

PARTE PRIMA

TRADIZIONE E INNOVAZIONE. LE QUESTIONI.
Un patrimonio di conoscenze da valorizzare.



TRADIZIONE vs IMMAGINAZIONE
Architettura contemporanea nell'area alpina. 1981-2001.

Meret Oppenheim, *Berger gegenüber Agnuzzo*, Tessin, 1937.

1.1.
PRIMA QUESTIONE
NATURALE vs ARTIFICIALE

Le Alpi si caratterizzano al contempo come “costruzione naturale” e come “costruzione culturale”. Se, fino al XVIII secolo, erano considerate luoghi “orribili e spaventosi”, divengono in seguito “paesaggio”, grazie alle descrizioni di poeti, artisti e scrittori, che per primi definiscono le montagne il “tempio della natura” e il luogo del sublime. Anche le visioni degli architetti, tra il XIX e il XX secolo, dalle descrizioni di Schinkel e John Ruskin alle immagini surreali di Bruno Taut, contribuiscono alla lenta “costruzione” del paesaggio alpino. Percorrendo le principali questioni riguardanti il rapporto tra architettura e natura, emerge una definizione di paesaggio che non si limita alla natura fisica, geografica o topologica del luogo, ma che comprende i suoi caratteri culturali e storici, estendendosi a tutto ciò che entra in rapporto con il progetto di architettura.

Il paesaggio alpino si contraddistingue perciò come “scoperta” o “invenzione” frutto di una nuova sensibilità, di una mutata visione della natura, che modifica profondamente il modo di pensare e costruire la montagna.

Dall'inizio degli anni Ottanta⁷ emergono nuovi modi di pensare e progettare il territorio alpino, contraddistinti dal tentativo di ricercare forme inedite di abitabilità della montagna. A questo proposito, il teorico svizzero Christoph Mayr Fingerle ha definito l'architettura alpina contemporanea un “*costrutto culturale in via di formazione*”, che deriva da una “*sensibilità nuova e recente verso il territorio alpino e la natura*”⁸.

⁷ Le complesse problematiche ambientali emerse dalla fine degli anni settanta, le tematiche legate alla flessione demografica e alle difficoltà economiche che hanno coinvolto il territorio Alpino, la necessità di ripensare ad uno sviluppo sostenibile, hanno contribuito all'emergere di una nuova visione progettuale ha tenuto conto dei “limiti” imposti dalla specificità e complessità dei luoghi alpini, e che ha assunto l'ambiente fisico e culturale come riferimento principale delle dinamiche di trasformazione del territorio.

⁸ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen. Architettura contemporanea alpina*, Architekturpreis 1999, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1999, p. 6.

1.1.1. Orrido e sublime: l'invenzione della montagna.

Per Vitruvio, la montagna è uno dei “topoi” dai quali si sviluppa l'architettura, in quanto “luogo benevolo”, che offre rifugio e riparo all'uomo. In “De Architettura”, Vitruvio scrive: *“cominciarono (...) alcuni a far tetti con fronde, altri a scavare spelonche sotto i monti, diversi ad apprestare con fango e rami degli ambienti che li riparassero imitando i nidi delle rondini e il loro modo di costruire. Allora, osservando gli altrui ripari e aggiungendo innovazione alle proprie risoluzioni, migliorarono giorno dopo giorno i tipi delle capanne...”*.⁹

La natura alpina assume il ruolo di “rifugio dell'uomo”, viene vista come luogo benevolo, che “offre protezione dalle ostilità del mondo”,¹⁰ e le sue architetture si ispirano spesso, nella loro formazione, agli elementi naturali.

Questa visione della montagna sarà destinata a mutare notevolmente nel corso dei secoli, passando da luogo che offre riparo, a luogo “maledetto” - “Mount Maudit” era il nome che identificava il “Monte Bianco” prima del Settecento – per essere in seguito riscoperta come luogo del “sublime”.

Le Alpi non possono essere considerate unicamente come una “costruzione naturale”; esse rappresentano soprattutto una “costruzione culturale” e una “costruzione dello spirito”.

Sul processo di scoperta e di trasformazione della natura alpina da parte dell'uomo si basa tutta la produzione architettonica nelle Alpi, anche quella contemporanea.

La montagna rappresenta un fenomeno naturale che diviene artificio e “paesaggio” nel momento stesso in cui viene “scoperto” e “trasformato” dall'uomo. “Se una cima è opera della natura, un passo alpino è opera dell'uomo” scrive Wab Coolidge.

Charles Durier, nelle prime righe della sua famosa monografia “*Le Mont Blanc*” scrive:

“La montagna sorge al centro degli stati più popolosi e più evoluti della terra: essa è anzi l'asse attorno a cui ha ruotato e ancora ruota alla civiltà europea. Con la sua altezza considerevole sovrasta tutto quanto le circonda e per stagliarsi più nitida nel blu del cielo, la sua cima, a una latitudine felice e temperata, è eternamente rivestita di un mantello di nevi.

Eppure, per venti secoli non uno storico, né un viaggiatore, né uno scienziato, né un poeta la nomina o almeno vi fa allusione. Nella corsa che il sole descrive quotidianamente, essa proietta la sua ombra su almeno tre nazioni di lingua diversa e tuttavia resta totalmente ignorata; migliaia e migliaia di uomini la vedono, ma nessuno ci bada.

⁹ VITRUVIO, *De Architectura* (20-30 a.C.), Libro secondo, Torino, Einaudi, 1997, p.121, citato in LUCA MORETTO, *Il rifugio alpino, tra materia e parola*, in “Architettura moderna alpina: i rifugi”, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein - Grand Place il 22 ottobre 2005, Courmayeur, I quaderni della Fondazione, n.17, 2006, pp. 25-34.

¹⁰La descrive così Lucrezio nel “De rerum natura”. LUCREZIO, *De rerum natura*, libro quinto, vv. 953-957, in *La natura delle cose*, Milano, RCS, 2004, pp.495.

«Come mai è stata alla fine notata? Cos'è accaduto? Se sicuramente non è stata la montagna muoversi, allora sarà lo spirito umano che si è messo in movimento per andare verso di essa»¹¹

Già alla fine del XIX secolo, Durier si interroga sui perché della tardiva scoperta della montagna come luogo sublime e ne trova giustificazione da un lato nelle nuove esigenze della scienza illuminista, che aveva individuato nella catena alpina un fecondo terreno di sperimentazione, dall'altro nel cambiamento di mentalità romantico contestuale all'affermazione di un nuovo gusto estetico, promosso in particolare dagli scritti di Jean-Jacques Rousseau.

Il nuovo interesse illuminista verso lo studio scientifico della natura alpina, testimoniato da numerosi scritti, tra i quali i *Voyages dans les Alpes* dello scienziato Horace Bénédict de Saussure, attira numerosi turisti ed esploratori verso il Monte Bianco. Contemporaneamente, il nuovo gusto estetico romantico, influenzato dall'evoluzione delle teorie sul "pittresco" e sul "sublime", supera i canoni estetici classici. Il filosofo scozzese Edmund Burke nel 1757 sostiene come l'esperienza del sublime avvenga di fronte a visioni di natura coinvolgenti.

La nuova Eloisa (1761), romanzo epistolare di Jean-Jacques Rousseau, considerato il manifesto del nuovo gusto per la "natura selvaggia", ponendosi in polemica con i modi di vedere del secolo passato, valorizza gli aspetti, in precedenza trascurati, della natura "non colonizzata" dall'uomo, eleggendola come "nuovo ideale di bellezza". Si tratta perciò di un vero e proprio mutamento del canone estetico che consente il passaggio dall' "orrido" al "sublime". La montagna non perde quella caratteristica di "paura" e di "terrore" che la cultura tradizionale le aveva da sempre associato, ma acquista una nuova bellezza derivata dallo scampato pericolo dalla natura selvaggia, definito dai romantici come "delightful horror".

Un secolo dopo le teorie di Durier, lo storico francese Philippe Joutard, nel suo famoso libro *"L'invenzione del Monte Bianco"*, pubblicato nel 1986, ricerca le origini di questo nuovo atteggiamento verso la montagna in avvenimenti di gran lunga antecedenti l'opera di Jean-Jacques Rousseau. Joutard associa la scoperta del paesaggio alpino alla scoperta del paesaggio avvenuta nel Medioevo, che segna un capovolgimento del rapporto tra l'uomo e l'ambiente naturale, creando le basi della futura evoluzione estetica romantica. Joutard individua nella descrizione di Francesco Petrarca dell'ascensione al Mont Ventoux (1336) una "visione moderna" del rapporto tra uomo e natura, in quanto valorizza la bellezza del paesaggio di montagna insieme al piacere della scalata, e considera l'ascensione un mezzo di perfezionamento spirituale.¹²

¹¹ CHARLES DURIER, *Le Mont Blanc*, Sandoz & Fischbacher, Chamonix, 1877.

¹² PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993, pp.24-31.

Nel suo percorso di ascesa, Petrarca tenta condividere con un abitante delle montagne le meraviglie viste, la sensazione di bellezza e di stupore provata. Il montanaro però si stupisce del sentimento di meraviglia del poeta, e gli sconsiglia di continuare la salita, "tanto lassù non c'è niente da vedere". Il paesaggio è visto dal poeta e dal montanaro in modo assolutamente diverso. A differenza dell'abitante delle montagne, che è quotidianamente immerso nella natura alpina, Petrarca sente il distacco della propria cultura dalla natura e la contempla esteticamente. La visione di Petrarca trasforma la natura in paesaggio e anticipa la concezione ottocentesca e moderna di bellezza e di sublime. Un altro importante segnale premonitore di questo cambiamento di sensibilità è, secondo Joutard, rintracciabile nelle opere di Leonardo da Vinci, che è stato tra i primi ad aver compreso la bellezza delle montagne legata alla loro violenza. Tra le creazioni della pittura che gli conferiscono il suo carattere "divino" Leonardo cita infatti "*le ruine dei monti, luoghi di paura e di spavento*".

L'intuizione di Leonardo, dell' "orrido" come fonte di bellezza, è all'origine del successo delle Alpi nel secolo illuminista.

Nel lungo processo di conquista culturale dello spazio alpino, si registra un forte incremento nel XVIII secolo, durante il quale le Alpi divengono soggetto privilegiato della ricerca di diversi artisti e scrittori, che idealizzano il paesaggio alpino fino a creare il mito delle Alpi.

Nella visione presentata dal quadro *Il ghiacciaio di Lauteraar*, che l'artista svizzero Caspar Wolf dipinge nel 1776, si rappresenta chiaramente l'inizio di questo nuovo gusto estetico nei confronti delle Alpi. Nel dipinto, due aristocratici riposano in contemplazione davanti al ghiacciaio del Lauteraar, nelle Alpi Bernesi, al termine di una scalata. Sotto di loro, nascosta sotto un masso, una guida alpina locale con in mano un grosso bastone da passeggio ignora completamente il panorama e vi volta le spalle. Per il contadino di montagna che ha accompagnato i due aristocratici nella scalata, le Alpi appaiono ancora come luogo terrificante. Il quadro evidenzia le due opposte concezioni di bellezza, quella del passato (che si ritrova nei gusti del contadino) e quella nascente (della nuova aristocrazia). La datazione dell'opera di Wolf è significativa, perché proprio in questo periodo le Alpi, dopo essere state per secoli respinte come mostruose e terrificanti, iniziano ad esercitare una forte attrattiva sui turisti aristocratici, scienziati ed artisti.

A partire dal 1720 il numero dei viaggiatori tra le Alpi aumenta esponenzialmente, e tre importanti pubblicazioni testimoniano questo nuovo interesse: *L'Etat de la Suisse* (1714) di Abraham Stanyan, *l'Itinera per Helvetiae alpinas regiones* (1723) di Johann Jacob Scheuchzer e *Die Alpen* (1733) di Albrecht Haller. Quest'ultima rappresenta una fondamentale testimonianza della fascinazione che inizia ad esercitare la natura alpina. In

un passo di Haller si legge: *“questa mescolanza di orrido e di piacevole ha un fascino che quanti sono indifferenti alla natura non possono capire”*.¹³

Anche Enrico Capanni nel suo libro recente *La nuova vita sulle Alpi* sottolinea come la natura alpina fosse diventata, tra il XVIII e XIX secolo, importante oggetto delle indagini illuministiche e rifugio della spiritualità romantica: *da un lato gli scienziati iniziano una capillare opera di esplorazione del territorio alpino per fare luce sull'origine dei fossili, sulla nascita dei fiumi e sulle teorie leggendarie dei ghiacciai, risolvendo contemporaneamente molti problemi cartografici; dall'altro lato gli uomini d'arte e di lettere influenzati da Haller e da Rousseau cominciano a rovesciare la visione seicentesca delle Alpi, scoprendo nei luoghi malfamati del passato il segno del bello e del sublime*.¹⁴

Anche grazie ai contributi di Haller, di Rousseau e di Gessner, la ricca produzione di immagini sulle Alpi del XVIII secolo influenza in modo determinante il concetto futuro di montagna come topos e stato mentale. Questa immagine poetica delle Alpi, formatasi grazie all'immagine letteraria e filosofica della montagna intesa come “arcadia sublime”, “luogo idilliaco” e senza tempo, ha preceduto l'immagine architettonica corrispondente.

Tra il XVIII e il XIX secolo, le Alpi, oltre a divenire soggetto privilegiato di letterati, artisti e scienziati, si affermano attraverso la considerazione di alcuni importanti architetti, tra i quali Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79), John Ruskin (1819-1900) e Bruno Taut (1880-1938).

Durante il suo viaggio attraverso le Alpi, l'architetto berlinese Karl Friedrich Schinkel, descrive minuziosamente, grazie ai suoi dipinti e appunti, la bellezza e l'asprezza che caratterizza la natura delle montagne e quella degli edifici alpini.

Più tardi, anche Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc¹⁵, rimasto profondamente affascinato dal massiccio del Monte Bianco, osserva che le formazioni montuose dipendono dagli stessi principi geometrici degli ordini architettonici. Secondo Viollet-le-Duc, infatti, le forme geometriche sono forme prime, che precedono e generano ogni altro tipo di forma, sia naturale che artistica.

L'architetto tedesco Gottfried Semper, dall'ordine naturale del cosmo, che per i greci significava sia ordine che ornamento, deriva un'ornamentazione architettonica che vuole riconciliare la creazione artistica con i materiali enfatizzando le loro proprietà naturali. Semper, che insegna all'ETH di Zurigo per dieci anni, tra il 1862 e il 1864 progetta una casa tra le alpi svizzere per la famiglia Garbald, ispirandosi alle abitazioni tradizionali alpine della Valtellina. Questo progetto rappresenta per Semper una sfida, e pur non

¹³ Albrecht von Haller, *Relation d'un voyage fait dans la plus grande partie de la Suisse*, l'an 1728, Bibliothèque Mazarine, Paris, *Mélanges helvétiques*, ms 1901, I, f.4

¹⁴ ENRICO CAPANNI, *La nuova vita delle Alpi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 32.

¹⁵ EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Le Massif du Mont-Blanc*, 1876.

essendo mai stato sul luogo, si lascia guidare dalle architetture che aveva disegnato e osservato durante il suo viaggio in Italia attraverso le Alpi.

L'architetto inglese John Ruskin, che nei suoi scritti teorici parte sempre dall'osservazione della natura, nella prima metà del XIX secolo dedica un intero volume del suo *Modern Painters* alla bellezza delle montagne (*"beauty of the mountains"*). L'intento di Ruskin è quello di rivelare, attraverso il disegno, le relazioni tra le forme naturali della regione alpina e quelle delle sue architetture. Nella sua *Analisi morfologica delle Alpi*¹⁶, Ruskin ammira estasiato la forma della natura alpina, in quanto è capace di incorporare e rendere visibile il processo di formazione delle montagne. Similmente, dice Ruskin, gli edifici antichi sono rappresentazioni uniche del passaggio della storia umana, e per questo rappresentano una ricchezza illimitata, espressione del sentimento di una nazione. In *The seven lamps of Architecture*, Ruskin afferma che l'imitazione delle forme naturali è alla base della creazione di forme architettoniche. Per Ruskin, il concetto di bellezza delle forme artificiali è strettamente legato a quello delle forme naturali: *"Tutte le linee belle sono adattamenti di quelle che sono più comuni nel mondo esterno (...) la somiglianza all'opera della natura, come modello e come aiuto, deve essere più da vicino perseguita e più chiaramente osservata (...) l'uomo non può avanzare nell'invenzione della bellezza senza imitare direttamente le forme della natura"*.¹⁷

Lo storico dell'arte John Ruskin inizia il sesto capitolo del suo saggio *Le sette lampade dell'architettura* (1849), dedicato alla *"lampada della memoria"*, con una descrizione particolarmente suggestiva del paesaggio alpino: *"tra le ore della sua vita alle quali chi scrive guarda con particolare gratitudine perché sono state segnate da una pienezza di gioia e da una chiarezza di insegnamento che vanno al di là del comune, ve n'è una trascorsa, or è qualche anno, verso l'ora del tramonto, tra le radure di una foresta di pini che fiancheggia il corso del fiume Ain, sopra il paese di Campagnole, nel Giura. E' un luogo che ha tutta la solennità, senza averne affatto l'aspetto selvaggio, delle Alpi, dove il terreno comincia manifestare un senso di grande potenza e di una profonda e maestosa armonia nel graduale corrugarsi dei profili dolci e ancora bassi delle colline coperte di pini; primi timidi accorti di quei poderosi componimenti e sinfonici che di lì a poco le montagne e leveranno con voce possente e rompendo selvagge lungo il bastione delle Alpi"*.¹⁸

Per John Ruskin le montagne rappresentano la forma *"di un decadimento eterno"*, la loro storia ha un tono uniforme di *"resistenza e distruzione"*: *"tutto ciò che possiamo sapere*

¹⁶ JOHN RUSKIN, *Study of Alpine peaks*, 1844.

¹⁷ JOHN RUSKIN, *The seven lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette Lampade dell'Architettura*, Jaka Book, Milano 1982.

¹⁸ JOHN RUSKIN, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), in *The lamp of beauty: writings on art by John Ruskin*, selected and edited by Joan Evans, Oxford, Phaidon Press, 1980, ed. It. *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaka Book, 1982, pp.209-210.

con certezza è che un tempo fu più grande di quanto non sia ora e che semplicemente raccoglie l'immensità, e ancora la raccoglie, mentre svanisce nell'abisso dell'ignoto"¹⁹.

Il concetto di bellezza architettonica ruskiniana si fonda sulle forme della natura, e romanticamente si ispira a questa: *"la somiglianza all'opera della natura, come modello e come aiuto, deve essere più da vicino perseguita e più chiaramente osservata (...) l'uomo non può avanzare nell'invenzione della bellezza senza imitare direttamente le forme della natura"*.

Ruskin definisce "naturale" tutto quanto è più facile e comune a vedersi, e aggiunge: *"più una forma è frequente in natura più viene percepita bella agli occhi dell'uomo"*, sino ad estremizzare: *"Le forme che non sono derivate dagli oggetti naturali sono necessariamente brutte"*.²⁰ La Natura, così come il termine frequente/comune, sono per Ruskin sinonimo di bellezza, una bellezza che non si nasconde nell'unicità, ma nella "banalità" e nella semplicità della natura.

Tra il 1917 e il 1918, l'architetto Bruno Taut, influenzato dalle teorie di Ruskin, del quale era avido lettore, scrive *Alpine Architektur*²¹. Questa famosa opera non rappresenta solo un viaggio visivo tra i paesaggi della regione alpina, ma anche di un universo di suggestioni e architetture immaginarie di vetro. Sulla cima delle montagne vengono immaginati nuovi radar ottici, segni di una presa di possesso della terra da parte dell'uomo, forme pure a cristallo, che tentano di imitare gli elementi organici della natura.²² Profondamente influenzato dal neo-romanticismo e dal neo-realismo, dall'estetica naturale che si oppone alla luce della scienza, Taut reinterpreta in modo fantastico la natura delle Alpi, attraverso super-strutture di cristallo, che "per empatia" riflettono le proprietà delle forme naturali. Il pensiero di Taut è profondamente influenzato dagli scritti di John Ruskin, di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, di Gottfried Semper, e dall'amicizia con Paul Scheerbart (1863-1915). Secondo Taut, la natura fornisce le basi di un nuovo ornamento ricco di nuovi significati (*"the roots of a new, meaningful... that is entirely lacking nowadays"*), e il progetto architettonico è un processo di crescita organica, che l'architetto può derivare dalla natura stessa.

¹⁹ JOHN RUSKIN, *Modern Painters, Part V. Mountain Beauty* (1856), trad. it. *Pittori moderni*, Torino, Einaudi, 1998 p.1334.

²⁰ JOHN RUSKIN, *The seven lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette Lampade dell'Architettura*, Jaka Book, Milano 1982, p.138.

²¹ BRUNO AN HEDWIG TAUT, *Alpine Architektur*, Hagen 1919/1920.

²² BRUNO TAUT, *Alpine Architektur*, Hagen, 1918, tr. it. *La via all'architettura alpina - La dissoluzione delle città - La terra una buona abitazione*, Faenza, 1976).

Dagli inizi del XX secolo, il mito delle Alpi come luogo idilliaco, deve confrontarsi con l'urbanizzazione moderna e con lo sfruttamento turistico: il paesaggio alpino viene progressivamente colonizzato sia in termini di spazio (progressiva ascensione verso le cime), che in termini di tempo (allargamento del periodo di uso e consumo della montagna).

Grazie alla diffusione del turismo e degli sport invernali, l'architettura moderna è penetrata progressivamente tra le Alpi, determinando un punto di rottura del modo di pensare e costruire la montagna tradizionali. Ne derivano sperimentazioni nuove rispetto al rapporto tra architettura e paesaggio, e nasce una nuova attenzione al rapporto tra architettura e natura alpina, che rimane un tema centrale nelle elaborazioni portate dalle teorie architettoniche contemporanee.

1.1.2. Natura vs Architettura.

“Ogni regione si distingue dalle selvagge in questo, ch'ella è un immenso deposito di fatiche... Quella terra adunque non è opera della natura; è opera delle nostre mani, è una patria artificiale”.

Carlo Cattaneo, “Agricoltura e morale”, 1845

Nella produzione architettonica alpina, natura e artificio si intrecciano nella costruzione secolare del territorio. La natura non rappresenta solo una condizione fisica, ma anche una condizione culturale, non è intesa solo come contesto, ma come entità non separabile dall'uomo.

Daniele Vitale, nella bella introduzione del libro di Rossi-Consolascio-Bosshard, definisce il territorio alpino una *“costruzione complessa e antica, sedimentata nel tempo”*, nella quale *“non è possibile distinguere al suo interno natura e artificio, tanto essi sono interrelati”*.²³ Ne risulta un paesaggio in cui natura e artificio divengono un tutt'uno.

Nel 1979 il territorio viene definito da Aldo Rossi, Eraldo Consolascio e Max Bosshard come *“un insieme di fatti urbani, di elementi costruiti nella città e nel paesaggio, dove l'architettura è il segno della storia, della cultura, dei conflitti, della permanenza e delle evoluzioni, in un singolare rapporto tra costruzione e natura. (...) Le case di pietra, le baite, gli insediamenti delle valli e i loro monumenti si identificano con le dighe, i contrafforti, i ponti, i campi coltivati, attraverso una secolare lotta con la natura”*.²⁴

In un altro passo dello stesso libro è descritto in modo suggestivo come l'architettura (dei ponti, dei terrazzamenti, delle dighe, ecc.), in forte interrelazione con la natura, contribuisca alla costruzione del paesaggio alpino: *“il paesaggio può oggi essere studiato solo nella totalità dei suoi elementi costitutivi; i corsi d'acqua si identificano con le opere di protezione dall'acqua stessa, il suolo con i terrazzamenti che ne permettono la coltivazione mentre a sua volta la casa si riidentifica con il sasso. (...) I paesi di pietra posti ai piedi delle ripide montagne solcate da torrenti, o le terrazze a gradinate nel fondovalle, e le massicce opere di canalizzazione o di difesa delle latrine, come gli stessi ponti di pietra e le opere di ingegneria, ponti, dighe, difese della vecchia ferrovia, delle centrali elettriche,*

²³ DANIELE VITALE, *Presentazione all'edizione italiana*, in ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.XIII.

²⁴ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.3.

costruiscono il paesaggio come un'architettura che, oltre a rappresentare la lotta per l'esistenza di un'intera popolazione, identificano la geografia con la storia. (...).²⁵

L'architettura alpina è da sempre sottoposta ad una lenta e faticosa lotta con la natura, dalla quale esce vincitrice grazie ad un profondo "rispetto" verso la montagna che la sovrasta.

Scrivo nel saggio *Costruire in Montagna. Architettura e storia* Mario Cereghini: *Il montanaro costruisce la sua casa con una tenacia e un amore che commuovono: è infatti iniziando i lavori inizi una lotta faticosa con gli elementi negativi della natura; la sua vittoria è frutto di una grande passione e di un mutuo rispetto delle tradizioni*²⁶. Aggiunge più avanti Cereghini: *"sentiamo un po' dai montanari come ci si debba comportare col vento, col clima locale e coi materiali che abbiamo portata di mano"*²⁷. Costruzione e paesaggio, artificio e natura sono tra loro indissolubilmente legati. Le condizioni estreme a cui i fabbricati alpini devono resistere, dalle pendenze dei versanti, alle grandi escursioni termiche, dal vento alla neve al gelo, hanno caratterizzato l'architettura alpina per una ricerca costante di equilibrio con l'ambiente e la natura. Nel 1973 Rosario Assunto, nel *Il paesaggio e l'estetica*, scrive che la specificità del paesaggio alpino nasce dalla *continuità tra il grazioso del primo piano* (i villaggi e le architetture, i pendii coltivati e i rilievi) e *il sublime del fondale in lontananza* (lo skyline delle vette, il bagliore accecante dei ghiacciai).

Antonio De Rossi, nel suo recente libro *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta* sottolinea come questo rapporto tra "architettura, sito e natura" diventi determinante nella visione degli architetti moderni tra le Alpi.²⁸ Come scrivono Luigi Figini e Gino Pollini, l'architettura alpina deve essere determinata *"in funzione dei fattori naturali: orografici, meteorologici, panoramici, con particolare riguardo alla collocazione e armonizzazione dei complessi edilizi con le linee e gli aspetti dell'ambiente naturale"*.²⁹ Franco Albini, riferendosi al suo progetto per il rifugio Pirovano, sottolinea come il primo problema che si pone l'edificio sia quello dell' *"ambientamento nel paesaggio alpino"* e che per far ciò il progetto si avvalga di tutte quelle *"esperienze dell'architettura antica della Valle d'Aosta tuttora attuali e aderenti allo spirito moderno"*.³⁰

²⁵ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, pp.11-12.

²⁶ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in "Costruire in montagna. Architettura e Storia", Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

²⁷ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in "Costruire in montagna. Architettura e Storia", Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

²⁸ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

²⁹ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

³⁰ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

Una delle aspirazioni dell'architettura moderna è da sempre stata quella di stabilire un contatto autentico con l'ambiente naturale. In diversi suoi scritti, l'architetto svizzero Le Corbusier indaga la relazione tra architettura e natura: *“l'architettura che nasce condivide l'integrità della natura, esalta il luogo, ci svela l'anima del luogo, diventa parte integrante del luogo. L'architettura diventa natura per effetto della forza creativa dell'uomo”*. Da un lato la natura è disegnata non solo dalle forze naturali, dagli agenti atmosferici, ma anche dalla forza creativa dell'uomo. Dall'altro, l'artificio architettonico deriva dall'ambiente naturale nel quale è ospitato, nel quale si radica, pur avendo la necessità di aggiungere un certo distacco da questo: *“come se la costruzione, in quanto manufatto culturale, dovesse prendere le distanze dall'ambiente per riuscire a parlarne.”* Aggiunge Le Corbusier: *“in realtà lo scenario naturale deve diventare un artificio”*.

1.1.3. Architettura contemporanea alpina: natura e artificio.

“L'architettura alpina contemporanea deriva da una sensibilità nuova e recente verso il territorio alpino e la natura”.

Christoph Mayr Fingerle, 1999 ³¹

Il teorico contemporaneo Christoph Mayr Fingerle sottolinea come l'architettura alpina contemporanea derivi *da una sensibilità nuova e recente verso il territorio alpino e la natura*.³²

Da una parte – egli sostiene - l'architettura alpina è proiettata nella sfida costante per il superamento dei vincoli imposti dalle condizioni naturali, dall'altra, è strettamente consapevole e rispettosa dei limiti all'interno dei quali agire, spinta dalla volontà di intessere un rapporto vero con l'ambiente e la natura.

Alcune sperimentazioni architettoniche contemporanee sviluppate nell'area alpina, tendono progressivamente a dissolvere i limiti tra artificio e natura, tra architettura e paesaggio. La natura e il paesaggio non sono più un contesto statico, come veniva interpretato dalla tradizione modernista, ma, al contrario, un sistema con il quale interagire.

La centralità del rapporto tra natura e artificio nell'architettura alpina contemporanea si manifesta attraverso due approcci principali. Ad una ricerca di sintesi tra natura e artificio, si contrappone un approccio che intende l'architettura come presa di distanza dalla natura e come costruzione del paesaggio attraverso l'artificio.

Da un lato la natura vista come sistema in cui dissolvere e “mimetizzare” l'architettura; dall'altro la natura come oggetto progettuale, che viene trasformata in artificio dall'opera architettonica.

Come scrive Vittorio Gregotti: *“vi sono due soli grandi modi di porsi in rapporto al contesto: strumenti del primo modo sono l'imitazione mimetica, l'assimilazione organica, la complessità evidente; strumenti del secondo modo sono la misurazione, la distanza, la definizione, il ribaltamento all'interno della complessità”.*

Questi due differenti approcci al rapporto tra natura e artificio si confrontano nelle posizioni teoriche degli architetti alpini contemporanei. Nelle esperienze di Gabetti & Isola, di Bruna & Mellano e di Gion Caminada, l'architettura si caratterizza per la ricerca di armonia, di assimilazione e, in qualche caso, di mimetismo nella natura. Gabetti e Isola concepiscono l'architettura stessa come paesaggio, in un interessante tentativo di

³¹ CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

³² CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000.

rimuovere i confini tra edificio e città. L'architettura può perciò nascere dai movimenti del suolo, da un suo incresparsi, dall'incisione, dalla spaccatura. Nel caso dell'edificio residenziale di Ivrea progettato da Gabetti & Isola, la scelta di nascondere, di immergere l'architettura nel sottosuolo, di integrarla con le curve di livello esistenti, è un modo per "entrare in simbiosi" con la natura.

L'approccio di Peter Zumthor, di Herzog & de Meuron o di Miller & Maranta, è invece più vicino a quello di un'architettura che persegue la trasformazione della natura in artificio e l'inserimento nel paesaggio con una presa di distanza da questo. Il progetto si relaziona al contesto naturale attraverso la sua conoscenza che diviene atto di modificazione. Secondo Vittorio Gregotti, il mimetismo *"impone impossibili conciliazioni tra naturale e artificiale, tra nuovo e preesistente"*, per questo l'ambiente non deve essere considerato come *"un sistema in cui dissolvere l'architettura, ma il materiale portante per il progetto"*.

Questi due approcci contrapposti al rapporto natura-artificio possono essere letti anche attraverso le teorie di due importanti architetti svizzeri: Luigi Snozzi e Le Corbusier.

Se per Snozzi l'architettura può instaurare un rapporto di armonia e di mimesi con la natura, per Le Corbusier deve ricercare piuttosto un atteggiamento di contrapposizione con questa.

Nelle teorie di Luigi Snozzi, come in quelle di altri architetti alpini contemporanei, si evidenzia con forza una visione di sintesi tra architettura e natura. Dare risposta alla natura è secondo l'architetto svizzero Luigi Snozzi *"la premessa per qualsiasi intervento nel territorio"*. Sempre negli scritti di Snozzi si legge: *"Natura e casa sono diventate un tutt'uno. L'architettura ha rilevato la grande ricchezza del povero pezzo di terra residuo. Ora è trasformato in un luogo ricco di significato dove l'uomo si orienta e si identifica"*.

Luigi Snozzi nel catalogo della mostra *Tendenzen* sottolinea l'importanza della relazione tra edificio e natura, scrivendo: *"a questo sistema di rapporti l'architettura deve dare una risposta e tale risposta è la premessa per qualsiasi intervento nel territorio"*. Per Snozzi la natura e il contesto sono importanti quanto il futuro edificio. Il progetto offre la possibilità di "rendere visibili", di rafforzare le qualità del paesaggio, dell'ambiente, dell'insediamento e del luogo.

Alla "sintesi fra paesaggio e architettura" di Snozzi, si contrappone "l'opposizione al paesaggio per mezzo dell'architettura" di Le Corbusier, secondo il quale la costruzione deve "prendere le distanze dall'ambiente" per poterne parlare. Nel pensiero di Le Corbusier l'ambiente naturale è di per sé nemico dell'uomo, perciò l'architettura opera per "trasformare la natura in artificio".

Sulla contrapposizione tra artificio e natura, tra figura architettonica e sfondo, si fonda l'architettura moderna di Le Corbusier. In *La Ville radieuse* (1935) Le Corbusier spiega come il luogo naturale sia un "nemico" che l'architetto deve saper "addomesticare": *"Per costruire delle case occorre avere dei luoghi. Luoghi naturali? Niente affatto: vengono resi*

immediatamente artificiali. Questo vuol dire che il terreno naturale si limita a svolgere un'unica funzione: sostenere lo sforzo, il peso della struttura (legge di gravità). Una volta fatto questo diciamo addio al "luogo naturale, perché nemico dell'uomo. L'architetto deve fornire dei "luoghi artificiali" separati dal terreno. Il suo ruolo principale è in realtà quello di "progettare e disegnare i luoghi", i luoghi devono essere progettati e non diseganti.

L'architettura inizia per Le Corbusier con la trasformazione della natura in artificio.

In una conferenza precedente, tenutasi nel 1929 in Sud America, egli afferma che il progetto trasforma il luogo in una "stanza" che può essere occupata: *"Un progetto non è fatto soltanto di sé stesso, esistono anche i suoi dintorni: i dintorni mi avviluppano in una totalità come in una stanza."* Le Corbusier schizza una casa con la forma di un semplice prisma rettangolare prima su di una superficie piana, poi sui pendii di una collina boscosa, poi sulle Alpi, poi su un incrocio, poi in fondo ad una via di pioppi, ed infine al termine di una strada vuota, e osserva come in ciascun luogo l'effetto della costruzione sia diverso.

L'architetto deve perciò saper "collaborare con il luogo", e progettare insieme a ciascun luogo in maniera diversa. Le specificità del luogo determina *"l'atmosfera"* dell'architettura. L'effetto della costruzione si trasforma proprio nell'atto della trasformazione del luogo in manufatto. Non solo la costruzione riceve la sua identità dal luogo, ma anche le condizioni uniche del luogo reinquadrano quella costruzione che l'ha reso artificiale. La costruzione diventa così *"figlia del luogo"* che ha creato. In *Entretien avec les étudiants des Ecoles d'architecture* del 1943 Le Corbusier scrive che l'architetto deve progettare il luogo e non la costruzione: *"Le vostre planimetrie, limitate ai pochi metri quadrati di una stanza, possono adesso estendersi fino a formare un impero che arriva ai confini di orizzonti esterni. Una volta rivelati, li potete conquistare"*.

Il progetto costruisce il terreno, produce il luogo stesso che viola e sul quale si affaccia. Il paesaggio viene creato dall'architettura che lo inquadra, dalle costruzioni che ne consentono la vista, e creano vedute parziali tagliando fuori il resto. In *Manière de penser l'urbanisme* del 1946, Le Corbusier scrive: *"Un luogo o un paesaggio non esistono se non per come li vedono i nostri occhi. Si tratta perciò di renderlo visibilmente presente, scegliendo il meglio del tutto o parti di esso."*

1.1.4. Mimetismo vs rivendicazione del nuovo.

Il tema del "mimetismo", molto ricorrente negli scritti di Aimaro Isola, era già stato affrontato e dibattuto dai primi architetti moderni dell'area alpina, tra i quali Mario Cereghini e Carlo Mollino.

Secondo Mario Cereghini, il "mimetismo" caratterizza da sempre il rapporto tra architettura e natura nelle Alpi, egli scrive: *"la casa di montagna la preferiamo armonizzata col paesaggio, quali mimetizzata, connaturata con esso. E si confonde con i tronchi vivi dei larici e degli abeti, più intonata al colore delle rocce circostanti, più a est acquista quel senso di intimità e di preziosa modestia che la rendono cara chi cerca rifugio sui monti. La costruzione, mano a mano si innalza e viene a fare parte del paesaggio, prende un ruolo attivo che deve far meditare l'architetto. In città le case si sorreggono esteticamente con paragoni fra opere volute dall'uomo: in montagna l'uomo paragona la sua opera con quella del Architetto dell'Universo."*³³

La posizione di Carlo Mollino, dichiarata in *Tabù e tradizione della costruzione montana*, si contrappone energicamente all'idea di mimetizzazione nel paesaggio espressa da Cereghini. Secondo Mollino, ogni problema progettuale deve potersi risolvere con una "architettura autentica" che, come tale, automaticamente si inserisce in bellezza nel paesaggio. Nuovi materiali, nuove tecniche, devono, come per il passato, creare un'architettura montana espressione di "un mondo attuale idealmente coerente". Scrive Mollino: *"è interessante esaminare particolarmente la pretesa di mimetizzazione della costruzione montana col paesaggio, problema appunto oggetto dell'attuale convegno. Pare che improvvisamente il paesaggio montano, luogo della nostra errante contemplazione, o meglio rapido paesaggio, sia diventato tabù, luogo sacro e intoccabile come non mai nei tempi passati. La nostra natura deve apparirci come era prima della creazione dell'uomo. Le opere dell'uomo devono appiattirsi come testuggini, deve scomparire il più possibile la traccia della nostra presenza. In montagna non dovrebbero che approvarsi costruzioni basse, scomparire gli aerei tralicci delle linee ad alta tensione, le teleferiche diventare sotterranee, gli alberghi diventare dei "bunker" coperti di muschio. La negazione a priori dell'ostensione di tutto quanto è espressione del nostro mondo attuale, ritenere a priori che tutto quanto oggi costruiamo sia causa di deturpazione del paesaggio è altra pretesa romantica che tristemente denuncia che consideriamo il nostro quotidiano come condanna e insieme il nostro desiderio permanente di evasione verso tempi e simulacri di forme di vita che consideriamo perdute: in una parola la negazione di noi stessi. Accettiamo però tutto quanto del passato si afferma, ben si afferma e si impone, nel paesaggio come opera di un tempo passato. Paradossalmente coerenti, dovremo invece negare il diritto di*

³³ MARIO CEREGHINI, *Caratteri delle abitazioni alpine attuali*, in *Costruire in montagna. Architettura e Storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 219-226.

*presenza a tutti le rocche e castelli che nella Valle d'Aosta, ad esempio, si reggono bene in altezza ad affermare in bellezza l'opera di sconosciuti quanto autentici architetti, di una società di un momento storico. Non dovremmo fare distinzione tra albergo al castello, masse e entrambi imponenti che deturpano il paesaggio, dovremo addirittura auspicare la mimetizzazione delle strade che serpeggiano fluidamente su per le valli alpine, assolutamente trovare deturpanti i muraglioni che le sostengono; come neghiamo un traliccio per l'alta tensione dovremo negare ogni teleferica; così dovremo rifiutare un ponte romano in conci di pietra come quello di Verrès assieme alla schiena degli aerei ponti di cemento armato di Maillart; negare il diritto di presenza alla sagra di San Michele, per finire con il giudicare deturpanti la prestigiosa massa dei monasteri tibetani a grattacielo radunati in progressive varie salire lungo la rocca di Lassa."*³⁴

³⁴ CARLO MOLINO, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in "Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino", nuova serie, annoVIII, n.4, aprile 1954, pp.151-154.

1.2.
SECONDA QUESTIONE
LOCALE vs UNIVERSALE

Nella realtà alpina, collocata al centro dell'Europa, caratterizzata da una forte identità e da una ricchezza di scambi linguistici e culturali, sono sempre esistite tendenze regionali.

Se, da un lato, l'originalità e la produzione architettonica delle rispettive regioni risulta fortemente differenziata, dall'altro, sono riconoscibili importanti influssi reciproci.

Scrivono l'architetto svizzero Luigi Snozzi: *"Proprio nel momento in cui vengono avanzate nuove teorie di architettura, mi riferisco tra l'altro a quella del "regionalismo critico" di Frampton, ritengo che la Svizzera per la sua cultura geografica, politica e culturale, potrebbe legittimare un tentativo di confronto dell'architettura delle sue varie regioni, per verificare i limiti e le potenzialità dei vari influssi regionalistici."*³⁵ Questa osservazione di Luigi Snozzi può essere estesa a tutta la condizione alpina, ed in particolare alle aree della Svizzera tedesca, del Voralberg austriaco e dell'Italia nord-occidentale. Queste tre aree geografiche, prese in considerazione nella ricerca, pur presentando caratteristiche specifiche che le distinguono, sono accomunate da una produzione architettonica contemporanea particolarmente attenta al luogo.

L'architetto svizzero Livio Vacchini scrive: *"Mi accorgo che tutte le mie costruzioni si trovano a meno di cinque chilometri dalla casa in cui sono nato"*. La stessa situazione accomuna diversi architetti contemporanei della regione alpina, tra i quali lo svizzero Gion Caminada, per i quali lavorare dentro allo stesso contesto non rappresenta un limite, ma al contrario, la possibilità di approfondire un tema specifico, cogliendone sfumature sempre nuove.

Nel suo ultimo libro *La nuova vita delle Alpi* Enrico Camanni scrive: *"tradizione e identità alpina non traggono ossigeno dall'arroccamento in enclave, ma dallo scambio creativo con la pianura e la città. È una premessa fondamentale per misurare la congiuntura attuale delle Alpi e soprattutto per proiettarla in una visione futura. Le gelosie montanare, le chiusure regionalistiche, le sterili difese di privilegi e particolarismi, le nostalgie non salvano il patrimonio alpino. Senza ossigeno la montagna soffoca."*³⁶

A rafforzare questa tesi, vi è anche lo studio dell'antropologo Gian Luigi Bravo, il quale, attraverso una ricerca condotta in Piemonte e in Valle d'Aosta nell'ultimo quarto del Novecento, ha smascherato il preconcetto che le feste popolari sopravvivano nelle valli più arcaiche e isolate. Al contrario, ha dimostrato che la rinascita dei rituali alpini è tipica delle

³⁵ LUIGI SNOZZI, *Intelligenti compromessi*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, Lugano, ADV & SA, 1991.

³⁶ ENRICO CAMANNI, *La "terza via" dello sviluppo alpino*, in GUIDO CALLEGARI - ANTONIO DE ROSSI - SERGIO PACE (a cura di), *Paesaggi in verticale. Storia, progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 17.

zone più coinvolte nei processi di scambio con la pianura e la città: *queste riflessioni sul pendolarismo riportano all'antica consuetudine dell'emigrazione stagionale alpina e alla ricchezza storica degli scambi tra montagna e pianura.* ³⁷

L'architettura alpina contemporanea si caratterizza per un forte radicamento al sito ed un'attenzione al luogo specifico, che viene però arricchita attraverso apporti esterni, attraverso un dialogo costante con il "mondo", e con le tecniche universali.

³⁷ ENRICO CAPANNI, *La "terza via" dello sviluppo alpino*, in GUIDO CALLEGARI - ANTONIO DE ROSSI - SERGIO PACE (A cura di), *Paesaggi in verticale. Storia, progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 17.

1.2.1. Il Dibattito tra internazionalismo e regionalismo.

All'inizio degli anni Ottanta del XX secolo emerge con forza all'interno del dibattito architettonico internazionale l'idea di un nuovo "regionalismo", che si caratterizza come reazione intellettuale alla dominazione del potere economico "mondiale"³⁸, ai problemi della globalizzazione e della crisi ambientale, e si rafforza in quanto "*avvertimento rispetto alla perdita del luogo e dell'identità*". Gli stessi anni sono caratterizzati da una produzione architettonica che tenta di dare risposta al clima, al luogo, alla tradizione e alla memoria, pur non ignorando i cambiamenti sociali e tecnologici in atto.

William Curtis sottolinea come negli anni Ottanta *l'interesse per il carattere proprio di luoghi e regioni particolari* abbia svolto un ruolo importante nell'architettura, e abbia rappresentato la risposta ad una *crisi che aveva origine nella perdita delle radici e nella sensazione che tutti i paesi del mondo si stessero assomigliando sempre di più*.³⁹ Secondo Curtis, all'interno di una vasta gamma di realizzazioni, *gli edifici migliori dimostravano una capacità di attingere al sapere locale senza imitare pedissequamente le forme autoctone: riuscivano ad andare al di là delle caratteristiche evidenti dello stile regionale, addentrandosi nelle più profonde strutture mitiche radicate negli adattamenti al paesaggio e al clima avvenuti in passato*.

Il dibattito tra internazionalismo e regionalismo, e la lotta per il riavvicinamento dell'elemento locale a quello universale, caratterizzano in modo determinante le produzioni teoriche degli anni Ottanta e Novanta. La realtà in rapido cambiamento, gli scambi sempre più fluidi, le trasformazioni determinate dalla tecnologia internazionale e dallo spostamento delle frontiere mentali politiche, hanno ripercussioni importanti sul dibattito tra internazionalismo e regionalismo.

Secondo Curtis, *l'interesse per nei confronti dei "regionalismi" manifestava la preoccupazione per la profonda corrosione e distruzione delle radici di realtà culturali e luoghi specifici da parte delle forze omologatrici dello sviluppo moderno commerciale tecnologico*.⁴⁰

³⁸ Gli anni ottanta sono caratterizzati da interventi aggressivi da parte delle due superpotenze (Stati Uniti e Unione Sovietica), e quindi da una nuova visione del mondo nazionalista.

³⁹ WILLIAM J.R. CURTIS, *The universal and the local: landscape, clima and culture*, in WILLIAM J.R. CURTIS, *Modern Architecture since 1900* (1982), ed. It. *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in WILLIAM J.R. CURTIS, *L'architettura moderna dal 1900*, London, Phaidon, 2006.

⁴⁰ WILLIAM J. R. CURTIS, *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in "L'architettura moderna dal 1900", Phaidon, London 2006, pp. 635-656.

1.2.2. Le radici dell'antitesi internazionalismo / regionalismo.

Il conflitto tra internazionalismo e regionalismo è da sempre presente all'interno del dibattito architettonico e, in qualche modo, rappresenta la contrapposizione ideologica tra la razionalità della tecnica e l'irrazionalità della struttura simbolica, l'antitesi irrisolta tra scienza e arte.

Le radici dell'idea regionalista trovano il loro fondamento già nelle teorie di Vitruvio, secondo il quale le forme architettoniche, come le caratteristiche fisiche ed intellettuali delle persone, sono essenzialmente determinate e influenzate dalla geografia dei luoghi. Nel *De Architectura* di Vitruvio emerge una teoria "regionale" molto forte, secondo la quale le forme architettoniche sono determinate, oltre che dalla razionalità umana, anche dai caratteri fisici e culturali di ciascun luogo specifico. La differenziazione tra i "tipi" di edifici (*genera aedificiorum*) che si trova da regione a regione (*regionum*) è il risultato dei differenti ambienti fisici, e le varie caratteristiche di una abitazione sono ordinate dalla natura (*proprietas locorum ab natura rerum ... constituere aedificiorum qualitates*).⁴¹ Secondo Vitruvio, come il clima e le condizioni fisiche dei luoghi influenzano il carattere degli uomini allo stesso modo determinano quello degli edifici. Di conseguenza, così come le condizioni fisiche (*natura rerum*) nel Nord impongono un tipo particolare di architetture, opposto a quello del Sud, allo stesso modo queste condizioni generano tipi differenti di persone.

Secondo Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, gli ordini architettonici (dorico, ionico e corinzio) dell'architettura greca, nati per rappresentare l'identità di ogni specifica regione⁴², costituiscono un antico esempio di produzione "regionalista".

All'interno della storia si sono da sempre evidenziate ed alternate tendenze più fortemente regionali, come "regionalismo romantico" della fine del XIX secolo o il "romanticismo nazionalista" degli inizi del XX secolo, ad altre maggiormente internazionali.

In un articolo pubblicato su "Casabella" nel 1992⁴³, Alan Colquhoun analizzando il dibattito del XX secolo tra Modernismo e Regionalismo, individua l'eredità di questa rivalità nella contrapposizione tra Illuminismo e Romanticismo. L'illuminismo, come il razionalismo, rappresenta la "*promozione del razionalismo, dell'universalismo e dell'identità*"; mentre il Romanticismo, come il Regionalismo, rappresenta "*l'entusiasmo per il nominalismo, l'empirismo, l'intuizione e la differenza*".

⁴¹ VITRUVIUS, *De Architectura*, Libro VI, Capitolo I, Paragrafo 12.

⁴² LIANE LEFAIVRE, ALEXANDER TZONIS, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Munich-Berlin-London-NewYork, 2000, pp. 11-12.

⁴³ ALAN COLQUHOUN, *Osservazioni sul concetto di regionalismo*, in "Casabella" n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

Questa opposizione è stata anche paragonata alla divergenza ottocentesca tra il termine *Zivilization*, nel significato di materialismo, superficialità razionalità, società tecnologica, e *Kultur*, termine più vicino al *Volk*, all'istintivo, all'autoctono e al particolare.⁴⁴

In un interessante articolo, Bernard Toulhier e Jean-Claude Vigato affermano: *il ricorso al regionalismo è ambiguo e alternativo. Si posiziona all'interno di un movimento anti-accademico, all'incrocio tra il pittoresco romantico e il razionalismo funzionale, come corrente dell'eclettismo storico. Il movimento regionalista è visto come una reazione difensiva tesa ad esaltare le virtù idealiste dell'autenticità originale e della varietà delle tradizioni rurali. Le caratteristiche dell'architettura regionalista sono: l'adattamento al clima, l'integrazione della costruzione nel sito, la funzionalità degli spazi e dei volumi, il ricorso a materiali e a tecniche locali.*⁴⁵

*Nel ripercorrere le origini del regionalismo, anche Tzonis e Lefaivre sottolineano l'importanza del "pittoresco", che si è sviluppato in Inghilterra dalla metà del XVII secolo, come reazione al modello politico e architettonico francese.*⁴⁶

William Gilpin descrive l'opposizione tra bello e pittoresco con le seguenti parole: "se il bello è liscio, il pittoresco è rugoso". Mentre il bello è l'ideale (e in qualche modo l'universale), l'estetica del pittoresco è l'accidente, il tempo che passa, la rovina (e perciò anche il particolare, il locale), tutto ciò che è *caratteristico* ma che non è *ideale*.⁴⁷

E' il movimento pittoresco che introduce per la prima volta nel progetto di architettura la nozione di *ambiente*, e oppone all'approccio dall'alto (*top-down*) un approccio dal basso (*bottom-up*), ed per questo motivo rappresenta un riferimento fondamentale per lo sviluppo del movimento regionalista contemporaneo.

Nel 1692, anche gli scritti di William Temple presentano un importante approccio anti-universale e anti-classico alla progettazione, che egli rintraccia in alcuni giardini non europei: " *I have seen in some placet but heard more of it from others who have lived much among the Chinese, a people whose way of thinking seems to lie as wide of ours in Europe as their country does. Among us, the beauty of building and planting is placed chiefly in some certain proportions, symmetries, or uniformities; our walks and our trees ranged so as to answer one another, and at exact distance. The Chinese scorn this way of planting (...) But their greatest reach of imagination is employed in contriving figures, where the beauty shall be great and strike the eye, but without any order or disposition of*

⁴⁴ ALAN COLQUHOUN, *Osservazioni sul Concetto di Regionalismo*, in "Casabella" n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

⁴⁵ BERNARD TOULIER - JEAN-CLAUDE VIGATO, *Vers une reconnaissance*, in «Monuments historiques», 189, settembre-ottobre 1993, pp. 4-5.

⁴⁶ Il termine "pittoresco" era ispirato dalla serena, melanconica e totalmente a-politica pittura dell'artista francese Claude Lorrain, come rifiuto del monumentalismo accademico dei giardini e delle architetture francesi. In opposizione a questi venivano proposti paesaggi caratterizzati dalla presenza di rovine e irregolarità della composizione.

⁴⁷ In un recente intervento all'Università di Venezia, Alessandra Ponte ha sottolineato come il pittoresco abbia aperto la strada allo sviluppo del moderno. ALESSANDRA PONTE, (Université de Montréal, Québec), *Deplorevolmente inadeguato*, intervento al convegno su "Colin Rowe" allo IUAV di Venezia, marzo 2008.

parts that shall be commonly or easily observed".⁴⁸ William Temple individua un modo alternativo di progettare, che pone l'attenzione sulle qualità particolari del luogo, piuttosto che su un ordine imposto o su regole universali.

Per gli architetti romantici, bene rappresentati da Ruskin, l'architettura classica era un'architettura della "schiavitù", perché con le sue linee pulite e i suoi ruoli definiti poteva essere prodotta trasformando gli uomini in macchine. Al contrario, l'imperfezione e la diversità di un lavoro basato sull'artigianato è sinceramente umano.⁴⁹

Agli inizi del XX secolo (1904) in Germania nasce il "Bund für Heimatshutz", fondato dall'architetto Paul Schulze-Naumberg, che opponendosi alla cultura delle grandi città e degli edifici standardizzati, propone l'utilizzo di materiali locali per preservare i modi di vita tradizionali.⁵⁰

In Francia un simile movimento anti-internazionale prendeva forma grazie all'influenza delle teorie dell'architetto francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, che sperava in un ritorno alle tradizioni regionali nell'architettura.

Regionalismo e internazionalismo, pur apparendo antitetici, hanno in vari modi convissuto, dialogato o prevalso l'uno sull'altro nel corso della storia.

⁴⁸ WILLIAM TEMPLE, *The gardens of Epicurus*, scritto nel 1685, pubblicato nel 1692.

⁴⁹ JOHN RUSKIN, *The stone of Venice*, Vol.II, 1853.

⁵⁰ Trent'anni più tardi il movimento del "Bund für Heimatshutz" costituiva una importante riferimento per lo sviluppo dell'architettura *völkisch* del Nazismo, che promuoveva la costruzione di case popolari ispirate agli edifici vernacolari della campagna tedesca.

1.2.3. Il carattere internazionale della prima modernità.

Durante la sua prima fase, l'architettura moderna non si interessa del carattere "regionale"; la necessità prioritaria di stabilire principi generali, la astraggono dalle condizioni particolari dei luoghi e la rendono "internazionale".

Nel 1925 Walter Gropius proclama l'avvento di una *architettura internazionale*, e tre anni dopo si apre il primo *Congresso Internazionale di Architettura Moderna*.

Sette anni dopo (1932) Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, all'interno dell'Esposizione al MOMA di New York propongono un bilancio della nuova architettura moderna, attraverso una mostra dal titolo *The International Style: Architecture since 1922*.

International Architektur è inoltre il titolo del primo libro della collana editoriale del Bauhaus, scritto da Walter Gropius nel 1925. Il libro presenta un ricco edifici moderni costruiti in diverse regioni, che nonostante le diverse origini sembrano appartenere alla stessa "famiglia". Nella sua introduzione Gropius scrive: "*la volontà di sviluppare un'immagine uniforme del mondo, caratteristica del nostro tempo, presuppone che liberiamo i valori culturali dalle loro limitazioni individuali e gli conferiamo una validità generale*"

La prima architettura moderna è perciò "oggettiva" e slegata dal luogo, in accordo alla "*comunicazione e tecnologia industriale*".

Dopo la seconda guerra mondiale, gli stessi architetti moderni, da Gropius a Le Corbusier, da Giedion ad Hitchcock, rifiutano il concetto di stile internazionale, e ricercano una nuova strada regionale.

Colquhoun sottolinea come il razionalismo, che rappresenta la prosecuzione dei principi illuministi, sia stato solo un aspetto del movimento moderno, che lo aveva caratterizzato in particolare nel suo trionfo negli anni '20. In Le Corbusier maturo i riferimenti al vernacolo mediterraneo divengono importanti quanto l'idea di standardizzazione industriale.

Uno dei più autorevoli storici dell'architettura contemporanea, William Curtis, scrive inoltre che nella sua storia dell'architettura moderna uno dei principali obiettivi sia dimostrare che "*l'architettura moderna non è quel fenomeno privo di radici che talvolta è stato considerato*" e che essa "*ha interagito con l'eredità di diverse culture sin dall'inizio*".⁵¹

Secondo Curtis, infatti, se da un lato la nozione di "modernità" aveva ispirato ideali che oltrepassavano il concetto di nazione e cultura regionale, dall'altro la creazione delle forme

⁵¹ WILLIAM J. R. CURTIS, *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in "L'architettura moderna dal 1900", Phaidon, London 2006, pp. 635-656.

architettoniche moderne aveva comportato una costante interazione con le tradizioni locali.⁵²

1.2.4. La resistenza regionale della modernità matura.

Quarant'anni prima della nascita del regionalismo critico, un importante teorico moderno, Lewis Mumford, nel suo famoso libro *The South in Architecture*⁵³ aveva già utilizzato il termine "regionalismo", tentando di spiegare la complessità dell'approccio regionale, come qualcosa che va oltre l'utilizzo dei materiali locali maggiormente disponibili, o l'imitazione di alcune semplici forme di costruzione utilizzate dai nostri antenati un secolo o due fa. Scrive Lewis Mumford: *"Le forme regionali sono quelle che incontrano in modo più ravvicinato l'attuale condizione di vita e che con successo riescono a far sentire le persone a casa nel loro ambiente: non si devono limitare ad utilizzare la terra, ma devono riflettere la condizione culturale attuale della regione"*.

Se le condizioni e le emozioni delle teorie regionali degli anni Ottanta sono nuove, le strategie adottate hanno profonde origini nella storia dell'architettura moderna.

E' significativo che la ricerca di nuovo regionalismo provenga dallo stesso movimento moderno, e abbia rappresentato una fase naturale nello sviluppo dell'architettura moderna, generata dalla volontà di un ritorno alle origini.

Nel periodo successivo alla seconda Guerra mondiale, numerosi architetti hanno tentato per varie ragioni e in diversi modi di superare il modernismo, per ritrovare il senso del luogo, per umanizzare la "macchina per abitare", per rafforzare l'identità personale e culturale o per servire interessi politici.

In realtà, sin dal principio l'architettura moderna auspicava un ritorno alle origini, e si interessava delle radici del costruire. L'intenzione dell'architettura moderna era quello di riavvicinarsi all'uomo e alla vita di tutti i giorni, di dare priorità al pensiero e alle emozioni, piuttosto che all'astrattezza della scienza.

Nell'articolo pubblicato da Sigfried Giedion nel 1954 *The new Regionalism*, si afferma che gli sforzi creativi dell'arte contemporanea hanno come comune denominatore un nuovo concetto di spazio, che si connette in qualche modo alla regione nella quale opera. Giedion in particolare prende come esempio due artisti, dimostrando che il loro modo di operare parte da un pensiero regionale: Piet Mondrian e van Doesburg. Giedion auspica anche nell'architettura un "approccio regionale", che soddisfi le condizioni ambientali *"della terra e del cielo"*, e un nuovo tipo di *"immaginazione"*.

⁵² WILLIAM J. R. CURTIS, *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in "L'architettura moderna dal 1900", Phaidon, London 2006, pp. 635-656.

⁵³ LEWIS MUMFORD, *The south in Architecture* (1941), in "The Architectural Review", n.176, ottobre 1984, p.120.

Giedion sottolinea come l' "atteggiamento spirituale" che egli definisce "New Regionalism" implichi uno studio attento delle abitudini di vita e del clima di un luogo, prima di passare al progetto, al fine di restare fedeli alle condizioni regionali del luogo.

Questo approccio regionale è già racchiuso in alcuni movimenti contemporanei, ed è adottato dai migliori architetti moderni, tra i quali anche Le Corbusier. Un esempio importante di regionalismo e di utilizzo dell'immaginazione spaziale, che Giedion cita nel suo saggio, è la cappella di Ronchamp di Le Corbusier, dimostrazione efficace di come i "*principi dell'arte contemporanea trapassano nell'architettura e si fondono con essa*". Secondo Giedion quest'opera, più rapidamente di qualsiasi altra architettura contemporanea si è trasformata in un'idea.

"Ci troviamo veramente ad una svolta?"

Il gusto dominante, che da un secolo e mezzo offusca il giudizio della folla, scomparirà? Scomparirà con esso la tragica scissione tra pensiero e sentimento? Si affideranno d'ora in poi gli incarichi ai pochi dotati veramente di immaginazione spaziale, e non a degli scaltri imitatori?

Forse è lecito sperarlo." ⁵⁴

Nel 1930 Le Corbusier progetta due case particolarmente significative per il loro approccio regionalista: la maison Errazuris in Cile e la villa Mandrot a Le Pradet in Francia (vicino a Toulon).

Dal secondo dopoguerra, la produzione architettonica di Le Corbusier presenta esempi significativi di approccio regionalista. Molte sue opere si pongono in relazione al paesaggio circostante, alla luce del sole e al clima. Le sue forme architettoniche non traggono ispirazione solo dalla "Macchina", ma spesso derivano dalla natura, dal luogo e dalle esperienze architettoniche del passato (ad esempio dalla visione del Partenone durante il viaggio in Grecia)⁵⁵. Secondo Tzonis, quella di Le Corbusier è una creazione per balzi analogici. In alcuni progetti emerge il desiderio di lavorare con le limitazioni, con le potenzialità e con i valori locali, di sviluppare casi speciali anziché regole universali. Questa volontà si concretizza ad esempio nel progetto della Casa Errazuris in Cile, dove si recuperano elementi della cultura mediterranea, assieme a materiali e metodi costruttivi locali. Altre tendenze regionaliste sono rintracciabili nel progetto della Villa a La Pradet, vicino a Toulon, per Melene De Mandrot, dove i materiali tradizionali (pietra regionale) vengono combinati con tecnologie internazionali (cemento armato). Secondo Le Corbusier l'uso dei materiali del luogo non si oppone all'estetica moderna, ma si integra con questa.

⁵⁴ SIGFRIED GIEDION, *Un nuovo regionalismo* (1956), in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁵⁵ Secondo Alexander Tzonis l'architettura di Le Corbusier non viene pensata e realizzata partendo dalle categorie degli edifici preesistenti, ma attraverso la lettura, la conoscenza e la re-interpretazione del contesto. Lo studioso danese parla di "memoria collettiva", L'innovazione formale delle architetture di Le Corbusier viene prodotta attraverso la re-interpretazione, il riutilizzo e l'adattamento dei prodotti esistenti. I taccuini di viaggio dell'architetto svizzero sono uno strumento che permette di vedere e di archiviare i precedenti architettonici in un vocabolario da utilizzare e ricombinare nei progetti futuri.

La forma cubica dell'edificio riprende quella delle case contadine costruite per addizione a formare una sequenza di spazi lineari. Vengono abbandonate le finestre a nastro e sostituite da finestrate e terrazze che incorniciano il paesaggio.

In *“La Ville radieuse”*, nella sezione relativa al viaggio in Sud America, Le Corbusier afferma che il viaggio lo ha introdotto in un mondo di progettare la città *“sensibile”*, in cui *“il clima, la regione, la topografia puntano alla diversità all'interno dell'unità di una regola umana”*. Sempre in *La Ville radieuse*, Le Corbusier descrive il progetto del Domaine de Badjara, del 1932, che con i suoi quattro edifici a undici piani forma una piattaforma per l'osservazione della loro *“stupenda ubicazione”*, come *“regionalismo autentico, dove il luogo, la topografia, il clima governano l'architettura”*.

Leggendo *Times, Space and Architecture* di Sigfried Giedion, è evidente quanto le idee regionaliste abbiano permeato e influenzato la teoria modernista dopo il 1945. Nel suo testo Giedion, sottolinea l'importanza del rapporto dell'architettura con le condizioni di un particolare luogo, ma allo stesso tempo individua la pericolosità di un'architettura contemporanea che ripete le forme della tradizione. Il riferimento al passato per essere creativo deve nascere dalla comprensione del significato originario delle forme, evitando la mera riproposizione di modelli antichi. Secondo Giedion, la migliore architettura contemporanea è generata dal *“respect it has for the eternal cosmic and terrestrial conditions of a particular regions”*.

Giedion, che nel 1954 pubblica *“The new Regionalism”*, e dieci anni prima aveva pubblicato *“The need for a New Monumentality”*, considera il regionalismo e la monumentalità due aspetti di uno stesso problema generale: la necessità di trovare un significato in architettura.

Anche Lewis Mumford nei suoi scritti del 1941 (*“The South in Architecture”*) sosteneva che l'architettura moderna nella sua espressione più originaria e autentica fosse regionalista.

Diverse opere di architetti moderni, da Alvar Aalto a Frank Lloyd Wright, erano riuscite a mostrare che i conflitti tra le idee universali del modernismo e i caratteri specifici di un luogo potevano essere risolti attraverso l'architettura. Opere come il Municipio di Säynätsalo di Alvar Aalto, il percorso all'Arcopoli di Atene di Dimitris Pikionis, sono solo alcuni esempi concreti di come l'architettura poteva adottare lo spirito della tradizione senza cercare di imitarne le forme.

Le Corbusier, in una conferenza tenutasi in Sud America, affermava: *“Siamo di fronte ad un evento per il pensiero contemporaneo: un evento internazionale di cui non ci siamo resi conto dieci anni fa, le tecniche, i problemi che ne conseguono, i mezzi scientifici per risolverli sono universali. Eppure, non si verificheranno confusioni fra regioni perché le condizioni climatiche, geografiche, topografiche, razziali e tante altre cose oggi ancora sconosciute guideranno sempre le soluzioni verso strutture che ne tengano conto”*.

Nel libro *Principles of modern Architecture* del 2000⁵⁶, Christian Norberg Schulz ribadisce come il Movimento Moderno, dopo la sua fase “eroica” si fosse concentrato nella comprensione del significato dell'architettura, discutendo le nozioni di “regionalismo”, “monumentalità” e “luogo”.

William Curtis sottolinea come lo sforzo “*per riconciliare moderno e antico, regionale e universale*”, svolgesse un ruolo essenziale nell'opera di diversi importanti architetti che, nonostante si prefiggessero obiettivi più generalizzati, erano riusciti attraverso le loro opere a dare una risposta all'elemento locale mediante un'indiscutibile universalità. Curtis continua scrivendo: “*Non ci si può occupare di figure quali Wright, Le Corbusier, Aalto, Kahn, senza accettare la loro prodigiosa capacità di assorbire trasformare diverse fonti nel loro stesso lavoro. Una grande realizzazione architettonica è come un mondo simbolico, con il suo dominio dell'immaginazione, le sue regioni mentali e i suoi paesaggi interiori; diverse correnti storiche umane la attraversano, anche quando risponde a un luogo e a un momento specifico.*” Nell'ultimo simposio del Ciam che si tenne nel 1959 ad Otterlo in Olanda, Louis Kahn attacca fortemente l'eredità del funzionalismo moderno, aprendola ad altre poetiche evocative.

In Italia un apporto regionalista particolarmente significativo, che si pone in contrapposizione al classicismo ma opera in parallelo alla modernità, avviene nel 1936 (solo quattro anni dopo la mostra sull'International Style a New York), grazie all'esposizione della VI Triennale di Milano, curata da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel. Il tema della mostra, che è l'Architettura rurale italiana, testimonia un'attenzione nuova al contesto e alle tradizioni costruttive locali, visti come mezzi per creare un linguaggio originale rispetto ai modelli proposti dalle avanguardie moderniste internazionali.

Tra il 1953 e il 1965, è grazie ad Ernesto Nathan Rogers che il tema della rottura con il passato avvenuta tra la fine del XIX e nel XX secolo si evidenzia con forza all'interno della rivista “Casabella”, sulla cui testata viene sovrastampato il termine “Continuità”. Rogers assegna alla storia funzioni che riguardano la memoria e la tradizione: “*la storia è permanente evoluzione (...) a volte il presente è una continuità (...) altre volte è rottura del tempo (...) dobbiamo studiare il passato e portarlo a noi (...) acquistare il senso della storia darà significato a noi e alle nostre opere*”. Rogers si interroga sul destino dell'architettura moderna e lancia una campagna anti-funzionalista in favore di un ritorno etico ai principi civili e umanistici della disciplina.

Anche l'architetto Giancarlo De Carlo lotta in modo significativo per contrastare l'universalità globalizzante, attraverso un'attenzione alla specificità umana. Ricorda De Carlo: “*Mentre l'architettura si andava globalizzando, noi eravamo alla ricerca di cose che avessero genuinità, freschezza, e aderenza alle situazioni*”⁵⁷

⁵⁶ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Principles of Modern Architecture*, London, 2000.

⁵⁷ DAVIDE VERGAS (a cura di), *Conversazione con Giancarlo De Carlo*, Archimagazine, 2002.

1.2.5. Verso un "Regionalismo critico"

Nel 1981, in un articolo di Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, intitolato "The grid and the pathway", compare per la prima volta il termine "regionalismo critico"⁵⁸. Secondo i due architetti olandesi, la questione del regionalismo era diventata sempre più urgente; l'impatto della globalizzazione stava iniziando a mostrare i suoi costi economici, la distruzione ecologica e dell'identità delle comunità umane. L'intenzione di Tzonis e Lefaivre è di porre attenzione ad un approccio progettuale alternativo rispetto alla tendenza dominante del post-modernismo. Col tempo era infatti diventato chiaro che gli edifici postmoderni, a parte i loro tratti superficiali, non erano differenti da quelli dei loro predecessori, e, nonostante la re-introduzione delle conoscenze storiche e culturali nella progettazione, questi non andavano oltre l'apparenza, ma continuavano ad imporre formule universali e riduttive.⁵⁹

Definito non come uno "stile", ma piuttosto come un "*modo di pensare l'architettura*", il "*Regionalismo Critico*" rappresenta la tendenza a sintetizzare gli aspetti tradizionali di una regione, incluse le caratteristiche fisiche e culturali, con le tecnologie contemporanee appropriate.

Già nel 1958, l'architetto nord americano Harwell Hamilton Harris aveva definito il regionalismo" come uno stato mentale ("*a state of mind*"), un modo di approcciarsi al progetto e di pensare l'architettura⁶⁰.

L'intenzione di Tzonis e Lefaivre, spiegata più tardi nella premessa al loro libro *Critical Regionalism*⁶¹, è quella di individuare un termine che distinguesse il regionalismo contemporaneo da quello del passato. Il termine "*regionalismo*" rappresenta uno strumento concettuale (*conceptual device*) che Tzonis e Lefaivre scelgono di utilizzare come approccio analitico all'architettura contemporanea. Contemporaneamente combinano il termine di "regionalismo" con il concetto kantiano di "critico", al fine di prendere le distanze dall'uso sentimentale, e irrazionale che avevano fatto del termine regionalismo le generazioni precedenti (dal romanticismo al nazionalismo), e di sintetizzare un nuovo modo di pensare. Questo nuovo approccio alla progettazione, tenta di dare maggiore valore alle individualità e alle differenze particolari, piuttosto che ai modelli universali.

⁵⁸ LIANE LEFAIVRE, ALEXANDER TZONIS, *The grid and the pathway*, in "Architettura in Greece" n. 15 del 1981, pp. 164-78. Nello stesso anno Tzonis e Lefaivre pubblicano l'articolo "Die Frage des Regionalismus" all'interno di "Für eine anderen Architektur: Bauen mit der Natur und in der Region".

⁵⁹ LIANE LEFAIVRE, ALEXANDER TZONIS, *Critical regionalism: architecture and identity in a globalised world*, Prestel, Munich 2003.

⁶⁰ HARWELL HAMILTON HARRIS, *Regionalism and Nationalism in Architecture* (1958), in VINCENT B. CANIZARO, *Architectural Regionalism, Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, pp. 56-65.

⁶¹ LIANE LEFAIVRE, ALEXANDER TZONIS, *Critical regionalism: architecture and identity in a globalised world*, Prestel, Munich 2003.

Nel 1983 Kenneth Frampton in un importante saggio⁶² riprende il termine « Regionalismo critico » e ne favorisce in modo determinante la diffusione all'interno del dibattito architettonico internazionale. Il *Regionalismo Critico* è per Frampton un modo di difendere il Modernismo e di porre in discussione il Post-Modernismo, che agli inizi degli anni Ottanta era ben radicato, e di individuare una strada futura dell'architettura, riconnettendo il Modernismo con il senso del luogo.

Nei suoi scritti Frampton riprende il dilemma espresso dal filosofo Paul Ricoeur: *“Ovunque nel mondo possiamo ritrovare lo stesso brutto film, le stesse slot machines, le stesse atrocità in plastica o in alluminio, lo stesso linguaggio distorto della propaganda, ecc. Sembra che il genere umano, avvicinandosi in masse ad una elementare cultura del consumo, si sia fermato in masse ad un livello subculturale. (...) Ma per far parte della civiltà moderna, è necessario allo stesso tempo partecipare alla razionalità scientifica, tecnica e politica, cosa che molto spesso richiede il puro e semplice abbandono di un intero passato culturale. (...) Qui sta il paradosso: come diventare moderni e fare ritorno alle origini; come far rivivere una vecchia civiltà assopita e prendere parte alla civiltà universale”*.⁶³

Questo famoso saggio di Frampton del 1983 usciva in Italia, sulla rivista “Casabella”, l'anno successivo, nell'articolo *Anti-tabula rasa: verso un regionalismo critico*⁶⁴. Attraverso l'enfasi posta al luogo, alla differenza e all'identità locale, Frampton intende opporre resistenza all'alienazione e alla globalizzazione dell'architettura e delle città universali. Secondo il teorico inglese, *l'architettura può sostenersi quale disciplina critica solo se assume un ruolo di retroguardia, cioè se si distanzia in egual misura sia dal mito del progresso dell'illuminismo, che dall'impulso reazionario e irrealistico di un ritorno a forme architettoniche di un passato pre-industriale*.⁶⁵ Solo quella che lui definisce una “retroguardia” possiede le capacità per *sviluppare una cultura forte e con identità, mantenendo tuttavia aperti i contatti con la tecnica universale*.

Come Tzonis e Lefaivre, anche Frampton sottolinea l'importanza del termine “critico” per distinguere questo nuovo tipo di approccio regionalista da “*semplici tentativi di far rivivere ipotetiche forme di vernacolare ormai perduto*”, o da forme conservatrici quali il Populismo o il Regionalismo sentimentale. Il termine “critico” consente di prendere le distanze sia da una nostalgia regressiva del regionalismo che da una adozione senza giudizio di forme tradizionali.

⁶² KENNETH FRAMPTON, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, in *The Anti-Aesthetic*, a cura di Hal Foster, Bay Press, Seattle, Washington, 1983, pp. 16-30.

⁶³ PAUL RICOEUR, *Universal Civilization and National Cultures*, 1961, citato in KENNETH FRAMPTON, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1980.

⁶⁴ KENNETH FRAMPTON, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in “Casabella”, n. 500, marzo 1984, pp. 22-25.

⁶⁵ KENNETH FRAMPTON, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in “Casabella” n.500, marzo 1984, pp. 22-25; l'articolo rappresenta una parziale traduzione del saggio *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, contenuto nella raccolta *The Anti-Aesthetic*, a cura di Hal Foster, Bay Press, Seattle, Washington, 1983, pp. 16-30.

Secondo il teorico inglese, la basilare strategia del Regionalismo critico è invece quella di mediare *“l'impatto della civiltà universale con alcuni elementi derivati indirettamente dalle caratteristiche di un luogo particolare”*, dalla tettonica, alla topografia, alla particolare luce di un luogo. Frampton puntualizza che il Regionalismo critico non deve essere letto come uno *stile*, né come un periodo storico, ma come un *processo applicabile ad una gamma varia di situazioni e luoghi*, un modo di pensare l'architettura contemporanea: *“un'architettura consapevolmente indirizzata”*, che piuttosto che porre l'enfasi sull'edificio come oggetto isolato, attribuisce importanza al territorio da insediare con una nuova struttura.

La posizione di Frampton si consolida successivamente, attraverso una serie di pubblicazioni, tra le quali l'articolo uscito nel 1986 sulla rivista *“Domus”*⁶⁶, e la ristampa del libro *Storia dell'Architettura Moderna*⁶⁷, nella quale viene aggiunto un quinto capitolo intitolato appunto *“Regionalismo Critico”*.

In questo importante capitolo, Frampton individua sette punti, che sintetizzano il concetto di *“Regionalismo critico”*:

1. la critica alla modernizzazione senza tuttavia rifiutarne gli aspetti emancipatori e progressisti;
2. l'enfasi posta al luogo e ai confini geografici nei quali si opera, piuttosto che all'oggetto architettonico in sé;
3. l'architettura come fatto tettonico;
4. l'adeguamento dell'architettura al sito, al clima e alla luce, per accentuarne i fattori specifici e le caratteristiche positive;
5. l'attenzione alle percezioni tattili e sensoriali dell'architettura, dalla temperatura, all'illuminazione, ai suoni, ecc., sottolineando l'importanza dell'architettura come esperienza fisica;
6. la creazione di una *cultura “mondiale” su basi regionali*, che si oppone al sentimentalismo del vernacolo locale, ma accetta l'inserimento occasionale di vernacoli locali re-interpretati come episodi all'interno del tutto;
7. la maggiore diffusione del regionalismo critico in quegli *“interstizi culturali”* che resistono maggiormente alle tensioni della civiltà universale.

Lo stretto rapporto tra *“luogo”* e *“forma”* teorizzato da Frampton implica che ciascun architetto identifichi i confini fisici del suo lavoro, come *“una specie di limite temporale, come il punto in cui si esaurisce l'azione presente del costruire”*.⁶⁸

Il concetto di *“limite”*, sottolineato da Frampton, si oppone fortemente all'idea di infinito e di *“universale”*.

⁶⁶ KENNET FRAMPTON, *Universalism and/or regionalism*, in *“Domus”* n. 782, maggio 1996, pp. 4-8.

⁶⁷ KENNET FRAMPTON, *Storia dell'Architettura Moderna Seconda Edizione Aggiornata*, Zanichelli, Bologna, 1986.

⁶⁸ KENNET FRAMPTON, *Storia dell'Architettura moderna Seconda Edizione Aggiornata*, Zanichelli, Bologna, 1986.

1.2.6. Oltre il "Regionalismo Critico".

Se agli inizi degli anni Ottanta Kenneth Frampton parla di regionalismo critico, in opposizione alla globalizzazione mondiale, a metà degli anni Novanta la globalizzazione è una presenza incontrastata, rappresentata dai grandi edifici in vetro e aria condizionata, dalla ripetitività delle immagini delle aziende in ogni parte del mondo, dal Mac Donald ai Centri commerciali. In un mondo che diventa sempre più globale e urbano, il regionalismo appare sempre più inappropriato.

La visione di Frampton sul regionalismo critico si sviluppava attorno al paradosso del diventare moderni, ritornando alle origini; del rivivere nella civiltà tradizionale, prendendo parte a quella universale.

Nel 1996, quindici anni dopo la diffusione del termine Regionalismo critico (1981), viene pubblicato un numero monografico della rivista italiana Casabella intitolato provocatoriamente "*Internazionalismo Critico*".⁶⁹ Lo stesso anno Jane Jacobs definisce il regionalismo critico "*a revisionary form of imperialist nostalgia*".⁷⁰

Secondo Jane Jacobs il nuovo regionalismo è un processo dialettico e contraddittorio, che dipende dal modernismo universale, ma che nello stesso tempo si oppone a questo: "*Just as post colonialist tendencies have always been produced by colonialism, so colonialist tendencies necessarily inhabit often optimistically designated postcolonial formations*".⁷¹

Il tipo di approccio del regionalismo critico appare troppo semplicistico, poiché si riferisce ad un modello di società che non può più corrispondere a quello attuale.

Secondo Alan Colquhoun, la teoria del Regionalismo Critico nata negli anni Ottanta si basa su un modello sociale "ideale", che lui definisce "*modello essenzialista*".⁷² Secondo questo modello mentale, che fu formulato alla fine del XVIII secolo, tutte le società contengono un'identità o una "essenza" che deve essere scoperta e preservata, e che si lega ai caratteri geografici, climatici e ambientali, interessando l'uso e la trasformazione dei materiali naturali locali. Quindi, rifiutando l'imitazione delle forme tradizionali, il regionalismo crede in una relazione stretta tra l'ambiente e le forme architettoniche. Il concetto di regionalismo dipende perciò dalla possibilità di mettere in relazione codici culturali con regioni geografiche, e si basa su un sistema di comunicazione tradizionale, nel quale clima, geografia, artigianato locale e cultura sono assolutamente determinanti.⁷³

Scrivendo Colquhoun: "*L'essenza dell'architettura regionale andava cercata secondo una prassi diversa: scoprendo la relazione causale che legava forma e ambiente. (...) L'uso di*

⁶⁹ Casabella, numero monografico *Internazionalismo critico*, n. 630-631, gennaio-febbraio 1996.

⁷⁰ JANE JACOBS, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Londra, Routledge, 1996, p.14.

⁷¹ JANE JACOBS, *Edge of Empire: Postcolonialism and the City*, Londra, Routledge, 1996, p.14.

⁷² ALAN COLQUHOUN, *The concept of regionalism, in Postcolonial spaces*, NewYork, Princeton Architectural Press, 1997.

⁷³ ALAN COLQUHOUN, *The concept of regionalism, in Postcolonial spaces*, NewYork, Princeton Architectural Press, 1997.

materiali locali, la sensibilità al contesto, la scala, sono tanti diversi modi di rappresentare l'idea di un'architettura autentica e regionale."⁷⁴

Sempre secondo Colquhoun, aggiungendo al termine "regionalismo" il termine "critico", Tzonis e Lefaivre combinano due significati tra loro molto distanti e perciò non compatibili: da un lato la resistenza agli interessi economici e di potere nemici di uno stile di vita radicato, dall'altro la resistenza da un ritorno nostalgico del passato.

*Continua Colquhoun: "il concetto di regionalità dipende dalla possibilità di correlare codici culturali regioni geografiche; il concetto si basa su sistemi tradizionali di comunicazione, in cui sono determinanti il clima, la geografia, le tradizioni artigianali e le religioni. Questi fattori stanno scomparendo rapidamente, e in vaste parti del mondo non esistono già più. Stando così le cose, come si determina il valore? Oggi il valore appartiene al mondo della libertà che Kant predisse alla fine del settecento; prima, apparteneva al mondo delle necessità."*⁷⁵

Anche William Curtis critica duramente la nozione di Regionalismo Critico formulata negli anni Ottanta, che a suo parere non aveva fatto altro che riprendere il regionalismo romantico senza introdurre novità importanti, servendo *"un po' del vecchio vino del movimento romantico nazionale in nuove bottiglie, ma dopo aver rimosso l'amaro sapore del nazionalismo."*⁷⁶

In realtà, secondo Curtis, *"i veri maestri moderni e i filoni regionali dell'architettura moderna hanno fatto per più di mezzo secolo qualcosa di analogo. Erano figure come Coderch e Barragán, per il passato relativamente lontano, Botta, Siza e Ando per il recente mondo dell'architettura."*⁷⁷ William Curtis scrive: *"L'immagine caricaturale dell'architettura moderna come espressione funzionalista, priva di radici e di significato, ha dissolto la prospettiva storica. Le opere primarie dei maestri moderni talvolta si addentrarono profondamente nella tradizione anche quando erano innovatrici."*⁷⁸

In un secondo momento, anche Tzonis e Lefaivre propongono pubblicamente di abbandonare il concetto di *"regionalismo"* per sostituirlo con il concetto di *"realismo"* (*realism*), ottenuto cancellando dal primo termine la parte centrale: *re "gion" alism*. Secondo i due architetti il *realismo* è più appropriato per esprimere un impegno ad

⁷⁴ ALAN COLQUHOUN, *Osservazioni sul Concetto di Regionalismo*, in "Casabella" n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

⁷⁵ ALAN COLQUHOUN, *Osservazioni sul Concetto di Regionalismo*, in "Casabella" n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

⁷⁶ Secondo William Curtis, quello che Alexander Tzonis e Liane Lefaivre chiamavano "regionalismo critico", da una parte sembrava implicitamente riconoscere la perdita irrimediabile e preoccupante della maggior parte delle tradizioni popolari locali, dall'altra suggeriva la necessità di attivare (o riattivare) iniziative moderne in grado di recuperare l'antico sapere a distanza. Frampton, invece, sosteneva sia la dissoluzione del "moderno universale in valori e immagini sviluppati a livello locale", sia l'adulterazione di "elementi auto torni con modelli ricavati da fonti esterne".

⁷⁷ WILLIAM J. R. CURTIS, *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in "L'architettura moderna dal 1900", Phaidon, London 2006, pp. 635-656.

⁷⁸ WILLIAM J.R. CURTIS, *Architettura moderna e memoria: nuove percezioni del passato*, in "L'architettura moderna dal 1900", cap. 33, Phaidon, London 2006, pp. 617-619.

esplorare le identità particolari, piuttosto che le generalità della disciplina, in una realtà sempre più complessa e lontana dalla codificazione regionale.

Alexander Tzonis e Liane Lefaivre introducono inoltre il concetto di “realismo epidermico”, secondo il quale, nella condizione contemporanea l'involucro dell'edificio viene riconosciuto come l'elemento fondamentale di definizione dell'architettura, in relazione all'ambiente, al clima, alla luce, ai modelli formali e culturali del luogo.

1.2.7. Dal “regionalismo critico” al dialogo tra luogo e mondo.

Ha ancora senso parlare di “*regionalismo critico*” oggi?

Sì potrebbe rispondere che il “*regionalismo critico*” non è mai esistito, e che è stata una “*invenzione brillante di un eccentrico londinese che lavora a New York*”, come ha risposto provocatoriamente lo storico svizzero Jacques Gubler in una recente intervista.

Certamente il significato di “regione” oggi, il valore dei confini geografico-culturali, la possibilità di tracciare limiti e confini fisici all'interno dei quali opera l'architettura, sono questioni centrali.

Friedrich Achleitner, nel libro *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?* (1997), si interroga sul significato del concetto di regione, mettendone in dubbio l'esistenza.

Secondo William Curtis, “*negli ultimi anni la questione relativa a ciò che costituisce una regione o una nazione si è fatta ancora più confusa. Questo periodo è stato caratterizzato, da un lato, dalla standardizzazione globale di prodotti, immagini, mode e idee, dall'altro, da un sempre crescente pluralismo di identità, fazioni, confederazioni e schieramenti territoriali. (...)*”

Anche Mark Wingley in un articolo del 1996 sottolinea come i confini della nazione, così come quelli della regione, siano oggi molto più sfuggenti, mutevoli e labili rispetto a quelli delle frontiere, apparentemente inequivocabili, riportate dalla carta geografica.⁷⁹

Lo stesso Le Corbusier, già nel 1931, rifletteva sul tema del limite geografico e affermava (in un articolo in seguito inserito in “*La Ville radieuse*”) che le vere frontiere da superare nell'era del telegrafo, della macchina fotografica, e dell'aeroplano erano quelle della “*regione naturale*”, definita da elementi permanenti quali “*il clima, la topografia, la geografia e la razza*”, piuttosto che i confini nazionali “*arbitrari*”. L'argomento viene ripreso in *Aircraft* del 1935, dove i progetti di Algeri e Rio vengono non a caso ripresentati dall'alto sottolineando come l'aeroplano renda irrilevanti le frontiere tradizionali, insistendo sulla molteplicità delle diverse architetture nel mondo e opponendosi alla artificiosità della “nazione” a favore della naturalità della “terra natia” senza frontiere. La nazione viene associata ad una falsa identità che ricorre alle tecnologie più recenti per preservare le frontiere che proprio quelle tecnologie hanno reso inutili.

Queste argomentazioni ci inducono a riflettere sul senso del limite, in una realtà sempre più universale, anche grazie alle nuove tecnologie, ai cambiamenti politici ed economici.

*In una società pluralista come quella attuale è perciò impossibile immaginare un'architettura con i significati stabili e universali che aveva una volta, quando era connessa al terreno e alle regioni.*⁸⁰

⁷⁹ MARK WINGLEY, Il luogo, in A.A.V.V. Identità e Differenze. Integrazione e pluralità delle forme del nostro tempo. Le culture tra l'effimero e il duraturo. Catalogo della XIX Esposizione della Triennale di Milano, Milano, Electa 1996, pp.21-33.

⁸⁰ ALAN COLQUHOUN, Osservazioni sul Concetto di Regionalismo, in “Casabella” n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

Nella situazione contemporanea il progetto d'architettura si trova spesso a doversi confrontare con contesti fisici e culturali che non hanno limiti geografici ben definiti e certi. Molti interessanti progetti contemporanei fanno uso di materiali, tipologie e morfologie locali, senza tuttavia esprimere l'esistenza di una regione particolare; elementi locali vengono utilizzati come motivi all'interno di un processo compositivo, così da produrre idee architettoniche originali, uniche e contestualmente rilevanti.⁸¹

Oswald Mathias Ungers, descrivendo la situazione contemporanea, afferma: *“Lo spirito dell'uomo non conosce confini nazionali o regionali, ma è dappertutto senza limiti. (...) Le idee sono onnipresenti e non sono riducibili ad un'area limitata. Ci possono essere diverse idee, concetti e strategie. Alla stessa domanda ci può essere più di una sola risposta. Queste possono essere diverse da un luogo all'altro, e anche dipendere dal contesto. Ma queste sono accessibili da chiunque, ovunque viva questa persona.”*

Dalla posizione opposta l'architetto svizzero Mario Botta afferma: *per essere “universali” e affrontare realtà esterne al proprio contesto, è importante essere profondamente “locali”. Coltivare gli anticorpi forniti dalla propria cultura e dalla propria storia è una condizione indispensabile per affrontare nuove realtà.*

Internazionalismo e regionalismo sono intrinsecamente collegati. Non si può essere internazionali senza essere regionali (afferma Botta), e non si può agire localmente senza contributi universali. Il rinnovamento dell'architettura *“regionale”* si attua sempre più attraverso un dialogo intenso tra luogo e mondo.

Mark Wingley riconduce il dibattito tra internazionale e regionale alla necessità di riconsiderare i modi in cui l'architettura si inserisce nell'ambiente fisico e culturale. *“Esattamente come la costruzione non poggia semplicemente sul terreno, non esprime o risponde semplicemente ad una particolare identità: risulta invece attivamente coinvolta nei numerosi e molteplici livelli attraverso i quali l'identità si forma, si sopprime, si simula, si frammenta, viene elusa e così via.”* Secondo Wingley l'architettura resta un prodotto dell'uomo e verte sul dominio del luogo, che è prevalentemente il prodotto del lavoro dell'architetto. Il vero tema, per Wingley, è perciò il rapporto dell'architettura con il luogo, e come intervenire per fornire identità ai luoghi. *“La polemica incessante riguardo all'assenza di luoghi reali nello pseudo paesaggio dell'informatica, corre parallelo al bisogno di recuperare e di dare risalto alle qualità uniche di ciascun luogo. (...) La discussione è però ad un punto morto, si parla di specificità del luogo solo quando viene a mancare. Si tratta di una sorta di nostalgia, che lamenta la perdita di condizioni mai esistite (...)”.*

⁸¹ ALAN COLQUHOUN, Osservazioni sul Concetto di Regionalismo, in “Casabella” n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

L'intento è perciò quello di superare la definizione di "regionalismo critico" e di analizzare l'architettura contemporanea partendo dal rapporto con la complessità del contesto fisico e culturale nel quale si pone.

La ricerca intende quindi prendere in esame alcuni casi di processi progettuali contemporanei che sono riusciti a sintetizzare in modo esemplare tradizione e innovazione, a far dialogare il luogo specifico con la realtà internazionale. Secondo William Curtis, uno dei paradossi della "modernizzazione globale" è che l'architetto impegnato nella interpretazione del proprio paesaggio culturale locale debba basarsi su fonti straniere per adempiere al suo compito.

Nel 1989 l'architetto finlandese Juhani Pallamaa, cogliendo la complessità della situazione e i limiti della teoria regionalista, scrive: *Il presente interesse per il regionalismo ha l'evidente pericolo di trasformarsi in provincialismo sentimentale, mentre i prodotti vitali dell'arte della nostra cultura specializzata sono sempre tratti da un aperto confronto tra l'universale e l'unico, l'individuale e il collettivo, il tradizionale e il rivoluzionario.*⁸²

Alan Colquhoun, infine, nel suo saggio del 1992 "Osservazioni sul Concetto di Regionalismo", propone di abbandonare il termine "regionalismo", affermando: *"stando così le cose, dovremmo forse smettere di usare la parola "regionalismo", e cercare altri mezzi per contestualizzare i problemi che a questa parola viene chiesto di risolvere. Dicendo questo non intendo assolutamente dire che non esistono più regioni, con i loro climi e costumi caratteristici. Ciò che voglio invece dire è che la "regionalità" è soltanto uno tra i tanti concetti della rappresentazione architettonica, e che attribuirgli una importanza speciale equivarrebbe a seguire le tracce di una tradizione già battuta che non copre più lo stesso ruolo che può aver avuto in passato."*⁸³

⁸² WILLIAM J. R. CURTIS, *Universale e locale: paesaggio, clima e cultura*, in "L'architettura moderna dal 1900", Phaidon, London 2006, pp. 635-656.

⁸³ ALAN COLQUHOUN, *Osservazioni sul Concetto di Regionalismo*, in "Casabella" n. 592, luglio-agosto 1992, pp.51-55.

1.3.

TERZA QUESTIONE
TRADIZIONE vs INNOVAZIONE

Ho percorso la tradizione come un buon nuotatore attraverserebbe un fiume. Gli accademici vi si annegano. Ciò che ora interessa è essere uomini del proprio tempo, studiare la tradizione senza annegarvisi, ma con la capacità di assimilarne il meglio, usandola come uno strumento per ritrovare se stessi.

Gustave Coubert

Tra le diverse posizioni che si sono affermate nell'architettura alpina, già dagli anni del "movimento moderno", si evidenzia costantemente una contrapposizione tra progressisti e conservatori, tra modernità e tradizione ("Heimatschutz"). Da un lato, la visione "progressista" della cultura e della mitologia delle Alpi, evolutasi dagli entusiasmi modernisti di inizio secolo, attraverso la moda delle escursioni, della villeggiatura alpina, le nuove infrastrutture viabilistiche e l'invenzione dello sci di massa. Dall'altro, la posizione "tradizionalista", che ha portato spesso all'affermazione di una architettura "folkloristica", ad una vuota imitazione di un presunto "stile montano" autentico, con la falsa illusione che ciò potesse assicurare una continuità estetica con il passato. Queste due posizioni opposte sono risultate entrambe inadeguate, ed hanno consentito l'emergere di un approccio alternativo, che guarda alla tradizione non come repertorio fisso ed immutabile di forme, ma, al contrario, come continuo divenire. Questo ha portato allo sviluppo di un concetto di modernità "debole", strettamente legata al contesto fisico e culturale dei luoghi, in grado di guardare alla tradizione senza "congelarla", di conciliare natura e cultura, storia e innovazione, identità e immaginazione. Se dal dopoguerra il dibattito architettonico ha fatto leva sulla contrapposizione tra tradizione e innovazione, tra regionalismo e internazionalismo, emerge oggi la volontà di abbandonare una opposizione strettamente ideologica, ricercando invece una "sintesi", capace di ricomporre in unità gli opposti, rendendo l'architettura espressione reale del proprio tempo. Da un lato risulta essenziale il recupero della tradizione e della storia, ma dall'altro, *"per salvare l'architettura del passato"* scrive Bruno Zevi, *"bisogna lottare per l'architettura moderna contro le teorie del passato"*.

Sia l'atteggiamento "tradizionalista", di ri-proposizione vuota degli stilemi del passato, sia quello esageratamente "modernista" hanno mostrato sul territorio alpino i loro limiti. Se da una parte non è possibile congelare la tradizione, dall'altra dimenticare il passato

significa perdere la propria identità: *«Un viaggiatore che parta per la montagna lo fa perché cerca la montagna, e credo che rimarrebbe assai contrariato se vi ritrovasse la città che ha appena lasciato»*.⁸⁴

Diversi architetti della prima metà del XX secolo, come Adolf Loos, Le Corbusier, Franco Albini, Carlo Mollino, Figini e Pollini, hanno guardato alle forme edilizie alpine e all'arcaismo delle tradizioni montane, e sono riusciti a coniugarle sapientemente con le tecnologie e le esigenze di vita contemporanee.

Il termine "tradizione", che si rivela essere un'importante chiave di lettura del progetto contemporaneo in area alpina, viene perciò inteso come "processo dinamico" di "trasmissione", come continuo e attivo fluire di forme, che contempla anche l'alterazione, la re-invenzione o la re-interpretazione dei contenuti passati, per rispondere alle esigenze della realtà presente, al luogo, al paesaggio, alla cultura e alle tecniche costruttive attuali.

⁸⁴ ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 81-83

1.3.1. L'interesse per l'architettura minore, tra XIX e XX secolo.

L'architettura oscilla tra l'unico e il tipico. Anche un concetto di grande originalità si può basare su caratteristiche comuni al suo tempo, e su linee di pensiero che risalgono ad un passato recente o remoto. Nei recessi più intimi della mente il tempo si comprime; vecchio e nuovo si uniscono in modo inaspettato.

William Curtis

Alla fine del XIX secolo dall'Inghilterra, dove si sviluppa il movimento “*Art and Crafts*” affascinato dai “*local ways*” dall'identità e dalle tradizioni dei luoghi, si diffonde un nuovo interesse verso edifici molto piccoli e modesti, fabbricati rurali e capanne, che vengono assunti come modelli architettonici, in opposizione alla monumentalità dell'architettura italiana, delle cattedrali francesi o spagnole. Dal 1880 molti architetti di questo movimento divennero esperti di edifici vernacolari e iniziarono a basare la loro progettazione sui caratteri locali dell'architettura minore. Il loro lavoro esprimeva la speranza di allontanare le tradizioni locali dalla standardizzazione attraverso l'uso dell'arte. Il critico contemporaneo americano Vicky Richardson, individua una forte connessione tra il movimento Art and Crafts della fine del XIX secolo, e l'interesse verso l'architettura comune sviluppatosi nel XX secolo.⁸⁵

Il testo “*Das Englische Haus*” di Hermann Muthesius, pubblicato per la prima volta a Berlino nel 1905, esporta le idee “*Arts and Crafts*” dall'Inghilterra al nord Europa. Nella prima metà del novecento, la protezione dell'architettura storica e tradizionale, dei siti costruiti, dei paesaggi vergini, diventa sinonimo di protezione della patria (*Heimatschutz*). Nel 1907 Paul de Rutté, un giovane architetto sconosciuto, presenta al Salon francese: “*Le Villane dans la montagne*”. Il progetto, che appare naif e arcaico, viene pubblicato all'interno del catalogo del *Salon d'Architecture*.⁸⁶ Cinque anni dopo, nel 1912 e nel 1913, sulle pagine della rivista francese *L'Art et les artistes*, vengono pubblicati due articoli di Léandre Vaillat (1876-1952) sulla *maison savoiarde* e sulla *maison bretonne*. E' la prima volta che l'architettura comune conquista le pagine di una rivista di architettura. Vaillat sostiene per integrare una nuova costruzione all'interno del sito sia sufficiente ispirarsi agli edifici vernacolari.⁸⁷ Inoltre Vaillat afferma che “*l'on peut non pas imiter, copier, mais*

⁸⁵ VICKY RICHARDSON, *Avantgarde und Tradition. Die Architektur des kritischen Regionalismus*, 2001.

⁸⁶ FRANÇOISE HAMON, *Paul de Rutté. De la villégiature à la cité-jardin*, in

⁸⁷ JEAN-CLAUDE VIGATO, *La presse. Images et modèles* in JEAN-CLAUDE VIGATO, *L'architecture régionaliste. France. 1890-1950*, Paris, Norma, 1994.

adapter à des besoins nouveaux des formes anciennes”, definendo con lucidità il progetto «regionalista». ⁸⁸

Nell'architettura razionalista tra le due guerre ri-emerge questo interesse verso l'architettura minore e tradizionale. ⁸⁹ Le Corbusier nel suo viaggio in oriente annota e studia l'architettura locale, il suo rapporto con la luce e con il clima. Secondo l'architetto svizzero, l'architettura che parla il "dialetto", anche se è legata a stili di vita che non esistono quasi più, rappresenta un'importante lezione in termini di spazio e forma, e costituisce un'importante fonte d'ispirazione per il ritorno alle origini auspicato dai moderni.

Nel 1936, all'interno della VI Triennale di Milano, Giuseppe Pagano, direttore di "Casabella" e uno dei principali protagonisti del Movimento Moderno in Italia, insieme a Guarniero Daniel mette in mostra la casa rurale italiana, al fine di definire il valore estetico dell'architettura minore e di promuoverne la conoscenza. In opposizione ad una architettura “ufficiale” che si occupa unicamente di architettura aulica, Pagano e Daniel pongono l'attenzione su l'architettura comune, degna di nota in quanto la ricchezza di forme estetiche corrisponde sempre alla risoluzione di particolari esigenze tecniche e ambientali.

Attraverso la definizione della casa contadina, Pagano e Daniel influenzano in modo determinante anche la produzione moderna in montagna.

Dalla metà degli anni settanta si rafforza questo interesse verso l'architettura “minore” e quotidiana, che ottiene la qualifica di “monumento”.

Un'importanza decisiva è data dalle teorie di Bernard Rudofsky (*Architecture without Architects*, 1964), di Robert Venturi (*Complexity and contradiction in architecture*, 1966 e *Learning from Las Vegas*, 1977), che portano alla riscoperta del comune e del quotidiano in architettura.

Nel 1964 al Metropolitan Museum of Art di New York, la mostra di Bernard Rudofsky, *“Architecture without Architects”*, presenta per la prima volta edifici comuni e tradizionali, costruiti dai propri abitanti, specialmente nel terzo mondo.

L'architettura comune è presa come modello in quanto mostra un notevole talento nell'adattarsi al contesto naturale.

Nel libro che ha seguito la mostra, il curatore e antropologo Bernard Rudofsky scrive: *“In a way, he (riferito all'uomo primitivo) had more practical wisdom than modern man, for what we call his “primitive” dwellings were dwellings governed by ecological factors”*.

Più tardi, diversi teorici contemporanei, tra cui Norbert Schulz, hanno ripreso questa capacità dell'architettura vernacolare di visualizzare e completare le proprietà spaziali dei

⁸⁸ JEAN-CLAUDE VIGATO, *La presse. Images et modèles* in JEAN-CLAUDE VIGATO, *L'architecture régionaliste. France. 1890-1950*, Paris, Norma, 1994.

⁸⁹ JEAN-ÉTIENNE GRISLAIN, *Culture locale et architectes modernistes. Un affaire de codes*, in

luoghi naturali. Scrive Schulz: *Gli spazi interni delle architetture tradizionali sono complementari rispetto all'ambiente naturale e fanno emergere i caratteri ambientali del luogo.* L'impronta del luogo influenza il linguaggio generale della forma architettonica.⁹⁰

⁹⁰ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Principles of Modern Architecture*, Londra, Andreas Papadakis Publisher, 2000.

1.3.2. Il gusto per il “ruvido” e il “rustico”, l'interesse per l'architettura alpina minore: Karl Friedrich Schinkel e John Ruskin.

Nel 1824, l'architetto berlinese Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) intraprende il suo viaggio *“Durch die Schweiz nach Italien”*, che lo conduce non solo a disegnare siti pittoreschi, ma anche a riprodurre le costruzioni rurali del cantone di Berna.

Adolf Reinle ha evidenziato come una casa progettata da Schinkel, la *“Schweizerhäuschen”* a Postdam fosse influenzata dai suoi studi elvetici di quegli anni.

Durante il suo viaggio tra le Alpi, Schinkel rileva gli edifici rurali della Svizzera e dell'Italia, disegna l'aspro paesaggio alpino, e, nei suoi appunti, compara questi semplici edifici rurali ai monumenti dell'antichità classica:

*“Die Alphütte, sowohl die kleine unbedeutende, als die zierlichste grosse Wohnung eines Patriziers eines kleinen Orts, ist ein classisches architektonisches Werk, wie ein altgriechischer Tempel, und gewiss war sie zu Perikles Zeit schon ganz ebenso gebaut.”*⁹¹

L'apprezzamento di Schinkel non rimaneva una questione di preferenza personale, ma presto dava origine ad una serie di *“Schweizerhäuser”*, a Berlino e in altri luoghi, seguite da una serie di “chalet” costruiti in diversi paesi nel XX secolo. Queste case di “fittizia” derivazione alpina ebbero successo in Europa come in Svizzera, dove lo chalet ebbe una forte diffusione, andando lentamente a sostituire i modelli originali che voleva rappresentare.

Nel 1822 P.F. Robinson pubblica *“Rural Architecture”*, e cinque anni dopo, nel 1827, pubblica *“Design for ornamental villas”* che comprende una parte di residenze *“in the swiss-style”*.

Per gli architetti dell'ottocento l'architettura vernacolare alpina, rimane comunque un soggetto difficile e poco apprezzato, fino a quando la pratica architettonica non riesce a svincolarsi dall'estetica classica, e non prende piede un nuovo gusto romantico per il ruvido ed il rustico.

Nella seconda metà dell'ottocento viene pubblicato *“Modern Painters”* di John Ruskin, nel quale un intero volume è dedicato alla *“beauty of the mountains”*. Attraverso il disegno, Ruskin rivela le relazioni tra le forme naturali della regione alpina e quelle delle sue architetture. Nella sua *Analisi morfologica delle Alpi*⁹², Ruskin paragona gli edifici alpini agli edifici antichi, come questi - egli osserva - rappresentano una ricchezza illimitata, espressione del sentimento di una nazione.

⁹¹ KARL FRIEDRICH SCHINKEL, *Briefe, Tagebücher, Gedanken* (1803-1805), a cura di Hans Mackowsky, Berlin, Propyläen-Verlag, 1922, p.192. “Gli edifici alpini, da quelli piccoli e insignificanti alla bella residenza nobiliare in un piccolo villaggio, sono opere di architettura come gli antichi templi greci che erano senza dubbio costruiti in questo modo già dal tempo di Pericle”.

⁹² JOHN RUSKIN, *Study of Alpine peaks*, 1844.

1.3.3. La tradizione "locale" diviene modello "universale": il caso dello chalet alpino.

Jacques Gubler, nell'interessante libro *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse* (1975)⁹³, ripercorre la storia dell'invenzione dell'icona dello chalet, oggi immagine dell'identità regionale svizzera e dell'identità alpina. La conclusione interessante della ricerca di Gubler, è che lo chalet alpino, che da più di un secolo ottiene un successo costante come icona locale, è in realtà un'invenzione della cultura anglosassone e tedesca degli inizi del XIX secolo, ed è perciò frutto di una elaborazione internazionale.

La moda inglese dello stile svizzero "Swissstyle" inizia infatti negli anni venti del XIX secolo con Robinson⁹⁴, mentre la moda tedesca dello "Schweizerstil" si afferma negli anni trenta del XIX secolo con Schinkel. Sul piano internazionale lo "Swiss Style" non è altro che una delle tante possibilità del vasto catalogo stilistico ottocentesco. Robinson e Schinkel contribuiscono a definire un linguaggio pittoresco e l'immagine dello chalet, che nonostante le sue origini extra-elvetiche, diviene un'icona nazionale e Alpina.

Lo chalet, vocabolo vernacolare diffuso da Rousseau, risponde perciò al gusto per il pittoresco di una clientela di cultura cosmopolita (borghesia inglese, aristocrazia bavarese e prussiana).

La curiosità ottocentesca verso l'architettura alpina tradizionale produce immediatamente un nuovo tipo di architettura, quello dello "Swiss Chalet", che riscuote un successo e una diffusione internazionale. Nel volume *Le chalet dans tout ses états – La construction de l'imaginaire helvétique*, pubblicato di recente in Svizzera, diversi autori illustrano l'irresistibile ascesa dello chalet svizzero, identificato come tale dapprima nei testi di grandi viaggiatori come John Ruskin, poi celebrato nel favoloso "Village Suisse" dell'Esposizione internazionale di Ginevra del 1896, riproposto nella versione ridotta del "village" all'esposizione universale di Parigi del 1900, e infine diffuso in versione "standardizzata" in tutta Europa. Importanti studiosi, come lo storico Hunziker, rilevano lo chalet nelle sue declinazioni regionali, studiandone usi, costumi e pratiche abitative e diffondendole la conoscenza.

Nel quinto volume della collezione "Architektur im 20. Jahrhundert", dedicato alla Svizzera, il critico d'architettura Benedikt Loderei, in un testo ironico e divertente, afferma che "lo chalet costituisce il contributo confederato all'architettura mondiale".

⁹³ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Losanna, L'Age d'Homme, 1975.

⁹⁴ La pubblicità fatta all'opera di Robinson "Design for ornamental villas" è significativa e favorisce la diffusione della moda per l'architettura vernacolare.

In un testo comparso sul recentissimo catalogo della mostra *"Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna"*, Bruno Reichlin scrive ironicamente: *"lo chalet come le mucche di razza bruna, il cioccolato al latte, il Cervino, il coltello Victorinox (...) a partire dalla seconda metà dell'800 ha mantenuto in vita una prospera industria di montagna, dando lavoro a carpentieri, falegnami, copre il tetto e, più tardi, a idraulici, elettricisti, insediati nei più attraenti maremoti villaggi di montagna."* Reichlin sottolinea come lo chalet sia riuscito in seguito a sintetizzarsi gli ideali protestati dei "moderni", e sia tornato di estrema attualità quando la cultura architettonica Svizzera è ritornata ad interessarsi dei *"fondamenti del mestiere: la struttura, costruzione, l'impiego corretto di materiali tecniche, il cancelliere"*. Conclude Reichlin: *"lo chalet, costruzione in legno per antonomasia, nobilitata da pratiche e tradizioni plurisecolari, racconto costruttivo intemporale, ritorna in forza dell'architettura svizzera più recente: dalla stupenda casa Luzi di Peter Zumthor, nel Prättigau, o nelle stalle e nelle case costruite da Gion Caminata a Vrin, in Val Lumezia."*⁹⁵

⁹⁵ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, pp.230-232.

1.3.4. Lo studio dell'architettura alpina minore: Jakob Hunziker.

Alla fine dell'Ottocento, gli edifici rurali da un capo all'altro della Svizzera attraggono l'attenzione devota dello storico dilettante Jakob Hunziker (1827-1901). La sua documentazione scritta a mano, che colleziona in modo esaustivo le passeggiate attraverso ogni regione della Svizzera, viene pubblicata solo alla fine della sua vita in un numero complessivo di otto volumi, dal titolo *"Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen und seiner geschichtlichen Entwicklung"*.⁹⁶ Nella sua paziente e solitaria ricerca, durata quasi quarant'anni, Hunziker raccoglie spunti metodologici, dati documentari, grafici, linguistici⁹⁷, etnografici, sociologici, nella convinzione che la varietà del reale costruito sia riconducibile ad un numero finito, ridotto e necessario di invarianti fondamentali.

L'importante lavoro di Hunziker era mosso non solo dal desiderio di stabilire un fermo collegamento tra ciascuna regione, i suoi abitanti, e le tipologie delle sue abitazioni, ma anche dalla necessità di spiegare la loro origine ed evoluzione. Secondo Hunziker, le differenti forme delle abitazioni possedevano una origine ed identità comune, che egli immaginava essere stata quella aborigena, un nucleo primitivo che egli definì *"Gotthard house"*. Il massiccio centrale delle Alpi svizzere, il Gottardo, e le ricche associazioni provenienti dalla sua storia era stato individuato con la mitica area di origine delle abitazioni tradizionali.

La casa originaria, che Hunziker associava con l'area della valle dell'Engadina, era costituita da un nucleo di edifici con una base di pietra, che ospitava il soggiorno e la cucina, e un piano superiore di tronchi di legno assemblati nella maniera della *"block house"*.

Egli immaginava che la casa dell'Engadina corrispondesse a una configurazione primitiva che dava origine a molte potenziali varianti, allo stesso modo in cui da un unico ceppo linguistico avevano avuto origine tutte le lingue indo-germaniche. L'apriori evoluzionista, che caratterizza l'esperienza ottocentesca⁹⁸ e il lavoro di Hunziker, determina il contenuto della sua ricerca, intesa a definire la lenta e graduale trasformazione dei tipi abitativi nelle varie regioni alpine della Svizzera.

⁹⁶ JAKOB HUNZIKER, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, 8 v., 1899-1913, Verlag Sauerländer, Aarau. Soltanto il primo volume, e il primo sedicesimo del secondo sono stati pubblicati ad opera dell'autore. Dopo la morte di Hunziker (1901), J. Winteler ha curato l'edizione del secondo volume, mentre C. Jeklin si è occupato di terminare la pubblicazione dei volumi restanti.

⁹⁷ Per Hunziker, la lingua aderisce all'esperienza del fare architettonico, è perciò un dato conoscitivo fondamentale. In una conferenza del 1887, egli dichiara *"dove la lingua e l'edilizia (Bauart) non coincidono, generalmente la seconda è da considerare come l'elemento più originario e più stabile"*.

⁹⁸ GIORGIO GRASSI, *La costruzione logica della architettura*, Padova, 1967, pag. 45-46. Nel suo libro *La costruzione logica della architettura*, Giorgio Grassi ha spiegato le ragioni di questo apriori evoluzionista che ha caratterizzato tanta parte della cultura scientifica ottocentesca, sottolineando come l'elemento caratteristico sia quello che Marc Bloch chiama *"il mito delle origini"*, cioè le *origini* intese come elemento più certo e più generale di spiegazione.

Nel suo scritto *“La casa come elemento della ricerca etnografica”* Hunziker scrive: *“Come la lingua svizzera è divisa in romanza e tedesca, così lo stile dell'architettura si è diviso nella costruzione in legno e nella costruzione in pietra. Il romano costruisce in legno, il tedesco costruisce in pietra”*.⁹⁹

Attraverso un processo di divisione, addizione, e variazione delle parti costitutive della casa originaria dell'Engadina, potevano essere spiegate tutte le abitazioni tradizionali esistenti, giustificandone le differenze attraverso le peculiarità regionali.

Lo studio di Hunziker dà origine ad una crescente letteratura sugli edifici vernacolari, e conferma la relazione tra tipologia e regione, permettendo di distinguere fra ciò che apparteneva ad un luogo e ciò che era estraneo ad esso.

⁹⁹ JAKOB HUNZIKER, *Das Haus als Element der ethnografischen Forschung*, Olten, 1887, manoscritto, Archivio cantonale, Aarau, in ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.5.

1.3.5. Il dibattito tra tradizione e modernità nelle Alpi italiane.

*Se vuoi creare qualcosa di nuovo,
cerca quel che è antico.*

Aulis Blomstedt, 1957

Il dibattito italiano tra tradizione e modernità anticipa di quasi quarant'anni quello svizzero.

Nel 1936, grazie al contributo sull'architettura rurale in Italia, presentato da Giuseppe Pagano e Guerriero Daniel alla VI Triennale di Milano, si inaugura un'attenzione nuova verso il contesto culturale e le tradizioni locali, che vengono considerate importanti strumenti per la creazione di un linguaggio originale, rispetto ai modelli proposti dalle avanguardie moderniste internazionali.

Questo dibattito tra tradizione e modernità in Italia viene alimentato dalle pagine della rivista "Casabella Continuità", che, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, grazie al contributo del suo direttore, Ernesto Nathan Rogers, si pone in una posizione di critica nei confronti del Movimento Moderno, e di nuova attenzione al rapporto tra progetto e ambiente fisico e culturale.

Agli inizi degli anni Cinquanta, il primo progetto di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, la Bottega d'Erasmo a Torino (1953), sollecita le dure critiche di Reyner Banham che denuncia la *"ritirata dell'architettura italiana dal Movimento Moderno"*.

Sempre negli anni Cinquanta, si accende un interessante dibattito sull'architettura alpina in Italia: alcuni progettisti di prestigio invitati a costruire in montagna si interrogano sui limiti del modello architettonico moderno.

Tra il 1952 e il 1956 nell'Hotel Frejus di Bardonecchia si svolgono cinque importanti convegni sull'Architettura Alpina, ai quali partecipano importanti esponenti italiani e francesi, tra i quali Franco Albini, Giovanni Muzio, Lodovico Belgiojoso, Jacques Le Môme, Laurent Chapis, Denys Pradelle. Il tema centrale è quello della trasformazione del territorio in rapporto al paesaggio storico, alle preesistenze ambientali e all'architettura spontanea.

Durante il III Convegno dedicato all'Architettura di montagna in relazione alla difesa del paesaggio, Cereghini sottolinea la necessità di rispettare le forme architettoniche e i materiali tradizionali in tutte le nuove costruzioni alpine:

"tutte le nuove costruzioni di carattere civile e industriale vengano concepite nell'ambito dell'architettura tradizionale del luogo e col prevalente impiego esteriore dei materiali idonei a conservare l'atmosfera-ambiente del luogo stesso".

Dalla posizione "tradizionalista" di Mario Cereghini, prende le distanze Franco Albini, secondo il quale l'architettura moderna deve sapersi avvalere delle esperienze

dell'architettura antica, purché queste siano ancora attuali e aderenti allo spirito moderno. *"Ancora una volta si vuol dire che l'architettura moderna non consiste nell'uso di materiali e procedimenti costruttivi nuovi, ma che tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi purché logici e ancora efficienti"*.¹⁰⁰

In netta contrapposizione alla posizione di Mario Cereghini, si evidenzia inoltre il pensiero di Carlo Mollino, che nel 1946 afferma: *"L'unico modo di essere nella tradizione è di creare architettura del nostro tempo: ogni opera d'arte nasce dall'umus attuale, dal nostro mondo e cioè dal gusto del nostro tempo"*.¹⁰¹

Anche secondo Lodovico Barbiano di Belgiojoso e Piero Bottoni, la nuova architettura alpina deve superare, attualizzandole, le forme della tradizione. Un atteggiamento "tradizionalista" come quello espresso da Mario Cereghini, può essere infatti molto pericoloso:

Il sopravvivere della decadente ispirazione al bello romantico in alcune nuove costruzioni è fra i più grandi pericoli per il futuro aspetto del Breuil. Occorre impedire che le forme dell'architettura paesana siano applicate alle ville e agli alberghi; che il folklore serva per giustificare gli attentati al paesaggio e l'errata impostazione urbanistica.

*L'aderenza fra forme materiali impiegati nella costruzione delle baite traccia invece la via alla nuova edilizia alpina che, superando le forme della tradizione, ne deve esprimere e vivificare lo spirito.*¹⁰²

Durante gli anni ottanta e novanta, questo acceso dibattito tra tradizione e modernità, trova continuità sulle pagine delle principali riviste italiane, grazie ai contributi di Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Roberto Gabetti e Aimaro Isola e di altri importanti teorici italiani, e porta all'affermarsi di una posizione progettuale italiana particolarmente attenta alla storia e alla tradizione, maggiormente "culturalista" rispetto a quella svizzera.

¹⁰⁰ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

¹⁰¹ La tesi di Mollino genera scandalo. Ancora una volta il mondo della montagna si divide fra "tradizionalisti" e "innovatori". I primi, che non approvano alcuna contaminazione con la modernità, reagiscono con l'occultamento e l'imitazione di un presunto stile montano "autentico", nell'illusione che il "rustico" possa assicurare la continuità con il passato.

I secondi, invece di cercare un modello architettonico e culturale che consenta alla montagna di liberarsi dai lacci del passato senza per questo stravolgere la propria identità, replicano spesso il modello urbano, esportandolo semplicemente in quota.

¹⁰² LODOVICO BARBIANO DI BELGIOJOSO, PIERO BOTTONI, *Piano Regolatore della Conca del Breuil*, in "Studi e proposte preliminari per il Piano Regolatore della Valle d'Aosta", Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea 1943, p.123.

1.3.6. La riscoperta della tradizione nelle Alpi svizzere.

L'architettura svizzera dell'ultimo ventennio del Novecento, pur avendo un'attenzione particolare al luogo e alla tradizione, non si pone in rottura con la modernità, ma al contrario, come sostiene Marcel Meili¹⁰³ *“affonda le sue radici nella continuità con la tradizione moderna”*. Anche altri teorici, come Jacques Lucan e Martin Steinmann, sono concordi nell'affermare che l'architettura svizzera non ha mai voltato le spalle al modernismo, in quanto questo non è mai stato concepito come un'ideologia da superare, ma al contrario come un'importante eredità.

A partire dalla fine dell'Ottocento, la Svizzera è stata tra i primi paesi a ricercare nel campo dell'ingegneria civile soluzioni innovative in rapporto alle nuove tecnologie edilizie. Paradigmatica è la figura di Robert Maillart, il quale nel 1901 realizza il ponte sul fiume Inn a Zuoz in cui sperimenta per la prima volta il suo prototipo di arco a tre cerniere. Sia Sigfried Giedeon che Le Corbusier, fautori e promotori del primo CIAM svoltosi a La Sarraz nei pressi di Losanna nel giugno del 1928, sono grandi ammiratori di Maillart, nella cui opera leggono un riferimento costante per lo sviluppo delle teorie funzionaliste.

Se il dibattito tra tradizione e modernità si accende in Italia nel secondo dopoguerra, in Svizzera, la riscoperta della tradizione avviene solo più tardi, dagli inizi degli anni Settanta e Ottanta, proprio nel momento in cui a livello internazionale vengono avanzate nuove teorie sull'architettura, tra le quali anche il “regionalismo critico” di Kenneth Frampton.

Questa riscoperta della tradizione, senza rifiuto della modernità, che caratterizza le Alpi svizzere, avviene per due ragioni principali.

Da un lato, la modernità svizzera non si è mai posta in forte rottura con la tradizione. Uno dei principali architetti moderni della Svizzera, Peter Meyer, che a partire dagli anni venti è capo-redattore della rivista *“Werk”*, nel 1928 pubblica il saggio *Moderne Architektur und Tradition*, nel quale promuove un atteggiamento aperto nei confronti della tradizione. Anche il teorico svizzero Sigfried Giedion, venti anni dopo, pubblica *Space, Time and Architecture: the growth of a new Tradition*, sostenendo la presenza di una continuità tra la tradizione e le opere di alcuni architetti moderni, tra i quali quelle dell'amico svizzero Le Corbusier.

Un altro importante fattore, è legato specificatamente alla storia della Svizzera del XX secolo e alla sua particolare situazione politica, che le ha permesso di soffrire in modo molto minore rispetto ai paesi vicini dell'offensiva verso la cultura moderna. Il motivo principale, secondo Steinmann, è legato all'esclusione della Svizzera dalle due guerre mondiali; questo ha consentito che non vi fosse rottura nella continuità del moderno.

¹⁰³ MARCEL MEILI, *Poche realizzazioni molti progetti*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, ADV & SA, Lugano 1991, pp. 22-23.

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, alcuni importanti contributi teorici provenienti dall'esterno, stimolano in Svizzera lo sviluppo di una nuova riflessione sul tema della tradizione. E' certamente determinante la diffusione di pubblicazioni quali *L'architettura della città* (1966) di Aldo Rossi o *Complexity and Contractidition in Architecture* (1966) di Robert Venturi, che si interrogano sul significato della forma in architettura e del suo rapporto con l'ambiente fisico e culturale. Particolarmente rilevanti sono inoltre la lezione di Louis Kahn all'ETH di Zurigo nel 1969, e il periodo di insegnamento come "visiting professor" di Aldo Rossi tra il 1972 e il 1974.

Scrivono Peter Disch: "*non è stata tanto l'architettura di Rossi a svolgere un ruolo determinante, quanto le sue teorie, il suo metodo di progettazione, ed il conseguente atteggiamento*".¹⁰⁴ L'insegnamento di Aldo Rossi risveglia l'interesse verso la storia ed il territorio, la volontà di ricercare un rapporto con la tradizione, compresa quella moderna. Il razionalismo, infatti, non viene visto in modo critico, come succede all'interno del dibattito italiano, ma al contrario, viene considerato all'interno del suo contesto storico, e diventa anch'esso presupposto dell'architettura.

Da quando, nel 1972, Aldo Rossi viene invitato da Dolf Schnebli alla facoltà di Architettura di Zurigo come docente ospite, si rafforza anche nella svizzera tedesca il dibattito sull'architettura come disciplina, si diffonde una concezione nuova dell'architetto come ricercatore, e un metodo progettuale aperto alla continuità con i principi fondamentali dell'architettura.

Grazie ad Aldo Rossi si rinnova l'interesse per la storia e per la tradizione, e si sviluppa progressivamente in svizzera una "*tendenza*", che designa una presa di posizione per "*cercare nella storia i presupposti razionali dell'architettura*".

Secondo Marcel Meili, le tesi di Rossi hanno stimolato ad intraprendere "*un'operazione archeologica*" rigorosa sulla particolare situazione svizzera. La "*memoria collettiva*", la "*città*", la "*tipologia*", divengono termini-chiave che acquistano un senso preciso in stretto rapporto con la tradizione locale."¹⁰⁵

Grazie al lavoro di Aldo Rossi, la tensione progettuale si focalizza innanzitutto sulla tipicità: le immagini tipiche della tradizione architettonica e costruttiva, moderno compreso, vengono coinvolte e incluse come elementi costanti.

¹⁰⁴ PETER DISCH, *Una breve introduzione e uno sguardo retrospettivo incompleto*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, ADV & SA, Lugano 1991, pp. 6-7.

¹⁰⁵ MARCEL MEILI, *Poche realizzazioni molti progetti*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, ADV & SA, Lugano, 1991.

Scrivi Martin Steinmann: *l'insegnamento di Aldo Rossi al Politecnico zurighese (...) ha avuto un influsso determinante sugli studenti di allora, ovvero gli architetti quarantenni di oggi, i costruttori del presente.*¹⁰⁶

Sia Luigi Snozzi che Marcel Meili sottolineano l'importanza del contributo teorico di Aldo Rossi per lo sviluppo dell'architettura svizzera contemporanea. Snozzi ribadisce più volte l'efficacia dell'insegnamento di Rossi e la sua influenza chiaramente leggibile nella migliore e più recente produzione dell'architettura d'oltralpe, da Herzog & de Meuron a Diener & Diener: *"non è quindi un caso che proprio gli architetti più interessanti che operano oggi nella Svizzera interna, mi riferisco a quelli delle nuove generazioni, sono proprio quelli che hanno avuto un'esperienza diretta con l'insegnamento di Rossi."*

Sempre Luigi Snozzi scrive: *"Anche se fu per puro caso, mi sembra assai significativo che la partenza di Rossi da Zurigo, che ha lasciato un segno importante nello sviluppo dell'architettura in Svizzera, sia coinciso con la partenza della facoltà di Architettura dalla prestigiosa sede di Semper nel centro cittadino, alla periferia della città nell'anonimo fabbricato di Höngg. In questo fatto mi pare di poter ravvisare l'inizio di un processo di involuzione che avrà le sue ripercussioni sul piano dell'architettura reale.*

*Non è quindi un caso che proprio gli architetti più interessanti che operano oggi nella Svizzera interna, mi riferisco a quelli delle nuove generazioni, sono proprio quelli che hanno avuto un'esperienza diretta con l'insegnamento di Rossi e degli insegnanti di quel momento. In partenza vorrei qui sottolineare l'importanza che hanno avuto, e che hanno tuttora, perché operanti in gran parte oltralpe, gli assistenti di Rossi: penso soprattutto a Reinhart, Reichlin, Consolascio, vere e proprie cinghie di trasmissione delle nuove teorie e della nuova pratica progettuale, che diventeranno punti di riferimento per i nuovi laureati: tra questi Diener e Schett, Herzog & de Meuron, sicuramente tra i più interessanti anche se su posizioni assai diverse.*¹⁰⁷

E conclude affermando: *L'efficacia dell'insegnamento di Rossi è chiaramente leggibile nella migliore e più recente produzione dell'architettura d'oltralpe. Si deve sottolineare come gli architetti non si siano lasciati intrappolare come spesso accade da una ripresa epidermica del linguaggio di Rossi, ma sulla base delle nuove teorie e dei nuovi approcci al progetto si sono confrontati seriamente con la propria realtà architettonica, riuscendo a trovare una loro propria strada.*

Tra gli anni Ottanta e Novanta gli architetti svizzeri operano per adattare i principi dell'architettura razionale alle tradizioni locali, alla realtà dei luoghi specifici.

Questo atteggiamento progettuale viene identificato con il termine *Neues Bauen*, che vuole definire la volontà dell'architetture di rimanere ancorata alla realtà, alla *Sache=res*,

¹⁰⁶ PETER DISCH, *Una piccola introduzione e uno sguardo retrospettivo incompleto*, in "Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990", 1991.

¹⁰⁷ LUIGI SNOZZI, *Intelligenti compromessi*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, 1991.

di soddisfare i “*bisogni fondamentali*”, e di trovare o *ritrovare* in questi i fondamenti di un'*architettura razionale* o meglio *reale*.¹⁰⁸

Rispetto all'architettura alpina italiana, nella quale tende ad affermarsi una posizione maggiormente “culturalista”, legata fortemente alla storia e alla tradizione, l'esperienza svizzera si distacca e si caratterizza per la ricerca di una sintesi nuova tra modernità e tradizione, che la conducono all'elaborazione di un nuovo “minimalismo” ed “essenzialismo”.

¹⁰⁸ MARTIN STEINMANN, *Architettura recente nella Svizzera tedesca*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, 1991.

1.3.7. L'importanza dello studio e della reinvenzione dei modelli tradizionali nella produzione alpina contemporanea.

*Niente è di più sé stesso che cibarsi degli altri,
ma bisogna digerirli.
Il leone è fatto del bisonte digerito.*

Paul Valéry

Quasi un secolo dopo gli studi di Jakob Hunziker, nel 1979, viene pubblicato un importante testo di riferimento per lo studio dell'architettura alpina minore, scritto da Aldo Rossi, da Eraldo Consolascio e da Max Bosshard, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*¹⁰⁹, che si interroga sui rapporti tra casa, villaggio e territorio nella condizione alpina. Le prime ottanta pagine di questo libro sono dedicate proprio allo studio del lavoro di Hunziker, che viene definito come un *"fondamentale contributo metodologico e documentario"*, una *"fonte di informazione insostituibile"* per la *"conoscenza scientifica dell'architettura rurale"*.

In accordo con le teorie di Hunziker, la *tipologia*¹¹⁰ viene vista come *"invariante formale"*, come *"matrice"*, come *"struttura profonda"*¹¹¹ che organizza l'architettura e che si lega al territorio, agli usi e alle culture, ai modi di abitare e alle denominazioni della lingua. Il territorio ed il contesto rappresentano perciò il *"quadro"* e la *"matrice"* dell'architettura, *"un patrimonio concreto di forme che si vengono arricchendo e approfondendo nel tempo"*.¹¹²

Lo studio di Rossi, Consolascio e Bosshard, sulla base del testo storico di Hunziker, rileva *la realtà materiale e costruita* e riconosce i tipi fondamentali dell'edilizia rurale ticinese, individuando i tratti ricorrenti e distintivi: *giustapposizione degli spazi in pianta e in alzato, accessi e collegamenti interni ed esterni, combinazione di più unità abitative nello stesso edificio, le regole di aggregazione dei vari tipi edilizi, le discontinuità, i percorsi, i monumenti, la topografia*¹¹³, ecc.

Il lavoro di ricerca pone il problema attuale del *significato, prima ancora che dell'uso*, delle costruzioni rurali, che rischiano di essere *deformate da sbrigative sistemazioni turistiche*

¹⁰⁹ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979.

¹¹⁰ Anche se Hunziker non distingue esplicitamente morfologia e tipologia, nella sua opera si legge la convinzione che l'infinita varietà del reale costruito possa essere ricondotto ad un numero finito di invarianti fondamentali.

¹¹¹ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.49.

¹¹² DANIELE VITALE, *Presentazione all'edizione italiana*, in ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.XV.

¹¹³ BRUNO REICHLIN, FABIO REINHART, *Introduzione*, in ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.XIX.

dettate dalla speculazione, e si presenta come un progetto fondato sull'architettura del territorio.

Questa architettura tradizionale minore, non può essere identificata solo nei materiali, nelle caratteristiche stilistiche, nelle facciate, ma deve essere oggetto di un dibattito più ampio che pone in gioco la realtà del passato e quanto vi è di progressivo nella cultura moderna, ricercando perciò un possibile equilibrio tra tradizione e innovazione.

Nel testo di Rossi si afferma l'interesse dello studio di Hunziker e la sua modernità, soprattutto nella sua tesi della distinzione, ovvero nell'aver riconosciuto delle connessioni tra i caratteri materico-formali delle abitazioni e le peculiarità culturali delle aree specifiche. Interesse e modernità che risiedono soprattutto nell'aver riconosciuto che l'affermazione dei caratteri originali non è dovuta all'isolamento dell'area geografica, ma alla possibilità di una dialettica tra i diversi elementi culturali che mettono in gioco un'area sempre più vasta. Come scrive Lewi-Strauss: *“oltre alle differenze dovute all'isolamento, ci sono quelle, altrettanto importanti, dovute alla prossimità: desiderio di opporsi, di distinguersi, di essere sé stessi.*

*Molte usanze sono nate non da una necessità interna o da una contingenza favorevole, ma solo dalla volontà di non rimanere indietro rispetto a un gruppo vicino che sottoponeva a regole precise un campo in cui non ci si sarebbe mai sognati, da soli, di proclamare regola alcuna. Di conseguenza, la diversità delle culture umane non deve invitarci ad una osservazione spezzettante o spezzettata. Essa è funzione non tanto dell'isolamento dei gruppi quanto delle relazioni che li uniscono.*¹¹⁴

L'affermazione della tradizione è perciò legata alla ricchezza di relazioni, piuttosto che non all'isolamento di un territorio.

Riprendendo gli studi di Hunziker, Rossi Consolascio e Bosshard, vogliono sottolineare come l'affermazione di una regola caratterizzi il tipo di costruzione. Da qui, l'importanza della costruzione in pietra e dell'intonaco nelle valli romanze, come contrapposizione e nel contempo relazione con il mondo circostante, mentre di quella in legno, il *Blockbau*, delle valli superiori tedesche.¹¹⁵

La scelta tra la pietra e legno non è perciò solo legata ad una necessità, ma ha un valore di ricordo, di tendenza, di appartenenza culturale. Pietra e legno rappresentano due culture, quella romanza e quella tedesca, non come scontro, ma come elemento dialettico di una più vasta cultura del modo di abitare.

Come le modificazioni della lingua non prevedono le invenzioni, ma solo lentissime modificazioni di elementi, l'architettura ripete qui un modello di cui ritrova il senso ogni volta che lo usa per una determinata funzione; al pari della lingua che parliamo che vive

¹¹⁴ C. LEWI-STRAUSS, *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, 1969.

¹¹⁵ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.6.

*ogni volta un'esperienza precisa modificandosi solo per quanto di personale essa può esprimere.*¹¹⁶

*Il teorico svizzero contemporaneo Martin Steinmann sottolinea come sino alla fine degli anni sessanta in svizzera l'architettura locale fosse quasi sconosciuta, e come sia importante il lavoro fatto durante gli anni settanta da Aldo Rossi, da Eraldo Consolascio, da Max Bosshard, da Bruno Reichling e da altri per portarla alla luce. Dagli anni settanta, al tentativo di tornare ad un'architettura elementare si accompagna sempre più lo studio delle semplici costruzioni contadine alpine. Alcuni docenti dell'Eth di Zurigo di quegli anni, quali Bernard Hösli e Micheal Adler, mostravano durante le loro lezioni esempi di architettura comune, e rilevavano con i loro studenti fienili ed edifici rurali alpini. Quest'architettura minore non veniva considerata tanto per la sua forma, quanto per il modo in cui era costruita, non in senso romantico ma al contrario il senso realistico. Il punto di riferimento non è la forma bensì il "fondamento della forma", come era stato definito da Adolf Loos*¹¹⁷.

Bernard Hösli, l'insegnante più autorevole al Politecnico di Zurigo negli anni sessanta, spesso nelle discussioni faceva il "contadino", per riportare, attraverso questo suo atteggiamento, a riflettere sui bisogni reali dell'architettura: *"se uno vuole costruire una stalla per il suo maiale..."*.

Adler, a differenza di Rossi, respinge con fermezza, negli edifici da lui progettati riferimenti precisi alla storia: nel caso in cui le costruzioni dovessero somigliare ad altre più antiche, sarà in conseguenza di un analogo modo di pensare e non di un modo di pensare che miri all'analogia.

*Ma, scrive Steinmann, è difficile sfuggire alla storia; è la storia che determina il nostro modo di pensare. L'esperienza ci permette di conoscere degli edifici, i quali a loro volta divengono la forma della nostra esperienza e tramite la forma siamo in grado di rimettere in gioco le esperienze ovvero il loro significato.*¹¹⁸

Dagli anni Ottanta si sviluppa nell'area alpina una rinnovata attenzione progettuale alla tradizione, che si esplica sia attraverso la rielaborazione di tecniche e materiali tradizionali, sia attraverso una riproposizione in termini nuovi del linguaggio del passato.

Nell'area alpina italiana, in cui l'attenzione al paesaggio e alla tradizione è un atteggiamento consolidato, vengono prodotte in quegli anni diverse esperienze progettuali attente alla tradizione e alla storia dei luoghi.

¹¹⁶ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.14.

¹¹⁷ MARTIN STEINMANN, *Architettura recente nella Svizzera tedesca*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, Lugano, ADV & SA, 1991.

¹¹⁸ MARTIN SEINMANN, *Architettura recente nella Svizzera tedesca*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, ADV & SA, Lugano 1991, p. 12.

Nella svizzera tedesca, si sviluppa invece una nuova tendenza finalizzata alla sintesi dell'architettura razionale con la storia e le tradizioni locali, accompagnata da una attenta ricerca verso l'architettura semplice del passato.

Nel 1987, un manifesto, in forma di mostra, l' "*Architettura analoga*" di Miroslav Šik, rappresenta nell'area alpina della svizzera una presa di posizione radicale verso l'architettura comune e quotidiana, intesa come "*autentica arte popolare invece che un'arte elitaria*".¹¹⁹

Scrivo Marcel Meili: "*Ci occupiamo di quelle forme (...) in cui l'uso quotidiano ha depositato nel corso del tempo i suoi significati*"

Da questa nuova attenzione rivolta all'architettura comune e quotidiana, si sviluppa, dagli inizi degli anni ottanta, il movimento del *Neues Bauen*, di cui Schmidt è uno dei rappresentanti più radicali, che sta ad indicare un nuovo tipo di atteggiamento diffidente nei confronti della teoria e più ancorato alla realtà, alla *Sache=res*, che vede il costruire non come architettura, ma come necessità.

Scrivo Martin Steinmann: "*La propensione per un'architettura che soddisfi i bisogni fondamentali con mezzi elementari ha in parte delle ragioni materiali. È espressione della speranza di trovare o ritrovare nei bisogni i fondamenti di un'architettura razionale, o meglio reale.*"¹²⁰

Nel 1980, Martin Steinmann, uno dei più competenti critici d'architettura svizzera, definisce con i termini "semplice" e "comune" le posizioni che si delineano nella Svizzera tedesca in quegli anni. Con questi termini egli intende definire un'architettura che attinge i segni della quotidianità, dall'architettura semplice tradizionale, dando però di questi ultimi un'interpretazione critica, rielaborandoli in maniera diversa, attraverso quella che lui definisce una *répétition différente*, una ripetizione cioè che mette in evidenza la differenza. L'architettura semplice, e della tradizione rurale, si manifesta non solo attraverso la ripresa di modelli tipologici o formali, ma soprattutto attraverso l'uso di tecniche e materiali comuni, attraverso i quali si ottiene un particolare tipo di espressione, e si risveglia una particolare atmosfera.

¹¹⁹ MIROSLAV ŠIK (a cura di), *Analoge Architektur*, 1987, Esposizione all'Architektur-Forum, Zurigo (esposizione itinerante).

¹²⁰ MARTIN SEINMANN, *Architettura recente nella Svizzera tedesca*, in PETER DISCH (a cura di), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990*, ADV & SA, Lugano 1991, p. 11.

1.4.
QUARTA QUESTIONE
RAZIONALITÀ vs IMMAGINAZIONE

*Ogni epoca ha bisogno di immaginazione;
nessuna forse quanto la nostra, in cui la
scienza e l'industria accumulano
costantemente una quantità quasi paurosa di
nuove possibilità, di nuovi materiali.*

Sigfried Giedion, 1944¹²¹

Se nell'atteggiamento progettuale contemporaneo in area alpina emerge un'adesione forte al paesaggio, al luogo ed alla tradizione, al contempo si evidenzia una presa di distanza critica dal passato e dal contesto specifico, una volontà di contaminazione del reale con altre esperienze racchiuse nell'"immaginazione" dell'architetto. Il processo progettuale si caratterizza per il coinvolgimento di ricordi ed emozioni, immagini e sensazioni che confluiscono liberamente ed in modo non lineare.

Charles Baudelaire, nel suo "Salon" del 1859, descriveva l'immaginazione come una "misteriosa facoltà", o meglio come la "regina delle facoltà", che "manovra e dirige tutte le altre, le eccita e le avvia al combattimento". L'immaginazione è secondo Baudelaire "analisi e sintesi", "scompone l'intera creazione, e con gli elementi raccolti e disposti secondo regole, di cui non si può trovare l'origine che nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo ... ha creato il mondo ed è giusto che lo governi."

Siegfried Giedion, uno tra i primi architetti moderni che auspica un "approccio regionale" all'architettura, sottolinea come l'apporto dell'"immaginazione" sia indispensabile per avvicinare il progetto all'ambiente e al luogo.

Il processo creativo si configura perciò come lungo percorso, fatto di parole, di sensazioni, immagini e domande, nel quale la sfera emotiva ed irrazionale è coinvolta quanto il pensiero razionale. Oltre a radicarsi al luogo ed alla storia, il progetto sembra volersi radicare saldamente allo "spazio emotivo", ricercando una sintesi tra tradizione ed immaginazione.

¹²¹ SIGFRIED GIEDION, *The Need for a New Monumentality* (1944), ed. It. *Una nuova monumentalità* in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

1.4.1. Regola e arbitrio. Arte e percezione.

Secondo Ruskin nell' "immaginazione" non vi è "inganno", ma al contrario attinenza con la "realtà". Nella metà del XIX secolo, egli definisce "l'azione dell'immaginare" come *"un volontario fare appello alla concezione di cose che sono assenti o impossibili"*. L'immaginazione è secondo Ruskin una "nobile facoltà", solo quando si lega alla realtà, ed *"ammette la propria realtà ideale ... quando non l'ammette più, è dissennatezza."*

"Il piacere e la nobiltà dell'immaginazione consistono" – afferma Ruskin – *"nel fatto che essa le conosce o le contempla come tali, nel riconoscimento della loro effettiva assenza o della loro impossibilità, nel momento stesso della loro presenza o realtà apparente."*¹²²

L'immaginazione, che consente il distacco dalla realtà pur conservando con questa un legame, è fondamentale in quanto gli edifici non devono, secondo Ruskin, assolvere solo alla funzione di riparo, ma devono stabilire un legame con la realtà, con il passato e con il futuro: gli edifici devono riuscire a "parlare" di tutto ciò che noi riteniamo importante e che vogliamo "ricordare".

Un secolo più tardi, uno dei primi architetti moderni a teorizzare un *"approccio regionale"* all'architettura, lo svizzero Siegfried Giedion, auspica lo sviluppo di un nuovo tipo di *"immaginazione"*, per avvicinare il progetto all'ambiente e al luogo. Il *"nuovo regionalismo"* teorizzato da Giedion nel 1954¹²³ richiede un approccio di tipo *"fenomenologico"*, piuttosto che scientifico, ovvero un approccio che riguarda ciò che è *"vicino"* e reale, e che si lega ai fondamenti dell' *"essere dell'uomo sulla terra"*.

"Come nelle scienze esatte," – scrive Giedion – *"anche nell'architettura e nell'urbanistica solo colui che è dotato di immaginazione è realmente in grado di risolvere problemi attuali."*¹²⁴

Per approfondire il concetto di immaginazione, Sigfried Giedion cita Baudelaire, che nel suo *"Salon"* del 1859, la descrive come una: *"misteriosa facoltà questa regina delle facoltà! Essa manovra e dirige tutte le altre; le eccita e le avvia al combattimento... essa è analisi e sintesi ... scompone l'intera creazione, e con gli elementi raccolti e disposti secondo regole, di cui non si può trovare l'origine che nel più profondo dell'anima, crea un mondo nuovo... ha creato il mondo (e questo può dirsi, credo, anche in senso religioso) ed è giusto che lo governi."* Nel capitolo intitolato *"dominio dell'immaginazione"* Baudelaire aggiunge: *"per immaginazione io non intendo semplicemente quanto concorda con il concetto comunemente implicito in questa parola tanto abusata, che è semplicemente"*

¹²² JOHN RUSKIN, *The seven lamps of Architecture*, 1849, trad. it. *Le sette Lampade dell'Architettura*, Jaka Book, Milano 1982, pp.68-69.

¹²³ SIGFRIED GIEDION, *The New Regionalism* (1954), in VINCENT B. CANIZARO, *Architectural Regionalism, Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, pp. 310-319.

¹²⁴ SIGFRIED GIEDION, *The Need for a New Monumentality* (1944), ed. It. *Una nuova monumentalità* in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

fantasia, ma l'immaginazione costruttiva, la quale è una funzione molto più elevata e, nella misura in cui l'uomo è fatto somiglianza di Dio, genera un lontano rapporto con quel sublime potere con cui il creatore progetta, crea e mantiene il suo universo."

L'immaginazione è intesa da Giedion, così come da Baudelaire, non come "fantasia", ma come la "funzione più elevata dell'uomo", dotata di capacità di "analisi" e di "sintesi", ovvero capace di analizzare e "scomporre" la realtà, per ricomporla in una creazione nuova, assolutamente originale.

L'immaginazione si nutre perciò di esperienze e percezioni sul reale, e produce creazioni nuove che mantengono però un "lontano rapporto" con ciò che esiste.

Secondo Giedion, l'immaginazione si estrinseca in molteplici modi, e ne ricorda due tipi, strettamente collegati con l'architettura e la comunità: "l'immaginazione sociale" e quella "spaziale".

Giedion sottolinea come l'immaginazione sia l'elemento essenziale di ogni processo creativo: *"L'immaginazione riposa sulla capacità di realizzare nuove rappresentazioni artistiche o razionali, crea cose che prima non esistevano. (...) L'immaginazione è la radice di ogni pensiero creativo e di ogni manifestazione creativa di un sentimento."*¹²⁵

Inoltre aggiunge: *"Ogni epoca, che riuscì a esprimere nelle sue costruzioni quanto viveva inconsciamente in essa, ricorse alla immaginazione. (...) Ogni epoca ha bisogno di immaginazione; nessuna forse quanto la nostra, in cui la scienza e l'industria accumulano costantemente una quantità quasi paurosa di nuove possibilità, di nuovi materiali. Alcune di queste possibilità sono seducenti, ma pericolose; altri esigono una viva immaginazione per generare "cose sconosciute".*

*L'immaginazione è oggi così rara. Viviamo in un periodo di letargia sociale."*¹²⁶

Sigfried Giedion è tra i primi architetti moderni ad accorgersi del legame profondo che vi è tra l'ambiente - inteso come paesaggio, luogo, contesto culturale oltre che fisico - e l'immaginazione. Attraverso l'immaginazione, ovvero attraverso la capacità di produrre immagini, visioni, atmosfere, l'architetto prefigura un ambiente, un paesaggio, delle esperienze, legando il suo progetto ad un preciso contesto.

Per esercitare l'"immaginazione", l'architetto deve perciò saper interpretare la vita, dando a questa un'adeguata espressione, e deve, allo stesso tempo, superare i limiti della funzionalità, collegando l'architettura all'ambiente e al luogo.

¹²⁵ SIGFRIED GIEDION, *The Need for a New Monumentality* (1944), ed. It. *Una nuova monumentalità* in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

¹²⁶ SIGFRIED GIEDION, *The Need for a New Monumentality* (1944), ed. It. *Una nuova monumentalità* in SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

1.4.2. "Immaginazione spaziale" e "Immaginazione sociale" nelle opere di Le Corbusier.

Secondo Sigfried Giedion, la capacità di immaginazione è un elemento centrale della produzione artistica di Le Corbusier. Numerose opere dell'architetto svizzero scaturiscono dalla sua "immaginazione spaziale", che viene suggestionata da un luogo specifico, e che si intreccia con immagini e ricordi di esperienze vissute. Nel progetto per la cappella di Sainte-Baume (1949), di Le Corbusier, ad esempio, è evidente l'immaginazione di una "promenade architettonica", di un'esperienza spaziale che porta dal buio alla luce, riproponendo l'esperienza spaziale del Partenone, da cui l'architetto era rimasto suggestionato durante il suo viaggio in Grecia.

Sigfried Giedion cita due opere di Le Corbusier come massimi esempi di immaginazione: l'Unité d'habitation di Marsiglia (1947-52) come esempio di "immaginazione sociale", e la Cappella di Ronchamp (1954) come esempio di "immaginazione spaziale".

La Cappella di Ronchamp di Le Corbusier, inaugurata il 25 giugno 1955, è descritta da Giedion come un *"edificio le cui pareti sono tutte plasticamente incastrate tra loro"*, come una delle dimostrazioni meglio riuscite di come i *"principi dell'arte contemporanea trapassano nell'architettura e si fondono con essa"*. Questo edificio rappresenta secondo Giedion un punto di "rottura" e di svolta rispetto alla scissione tra pensiero e sentimento che caratterizzava il primo movimento moderno.

"Ci troviamo veramente ad una svolta? Il gusto dominante, che da un secolo e mezzo offusca il giudizio della folla, scomparirà? Scomparirà con esso la tragica scissione tra pensiero e sentimento? Si affideranno d'ora in poi gli incarichi ai pochi dotati veramente di immaginazione spaziale, e non a degli scaltri imitatori? Forse è lecito sperarlo."

Anche Ernesto Nathan Rogers, nel suo scritto "Gli elementi del fenomeno architettonico"¹²⁷, pubblicato postumo nel 1981, individua in Le Corbusier la figura di architetto che ha saputo sintetizzare al meglio memoria e invenzione, tradizione ed immaginazione, rendendo particolarmente "vivo" lo scambio fra le proprie esperienze e quelle della storia. *"Chi visita il suo Convento di La Tourette"* – scrive Rogers – *"ha immediato il senso di questa integrale vitalità: pare di entrare in un antico monumento perché si ha l'impressione che esso sia sempre esistito in noi e di avergli appartenuto ... se poi si esaminano le forme, si vedrà che sono tutte nuove ed inventate"*.¹²⁸

Il processo creativo di Le Corbusier si fonda su quattro momenti fondamentali, che Alexander Tzonis¹²⁹ individua nell'analisi dell'esistente, nel recupero o nell' "estrazione" dei

¹²⁷ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006.

¹²⁸ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.102.

¹²⁹ ALEXANDER TZONIS, *Le Corbusier. La poetica della macchina e della metafora*, Rizzoli, Milano, 2001.

precedenti, della rielaborazione e ricombinazione di questi, ed infine nel loro riadattamento e perfezionamento per arrivare ad una soluzione nuova.

L'immaginazione spaziale di Le Corbusier non proviene dal nulla, ma si muove frugando negli archivi degli oggetti e delle esperienze passate, nell'intento di individuare quelli che possiedono requisiti simili e caratteristiche comuni all'oggetto da creare.

Secondo Alexander Tzonis, alcuni precedenti architettonici presi in prestito da Le Corbusier nel progetto dell'Unité d'Habitation di Marsiglia, sono, ad esempio, le capanne costruite su palafitte al di sopra dell'acqua nei primi insediamenti svizzeri, gli acquedotti romani, o i ponti dei trasatlantici. In questo modo Le Corbusier assembla "oggetti a rezione poetica", attingendoli da fonti apparentemente senza alcuna relazione, dando loro nuove modalità di associazione e coesistenza. Attraverso l'analisi del ricco bagaglio di immagini e di esperienze passate, la loro combinazione in nuovi abbinamenti insoliti, come quello tra il piroscalo e l'Unité d'Habitation, Le Corbusier produce nuove soluzioni, che si modificano e perfezionano nel tempo.

Questo tipo di "immaginazione" che lavora sull'analogia è mossa principalmente dal contesto fisico e culturale, che rappresenta il soggetto di analisi iniziale, dal quale scaturiscono le domande e prende avvio il processo creativo. Dall'analisi del tema, dalla lettura e dall'osservazione profonda del sito, l'immaginazione di Le Corbusier opera recuperando "precedenti", che possono essere esperienze spaziali, architetture esistenti, ma anche oggetti a reazione poetica o metafore. Si tratta di una ricerca che coinvolge sia la sfera razionale che quella emotiva, mettendo in gioco meccanismi sensoriali e fenomenologici.

1.4.3. Memoria e invenzione negli scritti di Ernesto Nathan Rogers.

L'“immaginazione” come “energia creativa” di analisi e sintesi.

Ernesto Nathan Rogers individua nell' “invenzione” la forza creativa che influenza e trasforma i dati della memoria, consentendo alla tradizione architettonica di rigenerarsi, di mantenersi viva ed attuale. Nel suo saggio “gli elementi del fenomeno architettonico”, scritto tra gli anni 1959 e 1961 ma pubblicato postumo (1981), E. N. Rogers approfondisce il nesso tra l'osservazione della realtà e la creazione di nuove opere, tra l'interpretazione della storia e la sua traduzione nel periodo presente, tra la memoria e l'innovazione. *“Il tempo passato si colora secondo la gamma dello spirito dell'artista e il presente non può non sentirne l'effetto”*.¹³⁰

Secondo Rogers l'azione creativa e di immaginazione è profondamente influenzata dalla memoria, dalle esperienze passate, che “avvolgono” e “penetrano” la formazione di un artista e la conseguente formazione della sua opera d'arte.

Se la memoria delle esperienze passate, che determina la tradizione, risulta essere la base solida del processo creativo, l'aggiunta di nuovi significati attraverso l'immaginazione o invenzione ne è il motore pulsante.

*“Un artista non è tale se non ha memoria dell'esperienza altrui e se ad essa non aggiunge i due significati elaborati nella contemplazione e nell'attività”*¹³¹, afferma Rogers, ed aggiunge: *“un artista non è tale se non scopre nei frutti della memoria un seme fecondo che toccherà a lui mettere nel terreno con il suo lavoro, e se poi non saprà coltivare la sua nuova pianta con l'originale apporto della sua fatica”*.¹³²

La tradizione, pur essendo un punto di riferimento indispensabile, non è di per sé sufficiente alla creazione artistica: invenzione e immaginazione devono intervenire per consentire lo scaturire di nuovi fenomeni originali. Questo indispensabile apporto creativo si lega, secondo Rogers, alla tradizione, deve tener conto degli antecedenti, ponendosi in evoluzione o in reazione a quelli: *“ogni passo dipende dalla strada già tracciata, sia che la si prosegui, sia che si svolti.”*¹³³

L'apporto creativo può avvenire attraverso la capacità di “porsi in un punto di osservazione imprevisto”, attraverso attimi di “illuminazione”, ovvero momenti che stabiliscono una “rottura nel sistema dell'esperienza”, che confluisce in “invenzione” di qualcosa di nuovo.

¹³⁰ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.72.

¹³¹ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.73.

¹³² ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.74.

¹³³ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.75.

L'architetto deve considerare la storia, "assimilarla" alla sua esperienza ed alla sua interiorità, "consumarla interamente", per poter porsi in modo critico e creativo nei confronti della tradizione, attraverso una "profonda e diretta partecipazione logica e sentimentale". Ragione ed emozione sono entrambe coinvolte nell'analisi delle esperienze passate e nella loro rielaborazione creativa. L'analisi del passato deve servire a "presentificarlo", a condurlo a noi, a renderlo interpretazione personale dell'artista, "espressione di un personale momento storico al quale egli appartiene".

Il processo creativo è preceduto dall'analisi delle esperienze passate, dalla considerazione della tradizione. "L'immaginazione", conclude Rogers, "è *l'energia creativa che fa scaturire da questa analisi la sintesi: cioè l'espressione formale*".¹³⁴

I termini "Analisi" e "sintesi" sono gli stessi utilizzati da Bodlere, un secolo prima, per definire la misteriosa facoltà dell'"immaginazione".

¹³⁴ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1981), a cura di Cesare De Seta, Marinotti, Milano, 2006, p.106.

1.4.4. Il contributo dell'immaginazione nella produzione architettonica contemporanea.

Dean Hawkes¹³⁵, in una recente pubblicazione dal titolo *The Environmental Imagination: Technics and Poetics of the Architectural Environment* (2007), introduce il concetto di "immaginazione ambientale", definendola come la capacità di dar forma all'architettura, in relazione all'ambiente in cui si trova. Il professore di Cardiff sottolinea come l'"esperienza ambientale" di una architettura sia fondamentale, e come questa sia difficilmente trasmissibile attraverso l'immagine, ma possa essere compresa solo attraverso l'esperienza diretta, la sola che permette di cogliere gli aspetti luminosi e climatici, la temperatura, gli odori, i suoni, l'atmosfera dell'ambiente.

L'immaginazione ambientale non può avvalersi solo di immagini, ma deve coinvolgere sensazioni, ricordi, esperienze personali, deve promuovere un "approccio integrato" e multisensoriale, al fine di accogliere l'esistenza umana in tutte le sue espressioni.

Se, come sottolinea Dean Hawkes, la nostra esperienza del mondo e dell'ambiente si basa sulla combinata integrazione dei sensi, gran parte dell'architettura contemporanea si basa su un predominio della dimensione visiva, rafforzato dalle tecnologie informatiche e dalla diffusione delle immagini. Questo tipo di architettura, pensata e realizzata sulla base dell'unico senso della vista, appiattisce le potenzialità del manufatto architettonico, impoverisce l'ambiente e provoca un senso di alienazione in chi lo abita. Allo stesso modo, già l'architetto moderno Siegfried Giedion aveva individuato quale principale problema della cultura e dell'architettura moderna, la "scissione tra pensiero e sentimento", il prevalere della "ragione" sull' "emozione", che porta inevitabilmente ad una architettura sterile e vuota, caratterizzata da un appiattimento di immaginazione sensoriale.

L'architettura contemporanea nell'area alpina sembra tentare un superamento di questa scissione, ricercando nuove possibilità di sintesi tra razionalità e sentimento, attraverso un coinvolgimento totale del "sentire" l'architettura. Il processo creativo si configura come lungo percorso, fatto di parole, di sensazioni, immagini e domande, nel quale la sfera "emotiva" ed irrazionale è coinvolta quanto il pensiero "razionale". Emblematiche sono le esperienze progettuali dello studio di Herzog & de Meuron, o quella dell'architetto grigionese Peter Zumthor, per il quale è fondamentale che ogni progetto rimanga "ben radicato" al luogo, alla tradizione ed alla "sfera razionale", ma che al contempo si leghi saldamente allo "spazio emotivo".

¹³⁵ DEAN HAWKES, *The Environmental Imagination: Technics and Poetics of the Architectural Environment*, Taylor & Francis, Londra, 2007

NATURALE vs ARTIFICIALE

Orrido e sublime: l'invenzione
della montagna



1



2



3



4

NATURALE vs ARTIFICIALE

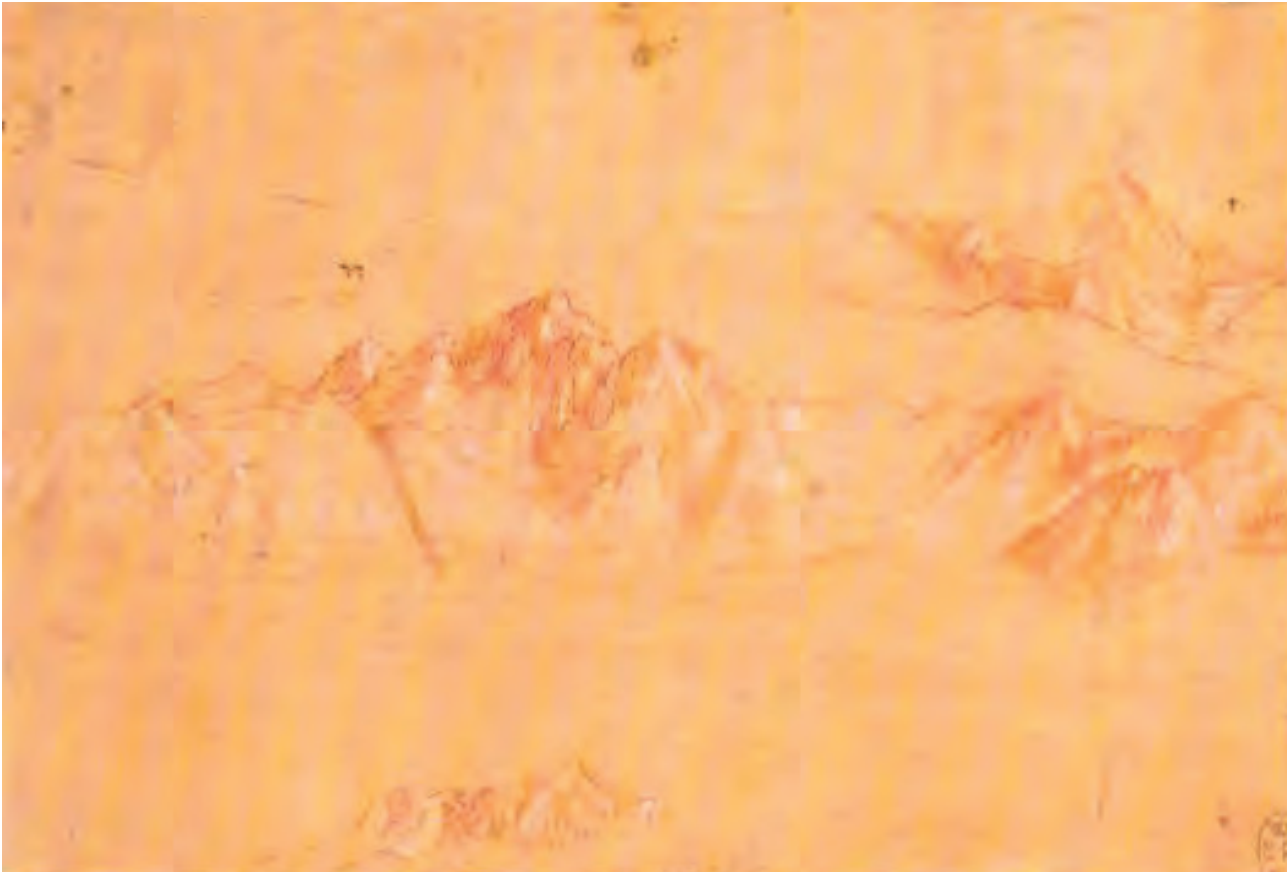
L'invenzione del paradiso.



5



6



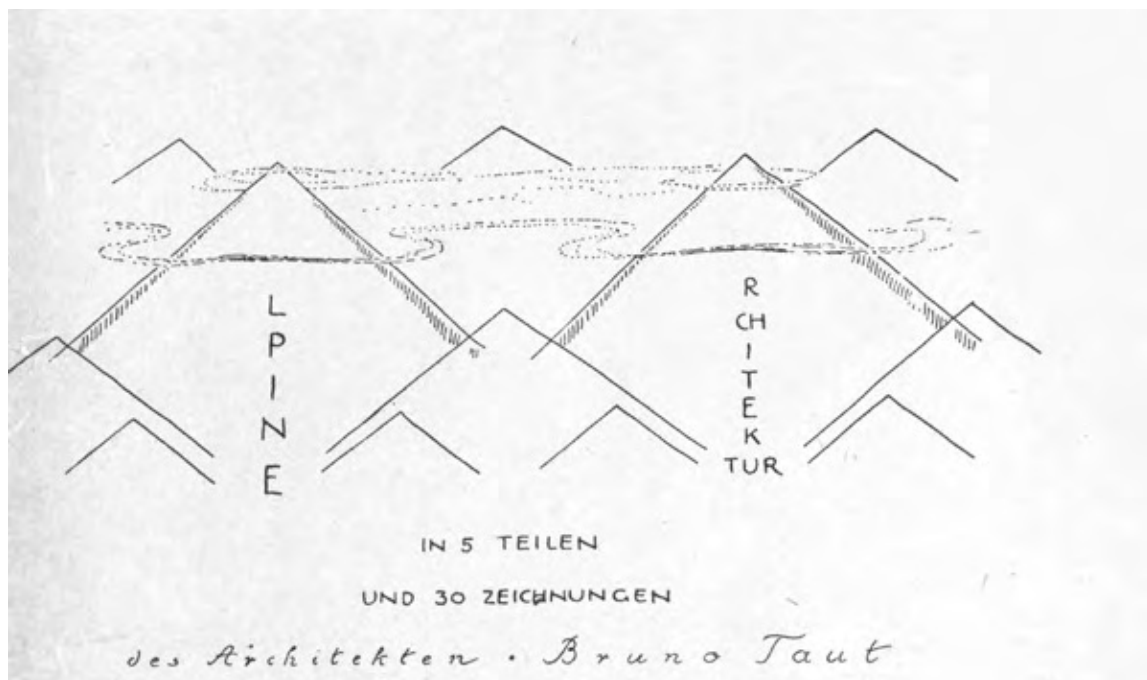
7



8



9



10



11



12



13



14



15



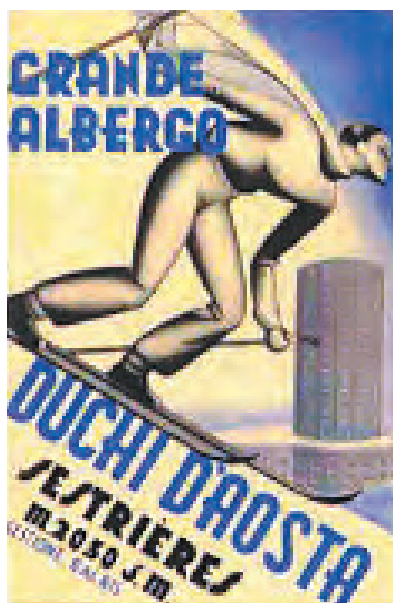
16



CERVINIA

BREUIL-VALLE D'AOSTA (Italy)

17



18



19



20



21



22

LOCALE vs UNIVERSALE

Dal "regionalismo critico" al
dialogo tra luogo e mondo.



23



24



25

La tradizione locale diviene modello "universale": il caso dello Chalet alpino.



26



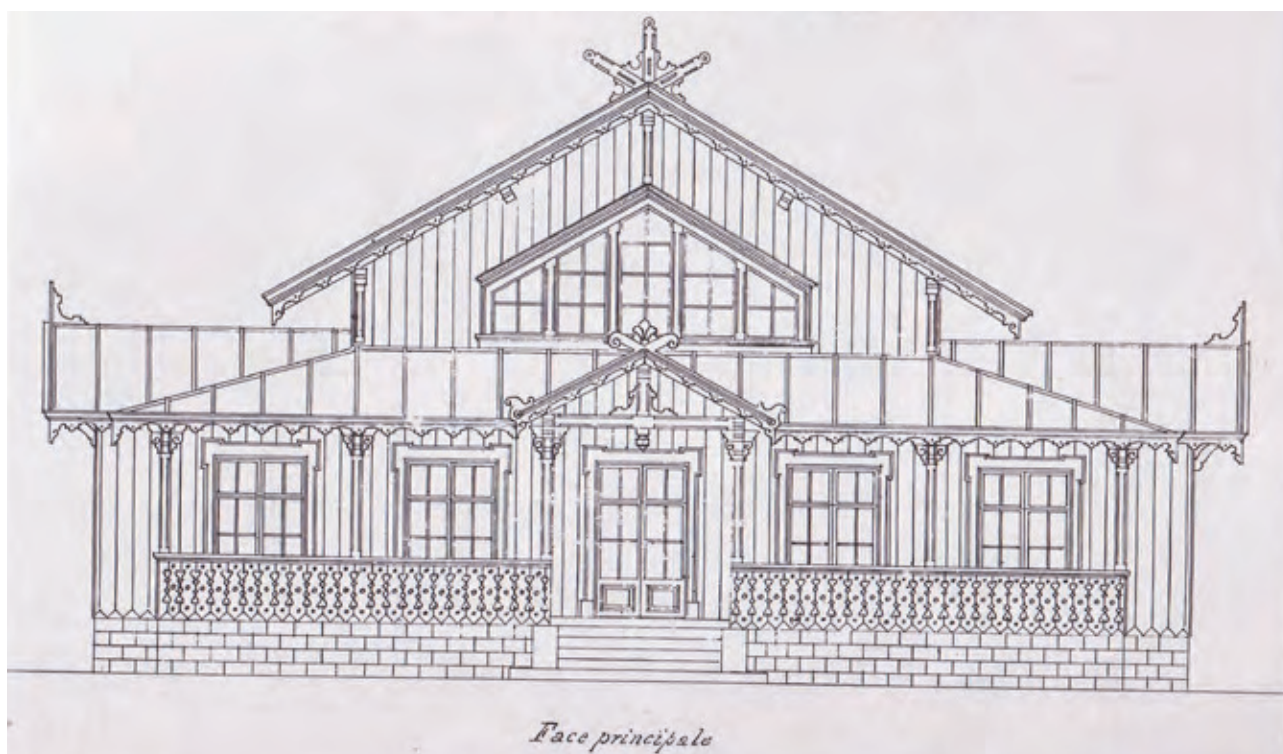
27



28



29



30



31



32



33



34



35

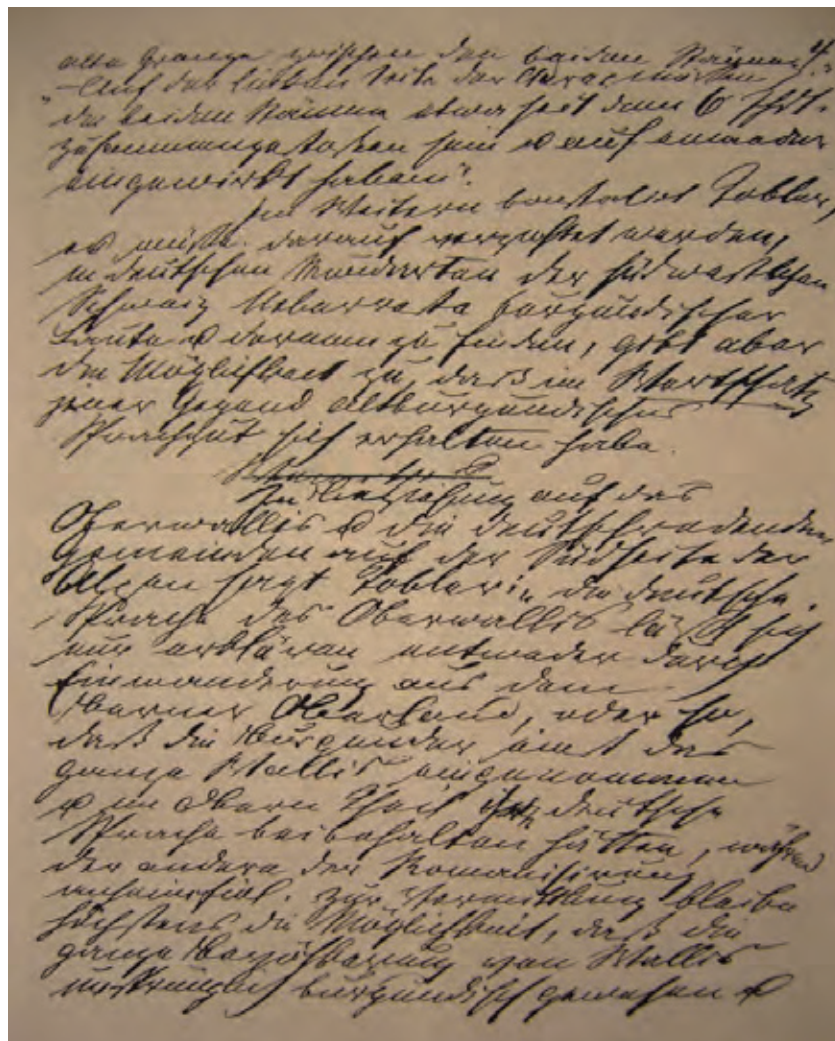


36



37

Lo studio dell'architettura alpina
minore: Jacob Hunziker.



38



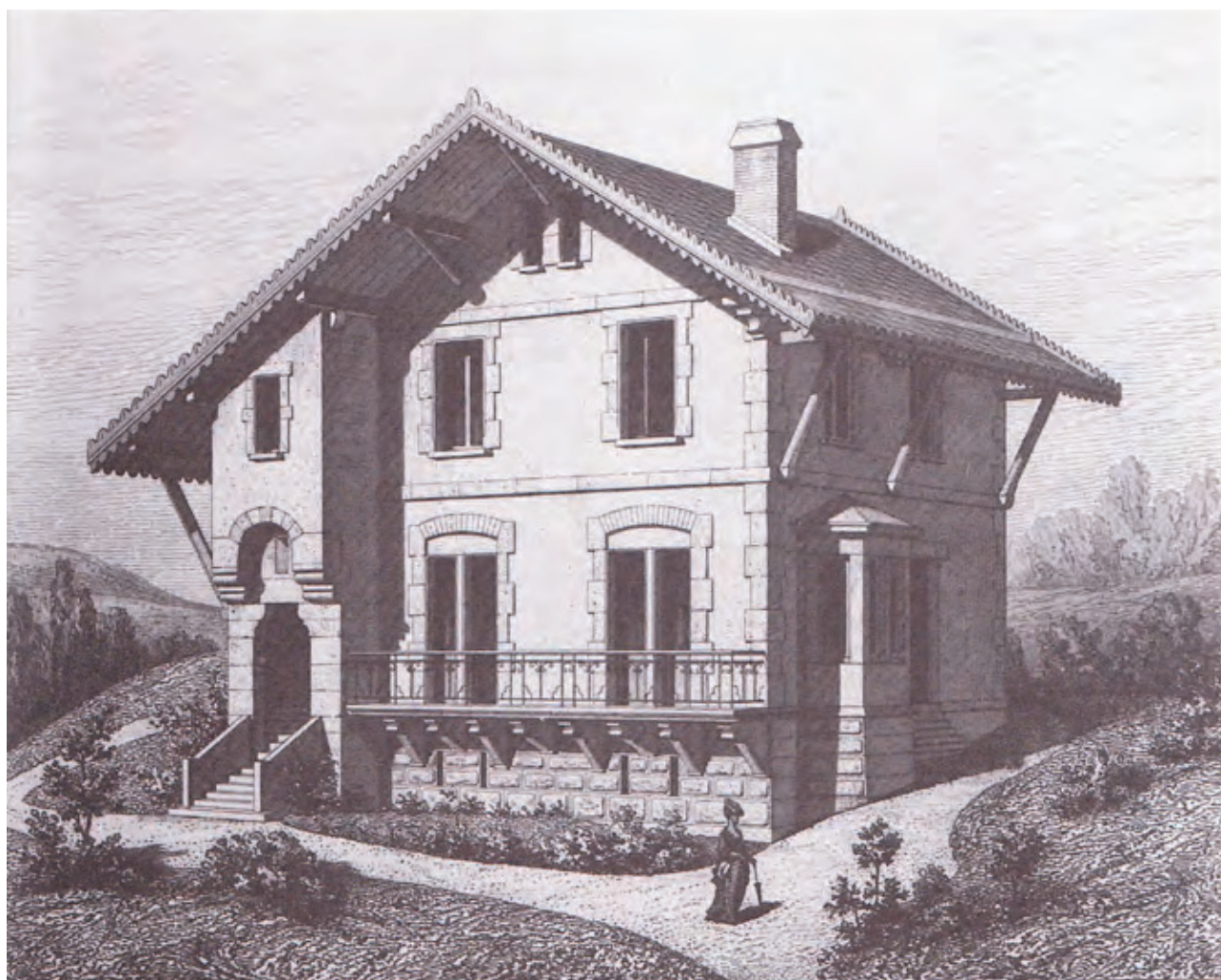
39



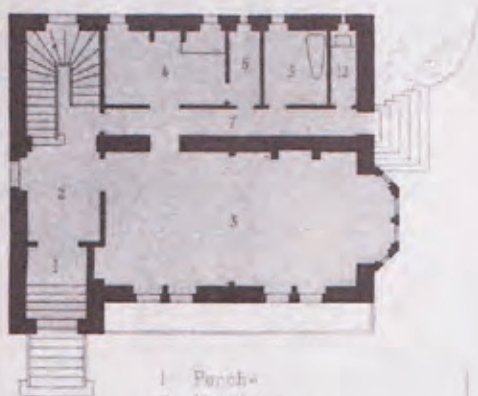
41



42



PLAN DU REZ-DE-CHAUSSEE.



- 1 Porche
- 2 Vestibule
- 3 Salle
- 4 Cuisine
- 5 Salle de bain
- 6 Office

PLAN DU PREMIER ETAGE.

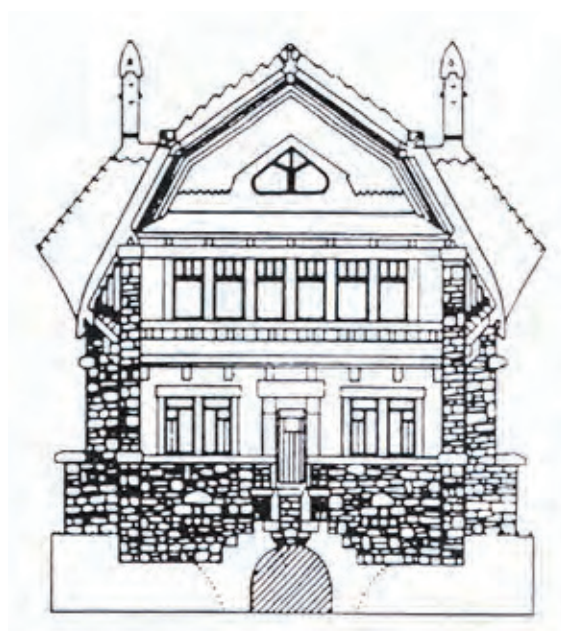


- 7 Douille
- 8 Cabinet
- 9 Chambre à coucher
- 10 Lavoir
- 11 Anichambre
- 12 Pivée

Échelle de 0 à 20 mètres.



44



45



46



47



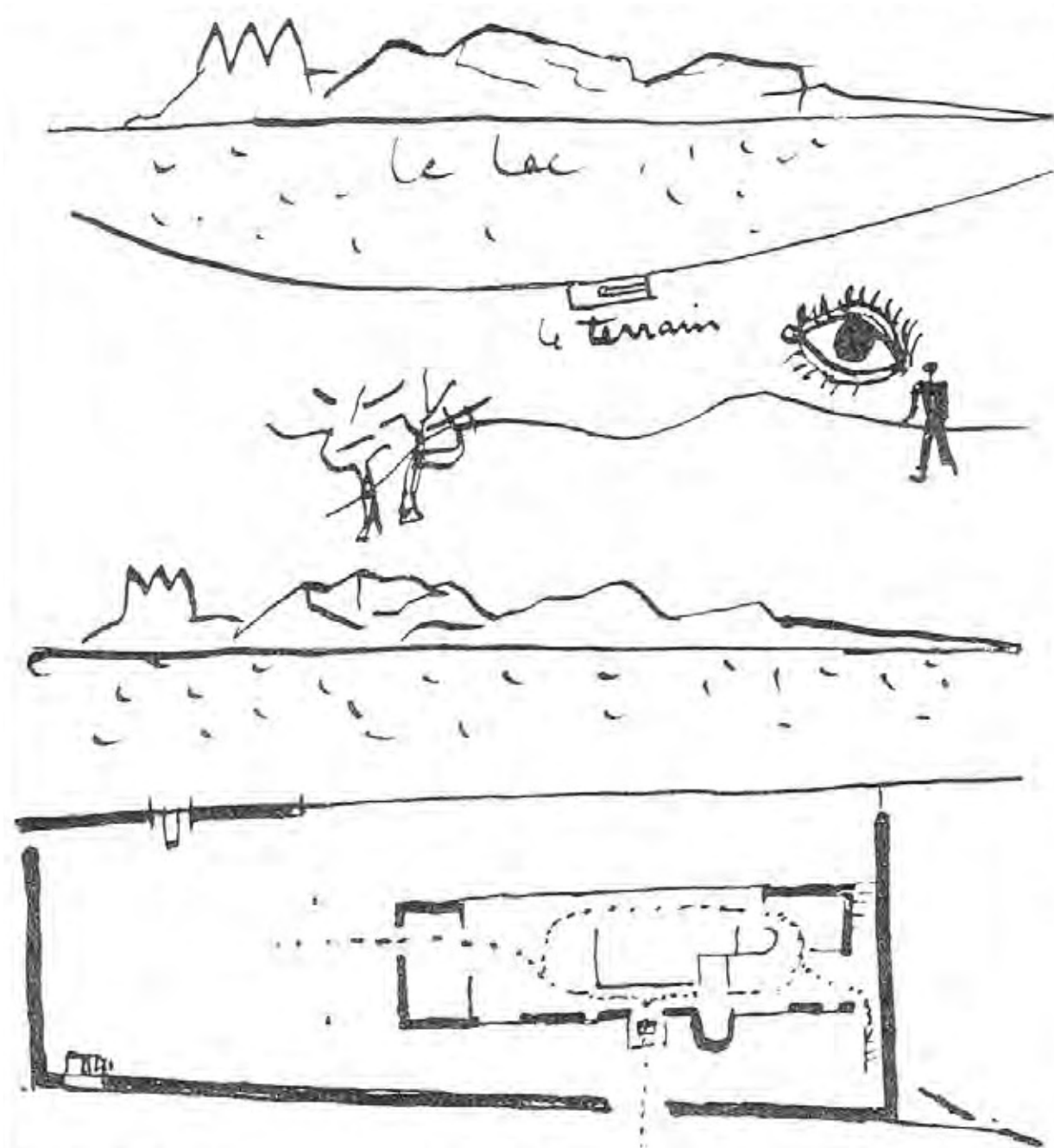
48



49

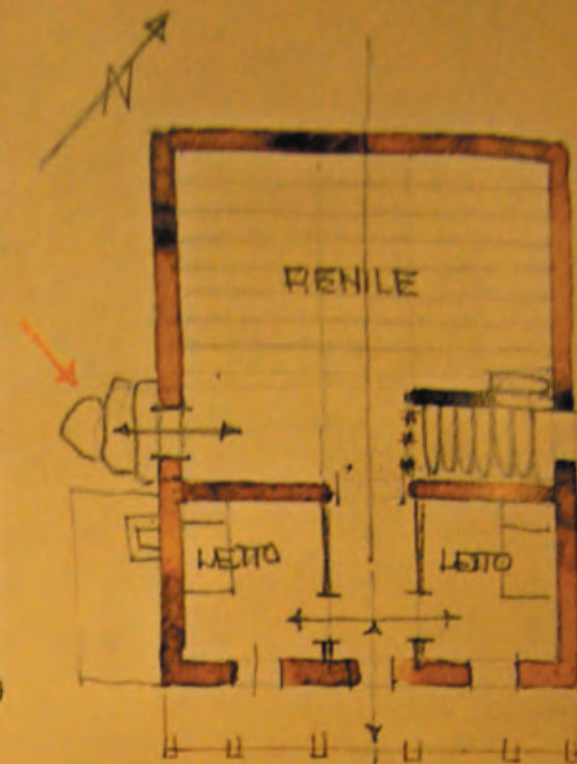


50

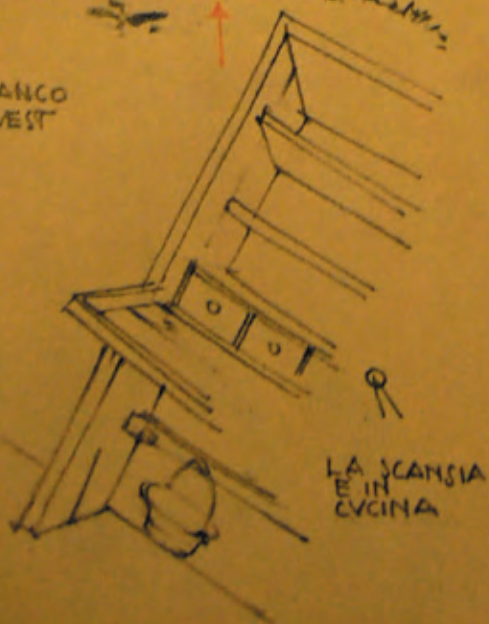


51

ALPENZU INFERIORE
 QUARTIERE INVERNALE
 23



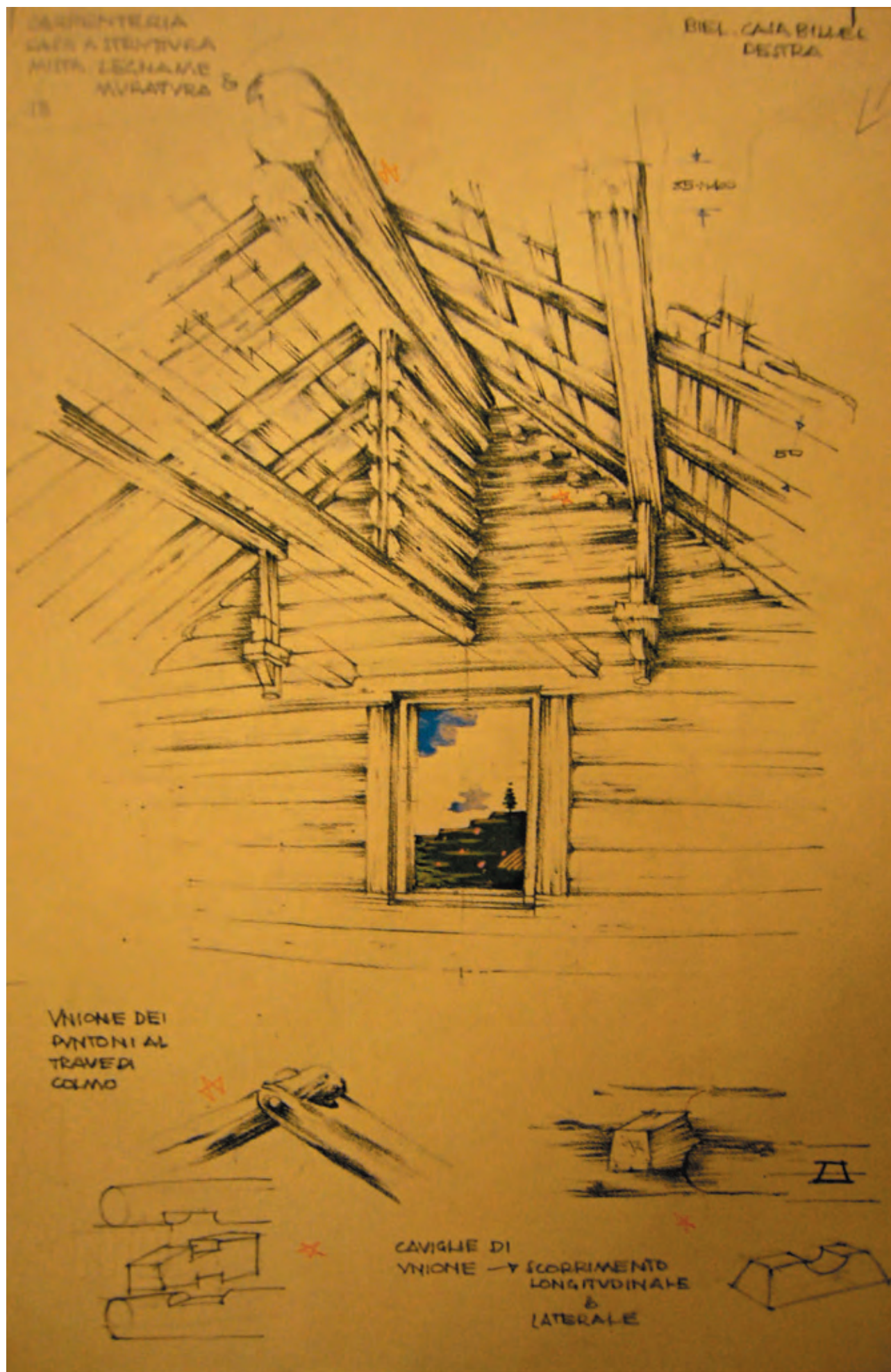
FRANCO
 OVEST



LA SCANSIA
 E IN
 CUCINA



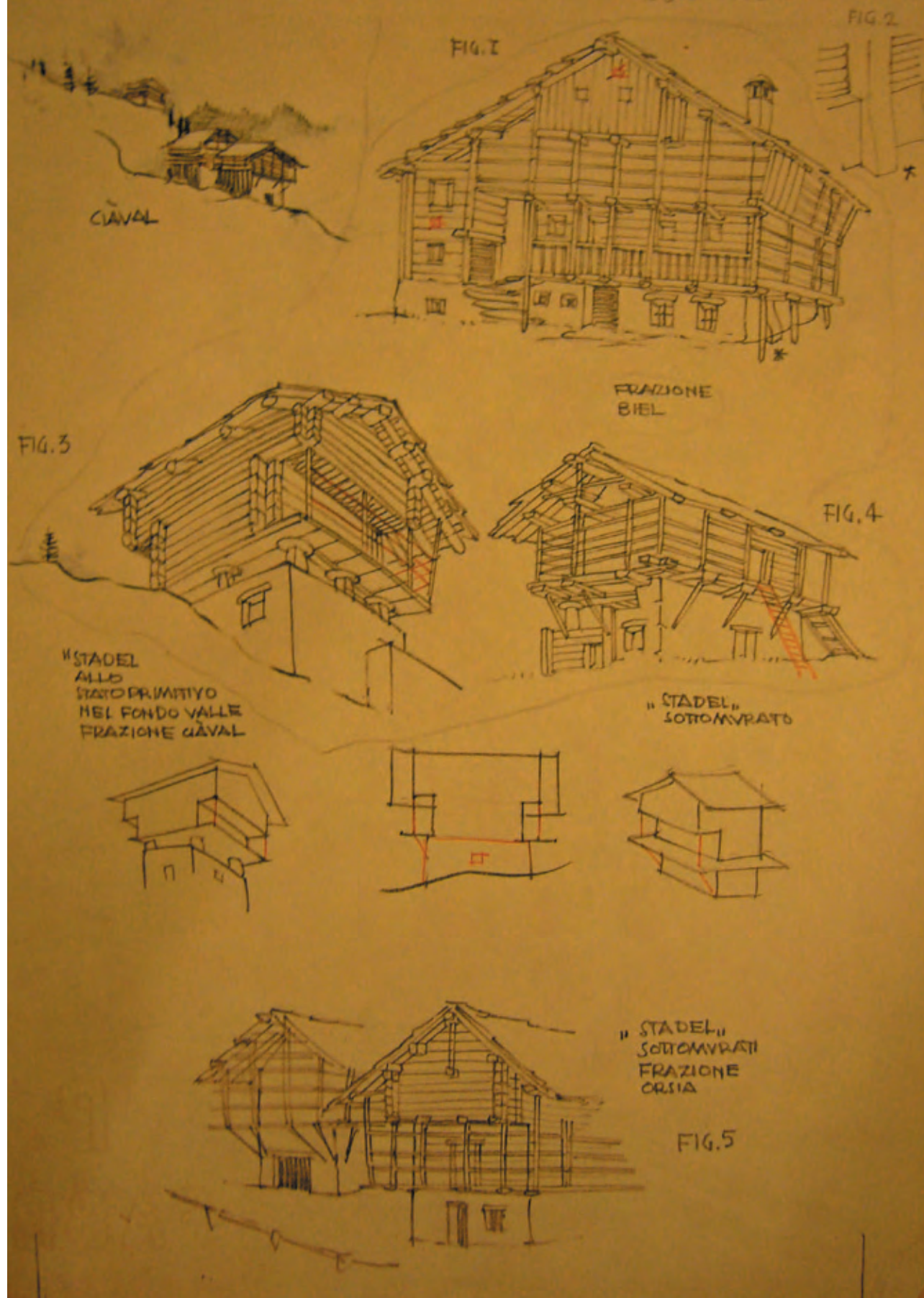
FRONTE
 (VD-EST)



DESIGNER
CHEMI CORNIGLI
TRACIA

SPICHERL

A PROVVEDUTA NATA
A TERRAZZO IN HERRVALL
I & II IN LEGNO



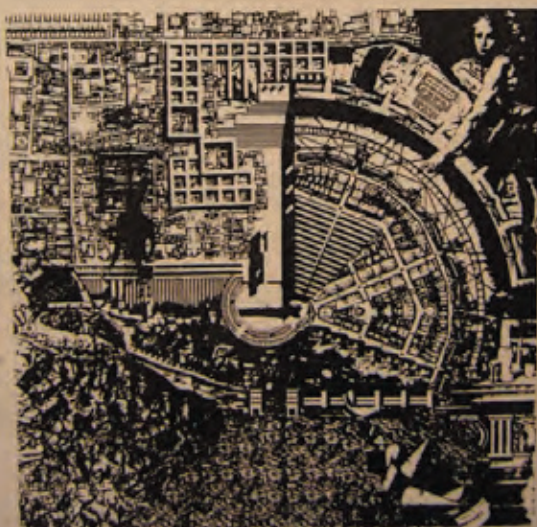


55

ALDO ROSSI
ERALDO CONSOLASCIO
MAX BOSSHARD

LA COSTRUZIONE DEL TERRITORIO

UNO STUDIO SUL CANTON TICINO



56





Didascalie immagini:

1. Johann Jacob Scheuchzer, *Itinera per Helvetiae Alpinas Regiones* (Leyda, 1723), *Drago di montagna*, Torino, Biblioteca Nazionale del Cai.¹³⁶
2. Giovanni Antonio Vanoni, *Madonna delle grazie (la capra incantonata)*, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Maggia.¹³⁷
3. Chreti  n de M  chel, *La discesa de Sausurre dal Monte Bianco*, incisione acquerellata, in *Voyage de Mr de Sausurre    la cime du Mont Blanc au mois d'Août MDCCLXXXVII*, Basel 1790, Conservator d'Art et d'Histoire de la Haute-Savoie.¹³⁸
4. Carl Ludwig Hackert, *vue de la M  r de Glace et de l'Hôpital de Blair du sommet du Montanvers dans le mois d'Août 1781*, incisione acquerellata 1781, Conservator d'Art et d'Histoire de la Haute-Savoie.¹³⁹
5. Ernest Bi  ler, *Les Mayens-de-Sion. Portrait du peintre Otto Vautier*, 1892, Musée d'art du Valais, Sion.¹⁴⁰
6. Caspar David Friedrich, *Wanderer above the sea of fog (Il viaggiatore sopra il mare di nebbia)*, 1818.
7. Leonardo da Vinci, *Vette alpine coperte di neve*, 1511, Windsor, Royal Collector Enterprises.¹⁴¹
- 8-9. John Ruskin, *Formazioni rocciose alpine*, da *Modern Painters*, 1903.¹⁴²
- 10-11-12-13. Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen, 1919.¹⁴³
14. Augusto Giacometti, *Berge*, 1904, olio su tela, Kunstmuseum Basel, Basel.¹⁴⁴

¹³⁶ PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

¹³⁷ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.324.

¹³⁸ PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

¹³⁹ PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

¹⁴⁰ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.315.

¹⁴¹ PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

¹⁴² JOHN RUSKIN, *Modern Painters, Part V. Mountain Beauty* (1856), trad it. *Pittori moderni*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁴³ BRUNO TAUT, *Alpine Architektur* (1919/1920), tr. It. *La via all'architettura alpina. La dissoluzione delle citt   - La terra una buona abitazione*, Faenza, Faenza editrice, 1976.

15. Paul Klee, *Unterer Stockhornsee*, 1915, acquerello su carta, collezione privata.¹⁴⁵
16. Balthasar Burkhard, *Bernina*, 2003, fotografia in bianco e nero su carta, Museo Cantonale d'Arte. Lugano.¹⁴⁶
17. Locandina pubblicitaria di Breuil Cervinia.¹⁴⁷
18. Poster pubblicitario del Grand Hotel Duca d'Aosta a Sestriere.¹⁴⁸
19. Herbert Matter, *Für schöne Autofahrten di Schweiz*, 1935, Manifesto, litografia a colori, Schweizerische Nationalbibliothek Graphische Sammlung, Bern.¹⁴⁹
20. Wilhelm Friedrich Bürger, *Schweiz-Alpenposten*, 1937, Manifesto, litografia a colori, Médiathèque Valais, Collections Spéciales, Sion.¹⁵⁰
21. Nicolas Faure, *A1 Gümnenen-Viadukt (BE)*, 1997, Fotostiftung Schweiz, Winterthur.¹⁵¹
22. Thomas Schütte, *Berg*, 2003, Kunstmuseum Winterthur, Winterthur.¹⁵²
23. Marc-Theodore Bourrit, *Vue circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du glacier du Buét*, incisione in H.B. de Sausurre, *Voyages dans les Alpes*, vol.1, 1779, Torino, Collezione privata.¹⁵³

¹⁴⁴ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.298.

¹⁴⁵ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.296.

¹⁴⁶ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.299.

¹⁴⁷ GUIDO CALLEGARI - ANTONIO DE ROSSI - SERGIO PACE (A cura di), *Paesaggi in verticale. Storia, progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*, Venezia, Marsilio, 2006.

¹⁴⁸ GUIDO CALLEGARI - ANTONIO DE ROSSI - SERGIO PACE (A cura di), *Paesaggi in verticale. Storia, progetto e valorizzazione del patrimonio alpino*, Venezia, Marsilio, 2006.

¹⁴⁹ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.352.

¹⁵⁰ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.352.

¹⁵¹ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.404.

¹⁵² PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.353.

24. Carta geografica delle Alpi.
25. Elias Emanuel Schaffner, *Panorama des Alpes Rhétiennes du Haut-Engadin*, 1836, litografia a colori, Basel.¹⁵⁴
26. Peter Frederick Robinson, progetto per una residenza "Residence in the Swiss Style", prospetto sud, 1830, pubblicato in *Designs for Ornamental Villas*, Londra, 1830.¹⁵⁵
27. Peter Frederick Robinson, progetto per una residenza "Residence in the Swiss Style", prospettiva, 1830, pubblicato in *Designs for Ornamental Villas*, Londra, 1830.¹⁵⁶
28. Chalet prefabbricato offerto a Charles Dickens e montato nel 1865 all'interno del parco di sua proprietà di Gad's Hill (Rochester, Kent).¹⁵⁷
29. Peter Frederick Robinson, progetto per un padiglione fiancheggiato da un mulino, 1830, pubblicato in *Designs for Ornamental Villas*, Londra, 1830.¹⁵⁸
30. Charles Melley, Restaurant du lac artificiel de Sauvabelin, Lausanne 1891.
31. Anonimo, *Chalet Sublime-Harmonie*, 1900 ca., automa musicale da stazione con meccanismo a cilindro, Museum für Musikautomaten, Seewen.¹⁵⁹
32. Büelbänkli Gruppe, *Silvesterchläuse*, 1997, copricapo maschile, Museum für Appenzeller Brauchtum, Urnäsch.¹⁶⁰
33. Christian Schwager, *Falsche Chalets*, 2001-03, fotografie su alluminio, proprietà dell'artista. Dall'alto a sinistra: Edificio produttivo (1941); Fienile (1941); Villa (1940); Stalla (1937).¹⁶¹

¹⁵³ PHILIPPE JOUTARD, *L'invention du Mont Blanc* (1986), trad. It. *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

¹⁵⁴ Opera esposta all'interno della mostra *Am nabel der Welt*, Kunst aus Graubünden, Chur, 21giugno-21settembre 2008.

¹⁵⁵ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Losanna, L'Age d'Homme, 1975, tavola IV.

¹⁵⁶ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Losanna, L'Age d'Homme, 1975, tavola IV.

¹⁵⁷ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Losanna, L'Age d'Homme, 1975, tavola IV.

¹⁵⁸ JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Losanna, L'Age d'Homme, 1975, tavola IV.

¹⁵⁹ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.389.

¹⁶⁰ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.388.

34. Stazione di rifornimento benzina in stile "chalet alpino", Castasegna, Grigioni (Svizzera), 2008.¹⁶²
35. Carl Adolf de Graffenried e Ludwig von Stürler, *Vue d'une rue au Village Meiringen*, in *Architecture Suisse au choix de maisons rustiques des Alpes du canton de Berne*, Berna-Parigi, 1844.¹⁶³
36. Chalet alpino all'Esposizione Nazionale italiana, Torino, 1884.¹⁶⁴
37. *Villages dans la Montagnes*, riproduzione all'iterno del Salon d'architecture del 1907.
38. Jacob Hunzicker, Manoscritto per la conferenza «Das Haus als Element der ethnographischen Forschung» tenuta a Olten nel 1887, Archivio Cantonale Aarau.¹⁶⁵
39. Jacob Hunzicker, foto di una Blockhaus a Matten, Ticino.¹⁶⁶
40. Jacob Hunzicker, primo tentativo di classificazione dei reperti morfologici rilevati durante una delle campagne di ricerca a nord del cantone ticino, Archivio Cantonale Aarau.¹⁶⁷
41. Jacob Hunziker, foto di una casa a Sils, Engadina.¹⁶⁸
42. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Le Chalet Savoiarde, Une maison a loyer à Chamonix*, in *Viollet-le-Duc et Narjoux*, Habitations modernes, 1875-1877.
43. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Maison de l'architecte dite "La Vedette", Lausanne, 1878. Planimetria razionale, volumetria conformata sull'immagine vernacolare dello chalet. Demolizione nel 1975.
44. Le Corbusier, schizzo dal Carnet du Voyages d'Alemagne, n.2, 1911, p.125.

¹⁶¹ PIETRO BELLASI, MARCO FRANCIOLLI, CARLO PICCARDI, CRISTINA SONDEREGGER (a cura di), *Enigma Helvetia - arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Catalogo della mostra Museo Cantonale d'Arte – Museo d'Arte di Lugano 27 Aprile-17 Agosto 2008, Silvana Editoriale, Lugano 2008, p.336.

¹⁶² Foto di Silvia Ombellini, luglio 2008.

¹⁶³ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

¹⁶⁴ ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino 2005.

¹⁶⁵ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.48.

¹⁶⁶ JAKOB HUNZIKER, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, 1899-1913, Verlag Sauerländer, Aarau, vol.2, p.93.

¹⁶⁷ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.53.

¹⁶⁸ JAKOB HUNZIKER, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, 1899-1913, Verlag Sauerländer, Aarau, vol.8, p.3.

45. Le Corbusier, casa Stotzer, La Chaux-de-Fonds, 1908.¹⁶⁹
46. Le Corbusier, casa Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1905.¹⁷⁰
47. Adolf Loos, Casa Khuner, Payerbach, 1930.¹⁷¹
48. Adolf Loos, Casa Khuner, Payerbach, 1930.¹⁷²
- 49-50. Le Corbusier, *Le Poeme de l'angle droit* (1947-1953).¹⁷³
51. Le Corbusier, La Petite Maison, Corseaux-Vervy, Svizzera, 1924, schizzi di progetto.¹⁷⁴
52. Carlo Mollino, *Rilievo delle case rurali tipiche delle valli Gressoney e Valtoumenche*, Valle di Gressoney, disegno n.23, Alpenzu Inferiore. Quartiere invernale, 1930, disegno su carta, Archivio Mollino, Politecnico di Torino, Torino.¹⁷⁵
53. Carlo Mollino, rilievo delle case rurali tipiche delle valli Gressoney e Valtoumenche, valle di Gressoney, disegno n.13, Casa Biller destra, frazione Biel, Gressoney la Trinité. Carpenteria, casa a struttura mista: legname & muratura, 1930, disegno su carta, Archivio Mollino, Politecnico di Torino, Torino.¹⁷⁶
54. Carlo Mollino, rilievo delle case rurali tipiche delle valli Gressoney e Valtoumenche, valle di Gressoney, disegno n.8, Schemi costruttivi tipici, 1930, disegno su carta, Archivio Mollino, Politecnico di Torino, Torino.¹⁷⁷
55. Copertina del libro ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979.

¹⁶⁹ ANNA MESEURE - MARTIN TSCHANZ - WILFRIED WANG (a cura di), *Architektur im 20. Jahrhundert. Sweiz*, Munchen-London-New York, Prestel, 2000, p.44.

¹⁷⁰ "Abitare", n.206, luglio-agosto 1982, numero monografico "Helvetia", p.4.

¹⁷¹ <http://www2.polito.it/didattica/01CMD/catalog/021/2/html/008.htm>

¹⁷² CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen Architekturpreis 1999, Architettura contemporanea alpina Premio di Architettura 1999*, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2000, p.210.

¹⁷³ LE CORBUSIER, *Le Poeme de l'angle droit*, (1947-1953), lithographies originales, Electa Mondadori, Milano, 2007, copertina e p.64.

¹⁷⁴ "Abitare", n.206, luglio-agosto 1982, numero monografico "Helvetia", p.4.

¹⁷⁵ LUCA MORETTO (a cura di), *Architettura moderna alpina in Valle d'Aosta. Architecture moderne alpine en Vallée d'Aoste*, Catalogo della Mostra tenuta alla Biblioteca regionale di Aosta, 12 luglio-12 ottobre 2003, Musumeci, Quart, 2003.

¹⁷⁶ LUCA MORETTO (a cura di), *Architettura moderna alpina in Valle d'Aosta. Architecture moderne alpine en Vallée d'Aoste*, Catalogo della Mostra tenuta alla Biblioteca regionale di Aosta, 12 luglio-12 ottobre 2003, Musumeci, Quart, 2003.

¹⁷⁷ LUCA MORETTO (a cura di), *Architettura moderna alpina in Valle d'Aosta. Architecture moderne alpine en Vallée d'Aoste*, Catalogo della Mostra tenuta alla Biblioteca regionale di Aosta, 12 luglio-12 ottobre 2003, Musumeci, Quart, 2003.

56. Regionale Vielfalt der Bauformen, in G. E. Kidder Smith, *Switzerland builds*, New York, 1950.¹⁷⁸

57. Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard, studio comparativo di tipologie e principi insediativi del Ticino, 1979.¹⁷⁹

58. Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard, studio delle tipologie alpine di Arzonico, 1979.¹⁸⁰

¹⁷⁸ ANNA MESEURE - MARTIN TSCHANZ - WILFRIED WANG (a cura di), *Architektur im 20. Jahrhundert. Schweiz*, Munchen-London-New York, Prestel, 2000, p.56.

¹⁷⁹ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.112.

¹⁸⁰ ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Milano, Clup, 1979, p.117.