale di indifferenza, in cui ogni nome proprio, ogni diritto d'autore e ogni pretesa di originalità vengono meno, mi riempie di gioia".

Questo pensiero corrosivo e dissacrante nei confronti di quasi tutta la filosofia e l'estetica moderne – fino a ieri comodamente arroccate attorno al principio della predominanza del “nuovo” e del suo opposto “l'impensato” – solleva in modo asciutto e assai chiaro un problema che l'arte contemporanea da troppo tempo non ha intenzione di affrontare. Agamben non punta un dito accusatorio sull'arte di oggi, al contrario cambia la prospettiva temporale e riporta in primo piano la possibilità di osservare un testo, un racconto, un'opera d'arte come un oggetto aperto e permeabile, un luogo di ritrovamenti, dove nel migliore dei casi ha luogo un incontro che ci fa viaggiare nel tempo e ci rivela i misteri dello spazio. Questo principio di apertura e relativa indeterminazione dell'oggetto d'arte è perfettamente integrato nell'opera di Pietro Stolz.

La dimensione, in genere piuttosto ridotta degli oggetti di Pietro non è casuale poiché implica appunto l'idea di uno spazio intimo, di contemplazione, una dimensione insomma che implica un movimento immaginifico. Ogni cosa affiora se ha lo spazio per affiorare; il rapporto con il contesto, la presenza del giusto equilibrio sono aspetti che impariamo a riconoscere solo con l'esperienza, sviluppando una sensibilità che ci permette di creare accostamenti e di riconoscere dinamiche ritornanti. Questo porta a ricordare un terzo elemento fondamentale nell'opera di Pietro: il modello della natura. Per Pietro creare un oggetto rappresenta un gesto di tipo euristico, poiché prima che dei concetti o dei veri e propri soggetti simbolici Pietro individua dei principi che prendono forma attraverso l'osservazione della natura. In questo senso la lezione dei maestri citati in precedenza (Arp, Bissier, Brancusi...) è fondamentale per capire come le forme sono la sintesi di rapporti più complessi osservabili nella natura. Il seme contiene l'albero, così come il legno è un materiale caldo, perché è stato pianta e come pianta è il risultato di un processo che integra ogni dinamica della vita: il calore del sole, la cristallizzazione minerale e lo scorrere dell'acqua. Imbevuta di vita la pianta mantiene dentro di sé una parte del calore accumulato ed è in molti modi la sintesi dei processi che hanno avuto luogo nel corso del suo continuo mutare. Forse per questo quando alla natura calda del legno accanto la sostanza minerale di un ciottolo ha luogo un effetto metafisico, perché le cose portano in sé una memoria, non solo visiva, del loro mutare e questo mutare è vita. Allo stesso modo l'abitare è un processo che l'uomo integra imitando la natura, ispirandosi agli equilibri che essa genera in modo combinatorio. Un modulo abitativo può essere chiuso ed aperto allo stesso tempo, la sua abitabilità può essere misurata solo attraverso la comparsa e l'azione di un inquilino. La proliferazione delle forme è uno spettacolo infinito che non si può controllare.

Biografia Pietro Stolz

Pietro Stolz (1933) è architetto e artigiano. Finiti gli studi presso il politecnico di Zurigo fa le sue prime esperienze a Roma e poi a Parigi dove lavorerà in un grosso studio che pianificava a quell'epoca intere città nel nord africa coloniale. In quel periodo prepara un progetto degno di nota che non riuscirà a consegnare per tempo per il Beaubourg di Parigi. In quel progetto sono presenti elementi di inclusività e sostenibilità che oggi sarebbero certamente apprezzati per il rapporto meno improntato a una dimostrazione di potere e una maggior apertura nei confronti del tessuto urbano creando interdipendenza tra la città e gli edifici del museo. Quando dopo qualche anno torna in Svizzera decide insieme ad alcuni amici architetti di avviare un progetto cooperativo, lo studio Metron, oggi uno studio molto noto in svizzera, in particolare per il suo ruolo pionieristico nell'ambito dell'ecosostenibilità. Di questo periodo l'opera più importante rimasta intatta sarà la Pavillon Schule Hellmatt di Möriken-Wildegg, composta di diversi padiglioni che sarà poi il modello per molte scuole simili in Svizzera e in Europa ed è infatti recentemente stata inserita nel patrimonio dell'Unesco. Qualche anno dopo Pietro si trasferisce in Ticino, in quello che considera essere il suo luogo d'adozione, la Valle Maggia. Qui riatterà molti rustici e costruisce case monofamiliari, un asilo (a Gordevio) e un nucleo di case per lo scrittore Gunther Grass e sua moglie Anna. Questo progetto, che probabilmente è fra tutti il più inventivo e forse anche il più ambizioso, funziona su un principio comunitario mimando alcune delle tipologie architettoniche tipiche dei villaggi ticinesi e più in generale di molti villaggi medievali dell'area mediterranea. Se non fosse che Pietro non ama i proclama, ne ha mai vantato ambizioni nell'ambito teorico, si potrebbe affermare che il gesto architettonico che ha preso forma a Gordevio da un'interpretazione poetica dell'architettura postmoderna, connettendo l'elementarità dello spirito elementare di questa corrente a tipologie architettoniche rurali senza cercare ne tantomeno ostentare un punto di rottura. Qui si coniugano tra loro modelli distanti come il tempio greco e la stalla del nord Italia. Il complesso architettonico di Gordevio si organizza come se fosse il frammento di un villaggio medioevale con passaggi semi privati che collegano un cortile ad un altro, corredati da pozzi per l'irrigazione e una lavanderia in comune. Delle tre case in mattoni che compongono il nucleo, due sono pensate per essere agilmente divisibili a loro volta in due moduli abitativi; questo perché l'architetto teneva conto del fatto che i nuclei famigliari evolvono, i matrimoni non sono eterni e nelle famiglie hanno luogo dinamiche imprevedibili.

Qualche anno più tardi Pietro decide di realizzare un vecchio sogno, costruisce un laboratorio nel bosco e comincia l'attività di artigiano. Per diversi anni smette di costruire e produce invece casette in legno, a metà strada tra il giocattolo e l'oggetto ornamentale, che poi vende al mercato. Queste casette incarnano insieme un'atto d'amore e di rinuncia in un momento in cui l'architettura in genere subisce un'epoca di transizione fondamentale lasciandosi alle spalle l'idealismo del dopoguerra a favore di una maggiore competitività di mercato e a un conseguente aumento dell'individualismo; individualismo che va ovviamente a scapito della visione d'insieme (*Weltanschaung*).

Due circhi in miniatura entrano a far parte delle collezioni del Musée des Arts Décoratifs (Parigi) e della collezione del clown Dimitri. In quegli stessi anni Pietro concepisce anche delle marionette e oggetti scenografici per spettacoli da circo e da teatro-varietà. Dopo otto anni da artigiano Pietro decide gradualmente di rinunciare alla vie bohème e riapre lo studio di architettura. Non abbandona l'artigianato ma decide di non farne un mestiere tenendolo invece come elemento di una dimensione intima che sente di dover coltivare parallelamente. Le esperienze accumulate lo spingono a favorire nuovi principi; piano piano prende forma un concetto abitativo incentrato sull'uso della luce e di elementi naturali ritornanti che plasmano l'uso dello spazio in modo combinatorio. Non a caso infatti nelle attuali sculture, ora che Pietro non pratica più come architetto, si ripropone in astratto il tema dell'abitare: La città, i luoghi di culto, i teatri, l'abitazione, il rapporto tra spazio architettonico e abitante, la luce, il calore dei materiali.