



Politecnico di Milano  
Dipartimento di Progettazione dell'Architettura  
Dottorato in Composizione architettonica  
XXIII ciclo  
2008-2011

*Giacomo Menini*

**Costruire in cielo.  
L'architettura di montagna.  
Storie, visioni, controversie**

Tesi di Dottorato di Giacomo Menini, matricola 724035  
Relatore prof. Daniele Vitale  
Correlatore prof. Emanuele Levi-Montalcini  
Coordinatore del Dottorato prof. Daniele Vitale

## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio innanzitutto il mio relatore, professor Daniele Vitale, e il mio correlatore, professor Emanuele Levi-Montalcini, per aver creduto nella mia ricerca e avermi dato sostegno e suggerimenti.

Ringrazio inoltre tutto il collegio docenti del Dottorato in Composizione architettonica del Politecnico di Milano, e in particolare i professori Mario Fosso, Attilio Pracchi e Giovanni Tacchini per il sincero interessamento che hanno mostrato nei confronti del mio lavoro.

Ai professori Antonio De Rossi e Marco Trisciuoglio del Politecnico di Torino, con cui ho potuto discutere i contenuti della mia tesi, esprimo la mia gratitudine, e in particolare a Marco Trisciuoglio per aver messo a disposizione i materiali dell'archivio di suo padre, Pompeo Trisciuoglio.

Alla professoresca Luisa Bonesio dell'Università degli studi di Pavia e a Davide Del Curto del Politecnico di Milano va un sentito ringraziamento per aver condiviso con me le ricerche avviate da loro sul Villaggio sanatoriale di Sondalo, e per avermi reso partecipe del loro lavoro.

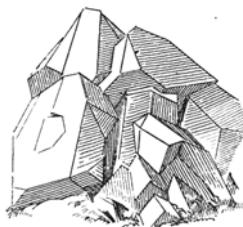
A Michel Vernes, dell'École spéciale d'architecture Paris la Villette, sono riconoscente per avermi spronato a mantenere la mia indole di montanaro anche nello studio e nella ricerca.

Ringrazio moltissimo Dario Benetti – architetto, studioso e presidente dell'Associazione Furculera per lo studio, la conservazione e la valorizzazione delle dimore rurali italiane – per avermi trasmesso una vera passione per le architetture tradizionali delle Alpi.

Ringrazio inoltre Leo Guerra, della Fondazione del Credito Valtellinese, per l'interesse mostrato nei confronti del mio lavoro, e Franco Monteforte, giornalista e scrittore, per aver letto pazientemente quanto andavo scrivendo sulle centrali idroelettriche valtellinesi e per i preziosi suggerimenti che mi ha dato.

Sono riconoscente a Renata Chiono e Angelo Fiocchi per aver aperto le porte delle loro case (Villa Colli a Rivara Canavese e Baita Fiocchi a Bormio) alle mie intrusioni e avermi consentito di fotografare, osservare e capire le opere d'architettura in cui abitano. Per motivi simili ringrazio Renato «Tato» Sozzani, presidente dell'Università dello sci Pirovano, e il maestro di sci Marco Angelini, che mi hanno permesso di entrare nei rifugi Pirovano sul monte Nagler, dismessi da diversi anni.

A Luciano Bolzoni, fra i primi studiosi in Italia a essersi occupato di architettura moderna nelle Alpi, e a Simone Cola, architetto a Sondrio, va infine un ringraziamento speciale per l'aiuto disinteressato e l'amicizia che hanno mostrato nei miei confronti. A loro si aggiungono gli amici dottorandi e dottori di ricerca del Politecnico di Milano, insieme a tutti i miei famigliari e amici.



## INDICE

	<b>PREMESSA</b>
5	<b>«Non costruire in modo pittresco»</b>
	<b>PARTE PRIMA</b>
9	<b>L'architettura di montagna</b>
	<b>CAPITOLO PRIMO</b>
11	<b>Tradizione e modernità</b>
13	La saggezza dei padri. Attualità delle tradizioni alpine
27	La montagna nella modernità. Storie, miti, prospettive
	<b>CAPITOLO SECONDO</b>
45	<b>Visioni d'architettura nelle Alpi</b>
47	Le cattedrali della natura. Viollet-le-Duc e la montagna
61	Le montagne di vetro. <i>La Alpine Architektur</i> di Bruno Taut
	<b>CAPITOLO TERZO</b>
73	<b>Interpretazioni della casa di montagna nel Novecento</b>
75	Funzionalismo e tradizione. Gli studi di Giuseppe Pagano sulla casa rurale
91	Un «esercizio spirituale». I rilevi d'architettura valdostana di Carlo Mollino
101	La montagna come città. Aldo Rossi e gli studi sul Canton Ticino
	<b>CAPITOLO QUARTO</b>
117	<b>Esperienze d'architettura nelle Alpi occidentali</b>
119	Le figure della tradizione. Due ville di Gino Levi-Montalcini a Sauze d'Oulx
141	Nel cielo di Cervinia. <i>La Casa del Sole</i> di Carlo Mollino e il <i>Rifugio Pirovano</i> di Franco Albini
159	Costruire in verticale. Il villaggio di Grangesises di Pompeo Trisciuoglio

	<b>PARTE SECONDA</b>
171	<b>La Valtellina</b>
	<b>CAPITOLO QUINTO</b>
173	<b>Caratteri di un territorio alpino</b>
	<b>CAPITOLO SESTO</b>
189	<b>Esperienze d'architettura in Valtellina</b>
191	Mino Fiocchi e la tradizione. <i>La Baita per l'ingegner Piero Fiocchi</i> a Bormio
201	L'architettura del «carbone bianco». Le centrali idroelettriche dell'AEM in Alta Valtellina
225	Architetture al valico. I rifugi Pirovano al Passo dello Stelvio
239	Un villaggio incantato. Il sanatorio di Sondalo e la costruzione del territorio valtellinese
	<b>EPILOGO</b>
255	<b>Il futuro della montagna</b>
	<b>APPARATI</b>
261	<b>BIBLIOGRAFIA</b>
271	<b>INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI E DELLE FONTI</b>
285	<b>INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI</b>

## PREMESSA

«Non costruire in modo pittoresco. Lascia questo effetto ai muri, ai monti e al sole. L'uomo che si veste in modo pittoresco non è pittoresco, è un pagliaccio. Il contadino non si veste in modo pittoresco. Semplicemente lo è»<sup>1</sup>.

A un secolo di distanza, l'esortazione che Loos rivolgeva agli architetti che costruiscono in montagna è ancora attuale. Ancor oggi, le costruzioni di montagna tendono a inseguire caratteri pittoreschi: si riconosce e si ammira l'integrazione delle antiche case dei contadini nel paesaggio, e la si vorrebbe imitare nei tratti esteriori. Le case dei contadini nascono da un rapporto con la natura sedimentato nei secoli. Per questo i muri hanno lo stesso effetto dei monti e del sole: perché sono espressione di cultura e civiltà. Al contrario, le imitazioni che oggi vanno per la maggiore sono mistificazioni: dietro la maschera si nasconde il vuoto. Le forme non sono dettate da una cultura viva, ma dall'accostamento di elementi tradizionali o presunti tali. I rivestimenti in pietra, i balconi in legno ornati di gerani e le travi intagliate dei tetti non sono elementi di una lingua coerente, ma vocaboli citati a caso e privi di organizzazione sintattica. Senza cultura non si dà linguaggio, e viceversa. «A quali caricature e gravissime distruzioni del paesaggio si giunga quando si favorisca o addirittura si imponga per legge... la scimmiettatura dei complessi d'abitazione contadini così stupendamente armonizzati con il terreno – scrive Giedion – lo possiamo chiaramente scorgere... nei luoghi di cura alpini»<sup>2</sup>.

In una terra a me cara e famigliare come la Valtellina, dove sono nato e cresciuto, quel processo di deformazione e distruzione appare oggi in tutta la sua portata. Sono queste le ragioni che hanno dato origine, quattro anni fa, alla mia ricerca. Intuivo che i territori di montagna dovevano rivendicare una loro identità, ma anche che essa non poteva basarsi sull'isolamento nel passato e sulla finzione. Occorreva confrontarsi con una realtà mutata e complessa.

Il mondo contemporaneo, con la diffusione di informazioni e saperi, offre grandi possibilità di crescita anche alle comunità locali: le culture si sono sempre nutritte di scambi con altre. Ma ogni cultura dovrebbe poter opporre una certa resistenza, in mancanza della quale non avrebbe nulla da scambiare. L'identità di un luogo si basa su una stratificazione di vicende umane e di memorie, su un radicamento lento di forme e di culture. Per conservare l'identità è necessario costruire una continuità, e insieme

<sup>1</sup> ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, in *Parole nel Vuoto*, Adelphi, Milano, 1992, p. 271 (ed. or. *Trotzdem*, Brenner Verlag, Innsbruck, 1931).

<sup>2</sup> SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p. 164 (ed. or. *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek, 1956).

accettare il contrasto fra presente e passato. La continuità non può riguardare le apparenze, ma la sostanza di un'eredità: nella polvere dei secoli si celano valori che possono essere colti e portati oltre. Il confronto fra tradizione e modernità è uno dei temi della ricerca.

Costruire nelle Alpi suppone un dialogo con contesti in cui la natura emerge con forza. Alle quote elevate, le architetture si disegnano nel cielo e hanno un legame diretto con versanti e boschi, rocce e pareti. Ma oltre che con la natura, rimane il rapporto con la storia e la cultura dei luoghi. Le Alpi sono abitate dalla notte dei tempi, e la loro collocazione centrale e il loro ruolo di barriera hanno sempre favorito conflitti e scambi fra i popoli. I territori alpini hanno una loro poderosa unità, e insieme sono un mondo denso di differenze, dove ad ampie zone isolate si oppongono le vie di comunicazione e di transito. In ogni parte dell'arco alpino si sono sviluppate tradizioni che sono espressioni profonde di civiltà, e di scambio tra civiltà.

Ma la modernità ha determinato trasformazioni che non possono essere ignorate. Quando alle culture tradizionali si sono sovrapposte le nuove logiche di produzione e le invasioni del turismo, si sono creati processi d'ibridazione che hanno modificato una situazione antica: architetture urbane si sono accostate a quelle contadine; le infrastrutture stradali, ferroviarie e idroelettriche hanno ridisegnato il paesaggio; le tipologie si sono modificate nel tempo. Alle opere della storia si sono sovrapposte nuove opere e nuove visioni che hanno modificato la percezione del paesaggio. È dunque necessaria un'analisi della realtà che sappia tener conto della violenza delle mutazioni.

*Nella prima parte* della ricerca ho tentato di ricostruire questo quadro pieno di contraddizioni. Delle tradizioni alpine ho messo in luce i significati che ritengo attuali, opponendoli agli aspetti d'immagine che sono normalmente esaltati e che sono spesso i più superficiali e irrilevanti. Oltre la realtà delle opere costruite, ho focalizzato un'immagine del territorio fatta anche di racconti e di miti, dove la realtà si confonde spesso con la letteratura. Nel corso dell'Ottocento, la moda dei viaggi e la diffusione del turismo hanno contribuito a dare vita a una nuova idea del paesaggio alpino. Spesso quest'immagine si è fatta tanto forte e precisa da trasformare anche i modi di costruire.

D'altra natura sono le visioni utopiche di Viollet-le-Duc e di Bruno Taut, che ho considerato *nel secondo capitolo*. Le loro immaginazioni spingono ad affrontare il tema della costruzione in montagna legandolo a una sostanza ideale e remota e liberandolo dalle secche del localismo. Dietro il carattere visionario, si cela l'intuizione di una verità essenziale e dimenticata: e cioè che gli spazi della vita dell'uomo si basano su una

compenetrazione di natura e artificio; e che quasi non v'è distinzione fra forme naturali e artificiali, tanto che le montagne possono essere paragonate a gigantesche costruzioni.

*Nel terzo capitolo* ho analizzato gli studi che alcuni architetti hanno sviluppato nel corso del Novecento sul tema della casa rurale e della casa di montagna. Gli oggetti che studiamo possono essere guardati da un'infinità di punti di vista, e ogni studio è frutto di un'operazione soggettiva, che seleziona gli aspetti che interessano. Per gli architetti, la scelta del punto di vista diviene tensione al progetto. Per questo ho considerato gli studi sulla casa di montagna decisivi. L'analisi delle diverse interpretazioni è diventata un'occasione di conoscenza e approfondimento delle architetture tradizionali, ma ha anche fornito un quadro di riferimenti per lo studio delle architetture moderne e dei loro rapporti con la tradizione.

*Nel quarto capitolo* mi sono confrontato con un insieme di opere costruite nel corso del Novecento, studiando i modi con cui l'architettura è ricorsa alle tradizioni e alle suggestioni del mondo alpino per procedere nella sua ricerca di verità e per risolvere le sue esigenze d'espressione. Di ciascuna opera ho cercato di individuare gli antecedenti, analizzando materiali, tecniche e figure. Ho selezionato alcune opere del settore nord-occidentale delle Alpi, tra la Val di Susa e la Valle d'Aosta. Quest'area ha stabilito negli anni uno stretto legame con Torino, città di pianura segnata da una vocazione alpina, tanto da essere sovente definita «capitale delle Alpi». La cultura torinese ha portato grande attenzione al tema della costruzione in montagna, promuovendo dibattiti e confronti. Da quella cultura sono nate alcune delle architetture più interessanti realizzate nel Novecento nelle Alpi italiane, tracciando quella che ho definito «via torinese all'architettura alpina». Ma il loro senso è stato poco compreso dalle popolazioni locali, disorientate dai cambiamenti in corso. Sono per altro opere isolate in un quadro generale desolante.

*Nella seconda parte* del mio lavoro mi sono occupato della Valtellina e delle trasformazioni che l'hanno investita nell'ultimo secolo. Anche in questo caso, ho selezionato solo alcune opere e alcune vicende. Il settore centrale delle Alpi italiane gravita da tempo sull'area metropolitana milanese: la Valtellina, in particolare, ha registrato negli ultimi decenni una crescente dipendenza da Milano, sino a trasformarsi in un prolungamento della sua periferia. Ma Milano, a differenza di Torino, non ha mai avuto un vero interesse per la montagna, considerandola un mondo lontano e appartato. Per la Valtellina, la dipendenza dalla città si è convertita in vuoto di cultura. Di questo territorio ho comunque dato una lettura che si è valsa della mia famigliarità coi luoghi, e ho tentato di indicare le linee cui dovrebbe attenersi un progetto.

Vaste zone di montagna mostrano oggi una crescente dipendenza dalle aree metropolitane, cosicché le trasformazioni nascono più da esigenze dettate dall'esterno che da ragioni interne. Il radicamento di un'opera è oggi quasi più difficile in montagna che in città: perché in montagna si è persa la cultura locale del costruire e al contempo non c'è l'evidenza di un tessuto capace di dettare regole. L'idea che in montagna ci si confronti con un mondo vergine, dove terra e cielo si incontrano, ha un suo fascino, ma fa scivolare l'architettura in un esercizio di stile. All'idea di questa architettura ideale e sospesa, bisogna opporre lo studio della trama e del territorio in cui è inscritta ogni architettura, senza nascondere violenze, contrasti e aberrazioni. Proprio dall'osservazione spregiudicata della realtà si può ripartire per ricostruire la cultura dell'abitare e l'invenzione del progetto. Perché solo se sappiamo abitare – scrive Heidegger – possiamo anche costruire<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «L'essenza del costruire è il “far abitare”. Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire». MARTIN HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, 1976, p. 107 (ed. or. *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günter Neske, Pfullingen, 1954).

**PARTE PRIMA**  
**L'ARCHITETTURA DI MONTAGNA**



CAPITOLO PRIMO  
**TRADIZIONE E MODERNITÀ**



**1.1.** Le rovine di un rifugio di pastori in Val Grosina, Valtellina

## *La saggezza dei padri. Attualità delle tradizioni alpine*

Quando si parla di architettura di montagna, viene spontaneo pensare a un modo di costruire che si rifà ad antiche tradizioni: è un'idea in gran parte legata alla nostalgia per un mondo arcaico che si vorrebbe far sopravvivere. Ma oltre l'idea, rimane una realtà fatta di segni e testimonianze impressi nel paesaggio. La crisi cui sono andate incontro nel secolo scorso le «società tradizionali» sembrerebbe aver precluso a quei segni la possibilità di influire in modo progressivo sulle trasformazioni del paesaggio. Eppure sono così forti e densi di significato da non poter essere ignorati.

### *Tradizione come parola*

Con il termine *tradizione* intendiamo un nesso tra generazioni, il passare in eredità un insieme di testimonianze, saperi e usi. Deriva dalla radice del verbo latino *tradere*, che significa «consegnare». In epoca romana la *traditio* era un modo di acquisto secondo il diritto delle genti, e presupponeva il passaggio da un proprietario all'altro di un podere, insieme ai modi di conduzione. Il «naturale» fluire da una generazione all'altra di saperi e usanze è continuato per tutto il medioevo, come un'esigenza antica e connaturata alla vita dei popoli.

Per la filosofia e la religione, invece, la tradizione diventa un'idea legata a principi di verità da tramandare. Soltanto in epoca moderna, e con maggior vigore nell'illuminismo, questi principi sono messi in discussione attraverso il crescente rilievo assegnato alla ragione. Il concetto di tradizione non esaurisce tuttavia il suo significato, e si ripropone con forza in ogni momento di crisi o di rivoluzione culturale<sup>1</sup>, spesso con intento restaurativo. Il concetto moderno di tradizione non ha più nulla, o quasi, della «naturale» continuità generazionale di origine feudale<sup>2</sup>: esso presuppone sempre meno un movimento in avanti, dal presente al futuro, e sempre più un movimento all'indietro, dal presente al passato.

In architettura, l'evoluzione del concetto di tradizione ha avuto un percorso per certi versi simile. Nel medioevo, i capimastri erano custodi di un sapere costruttivo

---

<sup>1</sup> «Il richiamo alla tradizione diviene tanto più forte quanto più è forte l'apertura verso la modernità». GIORGIO PIGAFETTA, ILARIA ABBONDANDOLO, MARCO TRISCIUOGLIO, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano, 2002, p. 22.

<sup>2</sup> «La categoria della tradizione è essenzialmente feudale [...] La tradizione è in contraddizione con la razionalità, sebbene questa si formi all'interno di quella [...] La tradizione in senso stretto è incompatibile con la società borghese» THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Sulla tradizione* (ed. or. *Über Tradition*, in «Inselaalmanach auf das Jahr 1966», 1966), in *Parva Aesthetica*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 27, (ed. or. *Parva Aesthetica. Ohne Leitbild*, Francoforte, 1979).

tramandato nel cantiere attraverso i rapporti di apprendistato. Le forme della costruzione si richiamavano a consuetudini che si rinnovavano di generazione in generazione, senza escludere miglioramenti e contaminazioni. L'adesione alla tradizione non derivava da una scelta individuale, ma si inseriva in un processo continuo e collettivo. La figura dell'architetto, quanto meno come oggi la intendiamo, fa la sua comparsa solo in epoca moderna. Attraverso la ragione e il disegno, contribuisce ad elaborare un nuovo concetto di tradizione, che perde l'immediatezza della trasmissione diretta e materiale di un «saper fare» per coinvolgere la sfera delle idee. Il lavoro degli architetti, dal rinascimento in poi, si applica agli edifici più rappresentativi delle città, mentre nell'edilizia comune e nelle campagne, ad eccezione di casi particolari, il mondo della costruzione continua ad obbedire alle consuetudini precedenti della società feudale, malgrado i mutamenti indotti dai nuovi sviluppi urbani.

### *Contadini e architetti*

Nelle aree marginali delle Alpi italiane, contraddistinte negli ultimi due secoli da una condizione d'isolamento, le tradizioni di origine medioevale sopravvivono fino ad epoche recenti, in alcuni casi fino al XX secolo inoltrato. Soltanto le città alpine e i borghi importanti hanno conosciuto, prima dell'Ottocento, il lavoro dell'architetto. Nelle costruzioni dei contadini, che Rudofsky ha compreso tra le «architetture senza architetti»<sup>3</sup>, si continuano a seguire pratiche consolidate tramandate da secoli.

Loos ha più volte ricordato la sostanziale differenza tra il modo di costruire del contadino e dell'architetto.

Osserviamo il contadino all'opera. Egli delimita il terreno su cui dovrà sorgere la casa e scava le fondamenta. Il muratore posa un mattone sopra l'altro e nel frattempo il carpentiere ha sistemato lì accanto le sue attrezature. Poi costruisce il tetto. Un tetto bello o brutto? Non lo sa. Il tetto! Poi arriva il falegname e prende le misure delle finestre e delle porte e arrivano tutti gli altri artigiani, prendono le loro misure, tornano alle loro botteghe e lavorano. E quando tutto è a posto, il contadino prende un pennello e dipinge per bene di bianco la sua casa<sup>4</sup>.

Il contadino non fa disegni, semplicemente costruisce. L'adesione a una tradizione non è volontaria o meditata, ma deriva da regole implicite ereditate dai padri. Se deve costruire un muro in pietra, si attiene a tecniche consolidate, e il muro che costruisce non è molto diverso da quello che costruivano gli antenati. Allo stesso modo, se deve ordire la struttura di un tetto, non inventa un nuovo modo di disporre travi, terzere e

<sup>3</sup> BERNARD RUDOFSKY, *Architettura senza architetti. Una breve introduzione all'architettura non-blasonata*, Editoriale scientifica, Napoli, 1977 (ed. or. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Academy Editions, Londra, 1964).

<sup>4</sup> ADOLF LOOS, *Arte nazionale* (1914), in *Parole nel Vuoto*, Adelphi, Milano, 1992, p. 278, (ed. or. *Trotzdem*, Brenner Verlag, Innsbruck, 1931).

correnti, ma ripete uno schema antico e collaudato. Il modo di lavorare del contadino-costruttore, dell'*Ackerbauer*<sup>5</sup>, non è diverso da quello dell'artigiano. È bene ricordare che i contadini si rivolgevano spesso a degli artigiani per le lavorazioni più complicate, e a partire dal Cinquecento «è quasi certo che i capimastri... – normalmente impegnati sui cantieri cittadini – eseguano anche le case minori, un tempo di competenza locale»<sup>6</sup>.

Prima di cominciare la costruzione, il contadino e l'artigiano hanno solo una vaga idea del risultato finale: può darsi che si figurino in modo approssimato l'immagine della casa finita, ma la sua forma reale si precisa con l'avanzare della costruzione. Il «progetto» iniziale, se così si può definire, si limita all'individuazione del sedime dei muri, dell'impianto tipologico, del numero e dell'ampiezza dei vani che si vogliono realizzare; tutto il resto è regolato dal procedere della costruzione, da aggiustamenti successivi, da ripensamenti e imprevisti che subentrano nel corso dell'opera. Le «regole del gioco»<sup>7</sup> sono stabilite a priori, ma gli sviluppi non sono mai gli stessi. Perciò le case costruite dai contadini di una stessa regione hanno caratteri simili, ma non sono mai identiche.

«L'architetto – ricorda ancora Loos – non lavora così. Egli lavora secondo un piano prestabilito. E se volesse copiare l'ingenuità del contadino farebbe venire i nervi a tutte le persone colte»<sup>8</sup>. Egli non è «felice» come il contadino o l'artigiano, che possono

<sup>5</sup> In lingua tedesca, il termine *Ackerbauer*, che significa «coltivatore», potrebbe essere tradotto letteralmente in «costruttore di campi». *Bauer*, che in tedesco vuol dire «contadino», ha la stessa radice di *Bau*, «costruzione», «edificio». È significativo il ruolo di costruttore che il tedesco attribuisce al contadino. Secondo Heidegger questa corrispondenza tra «costruire» e «coltivare» risalirebbe a una comune radice della parola tedesca antica *buan*, che significa «abitare». «Costruire significa originariamente abitare. [...] Il modo in cui noi uomini siamo sulla terra, è il *Buan*, l'abitare». MARTIN HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, Mursia, 1976, p. 97 (ed. or. *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günter Neske, Pfullingen, 1954).

<sup>6</sup> DIEGO GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950. Saper vedere le dimore e i rustici nel Grigion italiano e nella limitrofa Lombardia*, Pro Grigioni Italiano, Malans/Coira, 2009, p. 30. Anche alcune ricerche svolte in Val d'Aosta da Claudine Remacle conforterebbero quest'ipotesi dell'impiego di «maestri costruttori» nella costruzione di case contadine. Dagli archivi della Valle del Lys e di altre località valdostane sono emersi documenti e contratti che testimoniano accordi e incarichi per la costruzione di case affidate a maestri costruttori e carpentieri. Alcuni di questi fissano i rispettivi doveri del *maitre d'ouvrage* e del *maitre d'œuvre*, come la fornitura dei materiali e della manovalanza. Ai lavori pesanti, da badilante o da manovale, partecipavano anche i membri della famiglia proprietaria, insieme ai vicini. La responsabilità per questi lavoranti era del *maitre d'ouvrage*. Ma per i lavori specializzati e che richiedevano abilità costruttiva, tutto era nelle mani del *maitre d'œuvre*. CLAUDINE REMACLE, *Partire per costruire. I mastri stagionali della Valle del Lys*, in «L'Alpe» n. 12, giugno 2005, pp. 46-51.

<sup>7</sup> Questo paragone tra costruzione e gioco è riconducibile – come fa notare Massimo Cacciari – alla metafora del gioco linguistico proposta da Wittgenstein. Per Wittgenstein il linguaggio può essere considerato un *gioco*, dove per giocare devono essere note le regole. Lo svolgimento e l'evoluzione del gioco non è però statica, correzioni e miglioramenti alle regole sono ammessi. Nel lavoro artigiano e nella costruzione tradizionale, le regole del gioco sono quelle imposte dalla tradizione. «Partecipare a un gioco è frutto di apprendimento e di costume [...] In questa abitudine vengono continuamente all'esistenza nuove combinazioni, nuove possibilità. L'artigiano, con il suo lavoro, è la figura che meglio esemplifica questo atteggiamento. Il lavoro artigiano è inserito in una tradizione proprio in questo senso». MASSIMO CACCIARI, *Adolf Loos e il suo Angelo*, Electa, Milano, 1981<sup>1</sup>...2002<sup>5</sup>, pp. 15 e sgg.

<sup>8</sup> ADOLF LOOS, *Arte nazionale*, op. cit., p. 278.

svolgere il loro lavoro con serenità sottostando a regole certe, secondo quello che Samonà definiva «un costruire estraneo al tormento creativo»<sup>9</sup>. La fatica fisica del contadino è superiore a quella dell'architetto, e tuttavia quest'ultimo deve compiere, per svolgere bene il suo lavoro, un grande sforzo intellettuale. Per poter partecipare al gioco, l'architetto deve scoprirlne da solo le regole. Il suo dramma – o il suo «tormento creativo» – è racchiuso in un difficile rapporto con la tradizione, in un perenne operare al di fuori di regole certe. Tenterò in seguito di ripercorrere alcune strade seguite dagli architetti nella ricerca di queste regole. Per il momento mi limito a descrivere quelle più certe seguite dal contadino.

### *Pietra e legno*

L'opera dei contadini è parte di una cultura antica quanto l'uomo. In ogni angolo del pianeta, le civiltà hanno sviluppato modi di abitare diversissimi: «nessuna ha adottato le stesse soluzioni»<sup>10</sup>. Anche in Europa, siamo di fronte a un orizzonte molto variegato.

Non è qui il caso di ripercorrere le ipotesi che gli studiosi, dall'illuminismo, hanno messo in campo per spiegare le origini della casa nelle diverse regioni d'Europa. Spesso queste ipotesi si accordavano con le ideologie dominanti, basandosi più su principi che non su riscontri documentati: è il caso della «razionale» capanna primitiva degli illuministi, ma anche dei miti di «sangue e suolo» venuti dalla cultura romantica. Oggi siamo portati a fondare, almeno in parte, queste ipotesi su una realtà documentata. Gli archeologi ci parlano dell'esistenza di diversi tipi di abitazioni e rifugi primitivi distribuiti in varie parti del continente: dalla balma al rifugio infossato, dalla capanna di soprassuolo alla palafitta. Questi primi rifugi hanno più d'un legame con le successive forme d'abitazione, e dalla loro analisi è possibile illuminare diversi aspetti e caratteri delle costruzioni più recenti. Così, per la casa di montagna, è interessante rilevare come l'archetipo della casa infossata, riscontrabile nei piani seminterrati sui versanti scoscesi, si combini con la costruzione di soprassuolo, corrispondente all'elevazione con accesso indipendente: entrambi modelli provenienti dalla pianura, e adattatisi a un ambiente accidentato dove avevano prevalso, prima di allora, rifugi ricavati negli anfratti e nelle insenature delle montagne.

Restando alle costruzioni tutt'ora esistenti, che nel caso dell'architettura rurale risalgono al massimo all'alto medioevo, balzano all'occhio alcune differenze. È possibile osservare,

<sup>9</sup> GIUSEPPE SAMONÀ, *Architettura spontanea: documento di edilizia fuori della storia*, in «Urbanistica», n.14, 1954, p. 6.

<sup>10</sup> FERNAND BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, Einaudi, Torino, 1982, 1993<sup>2</sup>, 2006<sup>3</sup>, pp. 245-246, (ed. or. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe Siècle). Le structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Armand Colin, Parigi, 1979).

innanzitutto, la diffusione sul continente di due grandi famiglie: quelle della pietra e del legno. L'utilizzo di questi materiali non è legato solo alle condizioni ambientali<sup>11</sup>, ma corrisponde a delle culture che hanno radici antiche e che si sono sviluppate attraverso scambi e contaminazioni. Immaginando una linea che tagli diagonalmente l'Europa, che congiunga la Grecia all'Irlanda<sup>12</sup>, si può far corrispondere l'area sud-occidentale alla fioritura dell'architettura in pietra, mentre quella nord-orientale all'architettura in legno. La catena alpina si troverebbe, secondo quest'ipotesi, esattamente a cavallo della linea di demarcazione.

Nelle Alpi, pietra e legno hanno avuto un ruolo determinante per la costruzione. Se è vero che nel versante settentrionale della catena si ha una predominanza del legno e in quello meridionale della pietra, si può notare come questa divisione risulti in molti punti sfrangiata, con influenze e commistioni che hanno determinato uno dei caratteri di maggior interesse delle costruzioni in ambito alpino. Approfondirò questi temi nel terzo capitolo, dedicato agli studi sulla casa rurale, in particolare analizzando l'opera di Aldo Rossi e il riferimento a Jakob Hunziker, che a questa divisione tra culture della pietra e del legno ha assegnato un ruolo decisivo. Ora mi limiterò ad alcune brevi osservazioni sui modi di costruire originati dalle due culture.

La pietra è legata a costruzioni in cui prevale il « pieno » della muratura. Le case si distinguono per la solidità dei volumi, con poche aperture di limitate dimensioni. Questo materiale si è prestato mirabilmente alla costruzione su forti pendenze, consentendo la realizzazione di muri controripa che riportano il suolo all'orizzontalità. Nelle aree sud-alpine prevale la dimensione accentrata dell'insediamento, cosa che la costruzione in pietra ha potuto interpretare nei modi migliori, attraverso la

<sup>11</sup> È evidente che, inizialmente, l'uso di un determinato materiale era legato alle risorse che l'ambiente metteva a disposizione. Così la costruzione a telaio di legno, sviluppatisi poi nella tecnica del *Fachwerk*, poteva svilupparsi in zone dove erano disponibili grandi quantità di legname, compatto e durevole, come poteva essere quello di quercia. Parimenti, la costruzione a tronchi impilati richiedeva la disponibilità di alberi dal fusto lungo e diritto, e trovava applicazione nella zona degli abeti. La costruzione in pietra era anch'essa legata alla natura dei terreni, ricordando che, in origine, la pietra utilizzata non proveniva dalle cave, ma dalla bonifica dei campi. Ma a queste ragioni iniziali si sono nel tempo sovrapposte delle appartenenze culturali che hanno modificato la situazione. Stabilire una deterministica corrispondenza fra ambiente e materiali da costruzione può dunque risultare fuorviante.

<sup>12</sup> Si vedano le ricerche condotte negli anni '90 dal Politecnico di Milano e dall'Università di Genova e dirette da Santino Langé. Le ricerche hanno condotto all'elaborazione di una carta d'Europa in cui sono evidenziate le emergenze della costruzione in pietra e una fascia di transizione tra la predominanza della pietra e quella del legno. Questa divisione è messa in relazione con le linee di traffico che favorivano, nel medioevo, gli scambi culturali tra le regioni. «La costante della costruzione della casa in pietra si realizza sui percorsi dove troviamo diffuse le maestranze di origine comacina e antelamica, cioè in corrispondenza delle grandi strade di pellegrinaggio, sulle quali queste maestranze romaniche di origine altomedievale, dopo aver prestato la loro opera per la costruzione di grandi fabbriche religiose, si radicano sul posto... e nel processo di sviluppo edilizio tra '400 e '500 danno un contributo fondamentale anche all'architettura popolare». SANTINO LANGÉ, *Nuove motivazioni storiografiche e antropologiche per una ripresa di interessi sulla dimora alpina*, in *La dimora alpina*, atti del convegno di Varenna (LC), Villa Monastero 3-4 giugno 1995, a cura di Dario Benetti e Santino Langé, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 1996.

realizzazione di volumi articolati e la possibilità di prevedere giustapposizioni e accorpamenti.

Il legno è invece legato a due sistemi costruttivi distinti: da una parte la costruzione a telaio, con elementi lineari portanti e con sistemi di chiusura o tamponamento realizzati ancora in legno o con altri materiali; dall'altra la costruzione per «impilaggio» di tronchi incastri negli angoli<sup>13</sup>. In entrambi i casi prevale la leggerezza della costruzione, con aperture relativamente ampie e numerose. Il legno è spesso utilizzato anche nella costruzione di rastrelliere per l'essiccazione dei prodotti agricoli, infisse nel terreno o sovrapposte agli edifici. Le case sono generalmente isolate, seguendo le forme d'insediamento sparso che prevalgono nelle aree nord-alpine.

Questi caratteri generali conoscono nell'area alpina infinite e reciproche contaminazioni. Accade spesso che nello stesso edificio parti in pietra convivano con altre in legno, che aerei graticci siano sovrapposti a volumi massicci, che murature lapidee avvolgano strutture lignee. Le costruzioni appartenenti a queste culture hanno dei caratteri forti e riconoscibili, che continuano ad avere dei significati profondi.

#### *Tradizione, esperienza e nuove tecniche*

Ho accennato sopra a delle tradizioni costruttive antiche che nelle zone di montagna si sono per lungo tempo conservate, fin quasi a giungere ai giorni nostri. Sarebbe tuttavia sbagliato considerare queste tradizioni come un insieme di regole immutabili, del tutto impermeabili al passaggio del tempo e al susseguirsi delle vicende umane.

È certamente vero che le forme tradizionali della costruzione, e in particolare dell'abitazione, sono fra le espressioni della cultura umana che manifestano maggior resistenza al cambiamento. Braudel ci ricorda che «una casa, dovunque sia, dura e continua a testimoniare la lentezza di civiltà e di culture, ostinate a conservare, mantenere, ripetere» e che «fortunatamente, cento volte per una, saremo di fronte a permanenze, o almeno a lente evoluzioni»<sup>14</sup>. Il concetto di tradizione si rispecchia in gran parte in quello di consuetudine, e presuppone, come ho già ricordato, uno stretto legame tra generazioni che si passano «da una mano all'altra» valori, tecniche e saperi.

---

<sup>13</sup> Questa tecnica costruttiva è solitamente definita con il termine tedesco *Blockbau*, e prevede l'impilaggio di tronchi di legno scorticati, sbozzati o sommariamente squadrati. Queste travi sono incastrate sugli angoli in modo da ottenere un quadrilatero solidale. Non esiste una parola italiana che traduca il termine tedesco, e anche Aristide Baragiola usa, nel 1898, il termine tedesco *Blockbau* per descrivere i fienili del Cadore. Nei dialetti romanzini si usano vari termini per descrivere tale tecnica: *in chiavati* nella ticinese Valle Maggia, *bastir in trei* ad Airolo e a Dongio (secondo Hunziker), *a carden* in Valtellina e Valchiavenna. Per un primo approfondimento su questa tecnica costruttiva si veda il contributo di GIAN MARIO ASPESI, *La tipologia della casa a tronchi sovrapposti*, in *Le ragioni dell'abitare*, a cura di Giancarlo Cataldi, Alinea, Firenze, 1988.

<sup>14</sup> FERNAND BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, op. cit., pp. 245-246.

È però importante sottolineare che adeguamenti tecnici e costruttivi, anche se con svolgimento lento, hanno sempre interessato l'architettura tradizionale. Guardiamo ad esempio alle dimore in pietra del versante meridionale delle Alpi centrali. A un primo sguardo le case recenti, costruite agli inizi del XX secolo, possono sembrare simili a quelle più antiche, risalenti al XIV: come se seicento anni fossero passati senza indurre grossi cambiamenti nei modi di costruire. Ma a guardar meglio ci si accorge che molte cose sono mutate: gli architravi di porte e finestre, che nel medioevo erano monolitici, vengono nella prima età moderna sostituiti con archi di pietra<sup>15</sup> e poi con architravi di legno; le murature, che anticamente utilizzavano grandi blocchi negl'angoli e negli stipiti delle porte, vengono successivamente semplificate, e il ricorso alla malta di calce consente di utilizzare pietre di pezzatura più piccola; così per le volte, che negli edifici più recenti utilizzano anche il calcestruzzo, quando non sono sostituite da semplici e leggeri solai in legno. Questi cambiamenti non corrispondono a un processo «evolutivo», e le forme recenti non sono necessariamente migliori o più evolute di quelle antiche. Testimoniano solo un adeguamento a condizioni culturali ed economiche mutate, e può avvenire che in un momento di ristrettezze e di carestia anche le forme della costruzione regrediscano a soluzioni più spartane e meno raffinate rispetto a quelle di un periodo precedente<sup>16</sup>. È inoltre bene ricordare che una tradizione, anche nella più recondita vallata alpina, non può vivere in totale isolamento, e che influenze e contaminazioni sono sempre possibili. Così può avvenire che una nuova tecnica e un nuovo materiale, quando capaci di semplificare il lavoro del costruttore, vengano accettati e fatti propri. Ma sono vicende che rientrano nel campo d'esperienza di ogni gruppo umano.

L'esperienza e il rapporto con la realtà si configurano come i principali ambiti in cui la tradizione si viene formando. In quel passaggio «da una mano all'altra» di cui ho parlato prima,

...si offre quindi la possibilità di mantenere sempre viva la ripetizione e l'affinamento dell'esperienza. Questa, proprio in quanto viva, induce a piccole, lente, continue modificazioni che... sedimentano e vanno a costituire, attraverso l'apporto individuale, la ricchezza della memoria collettiva, della tradizione. Così esperienza e tradizione si rispecchiano l'una nell'altra...<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Cfr. DARIO BENETTI, *Dimore rurali medievali del versante orobico valtellinese*, Cooperativa Editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 2009.

<sup>16</sup> Ricordo che il «periodo d'oro» delle Alpi, e cioè quello di maggior sviluppo economico e civile, va inquadrato tra il XIII e il XVI secolo. A partire dal '600 – a seguito di una concomitanza di eventi come cambiamenti climatici, carestie e guerre – le Alpi conoscono un periodo di regresso economico dal quale non si sono più riprese. Si veda ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. 23-37.

<sup>17</sup> G. PIGAFETTA, I. ABBONDANDOLO, M. TRISCIUOGGLIO, *Architettura tradizionalista...*, op. cit., p. 25.

La tradizione è dunque aperta al cambiamento. Quest'osservazione invita a una riflessione sul rapporto fra tradizione e innovazione tecnica. Si sente spesso ripetere che la crisi dei modi di costruire tradizionali, che nelle Alpi italiane si è manifestata a partire dal secondo dopoguerra, sarebbe dovuta all'insorgere di nuove tecniche che avrebbero definitivamente cancellato quelle precedenti. Tuttavia, se non è del tutto infondato il ragionamento fin qui sviluppato, la costruzione tradizionale avrebbe dovuto assorbire queste innovazioni, senza perdere per questo la propria identità. Resta dunque da chiedersi perché, negli anni più recenti, questo non sia avvenuto. Le ragioni vanno ricercate altrove, ben al di là delle pratiche costruttive. Sono ragioni che corrispondono alla crisi di un mondo, quello delle cosiddette «società tradizionali»: una crisi di portata profonda e generalizzata.

Con la crisi delle civiltà contadine scompare anche l'artigianato rurale, e un discorso analogo potrebbe essere fatto per le tradizioni artigiane *tout court*. Con l'avanzare della civiltà industriale, l'artigianato ha tentato di sfruttare le nuove tecniche e i nuovi materiali per rinnovare la propria produzione e per cercare di stare al passo con l'incalzante modernizzazione. Nonostante ciò, la produzione industriale ha comunque soppiantato quella artigianale. La crisi delle culture artigiane, avviatasi nel XIX secolo, ha prodotto oggi dei risultati che si prestano ad un'utile analisi.

La gran parte della produzione artigiana è stata sostituita da quella industriale, che si muove con regole proprie e che, tutt'al più, per rispondere alle resistenze di gusto del pubblico, tenta a volte di imitare le forme tipiche dell'artigianato. Per il resto si è mantenuta, da un lato, una produzione artigiana che ha perso la cultura e il saper fare che le erano propri, e che si limita a lavori di manutenzione o complementari a quelli della produzione industriale; d'altro lato v'è una produzione di estrema nicchia, che ancora conserva e tramanda i suoi saperi e che produce, anche utilizzando tecniche moderne, costosi oggetti di qualità ricercata: ma è un mondo sempre più ristretto e minoritario. Mies van der Rohe, che era figlio di uno scalpellino, descrive questa realtà in modo molto lucido:

La mia sensibilità per il lavoro artigiano non mi impedisce di comprendere che l'artigianato è ormai superato in quanto forma economica. Quei pochi artigiani veri ancora esistenti in Germania rappresentano una rarità; le loro opere possono essere acquistate solo da gente molto ricca. Decisivo è qualcosa di completamente diverso. Le nostre esigenze hanno assunto proporzioni tali che non possono più essere soddisfatte con metodi artigianali. Per questo l'artigianato è spacciato; non possiamo più salvarlo, ma possiamo perfezionare i metodi industriali fino a raggiungere qualcosa di equivalente all'artigianato medievale.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> LUDWIG MIES VAN DER ROHE, manoscritto per una conferenza, *senza titolo*, 19 giugno 1924, MOMA, Mies manuscripts, Folder 4. Pubblicato in traduzione italiana in ID., *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Torino, 2010, p. 20.

Le osservazioni di Mies rivelano una fede nel progresso e nello sviluppo industriale tipica del suo tempo. Oggi siamo forse più disillusi riguardo alle capacità demiurgiche dell'industria, e qualcuno è portato a pensare che certe capacità manuali e costruttive dell'uomo non possano essere sostituite dalle macchine. Il «saper fare» dell'artigiano continua a essere un valore irrinunciabile, a patto che sappia adeguarsi alle condizioni del proprio tempo. Deve essere un sapere che non indulga sulle nostalgie e che sappia riconoscere con lucidità le cose che sono definitivamente tramontate. Un altro figlio di scalpellino, Adolf Loos, morto il fedele amico e falegname Josef Veillich, è costretto a rivolgersi all'industria per trovare delle buone sedie con cui arredare le sue case. E non gli rimane che questa amara constatazione: «siccome i fabbricanti di sedie sono morti, anche la sedia, la sedia di legno, è morta. Così muoiono le cose»<sup>19</sup>.

### *Il tramonto della civiltà alpina*

Molti autori, in anni recenti, hanno parlato delle Alpi come di un'area geografica contraddistinta da una propria civiltà, con caratteri peculiari e tuttavia non del tutto isolata dalle altre civiltà europee<sup>20</sup>. Non voglio ora discutere il valore e le ambiguità di questa distinzione: rimane il fatto che le popolazioni delle aree alpine hanno elaborato un particolare modo di abitare tra le loro montagne, contraddistinto da un rapporto stretto con la natura e con il territorio, con i sistemi agrari e pastorali, con gli ordinamenti politici e religiosi. In breve, quel che gli uomini delle Alpi hanno costruito nei secoli è una cultura dell'abitare.

---

<sup>19</sup> ADOLF LOOS, *Josef Veillich* (1929), in *Parole nel Vuoto*, op. cit., p. 373.

<sup>20</sup> Braudel aveva sostenuto che «la montagna, di solito, è un mondo in disparte dalle文明izzazioni, creazioni delle città e delle pianure. La sua storia è di non averne una, di rimanere, di regola, all'infuori delle grandi correnti civilizzatrici, che passano pure con lentezza, capaci di diffondersi lontano, in superficie, all'orizzontale; sono impotenti in senso verticale, di fronte ad un ostacolo di qualche centinaia di metri. Per questi mondi appollaiati, che ignorano quasi la città, Roma stessa, malgrado la sua sorprendente durata, avrà ben poco contatto» (FERNAND BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino, 1953). Questa posizione è stata più volte messa in discussione, oltre che da un ravvedimento dello stesso Braudel, da numerosi autori. Tra essi, un contributo fondamentale è quello dello storico francese Paul Guichonnet, che ha raccolto i contributi di numerosi autori che si sono occupati dei processi di civilizzazione nell'ambito alpino in *Storia e civiltà delle Alpi*, a cura di Paul Guichonnet, 2 voll.: vol I, *Destino storico*; vol. II, *Destino umano*, Jaca Book, Milano, 1984 (ed. or. *Histoire et Civilisations des Alpes*, 2 voll., Toulouse et Payot, Losanna, 1980). Un altro contributo importante è quello dello storico svizzero Jon Mathieu, autore di un'opera che tiene in considerazione gli sviluppi demografici, che individua nell'arco alpino un'area di civilizzazione e che mette in relazione gli sviluppi storici interni con quelli della pianura e delle civiltà urbane (JON MATHIEU, *Storia delle Alpi 1500-1900. Ambiente, sviluppo e società*, Casagrande, Bellinzona, 2000; ed. or. *Geschichte der Alpen 1500-1900: Umwelt, Entwicklung, Gesellschaft*, Boehlau Verlag Ges. m. b. H und Co. KG., Vienna-Colonia-Weimar, 1998). La tesi che vorrebbe lo spazio alpino come ambito di sviluppo di civiltà autonome è stata sostenuta anche dalla scuola «storico-antropologica» facente capo a Eric Wolf, che ha svolto interessanti studi su diversi ambiti locali, tra i quali segnalo: JOHN W. COLE, ERIC R. WOLF, *La frontiera nascosta. Ecologia e etnicità fra Trentino e Sud Tirolo*, Carrocci, Roma, 2000 (ed. or., *The Hidden Frontier: Ecology and Ethnicity in an Alpine Valley*, Academic press, New York, 1974); HARRIET ROSENBERG, *Un mondo negoziato: tre secoli di trasformazioni in una comunità del Queyras*, Carrocci, Roma, 2000 (ed. or. *A Negotiated World. Three Centuries of Change in a French Alpine Community*, University of Toronto press, Toronto, 1988).

A partire dal XIX secolo, questo secolare equilibrio entra in crisi. Molte sono le cause, ma è evidente che i valori della nuova società industriale non si conciliano con quelli dei contadini. L'allevamento e l'agricoltura, che costituivano un'importante base di sostentamento, si trasformano adottando i metodi produttivi dell'industria e sottponendosi alle regole dei mercati nazionali e internazionali. La concorrenza dell'agricoltura industrializzata delle pianure è insostenibile per l'economia alpina. Il breve periodo vegetativo, l'orografia tormentata e la difficile accessibilità determinano una crisi irreversibile del settore<sup>21</sup>. La meccanizzazione esige un accorpamento dei campi in grosse estensioni, «con una conseguente recessione dei sistemi agricoli storici e l'abbandono quasi totale degli edifici rurali diffusi sul territorio»<sup>22</sup>. La figura del contadino è sostituita da quella dell'agricoltore e dell'allevatore. Inoltre il mondo moderno, basato sulla rapidità delle comunicazioni e degli spostamenti, tende a lasciare in disparte i territori marginali e le vallate troppo distanti dalle città. I fondovalle sono percorsi da autostrade e ferrovie che scavalcano la catena alpina attraverso tunnel di base, mentre i villaggi sulle montagne si raggiungono solo attraverso strette mulattiere. Queste zone sono spinte nella marginalità e l'abbandono diventa una tendenza incontrastabile.

Nel 1977 Nuto Revelli pubblicava a Torino un libro che raccoglieva centinaia di testimonianze dei contadini della campagna e delle montagne attorno a Cuneo, registrate col magnetofono e trascritte tra il 1970 e il 1974<sup>23</sup>. Erano i racconti degli sconfitti della modernità, e parlavano di un mondo che stava definitivamente tramontando. Gli ultimi abitanti di villaggi abbarbicati nelle vallate del cuneese – che dalle Langhe al Monviso convergono a corona verso la pianura – erano testimoni di un drammatico spopolamento. La loro povera realtà contadina non aveva potuto trattenere le nuove generazioni che, attratte dalle ricchezze della pianura urbanizzata, erano scivolate a valle come una valanga.

Trent'anni più tardi, nel 2008, due giovani cineasti pinerolesi, armati di cinepresa, decidono di tornare negli stessi luoghi, sulle tracce di Nuto Revelli. Andrea Fenoglio e Diego Mometti realizzano un mediometraggio che intitolano *Il motore delle città*<sup>24</sup>. Nel

<sup>21</sup> Cfr. WERNER BÄTZING, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005, pp. 166-167 (ed. or., *Die Alpen. Geschichte und Zukunft einer europäischen Kulturlandschaft*, C.H. Beck HG, Monaco, 1991). Il versante italiano è fra i più colpiti dall'abbandono, perché qui le colture hanno un peso maggiore rispetto all'allevamento e le proprietà sono polverizzate. Nelle aree germaniche gli stati federali hanno favorito molto di più, a partire dal secondo dopoguerra, le economie locali. Nelle aree latine hanno prevalso invece le logiche centralistiche degli stati.

<sup>22</sup> D. GIOVANOLI, *Facevano case*, op. cit., p.10.

<sup>23</sup> NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Einaudi, Torino, 1977.

<sup>24</sup> ANDREA FENOGLIO, DIEGO MOMETTI, *Il motore delle città*, audiovisivo, supporto digitale, 52', Italia, 2008. Sarebbe interessante capire le ragioni del titolo assegnato a questo film. È forse dettato dal fatto che i figli della civiltà contadina sono diventati il motore per lo sviluppo della civiltà urbana e industrializzata? O forse dal fatto che i motori che questa civiltà ha costruito sono serviti per trainare a valle gli abitanti delle montagne? Forse entrambe le cose.

film, i contadini di Revelli non ci sono più; rimangono i ruderì delle loro dimore: pochi muri in pietra rimasti in piedi, i tetti crollati, qualche povera porta fatta di assi incastrate che miracolosamente resiste aggrappata ai suoi cardini. Sono i reperti di una civiltà antica scomparsa e i resti di un ordine sconfitto. Nel vederle si prova sgomento, come accade quando incontriamo le testimonianze di una vita passata. E si fa strada la consapevolezza di una perdita: insieme alla civiltà alpina tramontano i suoi saperi e le sue usanze. Le case abbandonate o i pochi attrezzi conservati in un museo contadino sono le ultime testimonianze di pratiche che non esistono più<sup>25</sup>.

Le storie delle montagne cuneesi sono le stesse di molte altre dell'arco alpino italiano. Gli stravolgimenti delle economie rurali, delle modalità insediative e dei modelli di vita che la modernità porta con sé, determinano la crisi identitaria delle società alpine<sup>26</sup>. Con esse, pare che anche la casa del contadino non possa avere futuro, divisa tra controversi interventi di riuso<sup>27</sup> e una condizione di totale abbandono.

Ma la casa abbandonata può anche essere vista «per la suggestione che da sempre esercita sull'architettura, per la sua forza di evocazione, per la sua capacità di proporre una mediazione sulle forme e sulle cose, sino a porsi come tramite di un'elaborazione concreta sugli elementi dell'architettura»<sup>28</sup>. Così il rudere diventa un ponte tra passato e futuro, tra cose immaginate e cose progettate, e l'architettura tradizionale diventa materiale disponibile all'elaborazione di un nuovo pensiero e di un nuovo destino delle costruzioni di montagna.

<sup>25</sup> Per la conoscenza delle pratiche e delle culture contadine rimane insuperato lo straordinario lavoro di documentazione raccolto sul campo da Paul Scheuermeier nell'arco di oltre trent'anni, dal 1919 al 1956. Il lavoro d'indagine sulle tradizioni popolari svolto per la compilazione dell'AIS (Atlante linguistico-etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale) curato da Jakob Jud e Karl Jaberg, doveva inizialmente limitarsi agli ambiti linguistici. L'interesse e la passione di Scheuermeier per le culture materiali ha portato a un'estensione degli studi che ha incluso osservazioni su tecniche di lavorazione, cicli produttivi, attrezzi agricoli, artigianato rurale, abitazioni. Gran parte della documentazione è pubblicata nei due volumi che includono le preziose fotografie dell'autore e le riproduzioni in xilografia dei disegni eseguiti sul campo da Paul Boesch. PAUL SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, 2 voll., Longanesi, Milano, 1980 (ed. or. *Bauenwerk in Italien der italienischen und Rätoromanischen Schweiz*, I vol: Eugen Rentsch, Erlenbach-Zurigo, 1943; II vol: Stämpfli & Cie., Berna, 1956).

<sup>26</sup> Cfr. ANNIBALE SALSA, *Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 2007. Annibale Salsa, professore di Antropologia filosofica e culturale all'università di Genova, è stato presidente del CAI (Club Alpino Italiano) dal 1994 al 2009.

<sup>27</sup> Si pone oggi il non secondario problema della conservazione di quelle antiche testimonianze. Non è un desiderio di imbalsamazione che deve prevalere, ma una necessità di conservare degli straordinari documenti «costruiti», che potrebbero, tra le altre cose, essere il motore di future trasformazioni. In molti casi la conservazione non può che passare per il riuso, a meno che non si vogliano trasformare interi villaggi in musei di se stessi. Il problema è spinoso, e spesso queste case sono soggette alle deformazioni derivate da sbrigative sistemazioni turistiche o da improvvisati interventi di trasformazione ad opera degli stessi contadini e dei loro eredi, che utilizzano queste case per le vacanze.

<sup>28</sup> DANIELE VITALE, *Introduzione*, alla seconda edizione italiana del libro di MAX BOSSHARD, ERALDO CONSOLASCIO, ALDO ROSSI, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, CLUP, Milano, 1985<sup>1</sup> (ed. or. *La costruzione del territorio nel Canton Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1979), dattiloscritto inedito, Milano, 1986, p. 15.

I momenti di crisi sono anche occasioni di ripensamento e di progetto. Progettare il futuro della montagna è oggi una necessità<sup>29</sup>. Fra i compiti dell'architettura v'è quello di immaginare nuove modalità d'insediamento e di trasformazione dei territori, nel tentativo di costruire un ordine che abbia gli stessi caratteri di adeguatezza della precedente tradizione.

Un progetto che va oltre la richiesta di pianificazione per grandi linee di sviluppo, per zone, ma chiede di essere fondato sull'architettura del territorio; e questa 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.<sup>30</sup>

Non si tratta di copiare e ripetere le forme delle vecchia casa del contadino, ma di saperne leggere i significati profondi.

Il richiamo alla casa contadina... non vuol dire affatto che noi dovremmo e potremmo tornare a costruire case come quella, ma intende illustrare, con l'esempio di un abitare del passato, in che senso esso fosse capace di costruire [...] Sarebbe già abbastanza se si fosse riusciti a portare l'abitare e il costruire nell'ambito di ciò che è problematico, *degno di interrogazione...*, e che quindi essi restassero qualcosa *degno di essere pensato*.<sup>31</sup>

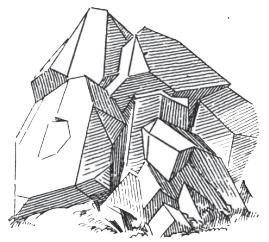
Questa casa non rappresenta solo lo sbiadito ricordo di un passato che non può ritornare, ma è anche la viva testimonianza di un ordine che vuol essere continuato. L'architetto – ricordava Loos – «opera in modo diverso dal contadino», e tuttavia il suo «piano prestabilito» non può prescindere dal riferimento alla tradizione, da cui bisogna distillare quegli elementi che possano trasformarsi in nuova linfa per progetti futuri. Per questo la tesi si propone di indagare i diversi modi con cui la modernità ha reinterpretato, in termini non parodistici, le antiche tradizioni.

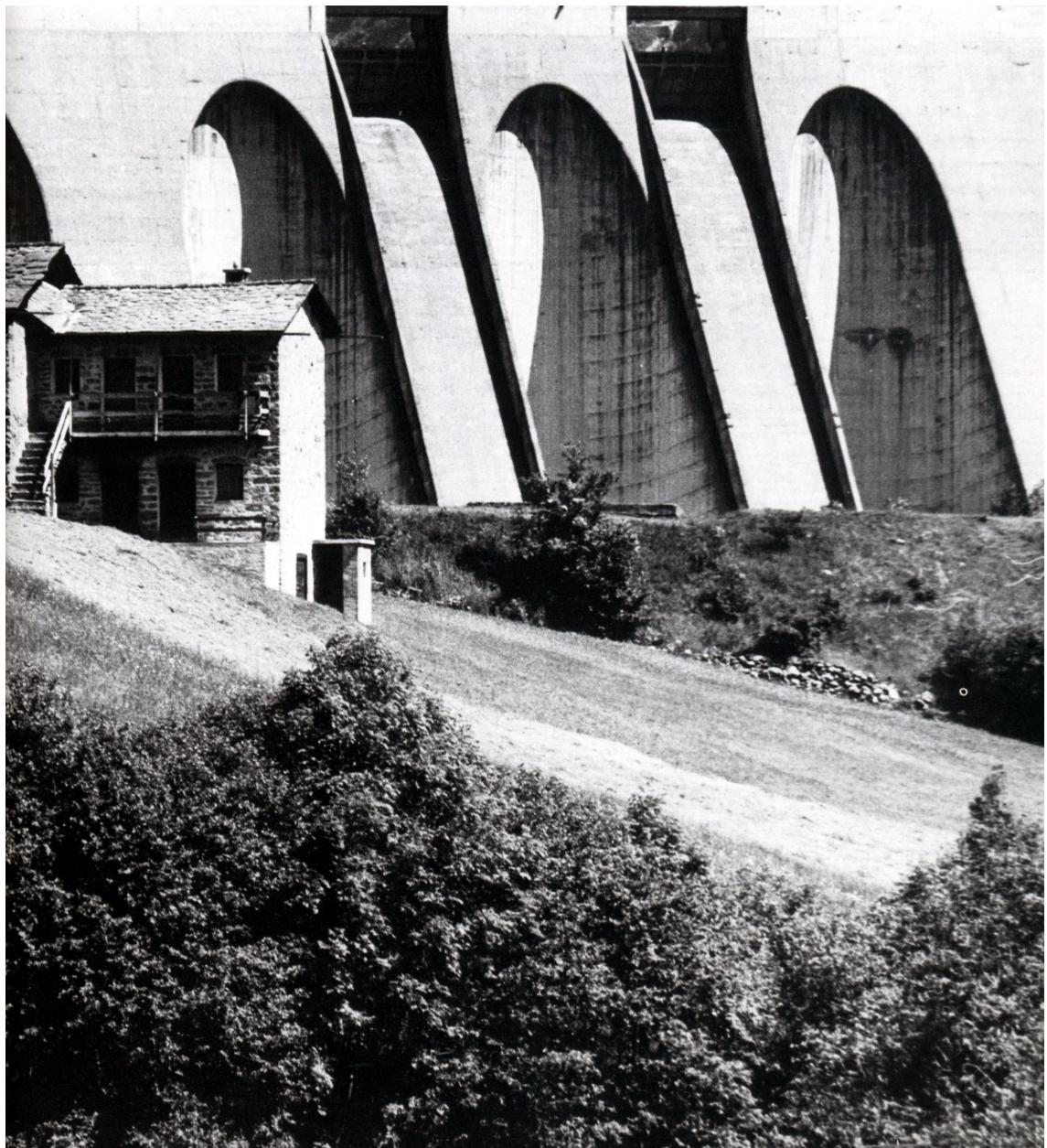
---

<sup>29</sup> A. SALSA, *Il tramonto delle identità tradizionali*, op. cit., in partic. il capitolo IV, *Solo «vinti» nel futuro?* Salsa giustamente evidenzia la necessità, per la montagna, di tornare ad essere produttiva, perché il suo equilibrio non può reggere solo sulle economie di rapina del turismo invasivo. A questo proposito riporta l'esempio di alcuni casi virtuosi, in cui le potenzialità della montagna sono state sfruttate anche accettando le logiche concorrenziali del mercato, ma puntando soprattutto sul livello qualitativo delle produzioni.

<sup>30</sup> M. BOSSHARD, E. CONSOLASCIO, A. ROSSI, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 3.

<sup>31</sup> M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, op. cit., p. 107.





**1.12.** Gli scivoli degli sfioratori della diga di Fusino II in Val Grosina, Valtellina

## ***La montagna nella modernità.***

### ***Storie, miti, prospettive***

Nella modernità i territori alpini conoscono nuovi sviluppi, legati ai commerci attraverso i valichi, allo sfruttamento delle risorse idriche e minerarie, alla nascita del turismo. Dalla seconda metà dell'Ottocento si costruiscono in montagna strade, ferrovie, ponti e trafori. Le industrie si insediano nei fondovalle alpini, in posizione strategica rispetto alle risorse idriche e minerarie. Con l'inizio del Novecento, la risorsa idrica diventa fondamentale per lo sviluppo dell'industria elettrica. Le località alpine sono inoltre scoperte come luoghi di cura, riposo e divertimento, innescando un processo di trasformazione che comincia con i grandi hotel, continua con i sanatori e gli stabilimenti termali e si conclude con le stazioni sciistiche. È un processo che raggiunge il culmine nel secondo dopoguerra, quando «le Alpi diventano un enorme cantiere a cielo aperto: ovunque compaiono ruspe e betoniere, si costruiscono case e alberghi, si disegnano nastri d'asfalto»<sup>32</sup>. Lo sviluppo dei trasporti porta a una concentrazione delle produzioni e degli insediamenti: se nella società tradizionale tutto il territorio era utilizzato in modo equilibrato, in quella industriale poche aree sono sfruttate in modo intensivo. L'abbandono interessa le vallate più isolate, mentre i fondovalle e le località di pregio naturalistico si congestionano.

### ***L'urbanizzazione delle Alpi***

L'urbanizzazione delle Alpi segue nella modernità diverse strade. Da un lato i centri più importanti, che in passato avevano un ruolo commerciale, perdono di vitalità e non riescono a governare gli sviluppi del territorio<sup>33</sup>; dall'altro i fondovalle subiscono un processo di «metropolizzazione diffusa», con lo sviluppo di vere e proprie città lineari lungo le principali vie di comunicazione. Nei luoghi dove si sviluppa il turismo, anche i piccoli villaggi si trasformano in cittadine, generando forti squilibri tra popolazione residente e popolazione ospitata<sup>34</sup>. La maggiore velocità del transito lungo le vie di valico toglie importanza al ruolo commerciale dei territori alpini, che

---

<sup>32</sup> ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, op. cit., p.23.

<sup>33</sup> Le città alpine, con la rivoluzione industriale, non crescono come quelle extra-alpine. Le uniche ad avere una vera crescita industriale sono Innsbruck, Bolzano, Grenoble e Aosta. Cfr WERNER BÄTZING, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, op. cit., p. 232.

<sup>34</sup> Con l'avvento del turismo di massa, nel secondo dopoguerra, piccoli villaggi di mille abitanti arrivano a ospitare, in alta stagione turistica, oltre diecimila turisti. Queste cittadine vivono per due mesi all'anno in una caotica congestione, mentre negli altri mesi appaiono come fantasmi di se stesse.

perdono la loro tradizionale funzione di mediazione e tendono a essere scavalcati<sup>35</sup>. Quella alpina rimane un'urbanizzazione periferica, dove la dipendenza dalle città di pianura aumenta progressivamente.

Giuseppe Dematteis ha però fatto notare che il fenomeno urbano nelle Alpi non è un portato della modernità. Anche in epoca pre-industriale, quella alpina non era una società esclusivamente agro-pastorale, e in montagna si erano sviluppati centri urbani nei quali la manifattura e i commerci avevano un peso decisivo. La vita di queste «città alpine» era strettamente «legata all'economia del territorio d'appartenenza»<sup>36</sup>. La rottura introdotta dalla modernità non consisterebbe dunque nell'urbanizzazione di un contesto «vergine», bensì nella separazione tra realtà urbane esistenti e risorse del territorio. Una separazione che ha origine già in età moderna, con il peso crescente dei capitali e la riduzione dei traffici transalpini seguita all'incremento di quelli atlantici. L'apertura delle strade carrozzabili attraverso i valichi<sup>37</sup> segna il definitivo declino delle città alpine, con una riduzione delle produzioni locali in favore di prodotti esterni più competitivi. Inoltre, con lo sviluppo delle grandi unità politiche europee, le Alpi diventano una frontiera fra gli stati nazionali, dove nuovi confini politici artificiali si sostituiscono a quelli culturali di un tempo. I territori, quando non sono sfruttati dall'esterno, tendono a chiudersi nell'autarchia, mentre le città alpine rimangono sedi amministrative decentrate e succursali delle capitali europee.

La decadenza delle Alpi comincia nell'età moderna con la formazione di unità politiche esterne sempre più forti, che eliminano gradualmente le autonomie locali, si appropriano delle risorse e in parte le distruggono, trasformando le Alpi in teatro di operazioni belliche, riducendo prospere città come Briançon a fortezze o a centri amministrativi dipendenti da un potere politico la cui sede si allontana sempre più, per fissarsi poi a Parigi, a Vienna, a Roma, a Berlino.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Cfr. GIAN PAOLO TORRICELLI, *Traversées alpines, ville et territoire. Le paradoxe de la vitesse*, in «Revue de géographie alpine», n. 2, 2002, pp. 25-36.

<sup>36</sup> GIUSEPPE DEMATTEIS, *Le città alpine*, relazione presentata al XXI Congresso Geografico Italiano, Verbania, settembre 1971, pubblicata nel vol. 2, tomo II degli Atti del Congresso, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1974, p. 13. Le città sono per Dematteis un «crocevia semantico», una coincidenza geografica tra funzioni specializzate e attributi simbolici. I piccoli centri alpini hanno tutte queste caratteristiche, e sono quindi da considerare città a tutti gli effetti, sebbene continguo poche migliaia di abitanti. Si è per troppo tempo creduto che nelle Alpi lo stretto rapporto con la natura avesse generato un esclusivo rapporto di dipendenza, in cui non esistevano circolazione commerciale, divisione del lavoro e accumulazione capitalistica. Se così fosse stato, le città alpine non sarebbero mai esistite. Sarebbero solo frutto di una colonizzazione esterna avvenuta dopo la crisi delle società tradizionali (pp. 9 sgg.).

<sup>37</sup> Spesso, per queste strade, la funzione militare supera quella commerciale. La strada rappresenta per il potere dello stato uno strumento di padronanza del territorio, esercitato attraverso il controllo dei confini e dei traffici. Cfr. G. P. TORRICELLI, *Traversées alpines...*, op. cit., p. 30.

<sup>38</sup> GIUSEPPE DEMATTEIS, *Città per le Alpi*, in «Rivista della montagna», luglio 1972, p. 6.

Ed è proprio nelle capitali europee che, a partire dal Settecento, prende forma quel «mito della montagna» che si dimostrerà decisivo per i successivi sviluppi dei territori alpini.

### *Il mito della montagna*

Agli inizi del Settecento le capitali europee scoprono le Alpi<sup>39</sup>. Da quel momento, non hanno smesso di essere guardate, raffigurate, percorse, studiate<sup>40</sup>.

In Inghilterra e a Londra si sviluppa un inedito gusto estetico per la natura. La potenza, la vastità e i contrasti dei paesaggi alpini diventano centro di una nuova sensibilità che «evolve dal pittoresco al sublime»<sup>41</sup>. Dall'idea classica di bellezza basata su ordine e armonia, si passa a un nuovo ideale estetico, «dove anche il disordine acquista dignità e anche l'orrido diventa bello»<sup>42</sup>. Le Alpi, tra Settecento e Ottocento, sono fra le mete più ambite dei viaggiatori diretti a sud e fra i soggetti preferiti dalla pittura di paesaggio. All'approccio contemplativo, cui contribuisce mirabilmente John Ruskin<sup>43</sup>, si contrappone presto quello mondano, che tende a fare delle Alpi una terra di conquista. I ricchi *gentlemen* inglesi fanno a gara per raggiungere le più alte vette delle Alpi: nasce l'alpinismo moderno, coronato a Londra dalla fondazione del primo *Alpine Club*<sup>44</sup>.

Parallelamente, nella Francia illuminista, si fa strada un interesse scientifico per le montagne, considerate come le parti più antiche del globo terrestre, luogo di origine

<sup>39</sup> Il gusto estetico per i paesaggi alpini nasce in Inghilterra agli albori del Settecento. Marjorie Hope Nicolson ha ben tracciato la parabola di quel gusto per il sublime delle montagne che troverà una trattazione teorica nell'*Inchiesta sul bello e il sublime* di Edmund Burke (MARJORIE HOPE NICOLSON, *Mountain gloom and Mountain glory*, Washington University Press, Washington, 1959). L'estetica dei paesaggi alpini aveva in realtà trovato dei primi estimatori nel medico e naturalista Konrad Gessner (1516-1565) e nel teologo Josias Simler (1530-1576), entrambi zurighesi e alpinisti *ante litteram*. Nonostante abbiano entrambi pubblicato delle descrizioni dei paesaggi alpini, le loro opere non hanno conosciuto fortuna fino alla scoperta degli inglesi. Si vedano KONRAD GESNER, *Lettera del medico Konrad Gesner a Jacques Vogel sull'ammirazione della montagna*, Zurigo, 1541, cit. in EUGENIO PESCI, *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, Centro di Documentazione Alpina, Torino 2000; e JOSIAS SIMLER, *Commentario delle Alpi*, a cura di Carlo Carena, Armando Dadò editore, Locarno, 2003, (ed. or. *De Alpibus Commentarius*, Zurigo, 1574).

<sup>40</sup> Cfr. LUISA BONESIO, *L'evoluzione del sentimento estetico delle Alpi tra Settecento e Novecento*, in *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007, p. 27.

<sup>41</sup> ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, op. cit., p. 39.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Si veda anche PAOLA GIACOMONI, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001.

<sup>43</sup> Ruskin dà un contributo fondamentale alla definizione dell'immagine moderna della montagna. Sono celebri le sue definizioni del Cervino come «il più nobile scoglio d'Europa» e delle Alpi come «le cattedrali della terra». Per una ricostruzione della «biografia alpina» di John Ruskin si veda MARCO FERRAZZA, *Cattedrali della terra. John Ruskin sulle Alpi*, Vivalda, Torino, 2008. Si veda inoltre il fondamentale volume dei *Modern Painters* (V volume, pubblicato a Londra nel 1856) dedicato alla *Bellezza delle montagne* (JOHN RUSKIN, *Pittori moderni*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1998, II vol.).

<sup>44</sup> L'Alpine Club inglese fu fondato a Londra nel 1853. Pochi anni dopo cominciò la pubblicazione dell'*«Alpine Journal»*, ancora oggi rivista di riferimento per l'alpinismo mondiale. Ruskin entrò in violenta polemica con molti autori della rivista, sostenendo che la montagna andasse osservata e contemplata da lontano, senza necessità di salirci sopra.

delle pianure fertili. L'osservazione scientifica è orientata inizialmente a riportare le forme caotiche dei rilievi a un principio d'ordine. Gli studi sulla cristallografia, sviluppatisi nella seconda metà del Settecento<sup>45</sup>, tendono a ricondurre le forme dei picchi alpini a un'immagine nascosta di perfezione. Il desiderio di osservare da vicino questi fenomeni conduce il naturalista ginevrino Horace-Bénédicte de Saussure<sup>46</sup> a scalare la vetta del Monte Bianco nel 1787, un anno dopo la prima ascensione del medico Paccard e del cercatore di cristalli Balmat.

Oltre a essere il luogo della natura originaria, la montagna è considerata come una terra abitata da uomini semplici e puri. L'isolamento in cui si credeva vivessero i montanari li avrebbe salvati dalla corruzione e dalle degenerazioni della società urbana. Già nel 1729, il poeta svizzero Albrecht von Haller si rivolgeva così agli abitanti delle Alpi:

E voi, popolo felice, mai la stirpe nera dei vizi ha attecchito nei vostri animi, la natura vi è sufficiente con i suoi beni gratuiti [...]. Nessun nemico si annida nei vostri petti, né mai il rimorso tardivo paga la gioia con il sangue; non vi sommerge nessun vortice di desideri sfrenati, contro cui la ragione ostenta vani insegnamenti...<sup>47</sup>

Il mito del montanaro svizzero non tarda a raggiungere le capitali europee, tra cui Parigi. Le Alpi diventano il luogo d'elezione per l'abitazione del «buon selvaggio». Per Jean-Jacques Rousseau<sup>48</sup>, le Alpi sono un simbolo di libertà, patria di un uomo che, a contatto con la natura, resta virtuoso, semplice e felice.

Per le culture germaniche, nel corso dell'Ottocento, le Alpi vengono invece a rappresentare il luogo dove le tradizioni popolari si sono conservate integre. Il desiderio romantico di «ritorno alle origini» trova nelle popolazioni alpine un'ideale autenticità, che vuol'essere un modello per la futura nazione. Alcuni valori del romanticismo come la spiritualità, la grandiosità della natura e l'identità del popolo trovano nello spazio alpino una degna rappresentazione.

<sup>45</sup> Un ruolo decisivo in questi studi lo hanno avuto Jean-Baptiste Rome de l'Isle e René-Just Haüdy. Si veda PAOLA GIACOMONI, *Un sogno di perfezione: il cristallo*, in *Montagna. Arte, scienza, mito*, a cura di Gabriella Belli, Paola Giacomoni, Anna Ottani Cavina, Skira, Milano, 2003, pp. 131-137.

<sup>46</sup> HORACE BÉNÉDICTE DE SAUSSURE, *Viaggio al Monte Bianco*, Club Alpino Italiano, Milano, 1955 (ed. or. *Voyages dans les Alpes*, chez Barde, Manget & compagnie, Ginevra, 1787).

<sup>47</sup> ALBRECHT VON HALLER, *Le Alpi*, Tararà, Verbania, 1999, p. 49 (ed. or. *Die Alpen*, in *Versuch Schweizerischer Gedichten*, bey Niclaus Emanuel Haller, Berna, 1732).

<sup>48</sup> Si veda JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Julia o la Nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, trad. it. di Piero Bianconi, Rizzoli, Milano, 1998<sup>5</sup> (ed. or. *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, chez Pierre Erialed, Amsterdam, 1761). È questo un romanzo epistolare «in cui ciascun personaggio sviluppa la prospettiva di felicità più affine alla sua natura» (cfr. FULVIA DE LUISE, GIUSEPPE FARINETTI, *Storia della felicità. Gli antichi e i moderni*, Einaudi, Torino, 2001). La piccola fattoria ai piedi delle Alpi dove la narrazione è ambientata, è il luogo dove ogni essere umano può coltivare la propria autosufficienza solitaria. Il giardino dell'«Eliso» è un *locus amoenus* dove ognuno ritrova un rapporto schietto con la natura, al di là dei condizionamenti sociali.

Tutte queste idee legate alla montagna si sovrappongono fino a formare un nuovo immaginario:

...lo sguardo cittadino, cui si deve la codificazione estetica delle Alpi, imprime su di esse il vagheggiamento di una natura selvaggia, terribile ma forse anche giusta ed esemplare, ospite severa ma formativa di genti che, in un primo momento temute come selvagge e banditesche, vengono rapidamente assimilate alla figura dello svizzero integerrimo alla Rousseau.<sup>49</sup>

Il mito della montagna, nato nelle grandi capitali europee, si configura come una commistione tra natura incontaminata e spazi vitali abitati da uomini semplici e innocenti. Roland Barthes ricorda che ancora oggi, nell'immaginario legato alle Alpi, «si ritrova... quella promozione borghese della montagna, quel vecchio mito alpestre... che Gide associava giustamente alla morale elvetico-protestante e che ha sempre agito come un bastardo miscuglio di naturismo e puritanesimo»<sup>50</sup>. Questo immaginario ha condizionato le trasformazioni dei territori alpini e gli sviluppi dell'architettura in modi diversi.

Da un lato si è imposta l'idea dell'alpe purificatrice e del montanaro virtuoso, tendendo a «imprigionare la cultura alpina in un sistema immobile di comunità arcaiche dediti ad antichi mestieri»<sup>51</sup>. L'intento di proteggere e conservare quel mondo ha portato al rifiuto della modernità, e il riferimento a un passato mitico ha fatto scivolare l'architettura nel tradizionalismo.

Da un altro lato ha pesato «la rigida separazione tra cultura montanara e cittadina, la divaricazione forzata tra alto e basso, la contrapposizione ideologica tra arcaicità e modernità»<sup>52</sup>. Quando non hanno prevalso le tendenze arcaicizzanti, si è fatto strada l'entusiasmo per la modernizzazione. In questo caso, il paesaggio alpino è stato letto come regno di una natura pura e incontaminata, come una *tabula rasa* sopra cui costruire un mondo che tagliasse i ponti con il passato. Le trasformazioni che ne sono seguite hanno teso a trascurare il patrimonio delle esperienze storiche, mettendo a repentaglio un equilibrio faticosamente costruito nei secoli. L'iniziale entusiasmo «ha mostrato tutti i suoi limiti dopo gli anni settanta, quando è parso chiaro che la montagna stava diventando un surrogato della città»<sup>53</sup>.

Cercherò ora di chiarire e sviscerare le contraddizioni delle due ideologie, quella «tradizionalista» e quella «modernista».

<sup>49</sup> LUISA BONESIO, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, op. cit., p. 30.

<sup>50</sup> ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974<sup>1</sup>, 1994<sup>2</sup>, p. 118, (ed. or. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi, 1957).

<sup>51</sup> ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, op. cit., p. 10.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 83.

### *Un ritorno al passato: il tradizionalismo*

Secondo Martin Steinmann, «lo sforzo di procurare all'architettura una "realità" più profonda partendo dalla tradizione di un paese o di un popolo... ha le sue radici nel romanticismo»<sup>54</sup>. L'idea stessa di nazione si è spesso appoggiata alle tradizioni popolari per aggregare i cittadini attorno a un sentimento comune.

In Svizzera, dopo la costituzione federale del 1848, l'architettura popolare è uno dei simboli attorno ai quali si tenta di costruire l'identità nazionale<sup>55</sup>. Lo «chalet svizzero» ne diventa in qualche modo l'emblema. Ma esso si rivela anche come una realtà inventata<sup>56</sup>, che appiattisce le differenze regionali in un'immagine di sintesi. La tradizione si pone, in questo caso, come una costruzione ideologica che «ricorre alla storia come legittimazione dell'azione e cemento della coesione di gruppo»<sup>57</sup>. Non a caso, lo chalet ha in seguito avuto un ruolo importante anche nella costruzione dell'immagine turistica della Svizzera: proprio perché era l'espressione più efficace del «tipico» e del «caratteristico». Lo chalet – come ha notato Jacques Gubler – è un oggetto a cui ci si affeziona facilmente<sup>58</sup>.

Lo chalet diventa anche l'elemento cardine attorno a cui si costruiscono i «villaggi alpini» nelle esposizioni internazionali a cavallo tra Ottocento e Novecento<sup>59</sup>. Uno dei compiti assegnati a queste esposizioni era di «conciliare la dimensione nazionale e le peculiarità

<sup>54</sup> MARTIN STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo. Lavoro come sapere e lavoro come immagine: l'architettura comune*, in *Architettura Moderna. L'avventura delle idee 1750-1980*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, Electa, Milano, 1985, p. 169.

<sup>55</sup> Su questo punto si veda JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Editions de l'Age d'Homme, Losanna, 1975, seconda edizione Archigraphie, Ginevra, 1988, in partic. il paragrafo *Pour le visage aimé de la patrie*, pp. 33-35. Si veda anche *Le chalet à bâtons rompus*, intervista di SERGE DESARNAULDS a JACQUES GUBLER, in *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, a cura di Valentina Anker, éditions Chênoises-Georg, Chêne-Bourg/Ginevra, 1999, pp. 17-30.

<sup>56</sup> Le Alpi sono state largamente interessate, dal xx secolo, dal trapianto di numerose *tradizioni inventate* basate su un passato più o meno mitico. L'intento principale pare essere stato quello della costruzione di un'immagine della montagna a uso e consumo del turista, tanto che questo processo d'invenzione ha subito una decisiva accelerazione con lo sviluppo del turismo di massa nel secondo dopoguerra. Gli oggetti d'invenzione spaziano dai costumi folcloristici ai prodotti tipici per arrivare alla casa di montagna.

<sup>57</sup> ERIC HOBSBAWM, TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987, p. 15 (ed. or. *The Invention of Tradition*, Cambridge università Press, Cambridge, 1983). Quest'idea di «tradizione inventata» è ripresa da Pigafetta, Abbondandolo e Trisciuoglio, che definiscono l'architettura tradizionalista come un'architettura che tenta di «conservare un rapporto vero e vitale con il passato attraverso la storia», e cioè attraverso una costruzione soggettiva che muove dal presente. Cfr. G. PIGAFETTA, I. ABBONDANDOLO, M. TRISCIUOGLIO, *Architettura tradizionalista*, op. cit., p. 30.

<sup>58</sup> *Le chalet à bâtons rompus*, intervista di S. DESARNAULDS a J. GUBLER, op.cit., p. 17.

<sup>59</sup> Il primo «villaggio alpino» fu realizzato per l'Esposizione Nazionale Svizzera di Ginevra del 1896. Seguirono quelli realizzati da Austria e Germania all'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1897 e dalla Svizzera all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 (con dimensioni impressionanti: 78 edifici, 400 persone che vi abitano e lavorano per tutta la durata dell'esposizione, una montagna posticcia alta 40 metri, una cascata di 25 metri). L'elenco potrebbe estendersi con decine di realizzazioni degli anni successivi in occasione di fiere e mostre, in Europa e negli Stati Uniti. Anche l'Italia ebbe il suo villaggio alpino, realizzato dal Club Alpino Italiano nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911, chiamato col nome pittoresco di «Turinetto Soprano». Si veda *I villaggi alpini. Le identità nazionali alle grandi esposizioni*, catalogo della mostra del Museo Nazionale della Montagna, Torino 25 febbraio-20 novembre 2011, a cura di Alessandro Pastore, Collezioni del Museo Nazionale della Montagna, Torino, 2011.

delle tradizioni regionali e locali con le produzioni industriali e artigianali di ciascun paese»<sup>60</sup>. I villaggi alpini si proponevano come strutture effimere che mettevano in scena dei *tableaux vivants* per stimolare la curiosità dei visitatori.

L'ideazione e la concreta messa in opera del villaggio rispondono ad obiettivi diversi ma anche sovrapposti: la conoscenza e la valorizzazione economica della montagna da parte della città per potenziare la crescita del turismo; l'elaborazione di una costruzione politica del passato innestata nel presente e mirata a incanalare la modernità nella tradizione; l'idea di un modello culturale, estetico e architettonico che idealizza una visione nostalgica del villaggio...<sup>61</sup>

Le abitazioni alpine allestite per queste mostre lasciano anche delle tracce concrete e durature, influenzando i progettisti e i costruttori dei villaggi turistici: «paradossalmente l'effimero dà vita al permanente, anziché il contrario»<sup>62</sup>.

L'immagine della «casa borghese di montagna» che si è affermata nelle Alpi italiane ha seguito una strada per molti versi simile a quella dello chalet nelle esposizioni. Più che interpretare la cultura del popolo, queste case hanno dato risposta ai desideri dei turisti e all'idea di cultura popolare che questi si aspettavano. Dentro il mito della montagna non c'era spazio per le costruzioni moderne. L'ideale borghese di paesaggio alpino comprendeva solo cime innevate, prati fioriti, mucche al pascolo e rustiche capanne. Le nuove case non dovevano arrecare disturbo a questa visione, mimetizzandosi con le dimore dei montanari. Come nel caso dello chalet svizzero, le differenze fra le tradizioni costruttive delle regioni alpine si sono appiattite nello stereotipo. La casa rivestita di pietra e legno con il tetto a capanna è diventata un modello da ripetere in tutte le località.

Nella prima parte di questo capitolo ho parlato della cultura alpina e delle sue tradizioni costruttive. È evidente che quel modo di intendere la tradizione è del tutto diverso da quello descritto qui. Nelle culture alpine, la tradizione non era un costrutto ideologico, ma un modo di tramandare saperi e tecniche. Nella modernità, invece, il riferimento alla tradizione è stato spesso travisato nella riproposizione di immagini che si pretendevano appartenere a un mitico passato.

Credo sia importante, a questo punto, distinguere l'architettura *tradizionale* da quella *tradizionalista*. Possiamo ipotizzare, seguendo Steinmann, la seguente distinzione: «entrambe si riferiscono al lavoro necessario alla produzione di un oggetto, ma la prima posizione concepisce questo lavoro “dall'interno”, mentre la seconda lo osserva

<sup>60</sup> ALESSANDRO PASTORE, *Un'invenzione della tradizione*, in *I villaggi alpini*, op. cit., p.11.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 21.

“dall'esterno”, cioè dal punto di vista della sua immagine; la prima è realistica, la seconda idealistica»<sup>63</sup>.

L'architettura tradizionale non si riferisce a una tradizione per scelta: «il contadino non si veste in modo pittoresco, semplicemente lo è», per tornare alle parole di Loos che ho messo in epigrafe alla tesi. Quella tradizionale è un'architettura che continua a seguire delle tecniche consolidate, introducendo di volta in volta accorgimenti e adeguamenti, seguendo un movimento che dal passato va verso il presente.

L'architettura tradizionalista, invece, si riferisce alle tradizioni popolari recuperandone l'immagine ma utilizzando tecniche che appartengono al presente e che non hanno alcun rapporto con la tradizione che si intende evocare. «In questa visuale la tradizione si rapprende in un complesso di forme che connotano la “tradizione”»<sup>64</sup>, seguendo un movimento che dal presente va verso il passato.

Una caratteristica dell'architettura tradizionalista è quella di rifiutare le immagini della società industriale, pur accettandone le tecniche e le «comodità». Paul Schultze-Naumburg, nei suoi *Kulturarbeiten*<sup>65</sup>, denuncia che i paesaggi originari del popolo tedesco sono alterati dalle macchine e dalle tecniche moderne. Le osservazioni di Schultze-Naumburg si concentrano sulle immagini e su ciò che appare<sup>66</sup>. Il lavoro e lo sviluppo tecnico sono riconosciuti come valori «prettamente tedeschi», ma devono essere rappresentati attraverso l'immagine della tradizione. Questa ideologia ha avuto, dalla fine dell'Ottocento, una larga influenza anche nelle Alpi. La casa borghese di montagna ha adottato le innovazioni costruttive e i confort conquistati dall'industria, ma ha continuato a essere rappresentata attraverso l'immagine tipica della tradizione. Secondo Friedrich Achleitner

sono queste le basi che hanno permesso nel secondo dopoguerra di erigere vere e proprie quinte architettoniche ad uso dei turisti, creando un mondo tanto ignorante quanto intollerante, basato

---

<sup>63</sup> M. STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 170.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>65</sup> Con il titolo *Kulturarbeiten* si identifica una collana di libri, curata dall'architetto-pittore tedesco Paul Schultze-Naumburg e pubblicata in nove volumi tra il 1900 e il 1917. L'argomento principale di questi libri è la descrizione e l'esaltazione del paesaggio antropico tedesco: «rocce, prati, sentieri e strade, recinzioni, piantumazioni, torrenti e canali sono minuziosamente fotografati e inventariati con l'attenzione dell'entomologo; e commentati, con chiaro intento pedagogico, opponendo esempio a contro esempio». Si veda BRUNO REICHLIN, *Die Moderne baut in den Bergen. Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna*, in *Neues Bauen in den Alpen. Architettura contemporanea alpina: premio d'architettura 1995*, a cura di Christoph Mayr Fingerle, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 1997, p. 90.

<sup>66</sup> È indicativo il fatto che, nei *Kulturarbeiten*, le forme dell'architettura tradizionale che si vogliono esaltare siano rappresentate soltanto attraverso delle fotografie, mai attraverso piante e spiegazioni della loro struttura. Cfr. M. STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 174.

sull'apparenza, un mondo che non permette neppure uno «sguardo selettivo» sul paesaggio ma che lo nasconde genericamente dietro un'immagine o uno stereotipo.<sup>67</sup>

Tornando alla distinzione fra tradizione e tradizionalismo, è importante notare che nelle Alpi italiane l'architettura tradizionale è oggi ridotta ad ambiti molto ristretti e minoritari. In alcune vallate sperdute sopravvivono ancora artigiani che continuano a costruire secondo tecniche antiche. Ma è un mondo che sembra destinato a scomparire, anche se le tracce di quegli antichi saperi possono avere un significato per gli sviluppi futuri. La costruzione tradizionalista ha invece letteralmente invaso lo spazio alpino, e ancora oggi rimane uno dei *modus operandi* più diffusi, adottato anche dall'edilizia speculativa.

È però necessario distinguere, fra le architetture tradizionaliste, le espressioni elevate e colte da quelle legate ai luoghi comuni. In Svizzera, per esempio, non sarebbe giusto generalizzare e confondere l'architettura del cosiddetto *Heimatstil*<sup>68</sup> con il *cliché* dello chalet che troviamo sulle cartoline turistiche. Lo *Heimatstil* è stato definito, non senza ragioni, come uno stile architettonico tradizionalista e reazionario. In molti casi, però, la riproposizione di elementi tradizionali è passata attraverso uno studio attento di forme e tipi legati a un particolare contesto.

Tra gli architetti *Heimatstil* rimane esemplare l'opera di Nikolaus Hartmann in Engadina che, a seguito di uno studio approfondito della casa reto-romanza, ripropone alcune forme dentro i processi costruttivi moderni. Nelle sue architetture, i riferimenti formali alla tradizione popolare si combinano con citazioni colte riprese dalla classicità, giustamente riportate al quadro delle influenze del rinascimento lombardo sull'architettura engadinese. Hartmann non si limita a riproporre dei modelli presi dalla tradizione, ma tenta di ritrovare nella tradizione regole e principi. La casa reto-romanza è riconosciuta come un tipo che può originare nuovi sviluppi, anche oltre la semplice ripetizione delle sue forme.

Potrebbe essere utile, a questo punto, richiamare la distinzione tra «tipo» e «modello» operata da Quatremère de Quincy:

la parola «tipo» non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire da regola al modello [...] Il «modello», inteso secondo l'esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal quale è; il «tipo» è, per lo

---

<sup>67</sup> FRIEDRICH ACHLEITNER, *Architettura alpina. Prima e dopo Edoardo Gellner*, in *Neues Bauen in den Alpen, Architettura contemporanea alpina: premio d'architettura 1999*, a cura di Christoph Mayr Fingerle, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 2000, p. 204.

<sup>68</sup> «La riscoperta dello sgraffito e della casa engadinese a partire dalla fine del XIX secolo rivela un nuovo interesse per l'architettura locale e regionale. Nel 1905 fu fondata l'*Associazione per la Protezione della Patria (Heimatschutz)*, la quale promuoveva uno stile architettonico regionale e raggruppava intorno a sé numerosi ed influenti architetti». LEZA DOSCH, *Heimatstil und Regionalismus. Zur Diskussion über zwei architekturgeschichtliche Begriffe*, in «Bündner Monatsblatt», n. 5, 2005, pp. 491-520, trad. it. parziale nel sito internet [www.grigionicultura.ch](http://www.grigionicultura.ch).

contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro.<sup>69</sup>

Nel caso di Hartmann, mi sembra di poter riconoscere delle opere che reinterpretano la tradizione attraverso il filtro della tipologia, e che si distinguono nettamente da quelle che tendono all'imitazione lineare di un modello, basate cioè su un *cliché*, una matrice che riproduce oggetti identici. Inoltre, se è vero che nelle sue architetture vi sono elementi ripresi linearmente dalla tradizione, come gli *Erker* e le finestre strombate, è pur vero che l'accostamento fra questi elementi non è mai casuale, e rivela piuttosto una cultura e una padronanza della lingua che ogni architetto dovrebbe possedere. Perché senza cultura, come anticipavo nella premessa, non si dà linguaggio.

Anche nelle Alpi italiane ci sono architetture di grande valore che rivelano una propensione al tradizionalismo. Nei prossimi capitoli analizzerò alcune opere che recuperano alcune forme tradizionali e le ripropongono linearmente nel progetto: è il caso delle *baite* di Mino Fiocchi nel periodo fra le due guerre e del villaggio di Grangesises di Pompeo Trisciuoglio nel dopoguerra. In entrambi i casi, i riferimenti alla tradizione sono accompagnati da una profondità di cultura e dalla conoscenza delle realtà locali, non riducendo mai il progetto all'imitazione volgare. Anche fra le tendenze tradizionaliste, dunque, è sempre necessario distinguere tra buone e cattive architetture.

In ogni caso, l'atteggiamento tradizionalista è stato criticato come falso e ingenuo dagli architetti moderni che, con approccio altrettanto ideologico, ritenevano che la nuova architettura dovesse affermarsi come una realtà pura e priva di compromessi col passato.

### *L'illusione del Moderno*

«Non meno ingenuo della tradizione che si ostina ad affermarsi è l'assolutamente privo di tradizione; che non sospetta quanto passato si trovi nella relazione con le cose che si pretende pura, non offuscata dalla polvere di ciò che è crollato»<sup>70</sup>. L'architettura moderna, in taluni casi, si è illusa di trovare in montagna una realtà pura e incontaminata, dove le tracce della precedente civiltà alpina fossero cancellate o trascurabili: una *tabula rasa* su cui sperimentare i principi della nuova architettura.

L'architettura moderna è nata e si è sviluppata nelle grandi città industriali europee e nordamericane, conoscendo in seguito una diffusione internazionale. Il libro di Pevsner *I*

---

<sup>69</sup> ANTOINE CHRYSOSTÔME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'Architecture*, Parigi, 1832. La citazione è ripresa da ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966, 1970<sup>2</sup>, 1973<sup>3</sup>; ed. riveduta a cura di Daniele Vitale, Clup, Milano, 1978, 1987<sup>2</sup>; nuova ed. CittàStudi, Milano, 1995, p. 32.

<sup>70</sup> T. W. ADORNO, *Sulla tradizione*, op. cit., p. 33.

*pionieri dell'architettura moderna*<sup>71</sup> ha cercato le origini del Movimento moderno nelle tradizioni popolari inglesi e nelle opere di William Morris e del movimento *Arts and Crafts*. Questa interpretazione «ha aiutato a spazzar via l'estetica “ingombrante” dei revival storicistici del XIX secolo, preparando la strada al funzionalismo moderno... ma allo stesso tempo ha ridotto il riferimento alle tradizioni popolari a un ruolo puramente transitorio, che ha esaurito il proprio significato non appena la modernità matura si è affermata»<sup>72</sup>. Il risultato è stato che, in molti casi, l'architettura «ha trascurato il “senso del luogo” in favore di un'interpretazione puramente formale che ha condotto alla schematica tendenza dell'astrazione moderna»<sup>73</sup>. La tecnica e la standardizzazione diventano il «credo» degli architetti moderni, illusi di poter ricostruire su queste basi un'identità collettiva.

Nelle principali città italiane, dagli anni '30 del Novecento, le idee della nuova architettura hanno conosciuto diffusione e seguito. L'affermazione dell'architettura moderna in Italia è stata, come sappiamo, una vicenda non priva di contrasti e polemiche. Ma alla fine la sua influenza si è rivelata decisiva, portando con sé importanti rivolgimenti che hanno pesato anche sulle correnti più reazionarie e ostili al cambiamento. Le innovazioni dell'architettura moderna, però, si sono dovute confrontare con il corpo vivo delle città, con la loro storia e la loro cultura. Inoltre, i nuovi edifici si sono inseriti in un imponente corpo costruito, che ha dettato regole ed è stato capace di assorbire mutamenti e trasformazioni. Così ogni città italiana ha finito per dare una particolare interpretazione all'architettura moderna. È un'esperienza, quella del Moderno in Italia, che ha origini non solo ideologiche, ma che affonda nella storia e nei contrasti delle città.

Sembra che in montagna tutto ciò non sia avvenuto. Agli inizi del Novecento, i territori alpini erano ormai condannati, come ho ricordato sopra, a diventare periferia degli Stati. La storia e la cultura delle precedenti civiltà si stavano sgretolando, e non esisteva un corpo costruito paragonabile a quello delle città di pianura. I territori di montagna, pur essendo in gran parte antropizzati, tornavano a essere considerati come regno della natura

---

<sup>71</sup> NIKOLAUS PEVSNER, *I pionieri dell'architettura moderna da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano, 1983 (ed. or. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, Londra, 1936).

<sup>72</sup> MAIKEN UMBACH, BERND HÜPPAUF, *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the built of Environment*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005, pp. 13-14; cit. in *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, a cura di Jean-François Lejeune e Michelangelo Sabatino, Routledge, Londra, 2010, p. 3.

<sup>73</sup> JEAN-FRANÇOIS LEJEUNE, MICHELANGELO SABATINO, *North versus South*, in *Modern Architecture and the Mediterranean*, op. cit., p. 3.

incontrastata. In molti ritenevano necessario un nuovo inizio, che dimenticasse la miseria e la povertà del passato<sup>74</sup> per proporre sviluppi alternativi.

Nelle Alpi italiane, l'architettura moderna ha spesso privilegiato il rapporto con una natura che si pretendeva incontaminata, accentuando la contrapposizione tra montagna e città. Il portato ideologico dell'architettura moderna ha teso, in questo caso, a trascurare la storia e i contrasti dei territori.

Nelle proposte per il *Piano regolatore della Valle d'Aosta*<sup>75</sup>, ad esempio, gli architetti razionalisti si riferiscono unicamente alle «armonie del paesaggio» e rifiutano ogni riferimento alle tradizioni locali, ritenute «fonti di errate ispirazioni stilistiche»<sup>76</sup>. All'architettura è affidato il compito di ritrovare «la solidarietà con la bellezza del cielo e della terra» e di ricercare «i rapporti intesi a raggiungere un massimo di equilibrio fra gli elementi dell'edilizia e quelli dell'ambiente»<sup>77</sup>. I nuovi edifici si materializzano in volumi puri che asseggiano le asperità del suolo e si stagliano nel paesaggio attraverso l'evidenza e il rigore delle geometrie.

All'interno di questo piano territoriale si distingue, per la particolare enfasi astratta, il *Piano regolatore di Aosta* elaborato da Banfi, Peressutti e Rogers. La città è sintetizzata negli elementi che connotano la sua «romanità»<sup>78</sup>: le mura, i monumenti romani, il tracciato ortogonale. Il tessuto minuto e i monumenti medioevali, espressione concreta della civiltà alpina, sono invece cancellati con un sol gesto. Le condizioni di miseria in cui erano cadute le popolazioni alpine sono collegate alla forma della città, dove «il panorama è monotonamente desolante, fatto di cortili angusti e umidi, case cadenti, antri scuri,

<sup>74</sup> La decadenza delle civiltà alpine di cui ho parlato all'inizio aveva portato, negli ultimi scorsi del XIX secolo, a condizioni di vita estremamente miserevoli. Molti studiosi, non solo architetti, hanno interpretato questa miseria come una condizione dell'ambiente alpino, dove la durezza della natura avrebbe imposto implicitamente una tale condizione, dimenticando che nel Medioevo queste terre erano state perfino più ricche delle pianure.

<sup>75</sup> Il piano, promosso da Adriano Olivetti nel 1936, era diviso nelle seguenti parti: piano del Monte Bianco di Gino Pollini e Luigi Figini; piano della conca del Breuil di Lodovico Belgioioso e Piero Bottoni; piano di Aosta e Pila di Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers; piano di Ivrea di Gino Pollini e Luigi Figini. Di ciascuna parte era fornita una completa analisi geografica, economica, fondiaria, edilizia e demografica. Venivano individuate delle strategie generali di sviluppo, rivolte soprattutto allo sviluppo dei trasporti e della ricettività turistica. Ma accanto al lavoro di analisi erano proposti dei veri e propri progetti per la fondazione di nuovi insediamenti, con un notevole approfondimento degli aspetti architettonici. Si veda *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea, 1943; nuova edizione con introduzione di Giorgio Ciucci, Edizioni di Comunità, Torino, 2001.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 123. Le citazioni sono tratte dalla nuova edizione del 2001.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>78</sup> Il riferimento al passato romano di Aosta, più che a una volontà di inserirsi in una continuità storica, mi sembra possa essere interpretato come un «pretesto» per una ristrutturazione radicale della città. Quello per Aosta è un piano che risente della politica centralista e della retorica imperiale propagate dal regime fascista, anche se interpretate in chiave moderna. Gli stessi autori del piano scrivono: «il primato italiano deve significare dopo lunghi secoli di abbandono l'impulso organizzativo secondo le leggi e la pratica che furono la grandezza storica di Roma». *Ivi*, p.43.

vicoli stretti e sporchi...: occorre risanare, demolire e ricostruire»<sup>79</sup>. In alternativa all'abitato demolito, si propone una nuova città basata sui principi funzionalisti del Movimento moderno, con un «gesto di quasi terrificante astrattezza geometrica»<sup>80</sup>. Un progetto di questo tipo non poteva che essere accolto negativamente dalla cultura locale. Lo storico Robert Berton, grande conoscitore dell'architettura valdostana, lo ha descritto come «un assurdo piano di sistemazione», un «progetto stravagante» che disconosce il valore della città *intra muros* sottoponendola alla brutale «arte liberatoria dei bulldozer» e a una ricostruzione basata sul «bizzarro spirito architettonico dell'epoca»<sup>81</sup>.

Al di là di astrattezze e ideologie, il *Piano regolatore della Valle d'Aosta* aveva comunque il merito di formulare delle proposte chiare sul piano dell'architettura. Inoltre, nella sua dimensione regionale, proponeva delle misure innovative per risollevarne la valle dall'arretratezza economica, con un sistema stradale efficiente e una rete di servizi e infrastrutture diffuse sul territorio. I piani urbanistici adottati dai comuni delle Alpi italiane nel dopoguerra assumono invece come unici criteri di progetto quelli dello «zoning»<sup>82</sup> e dello «standard urbanistico». I progetti di espansione delle località alpine si riducono a un insieme di campiture colorate su una mappa, dove ognuna indica una funzione urbana senza che questa corrisponda a un'indicazione sul piano formale. I regolamenti edilizi tentano di tutelare i valori della tradizione attraverso vincoli e prescrizioni, riuscendo a imporre solo la conservazione di pochi aspetti d'immagine, spesso i più superficiali e irrilevanti. I nuovi edifici si riducono così all'interpretazione di norme e restrizioni.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>80</sup> EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Vallecchi, Milano, 1973<sup>1</sup>, Hoepli, Milano, 2009<sup>2</sup>, p. 27. La citazione è presa dal primo capitolo, redatto da Ezio Bonfanti. Più avanti, Bonfanti fa notare che la più tarda tematica delle «presistenze ambientali» sviluppata da Rogers potrebbe essere interpretata come una «espiazione per i crimini ambientali sognati nell'anteguerra». Tuttavia, il *Piano di Aosta* è anche una delle poche proposte urbanistiche del razionalismo italiano che si spinga fino alla minuta definizione dell'architettura: «il pentimento ci appare oggi talvolta giustificato, ma eccessivo. Questa Aosta ortogonale è ancora una volta, con tutti i suoi limiti, anche un documento positivo, quanto invece non hanno saputo esserlo i documenti del pentimento» (*Ivi*, p. 61).

<sup>81</sup> ROBERT BERTON, *Le Prestige du Passé*, Sagep, Genova, 1967, pp. 90 sgg.

<sup>82</sup> Lo «zoning» era uno dei principi su cui si basava la pianificazione territoriale negli Stati Uniti. Consisteva nell'assegnare a ciascuna zona delle città e dei territori delle funzioni specifiche (zone residenziali, per servizi collettivi, agricole, industriali ecc.). Ebbe una prima influenza sull'urbanistica europea già nel periodo fra le due guerre, e finì per diffondersi ampliamente nel dopoguerra. Nel *Piano di Aosta* queste influenze erano già presenti, e lo «zoning» era uno dei principi su cui si basava quel piano. Cfr. E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura*, op. cit., pp. 57-59. José Luis Sert, negli anni '40, aveva raccolto in una pubblicazione i principali contributi dei CIAM e dell'urbanistica europea mettendoli in relazione con la disciplina dello zoning. È interessante notare che le proposte dei razionalisti italiani per la Valle d'Aosta furono escluse non tanto per la mancata rispondenza a questi principi, quanto per il peso eccessivo che veniva dato alle questioni formali e architettoniche, con una «presentazione estetica – secondo un giudizio di Mart Stam – sproporzionata alla documentazione tecnica del piano». JOSÉ LUIS SERT, *Can Our Cities Survive?*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1942; si veda inoltre l'introduzione di GIORGIO CIUCCI all'edizione del 2001 di *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, op. cit., pp. VII-XVIII.

I progetti sono spesso eseguiti da tecnici locali, mentre l'intervento degli architetti è limitato a pochi casi, come gli edifici pubblici e le architetture più rappresentative. Anche nei progetti degli architetti, però, prevale spesso una certa tendenza al formalismo, sia quando inseguono forme moderne estratte dal repertorio dell'«International style», sia quando tentano di inserire elementi formali ripresi dalla tradizione. Architetti e committenti progettano sulla montagna aspettative e desideri provenienti dall'esterno, senza prestare attenzione alle necessità interne dei territori. I casi in cui l'architettura moderna è riuscita a trovare radicamento nei luoghi sono pochi, e tra essi vi sono alcune delle opere di cui parlerò nei prossimi capitoli. Ma nella maggior parte dei casi, l'architettura moderna, in montagna come nelle periferie urbane, si riduce all'esercizio formalistico, proponendo modelli stilistici che, mancando di un reale radicamento, non sono compresi dagli abitanti. Ciò che avrebbe potuto contribuire ad arricchire e innovare le culture locali ha finito per essere rifiutato, tanto che nelle Alpi italiane una vera cultura architettonica non si è più sviluppata. L'edilizia locale ha appreso dalla modernità solo le innovazioni tecniche e l'uso di nuovi materiali, ma non ha saputo sviluppare una propria cultura del costruire. Va da sé che la maggior parte delle cose che vediamo oggi sulle nostre montagne, specie per quanto riguarda gli edifici residenziali, sia il frutto di un'alienazione dell'architettura dal processo costruttivo.

Ma nella modernità ci sono anche opere che hanno contribuito in modo positivo alla trasformazione del paesaggio alpino. Paradossalmente, proprio le grandi opere infrastrutturali come i ponti e le ferrovie, con la loro spinta innovatrice, sono state tra quelle che meglio si sono inserite. Achleitner osserva che «quanto più un manufatto si presenta simile a un apparato tecnico e privo di intenzionalità estetica, tanto più facilmente sembra adeguarsi al paesaggio o a un ambiente naturale»<sup>83</sup>. Adolf Loos, nel famoso esempio del lago montano, pone l'opera degli ingegneri accanto a quella dei contadini, contrapponendola allo stesso tempo a quella degli architetti: «perché tutti gli architetti, buoni o cattivi, finiscono per deturpare il lago? Il contadino non lo fa. Neppure l'ingegnere che costruisce sulle sue rive una ferrovia o traccia con il suo battello solchi profondi nel chiaro specchio del lago. Essi creano in modo diverso»<sup>84</sup>.

La polemica di Loos è rivolta contro gli architetti del suo tempo, accusati di essere degli sradicati. L'opera dell'ingegnere, a parere di Loos, è invece guidata «dal pensiero e dall'azione razionali»<sup>85</sup>. I grandi ponti ferroviari che attraversano le vallate alpine, costruiti a cavallo del xx secolo, sono opere che individuano la soluzione più economica e razionale

<sup>83</sup> FRIEDRICH ACHLEITNER, *Architettura alpina. Prima e dopo Edoardo Gellner*, op. cit., p. 230.

<sup>84</sup> ADOLF LOOS, *Architettura*, in *Parole nel Vuoto*, op. cit., p. 242.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

per risolvere un problema. Non sono in contrasto con le opere della precedente civiltà alpina, dove non solo si costruivano ponti e strade, ma dove i problemi costruttivi erano risolti attraverso l'ingegno e nei modi più razionali. L'opera di costruzione del territorio avviata dalla civiltà alpina – fatta di terrazzamenti, canalizzazioni, strade e ponti – trova continuità nelle grandi opere d'ingegneria della prima modernità. Le tecniche utilizzate e la scala degli interventi sono mutate, ma i principi rimangono in fondo gli stessi.

Questa continuità s'interrompe solo nel corso del Novecento, e in particolare nel secondo dopoguerra, quando anche le opere d'ingegneria cominciano ad adottare criteri di progettazione standardizzati e astratti. I percorsi delle nuove autostrade o, più recentemente, delle ferrovie ad alta capacità corrispondono spesso a una linea tracciata su una carta topografica, senza alcuna attenzione alla realtà dei luoghi. Ancora una volta, la velocità di collegamento tra le città di pianura ha la precedenza, mentre i territori attraversati vengono ignorati<sup>86</sup>. Basterebbe tornare a leggere Cattaneo, che già a metà Ottocento aveva individuato il problema parlando della ferrovia tra Milano e Venezia.

I matematici rigidamente studiavano la questione geografica, prescindendo dalla popolazione, dalla storia, dall'economia topica, elementi ribelli alle linee matematiche. Ci voleva la mente profonda e versatile di Cattaneo a recare limpida luce in questa nuova e grave questione [...] Egli cercò quale linea promettesse maggior ampiezza di lucro privato e di utilità pubblica. Disse che l'opera non doveva sacrificarsi alla tirannide del terreno; che lo scopo non era tanto di passare veloce quanto di rendere lucrosa la velocità; che la massima corrente doveva essere sulla linea collegante i centri tenaci e antichissimi, e che in Italia chi prescinde dall'amore delle patrie particolari seminerà sempre sull'arena.<sup>87</sup>

### *La terza via*

Alcuni studiosi della montagna, come Enrico Camanni e Werner Bätzing, hanno parlato della necessità di individuare una «terza via» nello sviluppo alpino<sup>88</sup>. Con questo hanno affermato l'esigenza di superare sia gli atteggiamenti «tradizionalisti», che tendono a calcificare le Alpi in un passato idealizzato e ne impediscono gli sviluppi, sia gli

<sup>86</sup> Cfr. MAURO BERTA, *Culture, tecniche e immagini territoriali nell'infrastrutturazione del paesaggio alpino. Il caso della Val di Susa*, in *Paesaggi in verticale*, a cura di Guido Callegari, Antonio De Rossi e Sergio Pace, Marsilio, Venezia 2006, pp. 125-126.

<sup>87</sup> GABRIELE ROSA, *Commemorazione di Carlo Cattaneo*, in «Rivista repubblicana», 15 febbraio 1879, cit. in ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, op. cit., nota 3 p. 63.

<sup>88</sup> Questa linea di sviluppo corrisponde in parte a quella individuata da alcuni paesi alpini nei protocolli attuativi della *Convenzione per la protezione delle Alpi*. La *Convenzione delle Alpi* è un documento sottoscritto nel 1991 da Germania, Francia, Italia, Liechtenstein, Austria e Svizzera (cui si sono aggiunti in seguito Slovenia e Principato di Monaco) per una politica comune di conservazione e protezione degli spazi alpini, che promuova un utilizzo delle risorse responsabile e durevole. Un ruolo centrale per la promozione della *Convenzione* è stato svolto dalla CIPRA (Commissione Internazionale per la Protezione delle Alpi). L'Italia ha sottoscritto la *Convenzione* ma, in vent'anni, non ha attuato nessuna misura né ratificato alcun protocollo attuativo. Nelle intenzioni rimane comunque la considerazione degli spazi alpini come territori coinvolti da «cambiamenti a livello globale» che contraddicono «gli stereotipi di marginalità e arretratezza a cui di solito tali aree vengono ricondotte». (*Stati generali della montagna italiana*, documento approvato a Roma dal Consiglio nazionale UNCEM, 19 luglio 2001).

atteggiamenti «modernisti», che tendono a trascurare le realtà dei territori. Entrambe le posizioni tendono ad appiattire lo spazio alpino in una dimensione univoca: la prima proponendo un'immagine stereotipata della montagna; la seconda inseguendo modelli di sviluppo che tendono a cancellare le identità dei luoghi. Anche se la «terza via» non può consistere in una sintesi, vorrei provare a definirla partendo dalla critica a queste due tendenze.

Rispetto al «tradizionalismo», mi sembra che il limite principale stia dentro un'idea statica della tradizione, che considera certe forme del passato come qualcosa di immutabile ed eterno. La tradizione andrebbe invece considerata nel suo dinamismo<sup>89</sup>, perché le forme mutano insieme alle condizioni che le determinano. Adolf Loos dava questa raccomandazione agli architetti che costruivano in montagna: «fa' attenzione alle forme con cui costruisce il contadino. Perché sono patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri. Cerca però di scoprire le ragioni che hanno portato a quella forma. Se i progressi della tecnica consentono di migliorare la forma, bisogna sempre adottare questo miglioramento»<sup>90</sup>. Dalle parole di Loos traspare la necessità, in primo luogo, di studiare e capire a fondo le forme della tradizione, non limitandosi agli aspetti esteriori e d'immagine. In secondo luogo, emerge l'esigenza di adeguare le tecniche tradizionali alle condizioni del presente. La costruzione comporta una costante «ottimizzazione del rapporto tra materiale, lavoro e forma»<sup>91</sup>. Le tradizioni devono dunque adeguarsi, perché «l'apparizione di nuovi materiali sul mercato o la scoperta di un nuovo sistema di lavorazione (ad esempio nuovi utensili) può rendere necessaria una nuova ottimizzazione»<sup>92</sup>.

Il movimento «dal presente verso il passato» del tradizionalismo deve essere superato, tornando a innescare quel movimento «dal passato verso il futuro» che appartiene alla tradizione. Ciò non significa che alcune forme del passato non possano conservare una validità attuale. Un criterio di valutazione, in tal senso, potrebbe essere quello dell'«adeguatezza», che sappia giudicare di volta in volta «cosa regge e cosa no» nella ripresa delle forme tradizionali. È una valutazione non facile, che richiede un attento studio delle architetture del passato accompagnato da una profonda coscienza della realtà presente. E del resto,

se la sola forma di tradizione... consistesse nel seguire le stesse strade della generazione immediatamente precedente, con una cieca o timida adesione ai risultati ottenuti, la “tradizione”

<sup>89</sup> La tradizione, come afferma Steinmann, è «in movimento». Cfr. M. STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 174.

<sup>90</sup> ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, in *Parole nel Vuoto*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>91</sup> M. STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 174.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

andrebbe senz'altro scoraggiata. [...] La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare: chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica.<sup>93</sup>

Nei prossimi capitoli analizzerò alcune opere d'architettura moderna che hanno evidenziato un confronto con la tradizione, e tenterò di analizzare i modi diversi secondo cui questo confronto è stato posto.

Rispetto alle posizioni «moderniste», invece, mi sembra che il limite stia nell'aver considerato le Alpi come uno spazio uniforme, caratterizzato da una natura prepotente ma privo di identità culturali. In quest'ottica, le Alpi sono state viste come riserva naturale o «terreno di gioco»<sup>94</sup> delle città di pianura. Ha prevalso la contrapposizione forzata tra natura e artificio, tra montagna e città. Jon Mathieu ha svelato il contenuto ideologico di questa contrapposizione:

Le Alpi si differenziano dalle terre pianeggianti che le circondano in forme molteplici e mutanti nel tempo, ma non sono mai state un mondo alternativo e opposto alla pianura e ai centri europei. Ha fornito una base importante per questa illusione il fatto che la maggior parte degli intellettuali, come anche il loro pubblico, abbiano fatto ricorso alle Alpi dall'esterno, per le loro proprie necessità. Si è trattato di una di quelle piuttosto strane dichiarazioni d'amore, che non richiedono il parere dell'interessato. Il tempo per simili approcci dovrebbe essere scaduto.<sup>95</sup>

Anche Giuseppe Dematteis sostiene quest'idea, dimostrando che le antiche civiltà alpine erano basate su un'integrazione tra economie urbane e attività agro-pastorali, dove gli scambi tra pianura e montagna erano costanti e reciproci. Nella modernità, invece, le città di pianura hanno teso a trascurare le realtà civili e produttive delle Alpi, privilegiando il rapporto con una natura idealizzata. Anche le città alpine hanno perso i legami con i propri territori, diventando succursali delle città capitali. Per uno sviluppo più equilibrato, secondo Dematteis, le città alpine dovrebbero riallacciare i legami col territorio, svolgendo un ruolo trainante nel rinnovamento della cultura alpina e ponendosi come «centri di mediazione tra antico e moderno»<sup>96</sup>.

Le zone montane sembrano condannate dalla modernità a essere strutturalmente deboli e periferiche. Questa condizione è riconosciuta dall'architetto grigionese Gion Caminada, abituato a lavorare in uno sperduto paesino della Val Lumnezia. Le zone

<sup>93</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *Tradizione e talento individuale*, in T.S. Eliot. *Opere*, Bompiani, Milano, 2001, p. 393, (ed. or. *Tradition and Individual Talent*, in «The Egoist», settembre-dicembre 1919, poi in *The Sacred Wood*, Methuen & Co, Londra, 1920). Anche se questo testo di Eliot è riferito alla letteratura e alle sue tradizioni, mi sembra che il significato possa ben adeguarsi anche al campo dell'architettura.

<sup>94</sup> Cfr. LESLIE STEPHEN, *Il terreno di gioco dell'Europa*, Vivalda, Torino, 1999 (ed. or. *The Playground of Europe*, Longmans, Londra, 1871). Questo libro di Stephen è una testimonianza della diffusione dell'alpinismo e della moda di scalare le montagne tra la ricca borghesia inglese di fine Ottocento: le Alpi sono sempre più spesso considerate come una palestra a cielo aperto da frequentare unicamente per scopi ludici e sportivi.

<sup>95</sup> JON MATHIEU, *Storia delle Alpi 1500-1900. Ambiente, sviluppo e società*, op. cit., p. 256.

<sup>96</sup> GIUSEPPE DEMATTEIS, *Le città alpine*, op. cit., p. 55.

marginali, a suo parere, non possono più essere considerate come «superfici di risulta», ma devono riuscire a trovare una propria indipendenza. Un'indipendenza che «non deve... significare chiusura, ma deve... esprimersi nell'invio di impulsi dalle periferie ai centri»<sup>97</sup>.

L'architettura deve ritrovare un fondamento nei luoghi, nella loro storia e nella loro cultura. I territori sono un insieme di fatti urbani ed elementi costruiti, dove la natura svolge un importante ruolo di supporto, ma non può essere vista come entità pura e intatta. Questi elementi costruiti sono parte di una cultura urbana che si estende a tutto il territorio. Sono considerazioni che assumono particolare valore proprio nelle Alpi italiane, dove il concetto di città descritto da Cattaneo ci parla dell'impossibilità di pensare i territori al di fuori di influenze e contaminazioni<sup>98</sup>.

Bisogna che il progetto torni a fondarsi su questa realtà dei territori, non trascurando per questo gli apporti progressivi della modernità<sup>99</sup>. I rapporti con le città di pianura devono essere riportate entro il quadro di uno scambio reciproco di esperienze, promuovendo trasformazioni che derivino da una cultura viva e operante, non da uno stato d'animo<sup>100</sup>. Un territorio dovrebbe essere pensato come una grande città, in cui insediamenti, case, monumenti, infrastrutture e campi coltivati siano parte di un disegno complessivo. In tutto questo le zone di montagna non dovrebbero più essere sottoposte alla «logica divoratrice della metropoli, che tutto assimila e nella ammette al di fuori di sé»<sup>101</sup>, perché non si può continuare «a collocare le valli nella “periferia” e a qualificarle come regno della natura e dell'ignoranza»<sup>102</sup>.

---

<sup>97</sup> GION ANTONI CAMINADA, *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*, in *Col zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, a cura di Bettina Schlorhaufer, Quart Verlag, Lucerna, 2005, p. 134. Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra dei lavori dell'architetto, tenutasi alla galleria Kunst di Merano nella primavera del 2005. Le sue opere sono quasi tutte concentrate a Vrin, un piccolo villaggio di duecento abitanti della Val Lumnezia, nei pressi di Coira, dove Caminada dirige anche l'ufficio tecnico locale riproponendo nell'attualità la figura dell'«architetto condotto».

<sup>98</sup> Cattaneo non fa distinzione tra città e campagna, perché tutto l'insieme dei luoghi abitati è opera dell'uomo. «Ogni regione si distingue dalle selvagge in questo, ch'ella è un immenso deposito di fatiche. [...] Quella terra adunque per nove decimi non è opera della natura; è opera delle nostre mani; è una patria artificiale». CARLO CATTANEO, *Agricoltura e morale*, in «Atti della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri», Milano, 1844. Ripubblicato in varie raccolte di scritti di Cattaneo. La citazione è presa da: ID., *Scritti sulla Lombardia*, 5 voll., Ceschina, Milano, 1971, vol. 1, p. 326.

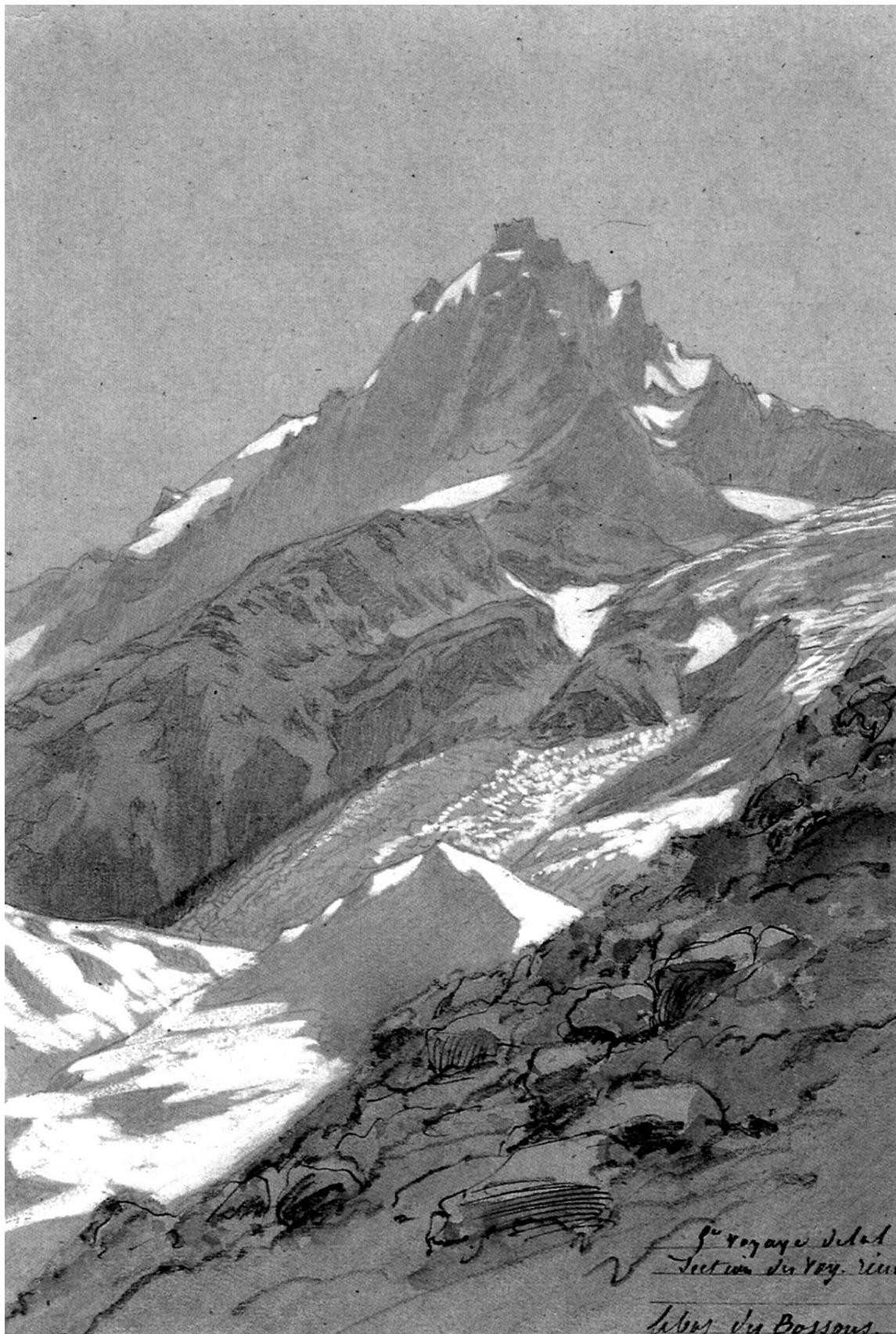
<sup>99</sup> Si potrebbe riassumere questo paragrafo con la formula di Bätzing del «doppio uso equilibrato»: agli elementi endogeni (tradizione) devono unirsi quelli esogeni (modernità). Le risorse endogene devono essere innovative, mentre quelle esogene devono essere rese compatibili al territorio e integrarsi con quelle endogene. Si veda WERNER BÄTZING, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, op. cit., p. 429.

<sup>100</sup> Traggo questo concetto dal pentimento di Quaroni per i villaggi del neo-realismo: l'architettura dovrebbe essere il «risultato di una cultura viva o di una tradizione solidificata, non osservazione di uno stato d'animo». Si veda LUDOVICO QUARONI, *Il paese dei barocchi*, in «Casabella», n. 539, 1987, p. 29.

<sup>101</sup> SANDRO LAGOMARSINI, *Contro le mistificazioni che uccidono la Val di Vara. Risposta a Massimo Quaini*, dattiloscritto inedito, 2007, p. 20.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

**CAPITOLO SECONDO**  
**VISIONI D'ARCHITETTURA NELLE ALPI**



2.1. EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Le bas des Bossons*, matita, acquarello e guazzo, 1878

***Le cattedrali della natura.  
Viollet-le-Duc e la montagna***

Tra il 1867 e il 1879 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc trascorre lunghi periodi nelle Alpi, tra Chamonix e Losanna, per studiare da vicino quello che considera il più grande monumento d'Europa: il Monte Bianco. I risultati delle sue ricerche sono raccolti nell'opera *Le massif du Mont-Blanc* del 1876, contenente osservazioni di carattere geologico, oltre che in un'infinità di disegni, acquarelli, fotografie e carte topografiche. Ma i suoi soggiorni alpini sono anche occasione per studiare le abitazioni dei montanari, nelle cui forme arcaiche ritrovava l'evidenza di una logica costruttiva. Gli studi che Viollet conduce sulle Alpi possono dunque essere riportati a due filoni principali: uno mirato a comprendere le forme della natura attraverso gli studi geologici; l'altro incentrato sulle origini dell'abitare e sulle forme della casa.

***Una montagna immaginata***

Viollet-le-Duc considerava la Terra un gigantesco edificio, la cui costruzione era stata dettata da leggi imperiose e razionali. Le montagne erano paragonate a grandi cattedrali, dove disfacimenti e guasti del tempo lasciavano intravedere l'esattezza di un disegno originario. Un'ipotesi che era già diffusa tra i pensatori del XVII secolo, costretti a mediare tra le verità bibliche e le scoperte scientifiche derivate dall'osservazione della natura. Il teologo Thomas Burnet, per esempio, immaginava uno stato mitico e prediluviano della Terra, in cui le forme della natura erano ancora espressione della creazione divina: solo dopo il diluvio universale la Terra si sarebbe corrosa e disfatta, e da quel momento le leggi della natura avrebbero iniziato il loro corso. Per Burnet, le montagne non erano «niente altro che grandi rovine, tali però da mostrare la magnificenza della natura, come dai ruderi degli antichi templi e anfiteatri romani traspare la grandezza di quel popolo»<sup>1</sup>.

Oltre che gigantesche rovine, le montagne erano considerate il laboratorio della natura, il luogo dove i processi di trasformazione della crosta terrestre si manifestavano con maggior evidenza. Questo atteggiamento aveva radici nell'illuminismo, e aveva spinto il naturalista ginevrino Horace-Bénédict de Saussure a compiere le sue imprese. Le spedizioni di De Saussure verso le più alte vette delle Alpi, tra le quali il Monte Bianco,

---

<sup>1</sup> PAOLO ROSSI, *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hook a Vico*, Feltrinelli, Milano, 1979. Nel paragrafo *L'eredità di Burnet* (pp. 89-93), il filosofo urbinate ricostruisce il tentativo del teologo inglese di riportare alla dimensione biblica le teorie di Descartes. L'opera principale di Burnet è la *Tellurius Theoria Sacra*, pubblicata a Londra nel 1681. Su questo tema cfr. anche ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo, 1994; ed EUGENIO PESCI, *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, cit.

erano mosse da desiderio di conoscenza e dalla necessità di verificare empiricamente intuizioni. Nei suoi diari di viaggio annotava:

...se si riflette sulla formazione di queste montagne, sulla loro età e successione, sulle cause che hanno potuto accumulare questi elementi pietrosi a una così grande altezza sul resto del mondo, se si considera l'origine di questi elementi, se si considerano le rivoluzioni che hanno subito, quelle che li attendono, quale oceano di pensieri! Solo coloro che si sono abbandonati a tali riflessioni sulle cime delle Alpi sanno come esse sono più profonde, più estese, più luminose di quelle che si possono avere quando si è chiusi fra i muri del proprio laboratorio scientifico.<sup>2</sup>

Nell'introduzione a *Le massif du Mont-Blanc*, Viollet scrive che quando l'uomo oltrepassa i duemila metri, oltre il limite delle nevi perenni, trova soltanto solitudine e silenzio, la morte sembra regnare perpetua e la presenza di altre forme di vita è accidentale, come nel mezzo di un oceano. In questo laboratorio desolato, l'uomo è un intruso, come intrusi sono gli alpinisti «che salgono solo per salire»: solo l'interesse scientifico può giustificare l'ascesa<sup>3</sup>. Tre anni più tardi preciserà:

Dopo che la scienza ha svelato all'uomo alcuni dei misteri della natura, si è iniziato a esplorare le montagne con il desiderio di conoscerle.... Gli uomini primitivi temevano le cime e abitualmente le consideravano la dimora delle divinità... In fondo, queste ingenue credenze non erano così lontane dal vero. La montagna è stata ed è tuttora una sorta di laboratorio dove è avvenuta e continua ad avvenire la formazione dei terreni che coltiviamo, su cui scorrono i fiumi sinuosi e sono edificate le nostre città [...] Per secoli gli uomini hanno considerato questi rilievi come un terribile disordine, un caos inestricabile [...] Perché questi grandiosi fenomeni fossero esaminati da vicino, con sguardo rinnovato, era necessario l'intervento della scienza, che desse avvio alle conoscenze geologiche e chiarisse i processi a cui la natura si sottopone nei massicci montani.<sup>4</sup>

La montagna che Viollet disegna e dipinge è indagata nei suoi caratteri costitutivi: dietro una forma che può apparire caotica e casuale, egli tenta di cogliere le leggi sotterranee che la riconducano a un ordine logico. È questo «un lavoro che presenta una metodologia di analisi analoga a quella dell'architetto praticante e dell'archeologo che fa deduzioni sulla base dello studio dei monumenti»<sup>5</sup>. Come dall'osservazione di rovine e

<sup>2</sup> HORACE BÉNÉDICTE DE SAUSSURE, *Viaggio al Monte Bianco*, op. cit.; la citazione qui riportata è ripresa da GIUSEPPE MAZZOTTI, *Introduzione alla montagna*, Libreria Editrice Canova, Treviso, 1946, p. 157. Viollet-le-Duc possedeva l'edizione del 1855 del *Voyage dans les Alpes* di De Saussure (*Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. E. Viollet-le-Duc*, Parigi, 1880, n. 1575).

<sup>3</sup> EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Le massif du Mont-Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Librairie polytechnique, J. Baudry, Parigi, 1876, pp. V-VI.

<sup>4</sup> EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1992, pp. 171-172 (ed. or. *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Berger-Levrault, Parigi, 1879). *L'Histoire d'un dessinateur* fa parte di una serie di scritti divulgativi, redatti in forma di romanzo e destinati a un pubblico di giovanissimi, che hanno lo scopo di introdurre alcune questioni fondamentali per un corretto approccio alla disciplina architettonica. Il protagonista del romanzo è il piccolo Jean, che viene iniziato ai segreti del disegno dal maestro Majorin, alterego di Viollet-le-Duc. Oltre al disegno, è il viaggio ad assumere una fondamentale dimensione formativa. Al viaggio nelle Alpi viene riconosciuta grande importanza, e diventa occasione per spiegare i principi con cui Viollet aveva affrontato gli studi sul Monte Bianco tre anni prima.

<sup>5</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Le massif du Mont-Blanc*, op. cit., p. XVI.

reperti si può ricostruire l'immagine delle città antiche, così dall'osservazione di ghiacciai e morene si può trarre un'ipotesi sullo stato originario delle montagne.

Le ricostruzioni dei monumenti antichi proposte nelle accademie erano criticate da Viollet per le disattenzioni alla logica e alla razionalità delle forme. Per contro, il libro sul Monte Bianco propone un'interpretazione fondata su principi strutturali e costruttivi, posti addirittura a fondamento delle forme naturali. Il cristallo è uno degli elementi naturali dove questi principi appaiono con maggior evidenza, e lo studio della sua struttura diventa per Viollet una sorta di ossessione. Non solo le montagne ma il mondo intero nasconderebbero nelle viscere una gigantesca struttura cristallina. Già vent'anni prima, nel redigere la voce «stile» del *Dizionario ragionato dell'architettura francese*, riportava questa ipotesi sulla formazione della crosta terrestre:

Il problema da risolvere era questo: data una massa sferica, o quasi, allo stato di liquefazione incandescente, solidificarla alla superficie mediante raffreddamento... in modo da formare attorno allo sferoide in fusione una crosta omogenea sufficientemente resistente. [...] Se ci prendiamo la pena di esaminare la formazione del primo strato terrestre cristallizzato, il granito, vediamo che esso è composto unicamente di romboedri giustapposti.<sup>6</sup>

Successivi raffreddamenti del nucleo e riscaldamenti degli strati più esterni della Terra avrebbero generato, secondo la sua ipotesi, una dilatazione della crosta e il sollevamento di alcuni punti della superficie. Viollet non poteva conoscere le teorie della deriva dei continenti, ma intuiva che le catene montuose erano nate da un sollevamento. Postulando che la crosta terrestre fosse composta da romboedri, deduceva che anche le montagne fossero basate su una geometria cristallina.

In tutti i disegni, gli acquarelli e le tavole che realizza durante i suoi viaggi nelle Alpi si può intravvedere questa tensione alla ricerca di una forma ideale. Particolare enfasi è data alla conformazione reticolare delle pareti rocciose, con chiaro-scuri accentuati che esaltano le linee di clivaggio tra lisce porzioni di roccia. La precisione del disegno non è mai disgiunta dal dato immaginifico. Il disegno, per diventare strumento di conoscenza, non può essere ridotto alla riproduzione mimetica della realtà, e all'osservazione bisogna continuamente affiancare l'interpretazione e il ragionamento<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *L'architettura ragionata*, trad. it. di alcune voci del *Dizionario ragionato dell'architettura francese dall'XI al XVI secolo*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano, 1984, pp. 302-303 (ed. or. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, 10 voll., B. Baucé-A. Morel, Parigi, 1854-1868). Lo «stile» è per Viollet «la manifestazione di un ideale fondato su un principio»; anche la natura ha un proprio «stile», poiché procede sempre secondo un ordine logico.

<sup>7</sup> Cfr. EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Conversazioni sull'architettura*, a cura di Maria Antonietta Crippa, Jaca Book, Milano, 1990 (ed. or. *Entretiens sur l'architecture*, 2 voll., A. Morel, Parigi, 1863-1872). Nella *Nona Conversazione* Viollet scrive: «non è sufficiente che l'architetto disegni e ammucchi schizzi e resoconti nelle sue cartelline; mentre disegna deve anche ragionare», p.52.

Anche se la montagna è una cattedrale parzialmente crollata e rovinata, attraverso la lettura dei segni che quei crolli hanno lasciato e attraverso l'interpretazione delle forze che vi hanno agito, si può immaginare una forma che si avvicini allo stato originale. Come un edificio da restaurare, la montagna vuol essere riportata a uno «stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo»<sup>8</sup>. Così le guglie di Chamonix sono interpretate come resti di un grande massiccio originario, di cui rimangono indizi nel basamento. All'intera catena delle Aiguilles Vertes sono assegnate forme basate su triangoli elementari, mentre il frastagliato profilo attuale è indicato da una sottile linea rossa.

Nei *Voyages pittoresques* che percorrono tutta la Francia, Viollet disegna con questo metodo centinaia di monumenti medioevali<sup>9</sup>. In questi disegni, come in quelli elaborati in seguito per il Servizio di Tutela dei Monumenti Storici, gli edifici sono ridisegnati sulla base delle qualità strutturali e ritmiche adottate dai costruttori gotici. Spesso questi monumenti sono trasfigurati in una compiutezza originaria, in uno stato anche molto distante da quello in cui Viollet li trova. Allo stesso modo tratta la montagna: come una cattedrale medioevale, dove il tempo ha corrotto la purezza del disegno originario e i dati strutturali di partenza devono essere ritrovati. I disegni del Monte Bianco di Viollet sembrano un progetto di restauro per un colossale edificio, paragonato a un'opera d'ingegneria in cui le triangolazioni delle superfici corrispondono a un sistema di spinte e controspinte, con pretesa di rigore razionale. Un progetto di restauro delle montagne, per quanto paradossale, diventa metafora per la ricostruzione di altri edifici<sup>10</sup>. Viollet ritrova nella natura problemi costruttivi e strutturali confrontabili con quelli dell'architettura.

L'arte dell'architettura è una creazione umana, ma è tale la nostra inferiorità, che per ottenere questa creazione siamo obbligati a procedere come la natura nelle sue opere, usando gli stessi elementi, lo stesso metodo logico, osservando la stessa sottomissione a certe leggi, gli stessi passaggi. Il giorno in cui l'uomo ha tracciato un cerchio sulla sabbia... non ha *inventato* il cerchio, ha trovato una figura che esisteva da sempre. In geometria tutte le scoperte sono osservazioni, non creazioni.

---

<sup>8</sup> Restaurare un edificio significa, per Viollet, riportarlo a uno stato di completezza che può non essere mai esistito. Questo «stato di completezza» deve essere dedotto dall'osservazione delle strutture esistenti. Mi sembra che questa definizione contenuta nella voce «restauro» del *Dizionario ragionato* definisca bene anche il lavoro di Viollet sulla montagna. E. E. VIOLET-LE-DUC, *L'architettura ragionata*, op. cit., p. 247.

<sup>9</sup> Nell'ambito della pubblicazione dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, promossa nel 1818 da Isidore Taylor, Alphonse De Cailleaux e Charles Nodier, Viollet fornirà, tra il 1838 e il 1845, duecentocinquantanove disegni di monumenti francesi. Si veda LISE GRENIER, *Il n'y a que les montagnes qui ne bougent pas*, in *Viollet-le-Duc et la montagne*, a cura di Pierre A. Frey e Lise Grenier, Glénat, Grenoble, 1993, p. 37. Alcuni di questi disegni sono pubblicati in *Dessin inédits de Viollet-le-Duc*, Guérinet, Parigi, s.d.

<sup>10</sup> «Si è in effetti in diritto di sospettare che quanto egli prende per una dimostrazione sia piuttosto una trasposizione della sua teoria del restauro degli edifici antichi». ANDRÉ CORBOZ, *Geologia estrapolata: da Viollet-le-Duc a Bruno Taut* (1985), in *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di Paola Viganò, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 127.

L'osservazione della natura non è mirata a una conoscenza scientifica fine a se stessa, ma è uno strumento che Viollet utilizza in modo spregiudicato per dimostrare le sue teorie, in modo non dissimile dall'uso che fa dei monumenti della storia. Ciò spiega le durissime critiche che *Le massif du Mont-Blanc* dovette subire per le infondate teorie scientifiche che proponeva. Lo stesso Viollet ne era consapevole, e aveva posto questa avvertenza nell'introduzione:

può essere che gli scienziati che hanno già trattato questa materia con autorità trovino che questo libro non rispetta dei criteri di scientificità. Ma lo scopo è solo quello di trasmettere la mia esperienza d'osservazione, il desiderio di studiare la natura, nostra madre comune, i cui insegnamenti sono tutt'oggi i più sani e proficui per lo spirito<sup>11</sup>.

Pare che anche John Ruskin, dopo un primo sguardo al libro di Viollet, avesse affermato: «è magnifico; ma questa non è geologia»<sup>12</sup>. In effetti, se si legge questo libro come un trattato di geologia, con pretese di esattezza scientifica, lo si troverà totalmente privo di senso; se invece si legge in modo più aperto, considerandolo come riflessione generale sull'architettura, allora *Le massif du Mont-Blanc* diventa un libro di grande interesse. Viollet è convinto che «tutte le conoscenze siano collegate, e che esercitare la mente su una sola disciplina significa distorcere il proprio giudizio»<sup>13</sup>. Il rischio, naturalmente, è di non riuscire a controllarle tutte.

In ogni modo, sembra che la natura delle Alpi sia osservata e studiata per scopi «esterni», non direttamente collegati alla comprensione di una realtà particolare. Nel primo capitolo ho ricordato che, nel corso dell'Ottocento, intellettuali e artisti hanno fatto ricorso alle Alpi per le loro necessità, senza tenere in conto la realtà e gli sviluppi interni dei territori. Quest'atteggiamento è rilevabile anche negli studi di Viollet, dove la natura è considerata portatrice di leggi universali che possono essere fondamento per l'architettura. Un atteggiamento che è stato ripreso e continuato, come ho sottolineato in quel capitolo, dall'architettura moderna.

Eppure, nel caso di Viollet, si può anche rilevare un'amorevole attenzione per i territori di montagna. Restaurare le montagne significa anche tornare a prendersi cura di un territorio che mostra i segni dell'abbandono ed è sempre più spesso interessato da trasformazioni poco attente alla sua natura. Quest'altro atteggiamento emerge da alcuni articoli di Viollet sui disastri causati dalle alluvioni<sup>14</sup> in Francia della seconda metà

<sup>11</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Le massif du Mont-Blanc*, op. cit., p. XVI.

<sup>12</sup> Cit. in ROBIN MIDDLETON, *Viollet-le-Duc et les Alpes: la dispute du Mont-Blanc*, in *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, Catalogo della mostra, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Losanna, 22 giugno-30 settembre 1979, p. 104.

<sup>13</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Storia di un disegnatore*, op. cit., p. 183.

<sup>14</sup> In due articoli del 26 luglio e del 9 agosto 1875 – pubblicati all'interno della rubrica *Causerie du dimanche*, che Viollet-le-Duc curava per «Le XIX siècle» – vengono riportate alcune osservazioni sulle possibili cause degli eventi calamitosi provocati dalle esondazioni della Garonna di quegli anni. Alcune brevi

dell'Ottocento. In queste occasioni, le analisi sull'origine della terra e sulla dipendenza delle pianure dalla montagna tendono a dimostrare che la causa dei dissesti proviene dagli interventi dell'uomo, in aperto contrasto con l'evoluzione morfologica naturale. Sono argomenti che, ancora oggi, aspettano con urgenza di essere affrontati, e che con le trasformazioni dei territori di montagna hanno evidentemente a che fare.

### *La storia dell'abitazione umana*

Un altro aspetto del paesaggio alpino che colpisce l'immaginario di Viollet-le-Duc è legato alle forme d'abitazione. Anche nelle dimore dei montanari scorge una bellezza primigenia: come nelle montagne sono rintracciabili i segni della creazione, così nelle case di montagna vi sono elementi riconducibili alle origini dell'abitare. La montagna non è solo la madre delle grandi pianure fertili, ma è anche il luogo d'origine delle civiltà che quelle pianure hanno colonizzato.

Nel 1874, durante una delle peregrinazioni all'ombra del Monte Bianco, Viollet rimane colpito da una costruzione addossata a una roccia, ritratta in uno schizzo e chiamata «La Pierre-à-Bérard». È un semplice rifugio costituito da due pareti in pietra, una chiusura verso valle di legno e una copertura in lastre di pietra retta da tronchi d'albero scortecciati<sup>15</sup>. Il «primitivismo» di questo rifugio affascina Viollet allo stesso titolo della capanna vitruviana o della tenda di Gottfried Semper: un tipo primordiale miracolosamente conservatosi sulle pendici delle montagne. Queste osservazioni, insieme alla lettura degli scritti di De Gobineau<sup>16</sup>, lo portano a formulare alcune ipotesi sulle origini della casa europea.

*L'Histoire de l'habitation humaine*<sup>17</sup> fa parte, come *l'Histoire d'un dessinateur*, di una serie di scritti divulgativi in forma romanzzata destinati ai giovani. I protagonisti sono Epergos e Doxi, descritti all'inizio come due «personaggi pensosi» che guardano il mondo da un'altura e che si rivelano, nel seguito del racconto, come due esseri soprannaturali che attraversano le epoche e le civiltà, osservandone le evoluzioni. I personaggi possono essere letti come allegoria di due polarità che nel pensiero di Viollet interagiscono

considerazioni su questi articoli sono in LISE GRENIER, *Il n'y a que les montagnes qui ne bougent pas*, op. cit., p. 21.

<sup>15</sup> Questo rifugio è tutt'oggi esistente ed è utilizzato come bivacco dagli escursionisti.

<sup>16</sup> Cfr. JEAN-MICHEL LENIAUD, *Le Chalet Suisse. Nostalgie d'un type primordial ou utopie constructive*, in «Bibliothèque de L'École des chartes», t. 63, 2005, pp. 203-204; JACQUES GUBLER, *Viollet-le-Duc et l'architecture rurale*, in *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, op. cit., pp. 112-113. L'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855) del conte Joseph-Arthur de Gobineau deve aver esercitato una certa influenza sugli studi di Viollet, specie per quanto riguarda le ipotesi di diffusione delle culture indoeuropee descritte nell'*Histoire de l'habitation humaine*.

<sup>17</sup> EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, ristampa anastatica dell'originale del 1875, Berger-Levrault, Parigi, 1978. Esiste anche un'edizione italiana dell'opera di difficile reperibilità: *Storia dell'abitazione umana dai tempi preistorici ai giorni nostri*, Milano, 1877.

dialetticamente: Epergos – il cui nome deriva forse da Epeïos, mitico costruttore del Cavallo di Troia – è lo spirito pratico e inventivo, spirito della conoscenza, sempre teso al miglioramento e alla sperimentazione; Doxi – il cui nome deriva dalla *Doxa*, termine del greco antico che i retorici usavano per indicare le opinioni e le credenze popolari – è invece allegoria dello spirito conservatore, che tende a considerare la conoscenza umana come fatto originario e opposto alla scienza<sup>18</sup>.

Epergos e Doxi, alle origini del mondo, osservano le vicende della stirpe di Arya<sup>19</sup>, che sulle pendici delle montagne himalayane sono i primi uomini a manifestare attitudini civili. Questo popolo si è costruito una casa con tronchi d'albero impilati e con un tetto spiovente coperto di paglia, e l'ha addossata alla roccia della montagna; ma una tempesta fa rovinare la loro abitazione. Epergos e Doxi intervengono in loro aiuto: l'uno suggerendo di ricostruire la casa con la pietra, perché sia più solida; l'altro suggerendo di mantenere le forme della casa che erano state tramandate dai loro padri. Il risultato è del tutto simile alla Pierre-à-Bérard, osservata qualche anno prima della stesura del racconto nei pressi di Chamonix.

Il racconto continua con la descrizione delle migrazioni del popolo ariano attraverso il Kashmir, le pianure dell'Indo, la Media e la Persia fino all'arrivo in Europa. La casa degli ariani, in una forma arcaica paragonabile a quella di uno chalet del Vallese svizzero, è considerata l'archetipo dell'abitazione umana, il «tipo primitivo dell'abitazione universale»<sup>20</sup>. Gli ariani «sono come le loro montagne: brulli e improduttivi ma destinati a fecondare le pianure»<sup>21</sup>.

Nell'*Histoire de l'habitation humaine*, Viollet collega le forme della casa a un particolare gruppo umano<sup>22</sup>, attribuendo all'architettura domestica lo stesso valore morale del monumento. Nel citato *Dictionnaire raisonné*, alla voce «maison», i tipi d'abitazione della città e delle campagne francesi s'intrecciano nella costruzione di un'identità nazionale<sup>23</sup>: il

<sup>18</sup> Cfr. JOSEPH RYKVERT, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano, 1972, pp. 48-50 (ed. or. *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Museum of Modern Art, Londra, 1972).

<sup>19</sup> Con questo nome, riferendosi a De Gobineau, Viollet individua l'antico popolo degli arii o ariani, penetrato nel Subcontinente indiano nel II millennio a.C. e impostosi su un ampio territorio, comprendente la valle dell'Indo e le pianure del Kashmir. Le tesi razziali diffuse nell'Ottocento facevano risalire a questo antico popolo le origini della «razza bianca occidentale», la cui purezza si sarebbe corrotta a seguito delle mescolanze con altri popoli e conservata integra solo in alcune parti d'Europa.

<sup>20</sup> JEAN-MICHEL LENIAUD, *Le chalet suisse. Nostalgie d'un type primordial ou utopie constructive*, op. cit., p. 198.

<sup>21</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, op.cit., p. 271

<sup>22</sup> L'idea di «gruppo umano» si traduce nell'idea moderna di nazione. L'architettura domestica diventa dunque espressione di un ideale nazionale. Cfr. JACQUES GUBLER, *Viollet-le-Duc et l'architecture rurale*, op. cit., pp. 111-112.

<sup>23</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, op.cit., vol. 6, pp. 214-300. In particolare la seconda parte della voce, che descrive le abitazioni di campagna. Viollet fa notare che le abitazioni di campagna del XIX secolo non sono molto diverse da quelle del XIV secolo,

contenuto scientifico della costruzione descritto da Epergos si confronta con quello culturale difeso da Doxi. La ricerca di un'«architettura nazionale» ritrova nelle costruzioni popolari dei principi di razionalità e di presunta autenticità.

La casa non è solo il risultato di un adattamento a determinate condizioni ambientali, ma è anche il frutto della cultura e della storia di un popolo. Viollet dà però un'interpretazione rigida e chiusa alle culture umane. Epergos, alla fine del romanzo, arriva a una conclusione sorprendente: «gli chalet delle montagne svizzere sono esattamente uguali a quelli che potete vedere sulle pendici dell'Himalaya e nelle valli del Kashmir. Nulla di più vero»<sup>24</sup>. Questa paradossale osservazione si spiega col modo deterministico di guardare alle culture dei diversi gruppi umani, trascurando le contaminazioni e l'oblio che il tempo produce. Gli chalet della Svizzera sarebbero uguali a quelli dell'Himalaya sia per le condizioni dell'ambiente montano, sia per il ricordo di antiche migrazioni. L'identità del popolo ariano, nonostante i millenni trascorsi, si sarebbe conservata intatta, e sarebbe ancora oggi rintracciabile in alcune regioni colonizzate nella notte dei tempi. «Gli ariani sono presentati come prototipo dei gruppi umani e dell'*homo sapiens*. Allo stesso modo, lo chalet diventa il modello per eccellenza dell'architettura domestica»<sup>25</sup>.

La casa di montagna è come un monumento medioevale: nella sua condizione d'isolamento è stata risparmiata dalle «corruzioni accademiche», e a essa si vuol tornare per trovare quei principi di verità e purezza che dovranno servire a rifondare la disciplina architettonica. Gli chalet delle Alpi appaiono come le «ultime vestigia di uno stile largamente diffuso negli edifici urbani del Medioevo»<sup>26</sup>, dove i principi strutturali e costruttivi emergono con forza e le identità culturali dei popoli europei trovano degna rappresentazione. Il riferimento al medioevo di Viollet non vuol essere un invito al *revival*, ma il tentativo di ritrovare nel passato dei principi fondativi per l'abitazione moderna.

*L'Histoire de l'habitation humaine* cerca di adattare alla casa moderna le condizioni dettate da un territorio. Non si preoccupa di copiare l'architettura dei contadini ma di ricavare dei principi

conservando intatti i caratteri della particolare combinazione tra abitazione gallo-romana e influenze normanne e germaniche, che a partire dall'XI secolo hanno originato l'abitazione francese (p. 219, pp. 289-300).

<sup>24</sup> E. E. VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, op.cit., pp. 360-361.

<sup>25</sup> J. GUBLER, *Viollet-le-Duc et l'architecture rurale*, op. cit., p. 113.

<sup>26</sup> JEAN-MICHEL LENIAUD, *Le chalet suisse. Nostalgie d'un type primordial ou utopie constructive*, op. cit., p. 201. Questo scritto di Leniaud è una rilettura critica di un libro pubblicato a Parigi da tali fratelli Varin (i nomi di battesimo sono ignoti) nel 1873 e intitolato *L'architecture pittoresque en Suisse, ou choix de constructions rustiques*, nella cui introduzione l'autore intravede le idee di Viollet-le-Duc, tanto da attribuirla al figlio Eugène-Louis. In questa introduzione sarebbero proposti non pochi collegamenti tra gli chalet della Svizzera e l'architettura gotica. Secondo Leniaud, l'ipotesi sull'origine anglosassone dello «chalet moderno», diffusa da Henry-Russel Hitchcock e seguita da altri autori, dovrebbe essere integrata dai contributi francesi a tale invenzione. Su questo punto si veda anche MICHEL VERNES, *Des alpages aux banlieues, le chalet innombrable*, in «Architecture intérieure Cree», n. 315, agosto 2004, pp. 30-39.

compositivi. Viollet-le-Duc stesso si incarica di darne una dimostrazione pratica, costruendo lo *Châlet de la Côte* a Chamonix e la sua casa a Losanna.<sup>27</sup>

### *Gli chalet di Viollet-le-Duc*

Nelle due case progettate e costruite nelle Alpi, lo *Châlet de la Côte* di Chamonix del 1872 e *La Vedette* di Losanna del 1876, Viollet-le-Duc cerca di confortare la teoria con la pratica.

La casa di Chamonix si presenta in pianta come una casa ad appartamenti, distribuiti su tre piani e con tutti i confort di un'abitazione cittadina. Dell'assetto tipologico delle case tradizionali rimane solo il grande ambiente della cucina, visto come «sala di riunione della famiglia, parlitorio, luogo di assemblee»<sup>28</sup>. Ma la cucina, sebbene sia un locale molto ampio, non assume un ruolo centrale. L'edificio è infatti a corpo doppio, con i locali di rappresentanza disposti lungo l'affaccio principale e i servizi sul retro. La cucina è relegata alla fascia dei servizi, mentre il grande salone ha l'affaccio privilegiato. Nella fascia di servizio trova spazio anche una grande stanza da bagno, dotata di due vasche. Il riferimento alla tradizione non interessa l'assetto tipologico, che continua a seguire regole composite importate dalla città.

È nell'alzato che il riferimento alla tradizione appare evidente. La casa poggia su un grande basamento in pietra, che si eleva fino al primo piano. È interessante notare che la giustificazione data al basamento è identica a quella di Epergos per la casa degli ariani: «la base in pietra servirà a dare stabilità alla casa e a difenderla dalle bufere»<sup>29</sup>. Ma il basamento in pietra è anche riconducibile alle case tradizionali che Viollet aveva osservato nelle valli vicine. Lo stesso si potrebbe dire per la giustapposizione fra strutture a *Blockbau* e murature, o per il grande tetto a falde inclinate. I principi costruttivi cui Viollet fa riferimento si traducono in forme che si rispecchiano con quelle della tradizione.

Quello che Viollet tenta di fare, in definitiva, è adattare una tipologia urbana alle tradizioni delle Alpi. Lo *Châlet de la Côte* riprende alcuni caratteri formali delle grange della Savoia e degli chalet del Vallese e li ripropone dentro un progetto moderno, inaugurando quella tendenza «tradizionalista» dell'architettura in montagna che ho descritto nel primo capitolo. Il regionalismo dell'*Heimatstil* muoverà in fondo dagli stessi principi. Questo progetto può infatti essere considerato – come ha notato Jacques Gubler

---

<sup>27</sup> J. GUBLER, *Viollet-le-Duc et l'architecture rurale*, op. cit., p. 115.

<sup>28</sup> VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, op.cit., pp. 45-46

<sup>29</sup> *Ibidem*.

– «un vero manifesto di architettura regionalista»<sup>30</sup>, destinato ad avere un peso decisivo anche per la successiva invenzione delle stazioni turistiche.

Anche *La Vedette* di Losanna istituisce con le Alpi una relazione visiva e immaginaria. La casa è costruita da Viollet per sé in una zona periferica della città sulle rive del Lago di Ginevra, ed è posta in una posizione di vedetta sulle Alpi che s'innalzano dalla sponda opposta del lago.

La pianta della casa è simile a quella di Chamonix: un corpo doppio su tre piani con un grande salone al piano rialzato e le camere al primo piano verso l'affaccio principale. Sul retro, a entrambi i piani, si dispongono i locali di servizio. Nel piano seminterrato si trovano i locali per la servitù. Anche nell'alzato si notano molte parentele con lo chalet di Chamonix, benché al basamento in pietra bugnata sia sovrapposta una muratura intonacata al posto della struttura a *Blockbau*. La copertura è costituita da due falde inclinate, con appariscenti mensole di legno che sostengono gli ampi sporti di gronda. *La Vedette* appare così come uno chalet pietrificato, costruito interamente in muratura per resistere alle insidie del tempo<sup>31</sup>.

Ma l'aspetto più interessante di questa *Vedette* è rappresentato dalle decorazioni murali del salone, usato da Viollet come studio. La terrazza, posta sull'affaccio principale e accessibile dal salone, offre una splendida visuale sui Dents du Midi e sulle ultime propaggini delle Alpi Bernesi che si specchiano nelle tranquille acque del Lemano. All'interno, sulla parete opposta, un grande murale raffigurante un paesaggio alpino fa da contrappunto a quel panorama. Non è un semplice *trompe-l'oil*, ma un'altra visione immaginaria di Viollet, che al paesaggio osservato dalla terrazza ne contrappone uno idealizzato e desiderato.

Nella stanza in cui Viollet-le-Duc troverà la morte, nell'estate del 1879, si realizza la *summa* del suo lavoro sulla montagna. Dalle finestre di questa stanza osservava le cattedrali della natura e cercava di comprenderne le forme, al di là dello stato di decadimento in cui le percepiva. Partendo da quel principio, raffigurava sulle pareti della stanza un grande progetto di restauro per le amate cattedrali, indissolubilmente legato alla casa costruita per trascorrere gli ultimi anni della sua vita.

---

<sup>30</sup> JACQUES GUBLER, *Viollet-le-Duc et l'architecture rurale*, op. cit., p. 117.

<sup>31</sup> La solidità della costruzione non è servita a salvare la casa dalla speculazione immobiliare, che nel 1975 ne ha decretato la demolizione. Una testimonianza di questa casa rimane solo nei progetti e in alcune foto d'archivio. Anche le descrizioni di Viollet contenute nella *Histoire d'une maison* si riferiscono verosimilmente al progetto di questa casa. Cfr. EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Histoire d'une maison*, ristampa anastatica dell'originale del 1873, Berger-Levrault, Parigi, 1978. La costruzione della *Vedette* avveniva tra 1874 e 1876, negli anni immediatamente successivi alla stesura di questo racconto. Probabilmente molte delle descrizioni che troviamo in questo libro hanno trovato un'applicazione pratica nel cantiere della *Vedette*.

### *Un pioniere dell'architettura moderna nelle Alpi*

La critica architettonica ha considerato Viollet-le-Duc come uno dei pionieri dell'architettura moderna: «è stato lui, il restauratore degli edifici gotici, il pioniere del funzionalismo, in quel senso inteso da tutto il mondo dal 1860 sino verso il 1930»<sup>32</sup>. L'architettura moderna ha fatto della verità costruttiva e della sincerità strutturale uno dei suoi miti fondativi, proprio secondo un approccio razionalista e strutturale all'architettura<sup>33</sup>. Viollet operava ancora nell'ambito dello storicismo, ma dalla storia cercava di trarre indicazioni operative per il presente. La sua ricerca è tesa all'individuazione di principi di verità che consentano di dare fondamento a uno stile adeguato per l'epoca.

La natura diventa un ambito privilegiato della sua ricerca, perché ritenuta foriera di verità assolute. Il principio «strutturale» della montagna è di ordine geometrico, ed è racchiuso nella figura indeformabile del triangolo. Un principio che è rintracciabile anche nella storia dell'architettura: le costruzioni a *Fachwerk* diffuse in nord-Europa, per esempio, manifestano molto bene questo concetto, con elementi strutturali di legno nettamente distinti da quelli di tamponamento e con controventature basate proprio sulla geometria elementare del triangolo. Nell'architettura gotica, Viollet legge gli stessi principi strutturali che legge nella montagna. Il problema è adattare questi fondamenti alle costruzioni della sua epoca.

L'idea di «separazione tra elementi strutturali ed elementi di tamponamento e l'idea di composizione libera data da un processo di semplice addizione»<sup>34</sup> si propongono come possibilità concrete per l'architettura. «Il ferro come nuovo materiale e come nuova tecnologia è visto da Viollet come contributo trasformatore, capace di mettere in dubbio i procedimenti ereditati dal classicismo»<sup>35</sup>. La geometria del triangolo è la base per la costruzione a telaio in ferro, in cui le travature e le strutture reticolari originano nuove forme. In un progetto per un salone voltato, illustrato nel secondo volume degli *Entretiens*, la copertura è costituita da una struttura reticolare di ferro, i cui campi triangolari sono riempiti con voltini di mattoni. La muratura è utilizzata per il tamponamento, mentre il ferro costituisce l'ossatura della volta. La superficie di questa volta è come la superficie originaria del Monte Bianco, e le linee del reticolo strutturale sono paragonabili alle linee di clivaggio di un cristallo.

<sup>32</sup> PIERRE FRANCSTEL, *L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli, Milano, 1959, p. 102.

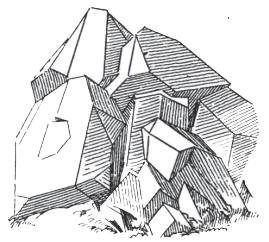
<sup>33</sup> Cfr. REYNER BANHAM, *Architettura nella prima età della macchina*, Calderini, Bologna, 1970, p.17 (ed. or. *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, Londra, 1960).

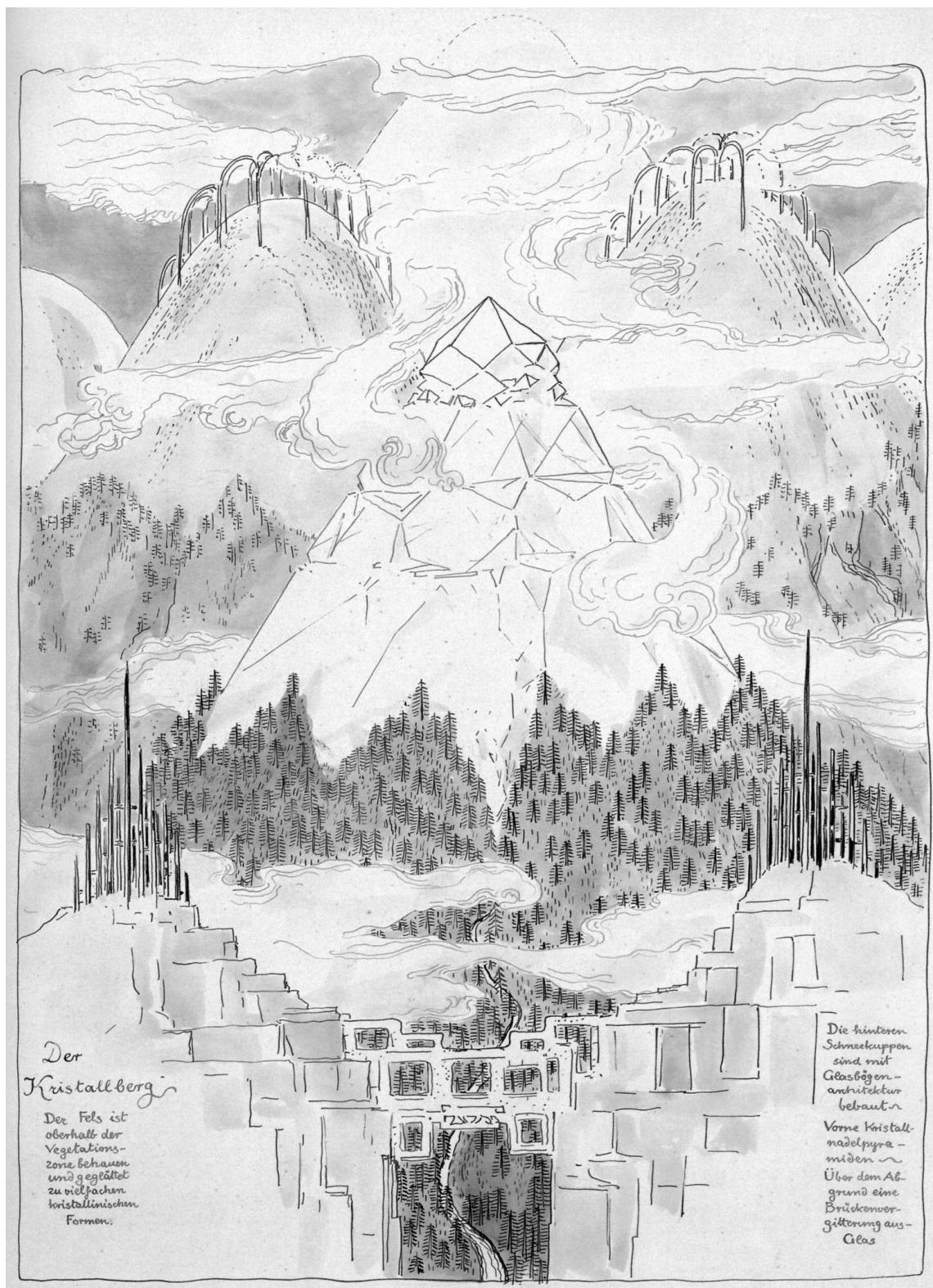
<sup>34</sup> IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Viollet-le-Duc e l'architettura moderna*, in *Archeologia del moderno*, Allemandi, Torino, 2005, p. 89.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 86.

In aperta polemica con la cultura accademica dell'epoca, Viollet rifiuta il principio d'imitazione stilistica come fondamento dell'architettura. Il progetto non può ridursi all'imitazione degli edifici antichi e a una composizione schematica basata sugli ordini classici. Ma nei progetti di Viollet, oltre al rigore costruttivo e alla funzionalità, c'è un riferimento a un mondo di figure che tende a emergere. Non si può negare che lo *Châlet de la Côte* contenga un evidente riferimento figurativo alle case tradizionali alpine. Viollet sembra solo aver spostato l'attenzione da un mondo di forme classiche a uno di forme popolari. Alla fine, però, il riferimento a delle figure sembra inevitabile: l'architettura è anche un'arte d'imitazione.

La montagna è «usata» da Viollet-le-Duc come idea generale dalla quale trarre spunto per l'analisi della realtà e per il progetto. Accanto a un atteggiamento sperimentale, che guarda alla montagna come a un mondo ancora da esplorare e capire, si accosta un atteggiamento contemplativo, che osserva e rappresenta le cose nella loro forma. La montagna è stata considerata in modi simili anche da una parte dell'architettura moderna: da un lato come laboratorio in cui sperimentare nuove forme da confrontare con le asperità della natura; dall'altro come insieme di figure da cui trarre ispirazione per il progetto.





2.18. BRUNO TAUT, *La montagna di cristallo*, tavola 7 della *Alpine Architektur*

## *Le montagne di vetro.*

### *La Alpine Architektur di Bruno Taut*

Esistono artisti che disegnano architetture di fantasia con una passione tale da farle sembrare reali: nel paragrafo precedente ho parlato dei disegni di Viollet-le-Duc, dove il dato reale si confonde con quello immaginario, e dove il rilievo si confonde con il progetto. Altri artisti preferiscono abbandonarsi completamente all'immaginazione, non preoccupandosi della verosimiglianza del disegno, ma dando precedenza alle idee e alle sensazioni che vogliono comunicare. Sono immaginazioni e fantasie «cui gli uomini indulgono per amore della realtà vilipesa e nelle quali urge, incontenibile, il sogno di creature rese insonni dalla storia»<sup>36</sup>. È questo il caso di Bruno Taut, i cui disegni per la *Alpine Architektur* denunciano chiaramente un carattere onirico, ponendosi come prefigurazione di un mondo desiderato. La differenza tra i due atteggiamenti emerge con chiarezza nei diversi modi di intendere la forma del cristallo.

Per Viollet, il cristallo è una sorta di figura archetipica, in cui rintracciare principi d'ordine e geometrie che possano spiegare la realtà. L'eredità illuminista fa virare la poetica di Viollet verso una scientificità e una razionalità che la rendano «oggettiva». Per Taut, invece, il cristallo è un simbolo di spiritualità che riconduce ad antiche credenze, cui riferirsi per ritrovare la smarrita armonia tra uomo e creato. Radiosità, luminescenza e trasparenza del cristallo simboleggiano il labile confine tra materia e spirito. In questo caso l'influenza romantica<sup>37</sup> sembra prevalere, e la poetica di Taut resta in gran parte legata a sensazioni soggettive.

Analogamente, anche il riferimento all'architettura gotica è declinato in due modi. Per Viollet le cattedrali gotiche sono soprattutto espressione di valori costruttivi, di un sistema di spinte e contropinte che raggiunge un equilibrio perfetto. Taut, influenzato dal poeta espressionista Paul Scheerbart, pensa invece ai valori espressivi dell'architettura gotica, dove lo slancio verso il cielo e l'effetto luministico delle vetrate colorate conferiscono allo spazio una sacralità ultraterrena.

---

<sup>36</sup> GIULIO SCHIAVONI, *Scheerbartiana*, in PAUL SCHEERBART, *Architettura di Vetro*, Adelphi, Milano, 1982, p. 183 (ed. or. *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1914). Sebbene queste parole siano usate da Schiavoni per descrivere lo spirito immaginativo di Scheerbart, mi pare che si possano ben adattare anche alla personalità di Taut.

<sup>37</sup> «Il cristallo non poteva non suscitare grande interesse tra i romantici [...] Il cristallo non è fuori dalla storia della vita [...] Non si può dunque parlare di estraneità, di eterogeneità tra organico e inorganico: anche la roccia, ciò che apparentemente non muta, è per i romantici una sorta di prezioso scarto della vita [...] Sarà questa un'idea che verrà ripresa nel 1919 da Bruno Taut..., in cui il cristallo e la montagna torneranno a incontrarsi in un progetto artistico in cui bello di natura e bello d'arte non si contrappongono, ma si fondono nella visione utopica di una città del futuro». PAOLA GIACOMONI, *Un sogno di perfezione: il cristallo*, op. cit., pp. 136-137.

Ma tra i due architetti esistono anche elementi di contatto. Oltre al condiviso interesse per le montagne, li accomuna «la capacità prometeica di porre problemi su scala immensa»<sup>38</sup>. I disegni di Taut, come quelli di Viollet, si pongono come costruzioni teoriche che tentano di dare nuovo fondamento all'architettura. Le Alpi, nella loro grandiosità, sono immaginate da entrambi come un colossale edificio, una gigantesca cattedrale che può servire da modello per gli sviluppi futuri dell'architettura.

### *Fantasmagorie di luci e cristalli*

Tra l'autunno del 1917 e l'estate del 1918, Bruno Taut disegna le tavole per il libro *Alpine Architektur*, pubblicato ad Hagen nel 1919<sup>39</sup>. Il libro è composto per la maggior parte di disegni, con trenta tavole suddivise come in una sinfonia in cinque «movimenti». Ogni tavola presenta un disegno al tratto, a volte colorato ad acquarello, e una serie di didascalie e commenti che ne chiariscono il contenuto. Il tema portante è la trasformazione della superficie terrestre e dell'universo per mezzo dell'architettura. I primi tre movimenti (*Casa di cristallo*, *Architettura delle montagne*, *La costruzione delle Alpi*) prendono in considerazione lo spazio alpino, mentre gli ultimi due (*La costruzione della crosta terrestre* e *La costruzione delle stelle*) applicano gli stessi principi alla trasformazione del mondo e dell'universo interi.

Nel primo movimento è annunciato il tema della *Casa di cristallo*, una sorta di principio tipologico attraverso cui costruire l'intero spazio alpino. Ne vengono descritti non solo l'aspetto esteriore e la sontuosità degli spazi interni, ma anche il meraviglioso cammino per raggiungerla, tra scalinate punteggiate da guglie, ponti di vetro e arpe eolie<sup>40</sup>.

Nel secondo movimento sono presi in considerazione gli accorgimenti costruttivi per modificare le forme delle montagne. Grandi archi di vetro costruiscono coronamenti alle vette, mentre le valli sono racchiuse come il gineceo di un fiore tra petali di cristallo

<sup>38</sup> ANDRÉ CORBOZ, *Geologia extrapolata: da Viollet-le-Duc a Bruno Taut*, in *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, op. cit., p. 137.

<sup>39</sup> BRUNO TAUT, *Alpine Architektur. In 5 Teilen und 30 Zeichnungen*, Folkwang, Hagen, 1919. L'edizione originale dell'opera ha avuto una tiratura piuttosto limitata ed è oggi molto rara e considerata un prezioso oggetto da collezione. Gli acquarelli e i disegni originali hanno formati tra loro difformi, e variano da 38x53 cm a 56x77 cm. È probabile che Taut pensasse a una pubblicazione in folio. Le tavole sono state recentemente ripubblicate, in formato ridotto, in MATTHIAS SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, Prestel, Monaco-Berlino-Londra-New York, 2004. Nel 2005 è uscita la prima edizione francese: BRUNO TAUT, *Architecture Alpine. En cinq parties et trente dessins*, introduzione di Jean-Louis Cohen, traduzione dal tedesco al francese di Daniel Wieczorek, Linteau, Parigi, 2005. In Italia l'opera non è mai stata pubblicata.

<sup>40</sup> Il tema delle «Äolsharfen» sembra una reminescenza dei poemi di Ossian e di Goethe. «La poesia di Goethe Äolsharfen è un dialogo a due voci che evoca l'arpa eolia solo nel titolo. Ma non sono rari i casi in cui lo strumento venga utilizzato come termine di paragone, vuoi per indicare un canto sommesso, vuoi per evocare delle sonorità celestiali, sovrumane. Così è ancora Goethe ad accennare all'arpa eolia nella *Dedica del Faust*. PAOLO D'ANGELO, *Arpa eolia. Uno strumento e la sua simbologia nella estetica romantica*, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm11/dangelo/arpaeolia.htm>.

colorati e illuminati. Le forme delle montagne sono smussate e «polite» fino a raggiungere una geometria cristallina, con un'immagine che ricorda le ricostruzioni ideali del Monte Bianco di Viollet-le-Duc.

Nel terzo movimento, infine, la trasformazione delle Alpi prende avvio dalle più alte vette alpine, ridisegnate partendo da alcune fotografie. I temi ideali annunciati prima sono declinati nella realtà. Il paesaggio emozionante dell'alta montagna è utilizzato come base da continuare e completare, sino alla trasformazione in una fantasmagoria di luci e colori, di guglie e decorazioni, di case di cristallo e cattedrali diamantine. Gli edifici immaginati da Taut sono per la maggior parte di ferro e vetro, chiari e trasparenti come il cristallo, e continuano per molti versi la sperimentazione condotta nel *Padiglione del vetro* all'esposizione di Colonia del 1914. Non dovendo confrontarsi con la realtà costruttiva, le dimensioni di questi edifici si ingigantiscono fino a raggiungere quelle delle montagne stesse. Il duomo di vetro a Portofino, per esempio, sovrasta il paesaggio della riviera sino a porsi come vera e propria montagna artificiale. In altri casi, il profilo delle montagne è completato da luminosi coronamenti, come la cupola reticolare sul Resegone o il cristallo di vetro posato sulla Rocca del Garda. Le vette più alte sono perfezionate nella loro forma, come il Cervino e il Glärnisch, che subiscono solo qualche smussatura e l'incastonatura di perle e cristalli colorati sulle loro pareti. In Engadina, dei petali di vetro e cemento scandiscono la topografia delle valli, e con la loro illuminazione notturna sembrano seguire le proposte scenografiche di Scheerbart<sup>41</sup>. Il progetto culmina nella campana di vetro del Monte Rosa, che nel suo sfavillare di luci e colori e nelle sue dimensioni imponenti sarà visibile anche dallo spazio.

L'ispirazione per questi disegni è in gran parte dovuta a Paul Scheerbart, cui l'opera è dedicata<sup>42</sup>. Il suo racconto *Rakkóx il bilionario* narra la storia di un eccentrico riccone che ripudia la guerra e ardisce trasformare la terra in una splendente opera architettonica, partendo dalla costruzione della catena andina. Nella raccolta di aforismi *Glasarchitektur* propone invece di cancellare per sempre la «militaresca» architettura di mattoni e di sostituirla con una nuova architettura di vetro. In questo modo – preconizza Scheerbart – «avremmo un paradiso sulla terra, e non sentiremmo più il bisogno di guardare con nostalgia al paradiso nel cielo»<sup>43</sup>: una visione che s'inserisce a

---

<sup>41</sup> Scheerbart proponeva di illuminare le montagne per mezzo di riflettori e attraverso la costruzione di alberghi di vetro. Oltre ciò, proponeva di illuminare gli impianti a fune e le ferrovie che risalgono i versanti per scandire il profilo delle montagne: «la ferrovia a cremagliera del Rigi può essere facilmente illuminata in maniera estremamente spettacolare». PAUL SCHEERBART, *Architettura di Vetro*, op. cit., p. 70.

<sup>42</sup> In una prefazione per una successiva edizione della *Alpine Architektur*, Taut designa Scheerbart come «vero architetto» del suo progetto. Scheerbart è morto il 15 ottobre 1915 a seguito di un malevo dovuto, secondo Walter Mehring, allo stato di deperimento conseguente allo sciopero della fame di protesta contro la guerra.

<sup>43</sup> PAUL SCHEERBART, *Architettura di Vetro*, op. cit., p. 35.

pieno titolo nella poetica dell'espressionismo tedesco, dove «la funzione dell'arte... è di offrire la visione di uno stato ideale raggiungibile in un futuro»<sup>44</sup>.

I disegni di Taut «non volevano essere suggerimenti pratici di immediata realizzabilità, ma piuttosto indicatori di un futuro ideale... Taut stesso domandava in uno dei testi: "Sì! Poco pratico e senza utilità! Ma l'utilità ci ha reso felici?"»<sup>45</sup>. La *Alpine Architektur* è una risposta alle miserie della Grande guerra, con disprezzo per la realtà presente e con la volontà di costruire un mondo diverso. Il coronamento architettonico del Monte Rosa costerebbe certo meno dell'investimento dissennato per la guerra: «con quanto si spende ogni giorno per uccidersi, e con un infinito minor dispendio di energie umane (nessun morto), si potrebbe realizzare tranquillamente ciò che a voi sembra un sogno; ma non a me, Bruno Taut, se per un istante smetteste di scannarvi tra voi»<sup>46</sup>.

La tecnologia, secondo Taut, deve tornare al servizio dell'uomo per un autentico progresso. Per questo bisogna che accanto ai bisogni pratici sia dato posto al desiderio di bellezza di ogni uomo. L'obiettivo della *Alpine Architektur* è di purificare i cuori tramite l'arte, promuovendo il godimento della bellezza e lasciando da parte, per un momento, le necessità materiali. Per questo motivo i disegni non si spingono nel dettaglio ma rimangono nell'idealità, evitando il dominio di una concezione praticistica della costruzione.

Gli storici e i critici<sup>47</sup> che si sono occupati dell'argomento hanno giustamente insistito sul messaggio globale delle visioni tautiane. La *Alpine Architektur* è, infatti, molto più che un semplice progetto di trasformazione dell'area alpina, con influenze che si estendono alle teorie del Movimento moderno e, più in generale, agli sviluppi dell'architettura del Novecento. Eppure il progetto di Taut si è applicato a un ambito geografico molto specifico, cosa che, a dire il vero, è stata spesso trascurata. Mi

<sup>44</sup> IAIN BOYD WHYTE, *Architettura ed Espressionismo. Il contesto filosofico*, in *Architettura Moderna. L'avventura delle idee 1750-1980*, op. cit., p.153. Questa posizione «attivista» è difesa in particolare dallo scrittore espressionista Kurt Hiller, che tende a vedere la rivolta individuale dell'artista come una strategia di riforma sociale. Taut assegna all'architettura lo stesso compito rigenerante che Hiller assegna alla letteratura. Si veda anche FRANCO BORSI, GIOVANNI KLAUS KÖNIG, *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova-Parigi, 1967.

<sup>45</sup> BRUNO TAUT, *Alpine Architektur*, op. cit; la citazione è riportata e tradotta in I. BOYD WHYTE, *Architettura ed Espressionismo*, op. cit., p. 153.

<sup>46</sup> GIOVANNI KLAUS KÖNIG, *Introduzione*, in BRUNO TAUT, *La dissoluzione della città. Oppure la terra una buona abitazione. Oppure anche la via all'Architettura alpina*, Faenza editrice, Faenza, 1976, p. XXVI (ed. or. *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung*, Folkwang, Hagen, 1920).

<sup>47</sup> Su questi temi molto è già stato scritto, e rimando alla letteratura esistente per altri approfondimenti. Tra la letteratura in italiano sull'argomento si vedano almeno: KURT JUNGHANNS, *Bruno Taut. 1880-1938*, trad. it. di Elisabetta Klugmann, Franco Angeli, Milano, 1978, in partic. pp. 65-102, (ed. or. *Bruno Taut. 1880-1938*, Deutsche Bauakademie, Berlino, 1970); LUCIANA CAPACCIOLI, *Bruno Taut. Visione e progetto*, Dedalo, Bari, 1981, in partic. pp. 23-44; *Bruno Taut, la figura e l'opera*, a cura di Gian Domenico Salotti, Franco Angeli, Milano, 1990, in partic. i contributi di MARCO DEZZI BARDESCHI, *Piccola cosmogonia alpina: la nuova città celeste nell'opera di Bruno Taut*, pp. 137-146, e di VITTORIO UGO, *L'Alpine Architektur di Bruno Taut o «La Terra come buona dimora»*, pp. 153-166.

propongo dunque, nei prossimi paragrafi, di approfondire due questioni lasciate in secondo piano dalla critica ma che sono decisive per la mia tesi: da una parte il rapporto di Taut con l'ambiente e la cultura alpina; dall'altra l'influenza che la *Alpine Architektur* ha avuto sugli sviluppi dell'architettura moderna nelle Alpi.

### *Bruno Taut e le Alpi*

Pare che Taut avesse una conoscenza alquanto superficiale delle Alpi, e che i suoi progetti si basassero in gran parte su fotografie e vedute aeree dei luoghi<sup>48</sup>. La scelta delle Alpi come ambientazione dei suoi progetti immaginari non è dovuta a un particolare apprezzamento della cultura alpina, né a un particolare amore per l'alta montagna e i suoi paesaggi<sup>49</sup>. Ha invece avuto un peso decisivo il valore simbolico della montagna, con quell'attribuzione di sacralità che si riallaccia ad antiche mitologie.

Le cime più alte delle montagne, insieme ai deserti, sono state per lungo tempo considerate come zone inviolabili, sedi del divino e del soprannaturale. La mitologia voleva che il Paradiso perduto si trovasse nel mezzo di qualche deserto o sulla cima inesplorata di una montagna. Le civiltà del passato hanno sempre guardato a queste zone della Terra con rispetto e timore. Solo la modernità ha violato quel mito, estendendo le proprie conquiste a tutta la superficie del pianeta. Il conflitto mondiale ha inoltre profanato le Alpi facendole diventare teatro di guerra. Taut sembra proporre il ritorno a un'armonia perduta attraverso un rovesciamento. Le zone della Terra dove le civiltà si sono sviluppate devono essere abbandonate, perché la corruzione le ha ormai compromesse. Un nuovo Paradiso terrestre deve sorgere sulle montagne, nei luoghi dove un tempo risiedevano gli dei. Le opere dell'uomo devono possedere l'armonia e la bellezza della creazione divina, e i mezzi della tecnica moderna devono essere interamente asserviti a questo scopo. La natura, creazione divina per eccellenza, deve servire da supporto e allo stesso tempo guidare la nuova costruzione. Nella dodicesima

<sup>48</sup> Questa tesi è sostenuta sia da König («ciascun disegno rappresenta un monte, da un punto di vista reale, ripreso da una fotografia: durante la guerra sarebbe stato difficile per un turista tedesco disegnare le Dolomiti...»), sia da Corboz (Taut sbaglia collocando il Wetterhorn nelle Alpi tirolesi anziché in quelle bernesi: «particolare che fa supporre che abbia lavorato a partire da vedute, non da una personale esperienza dei luoghi»). Si vedano G. K. KÖNIG, *Introduzione*, in B. TAUT, *La dissoluzione della città*, op. cit., pp. XXV-XXVI, e A. CORBOZ, *Geologia estrapolata: da Viollet-le-Duc a Bruno Taut*, op. cit., p. 135. Proprio nel corso della prima guerra mondiale, la ricognizione aerea assunse una rilevanza strategica, e la fotografia aerea conobbe una certa diffusione.

<sup>49</sup> Si hanno notizie incerte di alcune fugaci visite di Taut alle Alpi bavaresi nel periodo in cui lavorava a Stoccarda e a Monaco nello studio di Theodor Fischer, tra il 1904 e il 1906. La sua prima visita in Svizzera pare risalga invece al 1933, quando ha dovuto abbandonare la Germania per l'avvento del nazismo, quindici anni dopo la stesura della *Alpine Architektur* e prima del trasferimento in Giappone. Si vedano MATTHIAS SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, op. cit., pp. 22-23 e 60-85; e JON MATHIEU, *De l'architecture dans les Alpes à l'architecture alpine. Une introduction historique*, in *L'invention de l'architecture alpine*, Chronos, Zurigo, 2011, nota 5 p. 19.

tavola dell'*Architektur Alpine*, Taut annota a lettere cubitali: grande è la natura, eternamente bella, eternamente creatrice, nell'atomo come nella montagna gigantesca.

Taut aveva un rapporto particolare con la natura: rifiutava il suo godimento passivo, risultato della pura contemplazione, che giudicava «sentimentale»; al contrario identificava nel suo continuo mutare uno stimolo per l'uomo a operare per trasformarla secondo le sue concezioni con i mezzi più intelligenti offerti dalla tecnica e dall'arte – e al limite persino rendere più efficace la grandiosità delle Alpi.<sup>50</sup>

La natura dei paesaggi alpini è per Taut il simbolo più evidente di una legge cosmica che può elevare l'uomo al di sopra delle miserie del mondo presente.

Un grande modello in questa direzione gli era dato dall'arte dei cinesi e dei giapponesi, che pure vedono nella libera natura le forze determinanti la vita dell'uomo, pervenendo a una completa utilizzazione artistica del paesaggio in rappresentazioni dominate da un'intima armonia tra uomo e natura. La solitudine, e soprattutto la localizzazione paesaggistica dei templi cinesi e giapponesi – le pagode poste con finissima sensibilità spaziale sulla cima dei monti – avevano colpito la fantasia di Taut già prima della guerra.<sup>51</sup>

Il rapporto tra natura e artificio rimane il principio fondamentale su cui è basato il mondo intero. Ma i modi attraverso cui si sviluppa questo rapporto sono molteplici. Tornando all'iniziale paragone con Viollet-le-Duc, è interessante evidenziare il diverso approccio con la natura dei due architetti.

Viollet cerca nella natura delle leggi razionali che possano servire da guida per la sua opera. Per questo ha bisogno di una conoscenza diretta, conquistata attraverso lunghi periodi di studio e osservazione sul campo. Con la ragione si possono interpretare i dati acquisiti e riutilizzarli per il progetto. L'opera di Viollet s'inserisce in un'ideale continuità con l'illuminismo, che vuole uno sviluppo razionale della società moderna. Nell'idea di natura di Viollet è inclusa anche la cultura dell'uomo, con la sua storia, i suoi progressi e la sua razionalità.

Per Taut, invece, l'armonia del creato non ha nulla di scientifico. La ragione e il calcolo hanno portato soltanto miserie e distruzioni. Gli espressionisti rifiutano le leggi della razionalità, perché «in questo mondo corrotto, solo le pulsioni che scaturiscono dal profondo di ogni essere, i dati originari e primordiali della pura natura e della natura autenticamente umana possono ormai essere degni di raggiungere il livello dell'arte»<sup>52</sup>. Taut e gli espressionisti propongono una radicale rottura con la cultura precedente,

---

<sup>50</sup> KURT JUNGHANNS, *Bruno Taut. 1880-1938*, op. cit., p. 70.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Taut aveva mandato un «libretto cinese» a Scheerbart nel 1913.

<sup>52</sup> VITTORIO UGO, *L'Alpine Architektur di Bruno Taut o «La Terra come buona dimora»*, op. cit., pp. 157-158.

inseguendo una rinnovata armonia tra uomo e creato. L'idea di natura cui si rifanno è «istintuale, primordiale, originaria»<sup>53</sup>.

Taut decide di ambientare il suo progetto non in Germania ma in Italia, non a Roma ma nelle Alpi. L'Italia è per Taut un bellissimo paese non per la sua cultura e per il rinascimento<sup>54</sup> ma per la presenza della catena alpina, che racchiude a semicerchio la Pianura padana come una gigantesca cavea teatrale. È questo il luogo ideale dove ambientare la città del futuro. Una città che non si configura come una compatta concrezione di pietra ma come una «catena di vetro» che si «dissolve» sul territorio, dove i luminosi monumenti sulle vette restituiscono per via di triangolazioni un disegno unitario. La natura delle montagne è un terreno ancora intatto dove costruire questo sogno, mentre le città di pianura, regno della morte e della corruzione, andranno abbandonate. Oltre la dimensione utopica, si fa strada quell'ideale di natura pura che assumerà un peso decisivo per l'architettura moderna nelle Alpi.

#### *Né pietra, né legno*

Il materiale principe attraverso cui il sogno prende forma è il vetro. La dimensione onirica del progetto consente di fantasticare una costruzione interamente realizzata con questo materiale, cui sono indifferentemente assegnati compiti strutturali e decorativi. Solo in alcuni passaggi, un barlume di realismo fa dire a Taut che alcune strutture saranno di cemento armato.

Della pietra e del legno, materiali che storicamente hanno avuto fondamentale importanza per la costruzione nelle Alpi, non viene fatta menzione. Ma a questi materiali, al di là della loro esteriorità, corrispondono anche culture e modi diversi di intendere la costruzione. Come ho scritto nel primo capitolo, mentre alla pietra corrisponde la stereotomia del muro pieno diffusa nell'area mediterranea, al legno corrisponde la costruzione a telaio che trova diffusione nel nord Europa.

Per quanto Taut si sforzasse di far riferimento a una cultura universale, i suoi progetti appaiono profondamente segnati da quel *milieu* nordico e gotico all'ombra del quale era cresciuto. Lo stesso Scheerbart affermava che «l'architettura di vetro non è concepibile al di fuori del gotico», e che «essa non fu pienamente realizzata soltanto perché in

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>54</sup> «Taut aveva strane fobie. Una di queste era il voler ignorare l'architettura romana e il rinascimento italiano... Sosteneva che non esistesse artista tedesco che non fosse tornato dal suo "viaggio in Italia" castrato o rincorbellito... Al contatto con la razionalità classica lo spirito gotico – il senso del bosco sacro, degli gnomi e degli elfi, l'anelito alla trasfigurazione – si arrugginisce, perde la spinta naturale al misticismo, discutibile quanto si vuole ma autentica». G. K. KÖNIG, *Introduzione*, in B. TAUT, *La dissoluzione della città*, op. cit., p. XV.

quell'epoca non esisteva ancora quel materiale indispensabile che è il ferro»<sup>55</sup>. Nel padiglione di Colonia, la cupola era costituita da una struttura a telaio in acciaio tamponata con lastre di vetro. Sebbene nella *Alpine Architektur* Taut insista nel dire che anche pilastri e contrafforti saranno di vetro, il principio costruttivo è chiaramente riconducibile a quello della carpenteria gotica.

Le Alpi, trovandosi sul confine delle due aree culturali, sono sempre state interessate da contaminazioni e trapianti di culture che provenivano, di volta in volta, da una parte o dall'altra del confine. In questo senso, la *Alpine Architektur* corrisponde, in modo forse inconsapevole, a un nuovo trapianto di una cultura costruttiva nordica nel versante meridionale della catena.

#### *«Architettura alpina» come espressione*

L'espressione «architettura alpina» non è legata solo all'opera di Bruno Taut. Dopo la pubblicazione del libro, questa espressione sembra aver esteso il suo significato a uno modo specifico di costruire nelle Alpi. In taluni casi si è alluso all'esistenza di uno «stile alpino» o alla possibilità di individuare una quintessenza delle costruzioni di montagna. Jon Mathieu ha dato grande importanza, credo a ragione, alla distinzione tra «architettura nelle Alpi» e «architettura alpina»<sup>56</sup>. Nel primo caso si riferisce a degli edifici collocati dentro uno spazio definito, che è appunto quello alpino. Dentro questo spazio esiste una grande varietà di costruzioni sviluppatesi dei secoli e contraddistinte da una grande eterogeneità. Non si può, in questo caso, parlare dell'esistenza di uno «stile alpino» o di un modo univoco di costruire in montagna. L'espressione «architettura alpina», invece, indica una relazione interna tra l'edificio e lo spazio, ed è un prodotto della modernità occidentale<sup>57</sup>. Da questa relazione, a molti è sembrato, soprattutto nel secondo dopoguerra, che potesse derivare una sorta di «branchia specializzata» dell'architettura, dotata di proprie regole e propri principi. Bruno Reichlin ha lucidamente criticato quest'ultima nozione di «architettura alpina»:

... che ne è allora della sedicente «architettura di montagna»? Si tratta di una nozione priva di fondamento? E sennò, quali sono i tratti distintivi e a quando i corsi serali o per corrispondenza che la insegnano? Ebbene, spiacentissimo, ma se davvero un metodo esiste, io non lo conosco, perché l'architettura «montana» o «alpina», dei Moderni e dei Contemporanei poco importa, è anzitutto una ipotesi di lavoro della critica architettonica e un incentivo culturale al progetto. La nozione o l'idea di un'«Architettura di Montagna» è un costrutto culturale nel senso che è stato formulato a posteriori, osservando un insieme disparato di oggetti di cui si è ipotizzato che avessero a che fare sia con la

<sup>55</sup> PAUL SCHEERBART, *Architettura di Vetro*, op. cit., p. 36.

<sup>56</sup> JON MATHIEU, *De l'architecture dans les Alpes à l'architecture alpine*, op. cit., p. 15.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

montagna in quanto fenomeno, sia con le rappresentazioni che sa suscitare: salita, pericolo, condizioni estreme, natura allo stato puro, pace, ecc. ...<sup>58</sup>

Ha senso pensare alle relazioni che l'architettura instaura con la natura e la montagna; ha meno senso pensare che da queste relazioni possa automaticamente derivare un modo corretto di costruire in montagna. Lo stesso Reichlin ricorda che «ci sono ben poche ragioni oggettive perché qualcosa si debba imporre come costruzione "adeguata" al contesto montano»<sup>59</sup>.

La strada indicata dalla *Alpine Architektur* di Taut è un'altra. L'opera d'architettura non può scaturire di per sé dalle condizioni ambientali e dal contesto, e il contributo immaginativo dell'architetto rimane indispensabile. L'importanza di questo libro è racchiusa nelle idee generali di architettura e città che propone. Certo, se dovessimo pensare di dare realizzazione alle opere immaginarie di Taut, con il contesto e la realtà dovremmo tornare a fare i conti. Si tratterebbe di declinare un ideale alla realtà, e in questo passaggio il confronto con la storia e la cultura dei luoghi tornerebbe a farsi sentire. In ogni caso, l'immaginario della *Alpine Architektur* si è dimostrato tanto potente e visionario da essere in grado, anche in piccola parte, di condizionare gli sviluppi dell'architettura moderna.

### *Dal sogno alla realtà*

Nel 1920, con la pubblicazione del libro *La dissoluzione della città o la via all'Architettura alpina*<sup>60</sup>, il progetto di Taut, da paradossale e utopico, si fa concreto e diventa un programma a lungo termine. Nel libro è indicata una via più realistica e precisa per giungere al Paradiso sulla terra prefigurato nell'opera precedente<sup>61</sup>. Una strada che passa attraverso l'abbandono delle città congestionate e conduce a nuove forme d'insediamento, dove cooperative agricole e di lavoro si diffondono sulla Terra dando luogo a piccole «comunità di villaggio» che vivono in armonia con la natura. Non è un progetto immediatamente attuabile, e tuttavia la vicenda delle *Siedlungen* tedesche

<sup>58</sup> BRUNO REICHLIN, *Die Moderne baut in den Bergen. Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna*, in *Neues Bauen in den Alpen. Architettura contemporanea alpina: premio d'architettura 1995*, a cura di Christoph Mayr Fingerle, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 1997, p. 86.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>60</sup> BRUNO TAUT, *La dissoluzione della città. Oppure la terra una buona abitazione. Oppure anche la via all'Architettura alpina*, op. cit.

<sup>61</sup> Come ha notato Jean-Louis Cohen, l'*Architettura alpina* è la prima opera di una trilogia che prosegue con *La dissoluzione della città*, «alternativa radicale all'urbanizzazione intensa della Germania», e si conclude con *Il costruttore del mondo* (ed. or. *Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*, Folkwang, Hagen, 1920), «raccolta di *tableaux* evocanti forme architettoniche attraverso lo spazio e la musica». Secondo Cohen, «ciascuna, a suo modo, è un'opera senza precedenti, diretta a trasformare profondamente la visione dell'architettura da parte del pubblico e i progetti dei professionisti nella prima fase della Repubblica di Weimar». JEAN-LOUIS COHEN, *Introduction*, in BRUNO TAUT, *Architecture Alpine*, op. cit., p. VII.

fra le due guerre ne subisce evidentemente l'influenza: anche se costruiti dentro il corpo delle città, questi insediamenti rivelano un nuovo modo di intendere il rapporto tra costruzione e natura. Nella famosa *Siedlung Berlin-Britz* di Taut, le case disposte a ferro di cavallo e convergenti verso il laghetto alberato si richiamano a un disegno per un villaggio cooperativo contenuto nella *Dissoluzione della città*.

Il superamento delle contraddizioni tra città e campagna, tra artificio e natura, sembra essere il messaggio principale dell'opera di Taut. Il suo pensiero ha contribuito a rendere evidente, anche nelle Alpi, «le linee di forza contraddittorie esistenti tra città (civiltà) e montagna (natura)»<sup>62</sup>. Nel primo capitolo ho parlato della dipendenza dei territori di montagna dalle città, fattasi sempre più forte a partire dall'Ottocento. Nella modernità le Alpi hanno finito per essere una frontiera tra gli stati e un territorio di conquista. La *Alpine Architektur* indica, in questo senso, una strada irrinunciabile, perché le frontiere alpine rappresentano il luogo di massima contraddizione tra unità della natura e divisioni tra gli uomini. Secondo Taut, nessuna barriera deve essere interposta per separare ciò che la creazione ha unito. Sanare la contraddizione tra montagna e città significa anche superare queste divisioni, e far sì che la montagna torni a seguire uno sviluppo coerente.

La via di Taut all'architettura alpina corrisponde anche, com'è stato notato<sup>63</sup>, a una rottura con il passato e a una trasformazione decisiva dei modi di costruire. Ma la rottura indicata da Taut si riferisce, più che alle tradizioni della civiltà alpina che non conosceva, alle degenerazioni delle città europee. Non si tratta di promuovere una generica rivoluzione nei modi di costruire, ma di far sì che la tecnica torni al servizio dell'uomo.

La mistica della costruzione... acquista un senso particolare nel progetto di Taut. Dopo il padiglione di Colonia, costruito per gli industriali del vetro e ancora carico di speranze per le potenzialità trasformatrici della produzione, la guerra ha screditato l'industria agli occhi degli intellettuali radicali. Taut assegna alla costruzione una sorta di compito edificante, al servizio di un progetto socialista, opera d'arte totale che tende potenzialmente verso il cosmo<sup>64</sup>.

In molti hanno invece interpretato il messaggio di Taut come incentivo alla sperimentazione e all'esasperazione della tecnica:

Nel guizzo incontenibile dei suoi disegni, Bruno Taut ha colto per sempre la magia dell'Architettura alpina e la sua atmosfera da favola. In montagna l'architettura esprime con risoluta evidenza i segni della sua localizzazione. Qui la tecnologia si fa più esigente, le escursioni climatiche più vistose, la

<sup>62</sup> Cfr. MICHAEL JAKOB, *Architettura alpina oltre l'esperimento intellettuale*, in *Montagna. Arte, scienza, mito*, op. cit., pp. 486.

<sup>63</sup> *Ibidem*. Jakob ha in particolare evidenziato che la *Architettura alpina* di Taut ha contribuito a una «trasformazione» dei modi di costruire in montagna.

<sup>64</sup> JEAN-LOUIS COHEN, *Introduction*, in BRUNO TAUT, *Architecture Alpine*, op. cit., p. IX.

topografia più problematica e complessa [...] Andando oltre è inevitabile soffermarsi di fronte all'incanto dell'architettura estrema, quella che si fa macchina, funzione, organismo: i rifugi d'alta quota aggrappati alle rocce come spaesati crostacei, le centrali termoelettriche [sic] con le loro condotte inclinate, gli impianti di risalita dalle esasperate esigenze funzionali<sup>65</sup>.

Numerose architetture moderne costruite nelle Alpi, soprattutto nel secondo dopoguerra, hanno teso all'esaltazione del gesto tecnico e dei contenuti funzionali, lanciando un'aperta sfida alla natura. Ma queste architetture, a ben guardare, sono ancora espressione di quella cultura urbana che Taut intendeva superare. Nella sua opera i contenuti funzionali passano in secondo piano e l'assoluto naturale delle Alpi è sottoposto a titaniche trasformazioni senza altri scopi se non quello dell'armonico accordo tra costruzione e natura. Non si pretendeva che il paesaggio alpino rimanesse intatto, ma che venisse trasformato con i mezzi più intelligenti dell'opera umana<sup>66</sup>.

Nel primo capitolo ho parlato di un'altra modalità di trasformazione impostasi nello spazio alpino con la modernità: quella del tradizionalismo. Anche questa tendenza è figlia di quella cultura urbana «degenerata» contro cui Taut si scagliava. Come ha notato König, l'«*Architettura alpina* sta a ciò che il consumismo l'ha fatta diventare, cioè le baite prefabbricate... che infestano i nostri monti con la scusa del tempo libero, esattamente come la *Volkshaus* di Taut sta alle nostre *Case del Popolo* (TV, biliardini, bar e ritratto di Lenin)<sup>67</sup>. Un ideale elevato, sia esso riguardante l'armonia tra uomo e natura o la cultura del popolo, scivola facilmente nella banalità e nel luogo comune se non lo s'interpreta con sensibilità e intelligenza.

Forse i messaggi utopici di Taut possono sembrare oggi inattuali e frutto di un particolare periodo storico. Eppure quegli inviti a perseguire un'«edificazione edificante» e a sognare una nuova civiltà, sia essa del vetro o del mattone, possono ancora aver senso. Sono messaggi che non interessano solo una parte d'Europa, ma il mondo intero. Per quanto riguarda l'architettura nelle Alpi, rimane la speranza di ritrovare almeno una piccola parte di quella «poesia degli orizzonti alpini»<sup>68</sup> trasfigurata da Taut nelle sue tavole.

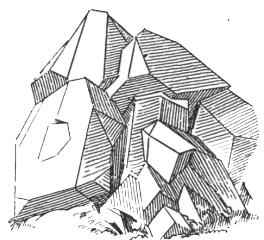
---

<sup>65</sup> BRUNO MINARDI, *Architettura Alpina*, in *Architettura come Superfetazione*, Siace, Orta San Giulio (No), 1994, pp. 61-62.

<sup>66</sup> Cfr. MATTHIAS SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, op. cit., pp. 22-23.

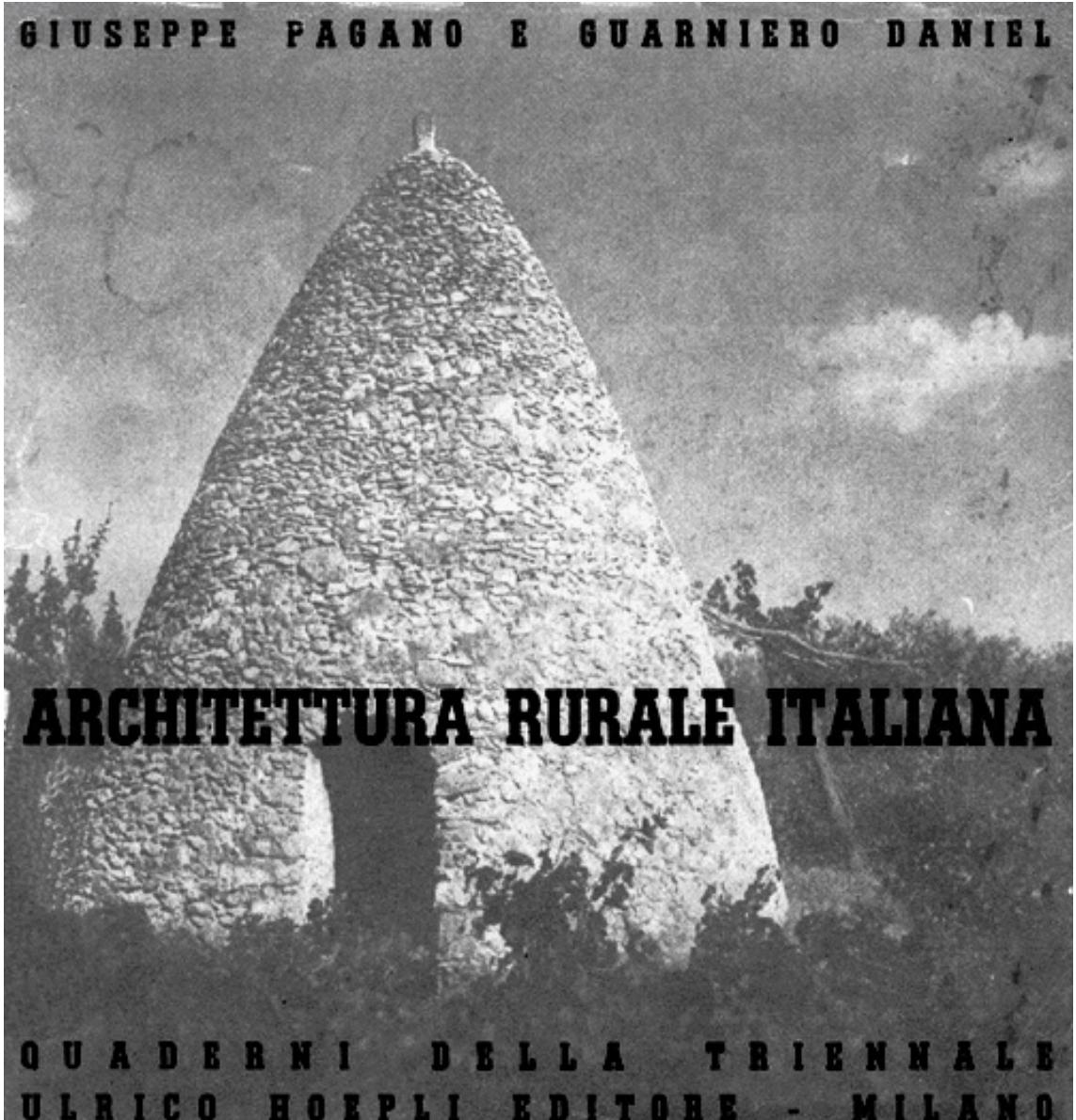
<sup>67</sup> G. K. KÖNIG, *Introduzione*, in B. TAUT, *La dissoluzione della città*, op. cit., pp. XXX.

<sup>68</sup> JEAN-LOUIS COHEN, *Introduction*, in BRUNO TAUT, *Architecture Alpine*, op. cit., p. X.



CAPITOLO TERZO  
**INTERPRETAZIONI DELLA CASA DI MONTAGNA  
NEL NOVECENTO**

**GIUSEPPE PAGANO E GUARNIERO DANIEL**



**ARCHITETTURA RURALE ITALIANA**

**QUADERNI DELLA TRIENNALE  
ULRICO HOEPLI EDITORE - MILANO**

**3.1.** La copertina del libro di GIUSEPPE PAGANO e GUARNIERO DANIEL,  
*Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936

## **Funzionalismo e tradizione.**

### **Gli studi di Giuseppe Pagano sulla casa rurale**

Nel 1936 Giuseppe Pagano Pogatschnig e Guarniero Daniel curano e allestiscono, nell'ambito della VI Triennale di Milano, una mostra dal titolo *Architettura rurale italiana: funzionalità della casa rurale*<sup>1</sup>. Non è la prima mostra allestita in Italia sui temi della casa rurale e delle tradizioni popolari: nel 1911, in occasione dei festeggiamenti per il cinquantesimo anniversario dell'unità nazionale, si tiene a Roma l'*Esposizione etnografica italiana* curata da Lamberto Loria, attenta agli aspetti sociologici e antropologici del popolo e alle sue tradizioni; del 1921 è invece la *Mostra d'arte rustica*, curata dagli architetti Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo; nello stesso periodo va diffondendosi un nuovo interesse artistico per le produzioni dell'artigianato popolare<sup>2</sup>. Molte di queste iniziative, soprattutto nel campo dell'architettura, tendono a leggere le produzioni del popolo attraverso il mito della «spontaneità», evidenziandone i caratteri pittoreschi. Della casa rurale vengono esaltati gli aspetti ritenuti involontari, come l'irregolarità delle forme e l'affrancamento da regole e gerarchie.

Negli stessi anni prendono avvio in Italia, con qualche ritardo rispetto ad altri paesi europei, degli studi di tutt'altra natura: sono le indagini dei geografi sulle case rurali delle regioni italiane<sup>3</sup>. Renato Biasutti è tra i primi a dare sistematicità e unitarietà a quegli studi, nel tentativo «di descrivere le forme delle abitazioni per individuare i loro tipi più comuni»<sup>4</sup>. L'impostazione deriva in gran parte da quella dei geografi francesi, di

---

<sup>1</sup> Una preziosa testimonianza su questa mostra è fornita dal catalogo, curato dagli stessi autori e riportante un testo descrittivo che, posto al piede delle sequenze di immagini, fornisce un commento e delle spiegazioni sull'impostazione teorica adottata. La lettura delle fotografie è orientata dagli autori per supportare il messaggio che si intende comunicare. GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936.

<sup>2</sup> Uno studio sulle più significative rilettture delle tradizioni popolari in Italia dal 1900 agli anni '50, sia nel campo dell'architettura che in quelli dell'arte e dell'artigianato, è in MICHELANGELO SABATINO, *Ghosts and Barbarians: the Vernacular in Italian Modern Architecture and Design*, in «Journal of Design History», vol. 21, n. 4, 2009. Di particolare interesse è il caso dell'architettura rurale campana e di Capri, con i suoi influssi sulle culture artistiche e architettoniche nord-europee tra Ottocento e Novecento.

<sup>3</sup> «Gli elvetici avevano già, ad opera di Hunziker, una prima indagine edita in più volumi fra il 1900 e il 1914, e gli austriaci erano in una situazione simile per merito dei lavori d'Haberlandt e Dachler usciti tra il '97 e il 1909; prima di loro in Francia si era avuta una minuta inchiesta per dipartimenti i cui risultati erano stati raccolti da De Foville [ma un'indagine sistematica, paragonabile a quella del CNR italiano, viene tuttavia avviata solo dopo la prima guerra mondiale e pubblicata dopo la seconda a cura del CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique, nda]; e ai tedeschi il Meitzen aveva dato una prima esplorazione del tema sin dal 1882». LUCIO GAMBI, *Renato Biasutti e la ricerca sopra le dimore rurali in Italia*, in *La Casa rurale in Italia*, a cura di Giuseppe Barbieri e Lucio Gambi, CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Vol. 29, Leo Olschki editore, Firenze, 1970, p. 4. In Italia si erano già svolti, a partire dalla fine dell'Ottocento, studi isolati sulle case contadine, che tuttavia si limitavano ad ambiti locali molto ristretti. Sulle Alpi è da ricordare l'opera pionieristica di Aristide Baragiola, paragonabile a quella di Hunziker, se non per mole e vastità, almeno per i risultati raggiunti.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 3.

cui si critica tuttavia il rigido materialismo<sup>5</sup>. Secondo Biasutti «sarebbe un errore dare attenzione esclusiva alle forme, come può avvenire quando la ricerca è condotta con criteri strettamente etnografici o artistici, ma sarebbe ancor più grave l'errore se la ricerca fosse condotta con criteri puramente economici, perché in tal caso... è ostacolo financo il riconoscimento dei tipi più caratteristici dell'abitazione»<sup>6</sup>. Tornerò su questo problema più avanti, parlando del funzionalismo. Per il momento è importante evidenziare l'attenzione che i geografi riservano agli aspetti tipologici<sup>7</sup>, che costituiscono una solida base per uno studio approfondito sulla casa rurale. Nonostante la corretta impostazione, il procedere degli studi rivela una scarsa attenzione per gli aspetti architettonici. Il geografo ha certamente la capacità di leggere l'ambiente e le relazioni che l'uomo v'intesse; ma per quanto riguarda la casa, solo l'architetto è in grado di interpretare quella particolare combinazione tra figure, tipi, tecniche e materiali che conduce infine alla forma.

«Nel campo delle ricerche sulla tipologia – ricorda Claudio Greppi negli anni '60 – troviamo per la casa rurale la più ampia documentazione, grazie agli studi condotti dai geografi nell'arco di un trentennio; ma se vogliamo considerare i rapporti tra tipologia e forma, l'unica proposta che è stata formulata in tal senso – e sviluppata in modo coerente – è quella di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel»<sup>8</sup>. L'impostazione data alla ricerca dai due architetti si appoggia a quella dei geografi per l'individuazione di condizionamenti ambientali ed economici, allargando l'indagine alle forme espressive dell'architettura. Gli aspetti tipologici rimangono sullo sfondo, tanto che la mostra è composta esclusivamente da materiale fotografico, con totale esclusione di schemi e ridisegni in scala, sia in pianta sia in alzato. La scelta è dettata dalla volontà di esaltare i contenuti formali dell'architettura e di descriverli con l'«obiettività dell'obiettivo»,

---

<sup>5</sup> In realtà la scuola geografica francese, soprattutto attraverso il contributo di Paul Vidal de la Blache, era stata la prima a superare l'impostazione rigidamente deterministica che tendeva ad individuare nessi causali in ogni fatto materiale. L'analisi dei rapporti tra culture umane e condizionamenti ambientali aveva portato all'elaborazione del concetto di «genere di vita», molto più aperto a considerare elementi accidentali e imprevedibili, secondo un'impostazione «possibilista» (PAUL VIDAL DE LA BLACHE, *Principes de Géographie humaine*, Parigi, 1921). Tuttavia la considerazione dei fattori economici rimane prevalente fino ai primi decenni del Novecento, cosa che tende a far associare costantemente le tipologie rurali a delle funzioni, piuttosto che a una cultura storicamente determinata. La svolta decisiva, in tal senso, avviene con il contributo della scuola delle *Annales*, con l'integrazione degli studi storici a quelli geografici.

<sup>6</sup> RENATO BIASUTTI, *Per lo studio dell'abitazione rurale in Italia*, in «Rivista Geografica Italiana», 1926, p.9.

<sup>7</sup> Anche la tipologia, nel modo in cui viene intesa dai geografi, ha in realtà, dal punto di vista dell'architettura, un'impostazione controversa, per il modo in cui tende a legare i tipi alle funzioni invece che alle forme.

<sup>8</sup> CLAUDIO GREPPY, *Evoluzione dei modelli della casa rurale*, in *La Casa rurale in Italia*, op. cit., p. 383. L'osservazione è riferita al periodo in cui Greppi redigeva queste note, e cioè la fine degli anni '60. Negli anni successivi, soprattutto dagli anni '70, sono state elaborate altre proposte interpretative sui rapporti tra tipologia e forma della casa rurale, tra cui quella del gruppo di ricerca guidato da Aldo Rossi di cui parlerò più avanti.

senza il filtro interpretativo del disegno<sup>9</sup>. L'attenzione si concentra su alcuni elementi come i tetti, i camini, le torri colombaie, le scale, i ballatoi e le logge, indagati nelle loro forme e in base a queste classificati, al di là di ogni criterio storiografico di ordinamento cronologico. Il materiale osservato è inquadrato in un preciso schema interpretativo: le dimore rurali sono viste come oggetti animati da «uno spirito di meraviglioso primitivismo» e sconsigliati da ogni preconcetto stilistico. Dei singoli elementi si vuol evidenziare – con intento volutamente provocatorio<sup>10</sup> – la perfetta rispondenza a funzioni e usi. Una prima chiave d'interpretazione risiede nel principio di funzionalità; una seconda, che analizzerò in seguito, è incentrata su una visione evolutiva delle forme nel tempo.

### *Funzionalità della casa rurale*

La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna e umana allo stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà.<sup>11</sup>

Con queste parole, Pagano<sup>12</sup> chiude il testo descrittivo che accompagna il catalogo della mostra. È il tentativo di raggiungere un'etica moderna di «chiarezza e onestà» a guidarlo. Un'etica che non vuole basarsi su un'idea astratta, ma che vuole trovare un fondamento e una concreta giustificazione nel passato.

L'architettura rurale rappresenta la più evidente ed elementare testimonianza della capacità di adattamento dell'uomo alle condizioni di natura<sup>13</sup>. Finché sono stati i contadini a costruire le proprie case, questo positivo rapporto è rimasto inalterato: soltanto l'intervento degli architetti ne ha guastato l'armonia<sup>14</sup>. In questo tratto,

<sup>9</sup> «Per raccogliere rapidamente molto materiale documentario su questo argomento, ho scartato subito ogni sistema di illustrazione a disegno, perché troppo lento, soggettivo e non scientifico [...] Ho scelto perciò la fotografia [...] Difatti soltanto con questo mezzo sarei riuscito a documentare in modo inequivocabile le bellezze dell'Italia rurale e a dimostrare le varie fasi di evoluzione dell'abitazione umana». GIUSEPPE PAGANO, *Un cacciatore d'immagini*, in «Cinema», dicembre 1938, ripubblicato in «Costruzioni-Casabella», fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano, n. 195-198, dicembre 1946, p. 67.

<sup>10</sup> Gli elementi dell'architettura rurale che Pagano intendeva indagare, che la cultura «ufficiale» considerava come inconsapevoli espressioni popolari, erano in fondo una cartina di tornasole per gli elementi che, nell'architettura «stilistica», la stessa cultura tendeva a esaltare per il valore intenzionalmente estetico.

<sup>11</sup> GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., p.76.

<sup>12</sup> Sottintendo, da qui in avanti e per comodità, con il solo nome di Pagano anche quello di Daniel. D'altra parte è cosa riconosciuta che il contributo principale all'impostazione teorica dello studio sulla casa rurale venga proprio da Pagano.

<sup>13</sup> «Le case rurali sono la prima e più evidente vittoria dell'uomo nel trarre dalla terra il suo sostentamento». G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., p. 12.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 22.

l'interpretazione di Pagano si avvicina alla parola di Loos sul lago montano<sup>15</sup>, con lo stesso intento critico nei confronti della cultura architettonica del tempo e delle degenerazioni dell'architettura «stilistica».

Mentre l'architettura aulica ha dimenticato da tempo le sue funzioni originarie, celate dietro secoli di storia e pesanti strati di decorazioni, l'architettura rurale ha conservato intatta un'elementare corrispondenza tra forma e funzione. È dunque questo il «meraviglioso primitivismo» cui si riferisce Pagano, un primitivismo che si vorrebbe recuperare anche nell'architettura rappresentativa e urbana.

Ma come si materializza il principio di funzionalità? Per Pagano la rispondenza a questo principio è riconducibile a tre fattori: l'uso dei materiali; l'adattamento alle condizioni climatiche; la rispondenza agli usi e alle economie dell'azienda agricola.

La diffusione dei materiali da costruzione è legata alle condizioni naturali delle varie regioni, secondo la classica impostazione della scuola geografica francese<sup>16</sup>. I materiali vegetali sono i più primitivi, utilizzati ovunque per la costruzione di capanne e pagliai. Nelle zone alpine dove c'è abbondanza di legname di conifera, si è adottato in seguito il sistema più evoluto dei tronchi impilati, mentre altrove si è utilizzata la pietra, ove disponibile, o il più leggero mattone nelle zone dove c'è l'argilla. Le forme circolari della capanna e del pagliaio si sono così trasformate secondo il materiale utilizzato per la costruzione delle pareti. La tecnica dei tronchi impilati, ad esempio, avrebbe originato la tipologia semplice della casa a uno o due vani accostati. Questa tecnica non consente la realizzazione di piante troppo complesse, e la dimensione della casa e dei singoli vani è vincolata alla lunghezza dei tronchi. L'esigenza di costruire delle tipologie più complesse avrebbe portato a combinare il legno con altri materiali, come la pietra<sup>17</sup>. La costruzione

<sup>15</sup> Mi riferisco al già citato brano introduttivo di *Architettura*, dove Loos propone l'immagine di un lago alpino dove tutto è pace, armonia e bellezza, e dove anche le case dei contadini non sembrano fabbricate dalla mano dell'uomo ma da Dio. Improvvisamente si insinua nel lago l'improvvisa stonatura di una villa: «opera di un buono o di un cattivo architetto? Non lo so. So soltanto che la pace, la quiete e la bellezza se ne sono già andate». ADOLF LOOS, *Architettura*, in *Parole nel Vuoto*, op. cit., p. 241.

<sup>16</sup> La scuola geografica francese aveva elaborato, nei primi decenni del '900, delle carte tematiche dell'Europa basate sugli studi di Paul Vidal de la Blache che evidenziavano i materiali da costruzione presenti nelle diverse aree geografiche. Da queste carte è possibile leggere una netta prevalenza delle pietre da costruzione nell'Europa mediterranea, delle argille nell'Europa Sud-orientale e nelle zone continentali della penisola iberica, delle essenze lignee da latifoglia nei bassipiani germanico-settentrionali, delle essenze da conifera in Scandinavia, sui Carpazi e sul settore nord delle Alpi. Una simile carta tematica, sempre basata sugli studi di Vidal de la Blache, è riportata in RICHARD WEISS, *Häuser und Landschaften der Schweiz*, Eugen Rentsch, Erlenbach-Zurigo, 1959, p. 35. Anche lo studio di Weiss ha un approccio funzionalista e trascura quegli elementi non linearmente connessi alle ragioni economiche e ambientali, come l'influsso storico degli stili architettonici, la resistenza o la diffusione di tradizioni costruttive, il gusto per gli aspetti decorativi.

<sup>17</sup> La cosiddetta *Gothard Haus*, costituita da due vani in profondità su due piani, è un chiaro esempio di questa combinazione tra pietra e legno. Il piano seminterrato di questa abitazione accoglie solitamente due vani giustapposti, come una stalla e una cantina, entro una parte basamentale in pietra con orizzontamenti voltati; al piano superiore troviamo invece una cucina in pietra accostata ad una *Stube* (e ad un eventuale fienile) con costruzione in legno a *Blockbau*. Questa tipologia delle Alpi interne non è

in pietra o di mattoni consente di realizzare volumi articolati, anche attraverso giustapposizioni e aggiunte successive.

Il tetto ha mantenuto molto più a lungo delle murature il materiale vegetale come elemento costitutivo. Il tetto di paglia era diffuso nelle regioni dove si praticava la cerealicoltura. Dall'utilizzo della paglia per le coperture derivano, secondo Pagano, le pendenze molto forti delle falde. Non sono delle ragioni folcloristiche o un influsso normanno ad aver fatto sì, per esempio, che alcune case siciliane presentassero dei tetti molto pendenti. Allo stesso modo l'utilizzo delle scandole di legno o delle lastre di pietra ha consentito la realizzazione di tetti lievemente inclinati nelle zone alpine, dove le abbondanti nevicate sconsigliano pendenze troppo forti.

L'utilizzo della paglia è via via superato a causa del pericolo d'incendio e per la difficile coesistenza con i camini e i focolari. Ma il tetto mantiene memoria della sua forma originaria anche quando il manto è sostituito con tegole di laterizio o di pietra. Una rivoluzione nelle forme del tetto avviene solo quando la struttura di legno è sostituita da una copertura voltata in pietra. Questa evoluzione ha avuto maggior peso nell'Italia meridionale, dove scarseggia il legname per le travature. Anche in questo caso, però, il passaggio dal tetto a falde alla volta in pietra è graduale, e le prime coperture dei trulli pugliesi, per esempio, presentano una sagoma appuntita, ancora riconducibile a quella di un tetto a capanna. Solo successive e lente evoluzioni portano alla realizzazione di volte ribassate, fin quasi a giungere alla copertura piana.

Un secondo aspetto ritenuto importante è il clima. Pagano considera decisivi fattori quali l'orientamento, l'esposizione ai venti, la piovosità e la temperatura. Mentre la forma del tetto è legata, come ho già ricordato, alla piovosità e alla nevosità, altri elementi quali le logge, i porticati e i ballatoi trovano spiegazione, sebbene in maniera non esclusiva, nella necessità di sfruttare o mitigare gli effetti dell'irraggiamento solare.

Dentro la casa è riconosciuta grande importanza al focolare, usato non solo per le produzioni casearie e per la cottura dei cibi, ma anche per riscaldare gli ambienti d'abitazione nelle regioni montane con i climi più freddi. In queste regioni, il focolare è confinato entro ambienti piccoli e chiusi, per evitare la dispersione del calore. È importante il modo con cui il fumo viene espulso dall'interno del locale. Nelle successive evoluzioni, il fumo esce attraverso uno spiraglio nel muro, attraverso un apposito abbaino e, solo in stadi più avanzati, attraverso una vera e propria canna fumaria. In questa evoluzione, il focolare si sposta dal centro del locale verso i lati, per giungere a essere incluso in una nicchia sporgente verso l'esterno. Il focolare friulano sporgente è

---

descritta da Pagano, tuttavia mi sembra espressione significativa di come l'utilizzo di diversi materiali possa caratterizzare, anche se forse non determinare, le forme della casa.

considerato da Pagano come uno dei modelli più evoluti.

I camini sono elementi che connotano l'esterno delle case con grande forza espressiva. Sono spesso costituiti da volumi parallelepipedici semplici e slanciati, simili a sottili torri, che possono assumere valenze plastiche ed estetiche. Ma anche quando i comignoli si dotano di forme complesse e «a bicchiere», tanto da poter sembrare un vezzo decorativo, Pagano ricorda che queste forme sono dettate da esigenze funzionali, come dalla necessità di impedire alle faville di precipitare direttamente sui tetti, che in molti casi sono ancora di paglia.

Un ultimo criterio usato da Pagano per interpretare le forme della casa è quello economico, legato alla conduzione dell'azienda agricola. In questo caso, la casa rurale è considerata nel suo scopo utilitario, quasi alla stregua di un attrezzo agricolo, in accordo con l'ipotesi interpretativa del geografo francese Albert Demangeon<sup>18</sup>. È interessante notare – come proposto da Aldo Rossi – che la definizione della casa come «macchina per abitare», e cioè come utensile, che tanto scandalizzava i cultori dell'arte estetizzante, trovi le sue radici proprio in questa scuola materialista francese<sup>19</sup>. Fin dall'analogia tra il pagliaio e la prima capanna, Pagano lega le forme della casa rurale agli usi cui si deve prestare. Da una «macchina semplice» come la capanna circolare, le successive evoluzioni portano a organismi più complessi, in cui le singole parti possono essere paragonate a organi meccanici chiamati ad assolvere una funzione specifica.

Fra gli elementi linearmente legati a un uso agricolo, sono di particolare interesse i ballatoi e le logge usati come essiccatoi, sempre presenti sulle Alpi e ampiamente illustrati da Pagano attraverso alcune case delle montagne lombarde. I loggiati delle case alpine, con i geometrici graticci fatti di sottili montanti e correnti in legno, sono visti come «casellari» entro cui le pannocchie di granturco possono essere disposte ordinatamente. Non è da stupire che abbiano colpito l'immaginario degli architetti moderni, che ritrovavano in quelle geometrie cartesiane un'antecedente alle loro figurazioni. Pagano fa derivare dalle logge di legno anche i successivi sviluppi in muratura incassati nel volume della casa, dove la comparsa dell'arco è giustificata attraverso la difficoltà tecnica di gettare piattabande di luce elevata. I possibili influssi stilistici provenienti dalle città sono invece trascurati.

---

<sup>18</sup> Demangeon, nei suoi studi sul paesaggio antropizzato della campagna francese, parla della casa rurale come di un utensile forgiato per il lavoro del contadino. Naturalmente l'affermazione va inquadrata nell'ambito di quello studio, in cui si vuol dimostrare che la casa rurale non è un elemento estraneo e distaccato rispetto al paesaggio produttivo (ALBERT DEMANGEON, *Problèmes de Géographie humaine*, Parigi, 1952, pp. 261 sgg.).

<sup>19</sup> ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, op. cit., 147.

### *Limiti del funzionalismo*

Pagano sembra aver considerato le ragioni funzionali come unica spiegazione delle forme originarie della casa. Pur riconoscendo che le sue ipotesi erano orientate a dimostrare con chiarezza una tesi, non si può dimenticare che le impostazioni funzionaliste hanno spesso portato fuori strada gli studi sulla casa rurale, costruendo interpretazioni unilaterali e deterministiche che illuminano aspetti solo parziali. Accanto a quelle funzionali, esistono altre ragioni che possono condizionare le scelte formali. Renato Biasutti, proprio in polemica con Demangeon, attribuiva agli «eventi etno-culturali» un ruolo speciale: anche la casa rurale andava inquadrata dentro la complessità delle vicende e della storia dell'uomo<sup>20</sup>. L'interpretazione funzionalista non tiene conto del fatto che per rispondere a una determinata esigenza non esiste una soluzione univoca. Così diverse culture, in condizioni ambientali simili e di fronte a identiche esigenze, hanno elaborato modelli formali diversi.

Nella casa convivono credenze e regole attraverso cui ogni gruppo umano è passato, anche apprendendo da culture vicine e sperimentando soluzioni mutuate da altre esperienze. Lo scambio con le culture urbane è in questo senso decisivo, e in una casetta sperduta nella campagna si scorgono, a volte, delle influenze lontane o qualche remoto ricordo di un ordine classico. Vale, in alcuni casi, quel che il geografo Henry Desplanques diceva a proposito della casa unitaria multipiano dell'Italia centrale: «che non si è ancora completamente adattata alla sua funzione agricola e potrebbe facilmente tornare a essere una casa di città»<sup>21</sup>. Alcuni architetti, nell'osservare le dimore rurali e popolari, hanno colto un riflesso dell'architettura aulica e «colta». Nello studio di Georges Doyon e Robert Hubrecht, per esempio, è ricordata una presunta «derivazione della casa rurale da modelli antichi, ispirati al classicismo e al Rinascimento»<sup>22</sup>, tanto che case borghesi e contadine, nei villaggi della campagna francese, a volte non si distinguono.

L'influsso urbano è stato decisivo in molti casi, e particolarmente evidente in alcuni momenti storici<sup>23</sup>:

questo rapporto con l'architettura urbana rompe il tradizionale schema di interpretazione dell'architettura rurale fondato sulla continuità evolutiva tutta interna alla logica costruttiva e funzionale, dalle forme semplici a quelle più complesse. L'impronta della società urbana sulla casa rurale, se è meno diretta per

<sup>20</sup> RENATO BIASUTTI, *Per lo studio dell'abitazione rurale in Italia*, op. cit., p.9.

<sup>21</sup> HENRY DESPLANQUES, *La casa rurale nell'Umbria centrale*, in *La Casa rurale nell'Umbria*, CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Vol. 14, Leo Olschki editore, Firenze, 1955, p. 79.

<sup>22</sup> GEORGES DOYON, ROBERT HUBRECHT, *Architecture rurale et bourgeoise en France*, Vincent Fréal et C.ie, Paris, 1969 (I ed. 1949), pp. 7-8 e *passim*.

<sup>23</sup> Nel Medioevo, l'arricchimento delle città del Centro Italia è legata al nuovo slancio nelle colonizzazioni agrarie, promosse dalla nobiltà inurbata e da una nascente classe borghese. Queste colonizzazioni sono avvenute secondo modalità insediative che riflettono quelle urbane, e alcune tipologie, come la casa-torre medioevale, vengono direttamente trasferite dal *castrum* alla campagna. Cfr. CLAUDIO GREPPI, *Evoluzione dei modelli della casa rurale*, op. cit., p. 387.

quello che riguarda gli istituti aziendali e gli ordinamenti agrari... è decisamente diretta proprio nel campo della tecnica e dell'estetica.<sup>24</sup>

In altri periodi, come nella prima età moderna, la casa rurale ha avuto degli sviluppi autonomi, ed è stata «meno condizionata nella sua configurazione da canoni urbani»<sup>25</sup>. In ogni caso non si possono considerare i due mondi, quello della campagna e quello della città, come delle realtà separate, in cui non esistano reciprochi condizionamenti economici e culturali. Anche lo sviluppo formale della casa non può essere visto solo in funzione delle ragioni interne alla campagna, come sembra suggerire l'interpretazione di Pagano.

Il volto delle campagne e delle montagne italiane non è legato soltanto al loro essere territori economici e rurali, ma anche al loro essere territori di cultura. Nel caso dei materiali edili, per esempio, bisogna ammettere che i materiali e le tecniche costruttive diffuse sul territorio italiano non possono essere considerati come «invariabili atemporali». Se è vero che gli insediamenti rurali si sono sviluppati attraverso un primigenio impulso tratto dal legame con la natura, questo dato si è modificato nei secoli attraverso varie influenze, e accanto agli sviluppi tecnici del lavoro umano vanno posti anche quelli sociali e della struttura della famiglia: cambiamenti che sono stati il motore per un libero e diverso uso dei materiali. In alcune valli alpine italiane, dove le popolazioni latine convivono da secoli con i coloni di origini Walser, a fronte di identiche condizioni ambientali, due diverse culture hanno sviluppato tecniche costruttive diverse, accordando gli uni preferenza alla pietra e gli altri al legno.

Un altro limite dell'impostazione di Pagano sta nell'aver guardato all'abitazione nella sua individualità, dimenticando di collegare ogni singola tipologia alle forme più generali dell'insediamento e del paesaggio agrario<sup>26</sup>. Anche nel paesaggio «si esprimono non solo i dati bruti di una realtà geologica o climatica, né solo quello di un rapporto... tecnico fra l'uomo e la natura»<sup>27</sup>. I legami tra gli uomini si manifestano attraverso «forme sociali, politiche e religiose, che anch'esse si riflettono e trovano la loro espressione nelle forme del paesaggio agrario»<sup>28</sup>. Il «bel paesaggio» delle campagne italiane è frutto della fatica e del lavoro umani: una fatica e un lavoro che trovano le loro ragioni non solo in un'esigenza produttiva, ma anche in un desiderio di bellezza<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 388.

<sup>25</sup> LUCIO GAMBI, *Per una storia dell'abitazione rurale in Italia*, «Rivista Storica Italiana», 1964, p.427.

<sup>26</sup> Riporto qui la definizione di paesaggio agrario data da Emilio Sereni: «quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale». EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari, 1961, 1962<sup>2</sup>, 1972<sup>3</sup>, ..., 2007<sup>4</sup>, p. 29.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 143. Sereni parla qui esplicitamente di «gusto per il bel paesaggio».

### *L'evoluzione della casa rurale*

Accanto all'interpretazione funzionalista, Pagano ne accosta una di matrice evoluzionista. Secondo questa visione, al progredire delle esperienze umane, delle conoscenze tecniche e delle esigenze funzionali anche la forma della casa tende ad adeguarsi, mantenendo solo una lontana memoria della propria forma arcaica. Nell'evoluzione della casa due forze agiscono: «una dinamica del flusso delle necessità, l'altra statica dell'eredità, della tradizione e dell'affezione». Secondo Pagano, «la casa è un'entità vivente, e come tale si trasforma»<sup>30</sup>. Partendo da una forma originaria, la casa si modificherebbe con successivi aggiustamenti fino a raggiungere una propria perfezione.

Nell'allestimento della mostra di Pagano e Daniel, le fotografie sono disposte lungo delle bande orizzontali per mostrare in sequenza, da sinistra verso destra, i successivi sviluppi dei singoli elementi. Ciascun gruppo di pannelli è dedicato a un elemento o a un tema specifico, come il tetto, il camino, il loggiato e il graticcio, la torre colombaia, ecc. Ogni pannello è composto da quattro fasce orizzontali di tre fotografie, dove le immagini verso destra mostrano lo stadio più avanzato dell'elemento analizzato. Una breve didascalia sintetizza e spiega questo processo.

Partendo dal pagliaio e dalla capanna circolare, che sono considerate le forme più arcaiche, si passa agli stadi più evoluti, dove l'esigenza di guadagnare spazio porta a realizzare edifici con pianta allungata e con pareti verticali. Sono le mutate esigenze funzionali, come l'introduzione di una stalla e di un fienile, a generare questi ampliamenti. Una volta stabilizzate le funzioni, la forma si perfeziona fino ad arrivare alla pianta rettangolare e all'edificio su due piani, con stalla e fienile sovrapposti<sup>31</sup>. Non è mai un'esigenza estetica a dettare queste evoluzioni, bensì un principio di razionalità ed economia.

Anche questa tesi s'inserisce in una tradizione di studi. Marc Bloch nota come l'approccio di molti studi storici e geografici della prima metà del '900 si avvicini a quello delle scienze naturali, «già dominate, verso la metà del secolo XIX, dall'evoluzionismo biologico, che suppone... un allontanamento progressivo dalle forme ancestrali e, a ogni tappa, lo spiega con le condizioni di vita o di ambiente tipiche del momento»<sup>32</sup>: una tendenza che aveva coinvolto anche gli studi sull'abitazione. Sono paradigmatici, in tal senso, quelli svolti dal

<sup>30</sup> GIUSEPPE PAGANO, *Case rurali*, in «Casabella», n.86, 1935, pp. 9-15.

<sup>31</sup> G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., pp. 8-12.

<sup>32</sup> MARC BLOCH, *L'idolo delle origini*, in *Apologia della storia*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 24-26 (ed or. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Armand Colin, Parigi, 1993). L'opera è stata pubblicata postuma a cura di Jacques Le Goff, sulla base degli appunti lasciati incompleti dal grande storico francese, fucilato dai tedeschi il 16 giugno 1944. L'osservazione di Bloch è evidentemente critica nei confronti dell'approccio evoluzionista. Più avanti egli osserva che «la spiegazione del più recente mediante il più remoto ha talora dominato [questi] studi fino all'ipnosi», con la tendenza ad «attribuire, nelle cose umane, un'importanza estrema ai fatti dell'inizio».

botanico Heinrich Brockmann-Jerosch, che nel 1933 aveva ricostruito in un piccolo libro<sup>33</sup> una genealogia delle tipologie rurali svizzere, arrivando a individuare delle forme archetipiche originarie. La sua formazione di botanico lo aveva portato a equiparare lo sviluppo della casa rurale a quello di un albero, capace di adattare la propria forma ai mutamenti dell'ambiente.

Ma lo studio di Pagano si distingue da quelli dei geografi e degli altri studiosi per l'intenzionalità progettuale. Da architetto, egli è interessato a individuare degli strumenti per il progetto. Gli archetipi sono considerati l'indizio di una primigenia purezza della forma, dove le ragioni pratiche emergono con nitore. La casa rurale «conserva... il ricordo formale, più o meno deformato, dell'originaria fisionomia determinata dalla tipica soluzione iniziale»<sup>34</sup>, finendo per assumere un ruolo non dissimile da quello che la capanna primitiva aveva avuto per gli illuministi. Come l'abate Laugier considerava la capanna «il modello sul quale sono state immaginate tutte le meraviglie dell'architettura»<sup>35</sup>, allo stesso modo Pagano guarda alla casa rurale per rintracciare le origini dell'abitare, non solo per desiderio di conoscenza, ma anche perché da lì si potranno dedurre i principi basilari per la nuova architettura, isolando una cellula primitiva e degli elementi puri.

L'origine pura, a-stilistica e sovra-storica dell'architettura rurale; il suo successivo corrompimento per adeguarsi alle mutate esigenze funzionali; la memoria che in queste trasformazioni rimane della forma originaria: tutte queste ipotesi contribuiscono alla costruzione di una tesi affascinante che tuttavia sembra non reggere se trasposta sul piano

<sup>33</sup> HEINRICH BROCKMANN-JEROSCH, *La Maison Paysanne Suisse. Ses origines, sa construction, ses Type*, De la Baconnière, Neuchâtel, 1933 (ed. or. *Schweizer Bauernhaus*, Hans Huber, Berna, 1933). Nell'introduzione Brockmann afferma che «la casa è il prodotto di una lunga catena di esperienze. Ogni generazione trasmette alla seguente il modo secondo cui ha cercato di renderla più confortevole e più adatta alle condizioni economiche e culturali del momento» (p. 9). Egli aveva desunto alcuni archetipi originari partendo dagli studi di Hans Schwab, che alla fine dell'800 aveva già ipotizzato l'esistenza di due modelli originari per le case rurali svizzere. Da una parte c'era la «capanna-tetto», tipica delle regioni settentrionali, in cui prevaleva l'utilizzo del legno per la carpenteria della copertura; il volume della casa era dominato dal tetto, che poggiava direttamente al suolo ed aveva due falde molto pendenti con una copertura vegetale in paglia. Dall'altra c'era la «capanna-parete», tipica delle regioni meridionali, che presupponeva la costruzione di un recinto perimetrale, in muratura o in legno, cui era sovrapposta una copertura a falde di pendenza più lieve; il volume della casa era parallelepipedo, con una minore evidenza del tetto, coperto con lastre di pietra o assicelle di legno (HANS SCHWAB, *Das Schweizerhaus: sein Ursprung und seine konstruktive Entwicklung*, H.R. Sauerländer, Aarau, 1918). Brockmann tenta di precisare meglio questi archetipi, facendoli risalire a dei rifugi ancora più primitivi. La «balma» e la «fossa» sono, per Brockmann, le forme di rifugio più arcaiche che l'uomo ha potuto utilizzare fin dai tempi remoti. La prima costituisce un rifugio che la natura fornisce all'uomo nelle regioni montuose, ricche di rocce e di insenature, e che l'uomo ha dovuto solo adattare e completare, per esempio con la costruzione di una parete di chiusura. La seconda è un rifugio che l'uomo nomade delle pianure e degli altopiani ha dovuto costruirsi in modo rudimentale, scavando un riparo nel terreno e ricoprendolo di frasche. L'introduzione dell'agricoltura rende le caverne e i rifugi naturali, con la loro dislocazione sparsa o a ridosso delle rocce, poco congeniali allo sviluppo degli insediamenti e dei villaggi stabili. Ma una lontana memoria di queste forme arcaiche della costruzione rimane nelle costruzioni più evolute, che possono sempre essere scomposte negli elementi «primari» della fossa, della parete e del tetto.

<sup>34</sup> G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., p. 27.

<sup>35</sup> MARC-ANTOINE LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, ristampa anastatica dell'originale: Chez Duchesne, Parigi, 1755, pp. 9-10.

della cultura e delle realizzazioni dell'uomo<sup>36</sup>. Già nel secondo dopoguerra, Claude Lévi-Strauss aveva fatto notare che il principio evoluzionista non poteva essere applicato al mondo della cultura, la cui realtà storica complessa si sottrae a qualunque spiegazione biologica<sup>37</sup>. L'idea di progresso cui Pagano si riferiva era probabilmente più lineare e continua di quanto noi oggi siamo portati a credere. Oggi siamo costretti ad ammettere che «l'umanità in progresso non assomiglia certo a un personaggio che sale una scala, che aggiunge con ogni suo movimento un nuovo gradino a quelli già conquistati»<sup>38</sup>. Allo stesso modo, l'architettura di un determinato periodo non è un'architettura più evoluta e migliore rispetto a quella del periodo precedente, ma è piuttosto l'espressione di una condizione storica e culturale particolare.

#### *Un antecedente per l'architettura moderna*

Sembra che Pagano abbia costruito la sua interpretazione dell'architettura rurale a partire dall'immagine che s'era fatto dell'architettura moderna, e che voleva in tutti i modi legittimare con un antecedente. Il tetto piano, i volumi puri, l'assenza di decorazioni, la composizione asimmetrica: sono tutti elementi che ha voluto cogliere nelle case rurali e che coincidono con alcuni «precetti» formali della nuova architettura. È interessante notare, a questo proposito, come Pagano consideri il tetto a terrazza la forma più evoluta di copertura nell'architettura rurale<sup>39</sup>. Le argomentazioni di Pagano tendono a far apparire questa forma come il risultato di un naturale processo evolutivo, e tuttavia è difficile non scorgerne anche la portata tendenziosa, che vorrebbe nascondere dietro il ragionamento una preferenza preliminarmente accordata al tetto piano.

La necessità di fondare l'architettura moderna su una tradizione consolidata, che non si rifacesse solo ai modelli provenienti dall'estero, aveva spinto molti architetti a ricercare dei riferimenti entro i confini nazionali. Una critica rivolta al Razionalismo italiano dai suoi detrattori era infatti quella di una presunta esterofilia, che si sarebbe tradotta in sterile copiatura di modelli internazionali. La ricerca di un radicamento e di un'«italianità»<sup>40</sup> rientrava tra le missioni che i razionalisti si ponevano per legittimare la nuova architettura<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. ALDO CASTELLANO, *La casa rurale in Italia*, Electa, Milano, 1986, p.7.

<sup>37</sup> Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *L'idea di progresso*, in *Razza e Storia*, Einaudi, Torino, 2002, p.21 (ed. or. *Race et histoire*, Unesco, «La question raciale devant la science moderne», Parigi, 1952).

<sup>38</sup> *Ivi*, p.21.

<sup>39</sup> Il passaggio dalla paglia alla pietra per le coperture, o dal legno alla pietra per le strutture, porta con se un'evoluzione dal tetto conico a quello a falde, e da questo alla cupola e alla volta a padiglione, ribassata fino ad ottenere una superficie piana di estradosso («La tendenza di appianare il tetto dal cono alla botte incrociata raggiunge la massima perfezione nel tetto piano»). G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., p. 44.

<sup>40</sup> L'idea di architettura nazionale, cui anche Pagano si riferisce, è polemicamente contrapposta a quella degli accademici che «...ripetono , da noi, la parola "italianità" con lo stesso significato di "ricco, monumentale, presuntuoso"». Nell'articolo su «Casabella» intitolato *Alla ricerca dell'italianità*, Pagano

Giovanni Michelucci, ad esempio, pubblica su «*Domus*» una serie di articoli in cui tenta di individuare dei «contatti tra architetture antiche e moderne»<sup>42</sup>. Fra i riferimenti ci sono anche delle case rurali, nella fattispecie delle case coloniche dell'Italia centrale, di cui Michelucci propone un ridisegno in chiave moderna allo scopo di «...dimostrare come “nuovissime” forme, quelle che il pubblico poco attento definisce nordiche, o per essere più precisi “tedesche”, hanno pure radici da noi, nella chiara, serena, nostrana tradizione»<sup>43</sup>. I ridisegni sono affiancati alla fotografia del modello originale, mostrando come vi sia una sostanziale differenza solo nel tetto, che nelle case coloniche è a falde mentre in quelle moderne è a terrazzo (comunque definito come «elemento antichissimo e mediterraneo»). Altri elementi quali le grandi aperture dei fienili, i volumi murari pieni, la composizione asimmetrica sono ripresi dall'originale, semplificati ed esaltati per la loro modernità.

Anche lo studio di Pagano sull'architettura rurale cerca un fondamento e un riferimento per la nuova architettura. Delle case rurali si selezionano gli elementi formali che possono essere riportati a una figurazione moderna, rifiutando al contempo gli aspetti decorativi e gli elementi non rispondenti alle nuove esigenze. Il principio di funzionalità è usato come fattore discriminante per l'individuazione delle forme moderne. Dove le esigenze contemporanee sono rimaste invariate, le forme dell'architettura tradizionale sono ancora valide; dove invece sono mutate, le forme devono evolversi e adeguarsi. Funzionalità ed evoluzione delle forme sono alla base, secondo Pagano, della nuova tradizione che l'architettura moderna deve costruire.

I riferimenti all'architettura colta, a quella che Pagano definiva «architettura stilistica», passano in secondo piano. La linea evolutiva seguita da questa architettura par essere una linea «contro natura», in cui l'intrico delle contaminazioni culturali ha condotto a delle espressioni linguistiche corrotte e artificiose. L'architettura rurale ha invece seguito un'evoluzione «biologica», ed è questa la linea che la modernità deve continuare.

risponde agli attacchi di Ugo Ojetti (che al grido di «Italia! Italia!» mostrava la sua avversione alle forme dell'architettura nuova) con queste parole: «Sentiamo... che le tradizioni non sono nelle colonne e nei capitelli, che questi luoghi comuni non sono gli elementi necessari e sufficienti... che gli elementi sono i mattoni, la pietra, il fango, il legno, il calcestruzzo, il ferro [...] Se così si pensa, ecco che l'arte moderna può entrare benissimo nella tradizione [...] L'orgoglio del semplice, la sensibilità del volume puro, il desiderio di chiarezza e di modestia non è indice di povertà... ma è prova di un nuovo modo di sentire il bello, entro un rigoroso controllo logico e geometrico, perfettamente “classico”...». GIUSEPPE PAGANO, *Alla ricerca dell'italianità*, in «Casabella», n. 119, novembre 1937, ripubblicato in «Costruzioni-Casabella», fascicolo speciale dedicato all'architetto Giuseppe Pagano, n. 195-198, dicembre 1946, pp. 75-76.

<sup>41</sup> Il discorso potrebbe in realtà essere rovesciato, ricercando dei riferimenti italiani e mediterranei nell'architettura transalpina e nord-europea. Il mito della mediterraneità, costruitosi in Europa tra '800 e '900, aveva infatti contribuito alla diffusione di ideali figurativi che si riferivano alla tradizione del Centro e del Sud Italia. Cfr. su questo punto lo studio in lingua inglese di MICHELANGELO SABATINO, *Mediterraneità in Italian Modernist Architecture*, in J. F. LEJEUNE, M. SABATINO, *Modern Architecture and the Mediterranean*, op. cit., pp. 59-60.

<sup>42</sup> GIOVANNI MICHELUCCI, *Contatti tra architetture antiche e moderne*, in «*Domus*», nn. 50-51, 1932.

<sup>43</sup> GIOVANNI MICHELUCCI, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «*Domus*», n. 56, 1932, pp. 460-461.

La possibilità di isolare gli aspetti costruttivi da quelli linguistici, in cui gran parte dell'architettura moderna credeva, è probabilmente all'origine della preferenza accordata all'architettura rurale. La costruzione era considerata dai moderni un principio oggettivo, mentre il linguaggio appariva una realtà deformata e artificiosa: il binomio costruzione/natura veniva contrapposto al binomio linguaggio/cultura. Nelle case rurali e nella presunta primitività della loro cultura, le ragioni costruttive sarebbero emerse con maggior evidenza. Sembra questo il motivo per cui Pagano ha trascurato, nel suo studio, le implicazioni più complesse delle culture dell'abitare, con le influenze e le contaminazioni linguistiche che queste comportano.

Oggi siamo portati a diffidare di questa impostazione. Vediamo come l'immagine stessa della capanna primitiva non sia scevra da implicazioni culturali. Anche il principio costruttivo più elementare ha in sé un'idea figurativa che non è separabile dalle sue ragioni pratiche. Allo stesso modo le forme delle case rurali, anche le più arcaiche, appaiono difficilmente riconducibili a delle esclusive ragioni economiche, di adattamento all'ambiente o di uso razionale dei materiali. Emerge invece, in tutta la sua complessità, il poderoso corpo delle esperienze umane che si cela dietro ogni forma. L'architettura rurale appare così legata, al pari di quella colta, alla sua storia e alle sue esperienze.

#### *Le architetture alpine di Pagano*

Ma come si traducono gli studi sulla casa rurale di Pagano nell'esperienza progettuale? Oltre gli edifici più rappresentativi costruiti in città, è interessante analizzare i due edifici costruiti da Pagano in campagna e ai piedi delle Alpi. Della villa Colli a Rivara Canavese, nelle Prealpi piemontesi, parlerò in un prossimo capitolo sulle architetture alpine di Gino Levi-Montalcini, coautore insieme a Pagano di questa casa. Progettata nel 1929 e completata nel 1931, la villa Colli rappresenta per certi versi un'anticipazione degli studi di Pagano sull'architettura rurale, pur mantenendo alcuni elementi classici<sup>44</sup> come la terrazza-basamento e la composizione simmetrica di pianta e alzato.

Un'altra casa di vacanza che Pagano progetta e costruisce a Viggù, nelle Prealpi lombarde, può invece essere considerata come una conseguenza di quegli studi. Quest'opera del 1940 è l'ultima costruita da Pagano, e viene descritta dallo stesso autore come «una casetta modesta modesta, costruita con l'intenzione della più rigorosa economia e con il desiderio di far

---

<sup>44</sup> La prima fase dell'opera di Pagano, tra il 1927 e il 1932, è ancora segnata dall'adesione a principi compositivi classici. Questo atteggiamento si rivela nelle piante e nelle facciate organizzate su assi simmetrici; nella tripartizione tra basamento, elevazione e coronamento; nell'organizzazione gerarchica degli spazi. Nei primi progetti l'impulso alla modernizzazione si riduce alla semplificazione del linguaggio, come nel Palazzo Gualino di Torino, progettato con Gino Levi-Montalcini del 1928. È nei progetti per il convitto di Biella e per l'Istituto di Fisica alla Città Universitaria di Roma, entrambi del 1932, che Pagano adotta principi compositivi più liberi, anche da un punto di vista tipologico.

veramente “una cosa qualunque”»<sup>45</sup>. In essa sono dei principi «morali» di ordinarietà e semplicità a prevalere, quasi a confermare la definizione che il progettista aveva dato, quattro anni prima, della casa rurale come di un’architettura senza pretese, «satura di una bellezza modesta e anonima», e che s’inscrive con naturalezza nel paesaggio<sup>46</sup>.

La casetta si compone di alcuni volumi elementari in legno, con struttura intelaiata poggiata su una base di calcestruzzo. Le pareti perimetrali sono tamponate con perline di legno disposte verticalmente. Due setti di pietra contribuiscono a controventare la struttura e ad ancorarla al suolo. Le semplici finestre con antoni si dispongono liberamente sulle pareti, e i volumi sono coperti da un’unica falda lievemente inclinata.

I materiali sono quelli tipici della montagna: la pietra e il legno. Anche se la casa non esiste più ed è difficile valutarne gli aspetti costruttivi attraverso le fotografie, sembra che questi materiali siano utilizzati in maniera diversa rispetto alla tradizione, e l’adozione della struttura a telaio di legno rimanda alle esperienze di prefabbricazione diffuse nell’Europa settentrionale e negli Stati Uniti.

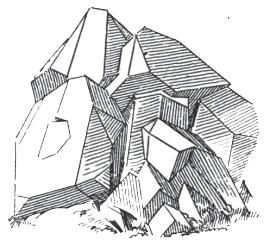
Il rapporto con la tradizione è affidato a un mondo di figure che vuol essere evocato. Dalla tradizione sono ripresi alcuni elementi ritenuti ancora validi, come il tetto leggermente inclinato e l’accostamento di pietra e legno, sottoposti a un procedimento di riduzione a geometrie elementari. La casa di Viggù abbandona ogni schema compositivo classico, e dall’architettura rurale recupera il tipico procedimento di giustapposizione fra corpi edilizi, con indifferenza a regole gerarchiche e di simmetria.

La strada indicata da Pagano per il progetto moderno nel paesaggio rurale e montano sembra essere chiara: si riassume nella ripresa di alcune forme tradizionali, nella loro attualizzazione attraverso una sottile rielaborazione, nella composizione libera e nella contaminazione con altri elementi della modernità. La casetta di Viggù inaugura un filone dell’architettura moderna in montagna che sarà ripreso e continuato nel dopoguerra. E, in effetti, un progetto come quello di Franco Albini per il *Rifugio Pirovano* a Cervinia, di cui parlerò più avanti, può essere considerato per molti aspetti come espressione di una linea «alla Pagano» nell’architettura moderna alpina.

---

<sup>45</sup> GIUSEPPE PAGANO, *Una casetta in legno*, in «Domus», n. 177, settembre 1942, pp. 375-379.

<sup>46</sup> G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, op. cit., p. 76.





3.12. Carlo Mollino davanti a una casa rurale valdostana con costruzione a *Blockbau*

**Un «esercizio spirituale».**

### **I rilievi d'architettura valdostana di Carlo Mollino**

Nel 1925, un Carlo Mollino ancora studente percorre la valle di Gressoney e la Valtournenche rilevando le abitazioni, le stalle e i fienili della tradizione. I rilievi dovevano confluire in un saggio, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta*, che non è mai stato pubblicato<sup>47</sup>. Osservando le tavole, si nota come l'attenzione del giovane Mollino fosse concentrata sugli aspetti costruttivi delle vecchie case rurali. Di ogni edificio è rilevato qualche aspetto singolare, studiando dettagli e assemblaggi dei materiali. Un punto di vista privilegiato è riservato alla costruzione in legno, di cui sono ammirate l'ingegnosità degli incastri e la combinazione degli elementi. Questo interesse per gli aspetti costruttivi delle case in legno s'inscrive in una tradizione di studi già affermatasi nel secolo precedente.

#### *Razionalità della casa in legno*

Nel corso dell'Ottocento, gli architetti iniziano a manifestare interesse per le case in legno dei contadini, prima di allora escluse dai rilievi che avevano privilegiato gli edifici aulici e monumentali. Ma l'approccio al tema è tutt'altro che univoco.

Nelle case contadine, innanzitutto, è colto un valore di autenticità, in cui le qualità costruttive emergono con evidenza, al di là dei condizionamenti stilistici. Ho già analizzato, in un precedente capitolo, l'approccio di Viollet-le-Duc, che tendeva a leggere negli chalet ai piedi del Monte Bianco una razionalità simile a quella delle cattedrali gotiche. In modi non dissimili, «in molti paesi della “zona degli abeti”, l'architettura in legno è oggetto di ricerche che scaturiscono da due punti di vista che sono tutt'uno con l'architettura popolare: la ricerca di una architettura *nazionale* così come di una architettura *razionale*»<sup>48</sup>. L'idea di una razionalità intrinseca alla casa popolare ha radici nel pensiero illuminista e continua dentro le retoriche degli stati nazionali.

In Svizzera, l'identificazione tra architettura popolare e carattere «nazionale» sfiora il paradosso: se da un lato l'unità sancita dalla costituzione del 1848 comprende realtà

<sup>47</sup> Oltre alle 42 tavole con gli schizzi di Mollino si sono conservati «alcuni appunti a chiarimento delle tavole disegnate». Il testo dattiloscritto, rimasto inedito fino al 2007 e datato 20 settembre 1930, è ora pubblicato in NAPOLEONE FERRARI, *Mollino. Casa del Sole, with Carlo Mollino's unpublished article «Country architecture in the upper Aosta Valley»*, Museo Casa Mollino, Torino, 2007, pp.114-127. In un documento dell'Archivio Carlo Mollino del Politecnico di Torino, presentato a un concorso universitario per la Cattedra in Composizione architettonica nel 1950, è menzionato un libro che Mollino avrebbe voluto pubblicare con l'editore Chiantore (poi Loescher) sotto il titolo *Architetture alpine. Strutture tipiche*, accompagnato da 40 tavole illustrate. Il testo scritto sarebbe probabilmente derivato da quello citato sopra (si veda l'*Introduzione* di MICHELA COMBA al volume CARLO MOLLINO, *Architettura di parole*, Bollati Boringhieri, 2007, p. XXVI, nota 6).

<sup>48</sup> MARTIN STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 173. Il riferimento alla «zona degli abeti» è ripresa dagli studi di Ritva Tuomi sull'architettura finlandese (RITVA TUOMI, *On the search for a national style*, in «Abacus», annuario del Museo di Architettura Finlandese, n.1, 1979, pp. 57-96).

culturali e territoriali profondamente diverse, dall'altro si cercano dei fondamenti che possano essere ricondotti a un comune «sentimento elvetico». La razionalità e l'industriosità sono riconosciute come principi condivisi dall'intera nazione, e proprio nella casa in legno si vuol riconoscere un modo di costruire e di abitare. Gli studi di Hans Schwab ed Ernst Gladbach<sup>49</sup>, sebbene ancora attenti alle questioni stilistiche, si concentrano proprio sul problema della costruzione. Il libro di Gladbach, in particolare, è descritto come il più adatto a «promuovere il gusto per una costruzione sana, vera e bella»<sup>50</sup>. Le case in legno sono ritratte nei loro aspetti caratteristici, mettendo allo stesso tempo in evidenza – attraverso piante, sezioni e dettagli – la razionalità d'impianto e l'ingegno costruttivo.

In altri paesi del nord Europa si studiano le architetture tradizionali per porre le basi di un'«architettura nazionale che si riallacci al passato senza per questo essere storica»<sup>51</sup>. La classicità continua a esercitare una certa influenza, ma con il romanticismo le è sempre più spesso contrapposta una tradizione popolare, ritenuta più autentica. Lo stesso Mollino, in uno scritto del 1954 intitolato *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*<sup>52</sup>, rende evidente la dialettica fra questi due atteggiamenti, sebbene al di fuori da quei presupposti ideologici. Tornerò su questo punto più avanti, parlando delle questioni linguistiche.

In continuità con il romanticismo<sup>53</sup>, anche il Movimento moderno ha considerato l'architettura popolare come fonte di «verità». Mies van der Rohe, ad esempio, nel discorso inaugurale tenuto all'Armour Institute of Technology ricordava che «nel salutare mondo delle costruzioni primitive» era possibile rintracciare una disciplina che guidasse gli studenti verso un corretto uso dei materiali, «attraverso la funzione e fino alla forma». Sosteneva infatti Mies:

Dove appare con maggior chiarezza l'intelaiatura strutturale di un edificio, se non negli edifici di legno dei nostri antenati? E dove si trova un'uguale unità di materiale, costruzione e forma? Qui è nascosta la

<sup>49</sup> HANS SCHWAB, *Das Schweizerhaus: sein Ursprung und seine konstruktive Entwicklung*, op. cit.; ERNST GLADBACH, *Charakteristische Holzbauten der Schweiz*, 4 voll., Ch. Claesen & C., Berlino, s.d. (ma 1876-1885).

<sup>50</sup> M. STEINMANN, *Architettura e tradizionalismo*, op. cit., p. 173.

<sup>51</sup> R. TUOMI, *On the search for a national style*, op.cit., p. 90. In questo caso, al di là dei significati ideologici, l'architettura si rifà a una tradizione della lavorazione del legno che nei paesi nord europei, in particolare in Norvegia e Finlandia, ha sempre avuto grande importanza.

<sup>52</sup> CARLO MOLLINO, *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, prolusione del 5 novembre 1954 all'inaugurazione dell'anno accademico 1953-1954 del Politecnico di Torino, in «Metron», n. 53-54, settembre-dicembre 1954, pp. 4-11, e in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 12, dicembre 1954, pp. 453-459; ora in CARLO MOLLINO, *Architettura di parole*, op. cit., pp. 402-423.

<sup>53</sup> È ben nota la genealogia proposta da Pevsner che vede nei movimenti empiristi inglesi i prodromi del Movimento moderno. Questa posizione è condivisa da Mollino: «con la crociata di Morris contro gli stili classici e per un ritorno alla sincerità dell'artigianato... ha inizio l'era idillica dell'architettura moderna». C. MOLLINO, *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, op. cit., p. 408.

saggezza di intere generazioni. Che senso per il materiale, e che potenza di espressione emanano questi edifici. Che calore irradiano, e come sono belli<sup>54</sup>.

A Chicago, insieme a Mies, insegna dal 1949 Konrad Wachsmann, uno dei principali sostenitori della costruzione moderna in legno. Ma secondo la sua tesi «sono le macchine della fabbrica e non la bottega artigiana a produrre oggi l'edificio in legno»<sup>55</sup>. Le tecniche tradizionali, come il *Blockbau*, sono colte nella loro logica essenziale e riproposte dentro un moderno processo di prefabbricazione.

L'approccio di Mollino è in parte diverso, e tuttavia ripropone molti aspetti tra quelli fin qui descritti. Da un lato le forme della tradizione sembrano appartenere a un repertorio che l'architetto deve far proprio, pur escludendo che queste forme possano essere ripetute tal quali nella modernità; dall'altro la tradizione può fornire dei suggerimenti per raggiungere un'unità fra materiale, costruzione e forma, senza che la tecnica abbia il sopravvento e senza arrivare a credere che i processi di standardizzazione e prefabbricazione possano essere una soluzione<sup>56</sup>.

#### *Rilievi d'architettura valdostana*

Nei disegni delle architetture rurali valdostane di Mollino gli aspetti costruttivi e strutturali sono indagati con grande attenzione. Il testo descrittivo si apre con poche considerazioni sulle caratteristiche generali delle abitazioni, sul loro rapporto con la natura e il clima e sulle condizioni economiche ed etniche delle popolazioni. Accenna di passaggio alla differenziazione fra cultura germanica e latina, mostrando come la prima prevalga nella valle di Gressoney e la seconda nella Valtournenche. Di ogni tipologia analizzata sono brevemente descritti i caratteri distributivi e le destinazioni d'uso.

Una parte considerevole della descrizione è riservata ai materiali e alle tecniche costruttive. La costruzione a *Blockbau*, in particolare, è oggetto di numerose osservazioni, soprattutto per quanto riguarda gli incastri tra le travi, le giunzioni con i solai e le travi di copertura:

La struttura di tali travature semplicemente sovrapposte, è resa stabile dall'incrociarsi di una parete con quelle della parete perpendicolare, in quanto in detti incroci sono praticati ingegnosi giunti a metà legno e tale struttura, come si disse ingegnosissima ed a prima vista quasi inspiegabile nell'ordinato e non discontinuo succedersi delle testate... continua fino al tetto, dall'imposta di questo al colmo, formando un frontone triangolare: in questo frontone, mancando l'unione di incrocio su descritta all'angolo delle

<sup>54</sup> LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *Discorso inaugurale all'Armour Institute of Technology*, in ID., *Gli scritti e le parole*, op. cit. (ed. or. *Mies van der Rohe Address; Delivered at Banquet held in his Honor*, in «Armour Engineer and Alumnus», n. 2, dicembre 1938, pp. 19-24).

<sup>55</sup> KONRAD WACHSMANN, *Holzhausbau. Costruzioni in legno*, a cura di Anna Maria Zorgno, Guerini, Milano, 1992, p. 61 (ed or. *Holzhausbau*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlino, 1930).

<sup>56</sup> Un certo scetticismo per i processi di standardizzazione, sebbene ne sia riconosciuta l'importanza, è espresso in CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura e unificazione*, in «Stile», n. 1, 1945, p.3.

due serie di travi formanti pareti, si ricorre a consolidare la costruzione ed a mantenere collegate tra loro le travi sovrapposte e di lunghezza decrescente... al sistema delle coppiglie e degli arresti interni.<sup>57</sup>

Allo stesso modo sono minuziosamente descritti le orditure dei tetti, gli orizzontamenti, i tramezzi divisorii, le aperture e i camini.

Molta attenzione è dedicata ai fienili isolati, detti *Stadel* nella valle di Gressoney e *rascard* (o *raccard*) nella Valtournenche. Del particolare sostegno «a fungo» che solleva la costruzione dal suolo, Mollino afferma che serve «per la difesa dai topi». Ma negli anni seguenti arriverà a sostenere che questo elemento deriverebbe «da antichissime costruzioni palafitticole delle paludi padane..., trapiantato nel *rascard* valdostano dalle popolazioni Walser intorno al 1600, ormai trasformato in elemento decorativo, immemore della funzione originale»<sup>58</sup>. Il fatto che molti *rascard* presentino questi funghi solo sul prospetto principale viene giustificato in due maniere diverse: negli anni giovanili e nello scritto sull'architettura rustica valdostana, Mollino sostiene che questo sia dovuto al decadimento della funzione originale e alla sottomurazione di alcuni tratti del basamento in pietra; nella maturità, sostiene invece che il fungo sia deliberatamente usato come elemento decorativo. Prevale negli anni della formazione una lettura funzionalista che andrà attenuandosi nel tempo, sostituita da un approccio più attento all'espressività delle forme.

Le tavole sono dense di informazioni e schizzi, e si presentano come le pagine di un taccuino di viaggio. L'immagine del singolo edificio, disegnato in prospettiva, è spesso posta al centro del foglio e circondata da innumerevoli dettagli che specificano alcuni aspetti della costruzione. Accanto alle case sono a volte rappresentati elementi d'arredo, mobili, suppellettili e attrezzi da lavoro, corredati da indicazioni riguardanti il loro funzionamento. Il disegno è preferito al documento fotografico per la capacità di «dare a ciascuna realtà architettonica quell'interpretazione formale costruttiva» che solo il disegno sa dare, senza tuttavia «indulgere alla confusa compiacenza dello schizzo di folklore»<sup>59</sup>.

È importante ricordare che accanto alla frequenza della scuola d'architettura dell'Accademia Albertina, il giovane Mollino svolge pratica professionale presso lo studio d'ingegneria del padre Eugenio. Proprio «nel severo clima costruttivo dello studio paterno», egli assorbe «quella propensione per l'analisi strutturale e quella tensione per la perfetta esecuzione dell'opera che caratterizzeranno, anche nei lavori di più estrosa

<sup>57</sup> CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta*, in N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, op. cit., p.116.

<sup>58</sup> Testimonianza di Roberto Gabetti, aiuto di Carlo Mollino durante il periodo in cui fu Direttore dell'Istituto di Composizione architettonica del Politecnico di Torino, riportata in BRUNO REICHLIN, *Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti*, introduzione al catalogo della mostra *Carlo Mollino Baut in den Bergen* tenutasi a Vienna e Basilea nel 1991, trad. it., in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», n. 3, 1996, p. 81.

<sup>59</sup> CARLO MOLLINO, *Prefazione* a ROBERT BERTON, *Les Constantes de l'architecture Valdôtaine*, Sigla-Effe, Genova, 1965; ora in CARLO MOLLINO, *Architettura di parole*, op. cit., p. 462.

riflessione poetica, la sostanza del suo approccio al progetto»<sup>60</sup>. Nelle opere d'architettura che Mollino realizzerà in seguito nelle Alpi, i rilievi giovanili torneranno a esercitare la loro influenza. Un'influenza che non si ridurrà mai alla citazione o alla ripetizione di forme, ma che si tradurrà in una sostanziale reinvenzione in cui le indicazioni costruttive e strutturali dell'architettura tradizionale continueranno ad aver peso.

Gli studi sull'architettura tradizionale sono per Mollino uno stimolo al progetto. Parlando del libro di Robert Berton sull'architettura rurale valdostana, egli ricorda che quest'opera «non è un manuale del come si dovrebbe fare l'architettura nella Valle d'Aosta, ma bensì un breviario storico-critico che dovrebbe assistere, quasi come premessa di *esercizio spirituale*, ogni architetto degno di tal nome che dovesse por mano a progettare alcunché in questa valle»<sup>61</sup>. Il rischio, per Mollino, è che lo studio filologico-formale della tradizione, se condotto in modo superficiale, possa portare alla «contorta imitazione» e al *revival*. E, in effetti, osserva con sarcasmo come la Val d'Aosta sia invasa da «tetti a false travi massicce mascherati da perizoma in perlinaggio e ricoperti di eternit colorato a simular il grigio argento della pietra», o da «scale in cemento armato con gradini foggiati in pietra finta, o ancora pietra vera ma in lastra sottile, applicata a simulare murature a blocchi»<sup>62</sup>. Per evitare queste derive è indispensabile la comprensione delle ragioni profonde di ogni forma.

### *Arte, tecnica e tradizione*

L'architettura, come le altre arti, incontra «ostacoli materiali ed economici di tempo e di spazio che in ultima analisi sono superati con un complesso di accorgimenti che si definiscono *tecnica*»<sup>63</sup>. Seguendo l'estetica di Benedetto Croce, Mollino interpreta la tecnica come uno strumento necessario all'espressione, presente in ogni arte «ma nell'architettura tanto imponente da complicare o addirittura dominare apparentemente la libertà di espressione»<sup>64</sup>.

La tecnica si basa su un complesso di norme e condizionamenti che garantiscono la stabilità costruttiva dell'opera e la sua rispondenza agli scopi pratici, sociali, economici e celebrativi. Ma l'espressività deve essere in grado di dominare la tecnica, conquistando una propria autonomia: la tecnica è uno strumento e non un fine. Secondo Mollino, le forme elaborate dall'uomo per rispondere a degli scopi pratici trascendono, a lungo andare, in alcune figure

<sup>60</sup> FULVIO IRACE, *Incanto e volontà di Carlo Mollino*, in *Carlo Mollino. 1905-1973*, catalogo della mostra di Torino, Mole Antonelliana, 5 aprile-30 luglio 1989, Electa, Milano, 1989, p. 15.

<sup>61</sup> CARLO MOLLINO, *Prefazione* a ROBERT BERTON, *Les Constantes...*, op. cit., p. 461.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 460.

<sup>63</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura arte e tecnica*, Chiantore, Torino, 1947; ripubblicato parzialmente in CARLO MOLLINO, *Architettura di parole*, op. cit., p. 215.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

che vengono a costituire un *gusto* condiviso<sup>65</sup>. Le forme elaborate da una civiltà in una determinata epoca danno origine allo *stile*. La tradizione conserva e tramanda, attraverso le generazioni, lo stile costruttivo di una civiltà. Anche l'architettura tradizionale della Valle d'Aosta nasce da esigenze materiali e pratiche, ma l'*humus* culturale in cui si sviluppa origina uno stile che si tramanda nei secoli. Lo studio di quest'architettura deve partire dall'analisi della consistenza materiale e costruttiva, ma allo stesso tempo deve distinguere un repertorio di forme resosi autonomo dalle funzioni originali.

Per Mollino lo stile è confrontabile alla lingua, e «come varia la lingua, così variano gli stili costruttivi». Le lingue, come gli stili, «non possono adattarsi all'uso di popoli e tempi di natura differente»<sup>66</sup>, a meno di non subire radicali alterazioni. Così lo stile dell'architettura tradizionale delle Alpi, appartenente a una civiltà che non esiste più, non può essere riesumato dalla civiltà dell'industria. La costruzione moderna dovrebbe, secondo questa logica, rifarsi allo stile dell'epoca e dell'ambiente di appartenenza. Ma in una modernità in cui «i linguaggi sono infiniti e contrastanti e la molteplicità d'informazioni e degli stimoli conseguenti genera la coesistenza di diversi gusti nello stesso ambiente»<sup>67</sup>, l'aderenza a uno stile condiviso sembra impossibile.

### *Una questione linguistica*

Esiste l'architettura moderna? Volendo intendere l'architettura moderna nei termini di un linguaggio condiviso, Mollino non può che rispondere negativamente.

Chiedersi se esiste un'architettura moderna può sembrare un'interrogazione paradossale; per il fatto che attualmente si costruiscono fabbricati degni di essere giudicati esteticamente, la risposta affermativa parrebbe ovvia. Non lo è quando invece si intenda per «moderna» un'architettura che sia espressione *unanime* del nostro tempo, così come ogni stile, inteso storicamente, denuncia l'espressione esteticamente raggiunta di un'epoca, di un momento del gusto di una civile società.<sup>68</sup>

L'atteggiamento eclettico, nonostante le battaglie condotte dal Movimento moderno, continua a essere il più diffuso, non solo all'epoca in cui Mollino scrive, ma anche ai giorni nostri. L'eclettismo di oggi «purtroppo vive in ottima salute, si sviluppa ed evolve, e non si presenta più certamente nelle forme illustrate dai manuali di storia»<sup>69</sup>. Le zone di

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 222-224. «...quelle contingenze d'ambiente trovano una soluzione che in primo luogo è logica e solo empirica, cioè invenzione tecnica. Successivamente, ripetuta per la persistenza delle medesime condizioni esterne, la risoluzione si trasforma in sistema istintivo... che diviene preferenza collettiva... Si forma cioè un *gusto*». Per Mollino il concetto di gusto è linearmente legato a quelli di «stile» e «linguaggio».

<sup>66</sup> *Ibidem*. La questione dell'irripetibilità degli stili costruttivi torna nel fondamentale scritto di Mollino sull'architettura alpina, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, di cui parlerò in un prossimo capitolo trattando della *Casa del Sole* di Cervinia.

<sup>67</sup> C. MOLLINO, F. VADACCHINO, *Architettura arte e tecnica*, op. cit., p. 223.

<sup>68</sup> CARLO MOLLINO, *Esiste l'architettura moderna?*, in «Omnibus», 7 maggio 1950, pp. 21-23; ora in CARLO MOLLINO, *Architettura di parole*, op. cit., pp. 348-349.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 350.

montagna, comprese quelle in cui i regolamenti hanno imposto una costruzione «in stile», sono fra le più evidenti testimonianze del dilagante eclettismo. Gli «stili» valdostani si mescolano con quelli tirolesi, grandi camini friulani sono sovrapposti a moderni chalet di legno, ferri battuti valtellinesi si combinano a finestre strombate engadinesi.

Se il gusto dominante è degenerato, a Mollino non rimane che rinchiudersi nel proprio mondo costellato di sogni. «Da questi sogni nasce un'architettura d'eccezione che, tristemente in minoranza, si allinea in rango con tutte le possibili stanche falsificazioni... degli stili di tutti i tempi»<sup>70</sup>. L'architettura moderna è per Mollino l'espressione di un'*élite* culturale condannata all'isolamento. Non potendo far riferimento a uno stile condiviso, l'architetto è costretto a ricorrere a strumenti e poetiche propri. Bruno Reichlin ha ben evidenziato l'importanza assegnata da Mollino a procedimenti compositivi quali l'analogia e l'«intertestualità»<sup>71</sup>: come se accettasse la condizione eclettica della modernità e tentasse di riportarla a una personale unità estetica. Gli elementi ripresi dall'esperienza dell'architettura, quali le forme della tradizione e gli accorgimenti tecnici, vengono così a combinarsi con le suggestioni autobiografiche. Alcuni aspetti sono esaltati, come la dimensione costruttiva che trasfigura a volte in una «teatralità strutturale»; altri sono appena accennati o sussurrati. L'opera si configura infine come «moderna» per le capacità di aderire allo spirito del tempo e di proporre un'immagine coerente, unitaria benché composita. Tenterò di spiegare meglio questo procedimento più avanti, parlando di un'opera costruita come la *Casa del Sole* di Cervinia.

L'atteggiamento elitario di Mollino sembra dare poche indicazioni rispetto al senso più generale del progetto d'architettura. Se si vuole ancora credere nel valore collettivo dell'architettura, non ci si può accontentare di poche opere d'eccezione disperse in un panorama in sfacelo. Anche se non è possibile (e forse nemmeno auspicabile) rivendicare un linguaggio *unanime*, bisognerebbe almeno cercare una strada per riportare l'architettura a una coerenza d'insieme. I piani urbanistici e i regolamenti sono riusciti solo a evitare il peggio, ma non hanno saputo dare risposte in tal senso. Lo studio delle architetture e degli insediamenti tradizionali potrebbe forse avere un ruolo più incisivo: non per trarre dalla tradizione delle ricette o delle forme preconfezionate, ma per desumerne un atteggiamento e una «propensione di spirito» che possa farsi incentivo al progetto. Mario Cereghini, del resto, aveva avanzato negli anni '50 una proposta

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 354.

<sup>71</sup> BRUNO REICHLIN, *Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti*, op. cit., in partic. pp. 73-79. Mollino «rivendica la necessità di rapportare ogni opera a quell'insieme di opere che entrano in relazione con essa: per cominciare, le varianti...; altre opere dello stesso autore, contemporanee, ma anche precedenti o successive; infine, i modelli impliciti o esplicativi ai quali può fare riferimento».

apparentemente bizzarra: quella di sottoporre gli architetti che dovevano costruire in montagna a un esame per verificare le loro conoscenze sull'architettura tradizionale.

I rilievi di Mollino delle architetture valdostane «tesaurizzano quel patrimonio d'osservazione critica e quella versatilità costruttiva» traendone linfa per ideare i capolavori alpini del secondo dopoguerra<sup>72</sup>.

Mollino... muove... da un interesse autentico per la cosa, per gli edifici e le baite che non solo osserva, ma disegna e rileva, sino a penetrarne i meccanismi costitutivi e l'interna costruzione. V'è in essi un'esperienza ed un sapere, di cui impadronirsi e da trasferire altrove. Esattamente come fa per un'automobile o un aereo: lo stesso «smontaggio», la stessa spregiudicatezza nel riusare certe soluzioni tecniche.<sup>73</sup>

Le angolazioni attraverso cui Mollino osserva questi edifici sono particolari. Ho parlato, all'inizio di questo capitolo, di classicismo e romanticismo come di complementari modi attraverso cui guardare un'opera d'architettura. Nello scritto *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale* i due termini sono intesi come «categorie dello spirito», in senso metastorico, e mentre nell'atteggiamento romantico «l'accento batte sul contenuto», in quello classico «l'accento batte sulla forma»<sup>74</sup>.

Nei rilievi delle architetture valdostane gli aspetti tecnici e costruttivi assumono un ruolo preminente. Ma viene data attenzione anche agli aspetti puramente formali, a quelle forme che hanno dimenticato la loro funzione e sono entrate a far parte di uno stile. Seguendo l'atteggiamento «romantico», si possono trarre dalla tradizione dei principi strutturali e costruttivi che, adeguati ai modi di costruire odierni, possono originare delle forme inedite. Viceversa, secondo l'atteggiamento «classico», si possono trarre dalla tradizione delle forme ancora valide, adeguandole alle tecniche e ai materiali di oggi.

L'opera d'arte, secondo Mollino, «nasce... da uno stato di grazia che può “brillare” solo a condizione che si possiedano quegli strumenti di comunicazione e relativa tecnica d'uso, che altro non sono che il linguaggio, modulabile... tra gli estremi più ampi e sempre validi di classicismo e romanticismo»<sup>75</sup>. Il rilievo e lo studio dell'architettura tradizionale continuano a essere dei validi strumenti di conoscenza e di incentivo al progetto. In questo senso, le antiche case nei villaggi abbandonati di montagna continuano a far scuola.

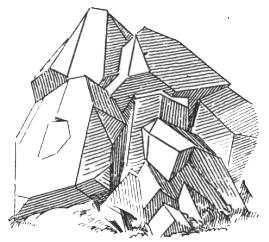
---

<sup>72</sup> FULVIO IRACE, *Incanto e volontà di Carlo Mollino*, op. cit., p. 15.

<sup>73</sup> DANIELE VITALE, *Carlo Mollino*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 11-12, novembre-dicembre 1989, p. 351.

<sup>74</sup> O ancora: «pensando crocianamente si può attribuire al romantico la tendenza verso il *sentimento* e al classico quella verso l'*immagine*». C. MOLLINO, *Classicismo e romanticismo...*, op. cit., p. 409.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 415.





**3.19.** Timpano su pilastri in pietra in una casa di Gresso, Canton Ticino

## ***La montagna come città.***

### ***Aldo Rossi e gli studi sul Canton Ticino***

Gli anni d'insegnamento a Zurigo, tra il 1972 e il 1975<sup>76</sup>, sono per Aldo Rossi un'importante occasione di riflessione. L'approccio metodologico nei confronti dell'analisi urbana, che aveva caratterizzato i suoi precedenti studi sulle città venete, si trova a un punto di svolta. Il tentativo di dominare le cose e i saperi e di dedurne una sistematizzazione scientifica lascia il posto a «motivazioni ancora più complesse»<sup>77</sup>: oltre l'osservazione dei fatti materiali, lo sguardo doveva estendersi alla comprensione dei loro significati. La storia e la cultura che erano dietro ogni costruzione apparivano decisivi, e la conoscenza doveva dotarsi di nuovi strumenti da affiancare a quelli tradizionali dell'architettura.

A Zurigo, Rossi conduce con un gruppo di professori e ricercatori delle analisi urbane sulle *Siedlungen* degli anni '30 e sulle mura barocche della città, per concentrare infine l'attenzione sul territorio montuoso del Canton Ticino<sup>78</sup>. La tradizione degli studi sulla città viene estesa a un vasto territorio, nella consapevolezza che la costruzione ha una dimensione molto più estesa del singolo manufatto, e che il territorio è – come per Cattaneo – una «patria artificiale». Qui la natura selvaggia quasi non esiste, salvo nelle creste dei monti e negli anfratti più remoti; per il resto natura e artificio si compenetrano fin quasi a confondersi. Le strade, i ponti, i campi, i villaggi, le opere di regolazione idraulica e le infrastrutture possono essere viste come parti di un disegno complessivo, quasi che il territorio montano sia una grande città.

Gli strumenti di analisi sono paragonabili a quelli usati in città: le cartografie storiche e i catasti restituiscono le stratificazioni del tempo, mentre la moderna fotografia aerea può contribuire a costruire dei raffronti con l'attualità. Fra i fatti costruiti, alla casa è assegnato

---

<sup>76</sup> Nel novembre 1971, a seguito di un'indagine del Ministero della Pubblica Istruzione sul Consiglio di Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, otto docenti, tra cui Rossi, vengono sospesi dall'insegnamento nelle Facoltà italiane. Ufficialmente l'indagine metteva in discussione i loro metodi di insegnamento, ma nascondeva una reazione all'appoggio che quei professori avevano dato ai movimenti studenteschi, all'occupazione della Facoltà del 1971 e all'ospitalità che era stata ad alcuni sfollati delle case popolari all'interno dell'università. Estromesso dall'insegnamento in Italia, Rossi è dapprima invitato a Zurigo da Bruno Reichlin e Fabio Reinhart a tenere una lezione sul suo lavoro d'architetto; in seguito riceve un incarico, sempre su sollecitazione di Reichlin e Reinhart, come professore esterno dal Politecnico Federale di Zurigo, carica che manterrà per tre anni prima della sua reintegrazione in Italia.

<sup>77</sup> ALDO ROSSI, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Milano, 1999, p. 8.

<sup>78</sup> La ricerca si svolge tra il 1974 e il 1979 ed è parte di un lavoro collettivo che si avvale di molti contributi, tra cui quelli di Reichlin e Reinhart, autori dell'introduzione, e degli assistenti Max Bosshard ed Eraldo Consolascio, coautori con Rossi del volume che ne raccoglie i risultati: ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1979 (ed. italiana *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, a cura di Daniele Vitale, CLUP, Milano, 1985). La ricerca promossa dalla Fondazione Ticino Nostro, dal titolo *Costruzione del territorio e spazio urbano nel Cantone Ticino*, comprende anche un secondo volume, di diversa impostazione e ad opera di un altro gruppo: GIANFRANCO AGAZZI, MAURICE GOETZ, ENRICO PRATI, ALAIN RANC, *Pratica e rappresentazione dello spazio urbano*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1979.

un ruolo decisivo per i valori che rappresenta dentro il processo di appropriazione del territorio. Il rilievo torna a essere uno strumento di conoscenza indispensabile, e di ogni casa si ridisegnano i piani terreni al fine di comprenderne la struttura organizzativa. Le modalità di aggregazione delle case dentro i villaggi sono studiate attraverso grandi planimetrie, e ancora i catasti costituiscono un valido appoggio per questa lettura.

Ma la casa e il territorio, come ho ricordato sopra, vogliono essere studiati in rapporto alla cultura e alla storia degli uomini che li hanno costruiti. Perciò il campo di studio è esteso ad altre discipline, quali la storia, l'antropologia culturale, la geografia, l'etnografia, la toponomastica e la linguistica. Le forme della casa non sono viste come evoluzioni di un modello «puro» sviluppatisi nell'isolamento delle valli, ma come risultato di un processo culturale che ha visto l'affermazione di alcuni caratteri in un determinato momento storico, e che è proseguito attraverso contaminazioni e scambi con altre realtà. Proprio per questo la ricerca sul Canton Ticino assume gli studi di Jakob Hunziker<sup>79</sup> come riferimento: per la lettura degli sviluppi della casa «non come isolamento e ricerca di purezza, ma come possibilità di una dialettica tra i diversi elementi culturali che mettono in gioco un'area sempre più vasta»<sup>80</sup>.

### *L'opera di Jakob Hunziker<sup>81</sup>*

Nel mese di aprile del 1890... percorrevo il Ticino con il mio figlio più giovane, da Airolo in val Bedretto, alla Leventina fino alla valle di Blenio. Ricordo ancora bene una casa davanti a cui stava seduta una donna con un bambino in braccio, nel villaggio di Ghirone, in val Camadra. La fotografai e chiesi alla donna di mostrarmi le diverse parti della sua casa e di indicarmi i rispettivi nomi. La cucina era al piano terra, sotto il tinello, non aveva camino e il fumo usciva da un foro sulla parete [...]. Domandai alla donna come si chiamassero le travi a graticcio poste sopra il focolare. «Queste travi – mi rispose – si dicono "asmi"». Rimasi molto stupito: «Asne» era infatti una parola di antica origine tedesca che designava le travi sopra il focolare a cui le popolazioni germaniche appendevano la carne per affumicarla,

---

<sup>79</sup> Jakob Hunziker (Kirchleerau, 1827 - Rombach, 1901), dopo gli studi di filologia a Monaco, Bonn e Parigi (1848-1851), fu insegnante privato di tedesco e lingue classiche a Parigi (1851-1859). Contribuì alla pubblicazione di testi in lingue antiche, e dal 1859 fu docente di francese alla scuola cantonale di Aarau. Difensore appassionato della lingua e della cultura tedesca, fu autore del dizionario *Aargauer Wörterbuch in der Lautform der Leerauer Mundart* (1877, ristampato nel 1968), del *Kampf um das Deutschtum in der Schweiz* (1898) e di diverse biografie. Le sue ricerche etnografiche sulla casa svizzera, pubblicate in otto volumi (1900-1914), costituiscono la sua opera principale. Nel 1896 l'Università di Zurigo gli conferì il dottorato *honoris causa*.

<sup>80</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 6. Le citazioni qui riportate sono prese dall'edizione italiana.

<sup>81</sup> JAKOB HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques et son développement historique*, 8 voll., Payot et Cie/H.R. Sauerländer et Cie, Losanna/Aarau, 1902-1913. L'edizione originale dell'opera è in tedesco (*Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen formen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, Verlag H.R. Sauerländer, Aarau, 1900-1913). Degli otto volumi solo il primo sul Vallese (del 1900) è pubblicato prima della morte di Hunziker. Gli altri sette volumi vengono pubblicati postumi a cura del dott. J. Winteler (il 2° e il 3° volume, Ticino e Grigioni) e del dott. C. Jeklin.

prima che fossero introdotti i camini. Come era possibile che una parola dell'antico tedesco fosse penetrata nel profondo di un'isolata valle ticinese?<sup>82</sup>

L'*incipit* al secondo volume dell'opera di Hunziker, riguardante il Ticino, ben riassume l'approccio del professore di Aarau: la casa è vista come riflesso della cultura che l'ha partorita, e l'influenza degli studi linguistici lo porta a trarre indicazioni sull'origine dei reperti architettonici osservati, partendo dalle indicazioni fornite dalle espressioni dialettali.

Il fatto che molte vallate alpine siano poste a cavallo di una frontiera che segna il passaggio tra culture differenti è per Hunziker un fattore decisivo. Egli individua alcuni caratteri che possono far risalire i tipi di costruzione ai gruppi etnici d'appartenenza.

Una prima distinzione è operata sulla base dei materiali. In una conferenza del 1889, Hunziker sosteneva che «come i tedeschi costruivano con il legno così i latini costruivano con la pietra»<sup>83</sup>, ammettendo tuttavia che questa iniziale divisione si fosse in seguito sfrangiata, in modo che i contatti e le influenze reciproche tra popolazioni vicine avessero finito per contaminare anche i metodi costruttivi, favorendo sia la diffusione di tecniche costruttive miste, sia la diffusione della pietra in area tedesca e viceversa. La casa reto-romanica dell'Engadina, per esempio, appare come una costruzione «a tutta pietra», anche se la *Stube*<sup>84</sup> ha una struttura autonoma in legno, non di rado rivestita all'esterno in muratura. Secondo Hunziker, o i popoli romanzi conoscevano già la costruzione in legno, oppure quello della *Stube* è da considerarsi un elemento importato dalle culture germaniche<sup>85</sup>. D'altra parte Hunziker fa notare che «nessun altro popolo, all'infuori dei tedeschi, usa il legno così assiduamente, e i reto-romanzi sarebbero un'eccezione»<sup>86</sup>. Hunziker non fa cenno alla possibilità che la diffusione di queste tecniche sia legata alla

<sup>82</sup> JAKOB HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques et son développement historique*, op. cit., vol. 2, *Le Tessin*, 1904, p. 1. Traduzione dal francese mia.

<sup>83</sup> Über das Rato-romanische haus, conferenza tenuta ad Aarau il 6 ottobre 1889, le cui tesi principali sono riportate nell'8° volume, pubblicato postumo, dell'opera di Hunziker (*Das Schweizerhaus...*, op. cit.). Il curatore del volume, Costanz Jeklin, ha trascritto le linee principali della conferenza insieme alla successiva, *Das Schweizerische Gebirgshaus*, tenutasi sempre ad Aarau il 26 gennaio 1892. L'8° volume costituisce una sintesi conclusiva dell'opera, ed è accompagnato da una carta tipologica delle abitazioni rurali in Svizzera.

<sup>84</sup> La *Stube* è una stanza di soggiorno o un tinello, a volte avente funzione di camera da letto, contigua alla cucina ed interamente rivestita con tavole o specchiature di legno fissate ad una carpenteria lignea fatta di travi incastrate. In alcuni casi la carpenteria lignea, che può corrispondere alla struttura a *Blockbau* o a *Standerbau*, è lasciata a vista, con il solo accorgimento di piallare la faccia interna delle travi. Su una parete del locale è sempre presente una stufa in muratura, che nelle lingue ladine è chiamata *pigna*, e il cui carico avviene solitamente dalla contigua cucina. I corrispondenti termini in uso nelle aree latine per indicare questo locale hanno sempre una radice tedesca: in Ticino e nell'Ossola è chiamata *stüva*, in Valtellina *stua*.

<sup>85</sup> Per Gladbach, che segue un'interpretazione funzionale alla costruzione, il doppio rivestimento è dovuto al clima rigido: la costruzione in legno è diffusa su tutta la regione alpina e non ci sono prove che sia di esclusiva origine tedesca. Cfr. ERNST GLADBACH, *Charakteristische Holzbauten der Schweiz*, op. cit.

<sup>86</sup> JAKOB HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, op. cit., vol. 8, 1913, p. 8. Traduzione dal francese mia.

presenza in loco di materiali adatti a tali realizzazioni, ponendo invece l'accento sul valore culturale della costruzione.

Una seconda distinzione è individuata nelle tipologie della casa: mentre nelle aree d'influenza tedesca prevale uno sviluppo in orizzontale, in quelle d'influenza latina prevale uno sviluppo verticale, con molti casi di abitazioni pluripiano e ampia diffusione della tipologia a torre<sup>87</sup>. Inoltre, mentre nelle aree tedesche del Ticino il rustico tende a essere separato dall'abitazione, nelle valli italiane i locali d'abitazione e quelli destinati all'attività agricola sono spesso compresi all'interno dello stesso organismo. Queste differenze fanno sì che le case tedesche abbiano una facciata parallela al versante sviluppata in larghezza, mentre quelle d'influenza latina un maggior sviluppo in profondità. Hunziker a proposito di alcune case di Madra in val di Blenio osserva:

Le case sono generalmente strette e profonde, a differenza di quelle tedesche dove la larghezza supera decisamente la profondità. Le differenze sono ancora più evidenti nella distribuzione interna. Qui c'è una «galleria» laterale detta *löbjä* che occupa tutta la facciata. Il rustico e la *cà* sono sotto lo stesso tetto. Un'altra tipologia presente a Madra è quella della torre, con *canva*, cucina e *stüva* sovrapposti, e con questo corpo giustapposto al rustico più basso<sup>88</sup>.

Anche in questo caso non mancano le contaminazioni, e nella stessa area geografica può accadere che negli insediamenti di fondovalle rustico e abitazione siano sotto lo stesso tetto, mentre negli insediamenti di media montagna la casa e il fienile siano separati. In alcune zone di cultura germanica sono inoltre diffusi degli edifici pluriuso, con rustico e abitazione sotto lo stesso tetto. Negli altopiani orientali della Svizzera, invece, l'abitazione e il fienile sono separati.

Molti studiosi hanno dato a questi fatti una spiegazione di tipo funzionalista, giustificando la separazione del fienile sulla base del rischio d'incendio, aggravato dal fatto che anche l'abitazione era spesso costruita in legno. Tuttavia questa spiegazione non trova sempre riscontro nei fatti: nel Giura svizzero, ad esempio, il fienile è separato anche quando l'abitazione è costruita interamente in muratura, mentre nel bernese esistono grandi fattorie in legno con tutte le funzioni racchiuse sotto lo stesso tetto. In questo senso la spiegazione di Hunziker, che fa risalire queste unioni e separazioni a una cultura

<sup>87</sup> Questa teoria è stata ripresa e sviluppata da MAX GSCHWEND, *La casa rurale nel Canton Ticino*, G Krebs AG, Basilea, 1976, basato in gran parte sugli studi di Giovanni Bianconi. Il volume è parte della collana «Studio della casa rurale in Svizzera», promossa a partire dal 1945 dalla «Società svizzera per le tradizioni popolari».

<sup>88</sup> JAKOB HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, op. cit., vol. 2, 1902, p. 9. Traduzione dal francese mia. *Löbjä* è un termine dialettale diffuso in molte vallate italiane per indicare un ballatoio, solitamente a struttura lignea, con funzione distributiva o adibito all'essiccazione dei prodotti agricoli. Per questo la *löbjä* è sovente collocata a sbalzo sul lato della casa esposto a mezzogiorno, anche se esistono casi in cui corrisponde a uno spazio di disimpegno interno alla casa. Il termine *cà* indica invece la cucina, e si traduce letteralmente in «casa»; in ambito alpino la cucina è infatti considerata la vera essenza della casa. La *canva* è invece la cantina. Per il termine *stüva* v. nota 84.

costruttiva, appare più convincente. Ma certamente altri fattori, compreso quello funzionale, possono aver avuto un loro peso. Il caso dell'Engadina è indicativo: durante il medioevo incendi e guerre fanno scomparire le case a *Blockbau* (che Hunziker definisce *Länderhaus*), e il periodo di rifioritura del XVI secolo porta, in seguito alle intense relazioni con le città della Lombardia e all'annessione della Valtellina, alla costruzione di grandi case in pietra, con la *Stube* ancora costruita in legno e il fienile giustapposto all'abitazione raggiungibile attraverso un largo vestibolo<sup>89</sup>.

Un terzo fattore di distinzione è nella combinazione di *Stube* e cucina all'interno della casa. Nella casa alpina l'ambiente della cucina riveste un ruolo fondamentale: non è solo il luogo dove si preparano i cibi, ma è il luogo dove i membri della famiglia si riuniscono conversando o consumando i pasti attorno al focolare; o ancora è il luogo dove si preparano i prodotti agricoli per la conservazione, come i formaggi e le carni affumicate.

Nelle valli italiane la cucina è spesso chiamata *cà*, identificandosi con la casa stessa. È un locale con il focolare al centro e con la *cicogna*<sup>90</sup> che tiene sospesa la pesante caldaia sopra le braci. Non esiste la canna fumaria e il fumo invade tutto il locale fuoriuscendo da un foro praticato nel muro, tanto da far meritare a quest'ambiente l'appellativo di *cà da fum* o *fumera*. La coltre di fumo aiuta la coibentazione dell'ambiente e serve ad affumicare alcuni prodotti che vengono appesi al soffitto<sup>91</sup>, ma non favorisce la permanenza delle persone all'interno, che sono costrette a sedere su bassi scranni attorno al focolare.

Anche il cuore della casa tedesca era composto in origine da un ambiente unico con focolare e forno. Ma in seguito l'ambiente di soggiorno è stato diviso da quello della cucina. La separazione della *Stube* dalla cucina, di origine alto-medievale, è una delle più grandi innovazioni introdotte dalle popolazioni germaniche dentro la casa alpina<sup>92</sup>. Lo sviluppo

<sup>89</sup> «Spesso, ancora oggi, il carro del fieno stracolmo passa attraverso il largo *suler* nel fienile accanto all'abitazione, e il bestiame attraversa la *cuort* accanto alla cantina prima di entrare della stalla». MAX GSCHWEND, *La casa rurale in Svizzera*, in *La Svizzera. Vita e cultura popolare*, a cura di Paul Hugger, Casagrande, Bellinzona, 1992, p.331. Il *suler* dell'Alta Engadina (detto *pierten* in Bassa Engadina) è un largo vestibolo carrabile interno, posto al livello della strada, che dà accesso al fienile e ai locali d'abitazione; la *cuort*, presente anche in molte case valtellinesi col nome di *cort*, è un ampio disimpegno coperto nel piano seminterrato della casa, che dà accesso alle cantine, alla stalla e alla scala di collegamento coi piani superiori, spesso usato come spazio di lavoro nei mesi invernali.

<sup>90</sup> La *cicogna* è costituita da un montante in legno sul quale è impeniata una mensola che, ruotando, permette di mettere e togliere dal fuoco la caldaia appesa con una catena. Hunziker fa notare che questo utensile è diffuso solo nelle valli italiane, ed è chiamato in vari modi: *cadena*, *cadegna da foc*, *punjata*, *scigogna*, *sciron*. (J. HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, op. cit., vol. 2, 1902, p. 145).

<sup>91</sup> Sul soffitto della cucina è a volte collocato un graticcio di travi a cui vengono appesi i prodotti agricoli da affumicare (le *Asne* tedesche che in valle di Blenio vengono chiamate *asmi*). In alcuni edifici ad uso speciale, come i *metati*, il graticcio di legno sostituisce il solaio tra piano terra e piano primo. Nel versante orobico valtellinese questo graticcio è chiamato *grat* e serve ad essiccare le castagne per la produzione della farina (cfr. con AURELIO BENETTI, DARIO BENETTI, *Valtellina e Valchiavenna. Dimore Rurali*, Jaca Book, Milano, 1984).

<sup>92</sup> Secondo Joachim Hänel la *Stube* rappresenta «una delle innovazioni più significative della cultura abitativa» in assoluto. JOACHIM HÄNEL, *Stube. Wort und sachgeschichtliche Beiträge zur historischen*

orizzontale della casa tedesca, dove ambienti di soggiorno e di lavoro vengono giustapposti l'uno all'altro, ha favorito la combinazione tra cucina e *Stube*. L'evidente miglioria non ha mancato di esercitare la propria influenza nelle valli di cultura latina. Mentre nelle aree romanze l'introduzione della *Stube* è molto antica, tanto da far dubitare sull'effettiva origine tedesca<sup>93</sup>, nelle valli italiane la diffusione della *Stube* è più recente, e risale al massimo al XVII secolo. L'introduzione di questo locale si è però adeguata alle tipologie e alle organizzazioni spaziali preesistenti, e in alcune valli del Ticino esistono esempi di case a torre dove la *Stube* è sovrapposta alla cucina e accessibile tramite una scala esterna. Generalmente la cucina è inglobata in una costruzione in pietra, mentre la *Stube* ha una costruzione a *Blockbau*, così come nei rustici la stalla corrisponde a una struttura voltata in pietra e il fienile, sovrapposto o giustapposto, è solitamente costruito in legno.

La combinazione tra una parte della casa in pietra e una parte in legno, sia in orizzontale che in verticale, fa individuare a Hunziker una tipologia particolare di casa, che definisce «casa del Gottardo», caratteristica cioè di una regione alpina intermedia. Il ripetersi di queste combinazioni tra pietra e legno corrisponde a un «generale sistema costruttivo tipico della montagna»<sup>94</sup>.

#### *Limiti e attualità di Hunziker*

Gli studi di Hunziker vanno contestualizzati alla loro epoca storica, cioè la fine del XIX secolo. La corrispondenza tra tipologie di casa ed etnie non corrisponde solo a un principio di classificazione, ma anche a un bisogno fideistico di adesione a una realtà storica. Lo stesso Rossi ammette che le ricerche di Hunziker, proprio per il positivismo che le ispirava, «non sfuggirono sempre alla tendenza comune che inferiva nessi causali ovunque e ad ogni costo»<sup>95</sup>. Le teorie etniche aiutavano, da un lato, a costruire un criterio di classificazione che consentiva degli avanzamenti, ma dall'altro portavano a un'eccessiva

*Hausforschung*, Quaderno 21 della Commissione per il Focolare-Landschaftsverband, Westfalen-Lippen, Münster, 1975.

<sup>93</sup> Hunziker lega l'origine tedesca dalla *Stube* all'etimologia del termine, che ha una radice germanica. La presenza della *Stube* dentro la casa reto-romanza (quindi in area latina), come ho già ricordato, è però molto antica, e risale al medioevo, prima cioè che le grandi case padronali venissero ricostruite in pietra. D'altro canto anche nelle aree tedesche, come ad esempio nel Tirolo, la presenza della *Stube* è documentata, dentro castelli e dimore signorili, fin dal Medioevo (se ne fa menzione in documenti riguardanti paesi del Sud Tirolo, della Carinzia e della Stiria, dove si fa riferimento a *Stube* in castelli e dimore signorili già dal 1194. Cfr. HERLINDE MENARDI, *Non c'è casa senza Stube*, in «L'Alpe» n. 12, giugno 2005, Priuli & Verlucca editori). Comunque la sola origine tedesca del termine non è sufficiente a stabilire la medesima origine di questa particolare stanza di soggiorno. Alberto Cucagna, per esempio, fa risalire la sua origine addirittura a strati etnici prelatini, considerando il fatto che la relativa stufa «ebbe nel passato la preminente funzione di forno, [...] e che nel mondo rurale alpino la cottura familiare del pane deve risalire ad epoche alquanto remote» (E. MIGLIORINI, A. CUCAGNA, *La casa rurale nella montagna bellunese*, CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Vol. 26, Leo Olschki editore, Firenze, 1969, pp. 224-225).

<sup>94</sup> J. HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, op. cit., vol. 2, 1902, p. 58.

<sup>95</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 49.

chiusura sul problema delle «origini». Hunziker poneva la cultura germanica sopra tutte le altre<sup>96</sup>, e si affannava a dimostrarne l'influenza pervasiva.

La diffusione della costruzione a travi di legno incastrate, per esempio, viene fatta risalire alla colonizzazione dei Longobardi, che avrebbero importato questa tecnica costruttiva dall'Europa orientale, allo stesso modo in cui Viollet-le-Duc faceva risalire a una comune ascendenza ariana la somiglianza fra le costruzioni a *Blockbau* delle Alpi e dell'Himalaya. Ma l'ipotesi «longobarda» di Hunziker rimane tutt'oggi non dimostrata. Le indagini di Hunziker sul campo cercano di verificare in tutti i modi questa ipotesi. Le osservazioni sui tratti somatici della popolazione intermezzano costantemente quelle sulle abitazioni<sup>97</sup>, e negli indizi linguistici individuano delle prove ritenute inconfutabili: anche gli *asmī*, di cui si diceva all'inizio, sono per Hunziker indubbiamente longobardi, e l'ipotesi che possa trattarsi di un semplice prestito dialettale tra culture vicine non è presa in considerazione.

La debolezza delle teorie etniche, al di là del giudizio morale che oggi siamo portati a esprimere, sta nell'aver legato in modo assai monotono lo sviluppo delle culture e delle civiltà umane a un'appartenenza razziale. Ma «le culture umane –come fa notare Claude Lévi-Strauss – sono molto più numerose delle razze umane, dal momento che le prime si contano a migliaia, e le seconde a unità: due culture elaborate da uomini appartenenti alla stessa razza possono differire quanto, o più, di due culture appartenenti a gruppi razzialmente lontani»<sup>98</sup>. Allo stesso modo, parafrasando l'antropologo francese, si può dire che due gruppi etnici lontani – trovandosi in condizioni geografiche, economiche e sociali simili – possono arrivare a esiti culturali vicini. Così non è per nulla detto, come sembra sostenere Hunziker, che le case a *Blockbau* dell'Elba o dei Carpazi<sup>99</sup> siano il prodotto della

<sup>96</sup> Anche August Meitzen, come Hunziker, pone la cultura tedesca al di sopra di tutte le altre. Tra le etnie che avrebbero colonizzato il Nord Europa – quelle celtiche, quelle lituane (e ugro-finniche), quelle slave e quelle germaniche – egli attribuisce un ruolo preponderante a queste ultime. Inoltre, nelle differenze tra l'area mediterranea, contraddistinta da condizioni ambientali e climatiche più favorevoli, e l'area baltica, segnata da difficili condizioni di sopravvivenza, Meitzen individua l'origine della laboriosità delle popolazioni germaniche. E questa grande laboriosità che avrebbe portato i tedeschi a prevalere, alla lunga, sugli altri popoli europei nell'arte di colonizzare i territori occupati (per un primo approfondimento sulla vastissima opera di Meitzen si veda la parziale traduzione italiana, a cura di Elisabetta Perini: AUGUST MEITZEN, *Gli insediamenti nel territorio germanico*, CittàStudi, Milano, 1993; ed. or. AUGUST MEITZEN, *Siedlung und Agrarwesen der Westgermanen und Ostgermanen, der Kelten, Römer, Finnen und Slawen*, Berlino, 1885). Meitzen ha considerato il lavoro dei popoli tedeschi come «esclusivo», rifiutando, «per partito preso, ogni influenza alla massa anonima delle popolazioni anteriormente stabilite su quel suolo [...] circa le quali non vi è alcun indizio né che esse siano state distrutte dalle invasioni, né che esse abbiano abbandonato del tutto i loro antichi costumi» (MARC BLOCH, *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1959, 1969<sup>2</sup>, 1990<sup>3</sup>, 1996<sup>4</sup>, 2004<sup>5</sup>, pp. 62-63).

<sup>97</sup> Per esempio osservando che in valle Maggia «nella popolazione prevalgono i biondi, di statura elevata e di grande robustezza, e le donne, pure robuste, camminano scalze ma sono anche graziose». J. HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, op. cit., vol. 2, 1902, p. 63.

<sup>98</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Razza e Storia*, op. cit., p. 6.

<sup>99</sup> Luoghi originari e di prima colonizzazione delle popolazioni longobarde. Per un approfondimento sulla documentazione e l'avanzamento delle ricerche archeologiche sugli insediamenti originari e sui villaggi longobardi si veda MARCO VALENTI, *Villaggi nell'età delle migrazioni*, in GIAN PIETRO BROGIOLO,

stessa etnia che ha popolato le Alpi. Per quanto riguarda le argomentazioni linguistiche, sempre Lévi-Strauss ci ricorda che spesso «mentre lingue della stessa origine tendono a differenziarsi a vicenda..., lingue di origine diversa, ma parlate in territori contigui, sviluppano caratteri comuni»<sup>100</sup>. Nei territori alpini accade spesso che i dialetti, pur derivanti da un preciso ceppo linguistico, siano imperlati di prestiti linguistici delle più diverse provenienze. Così il fatto che la parola «asmo» abbia una radice tedesca non prova che anche l'oggetto «asmo» sia tedesco.

Ma lo studio di Hunziker ha il merito di essere uno dei primi, in Svizzera, ad andare oltre le questioni legate ai materiali e agli stili, impostando una rigorosa analisi tipologica. Lo studio sulla tipologia non si limita all'osservazione e alla descrizione delle forme, ma tenta di capirne le ragioni e di scoprirne i significati culturali. Nonostante le teorie sulle «origini» siano da ritenere superate, l'opera di Hunziker conserva un contenuto d'attualità negli stretti legami individuati tra le forme della casa e le culture di appartenenza. Inoltre, la vastissima raccolta di negative in lastre, oltre alla mole di appunti, schizzi e osservazioni sul campo, accompagnate da un diario di viaggio a tratti appassionante, fanno di quest'opera un contributo imprescindibile per la conoscenza della casa alpina.

«Il *Das Schweizerhaus* – come sostiene Giorgio Grassi – rappresenta un modello concreto di come potrebbe essere impostata un'indagine sull'architettura basata sullo studio dei suoi elementi, sul loro uso e sul senso che acquistano nelle diverse esperienze, così come risulta evidente anche dai termini linguistici corrispondenti»<sup>101</sup>. Le indagini linguistiche di Hunziker, infatti, non sono solo mirate alla dimostrazione di una teoria delle origini, ma aiutano a individuare con esattezza le singole parti della casa e a evidenziarne usi e significati rispetto all'insieme. Elementi singoli come il *portic* o la *lobia*<sup>102</sup>, ad esempio, si presentano spesso come spazi intermedi nella casa a due vani in profondità, ma non sempre sono connotati da una forma che li distingua. In questo caso è la denominazione linguistica che ci guida, aiutandoci a capire che questi non sono dei veri e propri vani ma bensì degli elementi distributivi. I nomi che si danno alle cose aiutano a distinguere elementi che all'apparenza sembrano simili ma che, a una più attenta analisi, rivelano le loro peculiarità.

ALEXANDRA CHIavarria Arnaud, *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, pp.155-158.

<sup>100</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Razza e Storia*, op. cit., p. 8.

<sup>101</sup> GIORGIO GRASSI, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967; Allemandi, Torino, 1998<sup>2</sup>, p. 46. Lo stesso Grassi inquadra però l'opera di Hunziker nel quadro scientifico e culturale del romanticismo tedesco, riconoscendovi «la tendenza comune del positivismo ottocentesco a postulare delle relazioni causali» e l'«appassionata aspettativa» originata dalla «volontà di comprendere prima che di conoscere» (p.48).

<sup>102</sup> Il *portic* delle vallate italiane corrisponde allo spazio del *pjerten* nella casa reto-romanza della bassa Engadina, detto *sulér* in alta Engadina (v. nota 89 in questo capitolo). In alcune vallate italiane si confonde con lo spazio della *cort*, avente sempre funzione di disimpegno, coperto o scoperto (per il termine *lobia* si veda invece la nota 88).

### *Funzionalismo e territorio*

Lo studio sul Canton Ticino condotto da Rossi rifiuta le interpretazioni «ingenuamente funzionaliste» della casa rurale, rimanendo fedele all'idea che «la spiegazione dei fatti urbani mediante la loro funzione sia da respingere quando si tratti di illuminare la loro costituzione e la loro conformazione»<sup>103</sup>. L'approccio di Hunziker è anche in tal senso un riferimento, per la capacità di risalire a una logica generale della costruzione. La funzione va intesa in senso più esteso, e il puro fatto tecnico, costruttivo o di materiale deve essere ricondotto entro la generale esperienza storica dell'architettura: «se originariamente è vera o plausibile la divisione funzionale del materiale, questa diventa poi..., nelle diverse culture, un fatto storico»<sup>104</sup>.

Fra gli studi svizzeri sulla casa rurale, è menzionato quello di Richard Weiss<sup>105</sup> come uno dei più strettamente connessi all'impostazione funzionalista. Rossi fa notare, ad esempio, come sembri «troppo rigida, fino ad essere incredibile, la teoria funzionalista come appare nel Weiss relativamente all'uso della pietra in Ticino; dove la pietra rimarrebbe a vista nelle zone dove lo gneiss è compatto e resistente, e invece (a sud di Lugano) le facciate cominciano ad essere intonacate perché si cominciano a diradare le pietre cristalline in favore di pietre calcaree meno resistenti agli agenti atmosferici e quindi che più necessitano di essere protette mediante un intonaco»<sup>106</sup>. Secondo Rossi, l'uso di un particolare materiale è da considerarsi «un fatto architettonico in senso più ampio, quindi *anche* con delle motivazioni funzionali ma soprattutto con caratteristiche culturali»<sup>107</sup>. Non si può che essere d'accordo con questa critica, e tuttavia v'è l'impressione che Rossi liquidi troppo sbrigativamente l'intero studio di Weiss, che contiene invece elementi di grande interesse.

Weiss definisce la sua come una lettura «etnografico-funzionalista», dove il dato funzionale è completato da quello culturale. Il suo libro tenta di analizzare il paesaggio come un grande sistema, in cui le case rurali costituiscono i capisaldi di una realtà territoriale più estesa. Le osservazioni sulla casa rurale sono estese alla scala del paesaggio umano, e i tipi di paesaggio descritti non risultano da una teoria unilaterale, come quella etnica o quella evoluzionista, ma mirano a una lettura basata sull'abbondanza viva delle forze di natura e cultura. Lo studio di Weiss è stato uno dei primi a cogliere l'importanza che ha avuto – nelle Alpi secche meridionali, ma anche in quelle umide settentrionali – l'organizzazione

<sup>103</sup> ALDO ROSSI, *Critica al funzionalismo ingenuo*, paragrafo del libro di A. ROSSI, *L'architettura della città*, op. cit., p. 35.

<sup>104</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 5.

<sup>105</sup> RICHARD WEISS, *Häuser und Landschaften der Schweiz*, op. cit.

<sup>106</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 5.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 6.

dell'insediamento sui tre livelli del villaggio, del maggengo e dell'alpeggio<sup>108</sup>. Questa dislocazione su diverse quote dell'insediamento va ricondotta all'esigenza di sfruttare fino in fondo le limitate risorse di un territorio aspro e avaro come quello della montagna, e tuttavia le forme degli insediamenti su tre livelli delle Alpi hanno continuato a ripetersi per secoli, secondo una tradizione culturale resasi autonoma dalle originarie necessità.

Anche il libro sul Canton Ticino del gruppo zurighese aveva colto la necessità di collegare le ricerche sulla casa alla «strutturazione antropica del territorio considerata nel suo complesso, attenta perciò all'appropriazione del dato naturale, ai percorsi, alle orditure produttive ecc.»<sup>109</sup>. Ma questo enunciato rimane fra le dichiarazioni d'intenti e non sempre trova un concreto riscontro nelle analisi che si susseguono nel libro. I villaggi sono analizzati infatti nella loro individualità: se ne disegnano i piani terreni e si leggono le modalità di aggregazione delle singole tipologie edilizie. Ma nel far questo si dimentica di guardare ai prolungamenti che i villaggi di fondovalle dispiegano sulla montagna, e si dimentica che gli insediamenti stagionali in quota sono in realtà una parte integrante di quei villaggi.

Il concetto di «tipo territoriale», che viene ripreso dagli studi di Gianfranco Caniggia, è definito come «l'insieme delle strutture realizzate dall'uomo in un dato momento, quando esercita le sue attività su un territorio naturale o già prima antropizzato»<sup>110</sup>. Questo concetto rimane tuttavia nella dimensione dell'enunciato teorico, e non sembra trovare un'applicazione concreta nel territorio studiato. Gli autori della ricerca sul Canton Ticino, rifacendosi agli studi muratoriani, parlano in modo un po' astratto dell'importanza dei percorsi di crinale e di mezzacosta, dimenticando che nelle zone di alta montagna, e in special modo nelle Alpi, i percorsi di crinale non hanno, per ragioni orografiche, l'importanza cruciale che invece hanno determinati percorsi verticali che risalgono i versanti<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> L'insediamento di fondo valle è abitato permanentemente tutto l'anno, ed è collocato normalmente alla sommità di un conoide di deiezione, cioè allo sbocco di una vallata che si inoltra verso altitudini più elevate. Sul conoide si concentrano le coltivazioni che maturano solo alle quote più basse, mentre sul versante della montagna, ad una quota compresa tra i 1200 e i 2000 metri, si trovano le stazioni intermedie che vengono utilizzate, in primavera e in autunno, durante le migrazioni stagionali legate all'estivazione del bestiame. Alla quota dei maggenghi l'unico sfalcio può essere eseguito nei mesi estivi, mentre in primavera ed in autunno è più conveniente lasciare il bestiame al pascolo. Allo stesso modo nei mesi estivi, da giugno a settembre, il bestiame viene condotto all'alpeggio, spesso collocato a quote prossime o superiori ai 2000 metri.

<sup>109</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 83.

<sup>110</sup> GIANFRANCO CANIGGIA, *Strutture dello spazio antropico*, Uniedit, Firenze, 1976, p. 190.

<sup>111</sup> In alta montagna i percorsi di crinale corrispondono a creste e cime che vengono attraversate soltanto dall'alpinismo moderno. I percorsi di mezza costa, più che quelli di fondovalle, hanno invece avuto un ruolo determinante, non solo lungo le valli principali che si collegano ai valichi, ma anche nelle diramazioni secondarie. I percorsi di fondovalle hanno assunto primaria importanza solo in epoca industriale. Oltre a questi hanno però svolto un ruolo importante i percorsi che risalgono verticalmente i versanti per giungere a maggenghi o ad alpeggi, collocati in alcuni casi sui versanti scoscesi e con ripide vallette laterali che non aiutano la percorrenza.

Anche per quanto riguarda l'uso e la divisione del suolo vengono usati dei concetti desunti dagli studi muratoriani, come quelli di orditura e modulo poderale<sup>112</sup>, collegando in modo astratto le porzioni di suolo lavorate da un gruppo familiare a una misura geometrica modulata sulla quantità di lavoro necessaria alla coltivazione. Ma questo criterio scientifico non sempre regge alla prova dei fatti. Nel proporre questa divisione si dimentica, per esempio, la fondamentale influenza del diritto ereditario sulla parcellizzazione del suolo. Nelle Alpi si osservano infatti profonde differenze tra le forme d'insediamento dei versanti meridionali di cultura latina e quelle dei versanti settentrionali di cultura tedesca. Le divisioni ereditarie in area latina hanno spesso portato alla «polverizzazione» delle proprietà, e molti villaggi si sono sviluppati per successive giustapposizioni di edifici a partire da un nucleo originario appartenente a una sola famiglia. La tradizione della primogenitura in area tedesca, sebbene fondata su un principio meno «democratico», ha invece favorito la conservazione delle unità poderali minime. Inoltre, in area latina, è spesso prevalso l'uso comunitario del suolo, come nei pascoli d'alta montagna in estate o in quelli di fondovalle nei mesi invernali. L'uso comune dei fondi, pur di proprietà privata, tende ovviamente a scardinare la teoria delle unità poderali.

Mentre sulla casa e il villaggio lo studio condotto da Rossi propone una lettura approfondita, corredata da molte riflessioni sui loro significati culturali, sulla dimensione più estesa delle relazioni territoriali si limita a individuare alcuni principi che appaiono solo abbozzati e forieri di futuri sviluppi. Del resto, uno studio tanto vasto non poteva certo essere esaustivo, e gli autori ammettono, in casi come quelli dei «tipi territoriali», di aver semplicemente delineato «alcuni dei compiti che attendono future ricerche»<sup>113</sup>.

### *Una tradizione interrotta*

Gli studi sulla tipologia e la morfologia urbana erano stati proposti da Rossi a Zurigo non senza incontrare resistenze. Nel secondo dopoguerra, i principi dell'architettura moderna si erano affermati in tutte le scuole svizzere, e l'idea di rimettere nuovamente tutto in discussione non doveva certo entusiasmare professori e architetti. Ai dubbi metodologici posti da Rossi, essi rispondevano, con una punta di sarcasmo, che «se ti interroghi troppo sul camminare, è la volta buona che caschi»<sup>114</sup>. Nonostante queste iniziali resistenze, la

<sup>112</sup> Secondo Giancarlo Cataldi, la strutturazione antropica del territorio rifletterebbe le caratteristiche fisiologiche dell'uomo. Come si è dimostrato che lo *Jugerum* romano è «pari alla quantità di terreno in grado di essere efficacemente lavorata in una giornata da una coppia di buoi aggiogata», così l'unità poderale minima corrisponderebbe alla quantità di terreno sfruttabile dal gruppo sociale (famiglia o collettività) responsabile della sua coltivazione. GIANCARLO CATALDI, *Per una scienza del territorio*, Uniedit, Firenze, 1977, p. 108.

<sup>113</sup> A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. 87.

<sup>114</sup> FABIO REINHART, *Architettura della coerenza*, Clueb, Bologna, 2007, p. 184.

proposta di Rossi aveva alla fine trovato un certo seguito, anche sull'onda del successo internazionale che l'«analisi urbana» aveva conosciuto negli anni '60.

La ricerca sul Canton Ticino non costituisce un episodio singolare; sta dentro una tradizione storica e appartiene a un tempo definito, a un movimento, a uno sforzo collettivo. Legata alla scuola, alle posizioni di Rossi, al suo insegnamento a Zurigo, essa continua un'idea e una speranza che percorrono, dagli anni '60, le scuole d'Europa, la cultura degli architetti: un desiderio di ripensamento e di svolta; la volontà di rompere con le astrattezze ideologiche per tornare alle fonti del reale, alla materia dell'architettura.<sup>115</sup>

Ma gli studi sulla città e sul territorio coltivavano anche un'illusione: che attraverso una profonda adesione alla realtà fosse possibile risalire a dei principi obiettivi per il progetto. Un'illusione che, già alla fine degli anni '70, mostrava degli evidenti limiti. I progetti che cercavano un fondamento nell'analisi sembravano condannati a ripetere e imitare le forme osservate o le interpretazioni che i maestri ne avevano date. La ricchezza di forme e i principi compositivi andavano così riducendosi a schematizzazioni e semplificazioni banali.

Le forti critiche nei confronti di quest'atteggiamento hanno portato al suo completo superamento, ma «ciò che colpisce è che il concludersi di una fase storica e di un ciclo di esperienze sia stato identificato *tout-court* con la fine, in senso generale, di un'ipotesi teorica, di una direzione di lavoro»<sup>116</sup>. Insieme al «procedimento scientifico» che voleva derivare linearmente il progetto del nuovo dalla realtà del passato, si è buttata e sprecata anche la tradizione dell'analisi urbana che si era fin lì costruita.

Gli studi sul territorio e sulla casa rurale che si sono succeduti in Svizzera negli anni seguenti sono tornati a seguire strade in precedenza battute, mostrando maggior interesse per gli aspetti stilistici e decorativi. Buona parte di questi studi si sono chiusi in un ristretto localismo. Anche le indagini più accurate e costruite con grandi sforzi sono spesso rimaste intrappolate in un pur lodevole lavoro d'inventariazione<sup>117</sup>.

Sono tuttavia da segnalare i recenti lavori di Diego Giovanoli sul Canton Grigioni e sulla Valtellina<sup>118</sup>, che raccolgono l'eredità degli studi tipologici riproponendoli in una versione aggiornata. L'indagine sulla morfologia della casa e degli insediamenti propone dei quadri di lettura che dividono le dimore in base alle modalità di aggregazione. Dei villaggi sono ridisegnate le planimetrie dei piani terreni, nel tentativo di ricostruire le

<sup>115</sup> DANIELE VITALE, *Introduzione*, alla seconda edizione italiana del libro di A. ROSSI, M. BOSSHARD, E. CONSOLASCIO, *La costruzione del territorio*, op. cit., dattiloscritto inedito, Milano, 1986, p. 26.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>117</sup> Nel Canton Ticino è da segnalare lo scrupoloso lavoro di inventariazione dell'edilizia rurale, iniziato nel 1985 e conclusosi nel 2000. L'opera è documentata nei volumi curati da GIOVANNI BUZZI, *Atlante dell'edilizia rurale in Ticino*, 9 voll., Locarno, 2000.

<sup>118</sup> Mi riferisco alla pubblicazione in lingua tedesca sul Canton Grigioni (*Bauten der Getreidewirtschaft in Graubünden*) e soprattutto al recente DIEGO GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950*, op. cit.

diverse logiche di aggregazione. Lo studio di Giovanoli rifugge inoltre da precedenti errori, ripartendo da un'analisi sullo stato attuale delle ricerche. Le teorie etniche e quelle evoluzioniste sono rifiutate, e aspetti importanti quali i sistemi agro-pastorali, la circolazione stagionale sul territorio, la composizione delle maestranze sui cantieri occupano una parte importante dello studio. A un'attenta descrizione basata sugli strumenti dell'architettura – fatta di planimetrie, rilievi e schemi tipologici – sono affiancate osservazioni sulla storia e le culture dell'abitare.

Ma questi studi, a differenza di quello di Rossi sul Canton Ticino, rimangono confinati all'ambito locale, e non disegnano una teoria generale di progetto altrettanto netta e precisa. Il libro di Giovanoli contiene solo poche note sulla conservazione e il riuso delle dimore storiche, sulla degradazione attuale del paesaggio dovuta all'impropria imitazione dell'esistente, sulla necessità di «progetti adeguatamente moderni» dentro gli insediamenti antichi. Ma non sembra porre fra i suoi obiettivi quello di estendere il ragionamento alla dimensione più ampia del progetto d'architettura<sup>119</sup>.

### *Uno strumento di progetto*

Ho già parlato, in un precedente capitolo, della necessità di un progetto che sappia ripensare e ridefinire il destino delle zone di montagna. E che dalla tradizione sappia distillare gli elementi utili alla costruzione di un pensiero progressivo sull'architettura. Lo studio sul Canton Ticino offre, da questo punto di vista, una ricchezza di spunti e suggestioni.

Gli studi tipologici, innanzitutto, ci parlano di una trama nascosta nel territorio che, se scoperta, può fornire indicazioni proficue al progetto.

Buon architetto è colui che nei paesaggi sa leggere ciò che li costituisce: che sa distinguere l'esteriorità e l'accidentalità degli episodi da una trama sottostante; che va al di là delle apparenze per cercare lo «scheletro», la struttura, ciò che sta dietro la cosa e da dietro la sorregge; che non opera solo in superficie, limitandosi ad aggiungere e a decorare, ma intende la segreta costituzione del mondo e la traduce in sistemi di figure.<sup>120</sup>

I caratteri degli edifici e degli insediamenti hanno uno stretto legame con i tipi. Il carattere di un villaggio come Corippo, in val Verzasca, è in gran parte legato al suo essere composto in maniera quasi esclusiva da case a torre. In modo analogo, un villaggio accentratò e costituito da case che si aggregano per giustapposizione mostra un carattere profondamente diverso da un villaggio-strada composto di case isolate. Nel progetto del nuovo, il

---

<sup>119</sup> Cfr. il breve scritto *Faremo case* all'interno della stessa opera (D. GIOVANOLI, *Facevano case*, op. cit., p. 363). L'indicazione progettuale più evidente sembra emergere dalla breve postfazione che illustra il progetto per una casa in legno di Peter Zumthor (PETER ZUMTHOR, *Le case di Leis*, pp. 390-392).

<sup>120</sup> DANIELE VITALE, *L'azzurro del cielo*, in *Per Aldo Rossi*, a cura di Salvatore Farinato, Marsilio, Venezia, 1998, p. 55.

riferimento alle tipologie storiche ha un ruolo importante. Se dovessimo costruire, ad esempio, una nuova casa nel centro di Corippo, la scelta di una tipologia a torre sarebbe probabilmente la più adeguata. Se anche decidessimo di negare la tipologia storica, questa scelta dovrebbe essere ragionata e non potrebbe prescindere dalla conoscenza di quel dato. La degradazione che molti villaggi hanno subito negli anni più recenti è in gran parte dovuta a una nuova edificazione che ha ignorato i precedenti tratti tipologici. A villaggi accentrati e compatti si sono aggiunte espansioni disordinate e sfrangiate che hanno teso a dilatarne a dismisura l'estensione, fino a farne perdere l'identità.

I materiali hanno un ruolo altrettanto importante nella definizione del carattere di un edificato. I regolamenti edilizi, dal secondo dopoguerra, hanno teso a fornire indicazioni restrittive sull'utilizzo dei materiali, imponendo la pietra e il legno anche nelle nuove costruzioni. Ma limitarsi a queste prescrizioni serve a poco<sup>121</sup>. Gli stessi materiali della tradizione possono essere usati in modo improprio e con logiche avulse dalle precedenti tradizioni. Le case costruite in osservanza ai regolamenti si riducono spesso allo stereotipo e al luogo comune, a imitazioni di muri in pietra e a balconi rivestiti di legno, costruendo una fragile maschera coi tratti della tradizione. Lo studio sui caratteri degli insediamenti storici suggerisce una scelta diversa: quella di leggere i materiali in relazione alla tipologia e a una cultura costruttiva, dove quel che conta non è l'esteriorità del materiale ma la logica di utilizzo. Secondo questo principio, anche materiali moderni come l'acciaio e il calcestruzzo possono inserirsi in continuità con la tradizione. Così l'attitudine del legno a costruire strutture intelaiate flessibili e leggere può essere sostituita da quella dell'acciaio, mentre l'attitudine della pietra a costruire volumi articolati e massicci da quella del calcestruzzo.

Ma il progetto d'architettura non può essere ricondotto a troppo facili schematizzazioni, e anche da una tipologia definita non si può dedurre linearmente una forma: «il rapporto tra l'analisi e ogni possibile intervento non può essere meccanico; il risultato del materiale offerto costituisce un frammento di un discorso più ampio nel quadro della cultura moderna e dei problemi della città»<sup>122</sup>. L'individuazione di un tipo e di un impianto planimetrico non ci dice ancora nulla sulle infinite possibilità di sviluppo in alzato, e le scelte architettoniche e formali non possono derivare da regole prestabilite. Per non lasciare queste scelte nel campo dell'arbitrio è necessario ricondurle a un'esperienza condivisa, a un insieme di figure che la storia e la cultura ci suggeriscono.

---

<sup>121</sup> Si veda su questo l'introduzione di BRUNO REICHLIN e FABIO REINHART al volume sul Canton Ticino (A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., pp. XIX-XXII) dove gli autori sottolineano la precarietà di questi regolamenti: «nella misura in cui la loro normativa si sottrae al movimento in divenire della conoscenza, le sue prescrizioni, sancite una volta per tutte, escono dalla cultura e la riducono a natura; manifestazioni che storicamente sono il prodotto dell'uomo con il proprio ambiente, nei regolamenti sono riconosciute come proprietà delle cose stesse, le forme diventano feticci» (p. XXV).

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 27

Nel 1976, due anni dopo l'avvio delle ricerche sul Canton Ticino, Rossi elabora la famosa tavola della *Città analoga*<sup>123</sup> per la Biennale di Venezia. Le forme del territorio ticinese, pazientemente osservate e studiate durante la ricerca, entrano a far parte del vasto mondo dell'architettura. Nell'angolo in basso a sinistra, il rilievo tipologico di Brontallo, in valle Maggia, è sovrapposto a una cartografia storica ed è collocato sulla sponda di un lago che sembra il Verbano. Un po' più in alto, le mura del Castel Grande di Bellinzona fanno da basamento al ridisegno dei fronti del villaggio di Corippo, interrotto a destra da un frammento delle *Carceri* piranesiane. L'insieme è sovrapposto a una carta topografica di rilievi alpini che sembra disegnare la superficie corrugata di un versante, sopra cui incombe il profilo della stecca di Rossi al Gallaratese, collocata in una dimensione straniante in mezzo alle montagne.

Evidentemente in questa tavola si sono indicati alcuni aspetti della memoria, di una memoria circoscritta ad un territorio, o meglio ad una patria (l'alta Lombardia, il Lago Maggiore, il Canton Ticino) con i suoi segni e i suoi emblemi. Storia e geografia si confondono nella pittura di Tanzio da Varallo e nelle case di pietra, e all'interno di esse si collocano e sistemanano i progetti. È certo che una discreta vita privata percorre i luoghi e dà un senso all'architettura: è forse proprio solo in questo risiede l'umanità dell'architettura.<sup>124</sup>

Questo frammento della *Città analoga* non suggerisce soltanto l'appartenenza dei villaggi e dei territori del Ticino all'esperienza dell'architettura, ma anche il ruolo che possono avere nel progetto le biografie degli uomini. Un progetto che non si costruisce soltanto sulla base dei materiali osservati in un particolare ambito locale, ma che mette in campo l'universo formale dell'architettura e la memoria che l'architetto ne conserva. Si tratta dunque di operare una selezione di forme basata sull'adeguatezza a un luogo, ma anche sulle preferenze, sulle affezioni e sull'immaginario individuali. La tipologia garantisce l'adesione del progetto alla realtà, mentre il procedimento analogico libera la composizione dalle secche del localismo e del folclore. «La risposta contenuta nel tema della *Città analoga*, in modo più vasto certamente di quanto la tavola possa esprimere, è quella del rapporto tra realtà e immaginazione»<sup>125</sup>.

L'idea di guardare al territorio come fosse una grande città dove natura e artificio si compenetrano, insieme al riferimento alla *Città analoga*, ci parlano della necessità di ampliare gli orizzonti di riferimento del progetto in ambito alpino. La fine delle civiltà tradizionali, di cui ho parlato nel capitolo introduttivo, ha affermato anche in montagna una

<sup>123</sup> Anche questa tavola, esposta alla Biennale di Venezia del 1976, è frutto di un lavoro collettivo, e vede coinvolti, oltre allo stesso Rossi, anche Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, che pure stavano partecipando in quegli anni alla ricerca sul territorio del Canton Ticino. Il *collage* originale è stato riprodotto in vari esemplari attraverso antiche tecniche di stampa.

<sup>124</sup> ALDO ROSSI, *La Città analoga*, in «Lotus», n. 13, 1976, p. 8. Il riferimento a Tanzio da Varallo si traduce nella figura del Davide che capeggia nell'angolo in alto a destra della tavola con l'indice puntato sul contenuto, quasi a voler dire: «questa è l'architettura».

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 5.

civiltà di tipo urbano, dove l'isolamento non può più essere una condizione. Anche Aurelio Galfetti ha descritto le regioni alpine come delle grandi città:

la città alpina è un insieme di paesaggio artificiale e naturale, cioè di paesaggio costruito da una parte e di paesaggio non costruito dall'altra. Due pareti di montagne, alte da un centinaio di metri fino a duemila, più o meno scoscese, più o meno verdi, un fondovalle relativamente pianeggiante e largo da alcune centinaia di metri fino a qualche chilometro, con in mezzo, o da una parte, un fiume, un cielo come una volta a botte, lungo decine di chilometri, tanto quanto è lunga la valle: questo è il macrospazio naturale che contiene la parte abitata della città.<sup>126</sup>

L'architettura moderna ha sempre operato secondo delle logiche urbane, anche quando ha esteso il suo campo d'influenza alla campagna. Ma l'ha fatto spesso attraverso costruzioni astratte che non si basavano sull'osservazione della realtà costruita, e molte critiche del secondo dopoguerra erano rivolte proprio a quest'allontanamento dell'architettura dal dato reale. Anche in montagna, l'architettura non può appiattirsi su dei modelli concettuali importati dalla città. Si tratta piuttosto di individuare, conoscere e studiare gli elementi costitutivi di un territorio, e di declinare le logiche e le pratiche d'intervento a questi ambiti particolari. L'architettura opera in città e in campagna con le stesse tecniche: quel che cambia è l'ambito di applicazione. I caratteri e le identità dei luoghi rimangono alla base di ogni progetto, ma è demandata alla responsabilità dell'architetto la possibilità di interpretarli e continuare. Perché «soltanto l'architetto è veramente in grado di confrontare gli apporti delle altre discipline e le indicazioni fornite da ricerche e inventari con le possibilità concrete, limitate ma specifiche, di cui la disciplina architettonica dispone»<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> AURELIO GALFETTI, *Un progetto per la città contemporanea*, in *Città e territori. I nuovi spazi del commercio*, in «Ottagono», n.141, 2001

<sup>127</sup> B. REICHLIN, F. REINHART, *Introduzione* al volume di A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, op. cit., p. XXVI.

CAPITOLO QUARTO  
ESPERIENZE D'ARCHITETTURA  
NELLE ALPI OCCIDENTALI



4.1. GINO LEVI-MONTALCINI, PAOLO CERESA, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947

## *Le figure della tradizione.*

### *Due ville di Gino Levi-Montalcini a Sauze d'Oulx*

Le due ville costruite da Gino Levi-Montalcini a Sauze d'Oulx nel 1947 per le famiglie Marocco e Ballarini, oggi purtroppo distrutte, sono fra le più interessanti interpretazioni date dall'architettura moderna italiana al tema della casa di vacanza in montagna. La moda di possedere una casa in montagna conosce nel dopoguerra grande fortuna presso la borghesia torinese. Ma i rapporti tra la cultura torinese e la montagna hanno origini più lontane, e hanno innescato influenze che non possono essere ignorate nell'analisi delle opere recenti.

Come ho ricordato nel primo capitolo, il destino delle aree di montagna si è definitivamente legato a quello delle città di pianura nel XIX secolo. Ciò è particolarmente evidente nel settore occidentale delle Alpi italiane, dove le relazioni con Torino sono andate intensificandosi. Relazioni non sempre pacifiche, e segnate fin dall'inizio dalla sudditanza dei territori alla politica centralista dello stato piemontese<sup>1</sup>. Torino ha però sviluppato, parallelamente, una propria vocazione alpina, costruita in gran parte sul rafforzamento delle vie di transito verso l'Europa, ma basata anche sul rapporto visivo con le montagne e sui miti e le nostalgie legati all'origine savoiarda della dinastia che vi ha regnato per tre secoli<sup>2</sup>. Nell'Ottocento, Torino scopre di essere una città «regolare e simmetrica ma senza monotonia, che spalanca verso le Alpi la gran bocca di piazza dello Statuto, come per aspirare a grandi ondate l'aria sana e vivificante della montagna»<sup>3</sup>. Le aree montane hanno goduto, in questo periodo, delle cure e delle attenzioni della capitale, anche se i loro abitanti, forse, avrebbero preferito farne a meno.

## *La cultura torinese e la montagna.*

Mi sembra che si possano individuare due principali tendenze alla base della cultura architettonica torinese fra Ottocento e Novecento: da un lato v'è una tendenza eclettica<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ricordo che i territori attorno a Oulx, in Alta Val di Susa, avevano goduto prima dell'annessione al Principato del Piemonte (poi Regno di Sardegna) di larghe autonomie, secondo una tradizione feudale che si era prolungata fino all'avanzata età moderna. È nota la vicenda della «Repubblica degli Escartons», che dal 1343 al 1714 si era retta sulla negoziazione con il Regno di Francia, dalla cui politica dipendeva solo formalmente. Il territorio di Oulx è passato sotto il governo sabaudo in seguito al Trattato di Utrecht del 1714.

<sup>2</sup> La capitale del Ducato di Savoia è spostata da Chambery a Torino nel 1563. Dopo l'Unità d'Italia, la residenza ufficiale dei Savoia è trasferita nel 1865 a Firenze, per stabilirsi infine al Palazzo del Quirinale di Roma.

<sup>3</sup> EDMONDO DE AMICIS, *Alle porte d'Italia*, Fratelli Treves, Milano, 1888, cit. in ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, op. cit., p. 16

<sup>4</sup> Dopo la stagione neoclassica, nell'Ottocento si afferma a Torino, come in altre città italiane, un eclettismo che si esprime nelle opere di Carlo Ceppi e dei maggiori architetti cresciuti all'ombra dell'Accademia Albertina. Con l'Unità d'Italia, all'architettura è assegnato il compito di richiamare i valori

che dispiega la sua influenza fino al XX secolo inoltrato; dall'altro un approccio di stampo crociano<sup>5</sup>, che si manifesta con particolare evidenza dagli anni venti del Novecento e contribuisce anche ai primi sviluppi dell'architettura moderna<sup>6</sup>. La prima rimane una tendenza ancorata a una concezione storicistica dell'architettura, che rielabora alcuni temi figurativi della tradizione torinese e piemontese e li ripropone nei metodi compositivi dell'accademia. Il secondo è un approccio che mette in discussione la rigidità e l'ortodossia delle regole, privilegiando l'intuizione e l'espressività. Ma la storia di una città e delle sue culture costruttive muove sempre da resistenze e contraddizioni: è un'esperienza dilatata e complessa, che non può essere ridotta a troppo facili schematismi. Anche le tendenze cui ho accennato si inseriscono in un quadro resistente e consolidato, diluendo nel tempo le loro influenze.

L'architettura torinese di questo periodo rimane in gran parte legata alle sue tradizioni, alle consuetudini del mestiere e alle convenzionalità dell'edilizia, anche se non mancano le occasioni di rinnovamento. Nella cultura eclettica s'innestano, ad esempio, le sperimentazioni costruttive di Antonelli, riprese successivamente dai fratelli Caselli. Sono sperimentazioni che non intaccano la struttura della città, e che si esprimono all'interno dell'isolato e negli alzati, dando rilievo alla concezione strutturale degli edifici. Ma è negli anni venti del Novecento che la città è investita da una ventata di novità e di aperture internazionali, fino a divenire una sorta di «laboratorio produttivo e sociale». A Torino nascono grandi officine meccaniche e si afferma, nell'arco di pochi anni, una moderna produzione industriale. «Non è un caso che sia proprio in questa Torino che prende forma e forza il cosiddetto secondo *futurismo*, e che ciò accada in un rapporto inedito con

identitari della nazione. Le principali città ricercano nelle proprie tradizioni – con particolare riferimento al Medioevo e all'epoca dei comuni – delle forme rappresentative, inseguendo l'idea che un'architettura nazionale possa nascere dall'insieme delle tradizioni regionali. In Piemonte le ricerche non si limitano alla realtà urbana di Torino e alla sua romanità, ma si estendono a tutto il territorio. Basti, a questo proposito, ricordare gli studi di Alfredo d'Andrade sui monumenti romani di Torino e sui castelli medievali delle Alpi occidentali, dalla Liguria alla Valle d'Aosta. Le figure descritte tenderanno a essere «riusate» nei nuovi progetti e a combinarsi in immagini di sintesi. Un'immagine che ritroviamo nei monumenti e negli edifici pubblici costruiti in città in quel periodo, ma anche, per esempio, nell'esperienza del «Borgo Medioevale» costruito nel parco del Valentino in occasione dell'Esposizione generale italiana del 1884, cui D'Andrade dà un contributo fondamentale.

<sup>5</sup> Un approccio di stampo crociano può essere rilevato in una cerchia ristretta di artisti e architetti, operante tra gli anni '20 e '30 del Novecento. Mi riferisco in particolare al gruppo dei «Sei pittori di Torino», a critici come Edoardo Persico e Lionello Venturi, e a una folta schiera di architetti tra cui Carlo Mollino e lo stesso Levi-Montalcini. Quest'approccio avrebbe voluto riportare l'espressione artistica nella sfera dell'intuizione, liberandola dall'imitazione delle forme storicizzate. In accordo con l'estetica di Croce, si pensava che l'arte dovesse rimanere indifferente a mandati di tipo sociale e politico, e che dovesse essere riportata alla sua dimensione espressiva.

<sup>6</sup> «È stato affermato e viene spesso ripetuto che la critica derivante dall'estetica crociana abbia giovato poco o addirittura contribuito negativamente alla diffusione e comprensione del Movimento dell'architettura moderna in Italia. Giudizio astorico, prevalentemente "tecnico" e settoriale che trascura l'ampiezza degli interessi di quell'estetica e la sua influenza su intellettuali tanto diversi, da Gramsci a Gobetti, alla scuola di Venturi donde discende, guarda caso, il più avvertito critico dell'architettura del periodo fra le due guerre, Edoardo Persico». RENATO DE FUSCO, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, ETAS, Milano, 1968, p. 196.

la fabbrica e con strati operai. Un futurismo, insomma, in cui l'idolatria macchinistica e della velocità si coniuga con la ricerca di un diverso “pubblico”, non solo borghese ma popolare»<sup>7</sup>.

Un ruolo non indifferente, in questo rinnovamento, spetta al mecenatismo di industriali «illuminati» come Riccardo Gualino<sup>8</sup>. Intorno a lui «si coagulano esperienze ed opere e soprattutto si costruisce una comunanza di scambi, si sviluppa un'idea “estetica” del vivere e del costruire»<sup>9</sup>. È un'idea che trova un'affinità con quegli architetti «crociani» di cui parlavo prima, e da cui prende forma, con il contributo fondamentale di Pagano, una nuova tendenza. Gli architetti «razionalisti», come vengono chiamati, estendono l'orizzonte di riferimento alle contemporanee esperienze europee, e proprio nelle loro sperimentazioni Persico individua una delle prime affermazioni in Italia del Movimento moderno. Ma oltre i contenuti ideali e la ricchezza dei riferimenti, le proposte dei razionalisti trovano nella condizione strutturale e culturale della città dei limiti precisi, che restringono il campo di realizzazione a pochi esempi significativi<sup>10</sup>.

La maggior parte delle trasformazioni che interessano Torino continua a seguire un tiepido tradizionalismo, che tende ad assecondare i gusti del pubblico e la lentezza nell'accettare i cambiamenti. Tuttavia, anche in quest'ottica, una certa volontà di rinnovamento tende ad affermarsi nella città borghese, attraverso uno stile novecentista che insegue criteri di «semplificazione formale e di cauta modernizzazione... come momento di continuità con la tradizione cittadina»<sup>11</sup>. Nella seconda metà degli anni '30, dopo l'allontanamento di Gualino<sup>12</sup>, la *verve* culturale della città si spegne, lasciando posto alle influenze del regime.

<sup>7</sup> DANIELE VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 2, 2003, p. 45. Sulla cultura architettonica torinese fra le due guerre si vedano inoltre: *Torino tra le due guerre*, catalogo della mostra promossa dall'Assessorato per la Cultura e per i Musei Civici del Comune di Torino, Torino, 1978; AGOSTINO MAGNAGHI, MARIOLINA MONGE, LUCIANO RE, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Editori Designers Riuniti, Torino, 1982<sup>1</sup>, Lindau, Torino, 1995<sup>2</sup>, Celid, Torino, 2005<sup>3</sup>, in partic. lo scritto di EMANUELE LEVI-MONTALCINI, *Architettura razionale e stile '900*, pp. 519-527; *Torino 1920-36. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino, 1976.

<sup>8</sup> Sulla personalità di Gualino e i suoi rapporti con la cultura torinese si veda lo studio di MARZIANO BERNARDI, *Riccardo Gualino e la cultura torinese. 1925-30*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1971; sul ruolo di Gualino nel panorama industriale torinese e i suoi controversi rapporti con Giovanni Agnelli si veda NICOLA DE IANNI, *Gli affari di Agnelli e Gualino*, Prismi, Napoli, 1998.

<sup>9</sup> D. VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, op. cit., p. 45.

<sup>10</sup> «le proposte dei razionalisti, al di là della tensione ideale e polemica e della ricchezza propositiva, hanno trovato nella specifica condizione strutturale e culturale della città limiti precisi che ne hanno fortemente ristretto il campo di realizzazione, tanto che gli edifici razionalisti in senso stretto a Torino si possono probabilmente contare sulle dita di una mano». EMANUELE LEVI-MONTALCINI, *Architettura razionale e stile '900*, op. cit., p. 523.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 522.

<sup>12</sup> Gualino è condannato all'esilio a Lipari nel gennaio 1931, a seguito di un processo per bancarotta fraudolenta. Un ruolo in questo allontanamento forzato possono tuttavia averlo giocato i suoi contrasti con Mussolini.

Quel che colpisce, in ogni caso, è che i rivolgimenti della modernità abbiano scalfito solo in minima parte il corpo costruito della città.

Visto nella sua globalità e nella sua qualità media, il panorama urbano di Torino... si riconferma nella continuità di alcuni elementi ordinatori: dall'impianto ortogonale del piano..., alla tipologia del corso e dell'isolato, a certe architetture quasi senza tempo: perché qui i fatti individuali e i caratteri stilistici perdono di peso, una volta immessi nella maglia regolare della città, nella superiore unità dell'isolato, allineati lungo la cortina stradale, mascherati dalle piante dei viali.<sup>13</sup>

Le trasformazioni sono più evidenti nella periferia<sup>14</sup> e nella campagna, perché qui gli elementi ordinatori – pur presenti nella forma dei campi, nelle strade, negli elementi naturali e nella disposizione degli insediamenti sul terreno – appaiono meno stringenti. Gli architetti possono liberare la loro espressività, non dovendo sottostare agli allineamenti e alle restrizioni spaziali della città. È anche per questo motivo che, nelle zone di montagna, la rottura con le precedenti tradizioni appare più marcata: perché alla cultura contadina tende a sovrapporsi una cultura urbana che segue regole diverse.

Nelle Alpi occidentali dell'Ottocento, la cultura eclettica si esercita da principio sulla progettazione di stabilimenti termali<sup>15</sup>, residenze<sup>16</sup> e hotel di lusso per l'aristocrazia cittadina. Nei progetti ritornano la ricerca linguistica e il mito medievalista che avevano già caratterizzato le costruzioni urbane. In questo caso, però, la ricerca formale si orienta verso l'immagine che il cittadino si è fatto della montagna. Se in un primo momento il riferimento va ancora ai castelli e alle rocche dei promontori, in seguito si afferma l'immagine ormai diffusa in campo internazionale dello chalet svizzero, mentre delle abitazioni contadine sono apprezzati e riprodotti alcuni aspetti decorativi. I nuovi edifici si affermano con una dimensione monumentale, inserendosi in sublime contrasto con i panorami naturali. Le immagini inventate dalla cultura eclettica troveranno applicazione anche nella progettazione delle prime centrali idroelettriche, e continueranno a influenzare le costruzioni di montagna anche nel corso del Novecento. Inoltre, le sperimentazioni costruttive condotte in città conosceranno nuovi sviluppi nella progettazione delle grandi opere infrastrutturali, come le dighe e i ponti ferroviari<sup>17</sup>.

Negli anni '30 del Novecento, anche la cultura razionalista si affaccia alla montagna,

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 519-522.

<sup>14</sup> È nella periferia in rapida espansione, ad esempio, che «si afferma la tendenza semplificatrice, di matrice ingegneresca, delle nuove costruzioni industriali. Quando tra il 1917 e il 1923 sorge la nuova fabbrica della FIAT Lingotto, gli architetti sono assenti e i protagonisti sono l'ingegnere aziendale Mattè Trucco e l'industriale Agnelli». *Ivi*, p. 522.

<sup>15</sup> Come, ad esempio, la stazione termale di Courmayeur e l'ampliamento dei bagni settecenteschi di Valdieri, in valle Gesso.

<sup>16</sup> Tra le residenze aristocratiche vi sono anche veri e propri castelli, come quello realizzato per la Regina Margherita a Gressoney Saint-Jean, tra il 1900 e il 1904.

<sup>17</sup> È indicativo, in tal senso, l'imponente viadotto con struttura a telaio di cemento armato costruito nel 1916 in valle di Lanzo, lungo la linea ferroviaria Torino-Ceres.

tentando di estendere il proprio ambito di sperimentazione a questi territori. La montagna sembra congeniale allo sviluppo di una nuova architettura, perché sembra ci si possa liberare dei vincoli strutturali e delle resistenze culturali della città, confrontandosi con un ambiente intatto. La dimensione monumentale è abbandonata in favore di un dialogo più diretto con la natura. Ma la volontà sperimentale rimane in gran parte sulla carta: se in città gli edifici razionalisti si potevano contare sulle dita di una mano, nelle Alpi piemontesi la conta si riduce a una sola opera, la colonia Mèdail di Levi-Montalcini a Bardonecchia.

Tuttavia, con riferimento al crocianesimo di cui parlavo sopra, è interessante rilevare che nei progetti di questi architetti emerge un rapporto con la tradizione in gran parte diverso da quello degli eclettici. Se l'eclettismo aveva caricato le forme della tradizione di valori e idee esterni alla disciplina, i razionalisti torinesi tendono a riportare le forme della tradizione nel campo dell'espressione architettonica. Così, ad esempio, mentre i primi attribuiscono al tetto a falde il compito di evocare l'immagine della casa di montagna, i secondi lo usano come un semplice elemento dell'architettura, passibile di deformazioni e nuove combinazioni.

L'architettura moderna è stata spesso interpretata come un'architettura di rottura, che avrebbe spezzato ogni legame con le tradizioni precedenti. Forse, però, il suo tentativo è stato quello di liberare l'architettura da orpelli e significati estranei, riportandola alla nudità dei suoi elementi essenziali e suggerendo l'esistenza di valori architettonici autonomi che trascendono il tempo. Se è vero che in alcuni casi, come nel *Piano regolatore della Valle d'Aosta* di cui ho parlato nel primo capitolo, l'architettura si è spinta a un livello di astrazione tale da non potervi riconoscere alcun legame con le tradizioni del luogo, in altri casi, come nella colonia di Bardonecchia, sembra che il problema del rapporto con la tradizione sia stato posto, ma che sia rimasto celato dietro la purezza delle forme. In ogni modo, questi temi emergeranno con più evidenza nelle opere del secondo dopoguerra, di cui parlerò nei prossimi paragrafi.

Un discorso diverso, in questo *excursus* sulle influenze torinesi in montagna, meriterebbe l'invenzione del Sestrière, dove in pochi anni, dal 1931, vengono costruiti grandi alberghi, funivie e piste da sci. Tralasciando l'importanza che quest'invenzione ha avuto per i successivi sviluppi delle stazioni sciistiche, è doverosa almeno una riflessione sul linguaggio delle architetture. La rigorosa geometria delle torri di Bonadé Bottino<sup>18</sup> non è

---

<sup>18</sup> Gli alberghi-torre progettati da Vittorio Bonadé Bottino sono replicati anche a Marina di Carrara e a Sauze d'Oulx, con indifferenza al contesto e con la volontà di imporre, attraverso la forza del gesto architettonico, una nuova modalità insediativa. Resta di grande interesse l'invenzione tipologica che sta dietro queste architetture, con la rampa a spirale nel nocciolo centrale che distribuisce le camere disposte sull'esterno. Le due torri di Sestrière (alberghi Torre e Duchi d'Aosta) sono progettate e costruite tra il

riconducibile *in toto* all'esperienza del razionalismo, ma appartiene piuttosto a quella tendenza semplificatrice, di matrice ingegneresca, che si può riscontrare nelle costruzioni industriali alla periferia di Torino. Le architetture del Sestriere, in realtà, continuano a inseguire la dimensione monumentale dell'eclettismo, ponendosi in contrasto con il paesaggio. Le forme esteriori sono però depurate da ogni apparato decorativo e ridotte a volumi elementari.

Gli approcci che ho descritto fin qui rimarranno spesso isolati all'interno di un panorama alpino in rapida trasformazione. La maggior parte dell'edificazione continuerà a rifarsi a un tradizionalismo di maniera, con l'intento di assecondare i gusti del grande pubblico. Ma ciò di cui più si sentirà la mancanza, a dire il vero, sarà la capacità di strutturare gli insediamenti secondo un disegno coerente. Le nuove architetture, spesso anche le più colte ed elevate, rimarranno perciò racchiuse nella particolarità dei loro caratteri stilistici, incapaci di dar forma a un paesaggio degno di definirsi come espressione collettiva di cultura.

### *La villa moderna e la tradizione rurale*

Le ville in campagna costruite per la borghesia torinese, negli anni compresi tra le due guerre, sono fra le poche occasioni per gli architetti razionalisti di realizzare quello che andavano teorizzando. Il mecenatismo e la curiosità intellettuale che coinvolgevano le classi abbienti, insieme al desiderio di raggiungere uno *status* sociale moderno ed europeo, spingevano alcuni esponenti «illuminati» a richiedere l'intervento degli architetti più colti e aggiornati del momento<sup>19</sup>. Proprio uno di questi esponenti, Giuseppe Colli, affida nel 1929 a Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini<sup>20</sup> il progetto di una villa per la propria famiglia a Rivara, nel Canavese. È importante analizzare quest'esempio per capire le opere successive di Levi-Montalcini. Questa casa, infatti, non è solo una delle prime architetture moderne realizzate in Italia, ma anticipa anche alcuni temi affrontati dall'architettura del secondo dopoguerra, come quello del dialogo tra modernità e tradizioni contadine.

La villa si compone di un semplice volume in muratura coperto da un tetto a padiglione, con il primo piano circondato senza soluzione di continuità da un loggiato. I materiali

1932 e il 1934, la colonia marina «Edoardo Agnelli» (torre FIAT) di Marina di Carrara nel 1933, la colonia montana FIAT-Torre Balilla di Sauze d'Oulx nel 1937.

<sup>19</sup> «...solo in quel contesto è possibile comprendere la ripresa delle riflessioni sul tema della villa, che coglieva suggestioni da Wright e dagli architetti della nazione che per prima ne ospitò le opere». CARLO OLMO, *Una generazione di individui*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 2, 2003, pp. 9-10.

<sup>20</sup> Gino Levi-Montalcini si unisce nel 1927 in un sodalizio professionale e di amicizia con Giuseppe Pagano durato fino al 1932, anno in cui quest'ultimo si trasferisce a Milano per assumere la direzione della rivista «La Casa Bella».

utilizzati sono semplici e tradizionali, con le murature intonacate, il manto di copertura in ardesia, i parapetti e i montanti del loggiato in legno. Accanto a questi caratteri «poveri» emergono degli elementi che rimandano alle tradizioni delle ville nobiliari di piacere, come il basamento con la grande scalinata centrale e la reinterpretazione in chiave moderna del giardino geometrico all’italiana. Tornano, in questo progetto, alcuni temi dei primi lavori di Pagano, come la composizione simmetrica in pianta e la classica tripartizione dell’alzato tra basamento, elevazione e coronamento. L’innovazione si concentra sugli aspetti linguistici, e i singoli elementi sono sottoposti a un processo di semplificazione.

Ma nella villa Colli emergono anche dei chiari riferimenti alla cultura internazionale e alle architetture moderne che in quegli anni stavano guadagnando notorietà in Italia. In particolare, è possibile rilevare nell’esterno alcune somiglianze con la Winslow House di Frank Lloyd Wright, costruita nella campagna di Chicago alla fine dell’Ottocento. Le analogie con questa casa si ritrovano anche nella pianta e nel rapporto con il giardino. L’interno rivela invece dei caratteri viennesi, richiamandosi in particolare alle architetture di Adolf Loos degli anni ’20. Queste analogie sono rilevabili nel soggiorno a doppia altezza con il lucernario cassettonato sul soffitto, nelle geometrie pure, nel disegno del camino e degli arredi<sup>21</sup>. Ma l’influenza di Loos può essere estesa anche al trattamento delle facciate, con l’intonaco liscio e i netti ritagli delle aperture. L’arancio cangiante con cui sono tinteggiati serramenti e parapetti, invece, sembra alludere agli inviti di Taut per un uso espressivo del colore.

La villa è presentata sulle riviste dell’epoca come un esempio della raggiunta maturità dell’architettura moderna in Italia. Persico, ad esempio, enfatizza il «realismo» di quest’architettura, che riesce a essere moderna senza per questo imitare gli stilemi dell’architettura internazionale<sup>22</sup>. Queste valutazioni vanno tuttavia contestualizzate al periodo storico e alla difficile battaglia che gli architetti moderni stavano conducendo per imporre le proprie idee, contro quanti li accusavano di guardare troppo all’estero e troppo poco alla realtà nazionale. Per questo, Persico esalta i riferimenti alla tradizione locale e italiana, sottacendo al contempo quelli internazionali. Ma entrambi i riferimenti conservano, in quest’opera, un peso fondamentale.

---

<sup>21</sup> Il soggiorno a doppia altezza con il ballatoio che distribuisce le camere è simile a quello della casa Khuner a Kreuzberg, presso Payerbach, progettata da Loos e costruita nel 1930, in seguito trasformata in ristorante.

<sup>22</sup> EDOARDO PERSICO, *Un cottage nel Canavese*, in «La Casa Bella», n.45, settembre 1931, pp. 16-26. Per Persico, questa casa è «il segno che l’architettura moderna in Italia esce risolutamente dal periodo polemico, per passare alle attuazioni realistiche».

Effettivamente, però, il volto «campestre» di villa Colli è in gran parte legato a una ripresa di elementi della tradizione locale, anticipando un tema che Pagano affronterà alcuni anni dopo nelle ricerche sulla casa rurale<sup>23</sup>. Il loggiato continuo del primo piano, ad esempio, ricorda da vicino, attraverso la profonda ombreggiatura in facciata, le grandi aperture dei fienili e i ballatoi per l'essicazione presenti nei casali del Canavese. Al di là delle ragioni d'uso di questo loggiato, che garantisce ombra alle camere e consente di realizzare la passeggiata coperta richiesta dal committente<sup>24</sup>, emerge la volontà di inserire nella composizione alcune figure della tradizione. Nei loggiati delle case contadine si potevano ammirare i contrasti tra la pesantezza della pietra e la leggerezza dei graticci in legno, tra il pieno del basamento e le aperture dei fienili: le coperture di queste costruzioni, sostenute da esili pilastri, sembravano quasi librarsi nel cielo. Allo stesso modo, il tetto di Villa Colli sembra sollevarsi dal piano sottostante, raggiungendo lo stesso effetto che Wright aveva ottenuto inserendo una fascia di clinker scuro nel rivestimento dell'ultimo piano della sua Winslow House.

Quel che è interessante rilevare, e che costituirà un'importante chiave di lettura per le opere successive, è che la tradizione locale diventa, per gli architetti moderni che costruiscono in montagna, un nuovo riferimento figurativo, da accostare a quelli provenienti dalla cultura internazionale.

### *La colonia montana di Bardonecchia*

Dopo il trasferimento di Pagano a Milano e la separazione dei destini professionali dei due architetti, è possibile riconoscere nelle rispettive opere una diversità di attitudini e riferimenti: mentre Pagano accorderà crescente importanza al rigore e alla funzionalità delle forme, Levi-Montalcini si concentrerà maggiormente sull'espressività. Così, entro il campo dei riferimenti al moderno, mi sembra di poter riconoscere una maggior affinità del primo per quell'area «funzionalista» facente capo a Gropius, mentre nel secondo uno sguardo più interessato verso la corrente «espressionista», e in particolare verso l'opera di Bruno Taut<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Non a caso, un'intera sezione della mostra di Pagano e Daniel alla Triennale di Milano del '36 illustrerà i vari tipi di loggiato presenti nelle Alpi e nelle Prealpi. Secondo Emanuele Levi-Montalcini questa casa «sembra... anticipare di parecchi anni le ricerche di Pagano sull'architettura rurale e il dibattito del dopoguerra sull'architettura montana». E. LEVI-MONTALCINI, *Gino Levi-Montalcini architetto a Torino*, op. cit., pp. 16-18. Si veda, su questo punto, l'analisi che ho sviluppato nel terzo capitolo attorno agli studi di Pagano sulla casa rurale.

<sup>24</sup> Tra le richieste di Giuseppe Colli v'era la realizzazione di uno spazio attorno alla casa dove poter passeggiare all'ombra negli assolati pomeriggi estivi e al coperto nelle piovose giornate autunnali.

<sup>25</sup> La passione di Levi-Montalcini per l'opera di Taut è confermata da una testimonianza di Domenico Morelli in un'intervista di Emanuele Levi-Montalcini: «Gino portava Taut alle stelle, le stanze colorate... con colori diversi sulle singole pareti...». Un estratto dell'intervista è riportato in E. LEVI-MONTALCINI, *Gino Levi-Montalcini architetto a Torino*, op. cit., p. 15.

L'attitudine «espressionista» di Levi-Montalcini emerge con evidenza nella colonia montana di Bardonecchia<sup>26</sup>. Questo edificio è caratterizzato da una composizione di volumi orientati nel paesaggio secondo diversi assi, ortogonali tra loro e riconducibili al fulcro centrale della torre. La ricca articolazione di volumi conferisce al complesso un aspetto plastico e scultoreo, ulteriormente incrementato dalla pulizia formale dei singoli corpi di fabbrica. Le cornici continue che inquadrono le testate e i corpi secondari, insieme all'orizzontalità delle logge, riconducono la composizione al fluire di poche linee, come in certe architetture di Mendelsohn, mentre la colorazione in verde intenso degli sfondati delle logge sembra richiamare ancora una volta l'uso del colore proposto da Taut, oltre che le influenze dei pittori torinesi<sup>27</sup>.

Il tema della costruzione in montagna consente notevoli gradi di libertà all'architetto, liberandolo dal confronto con l'opprimente realtà urbana. Allo stesso titolo del coeve *Piano Regolatore della Valle d'Aosta*, i territori montani sono visti come luoghi rimasti in disparte dai processi di civilizzazione, connotati da una natura pura e intatta: un terreno ideale per sperimentare i principi della nuova architettura. Lo stesso Levi-Montalcini, descrivendo i progetti per le colonie di vacanza in Italia, individua nuove possibilità:

La fantasia dell'architetto può abbandonarsi ad una composizione distesa e libera dall'influenza di un mediocre ambiente preesistente: le differenze di livelli sono un'occasione per dare movimento alle masse, per la realizzazione di terrazzamenti e scale; l'insolazione e la ventilazione naturale offrono numerosi suggerimenti di avancorpi e piani arretrati, di ripari e graticci contro il sole; i panorami... delle montagne, le risorse delle masse di verde o delle rocce, si prestano alla composizione su pilotis, alle aperture a grande luce, alle terrazze, ai porticati, alle logge.<sup>28</sup>

L'architettura, dunque, si confronterebbe soltanto con un paesaggio incantato, un grande spazio libero lontano dalle brutture della città. Secondo quest'ottica, la storia del luogo sarebbe volutamente trascurata, riconoscendo alla natura un ruolo rigenerante, «come se la bellezza naturale fosse in sé bellezza "pura" e come se la purezza coincidesse con l'estranchezza all'opera dell'uomo, e come se essa potesse coinvolgere l'architettura "per

<sup>26</sup> La colonia montana «IX Maggio» di Bardonecchia, in seguito denominata «Médail», è progettata e costruita da Levi-Montalcini tra il 1936 e il 1938. Le ultime fasi di direzione del cantiere vengono assunte dall'amico Paolo Ceresa, dopo la promulgazione delle leggi razziali. È uno degli edifici pubblici più grandi costruiti dal fascismo in Piemonte (la colonia conta quasi 900 posti letto).

<sup>27</sup> I contrasti di colore nelle architetture di Levi-Montalcini rivelano un'influenza delle esperienze pittoriche torinesi, e in particolare di Felice Casorati: «casoratiana può essere considerata l'impostazione di molti disegni e la scelta dei colori; casoratiano il senso d'irrealità che comunicano la grafica e il colore; casoratiano il trattamento irreale degli interni, a grandi bande, o l'uso alterno dei bianchi, dei grigi, dei neri, come in Palazzo Gualino; casoratiano il gusto del contrasto tra campiture chiare e scure e la tendenziale inclinazione a contornare; casoratiana una certa vena surreale e una certa propensione all'allusione metaforica» (D. VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, op. cit., p. 48).

<sup>28</sup> GINO LEVI-MONTALCINI, *Les Colonies de Vacances en Italie*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 7, luglio 1939; trad. it. in GIAN PAOLO SEMINO, *Torino 1930-38*, in *Gli anni trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Comune di Milano, Mazzotta, Milano, 1982, p. 575.

contagio”»<sup>29</sup>.

Ma come il riferimento di Pagano alla razionalità della casa rurale mostra oggi il suo portato ideologico, allo stesso modo anche quello di Levi-Montalcini alla natura è da intendere come pretesto per una poetica. Accade così che l'opera realizzata, nel confronto con la realtà, non rispecchia sempre i presupposti ideologici che l'hanno accompagnata. Osservando oggi le opere di Pagano e Levi-Montalcini, e supponendo di non conoscere gli autori e il loro pensiero, difficilmente ci verrebbe di legarle alla funzionalità o alla purezza della natura.

La «realizzazione di terrazzamenti e scale», che Levi-Montalcini associa giustamente ai dislivelli del terreno, trova un'antecedente nelle tradizioni alpine, e in un modo antico di modellare e costruire il territorio. Lo stesso discorso potrebbe essere fatto per «i ripari e i graticci contro il sole». Anche la colonia di Bardonecchia mostra più di un legame con le tradizioni alpine. Oltre l'apertura internazionale e dietro l'apparenza dei volumi puri, emerge un sotterraneo collegamento alla realtà del luogo. I tetti con la falda inclinata, sebbene dissimulati dalle testate prive di sporto di gronda, si richiamano a un modo di costruire tipico della montagna. Allo stesso modo i lunghi balconi esposti a mezzogiorno, oltre che rispondere a un'esigenza funzionale, richiamano le logge della tradizione, riferimento ulteriormente rafforzato dall'uso del legno per i parapetti. Le forme moderne della colonia rompono ogni ponte col passato prossimo dell'eclettismo, ma permettono al contempo una nuova comprensione dei tratti essenziali della tradizione.

Un'ultima considerazione riguarda il fatto che Levi-Montalcini resta fuori dall'involuzione che aveva coinvolto la cultura architettonica torinese nella seconda metà degli anni trenta. Forse proprio il suo approccio crociano è un aiuto per non cedere di fronte a pressioni politiche. Ed è allo stesso tempo un aiuto per realizzare un passaggio dalle posizioni più ideologiche dei primi anni, con il rifiuto nei confronti della storia, verso un rapporto più sereno con la tradizione. Il tema della tradizione sarà ripreso con maggior consapevolezza nel dopoguerra. Intanto è interessante notare che, contrariamente a quanto sostenuto da molti critici, la guerra non ha rappresentato per l'architettura una cesura così netta, almeno per quanto riguarda le opere costruite in montagna.

### *Il dibattito sulla tradizione a Torino nel secondo dopoguerra*

Nel secondo dopoguerra si apre, come noto, una fase di revisione critica dei principi del Movimento moderno. Erano infatti cadute le illusioni di poter risolvere i bisogni della

---

<sup>29</sup> D. VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, op. cit., p. 56.

società dall'interno della disciplina, e con gli ideali era venuta meno anche la convinzione intorno ai fatti formali. In Italia la necessità di revisione è particolarmente sentita, sia per i bisogni urgenti della ricostruzione, sia per la volontà di riscatto dalle compromissioni col regime fascista. È dunque un bisogno «morale» ad alimentare le prime proposte riformatrici, animate dalla volontà di «creare l'ambiente per una civiltà democratica»<sup>30</sup>. Le strade individuate dalle principali città italiane sono diverse, e «ad una Roma tutta "organica" e già preparata a disegnare il ritratto di un'Italia immaginaria, corrisponde una Milano che altrettanto miticamente si richiama alla tradizione del Movimento moderno»<sup>31</sup>. In entrambi i casi «il tema della tradizione appare subito come uno dei principali»<sup>32</sup>, anche se con accezioni diverse. A Roma si ritrova nella tradizione rurale quella movimentazione di linee e di curve ricercata da Zevi nell'architettura organica, mentre a Milano si prosegue l'insegnamento di Pagano, cercando nella tradizione dei principi di razionalità. Questa divaricazione tra nord e sud si coglie in alcuni quartieri progettati nell'immediato dopoguerra. Da una parte ritroviamo – come nel villaggio La Martella fuori Matera, progettato nel 1949 da un gruppo di architetti facente capo a Ludovico Quaroni – schiere di case che assecondano le curve di livello del terreno e che richiamano l'orizzonte rurale evocato anche dalla letteratura e dal cinema di quegli anni. Dall'altra parte – come nel quartiere QT8 di Milano, pianificato da Piero Bottini dal 1946 e con l'intervento dei principali architetti razionalisti – ritroviamo i principi dell'asse eliotermico, della differenziazione tipologica e della standardizzazione, combinati a una ricerca linguistica che insegue adesioni al contesto e alla tradizione milanese. Una ricerca sulla tradizione che, nel caso dei milanesi, ritroviamo in maniera più esplicita nel progetto di Bottini per le abitazioni contadine a Valera Fratta del 1945 o nella casa del viticoltore di Gardella a Castana presso Pavia dello stesso anno, dove l'introduzione di elementi linguistici quali il tetto a falde e la finestra verticale segnano un cambio di orizzonte per la figuratività del razionalismo<sup>33</sup>. Sempre nell'ottica del confronto tra scuola romana e milanese, poi, è interessante accostare il *Manuale dell'architetto* di Ridolfi al trattato di

---

<sup>30</sup> Da *La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica a Roma*, in «Metron», n. 2, settembre 1945, p.75.

<sup>31</sup> E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura*, op. cit., p. 97. A Roma si costituisce il gruppo dell'APAO (Associazione Per l'Architettura Organica), animato da Bruno Zevi. I riferimenti principali vengono da Wright e Aalto, e l'avversione al monumentalismo di regime si traduce troppo schematicamente in un'avversione per le linee e gli angoli retti, per la simmetria, ecc.. A Milano gli architetti «razionalisti» si riuniscono nell'MSA (Movimento di Studi per l'Architettura), e tentano di riformare la linea del Movimento moderno pur rimanendo fedeli all'essenza della sua tradizione.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>33</sup> Cfr. GUIDO CANELLA, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», n. 13-14, 1980, pp. 48-77, ora in ID., *Architetti italiani nel Novecento*, Marinotti, Milano, 2010, pp. 57-140.

Diotallevi e Marescotti sul *problema dell'abitazione*<sup>34</sup>.

La cultura architettonica torinese cerca di mantenere, come quella milanese, una propria linea di fedeltà alla tradizione del Moderno, attraverso la fondazione del «Gruppo Pagano». Non esistendo tuttavia un'unità d'intenti tale da promuovere una ricerca collettiva, il gruppo si sfalda fino a lasciar posto all'influenza di Bruno Zevi e dell'APAO<sup>35</sup>. La marginalità di Torino da un dibattito che si era spostato a Milano e a Roma tenderà a lasciar posto a influenze bilanciate tra i due poli. Fra gli esiti del «compromesso» torinese si può forse annoverare il quartiere Falchera, progettato nel 1951 da un gruppo di architetti guidati da Giovanni Astengo. In questo quartiere ritroviamo soluzioni a metà fra disposizione libera delle case sul terreno e geometrie del razionalismo, fra tradizionalismo linguistico e sperimentazione tipologica, fra un ideale rurale e uno urbano.

È in questo contesto che prende avvio, sul finire degli anni '40, il dibattito fra alcuni dei migliori architetti torinesi sulla costruzione nelle zone turistiche di montagna. Il confronto, inizialmente confinato dentro la scuola<sup>36</sup> e le occasioni di lavoro, si allarga progressivamente fino all'organizzazione di convegni annuali<sup>37</sup> e alla fondazione di un'associazione (lo IAM, Istituto di Architettura Montana). Anche in montagna è sentita la necessità di un'architettura che sappia recuperare i valori umani e ambientali: le realtà locali erano state fino a quel momento sottovalutate, e l'architettura moderna aveva teso a costruire disegni «totalizzanti» che ignoravano la storia di quei luoghi.

Ai convegni di Bardonecchia intervengono, oltre agli architetti, amministratori locali,

<sup>34</sup> MARIO RIDOLFI, *Manuale dell'architetto*, CNR, Roma, 1945 (nel comitato responsabile del Manuale, diretto da Colonnelli, era presente anche Zevi);IRENIO DIOTALLEVI, FRANCO MARESCOTTI, *Il problema sociale economico e costruttivo dell'abitazione*, Poligono, Milano, 1948. Il confronto tra queste opere è svolto in modo approfondito da Marco Porta in E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, Museo e Architettura*, op. cit., pp. 108-109.

<sup>35</sup> Nell'APAO torinese si erano ritrovati, come soci promotori, Levi-Montalcini ed Ettore Sottsass senior, oltre al gruppo di Astengo con Bianco, Renacco e Rizzotti. Lo stesso Levi-Montalcini, pur mantenendo fede alla propria formazione crociana, riconosce la necessità, per l'architettura, di una «nuova impostazione... fondata su un richiamo ad umanizzare quest'arte, che l'equazione natura-funzione aveva costretta entro limiti troppo rigidi». GINO LEVI-MONTALCINI, *Origini, spirito e attualità dell'Architettura Organica*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 6, giugno 1947, p. 170.

<sup>36</sup> La maggior parte degli architetti coinvolti nel dibattito insegnavano al Politecnico di Torino.

<sup>37</sup> I Convegni di architettura montana si sono tenuti con cadenza annuale dal 1952 al 1956 a Bardonecchia, con il patrocinio di un albergatore «illuminato» ed esperto in strutture ricettive, Renato Perego. Fra gli architetti intervenuti nelle varie annate, ricordo da Torino: Aloisio, Casalegno, Cavallari-Murat, Ceresa, Cuzzi, Levi-Montalcini, Melis, Mollino, Rigotti, Roggero, Romano, Sottsass senior, Sottsass junior; da altre provenienze: Albini, Belgiojoso, Cereghini, Chappis, Gardella, Griffini, Le Même, Muzio, Samonà, Viganò. Lo IAM è stato fondato in occasione del secondo convegno su iniziativa di Aloisio, Cereghini, Melis e Mollino. Segretario dei Convegni e dello IAM è stato Roberto Gabetti, che ha redatto le relazioni annuali pubblicate in: *Il Convegno di architettura alpina*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 5, 1952, pp. 158 sgg.; *Il secondo convegno di architettura montana. Bardonecchia 1953*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 3, marzo 1953, pp. 92-94; *III convegno di architettura montana. Bardonecchia*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 4, 1954, pp. 143 sgg.

albergatori e abitanti delle località montane. Spesso il dibattito verte su questioni come il ruolo dei regolamenti edilizi e la necessità di conservare il volto tradizionale delle vallate. Gli architetti tendono però a criticare il ruolo «salvifico» attribuito dagli amministratori ai regolamenti edilizi e alle restrizioni normative. Se è vero che queste norme, in mancanza di una cultura diffusa del costruire, hanno spesso evitato le degenerazioni più grossolane dell'edilizia speculativa, è anche vero che l'architettura non può nascere da una normativa. È invece necessario tentare di ricostruire una cultura «viva» del costruire, e per questo il dibattito è giustamente riportato entro i termini della disciplina architettonica.

Il problema, dunque, è anche quello di discutere di architettura per la montagna, e forse ancor più di usare quest'occasione per discutere dell'architettura nel suo rapporto con la tradizione, ponendo «il tema delle trasformazioni del territorio in relazione al paesaggio storico prima ancora che prenda avvio – in Italia – il dibattito sulle “preesistenze ambientali”, sull’“architettura spontanea” e sui centri storici»<sup>38</sup>. In montagna, come nei centri antichi delle città, si pone il problema della conservazione e del riuso del patrimonio storico, oltre al problema dell'inserimento di funzioni moderne all'interno di questi contesti. È necessario capire, in primo luogo, se trasformare le antiche costruzioni per adattarle agli usi moderni, se conservarle intatte come testimonianza del passato o se lasciarle al «naturale» destino d'abbandono. In secondo luogo, è necessario riflettere sull'opportunità di trasformare i contesti storici inserendo al loro interno nuove costruzioni, e, in questo caso, stabilire se le nuove costruzioni debbano inserirsi con intento mimetico o con un linguaggio che denunci l'appartenenza al proprio tempo. Oltre le scelte di carattere politico ed economico, l'architettura deve riconquistare un proprio ruolo, perché solo l'architettura può dare indicazioni sulle modalità concrete d'intervento.

Questi temi sono oggetto di vivaci confronti nei convegni di architettura alpina. Da un lato si prospettano soluzioni radicali, come quelle di Aloisio e Belgiojoso, che sostengono la costruzione di nuovi centri all'esterno dei nuclei antichi, abbandonando questi ultimi al loro destino o proponendone una conservazione integrale. In questo modo, però, la cultura alpina viene messa definitivamente nel museo. La maggior parte degli architetti, tra cui Cereghini e Mollino, sostiene invece un'integrazione tra moderno e antico, ammettendo la possibilità di costruire all'interno dei nuclei storici e di trasformare le costruzioni esistenti. Nessuno di loro sostiene esplicitamente la necessità di adottare un linguaggio mimetico, ma piuttosto la necessità di costruzioni moderne che possano raggiungere un certo grado di «empatia» con quelle tradizionali.

---

<sup>38</sup> A. DE ROSSI: *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, op. cit., p. 56. Nel terzo convegno del 1954, in particolare, si evidenzia il fatto che l'architettura nei contesti montani «debba essere prospettata agli studiosi ed ai legislatori come della stessa importanza sociale, tecnica ed estetica dei gravi problemi delle nostre città storiche» (*Il terzo Convegno di Architettura Alpina*, op. cit., p. 143).

Ma come realizzare quest'empatia? Su questo punto le posizioni di Cereghini e di Mollino si dividono. Il primo sostiene che l'architettura debba inseguire un corretto «ambientamento»<sup>39</sup> attraverso l'interpretazione di alcuni caratteri locali. Il secondo, ancora con approccio crociano, difende l'autonomia linguistica dell'architettura, sostenendo una ricerca di soluzioni adeguate all'interno dell'esperienza disciplinare. Per Cereghini i caratteri delle antiche costruzioni di montagna deriverebbero dall'influenza dell'ambiente naturale, dai bisogni della società e dall'onestà costruttiva<sup>40</sup>. Applicando le stesse condizioni alla costruzione moderna, ne vorrebbe derivare un corretto ambientamento. Ma l'impressione è che da questi dati non possa derivare linearmente una forma, se non con il rischio di cedimenti nel mimetismo. Per questo motivo, appare più convincente la posizione sostenuta a Bardonecchia da Mollino: perché ogni architettura, nella sua essenza formale, ha un rapporto molto più stretto con le architetture che la precedono che non con le esigenze immediate cui è chiamata a rispondere.

Nelle opere costruite in montagna da Mollino le forme tradizionali sono mescolate con quelle moderne, e gli elementi della tradizione «paiono... essere "pretesti" di un'esplorazione e di una manipolazione formale che cerca i suoi modi e le sue direzioni»<sup>41</sup>. È questo un atteggiamento che si riscontra anche nelle due opere di Levi-Montalcini che analizzerò di seguito, come si nota nelle parentele che presentano con la famosa stazione della slittovia del Lago Nero a Sportinia, realizzata negli stessi anni proprio nei pressi di Sauze d'Oulx.

È bene ricordare, infine, che anche Levi-Montalcini interviene ai convegni di Bardonecchia, riconoscendo – come era avvenuto per il dibattito sull'architettura organica – la rilevanza di alcuni temi sociali, fra cui «l'interesse di un maggior approfondimento della conoscenza di... particolari esigenze locali che non vengono rispettate nella maggior parte dei casi, anche negli aspetti più elementari»<sup>42</sup>. Anche in questo caso, però, non attribuisce alle dinamiche sociali un valore fondativo: esse possono rientrare, assieme agli aspetti tecnici, ambientali, funzionali e politici, nelle richieste generali e nel «programma» cui l'architettura deve dare risposta. Ma di là da queste condizioni, c'è un'essenza

<sup>39</sup> Cereghini non usa questa parola, che sarà invece proposta nel successivo dibattito sulle preesistenze ambientali. Tuttavia il contenuto delle sue proposte mi sembra che si avvicini notevolmente a quel tipo di teorizzazione.

<sup>40</sup> La posizione di Cereghini emerge, oltre che dai suoi interventi a Bardonecchia, anche dalle numerose pubblicazioni che ha curato sul tema del costruire in montagna. I suoi libri, raccolgendo i principali esempi di architettura moderna in montagna, hanno costituito un riferimento importante per tutti i progettisti che hanno lavorato nelle Alpi, non solo in quel periodo ma anche oggi. Tra le varie pubblicazioni si veda almeno il fondamentale MARIO CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, Edizione del Milione, Milano, 1956.

<sup>41</sup> D. VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, op. cit., p. 56.

<sup>42</sup> *Il secondo convegno di architettura montana. Bardonecchia 1953*, op. cit., p. 92.

dell'architettura che è racchiusa nel campo dell'arte, cui Levi-Montalcini riconosce, giustamente, una propria autonomia.

### *Villa Ballarini*

«C'è una storia e un insegnamento del passaggio, nelle due costruzioni di montagna, dalla formula zoccolo di pietra e struttura superiore in legno, alla interferenza di muro e legno, in un effetto compositivo movimentato»<sup>43</sup>. Così le due ville costruite da Levi-Montalcini a Sauze d'Oulx nel 1947 sono presentate su «Domus». Alla storia del luogo e al paesaggio sono attribuiti i principi d'ispirazione formale di questi edifici. Ciò che nelle opere precedenti la guerra rimaneva sottaciuto e celato dietro la purezza delle forme, è ora espressamente dichiarato. Le due case di Sauze d'Oulx non sono così diverse, nei principi fondamentali, dalla colonia di Bardonecchia. Anche queste case, infatti, si basano sulla compenetrazione tra forme e tipologie moderne ed elementi della tradizione. La differenza è che gli elementi della tradizione emergono qui con molta più evidenza. Questi elementi, però, non si riducono mai, come avveniva nelle architetture dell'eclettismo, all'imitazione stilistica, ma sono sottoposti a un processo di manipolazione e ricomposizione che raggiunge inaspettati effetti plastici.

La villa Ballarini presenta, fra le due, la pianta più articolata e movimentata, provocando continui sfalsamenti anche nelle elevazioni. La tipologia è quella di una casa di vacanza, con una disposizione degli ambienti rispondente alle esigenze di vita moderne. La facciata principale rivolta verso valle, specie nella parte superiore in legno, è caratterizzata da un andamento «a spezzata» che genera continui avanzamenti e arretramenti, ove trovano posto un ballatoio e l'ingresso principale. Il basamento in pietra ha un andamento più regolare, ma l'altezza molto ridotta amplifica fortemente la sensazione di schiacciamento derivato dall'incombere delle parti superiori e del tetto. Il rivestimento in perline verticali di legno scuro non ricopre interamente i piani superiori, lasciando liberi alcuni campi intonacati che tendono a causare effetti di vuoto improvviso, quasi a simulare un volume eroso in più parti.

Il principale punto di contatto con la tradizione è nella combinazione tra il basamento di pietra e l'elevazione in legno. È questo, come ho ricordato nei precedenti capitoli, uno dei motivi ricorrenti della tradizione alpina. Il basamento in pietra era infatti usato per risolvere l'attacco della casa al terreno, realizzando una solida base orizzontale su cui poggiare le strutture della casa. Ma nella villa Ballarini pietra e legno sono usati come materiali di rivestimento, mentre le strutture della casa sono realizzate con muratura di

---

<sup>43</sup> *Caratteri di un architetto*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p.11.

blocchi prefabbricati e cemento armato. I materiali tradizionali non obbediscono qui a un'esigenza costruttiva, ma soltanto a una volontà di rappresentazione. Nella «formula zoccolo di pietra e struttura superiore in legno» Levi-Montalcini riconosce una figura della tradizione che può essere riproposta, anche se realizzata con tecniche moderne che non corrispondono più alla funzione originaria.

La ripresa di elementi della tradizione si era già affermata nelle architetture moderne precedenti alla guerra, come ho fatto notare a proposito di villa Colli. Ma rispetto a quell'esempio, mi sembra che la figurazione di Levi-Montalcini acquisti con le ville di Sauze d'Oulx molta più consapevolezza, liberandosi dai presupposti ideologici che avevano condizionato le opere pionieristiche. Pagano, in particolare, tendeva a legare le forme tradizionali a delle ragioni funzionali, cosa che contribuiva a trasfigurare le forme entro il rigore della geometria e del gesto costruttivo. Nelle opere del dopoguerra, invece, le attitudini espressive di Levi-Montalcini emergono con più decisione, trasformando le figure della tradizione in un palinsesto da modellare e deformare liberamente. Nella villa Ballarini, inoltre, è indicativo il fatto che la stessa copertura inclinata che nella colonia di Bardonecchia era dissimulata e racchiusa entro il nitore dei corpi di fabbrica, fino a farla sembrare una copertura piana, sia qui viceversa esaltata, a sottolineare la maggior consapevolezza nell'uso degli elementi tradizionali.

Tornando ai caratteri di villa Ballarini, è inevitabile notare che proprio la copertura a falda unica, molto inclinata, sia l'elemento che caratterizza con più forza l'intero edificio, soprattutto per la presenza sulla facciata principale di una serie di puntoni poggianti su mensole che reggono lo sbalzo in avanti della falda stessa. Questi elementi non contribuiscono solo a connotare la copertura dal punto di vista tettonico, ma seguendo l'andamento irregolare della facciata accentuano ancor di più l'effetto movimentato della composizione.

Cereghini, inserendo questa casa tra gli esempi più efficaci di architetture moderne nelle Alpi, dice che «l'insieme risulta abbastanza equilibrato nonostante l'evidente decorativismo dei puntoni sotto la gronda principale»<sup>44</sup>. Come ho già evidenziato parlando dei convegni di Bardonecchia, Cereghini individua nella sincerità costruttiva uno dei tratti salienti dell'architettura tradizionale e un principio cui anche l'architettura moderna nelle Alpi dovrebbe attenersi. I «falsi» puntoni della villa Ballarini sono dunque giudicati decorativi e superflui, perché non assolvono realmente la funzione di sostegno della gronda. Per l'architettura quello della «verità costruttiva» è un problema ricorrente, che dall'illuminismo alla modernità è stato al centro di numerose dispute.

---

<sup>44</sup> M. CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, op. cit., p. 341.

Una parte del Movimento moderno ha teso a fare dell'oggettività e dell'onestà costruttive una sorta di mito, stabilendo che la messa in forma di un edificio dovesse derivare linearmente dagli elementi strutturali. Ma questa corrispondenza tra forma e struttura appare oggi troppo schematica, perché l'architettura è anche rappresentazione. Così il fatto che i puntoni di villa Ballarini non reggano veramente il peso della copertura mi sembra un fatto del tutto trascurabile, anche perché la figura che rappresentano non è incoerente all'insieme tettonico della costruzione. Il concetto di funzione cui si richiama Levi-Montalcini è meno schematico di quello dei funzionalisti puri, e agli elementi dell'architettura è riconosciuto il giusto ruolo espressivo.

L'immagine complessiva della villa Ballarini deriva, oltre che dalla tradizione e dall'uso dei suoi elementi, anche da altre architetture moderne costruite in situazioni simili. Il puntone su mensola che regge la falda di copertura, ad esempio, era diventato una sorta di elemento canonico per l'architettura moderna alpina degli anni '40 e '50, specie in Piemonte. Questo elemento caratterizzava quella che per molto tempo è stata considerata un'architettura «modello» per la costruzione moderna in montagna, e cioè l'albergo Monte Pana in val Gardena di Franz Baumann, progettato e costruito tra il 1931 e il 1935<sup>45</sup>. Ma esistono nelle Alpi occidentali architetture moderne connotate da questi puntelli a sbalzo che risalgono allo stesso periodo, come la casa costruita da Ernesto Bontadini al Breuil nel 1935<sup>46</sup>. Le influenze moderne non si limitano alle architetture costruite nelle Alpi, ma si estendono a una cultura internazionale. Così nella compenetrazione di volumi, marcata qui dall'opposizione tra pietra e legno, è possibile rintracciare un'influenza del neoplasticismo olandese, mentre l'andamento ondulato della facciata di legno richiama alcune esperienze dell'organicismo nordico e certe architetture di Alvar Aalto.

### *Villa Marocco*

La seconda villa, costruita per la famiglia Marocco e progettata con Paolo Ceresa, presenta una forma geometrica più regolare. La pianta è un trapezio rettangolo con la sola intromissione, al piano terra, di una bussola d'ingresso incassata che interrompe la regolarità del disegno. Nell'alzato tornano dei giochi d'intersezione e sovrapposizione fra piani trattati con materiali diversi, che conferiscono all'insieme una certa movimentazione.

---

<sup>45</sup> Si veda, su questo punto, l'articolo di Bruno Reichlin su Carlo Mollino, dove l'albergo di Baumann è paragonato, per l'influenza che ha avuto sulle successive architetture moderne in montagna, alla stazione della slittovia Lago Nero di Mollino. BRUNO REICHLIN, *Mollino sulle Alpi*, in «Casabella», n. 588, 1992.

<sup>46</sup> Questa casa era stata criticata da Bottino nella relazione al *Piano per la conca del Breuil* per via dell'orientamento della falda ruotato di 90° rispetto al versante. Si veda *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, op. cit., p. 80.

Come nell'esempio precedente, il basamento di pietra risolve l'attacco dell'edificio a terra colmando il dislivello tra la facciata verso valle e quella di monte. Il rivestimento in pietra trova però dei punti in cui prolungarsi improvvisamente verso l'alto, fino a raggiungere la copertura, come nel camino sul fronte nord o nel pilastro che regge lo sbalzo sopra l'ingresso verso sud. La facciata del piano terra è intonacata, con una lunga apertura orizzontale in corrispondenza del soggiorno. Il piano di sottotetto è anche qui caratterizzato dal rivestimento in legno, questa volta con le tavole disposte orizzontalmente. La facciata verso valle caratterizza la composizione attraverso le pareti di legno che fuoriescono dalla verticalità e si slanciano in avanti con una sporgenza rispetto al piano sottostante. Lo sbalzo di legno s'interrompe nell'ultimo tratto verso nord ed è sostituito da quattro puntoni di legno, del tutto simili a quelli di villa Ballarini, che proseguono la parete con la stessa inclinazione e reggono l'unica parte di tetto a sbalzo. La copertura a falda unica è in questo caso più discreta, sporgendo dalle facciate di pochi centimetri, tranne che nella parte sorretta dai puntelli.

Molti dei riferimenti richiamati per villa Ballarini sembrano valere anche per quest'altra casa, progettata lo stesso anno e in un'identica situazione. Tuttavia, in villa Marocco la composizione sembra più misurata e le forme ridotte a una geometria più semplice e lineare. Per questo il volto di questa villa sembra più orientato alle forme razionali che non a quelle organiche. Prevale qui un gioco d'incastri tra volumi semplici e squadrati, che utilizza l'accostamento di pietra, legno e intonaco per marcare le compenetrazioni.

Alcuni di questi caratteri saranno poi ripresi e ulteriormente sviluppati da Paolo Ceresa per il progetto della villa San Sisto a Bardonecchia del 1953, dove il progettista ripropone, oltre al tema della parete inclinata in avanti e rivestita di legno, anche quella particolare conformazione «tridimensionale» delle facciate e delle falde di copertura che porta a leggere l'edificio in modo diverso secondo l'angolo di osservazione, come nella stazione di Mollino al Lago Nero<sup>47</sup>. Anche le ville Ballarini e Marocco adottano al fondo questo principio, e ciascuno dei fronti appare sempre diverso da quello contiguo. Prevale anche qui una dimensione plastica della composizione.

Una notazione particolare merita ancora la questione del tetto. Nel dopoguerra, l'architettura moderna di montagna sembra aver definitivamente abbandonato l'idea della copertura piana. Ma il passaggio al tetto a falde avviene in modo graduale: parte dal tetto dissimulato della colonia di Bardonecchia, passa attraverso la falda unica adottata anche da Le Corbusier e arriva all'intersezione tra falde orientate diversamente. Per i torinesi

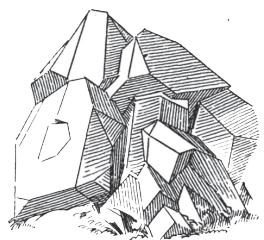
---

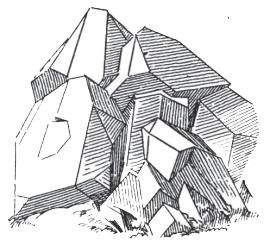
<sup>47</sup> «Verso valle l'edificio appare come un tradizionale e pesante *Blockbau*, ben radicato al suolo, mentre verso monte è contrassegnato... dal volume superiore in legno e dallo sporto del tetto che si protende in avanti». ANTONIO DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, op. cit., p. 48.

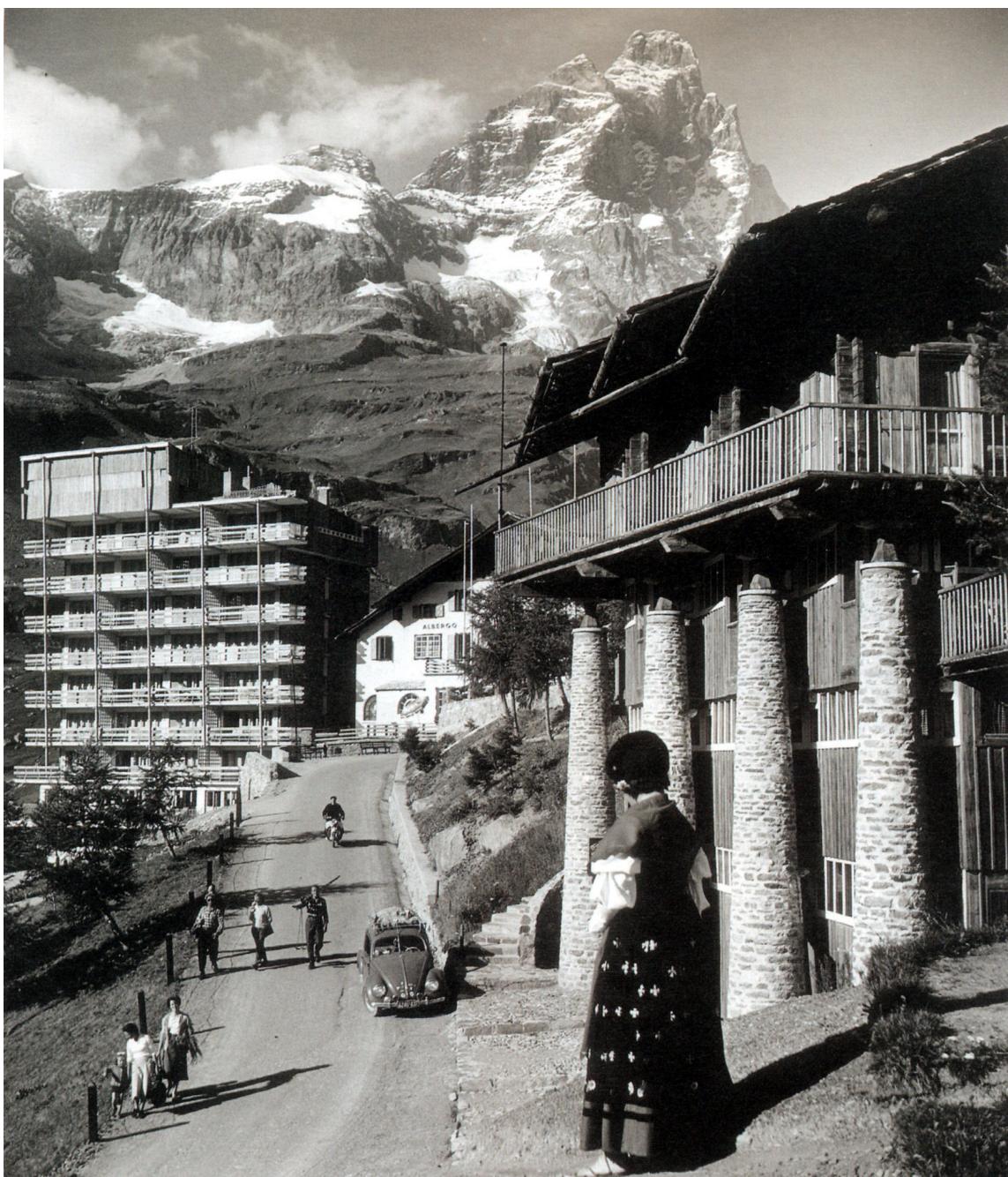
L'adozione di un normale tetto a due falde sembra impensabile, come era impensabile per Le Corbusier. Non lo è invece per architetti come Cereghini e Albini, che usano il tetto a due falde come un elemento della tradizione che non ha perso d'attualità, e che può essere riproposto con serenità. I torinesi si preoccupano invece di «inventare» un nuovo modo di costruire in montagna. Dalla tradizione recuperano alcuni tratti archetipici, combinandoli liberamente e trasfigurandoli in maniera del tutto autonoma. La «via torinese» alla reinterpretazione delle forme tradizionali presenta molti caratteri di originalità. È una via segnata da quel crocianesimo che contraddistingue il lavoro di architetti come Mollino e Levi-Montalcini, dove l'espressività tende a prevalere, imponendosi a volte con certa teatralità. Ma è anche una via dove la ripresa di un modello non è mai interpretata in senso strettamente stilistico, introducendo «scarti» e contaminazioni moderne che allontanano l'opera dal mimetismo.

Ho più volte ricordato, nei precedenti capitoli, il fatto che le architetture moderne, anche nei casi più riusciti, s'inseriscono spesso nei paesaggi alpini come fatti individuali, che non riescono a stabilire un vero dialogo con il paesaggio. Le torri-albergo del Sestriere, per esempio, sono opere per molti versi straordinarie, che mostrano un gusto coltivato e propongono interessantissime invenzioni tipologiche. Ma queste opere tendono a ignorare la dimensione collettiva del paesaggio, che è frutto di una costruzione corale. Le due ville di Levi-Montalcini, pur essendo opere isolate che non si relazionano direttamente con gli insediamenti storici, riescono invece a stabilire un dialogo con il paesaggio attraverso il filtro della tradizione.

Nei paesaggi alpini di oggi, dove agli insediamenti storici si sono sovrapposte le trasformazioni della modernità, assistiamo spesso a una disseminazione linguistica che fa smarrire il senso unitario del paesaggio. Il riferimento alla tradizione rimane uno dei pochi collanti in grado di riportare le trasformazioni a un disegno coerente. Ma non si può ignorare che la situazione sia profondamente cambiata rispetto all'epoca delle civiltà alpine tradizionali, e non si può pretendere di tornare a costruire come i montanari di una volta. Ogni tentativo d'imitazione è sempre scivolato nella finzione e nell'inautenticità. Proprio per la capacità di realizzare una mediazione fra tradizione e modernità, la via indicata dai torinesi sembrerebbe una delle più percorribili, anche se non priva di rischi e deviazioni.







4.22. Il Rifugio Pirovano di Franco Albini e Luigi Colombini (a destra) e la Casa del Sole di Carlo Mollino (a sinistra)

**Nel cielo di Cervinia.**

**La Casa del Sole di Carlo Mollino e il Rifugio Pirovano di Franco Albini**

La *Casa del Sole* di Carlo Mollino e il *Rifugio Pirovano* di Franco Albini e Luigi Colombini, costruiti entrambi a Cervinia nei primi anni '50 nel Novecento, sono considerati dalla critica come due capolavori della cosiddetta «architettura alpina».

Vale la pena di ricordare quanto ho scritto nel secondo capitolo a proposito di questa categoria dell'architettura alpina e dell'ambiguità di significati che ha assunto dal secondo dopoguerra. Quella dell'architettura alpina – come ha notato Reichlin – dovrebbe essere considerata una categoria della critica, utile per descrivere degli edifici costruiti in un contesto particolare<sup>48</sup>. Sempre più spesso, invece, se n'è parlato come di una maniera corretta per costruire in montagna, quasi che l'architetto, trovandosi a operare in un contesto particolare come quello montano, dovesse cambiare radicalmente atteggiamento rispetto al consueto modo di progettare.

Giovanni Muzio, intervenendo al Primo Convegno di Bardonecchia nel 1952<sup>49</sup>, faceva notare come l'architettura di montagna non potesse essere considerata un'architettura a sé stante, perché il problema di relazione con il luogo si pone in montagna come altrove. Passando dalla città alla montagna, è il contesto con cui ci si confronta a cambiare, non i principi dell'architettura. In città l'architettura deve confrontarsi con un tessuto densamente costruito, in cui anche le forme più astratte possono efficacemente dialogare con le geometrie artificiali del paesaggio urbano. In montagna il dialogo avviene in maniera più serrata con la natura, e le forme dell'architettura devono adeguarsi, misurandosi anche con le tradizioni locali. Infatti, secondo Muzio, la connotazione «naturale» del paesaggio alpino non è disturbata dalle antiche costruzioni, contraddistinte da una mirabile essenzialità. Lo studio del paesaggio e dell'architettura tradizionale deve assumere una connotazione storica e deve essere inteso come premessa necessaria al progetto, ma non può ricavare leggi o norme pratiche basate su criteri paesistici «dialettali».

Nella costruzione delle centrali idroelettriche di Cavalou e di Maen, che si incontrano risalendo la Valtournenche prima di arrivare a Cervinia, Muzio affronta il problema del dialogo con il contesto rifacendosi alle tradizione costruttive locali, reinterpretando le forme degli antichi castelli e delle case padronali valdostane, senza sentire la necessità di rivendicare a tutti i costi la modernità dei nuovi interventi. Muzio non rinuncia, anche in un contesto come quello montano, ai temi figurativi declinati dalla classicità, ma all'astrattezza

<sup>48</sup> Si veda la nota 58 del secondo capitolo.

<sup>49</sup> *Il Convegno di Architettura Alpina*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno VI, n. 5, 1952, pp. 157-161.

metafisica delle sue architetture urbane sostituisce una concreta adesione all'essenza formale della tradizione locale.

### *L'invenzione di Cervinia*

Riferendosi a un modo «moderno» di guardare alla montagna e al paesaggio alpino, si è spesso parlato di «invenzione». Il bel libro dello storico parigino Philippe Joutard, intitolato *L'invenzione del Monte Bianco*<sup>50</sup>, racconta come la percezione della montagna, dalla fine del Settecento, sia radicalmente cambiata. Il Monte Bianco esisteva anche prima, ma da quel periodo viene percepito in maniera diversa. La montagna non è più un luogo selvaggio e lontano dalla civiltà, ma ne viene inglobata sino a farsi periferia della città. Il termine «invenzione» è quindi riferito a una nuova modalità di percepire il paesaggio. Cervinia rappresenta una conseguenza di questa nuova percezione. In questo caso la parola «invenzione» appare ancora più appropriata, perché prima del 1936 Cervinia non esisteva.

Nel 1902 Edmondo De Amicis si trova al Grand Hotel del Giomein, un albergo romantico che si affaccia sulla piana del Breuil, dove più di trent'anni dopo sorgerà Cervinia. Lo scrittore descrive così il paesaggio: «dall'altura del Giomein l'albergo domina come un convento solitario la conca verde quasi disabitata, tutta pascoli e boschi di pini, rigata da un torrente argenteo». E dietro l'albergo, verso nord, «sono disposti dei sedili per gli ammiratori di Sua Maestà: si va là come a teatro»<sup>51</sup>. La conca del Breuil è ancora un luogo relativamente isolato, in cui i segni della civiltà alpina, i pascoli e gli alpeggi continuano a sopravvivere. Sopra c'è la massa incombente del Cervino, che con la sua forma piramidale corrisponde all'idea di montagna che entra nell'immaginario collettivo. Lo spettacolo offerto da «Sua Maestà il Cervino» comincia ad attrarre un pubblico sempre più consistente.

L'ingegnere piemontese Dino Lora Totino, insieme con una ristretta cerchia di amici, pensa che la piana del Breuil possa essere il luogo ideale per la costruzione di una moderna stazione sciistica, in grado di far concorrenza a quella del Sestrière. Ottenuto il sostegno di alcuni industriali del biellese, fonda a Torino nel 1934 la Società Anonima Cervino, con l'intento di «promuovere e favorire il turismo [...], in particolare nelle vallate del Cervino con tutte le eventuali e possibili forme di svolgimento»<sup>52</sup>. Il primo obiettivo è di costruire una funivia che colleghi la piana del Breuil al Plan Maison. Le forniture della prima funivia di Cervinia sono costruite dalla Ceretti & Tanfani di Milano, nei capannoni della Bovisa che

<sup>50</sup> PHILIPPE JOUTARD, *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino, 1993.

<sup>51</sup> EDMONDO DE AMICIS, *Nel regno del Cervino. Gli scritti del Giomein*, Vivalda, Torino, 1998, p.56.

<sup>52</sup> Dall'articolo IV dell'Atto di Costituzione della Società Anonima "Cervino", Rogito Regio Notaio Annibale Germano, Torino, repertorio n.25043/17718, 25 aprile 1934; cit. in *Costruire a Cervinia... e altrove*, a cura di Luca Moretto, atti del Primo Convegno di Architettura Moderna alpina, Pollein (AO), 23 ottobre 2004, Fondazione Courmayeur / Musumeci, Quart (AO), 2004, p. 32.

oggi ospitano la Facoltà di architettura del Politecnico. Il secondo tratto della funivia collega il Plan Maison al Plateau Rosa, a 3480 metri d'altezza. La funivia è, nel 1939, la più lunga e la più alta del mondo. Questo primato contribuisce a diffondere l'idea di modernità che, da qui in avanti, distinguerà la costruzione di Cervinia.

L'immagine moderna di Cervinia si contrappone in maniera netta a quella di Zermatt, che sul versante elvetico del Cervino (il Matterhorn, per gli svizzeri) si propone come una stazione turistica in cui il tempo sembra essersi fermato, dove le vecchie dimore dei pastori vengono imbalsamate, i nuovi alberghi sono costruiti con un intento mimetico e le automobili sono lasciate fuori dal paese. A Cervinia, invece, la costruzione di una strada comoda e veloce è fra le prime preoccupazioni di Lora Totino, insieme a quella di approntare impianti di risalita con tecnologie all'avanguardia e a quella di costruire moderni alberghi capaci di ospitare un numero di persone pari o superiore alla capacità di carico delle funivie. L'immagine della nuova architettura deve rappresentare, da un lato, quest'afflato alla modernità, e dall'altro deve manifestarsi con un'architettura chiaramente «di montagna». Non si tratta quindi di inserirsi in una tradizione costruttiva locale, quanto di reinventare, a partire dalla montagna, una «nuova tradizione».

#### *Discesismo e architettura*

La diffusione degli sport invernali, e in particolare dello sci, è il fenomeno sociale che porta a costruire le moderne stazioni turistiche sulle Alpi. I nuovi alberghi sulle piste non vogliono essere solo dei comodi rifugi per gli sciatori che decidono di passare il fine settimana in mezzo alla neve. Almeno a Cervinia, la loro immagine vuole anche interpretare i temi della pendenza, della velocità, della discesa; vuole evocare condizioni difficili ed estreme.

Carlo Mollino impara a sciare a 29 anni insieme al padre Eugenio, e in breve tempo, da autodidatta, mette a punto una tecnica personale che gli consente, qualche anno più tardi, di diventare un maestro di sci iscritto alla Federazione. Nel 1936 conosce Leo Gasperl, uno dei più grandi campioni del discesismo dell'epoca. Insieme raccolgono appunti, disegni e fotografie che confluiscono in due pubblicazioni, una a firma di Gasperl e l'altra di Mollino<sup>53</sup>.

Il libro sul discesismo di Mollino è «un libro leonardesco, per il quale disegna con accanimento muscoli, pesi e forze di gravità, movimento e baricentri, tecniche di equipaggiamento»<sup>54</sup>. L'assunto principale è che «lo stile plasma la tecnica». Per Mollino non

---

<sup>53</sup> LEO GASPERL, *Scuola di sci. Discesismo*, Hoepli, Milano, 1939; CARLO MOLLINO, *Introduzione al discesismo*, Mediterranea, Roma, 1953. Nel libro di Gasperl molti disegni, come lo schema del «cristiana parallelo», sono di Mollino. Cfr. LUCIANO BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane. Dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 2000, p. 14.

<sup>54</sup> NAPOLEONE FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, op. cit., p. 28.

esiste un metodo oggettivo col quale ci si può impadronire di una buona tecnica di discesa sugli sci. Ogni individuo ha un approccio personale, e può con l'esperienza plasmare una sua tecnica flessibile e affinata. Lo stesso sembra valere, secondo Mollino, anche per l'architettura. Non può essere la tecnica a plasmare le forme dell'edificio. L'architettura è un fatto di stile, la tecnica solo uno strumento.

Nel 1945 Mollino elabora un progetto per un *Centro sportivo in verticale «Quota 2600»*, un edificio, a suo dire, che è «un grande filtro, in cui si entra cittadini e si esce sciatori»<sup>55</sup>. L'edificio «prototipo» della *Casa del Sole* è costituito da tre parti: un basamento al quale si accede da valle dopo avere parcheggiato l'automobile; otto piani in elevazione nei quali sono contenuti gli alloggi; una grande terrazza panoramica sul tetto, coronata da una *Casa Capriata*<sup>56</sup> («una casa per sciatori “estremisti”»<sup>57</sup>) con un'aerea passerella che dà accesso alle piste da sci. Il tema della verticalità è esaltato dall'accostamento alla parete rocciosa, e lo sviluppo in altezza mette in scena il pericolo e la vertigine della discesa.

### *Le Alpi come laboratorio di sperimentazione*

L'altezza è l'arma del duello ingaggiato con la montagna. La verticalità diviene un'ossessione e serve a dare evidenza alla ripidità dei pendii. Queste tematiche vengono spinte da Mollino alle estreme conseguenze, quasi alla ricerca di una loro «esaltazione».

Supponiamo di fare un albergo o il solito bar-ristorante in luogo panoramico su di un poggio. In questo caso, la soluzione più piana è quella di cominciare con un piedritto all'esterno, poi un altro ancora, e di proseguire trascinandosi così piattamente sulla pancia fino a poter gettare una serie di archi, e avere una base per salire con la costruzione. Di fronte a questa soluzione, però ci possiamo trovare scontenti. Vi sono mezzi tecnici, da cui il nostro gusto si sente immediatamente impegnato al fine di esprimere il nostro sentimento di fronte all'aerea situazione del poggio in comunione con il paesaggio dominato. Nel mio caso con lo sbalzo a traliccio, vengo ad avere una struttura che esalta il tema. In questo caso ho usato al limite la tecnica costruttiva per andare verso l'inutile.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> *Costruzioni e progetti dell'architetto Carlo Mollino*, in «Domus», n. 226, 1948, pp.13-16.

<sup>56</sup> La *Casa Capriata* è un progetto che Mollino aveva elaborato in un primo momento come *Casa sull'altura*, pubblicata da Gio Ponti in «Stile», n. 40, 1944, p. 2, successivamente ripresa per il progetto di *Villa Carando* a Sauze d'Oulx (1947), per il concorso «Vetroflex» di «Domus» (1951) e per la X Triennale di Milano del 1954. La *Casa Capriata* era costituita da una terrazza basamentale a sbalzo sostenuta da un unico pilastro su cui insisteva una capriata rovesciata, sopra la quale poggiava una casa costruita unicamente da un grande tetto a due falde, che assumeva così la forma di un prisma triangolare «sdraiato». Nella *Villa Carando* la capriata era sostituita da una forcella in cemento armato. Il progetto originario di Mollino è oggi in corso di realizzazione, con alcune varianti, nel costruendo *Rifugio Carlo Mollino* a Weissmatten, nei pressi di Gressoney Saint-Jean.

<sup>57</sup> *Costruzioni e progetti dell'architetto Carlo Mollino*, op. cit., p. 14.

<sup>58</sup> CARLO MOLLINO, *Proposito tenuto sul tema della fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità*, dibattito svoltosi il 24 aprile 1952 alla *Pro cultura femminile* di Torino fra gli architetti Belgiojoso, Gardella e Mollino, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno VI, n. 7, 1952, p. 195; cit. in BRUNO REICHLIN, *Carlo Mollino nella costruzione e negli scritti*, op. cit., p. 77.

La montagna di Mollino è un ambiente estremo, dove anche la sperimentazione deve essere portata al limite delle possibilità. Scegliere una soluzione tradizionale (o «piana», come la definisce Mollino) significa dichiararsi sconfitti di fronte alla sfida della montagna. La costruzione a sbalzo su un pendio esalta il tema della verticalità e torna in numerosi progetti. La *Casa del Sole* di Cervinia ha un forte sviluppo verticale, ma gioca anche su temi «esasperati» come gli sbalzi laterali, la villa costruita sul tetto, l'inclinazione in avanti e verso il vuoto.

La volontà d'innovazione si misura con la difficoltà di costruire in un ambiente ostile. L'amore per il rischio, che è del discesismo estremo, torna trasfigurato nelle architetture. Si può sperimentare come affrontare un pendio ripido sia con gli sci che con una costruzione, e nell'un caso come nell'altro si viene spinti a superare i limiti. L'adesione alle tradizioni costruttive locali sembrerebbe in tal modo tradita. In realtà è più profonda di quanto non sembri ad un'osservazione superficiale.

#### *Tabù e tradizione nella costruzione montana*

Ho parlato in un precedente capitolo dei rilievi di Mollino delle abitazioni e dei fienili della tradizione valdostana. Il modo di costruire dei montanari appartiene, per Mollino, a un passato che non può tornare e non può essere ripetuto, perché i materiali e le tecniche moderne lo hanno modificato radicalmente. Dalle antiche case contadine dobbiamo apprendere l'essenzialità della costruzione e l'ingegnosità delle soluzioni, ma non possiamo ripeterne le forme, perché si basano su tecniche e lavorazioni tramontate.

Questa posizione è illustrata al terzo Convegno di Architettura Alpina di Bardonecchia, dove Mollino interviene con una relazione intitolata *Tabù e tradizione nella costruzione montana*. In questo intervento s'interroga sul significato della tradizione in architettura, definendola «continuo e vivente fluire di nuove forme in dipendenza del divenire irripetibile di un rapporto tra causa ed effetto, fiume armonioso e differente in ogni ansa e non acqua stagnante o ritorno»<sup>59</sup>. Le amministrazioni pubbliche dell'epoca, attraverso la stesura dei regolamenti edilizi, incoraggiavano i progettisti non solo a usare i materiali locali, ma anche ad attenersi alle forme della tradizione. Ma l'invito al folclore, secondo Mollino, uccide la tradizione, perché «volere un'architettura folcloristica vuol dire ripetere un modo che gli stessi costruttori di baite... oggi non vorrebbero più accettare»<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, in *Il terzo Convegno di Architettura Alpina*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno VIII, n. 4, 1954, p. 151.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Dentro il paesaggio alpino, le opere della modernità sono diventate una sorta di tabù. Perché le nuove costruzioni montane – si domanda Mollino – dovrebbero mimetizzarsi nel paesaggio? Il paesaggio montano pare essere «divenuto luogo sacro e intoccabile come non mai nei tempi passati. [...] Le opere dell'uomo devono appiattarsi come testuggini, deve scomparire il più possibile la traccia della nostra presenza. [...] La negazione *a priori* dell'ostensione di tutto quanto è espressione del nostro mondo *attuale*... è un'altra pretesa romantica che tristemente denuncia la profonda sfiducia che abbiamo nel nostro mondo interiore [...]. Come ogni altra storia anche quella del costruire è irripetibile»<sup>61</sup>.

Mollino non considera quella dell'«ambientamento» una questione su cui l'architetto chiamato a progettare in ambito montano si debba interrogare. Il problema è semmai quello di pensare un'architettura appropriata al contesto, spaziale e temporale, col quale l'opera si relaziona.

La discriminante per giudicare dell'appropriatezza di un'opera – sottolinea Mollino – non può dipendere dalla *scala* dell'edificio. Esistono opere del passato e del presente di mole imponente, e che pure si inseriscono mirabilmente nel paesaggio. In un disegno preliminare per la *Casa del Sole* (ancora chiamata *Villaggio verticale a Cervinia*), Mollino riporta a lato due piccoli schizzi: uno del castello di Malgrà, nel Canavese; l'altro dei monasteri di Lhasa, in Tibet. Due schizzi che sembrano voler attribuire diritto di cittadinanza all'imponente massa del progetto per il *Villaggio verticale*. È possibile – domanda infatti Mollino – «giudicare deturpante la prestigiosa *massa* dei monasteri tibetani a grattacielo radunati in progressivo e vario salire lungo la rocca di Lhasa»<sup>62</sup>?

Non si può tuttavia fare a meno di notare come la visione di Mollino della tradizione abbia in sé una componente «evoluzionista». Le forme costruttive tradizionali sono riportate a un quadro storico-evolutivo che le vorrebbe inserite in un processo lineare di progresso. In questa visione, qualsiasi ritorno all'utilizzo di tecniche costruttive del passato è un anacronismo. Ma lo sviluppo delle tecniche e delle forme costruttive, diversamente da quanto sostiene Mollino, può comportare anche ritorni e ripensamenti. Le «nuove forme» auspicate da Mollino non possono derivare da una nuova tecnica, come del resto egli stesso ammette sostenendo che dalla tecnica «non dovrebbe automaticamente generarsi l'arte»<sup>63</sup>. L'adesione a una tradizione non può limitarsi a richiamare l'attualità con cui un problema

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 153-154.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 154

<sup>63</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura, Arte e Tecnica*, Chiantore, Torino, 1948. In partic. p. 8, dove Mollino evidenzia i limiti di «un'estetica praticistica e utilitaria», in cui «l'architettura è apparecchio o utensile alle prese con le innegabili leggi di gravità, cioè dove appunto verificate le condizioni di lotta per l'esistenza (statica) e di destinazione (igiene, efficienza distributiva, termica, luminosa ecc. ecc.) dovrebbe automaticamente generarsi l'arte».

costruttivo viene risolto, perché dentro una tradizione continua a persistere un mondo di forme che tende ad emergere.

In realtà, l'opera di Mollino si distacca da questi assunti teorici. Nelle sue architetture montane è sì presente una componente innovativa, ma anche una propensione a relazionarsi con la storia e i valori del paesaggio delle Alpi. Gli edifici di Mollino si basano spesso su figure che poco hanno a che vedere con la sincerità tecnica e costruttiva, richiamandosi piuttosto a delle forme radicate nella cultura del costruire. Basti ricordare l'immagine «tridimensionale» della costruzione a *Blockbau* della Stazione della slittovia del Lago Nero a Sportinia, dove le tavole in legno sono usate come tamponamento, tradendo la natura strutturale del *Blockbau* ed esaltandone invece la componente espressiva.

#### *Un antecedente: l'Albergo del Sole di Mario Cereghini*

La costruzione degli alberghi e delle strutture ricettive di Cervinia è fra le maggiori preoccupazioni dell'ingegner Lora Totino. Dopo aver concluso i primi due tronchi della funivia del Breuil, la capacità ricettiva degli alberghi di Cervinia è ancora inferiore alle potenzialità di carico degli impianti.

Nel 1937 una società concorrente, la Grandi Muraglie di Milano, promuove la costruzione di un grande albergo, inizialmente chiamato *Albergo del Sole*. L'incarico per il progetto è affidato all'architetto leccese Mario Cereghini, che sarà a sua volta fra i protagonisti dei convegni di Bardonecchia degli anni Cinquanta. Cereghini polemizzerà con Mollino durante il dibattito sulla tradizione, sostenendo che l'architettura di montagna avrebbe dovuto adeguarsi alle costruzioni preesistenti, adottando un linguaggio consono a quello della tradizione. Mentre Mollino è uno strenuo sostenitore dell'autonomia e dell'attualità della costruzione in montagna, Cereghini si pone come partigiano del cosiddetto «ambientamento». L'albergo di Cereghini è una costruzione moderna e voluminosa, che tenta la strada dell'ambientamento attraverso il recupero di alcuni elementi della tradizione locale, come il tetto a due falde, il rivestimento in pietra del basamento e quello in legno della parte sommitale. La direzione battuta da Cereghini, con una certa maestria compositiva, sarà successivamente seguita dalla maggioranza dei futuri costruttori di alberghi in montagna, non solo a Cervinia.

Ma la costruzione degli alberghi alpini si è spesso risolta in gigantesche operazioni immobiliari e speculative. Raramente l'architettura è stata in grado di riscattare la violenza di queste operazioni. La volontà di «ambientare» i nuovi edifici è sovente scivolata nel folklore e in una superficiale ostensione dei costumi e dei colori locali. Ciò non ha attenuato l'impatto distruttivo che i nuovi alberghi hanno prodotto sull'intatto

paesaggio alpino. L'assenza o l'inefficacia della pianificazione ha inoltre prodotto una situazione di disordine analoga a quella delle peggiori periferie cittadine. La debolezza della teoria dell'ambientamento sta forse nell'incapacità di entrare nel vivo delle questioni di architettura, limitandosi a essere una superficiale operazione di *maquillage*. Cereghini, da profondo conoscitore delle architetture di montagna, capiva benissimo l'essenza della costruzione montana<sup>64</sup>, ma si illudeva che questa strada dell'ambientamento avrebbe potuto evitare il peggio, e cioè la distruzione di quell'ambiente che si è ugualmente perpetrata.

### *La Casa del Sole di Carlo Mollino*

Nel 1947 Mollino riceve da Dino Lora Totino l'incarico di progettare una casa per appartamenti su un terreno di proprietà della Società Cervino, collocato alla testa del parcheggio di arrivo della nuova carrozzabile, adiacente all'albergo Astoria e nelle vicinanze dell'albergo di Cereghini. L'approccio di Mollino, come abbiamo visto, si distanzia nettamente da quello dell'architetto lecchese.

L'incarico è l'occasione per realizzare il suo sogno del *Centro sportivo in verticale*, immaginato e progettato qualche anno prima. Anche se il lotto non è direttamente a ridosso di una parete rocciosa, Mollino immagina che il profilo svettante del suo edificio potrà stagliarsi isolato dentro il gran teatro montano dominato dalla sagoma del Cervino. L'idea di sviluppare l'edificio in altezza non può essere ridotta a delle ragioni puramente speculative, anche se è fuor di dubbio che queste, alla fine, abbiano avuto un loro peso. Guido Rey – il «poeta del Cervino» – aveva espresso forti preoccupazioni riguardo allo sviluppo turistico di Cervinia, temendo che anche qui, come al Sestriere, gli interessi immobiliari avrebbero prevalso<sup>65</sup>. Ma l'architettura della *Casa del Sole* sembra in grado, da sola, di riscattare la natura speculativa dell'operazione immobiliare, secondo un destino comune a molte e coeve architetture moderne, come ad esempio la Torre Velasca di Milano.

Fra le volontà di Mollino c'è quella di realizzare una costruzione avveniristica, un'espressione della modernità più spinta. L'architetto torinese immagina addirittura di dotare il nuovo edificio di particolari giunti a cerniera tra fondazioni ed elevazioni, che

<sup>64</sup> Si veda il fondamentale libro di MARIO CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, op. cit.

<sup>65</sup> Nel documentario di Carlo Rossi per la RAI Valle d'Aosta intitolato *Quando Cervinia non c'era*, uno dei promotori della Società Cervino – Federico Mariani – racconta che Guido Rey aveva messo in guardia gli imprenditori dal non ripetere gli errori del Sestriere («non fate le torri del Sestriere qui al Breuil!»). Anche se la *Casa del Sole* si distingue nettamente dalle torri di Bonadé Bottino, è inevitabile pensare che un'operazione immobiliare di queste dimensioni sia comunque inadeguata al contesto paesaggistico del Breuil. Si veda, per l'intervista, LUCIANO BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, op. cit., p. 9 nota 4.

avrebbero consentito all'intero corpo della casa di ruotare su se stessa. La *Casa del Sole* si pone come una macchina in grado di catturare i raggi solari, e capace di modificare il proprio orientamento nelle diverse ore della giornata. Il sogno della casa-orologio non si realizza, anche per le ristrettezze economiche con cui il cantiere della costruzione deve avanzare. La volontà d'innovazione di Mollino si scontra inoltre con delle maestranze fermamente legate a delle sedimentate tradizioni costruttive. Il contenuto avveniristico della *Casa del Sole* dovrà quindi giocarsi, quasi esclusivamente, su questioni prettamente formali.

Ma nella *Casa del Sole* emergono, a ben guardare, anche dei temi formali che si ispirano alle tradizioni costruttive locali. Alcuni elementi dei tradizionali *rascard* valdostani, rilevati dal giovane Mollino, sembrano qui ritornare filtrati da una moderna reinterpretazione. Il graticcio in facciata, che sostiene i balconi aggettanti, rievoca quello delle logge che nelle case tradizionali erano esposte a sud e servivano per l'essicazione dei prodotti agricoli. Il sistema di travi e montanti lignei della tradizione è sostituito da Mollino con snelle travi in cemento, impiegate forse in maniera poco coerente alla natura del materiale. I balconi in facciata aumentano gradualmente – a partire da quelli in basso verso quelli in alto – il proprio sbalzo, conferendo all'edificio quell'immagine di «slancio verso il vuoto» che Mollino interpretava come esaltazione della costruzione sul pendio. Altri elementi invece, come le finestre a nastro sul fronte nord, sono un evidente richiamo alle espressioni linguistiche dell'architettura moderna.

La pianta dell'edificio è quella di un moderno condominio urbano, con un corpo scalascale centrale, sul lato nord, che distribuisce due o tre alloggi per piano. Il tema dell'abitazione di montagna non emerge da questioni tipologiche, ma è tutto giocato sull'essenzialità degli arredi e degli spazi interni. Gli alloggi hanno un'altezza interna di soli 2,38 metri e sono piuttosto spartani, ma rivelano un attento studio dello spazio, in cui ogni angolo viene sfruttato con armadi a muro e cassepanche. Gli ambienti di soggiorno presentano un rivestimento ligneo che si richiama alla tradizione della *Stube* alpina. A questi elementi della tradizione se ne sovrappongono altri dallo spiccato carattere modernista, come le condutture degli impianti a vista, le lamiere grecate che celano le resistenze elettriche, i reostati di tipo industriale per il comando del riscaldamento. Gli alloggi sono funzionalmente studiati per le brevi permanenze degli sciatori, quasi si trattasse di una serie di piccoli rifugi alpini impilati uno sull'altro.

Ma l'elemento che caratterizza maggiormente l'edificio è la villa costruita sul tetto. La *Casa capriata* che svettava sul tetto del *Centro sportivo in verticale* è qui riproposta, pur avendo perso la passerella di collegamento diretto con le piste. Rimane tuttavia intatto il suo carattere di «casa dello sciatore estremista», che porterà questa villa a essere luogo d'elezione per l'abitazione del discesista Leo Gasperl e di sua moglie Luciana. La villa

assume, osservandola dalla strada, un aspetto aereo che si libra verso il cielo. Il graticcio di facciata si prolunga infatti fin sopra la copertura e il volume a sbalzo della villa vi si appoggia dolcemente, assumendo così un leggero carattere di sospensione. Anche qui è possibile individuare una continuità con le costruzioni tradizionali, rileggendo nella villa i caratteri del *rascard* sospeso sopra i caratteristici sostegni a fungo.

#### *Franco Albini e la «nuova tradizione»*

Fra le architetture moderne ispirate al *rascard*<sup>66</sup> valdostano, quella di Franco Albini – costruita proprio a Cervinia e a pochi passi dalla *Casa del Sole* – è senza dubbio la più celebre. Potrebbe dunque essere interessante istituire un confronto fra l'architettura di Albini e quella di Mollino, cercando di leggere i differenti approcci al tema della costruzione in montagna.

Sul tema della tradizione, in particolare, l'atteggiamento teorico di Albini si distanzia profondamente da quello di Mollino. Ho già detto di come la tradizione di Mollino sia un flusso continuo e vivente proiettato verso il progresso, quasi fosse un processo evolutivo naturale. Per Albini, invece, «la storia degli uomini non è la storia della natura...: è fatta dagli uomini con continui atti coscienti che modificano ogni momento il suo corso. La continuità degli avvenimenti non è per se stessa tradizione; lo diventa quando è nella coscienza degli uomini»<sup>67</sup>. Non esiste, dunque, una tradizione univoca: essa non è un dato oggettivo di natura, ma una costruzione, un frutto del pensiero e dell'opera dell'uomo. Una tradizione comincia a esistere soltanto quando un gruppo umano riconosce in certe consuetudini, comprese quelle della costruzione, un valore da coltivare e tramandare.

Anche per Albini esiste una «continuità del progredire», ma questa è meno lineare e veloce di quella di Mollino, perché accanto all'impulso vivificante del genio bisogna considerare l'attrito della «lenta massa marginale», che tende a ripetere delle certezze assodate. Ciò non significa che l'architettura, per inserirsi in una tradizione, debba ridursi alla ripetizione delle forme ereditate dal passato. «Mi sembra che riguardo alla tradizione – sottolinea Albini –, il problema non sia tanto quello di mantenere in vita le vecchie tradizioni, ma di definire il costume, il modo di vita che costituisce la nuova

<sup>66</sup> Il *rascard* (o *raccard*) non è una tecnica costruttiva, come erroneamente Albini sosteneva, ma un tipo edilizio ben preciso, costituito da un vano in legno appoggiato su un basamento in pietra (una semplice fondazione oppure un piano seminterrato) e distanziato da esso tramite capitelli a forma di fungo, che impedivano ai topi di penetrare all'interno. È solitamente adibito a granaio o a fiennile. In altre zone delle Alpi francesi, ma anche nelle aree tedesche di colonizzazione walser, è chiamato *Stadel*.

<sup>67</sup> Intervento di Franco Albini nel dibattito *La tradizione in architettura*, svoltosi la sera del 14 giugno 1955 a Milano presso la sede del MSA (Movimento di Studi per l'Architettura). In *Il Movimento di Studi per l'Architettura. 1945-1961*, a cura di Matilde Baffa, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 498.

tradizione e che formerà su di essa le nuove forme dell'architettura»<sup>68</sup>. Ma la modernità di Albini non corrisponde necessariamente alla rivendicazione del nuovo: «e, ancora una volta, si vuol dire che l'architettura moderna non consiste nell'uso dei materiali e dei procedimenti costruttivi nuovi, ma che tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi, purché logici e ancora efficienti»<sup>69</sup>.

Harold Rosemberg ha parlato, per il campo dell'arte, di «tradizione del nuovo», mostrando come la modernità abbia individuato nella rottura con il passato un valore da tramandare. Il paradosso di Rosemberg è che la rottura non può trasformarsi in continuità: è impossibile procedere oltre attraverso continue roture con il passato<sup>70</sup>. Il corpo dell'architettura nasce da una rete di esperienze, non da una serie di oggetti il cui valore dipende dalla posizione cronologica nella serie. Un'opera antica può esprimere valori che sono moderni. Il grande artista non è colui che obbedisce agli imperativi del tempo, ma colui che libera l'opera dalla tirannia del tempo.

Nel discorso di Franco Albini sulla «nuova tradizione» non v'è nessuna accentuazione della rottura con il passato. Le opere di Albini del dopoguerra si pongono in sostanziale continuità con quelle del razionalismo italiano e del Movimento moderno. C'è, in Albini, una dichiarata adesione ai principi di realtà, che si traduce in un minuzioso sguardo sull'esperienza concreta dell'architettura. Il problema della fondazione di una nuova tradizione – come sottolinea Giuseppe Samonà – si scontra con le difficoltà della cultura architettonica italiana del dopoguerra a trovare delle linee d'azione coerenti e condivise<sup>71</sup>. Il discorso sulla tradizione rimane quindi relegato alla responsabilità individuale dell'architetto, e il riferimento alla storia è assunto come antidoto all'arbitrio e alla gratuità delle scelte composite.

Dentro la storia dell'architettura, le costruzioni rurali e popolari avevano iniziato a suscitare l'interesse degli architetti italiani già a partire dal primo dopoguerra. Come tramandatogli dal secondo dei suoi maestri – Giuseppe Pagano – l'interesse di Albini per le architetture rurali si traduce in attente campagne fotografiche, mirate a

<sup>68</sup> Intervento di Franco Albini alla presentazione dei lavori di Federico Gorio e Michele Valori, svoltasi il 20 maggio 1955 a Milano presso la sede del MSA , in *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, op. cit., p. 487.

<sup>69</sup> FRANCO ALBINI, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in «Edilizia Moderna», n. 47, 1951, p.67.

<sup>70</sup> Cfr. JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, Allemandi, Torino, 1984 (ed. or. *Considérations sur le état des Beaux-arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Parigi, 1983), in partic. il capitolo II, *Cronos e Mnemosine*, pp. 23-42.

<sup>71</sup> Giuseppe Samonà pone l'accento sul fatto che gli architetti italiani, nel secondo dopoguerra, non seppero «imprimere un senso veramente realistico ai tanti dibattiti, ai tanti lavori dei gruppi, che allora si impegnarono con penetrazione ed entusiasmo a discutere e definire il carattere e la dimensione dei problemi di fondo della società e della ricostruzione». Il sostanziale fallimento dell'associazionismo fra architetti - dalla milanese MSA alla romana APAO- e il ruolo marginale che gli ordini professionali ebbero nel dibattito culturale, non favorì la traduzione delle analisi condotte in un'azione coerente e realistica. GIUSEPPE SAMONÀ, *Franco Albini e la cultura architettonica italiana*, in «Zodiac», n. 3, 1958, pp.100 e 106.

comprendere la rispondenza di queste opere a necessità e funzioni. In Valtournenche e nei pressi di Cervinia, Albini fotografa un gran numero di costruzioni tradizionali contraddistinte dalla costruzione a *Blockbau* e ricche di dettagli come le colonne cilindriche in pietra sormontate da capitelli a «fungo», le balconate in legno, i camini in pietra distanziati dal corpo di fabbrica. Questa cognizione sull'architettura rurale valdostana precede i progetti di Cervinia per la *Casetta* e per il *Rifugio Pirovano*.

### *Alpinismo e architettura*

La passione per il discesismo estremo di Mollino contrasta con l'amore per l'alpinismo di Albini. Due modi di vivere la montagna opposti: da una parte la velocità, il dinamismo, la spregiudicatezza; dall'altra la lentezza della salita, l'attesa, la conoscenza.

«L'alpinismo è una forma di cultura e di conoscenza, poiché in questa attività si uniscono inestricabilmente "il conoscere e il fare, dove il soggetto s'impadronisce anche materialmente dell'oggetto conosciuto"»<sup>72</sup>. La paziente salita verso l'alto, in cui ogni passo deve essere misurato e calibrato, diventa esperienza diretta della montagna e delle sue forme. Non si può intraprendere una scalata senza aver studiato la montagna. Ricordo di aver letto dell'impresa di Edward Whymper per la conquista del Cervino del 1865. Il disegnatore e alpinista inglese dovette attendere parecchi anni prima di coronare il suo sogno: anni di studio, di lunghe permanenze a Zermatt e al Breuil, di osservazioni delle condizioni meteorologiche e ambientali. La competizione con la spedizione italiana di Quintino Sella e Jean Antoine Carrel non impedì agli scalatori di studiare con calma il terreno sul quale si sarebbero confrontati.

Per Albini anche l'architettura ha bisogno di tempo e di lentezza. È sempre in relazione con qualcosa d'altro, sia esso un luogo, una situazione, un avvenimento. È un «altro» che chiede di essere conosciuto in profondità e nelle sue ragioni. Albini giunge alle soluzioni dei progetti dopo molti ripensamenti. Mollino ha invece una straordinaria naturalezza nell'abbozzare la soluzione di massima, sorprendentemente vicina a quello che sarà l'assetto definitivo. «Quasi tutte le cose mi nascono non so come, poi mi do d'attorno con massimo scrupolo e intransigenza per farle coincidere con una possibilità empirica e costruibile» – confessa Mollino in una lettera a Gio Ponti<sup>73</sup>. Nei primissimi abbozzi per il *Centro sportivo in verticale* sono presenti *in nuce* gli elementi che

---

<sup>72</sup> MASSIMO MILA, *Scritti di montagna*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 19-27; cit. in AUGUSTO ROSSARI, *Un percorso antiformalista tra modernità e tradizione*, in *Zero gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo della Triennale, 28 settembre-26 dicembre 2006, Electa, Milano, 2006, nota 11, p. 145.

<sup>73</sup> CARLO MOLLINO, *Disegno di una Casa sull'altura*, lettera di presentazione del progetto indirizzata a Gio Ponti, in «Stile», n. 40, 1944, p.2.

porteranno alla *Casa del Sole*. L'iter progettuale di Albini è invece molto più complesso e travagliato, e passa attraverso le numerose versioni della *Casetta* e dell'*Albergo a Cervinia*<sup>74</sup>.

#### *Il Rifugio Pirovano di Franco Albini e Luigi Colombini*

Nel 1947 Giuseppe Pirovano dà a Franco Albini<sup>75</sup> l'incarico di progettare una casetta per sé e per la famiglia a Cervinia. I disegni per della prima versione della casetta propongono solo alcuni dei temi di quello che poi diventerà un albergo per ragazzi. Nelle piante di questa versione compaiono già le stanze da letto disposte a dente di sega, ma nell'alzato la casetta è ancora ben ancorata al suolo, con una parete muraria verso strada e delle logge sostenute da esili pilastrini in legno verso monte.

Il tema delle colonne di sostegno compare solo nella seconda e nella terza versione della casetta, dapprima con sezione rettangolare, poi con sezione circolare. Le colonne vengono utilizzate per superare il dislivello del terreno e riportare il piano della costruzione alla quota di monte. Lo spazio compreso all'interno del basamento è utilizzato per gli ambienti di servizio e rimane in gran parte libero. La casa vera e propria, sopra le colonne, è costruita con la tecnica del *Blockbau*, mentre il tetto è a due falde con un manto di copertura in *lose*<sup>76</sup> valdostane. Le uniche concessioni alla modernità sono le finestre a nastro di lecorbusieriana memoria e lo schema distributivo di matrice funzionalista. Gli altri aspetti della composizione derivano da una reinterpretazione, a volte quasi letterale, di elementi della tradizione locale.

Alla fine del 1948 i piani di Pirovano si ampliano, e Albini deve progettare, sullo stesso lotto, un *Rifugio-albergo* per i giovani allievi della sua scuola di sci. Aumentano notevolmente le richieste di posti letto e di spazi comuni, così che Albini decide di utilizzare anche la parte basamentale seminterrata compresa tra le colonne. In essa trovano posto gli spazi di servizio e i soggiorni collettivi, mentre le piccole stanze da letto del corpo soprastante mantengono la disposizione a dente di sega.

In un'ulteriore versione, le colonne vengono rivestite di pietra e assumono forma rastremata, cosa che contribuisce a slanciare la costruzione. L'altezza totale rimane di cinque piani fuori terra, di cui tre seminterrati e uno sottotetto. Vengono aggiunti altri

<sup>74</sup> La denominazione del progetto, come riportata nei cartigli delle tavole originali, passa da *Casetta a Cervinia* del marzo 1948 ad *Albergo a Cervinia* nel maggio 1949, per tornare alla prima denominazione nell'agosto dello stesso anno. Il titolo definitivo di *Albergo per ragazzi a Cervinia* comparirà solo nel progetto definitivo del settembre 1951, e tornerà negli esecutivi dell'ottobre dello stesso anno.

<sup>75</sup> Il progetto è in seguito sviluppato in collaborazione con Luigi Colombini.

<sup>76</sup> Manto di copertura in lastre di gneiss tipico della Valle d'Aosta. Le lastre rettangolari vengono posate sul tetto ruotate di 45° e a corsi sovrapposti, originando così un disegno a losanghe.

elementi ripresi dalla tradizione, come i tre camini esterni sul lato a monte.

Le grandi colonne in pietra, la costruzione superiore a *Blockbau*, i sostegni di legno che reinterpretano il tradizionale «fungo» derivano, a detta di Albini, da una volontà di «profondo adeguamento alla natura e al costume del luogo». L'edificio propone «il problema dell'ambientamento nel paesaggio alpino, valendosi di quelle esperienze dell'architettura antica della valle tuttora attuali e aderenti allo spirito moderno»<sup>77</sup>. Per Albini gli antichi *rascard* valdostani sono da considerare costruzioni moderne, e possono essere prese a diretto riferimento senza il rischio di scivolare nel folclore.

Ma oltre la rivisitazione del *rascard*, Albini utilizza un linguaggio schiettamente moderno. Dietro le colonne in pietra di ordine gigante, pone un parallelepipedo ligneo modernista attraversato da finestre a nastro continue. La disposizione seghettata delle camere, che vuol garantire un buon orientamento, deriva da una tradizione moderna e funzionale che Albini continua a portare avanti, nonostante il clima revisionista del dopoguerra. Il tema della casa sollevata su alti sostegni viene dai *rascard* valdostani, ma può anche essere collegato alle proposte giovanili affrontate con Giuseppe Pagano, e al progetto di casa sperimentale a struttura in acciaio della v Triennale del '33. L'immagine del rifugio nasce dunque da una singolare ibridazione di figure della tradizione e della modernità.

#### *Tra architettura realista e dimensione onirica*

La critica ha visto spesso nel *Rifugio Pirovano* un'estensione a nord del «neorealismo» di scuola romana. Secondo Tafuri, il rifugio di Albini dimostrerebbe «la penetrazione anche a Milano delle ideologie populiste», in cui la «tacita parola d'ordine è sempre quella del superamento dialettico del “razionalismo”»<sup>78</sup>.

Il rifugio sarebbe quindi un edificio che trae i suoi caratteri dal contesto sociale e ambientale per restituirli in una forma evidente e intelligibile. Divorzierebbe dalla tradizione del moderno, da sempre avvolta in un alone aristocratico ed elitario, per sposarsi alle tradizioni rurali e popolari. Ma Tafuri sostiene anche che, nel caso di Albini, le forme riprese dalla tradizione «vengono accolte come valore aggiunto di un aristocratico distacco dal materiale formale»<sup>79</sup>. I destinatari dell'opera non erano i contadini dell'Agro Pontino o del Metaponto, ma i figli della borghesia milanese e torinese. Per loro il desiderio di evasione dall'artificio della città si traduce nell'immagine idealizzata di una natura intatta. Il *Rifugio Pirovano* diventa così

<sup>77</sup> FRANCO ALBINI, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, op. cit., p. 67.

<sup>78</sup> MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, p.20.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

un'interpretazione «colta» del tema fantastico della casa di montagna. Le forme del *rascard* sono rivisitate non in modo realistico, ma in una dimensione onirica, trasformandole in un'architettura da fiaba.

Ricordo che da studente, quando l'edificio ci venne mostrato in una lezione di storia dell'architettura, avevo pensato che Albini per progettarlo si fosse ispirato alla mitologia russa e alla capanna su zampe di gallina della strega Baba Yaga. Nella tradizione fiabesca russa questa capanna è una *Izbà* fatta di tronchi sovrapposti sollevata sopra due zampe di gallina che le consentono di spostarsi e di mantenersi orientata verso il sole. Naturalmente i riferimenti di Albini erano tutt'altri, ma questa prima immagine mi ha portato anche in seguito a considerare il *Rifugio Pirovano* come un'architettura incantata, lontana dall'interpretazione «realista» che la critica proponeva. Comunque, fra i riferimenti di Albini non vanno dimenticati quelli provenienti dal costruttivismo russo, e potrebbe non essere sbagliato pensare a qualche sotterraneo legame con tradizioni figurative lontane.

Questo riferimento alla dimensione onirica non esclude ovviamente che dettagli ed elementi possano riferirsi a una tradizione costruttiva, e insieme a una continuità con l'approccio funzionalista, come emerge nella particolare interpretazione del caratteristico capitello «a fungo».

#### *Due interpretazioni del capitello «a fungo»*

Nella tradizione valdostana, il capitello o sostegno «a fungo», localmente chiamato *bolero*<sup>80</sup>, è l'elemento su cui poggiano le travi del *rascard*, che è in tal modo sollevato dal sottostante basamento in pietra. Questi «funghi» sono gli unici punti di contatto tra il suolo e la costruzione lignea del granaio. Sono solitamente costituiti da un tozzo ceppo di legno sormontato da un disco di pietra. L'originaria funzione del disco lapideo era di impedire ai roditori di penetrare all'interno del granaio, ma anche di ripartire il carico di punta, per evidenti ragioni statiche.

Albini inserisce lo stesso elemento alla sommità delle sue colonne di pietra, e lo utilizza come sostegno della piattabanda lignea su cui è impostata la costruzione a *Blockbau*. Decaduta la funzione di protezione dai topi, il disco originario è convertito in una lastra allungata e rastremata sulle ali, disposta nella direzione delle travi che deve sostenere. Come sottolinea Bruno Reichlin<sup>81</sup>, Albini propone un'interpretazione «funzionalista» del capitello a fungo.

---

<sup>80</sup> Nome dialettale dei funghi boleti in Val d'Aosta, a volte chiamati anche *bolé*.

<sup>81</sup> BRUNO REICHLIN, *Carlo Mollino nella costruzione e negli scritti*, op. cit., p. 82.

L'interpretazione data da Mollino nel suo progetto per il *Rascard Garelli* a Champoluc, non lontano da Cervinia, è più convincente. Mollino riprende infatti l'elemento dalla tradizione e lo utilizza per il suo senso figurativo. La rispondenza a una funzione non è importante. La somiglianza del dispositivo ad un fungo viene enfatizzata, trasfigurando il capitello in un elemento scultoreo e in un surreale *objet trouvé*.

La debolezza dell'interpretazione di Albini non sta in un presunto populismo, ma nel desiderio di giustificare la scelta con ragioni funzionali. Segue in questo l'interpretazione che Giuseppe Pagano aveva dato dell'architettura rurale, ispirata, secondo lui, a una profonda funzionalità. In realtà, se la rispondenza alla funzione può avere un ruolo nella concezione di un oggetto, accade anche che l'oggetto spesso se ne distacchi. Una volta che la forma si è stabilizzata, la rispondenza alla funzione originaria perde di peso, e ciò che si tramanda è innanzitutto il contenuto figurativo.

Le qualità architettoniche del *Rifugio Pirovano* e della *Casa del Sole* non vanno cercate nella coerenza funzionale, né nella sincerità costruttiva, né nella rispondenza ai canoni della modernità. La loro forza sta nel carattere dirompente della figurazione. L'architettura è anche e ovviamente questione di rappresentazione, e queste due opere sanno reggere, attraverso la complessità di figure e di riferimenti messi in campo, un ruolo da protagonista dentro la scena del gran teatro montano dominato da «*Sua Maestà il Cervino*».

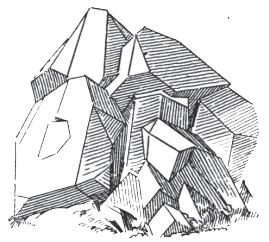
### *Costruire in cielo*

Fra i temi figurativi proposti dalle due opere di Albini e di Mollino, ha particolare rilevanza quello dello slancio verso l'alto della costruzione. Sia il *rascard* del *Rifugio Pirovano* sollevato su colonne gigantesche di pietra, sia la «villa dello sciatore» costruita sul tetto della *Casa del Sole*, sembrano esaltare la sensazione di vicinanza al cielo che si prova in montagna alle quote elevate.

Dal mito della Torre di Babele, alla salita di Petrarca sul Monte Ventoso, alle imprese dei moderni alpinisti per la conquista degli «ottomila», il sogno di avvicinarsi al cielo è sempre stato fra le aspirazioni profonde dell'uomo, cariche di significati simbolici e religiosi. È naturale che proprio a Cervinia, luogo appositamente inventato per una provvisoria fuga nella natura, si costruiscano architetture disperse tra le nuvole, per quegli «uomini che, costretti nelle vie cittadine, tra il fumo e la polvere hanno smarrito la nozione di cielo»<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> GUIDO REY, *Le vacanze di Ponte San Martino*, cit. in GIUSEPPE MAZZOTTI, *Introduzione alla montagna*, Nuovi Sentieri editore, Belluno, 2007, rist. anast. dell'originale edito da Canova, Treviso, 1946, p.25.





4.56. POMPEO TRISCIUOGLIO, *Villaggio turistico di Grangesises*, Alta Val di Susa, 1977-1986, particolare del fronte di una grangia

## ***Costruire in verticale.***

### ***Il villaggio di Grangesises di Pompeo Trisciuoglio***

Il complesso residenziale turistico di Grangesises in Alta Val di Susa, progettato e costruito da Pompeo Trisciuoglio tra il 1972 e il 1986, rappresenta un capitolo importante nella vicenda dei villaggi «di fondazione» nelle Alpi. Frutto di progettazione unitaria, essi sono stati di tipi assai diversi tra loro: dai villaggi sanatoriali fra le due guerre<sup>83</sup>, alle stazioni sciistiche integrate costruite dagli anni '50<sup>84</sup>. È probabile che, fra i villaggi alpini «moderni», il più interessante sia quello dell'ENI a Borca di Cadore commissionato da Enrico Mattei nel 1954 e progettato da Edoardo Gellner. Ma la vicenda progettuale di Trisciuoglio a Grangesises propone in modo evidente quel confronto tra modernità e tradizione che costituisce il principale oggetto della mia ricerca. Inoltre si tratta, rispetto al villaggio di Gellner, di un'esperienza poco studiata che può portare a nuove interpretazioni e nuove domande.

Fra i temi più interessanti c'è quello del recupero di forme significative della tradizione e della loro trasposizione dentro un nuovo processo compositivo, tecnico e costruttivo. Ma ancor più interessante, a Grangesises, è il fatto che non si tratta di un edificio singolo, ma di un villaggio. Il nuovo intervento non si misura solo con le tradizioni architettoniche e costruttive relative all'edificio, ma con la più estesa cultura dell'insediamento.

Il progetto di Trisciuoglio prende forma in due fasi temporalmente e concettualmente distinte. Tra il 1972 e il 1975, v'è un primo intervento di ricostruzione di un insediamento rurale dell'inizio del '700 e caduto in rovina dopo l'abbandono nel secolo scorso; v'è poi la fondazione di un nuovo villaggio, realizzato accanto a quello antico tra il 1977 e il 1986 facendo tesoro dell'esperienza maturata.

---

<sup>83</sup> Oltre al Villaggio sanatoriale di Sondalo, di cui parlerò nei prossimi capitoli, sono da ricordare le «città sanatoriali» delle Alpi francesi nel comprensorio del Plateau d'Assy, con i complessi progettati da Pol Abraham e Henri-Jacques Le Même.

<sup>84</sup> Le grandi stazioni sciistiche integrate degli anni '50 e '60, costruite perlopiù nelle Alpi francesi, vengono definite stazioni della «terza generazione» perché superano sia il modello tardo ottocentesco del «Grand Hotel» romantico sia quello degli anni '20 e '30 con alberghi moderni isolati o ai margini di insediamenti preesistenti e comunque non inseriti in una pianificazione generale (come nel caso di Sestrière e Cervinia). Le stazioni della terza generazione sono basate su una concezione urbanistica unitaria e sull'intervento di pochi architetti selezionati che progettano grandi edifici collettivi (come nel caso di Flaine, in Alta Savoia, con il piano di Laurent Chappis e le architetture di Marcel Breuer; o come a Pila, in Valle d'Aosta, con il *masterplan* dello stesso Chappis e l'intervento di vari architetti). L'evoluzione successiva, dagli anni '70, è rappresentata dalle stazioni della «quarta generazione», ancora basate su una pianificazione integrale ma con l'abbandono dell'approccio funzionalista su grande scala a favore di una dimensione più minuta e con una maggior attenzione alle tradizioni locali. Grangesises può essere classificata in quest'ultima categoria. Si veda BERNARD PAGAND, *Les stations de loisirs en montagne. Pour qui? Pour quoi? Comment?* *Vingt ans des débats de professionnels de l'aménagement*, in «Revue de géographie alpine», n. 3, 1996, pp. 11-27; ANTONIO DE ROSSI, *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, in «L'Alpe», n. 12, giugno 2005, pp. 72-77.

L'attenzione dei critici e degli storici si è in gran parte concentrata sull'intervento di ricostruzione; pochi hanno evidenziato le peculiarità dell'espansione, che rappresenta la parte più vistosa del complesso<sup>85</sup>. Inoltre, l'approccio «tradizionalista» ha prestato il fianco, all'epoca della realizzazione, a non poche critiche, dovute al non allineamento alla cultura architettonica dominante. Oggi, dopo ben venticinque anni, possiamo provare a formulare un giudizio più lucido e meno condizionato, ripartendo dall'intervento di ricostruzione e dagli studi sull'architettura locale.

### *La grangia, tipologia rurale delle valli occitane piemontesi*

L'antico borgo di Grangesises è un insediamento di mezza costa sorto nei primi anni del '700 sulle pendici del Monte Sises, a 1840 metri d'altezza. Si trova sul versante esposto a sud-est dell'alta valle della Dora Riparia che arriva fino al giogo di Sestrières, punto di comunicazione con la Val Chisone.

Le due valli costituiscono un'eccezione nel versante cisalpino meridionale, caratterizzato da solchi profondi che si diramano a raggiera verso la pianura, con comunicazioni difficili tra loro. L'isolamento ha determinato una certa varietà nelle forme delle antiche case contadine, nonostante le condizioni ambientali siano simili. Il tratto sud-occidentale dell'arco alpino è caratterizzato dal ceppo linguistico e culturale occitano, che ha radici franco-provenzali e si è diffuso sia sul versante transalpino che su quello cisalpino. Ma quest'uniformità etnica e linguistica non corrisponde a tipologie e a modi di costruire omogenei. La casa è frutto di una costruzione culturale complessa ed è legata a condizionamenti e memorie, all'appartenenza di stirpe e a fattori materiali. Ogni regione ha elaborato nel tempo una sintesi complessa e una civiltà materiale con caratteri autonomi<sup>86</sup>. Nel caso dell'Alta Valsusa è bene ricordare l'antica appartenenza

<sup>85</sup> Fra i pochi ad aver posto l'accento sulla costruzione *ex-novo* di Grangesises vanno ricordati alcuni articoli e saggi di ANTONIO DE ROSSI: *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino, 2001, pp. 66-67; *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, op. cit., p.77; «Existe-t-il une architecture alpine?» *Une traversée des Alpes occidentales italiennes pour repenser la notion de projet architectural dans le territoire alpin contemporain*, in «Revue de géographie alpine», Tome 84, n.3, 1996, pp. 79-81; e di LUCIANO BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane. Dagli anni '60 alla fine del XX secolo*, op. cit., pp. 91-93.

<sup>86</sup> Il rapporto tra culture umane e ambiente fisico è stato alla base dell'approccio interpretativo della scuola geografica francese tra XIX e XX (si ricordi il vidaliano concetto di «genere di vita») e, per indiretta influenza, anche della scuola italiana. Gli studi sulla casa rurale in Italia e in Francia conobbero una stagione di grandi indagini sul campo nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali. Gli sforzi di costruire delle grandi categorie «di genere» che potessero accumunare ampie aree geografiche si scontravano però con contraddizioni insanabili. Questi studi trascuravano inoltre gli aspetti più propriamente architettonici, come le tecniche costruttive e le questioni stilistiche, privilegiando invece un approccio funzionalista (la casa come strumento di lavoro). Nel secondo dopoguerra queste indagini sulla casa rurale vennero pubblicate in Italia dal CNR (Centro Nazionale di Ricerca) e in Francia dal CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), adottando un criterio etnografico di raccolta sistematica dei materiali osservati, divisi per regioni relativamente uniformi, e lasciando aperte alcune questioni interpretative. Si vedano in particolare i due volumi CNRS della collana *Architecture rurale française* sulla Savoia e il Delfinato, ossia delle regioni transalpine confinanti con le valli occitane piemontesi: HENRI RAULIN, *Savoie, Berger-Levrault*, Nancy, 1977, trad. it., *Case contadine in Savoia*, Priuli & Verlucca, Ivrea,

alla «Repubblica degli Escartons», che dal 1343 al 1714 mantiene larghe autonomie e libertà. L'architettura di legno e pietra che si sviluppa in questa zona è in gran parte diversa da quella «tutta pietra» delle altre valli occitane italiane<sup>87</sup>.

Pompeo Trisciuoglio – nel tentativo di ricostruire le tipologie originarie di Grangesises, di cui non restavano che resti sparsi di muri – compie indagini sui borghi nelle estreme propaggini della Val di Susa e della Val Chisone. Gli è subito chiaro che non esiste una generica tradizione della casa alpina cui potersi riferire: lo studio deve basarsi sulla conoscenza diretta degli insediamenti e dei luoghi. Il rilievo è lo strumento principale, e con esso aveva peraltro familiarità, date le campagne di rilevamento effettuate da giovane per la Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte.

Thures, in comune di Cesana Torinese, e Villardamont<sup>88</sup>, presso Pragelato in Val Chisone, sono villaggi dove le tipologie rurali di mezza costa sono diffuse e relativamente ben conservate. Le case sono grandi organismi unitari che racchiudono sotto uno stesso tetto gli spazi d'abitazione e quelli per il bestiame e la conservazione del foraggio. Localmente vengono chiamate *grange*, *grangies* o *grongies*<sup>89</sup>. Sono costituite da un basamento in pietra alto uno o due piani destinato a stalla e abitazione, e da una sovrastruttura lignea che racchiude lo spazio del fienile, con capriate che reggono due falde inclinate coperte da scandole di legno. I piani del basamento sono seminterrati, in modo da garantire un accesso da monte al fienile senza necessità di scala interna. Gli orizzontamenti del primo piano sono solitamente costituiti da volte in muratura; quelli superiori da impalcati lignei con travi squadrate e assito di calpestio. Il sottotetto può essere aperto, con capriate in vista sul frontone, oppure tamponato da tavole di larice disposte verticalmente con fessure che garantiscono l'aerazione del fienile. Alla facciata verso valle sono spesso sovrapposti uno o due ballatoi continui con funzione di essiccati, posti uno al primo piano e l'altro in corrispondenza del sottotetto e dell'imposta delle capriate. La linea di colmo è normalmente orientata secondo le linee

1983; ID., *Dauphiné*, Berger-Levrault, Nancy, 1978. Non esiste, purtroppo, un corrispondente volume del CNR italiano sulle valli occitane piemontesi. Criteri simili sono adottati dallo studio di LUIGI DEMATTEIS, *Case contadine nelle valli occitane in Italia*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 1983.

<sup>87</sup> Devo questa osservazione ad Antonio De Rossi. Sulle vicende legate alla Repubblica degli Escartons cfr. ANNIBALE SALSA, *Il tramonto delle identità tradizionali*, op. cit., dove è riportata anche la carta costituzionale della Repubblica (*Grande Charte des Escartons*), pp. 149-156.

<sup>88</sup> Pare che questi villaggi, nonostante la quota altimetrica elevata, fossero stabilmente abitati per tutto l'anno, e non utilizzati solo come stazioni intermedie nelle migrazioni verso l'alpeggio. Il limite vegetativo e delle colture nelle valli occitane piemontesi è infatti più elevato che in altre zone alpine. Lo sfalcio si pratica fino a 2000 metri e gli insediamenti permanenti si spingono fin oltre i 1800 metri s.l.m.

<sup>89</sup> Secondo Dematteis queste denominazioni vengono utilizzate prevalentemente per le case unitarie di proprietà in alpeggio o nelle stazioni intermedie piuttosto che negli insediamenti permanenti. Tuttavia la distinzione non è sempre chiara, poiché esistono villaggi nati come stazioni intermedie che col tempo si trasformano e vengono abitati tutto l'anno. In tutti i casi, comunque, le *grange* sono composte da alcuni spazi d'abitazione, da una stalla e da un fienile sovrapposto (da cui il nome che deriva dal latino *granea*, luogo dove si ammassano i raccolti) riuniti in un organismo edilizio accentratato. Si veda L. DEMATTEIS, *Case contadine nelle valli occitane*, op. cit., p. 42.

di pendenza del terreno per favorire lo scolo delle acque verso valle. I canali di gronda sono ottenuti da un tronco di larice scavato, sorretto da cicogne ottenute dal ceppo ricurvo del larice. Le scandole di copertura sono costituite da assicelle segate<sup>90</sup> di venti centimetri per due metri, con due scanalature a favorire lo scolo delle acque, chiodate sul tetto a corsi sovrapposti, così che ogni punto sia coperto da almeno due strati.

### *Piccoli villaggi sparsi*

Mentre nelle valli occitane meridionali prevale il villaggio in pietra accentratato, in quelle più a nord «osserviamo una proliferazione di frazioni di piccoli gruppi di abitazioni»<sup>91</sup>. Non ha diffusione nemmeno il modello del casale isolato, come nelle Alpi orientali con il *maso*. Pare che «i piemontesi siano riusciti ad essere simultaneamente isolati ed accentrati, vivendo in disparte, ma in piccolissime celle umane da tre a sei case»<sup>92</sup>. I comuni di Sauze di Cesana, Oulx, Exilles e Pragelato sono composti da un gran numero di frazioni disposte sui conoidi di fondovalle o sui versanti soleggiati. Grangesises è una di queste frazioni, composta in origine da un gruppo di sei grange raccolte intorno a una piazzetta con una chiesetta dedicata a Nôtre Dame de Sises.

Le grange si dispongono sul versante per file parallele, seguendo l'andamento del terreno. I frontoni delle facciate sono orientati verso la valle e verso il sole; le case delle file retrostanti non rimangono in ombra grazie al dislivello del terreno. I percorsi interni al villaggio sono organizzati secondo una doppia gerarchia: la strada principale con la piazzetta attraversa longitudinalmente l'abitato, mentre stretti percorsi trasversali collegano i seminterrati ai piani dei fienili. Queste stradine seguono le pendenze del suolo e sono spesso costituite da successioni di terrazzi e da gradinate scavate nel terreno.

### *La ricostruzione dell'antico borgo*

Nel 1972 il maestro di sci Marcello Paltrinieri e l'ingegner Roberto Bianco, appassionati frequentatori del comprensorio sciistico del Sestrière, decidono di realizzare delle residenze alternative ai grandi alberghi del colle. Il vecchio borgo di Grangesises è abbandonato e si trova a pochi chilometri dalla famosa stazione sciistica;

<sup>90</sup> Le scandole utilizzate nella regione sono di maggiori dimensioni rispetto a quelle delle aree alpine settentrionali (circa 60 cm di lunghezza per 15 di larghezza) ed hanno una superficie coprente maggiore. Ma la lavorazione a sega non favorisce l'impermeabilità del manto, e la durata nel tempo è limitata a circa vent'anni. Nel Vallese, nei Grigioni svizzeri e in Tirolo le scandole sono invece ottenute per lavorazione a spacco che non interrompe la continuità delle fibre, favorendo l'impermeabilità delle superfici e garantendo una durata molto maggiore del manto (oltre quarant'anni).

<sup>91</sup> PAUL GUICHONNET, *La dimora alpina nelle Alpi occidentali franco-piemontesi*, in *La dimora alpina*, op. cit., p. 138.

<sup>92</sup> RAUL BLANCHARD, *Les Alpes occidentales*, 13 voll., Arthaud, Parigi, 1938-1946, vol. 9, p. 496.

sembra il luogo ideale per sperimentare un nuovo modo di «abitare turisticamente la montagna»<sup>93</sup>.

L'incarico di recuperare il villaggio è affidato a Pompeo Trisciuglio, che basa il progetto sullo studio dell'architettura e delle tradizioni locali. A costruzione ultimata, ricorda che «la conoscenza acquisita sull'architettura tradizionale ha finito con il determinare le condizioni perché i valori espressi da quell'architettura si imponessero con tutta la loro autorità. Ne è conseguita la scelta... di assumerne tutte le componenti... nella composizione del progetto di ricostruzione»<sup>94</sup>. Trisciuglio ritiene che le forme della tradizione alto-valsusina abbiano ancora validità e possano essere riproposte adottando qualche accorgimento per adeguare le antiche tecniche ai procedimenti moderni.

Del borgo di Grangesises rimanevano in piedi tre grange<sup>95</sup> molto rovinate, la piccola chiesetta di Nôtre Dame e dei monconi di muro che consentivano di riconoscere i sedimi delle case. Il progetto prevede innanzitutto la ricostruzione e l'integrazione delle murature in pietra. La tecnica costruttiva viene parzialmente adeguata: non più muri a secco ma murature a sacco con paramenti in pietra e connessioni di malta di calce. Le volte sono recuperate o parzialmente ricostruite o rinforzate, ma anche sostituite con solai di cemento armato. Così anche i solai in legno, le strutture di copertura e le altre parti della costruzione. Particolare attenzione è riservata ai manti di copertura, per i quali si recuperano le tecniche di fabbricazione delle scandole e dei canali di gronda, cadute in disuso da parecchi anni. Un ruolo importante è attribuito da Trisciuglio alle maestranze e agli artigiani locali. Alcune tecniche erano desuete, ma la memoria delle vecchie maniere si conservava nei più anziani, consentendone il recupero filologico.

«L'esito più interessante del progetto – sostiene Elena Tamagno – è la ricerca, tutta didattica, su materiali, tecniche, manodopera propri dell'architettura tradizionale dell'Alta Valle di Susa, condotta fino alla sperimentazione dei loro ambiti di validità, in un intervento concreto ed attuale»<sup>96</sup>. Alcuni critici hanno invece assimilato il progetto di ricostruzione alla logica di un restauro conservativo, e riproposto l'annoso

<sup>93</sup> A. DE ROSSI, *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, op. cit., p. 77. In questo articolo, De Rossi propone una panoramica sintetica ed efficace sui modi di abitare e sui modelli turistici sviluppatisi nelle Alpi dall'800 a oggi.

<sup>94</sup> POMPEO TRISCIUGLIO, *Riuso e cultura dei luoghi*, in «Parametro», n.167, luglio-agosto 1988, p.54.

<sup>95</sup> Le tre grange superstiti erano la Cà d'la Cruss (chiamata così per via della croce in ferro battuto sul tetto) e la casa millesimata (A.D. 1714) sulla fila verso valle, oltre ad alcune porzioni adiacenti alla Locanda del Vescovo (oggi trasformata in albergo, casa natale di Mons. Giuseppe Prin, Vescovo di Susa nell'800) sulla fila verso monte, tra cui la cappella di Nôtre Dame de Sises con il piccolo campanile.

<sup>96</sup> ELENA TAMAGNO, *L'intervento di ricostruzione di Grangesises*, in «Atti e rassegna tecnica della società ingegneri e architetti in Torino», nuova serie, n. 1-2, gennaio-febbraio 1988, p. 17.

problema del «falso storico»<sup>97</sup>. Non è ora il caso di discutere le teorie del restauro elaborate nel secolo scorso e il loro atteggiamento di giustificazione o di condanna dei procedimenti di imitazione stilistica. Tuttavia è importante ricordare che i problemi del «vero», dell'«autentico» e del «sincero» in architettura, e quelli rovesciati del «mimetico» e del «falso» sono stati posti con logiche meno semplicistiche e lineari. La riproposizione di forme provenienti dal passato non può essere vista solo alla luce di motivi presunti di «sincerità», ma in base a criteri generali di «adeguatezza»: dove l'adeguatezza va intesa in senso non utilitaristico ma ampio e comprensivo. Tornerò su questi temi più avanti, dopo aver definito il quadro della vicenda costruttiva di Grangesises.

Un altro punto d'interesse del progetto di Trisciuglio è nel modo in cui le funzioni ricettive del turismo sono adattate in un'abitazione contadina. Il significato delle forme tradizionali è giudicato più forte degli usi che devono essere accolti. Anzi: «nel nuovo rapporto forma-funzione che si costituiva, quei significati dovevano intervenire in tutta la loro pregnanza a definire e caratterizzare i nuovi spazi e le nuove funzioni»<sup>98</sup>. Il processo di definizione della forma a partire dalle funzioni è ribaltato. La genesi della forma appartiene a un procedimento molto più profondo e denso, e non può arrestarsi alla soddisfazione dei bisogni pratici. Le funzioni si adeguano a una forma data o addirittura vengono suggerite dalla forma. Un fienile, opportunamente frazionato e diviso in piani, può diventare un alloggio; un essiccatoio può diventare un balcone o uno stenditoio; una capriata aperta può dar luogo a un loggiato; gli accessi separati a stalla e fienile possono fungere da ingresso a unità abitative distinte; e così via e così via.

### *La nuova fondazione*

Nel 1975, dopo che la ricostruzione è stata portata a termine, si comincia a pensare che il villaggio restaurato potrebbe essere il modello di un complesso residenziale più esteso, capace di rispondere in modo più diretto alle esigenze del turismo di massa. Trisciuglio elabora i progetti per la nuova fondazione di Grangesises, costruita accanto al vecchio borgo con un cantiere che dura quasi diec'anni.

Il nuovo insediamento ha una scala di gran lunga maggiore a quella dell'esistente, e oltre che singole abitazioni comprende un albergo, alcuni spazi collettivi e una serie di

<sup>97</sup> PIERRE-ALAIN CROSET, *Revival e imitazioni*, in *Architettura degli anni '80 in Piemonte*, catalogo della mostra di Torino, 7 luglio - 4 agosto 1990, Electa, Milano, 1990, p. 40. Croset «concede» tuttavia che «l'uso del "falso storico", in sé problematico, appare in questo caso giustificato da un discorso di ambientamento paesaggistico».

<sup>98</sup> P. TRISCIUOGLIO, *Riuso e cultura dei luoghi*, op. cit., p. 54.

botteghe e negozi ricavati ai piani inferiori degli edifici. Nei piani interrati sono poste le autorimesse, in modo da nascondere le automobili e da riservare i percorsi di superficie ai pedoni. La grangia rimane la tipologia di riferimento, ma le dimensioni si ampliano fino ad edifici di cinque-sei piani.

Gli spazi tra gli edifici reinterpretano quelli dell'insediamento tradizionale. «Le nuove costruzioni riprendono integralmente le caratteristiche morfologiche e costruttive dell'architettura rurale locale, e sono disposte ai fini di formare un villaggio compatto»<sup>99</sup>. I nuovi edifici si dispongono sul versante in file parallele che seguono le curve di livello, e anche i percorsi principali sono in orizzontale. La strada superiore conduce a una piazza su cui si affacciano l'albergo, i negozi e gli altri spazi collettivi. I percorsi secondari sono viceversa in pendenza e collegano trasversalmente le strade dei vari livelli, dando vita a una trama di vicoli, passaggi e scalinate che ricordano quelli delle borgate storiche. Ogni edificio contiene numerose unità abitative, ciascuna con accesso indipendente da uno dei percorsi o dalle scale esterne.

Il rapporto con la verticalità del versante è fra le qualità migliori dell'insediamento. La pendenza è sfruttata in modo da ottenere schiere di edifici ugualmente esposte al sole e con pari visuale sul fondovalle. La costruzione per livelli successivi riguarda non solo gli edifici, ma anche gli spazi aperti, organizzati in terrazzamenti, scalinate e belvedere. Quella di Grangesises è una costruzione legata alla morfologia del suolo e a una «riflessione sul rapporto tra spazio costruito e spazio aperto..., tema totalmente ignorato dall'architettura alpina moderna»<sup>100</sup>.

La tipologia dei nuovi edifici fa ancora riferimento alla grangia della tradizione, anche se ricorre a tecniche costruttive aggiornate. Le murature in pietra diventano murature in blocchi portanti prodotti industrialmente e intonacati; i solai sono in cemento armato e laterizio; la struttura del tetto resta in legno, ma realizzata con travi poggiante sull'intelaiatura di muri e pilastri e non più sulle capriate. Rimane la divisione tra una parte basamentale in muratura e una parte di sottotetto in legno, con lo stacco netto dell'intonaco dei piani inferiori dalle tavole di abete tinteggiato scuro di quelli superiori. La pietra è usata soltanto come materiale di rivestimento per alcuni basamenti, per i muri contro terra e per porzioni di pavimentazione esterna. I ballatoi lignei continuano a caratterizzare i fronti verso valle, ma il loro numero si moltiplica per i piani dell'edificio, sino a gruppi di quattro o cinque ballatoi sovrapposti. I manti di copertura adottano ancora le scandole di legno, e le gronde sono realizzate, come nella tradizione, con tronchi di larice segati e scanalati.

---

<sup>99</sup> A. DE ROSSI, «Existe-t-il une architecture alpine?», op. cit., p. 79.

<sup>100</sup> A. DE ROSSI, *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, op. cit., p. 77.

Il rapporto di consuetudine che le grange intrattenevano con l'intorno e con l'ambiente è andato, con la modernità, irrimediabilmente perduto. La sola possibilità che rimane è quella di rappresentare ed evocare quel mondo e quel rapporto tra costruzione e natura. Non a caso Trisciuglio ricorre allo strumento della citazione, ripetendo forme di colonne in pietra che sostengono tetti, barbacani che rinforzano basamenti, tessiture di legno legate ai ballatoi come se fossero degli essiccatoi. Sono elementi che hanno perso la loro funzione e che rimangono testimoni di un lontano passato. L'accusa che la critica ha rivolto a quest'architettura è di aver messo in scena una finzione.

### *Il tabù del tradizionalismo nella costruzione montana*

Tra le critiche mosse al progetto di Trisciuglio colpisce quella di Pierre-Alain Croset, per il quale «l'intervento... disturba per il modo spavaldo e disinvolto con cui viene usato lo strumento "immorale" dell'imitazione stilistica»<sup>101</sup>. La ripresa delle forme del passato è giudicata addirittura come contraria alla «morale».

La cultura europea ha sviluppato, nel secondo dopoguerra, una ripulsa sempre più netta delle posizioni tradizionaliste, basate su principi di imitazione stilistica. La storiografia ufficiale ha assorbito questi atteggiamenti di censura, fino a escludere le opere più tradizionaliste dalle storie dell'architettura del '900. È una censura che può essere collegata alle difficoltà dell'architettura moderna nei confronti di posizioni tradizionaliste che sono state, almeno fino al dopoguerra, maggioritarie. Negli anni '80 sono state in parte rivalutate, ma mai accettate per intero. Questo clima ha evidentemente influenzato anche la cultura architettonica torinese.

Ancora oggi vi sono in Europa correnti minoritarie che credono in un'architettura tradizionalista, accusate, spesso con ragione, di essere reazionarie. Tra queste v'è quella animata da Léon Krier, che ha istituito quel «Prix Européen de la Reconstruction de la Ville»<sup>102</sup> che nel 1987 è stato assegnato all'intervento di ricostruzione del borgo di Grangesises. La cultura piemontese si è compiaciuta del premio, ma non ne ha accettato pienamente le ragioni. Tra le motivazioni del premio leggiamo: «la lezione che si trae [da questo progetto] potrà utilmente essere applicata a realizzazioni interamente nuove»<sup>103</sup>; e ancora: «dalle rovine di un villaggio di pietra,

<sup>101</sup> PIERRE-ALAIN CROSET, *Revival e imitazioni*, op. cit, p. 40.

<sup>102</sup> Il premio internazionale che «ricompensa esplicitamente ed esclusivamente l'eccellenza nella costruzione vernacolare e l'architettura classica» è stato istituito nell'ambito della «Fondation pour l'architecture» di Bruxelles per volere di Léon Krier. La giuria che nel 1987 ha premiato il progetto di Trisciuglio era composta da Philippe Rothier, Maurice Culot, Marc Breitman, Dan Cruickshank, Miguel Garray, Jean-Philippe Garric, Léon Krier, François Loyer. Si veda LEON KRIER, *Vers un pluralisme*, in «Archives d'Architecture Moderne», n. 35-36, 1987, p. 23.

<sup>103</sup> DAN CRUIKSHANK, *Commentaires*, in «Archives d'Architecture Moderne», n. 35-36, 1987, p. 22.

Pompeo Trisciuglio inventa il tesoro della costruzione tradizionale rurale. Ricco del suo sapere, rifiuta il modello e le aggressioni delle città industriali»<sup>104</sup>. Elena Tamagno giudica queste osservazioni «poco attente alla cultura architettonica piemontese in cui si colloca l'attività del progettista»<sup>105</sup>, rivendicando l'importanza dell'ambito formativo dell'autore e, in particolare, dell'insegnamento di Mollino. Al progetto viene riconosciuta una grande qualità costruttiva<sup>106</sup>, ma nello stesso tempo si mettono in discussione «i limiti di applicabilità generalizzata del metodo che il premio ha inteso promuovere»<sup>107</sup>.

Trisciuglio è stato allievo di Mollino al Politecnico di Torino, ma se da lui può aver ereditato la passione per l'osservazione e il rilievo, egli ha infine maturato un approccio progettuale che si distacca profondamente da quello del maestro. La sapienza costruttiva delle dimore alpine è per Mollino uno stimolo e uno spunto per creare nuove forme. È invece, per Trisciuglio, un patrimonio che non ha perso d'attualità, e che può essere ripreso e continuato. La posizione di Trisciuglio è «poco torinese», ed è più vicina a quella di Albini, per il quale le forme della tradizione rurale hanno valore archetipico e possono essere ripetute perché ancora moderne e attuali.

Mollino non avrebbe probabilmente approvato l'intervento di Grangesises. Dal suo scritto *Tabù e tradizione nella costruzione montana* emerge l'idea che in montagna come in città ogni imitazione sia da rifiutare, se non si vuole ridurre l'opera a un'esercitazione scenografico-archeologica. Le costruzioni montane di oggi devono basarsi su nuove esigenze e nuove soluzioni. Non possono tenere in vita tecniche costruttive diventate antieconomiche. L'invito a usare i materiali del luogo è un «lusso da fissati», e «come ogni altra storia, anche quella del costruire è irripetibile»<sup>108</sup>. Anche se la sua opera si distacca a volte da questi assunti, rimane il fatto che Mollino non ha mai ripreso linearmente le forme della tradizione, ma le ha sempre sottoposte a radicali processi di reinvenzione<sup>109</sup>.

<sup>104</sup> PHILIPPE ROTTHIER, *De la Reconstruction des villes et des campagnes ou la naissance de l'Europe*, in «Archives d'Architecture Moderne», n. 35-36, 1987, p. 22. Traduzione dal francese mia.

<sup>105</sup> ELENA TAMAGNO, *L'intervento di ricostruzione di Grangesises*, op. cit., p. 17. Il riconoscimento «viene dunque a premiare – come sostenuto da Clara Palmas (Soprintendente per i Beni ambientali e architettonici del Piemonte) in una lettera a Pompeo Trisciuglio citata dalla stessa Tamagno – l'ambito culturale» nel quale si è sviluppato. L'«ambito culturale» cui Palmas voleva riferirsi potrebbe però essere quello della tradizione valsusina e non, come ha voluto intendere Tamagno, quello della cultura architettonica torinese.

<sup>106</sup> L'intervento è «caratterizzato da un'evidente qualità costruttiva, riconosciuta dall'attribuzione nel 1987 del "Prix Européen de la Reconstruction de la Ville". PIERRE-ALAIN CROSET, *Revival e imitazioni*, op. cit, p. 40.

<sup>107</sup> E. TAMAGNO, *L'intervento di ricostruzione di Grangesises*, op. cit., p. 17

<sup>108</sup> CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, op. cit., pp. 151-154.

<sup>109</sup> Fa forse eccezione il *Rascard Garelli* di Champoluc, dove è stata effettuata un'operazione di smontaggio e rimontaggio di un antico fienile. Anche in quel caso, comunque, il basamento in pietra, i pilastri «a fungo» e la scala esterna sono stati reinventati da Mollino.

L'atteggiamento tradizionalista di Trisciuoglio è rimasto un tabù per la cultura torinese. Tuttavia, credo che la sua opera non vada giudicata secondo questa schematica contrapposizione tra propensioni passatiste e innovatrici. Lui stesso non ha avuto timore di essere giudicato «non moderno». Il criterio che l'ha guidato è stato di introdurre modifiche al modo di costruire tradizionale solo se rappresentavano un miglioramento; in caso contrario, si sarebbe attenuto alla tradizione<sup>110</sup>. Un modo di giudicare il progetto di Grangesises potrebbe essere quello dell'adeguatezza delle soluzioni adottate, valutando di volta in volta «cosa regge e cosa no» nella ripresa della tradizione: ha avuto senso riprendere alcuni caratteri generali dell'insediamento e alcuni elementi formali archetipici; ha avuto senso riprendere il rapporto con il versante e ripetere la disposizione degli edifici; meno convincenti sono le citazioni di elementi architettonici ripresi linearmente dalla tradizione.

Anche in ambito montano è importante, a proposito di tradizionalismo, distinguere la pratica «colta» da quella dell'edilizia comune. Nel secondo dopoguerra l'urbanizzazione delle valli è stata spesso realizzata da forze locali, con l'esclusione degli architetti e della cultura. Se negli anni '60 si è avuto un certo entusiasmo per la modernizzazione e per forme innovative, si è poi tornati a una preferenza per forme costruttive tradizionali. Il tradizionalismo, in ambiti locali, non è diventato un tabù. Ma della tradizione non è stata effettuata una lettura profonda e attenta come quella di Trisciuoglio, riducendosi alla ripetizione di pochi e stereotipati elementi della casa alpina. Ed è questo l'atteggiamento che davvero – come sottolineava Mollino – «uccide la tradizione»<sup>111</sup>.

### *Il villaggio turistico alpino dopo Edoardo Gellner*

Parlando di villaggi turistici di fondazione, non si può non ricordare l'esperienza di Edoardo Gellner a Corte di Cadore<sup>112</sup>. Friedrich Achleitner sostiene – credo a ragione – che «dovremo abituarci a parlare, nelle discussioni future, di un *costruire nelle Alpi*

<sup>110</sup> Cfr. ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, op. cit., p. 272. Loos dava questa raccomandazione a chi costruiva in montagna: «non temere di essere giudicato non moderno. Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario attieniti alla tradizione».

<sup>111</sup> CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, op. cit., p. 151.

<sup>112</sup> Il villaggio ENI detto *Corte di Cadore*, situato in comune di Borca di Cadore ai piedi del Monte Antelao, è un complesso turistico composto da 263 casette unifamiliari isolate e disposte nel verde, una colonia, un albergo, un centro servizi e una chiesa (progettata da Gellner insieme a Carlo Scarpa). Il progetto è stato fortemente voluto da Enrico Mattei, presidente dell'Ente Nazionale Idrocarburi, ed è stato concepito e realizzato tra il 1954 e il 1962; rappresenta un'esperienza unica nel panorama nazionale dell'architettura per il turismo, e si è rapidamente imposto all'attenzione della critica internazionale per le valenze paesaggistiche della costruzione in montagna. Fra la cospicua bibliografia sull'argomento si veda: *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, a cura di Franco Mancuso, Electa, Milano, 1996; *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, Skira, Milano, 2002; EDOARDO GELLNER, *Percepire il paesaggio*, a cura di Valeria Fois e Michele Merlo, Skira, Milano, 2004.

dopo Edoardo Gellner»<sup>113</sup>. L'opera dell'architetto istriano è una pietra di miliare dell'architettura moderna in ambito montano, e il confronto con il villaggio di Grangesises potrebbe rivelarsi efficace per i presupposti che accomunano i due progetti e (paradossalmente) per gli esiti a volte contrapposti cui giungono.

Il ruolo attribuito allo studio delle tradizioni e dell'architettura rurale è evidente in entrambi i casi. Gellner è un profondo conoscitore dell'architettura rurale ampezzana<sup>114</sup> e utilizza, come Trisciuoglio, le conclusioni dei suoi studi per progettare il nuovo. Ma il suo atteggiamento si distingue per un'aperta «polemica contro il rustico»<sup>115</sup> e per una reinterpretazione della tradizione che evita la ripetizione di forme già date. Gellner appartiene alla stessa generazione di Mollino e mostra nell'immediato dopoguerra una fede innocente nel progresso e nelle nuove scoperte. Trisciuoglio invece, che è nato negli anni '30 ed ha iniziato la sua attività nei '60, è molto più disilluso<sup>116</sup>.

Entrambi i progetti si confrontano con il paesaggio naturale. A Corte di Cadore il disegno del villaggio è unitario e basato su linee orizzontali; gli edifici sono bassi e cercano l'inserimento armonioso nelle forme del terreno. Emergono solo alcuni edifici pubblici rappresentativi, come la chiesa, progettata con Carlo Scarpa, e il padiglione centrale della colonia. Ma mentre Gellner tenta un'opera di ri-costruzione del paesaggio (definita da Achleitner una «riparazione del paesaggio»<sup>117</sup>), Trisciuoglio si adegua a una situazione già data. Inoltre, a Grangesises l'aspetto più importante non è l'edificazione bassa, ma l'aggregazione compatta degli edifici sul versante.

La differenza principale tra i due interventi sta nelle modalità di aggregazione degli edifici, con la formazione di un insediamento disperso a Corte di Cadore e di uno accentuato a Grangesises. Mattei aveva posto come vincolo la realizzazione di casette unifamiliari isolate nel verde, per fornire a ogni famiglia uno spazio di riposo nella natura che facesse dimenticare le incombenze della «civiltà»<sup>118</sup>. Al contrario,

<sup>113</sup> FRIEDRICH ACHLEITNER, *Edoardo Gellner e un «paese di fondazione» nel Cadore*, in *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, op. cit., p. 19.

<sup>114</sup> EDOARDO GELLNER, *Architettura anonima ampezzana*, Franco Muzzio, Padova, 1981; ID., *Architettura rurale nelle Dolomiti venete*, Edizioni Dolomiti, Cortina d'Ampezzo, 1988.

<sup>115</sup> Cfr. *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, op. cit., p. 139. La «polemica contro il rustico» coincide in gran parte con una critica rivolta alla cosiddetta «edilizia di accompagnamento» che i Re

<sup>116</sup> Gellner è nato nel 1909, Mollino nel 1905, Trisciuoglio nel 1936.

<sup>117</sup> Il versante su cui si costruisce il villaggio ENI era in origine una pietraia brulla ed erosa. Il progetto di Gellner tenta di guarire «perfino quelle ferite che la natura si era procurate da sola» attraverso un'attenta opera di piantumazione e di rinverdimento. F. ACHLEITNER, *Edoardo Gellner e un «paese di fondazione»*, op. cit., p. 19.

<sup>118</sup> Le proposte di aggregazione fra unità abitative elaborate da Gellner vengono ripetutamente bocciate, e il progettista deve infine piegarsi al volere di Mattei. Gellner riponeva le speranze di realizzare uno spazio collettivo e aggregativo nel centro civico che doveva porsi al centro del villaggio, che però non verrà mai realizzato.

nell'insediamento di Grangesises, Trisciuglio tenta un'edificazione compatta basata su strade, vicoli e slarghi da vivere come spazi collettivi, pur garantendo la *privacy* con lo stratagemma degli ingressi separati agli alloggi.

In entrambi i casi, la dimensione minuta del villaggio prevale su quella «totalizzante» del grande complesso ricettivo. Si pensi, al riguardo, a come cambi l'atteggiamento dell'ENI nel passaggio dalla colonia che Vaccaro realizza a Cesenatico a quella di Gellner a Borca di Cadore. Il villaggio-vacanza sembra rispondere in modo più convincente alle richieste della società del xx e xxi secolo, che vuole spazi di svago appartati che simulino «delle condizioni naturali... ricercando la maggior differenza possibile rispetto all'ambiente di lavoro di chi cerca ristoro»<sup>119</sup>. Ma mentre Corte di Cadore si limita a introdurre la dimensione di un insediamento disperso nel paesaggio, Grangesises propone un cambiamento di linguaggio, con «la messa in discussione di mezzo secolo di modernismo architettonico in montagna» e con «il cemento, l'acciaio e il vetro della modernità... sostituiti dalla pietra e dal legno»<sup>120</sup>.

---

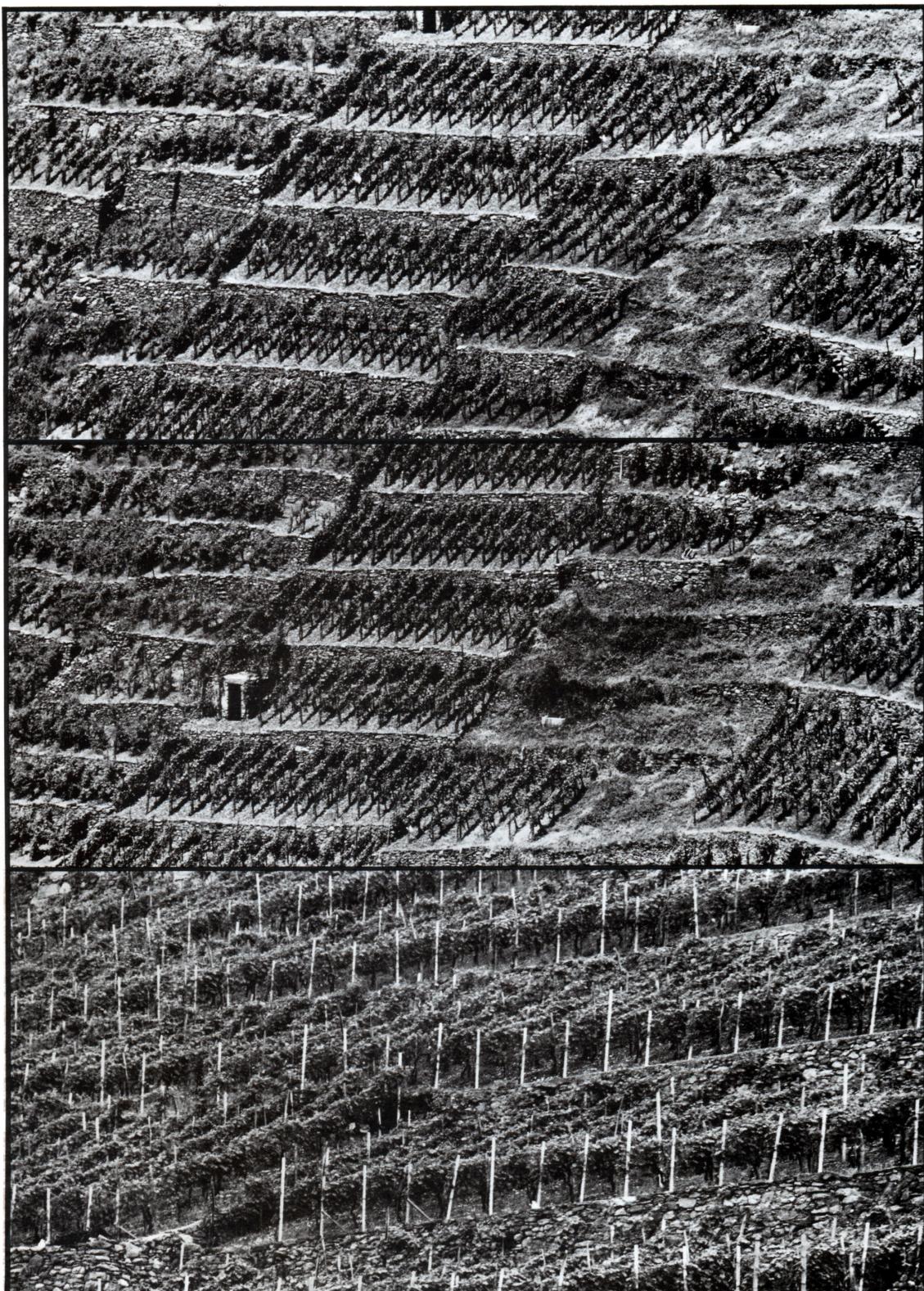
<sup>119</sup> F. ACHLEITNER, *Edoardo Gellner e un «paese di fondazione»*, op. cit., p. 7.

<sup>120</sup> A. DE ROSSI, *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, op. cit., p. 77.

**PARTE SECONDA  
LA VALTELLINA**



CAPITOLO QUINTO  
**CARATTERI DI UN TERRITORIO ALPINO**



5.1. I terrazzamenti retici della Valtellina (foto di Gianni Berengo Gardin)

La Valtellina è una terra di confine, non solo in senso politico. Si configura come una vallata longitudinale stretta fra due catene di monti (le Alpi Retiche e le Orobie) posta a cavallo della cosiddetta «Linea Insubrica», punto di contatto tra la zolla africana e quella euroasiatica. La catena retica, insieme agli altri sistemi delle Alpi centrali, segna uno spartiacque importante per la geografia dell’Europa. Le acque che nascono dal versante retico settentrionale, appena al di là dei confini valtellinesi, confluiscono infatti nei grandi bacini fluviali nordeuropei e mitteleuropei, terminando il loro corso nel Mare del Nord e nel Mar Nero. I torrenti del versante valtellinese si gettano invece nell’Adda e quindi nel Mediterraneo<sup>1</sup>.

L’oro-idrografia dei continenti costituisce una rete naturale lungo le cui maglie si sono sviluppate le civiltà umane: i solchi dei fiumi e le «pieghe» dei rilievi – con i percorsi di fondovalle e di mezza costa – sono stati i canali privilegiati per le migrazioni dei popoli. Una volta stabilitisi in un luogo, hanno continuato ad usare le direttrici fluviali come trama dell’insediamento e come via di comunicazione, definendo poco a poco i propri spazi vitali entro una porzione discreta di quella trama. Così a un bacino idrografico corrisponde spesso una civiltà dai caratteri definiti. Al di là delle delimitazioni amministrative e dei confini che gli stati moderni hanno più volte ridisegnato con linee astratte su una carta geografica, una regione si definisce soprattutto attraverso un’unità territoriale e culturale. Il profondo legame che unisce gli uomini a una terra si è espresso nel concetto di patria<sup>2</sup>. Nelle regioni di confine quest’idea di patria si è spesso manifestata con maggior evidenza, quasi sublimata dalla tensione fra culture diverse.

Tuttavia non sarebbe corretto guardare a una regione alpina come a un mondo a sé, arroccato nella difesa di una supposta alterità. Le numerose «patrie particolari» che compongono il variopinto mosaico alpino sono state troppo spesso considerate come realtà isolate e prive di rapporti con il resto d’Europa. Anche uno storico come Braudel, come ho già ricordato, considerava la montagna «un mondo in disparte dalle

---

<sup>1</sup> Alcuni territori che amministrativamente rientrano nei confini della provincia di Sondrio, come la Val di Lei e la valle di Livigno, appartengono ai bacini idrografici del nord Europa (la Val di Lei a quello del Reno, la valle di Livigno a quello del Danubio). Altre valli appartenenti al bacino dell’Adda sono invece oltre il confine italiano, in territori amministrativamente svizzeri, come la Val Poschiavina e l’alta Bregaglia.

<sup>2</sup> Le retoriche nazionaliste del XIX e XX secolo hanno in parte deformato questa parola, trasformandola in qualcosa che ha a che fare, in modo quasi esclusivo, con una fideistica adesione alle politiche degli stati. Ma nonostante ciò, il termine «patria» ha conservato intatto il significato che descrive l’appartenenza a una terra per nascita, residenza o tradizione. Pensiamo al modo in cui Cattaneo usava il termine definendo la Lombardia una «patria artificiale», e cioè una terra con un’unità propria culturale e in gran parte trasformata e costruita dagli uomini che vi abitano. Per Cattaneo la Lombardia (una «patria particolare») è parte di una patria più grande: l’Italia. CARLO CATTANEO, *Agricoltura e morale*, in «Atti della Società d’incoraggiamento d’arti e mestieri», Milano, 1844. Ripubblicato in varie raccolte di scritti di Cattaneo. La citazione è presa da: ID., *Scritti sulla Lombardia*, op. cit., vol. 1, p. 326.

civilizzazioni»<sup>3</sup>. In realtà gli abitanti delle Alpi non sono mai stati del tutto stanziali, e non è giusto immaginarli in un perenne isolamento trascorso sulle montagne a nutrirsi dei pochi frutti che la natura era disposta a concedere. È forse più realistico vederli come «uomini delle valli», che percorrevano i solchi dei fiumi e i valichi intessendo rapporti di scambio con altre regioni, anche molto lontane. Le comunicazioni hanno avuto, fin dalla preistoria, un ruolo decisivo per lo sviluppo delle civiltà alpine<sup>4</sup>. Nonostante le Alpi possano apparire come una barriera netta e impenetrabile, è invece importante evidenziare la loro natura di catena «aerata», ricca di valli trasversali e di valichi piuttosto agevoli<sup>5</sup>.

Non sono stati i soli fattori ambientali ad influire sugli sviluppi delle comunicazioni transalpine. La geografia naturale e i cambiamenti climatici hanno contribuito a favorire o a scoraggiare i transiti attraverso i valichi, ma le vicende dell'uomo sono sempre legate anche a delle scelte che prescindono dai meri condizionamenti di natura. Anche se i «varchi» fra le montagne sono sempre stati favoriti dalla loro essenza d'interfaccia tra territori diversi, le alterne vicende dell'umanità hanno fatto sì che nelle Alpi, nei diversi periodi storici, si alternassero momenti di chiusura a momenti di maggior apertura. Anche la Valtellina e la Valchiavenna, unite oggi nella provincia di Sondrio, sono state soggette nel tempo a questo movimento a sistole, in gran parte legato ai fatti della storia. Aperture e chiusure hanno concorso a determinare gli assetti degli insediamenti nelle diverse epoche. Mi propongo dunque di delineare, in via preliminare e con rapidi tratti, le vicende che hanno interessato questa particolare regione alpina.

### *Cenni storici su Valtellina e Valchiavenna*

Delle vicende umane che hanno interessato queste valli dalla preistoria alla conquista romana, si conoscono pochi elementi certi, basati perlopiù su ipotesi e supposizioni. Tuttavia, il ricco patrimonio di incisioni rupestri, risalente al neolitico medio e localizzato tra la Valcamonica e la Valtellina, ci parla di popolazioni dedite alle attività agro-pastorali che abitavano le Alpi in tempi molto remoti<sup>6</sup>. I loro insediamenti erano

<sup>3</sup> Si veda la nota 20 del capitolo 1.

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito il volume di RAFFAELLA POGGIANI KELLER, *Valtellina e Mondo Alpino nella Preistoria*, Panini, Modena, 1989, in partic. il contributo di GUGLIELMO SCARAMELLINI, *Uno sguardo d'insieme*, pp.16-24.

<sup>5</sup> PAUL GUICHONNET, *Storia e civiltà delle Alpi*, op. cit., vol. I, *Destino storico*, in partic. il capitolo *Le Alpi separano, le Alpi uniscono*, p. 17.

<sup>6</sup> Dallo studio delle incisioni rupestri valtellinesi, soprattutto di quelle concentrate nella cosiddetta «Rupe Magna» di Grosio, è possibile formulare qualche ipotesi sulla forma degli insediamenti del neolitico. La forma degli attrezzi agricoli, la presenza degli animali d'allevamento e alcuni simbolismi riconducibili alla forma dei campi e dei villaggi ci parlano di un tipo d'insediamento già piuttosto evoluto. Cfr. R. POGGIANI KELLER, *Valtellina e Mondo Alpino nella Preistoria*, op. cit.; DARIO BENETTI, MASSIMO

minuti e disposti sulla mezza costa della montagna, legati tra loro da percorsi che asse davano l'orografia naturale.

I romani, invece, avevano colonizzato le Alpi come una «terra di attraversamento», in cui gli appostamenti militari e le colonie erano i terminali della provincia prima dei valichi. Gli insediamenti di fondovalle erano preferiti a quelli di mezza costa, e l'economia di scambio era molto più legata ai grandi traffici transalpini fra le città che non a quelli interni, capillari e periodici. La romana Clavenna aveva un ruolo strategico per i collegamenti verso il nord Europa (con il passaggio del Cumus Aureus, l'attuale Spluga) quasi quanto Augusta Praetoria (Aosta) lo aveva verso il nord-ovest e Tridentum (Trento) verso il nord-est. La trama dettata dal potenziamento di alcuni attraversamenti si sovrappone alla precedente rete insediativa, originando alcune linee di forza privilegiate di sviluppo<sup>7</sup>. Con la romanità si affermava anche una precisa volontà di modellazione e trasformazione del paesaggio naturale.

Nel Medioevo all'amministrazione romana si sostituisce quella ecclesiastica, e la rete delle colonie romane diventa la base per la nuova organizzazione plebana. Da un sistema di scambi continentali si ritorna a una mobilità territoriale fra insediamenti minimi. I territori valtellinesi gravitano attorno ai domini vescovili di Como, e il bacino lariano continua ad essere la principale via d'accesso alla valle da sud. Bormio e Chiavenna si affermano come entità amministrative autonome<sup>8</sup>, favorite ancora una volta dagli scambi transalpini. Ma anche gli altri territori, comprese le valli trasversali che raccolgono i traffici minori attraverso valichi secondari, mantengono la ricchezza di scambi che caratterizza l'intera regione alpina.

La prima età moderna coincide invece con una fase di chiusura, in cui le nuove vie atlantiche e il mutato assetto politico dell'Europa riducono considerevolmente l'importanza degli scambi tra Mediterraneo e paesi transalpini. Inoltre, la Valtellina e la Valchiavenna diventano territori «sudditi» delle Tre Leghe<sup>9</sup> elvetiche dei Grigioni,

GUIDETTI, *Storia di Valtellina e Valchiavenna. Una introduzione*, Jaca Book, Milano, 1990, in partic. il primo capitolo *La preistoria*, pp. 11-19.

<sup>7</sup> Si veda ANTONIO GARZETTI, *Le valli dell'Adda e del Mera in epoca romana*, Edizioni del Museo di Tirano, 1982.

<sup>8</sup> La comunità di Chiavenna era riuscita a destreggiarsi abilmente tra il dominio feudale del vescovo di Como e il potere imperiale, affrancandosi come comune alla fine dell'XI secolo. La contea di Bormio non subì mai un vero frazionamento feudale, e passò dalla signoria vescovile di Como a quella di Coira (amministrata dai Von Matsch della Val Venosta) definitivamente nel XIII secolo. Nel 1335 il Ducato di Milano ottiene la signoria di Como. Valtellina e Valchiavenna passano sotto il dominio milanese, mentre Bormio conserva il legame con Coira e l'autonomia amministrativa.

<sup>9</sup> Lega Caddea o della Casa di Dio con capitale a Coira, Lega Grigia con capitale a Ilanz, Lega delle Dieci Giurisdizioni con capitale a Davos. Costituivano una federazione di molteplici feudi autonomi di tipo medioevale, che si erano dati un'organizzazione marcatamente democratica. I territori aggregati corrispondevano pressappoco all'attuale Canton dei Grigioni della Confederazione Elvetica. Per una storia della dominazione grigionese in Valtellina si veda CLAUDIA DI FILIPPO BAREGGI, *Sondrio e*

rimanendo tali fino alla conquista napoleonica. La sottomissione alla Svizzera determina, come ha notato l'economista Enzo Rullani, uno spostamento fondamentale degli equilibri territoriali. Il mercato di riferimento non è più quello di area italiana ma diventa quello delle Alpi interne. Da una «vocazione alpina» rispetto al Mediterraneo si passa a una «vocazione mediterranea»<sup>10</sup> rispetto alle Alpi: la Valtellina dall'essere una delle regioni più a settentrione del Mediterraneo passa ad essere un'appendice meridionale dei paesi transalpini. Questo fatto determina una considerevole riduzione dell'importanza dello sbocco lariano verso sud, almeno fino al Capitolato di Milano del 1639<sup>11</sup>.

Dopo la parentesi napoleonica e le successive annessioni – al Lombardo-Veneto prima e all'Italia unita poi – la situazione torna nuovamente a capovolgersi. Ma il nuovo assetto politico dell'Europa, organizzata nei grandi stati nazionali, tende a selezionare solo alcune linee forza per gli scambi internazionali. I valichi valtellinesi e valchiavennaschi sono soppiantati dall'acquisita importanza del Gottardo a ovest e del Brennero a est, che si impongono come collegamenti diretti e che tendono a relazionarsi molto meno di un tempo con i territori attraversati. Gli scambi capillari fra regioni alpine sono superati dalle nuove regole del commercio internazionale. La provincia di Sondrio torna a gravitare, in modo quasi esclusivo, sull'area lombarda, assumendo nuovamente il Lago di Como come principale porta d'accesso. I nuovi confini nazionali dividono la regione alpina in molteplici realtà, relegate di fatto a essere la periferia degli stati centrali<sup>12</sup>. Questa situazione rimane invariata fino agli anni più recenti, e solo dagli anni '90 del Novecento le diverse regioni alpine sono tornate a dialogare nel tentativo di ricostruire delle strategie comuni di sviluppo economico e territoriale<sup>13</sup>.

Come si vede, le vicende storiche e politiche hanno costituito un evidente condizionamento, il cui intrico sembra difficilmente riconducibile a un disegno

*l'organizzazione del suo territorio nell'età moderna*, in *Sondrio e il suo territorio*, Intesa BCI, Milano, 2001, pp. 11-47.

<sup>10</sup> Enzo Rullani fa notare il cambiamento di equilibrio seguito all'annessione della Valtellina al territorio lombardo dopo il 1797, data in cui il territorio è ceduto alla Repubblica Cisalpina. Rispetto alla Lombardia la Valtellina ha una vocazione «alpina», e la produzione di vini che tanto interessava i grigioni sembra meno appetibile. Da qui la prevalente riconversione all'allevamento, alla casearia e allo sfruttamento delle risorse forestali. ENZO RULLANI, *L'economia della provincia di Sondrio dal 1871 al 1971*, edizioni della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio, 1973, pp. 15-17. Vedi anche GUGLIELMO SCARAMELLINI, *La Valtellina fra il XVIII e il XIX secolo. Ricerca di geografia storica*, Giappichelli, Torino, 1978.

<sup>11</sup> Questo compromesso – seguito ai disordini della «rivolta» dei cattolici valtellinesi del 1620 (che il Cantù ha battezzato «Sacro Macello») e al periodo di guerre che aveva coinvolto tutta l'Europa – consente ai grigioni di mantenere il controllo economico sulla Valtellina, ma reintegra pienamente la giurisdizione ecclesiastica di Como, che nel secolo precedente era stata di molto indebolita dalle ingerenze riformiste.

<sup>12</sup> Fa eccezione, naturalmente, la situazione della Svizzera, dove l'organizzazione federale tende a lasciare larghe autonomie alle singole regioni alpine.

<sup>13</sup> Mi riferisco a quegli accordi e a quelle convenzioni tra i paesi in cui si divide la regione alpina (Francia, Principato di Monaco, Italia, Svizzera, Liechtenstein, Austria, Germania, Slovenia), e in particolare alla *Convenzione per la protezione delle Alpi* (1991) e ai suoi *Protocolli di attuazione* (dal 1994).

unitario. Ma oltre il groviglio della storia, vi sono dei caratteri resistenti di un territorio che continuano a emergere e a condizionarne gli sviluppi. Alcuni geografi e storici li hanno definiti «caratteri originali», ponendoli come matrici dell'antropizzazione di un territorio. Come ho già ricordato, non è il solo dato ambientale a pesare, e accanto ad una «natura originale» esiste pur sempre il dato di una «cultura originale». Entrambi questi caratteri contribuiscono a delineare i tratti essenziali di un processo di antropizzazione. Da questi dati bisogna partire, oltre che per leggere l'attuale trama insediativa, anche per immaginare le future trasformazioni di un territorio.

### *Mobilità e linee di percorrenza lungo le valli*

Oggi la Valtellina appare, a un occhio non troppo attento, un lungo e indifferenziato corridoio che collega le propaggini settentrionali del Lago di Como agli estremi passi bormini. Il turista lo percorre spesso con disinteresse o, peggio, con il fastidio degli ingorghi del traffico. Rimane tutt'al più affascinato dai terrazzamenti retici del versante *a solatio*, ma generalmente ha l'unico obbiettivo di raggiungere la località turistica prescelta nel minor tempo possibile. La ricchezza della trama insediativa, costellata di segni che ne chiariscono la conformazione, non appare più nell'affascinante luce che veniva descritta dai viaggiatori ottocenteschi. Questo non solo perché non siamo più abituati a osservare, ma anche perché, nell'ultimo secolo, lo sviluppo irragionevole del fondo valle ha teso a uniformare e obnubilare la bellezza di quel disegno.

Più che a una funzione di esclusivo collegamento longitudinale, la Valtellina può essere paragonata – usando le parole del geografo Guglielmo Scaramellini – a un «canale di gronda», che ha il compito di «raccogliere i rivoli e le correnti di traffico che scendono dai numerosi valichi che si aprono “a pettine” nell'una e nell'altra catena che la serrano a nord e a sud»<sup>14</sup>. Gli insediamenti di fondo valle si collocano significativamente sugli sbocchi di questi itinerari trasversali.

La chiarezza di questo disegno emerge osservando il sistema dei santuari e delle parrocchiali di epoca controriformista<sup>15</sup>. Questi monumenti della fede si collocano sulla mezza costa di entrambi i versanti, costruendo una fitta rete di rimandi visivi. Come le torri di una città filaretiana, sono edifici che «guardano lontano e sono visti da

---

<sup>14</sup> G. SCARAMELLINI, *Uno sguardo d'insieme*, op. cit., p.18; ID, *Il territorio e la società nella provincia di Sondrio*, in *Sondrio e il suo territorio*, a cura di Ottavio Lurati, Renata Meazza, Angelo Stella, collana «Mondo Popolare in Lombardia», Silvana editoriale, Milano, 1995, pp. 11-40.

<sup>15</sup> Si vedano in partic. gli studi di SANTINO LANGÈ: *L'immagine del territorio*, in *Sondrio e il suo territorio*, Intesa BCI, Milano, 2001, pp. 151-219; *Barocco Alpino, Arte e architettura religiosa del Seicento. Spazio e figuratività*, (con Giuseppe Pacciarotti), Jaca Book, Milano, 1984.

lontano»<sup>16</sup>. Basti, a questo proposito, ricordare il sistema che dal Santuario della Sassella, alle porte di Sondrio, costruisce una triangolazione con il San Fedele e la Madonna del Carmine al Grumello, con la Santa Casa e l'oratorio di Monte Calvario a Tresivio, con la Madonna di Campagna a Ponte e il San Carlo di Chiuro, con il San Michele di Sazzo, il sistema monumentale di Teglio, su su fino alla Madonna del Piano di Bianzone e alla Madonna di Tirano. Ognuno di questi punti della valle ha alle spalle dei sistemi di penetrazione (la Val Livrio, la Valmalenco, la Val Fontana, la Val Belviso e la Val Poschiavo, per ricordare le maggiori) che conducono ai valichi. Questa trama territoriale si è sovrapposta a quella preesistente delle torri difensive e dei castelli medioevali, che le controversie della storia hanno teso a cancellare<sup>17</sup>. I santuari sembrano costruire una nuova linea di difesa, non più di ordine militare ma religioso, con il compito di arginare l'espansione della Riforma.

«Il popolo dei viaggiatori di fede» era accompagnato, nel suo peregrinare, da vistosi segni che indicavano la strada<sup>18</sup>. L'attenzione non era rivolta solo ai pellegrini, ma anche ai mercanti e agli stessi abitanti di questa terra di frontiera, posti sotto il nume tutelare della cattolicità. Gli itinerari transalpini trovavano un ultimo baluardo negli ospizi collocati lungo i sentieri e i valichi. Osservando la *Carta della Valtellina e contadi di Chiavenna e Bormio*, disegnata nel 1637 da Hans Schnierl a uso dei viandanti e dei pellegrini, si possono notare, ai margini dei territori e nei punti di valico, dei grandi edifici parallelepipedi che rappresentano simbolicamente gli xenodochi alpini. Nella parte inferiore della carta, verso il territorio di Venezia, si trovano la Casa di San Marco e gli ospizi del Mortirolo e del Tonale. A Nord si distinguono invece quelli dello Spluga, del Maloja, di San Remigio verso il Bernina e del Resia.

L'armatura dei percorsi trovava una sua rappresentazione nel territorio costruito e nelle emergenze monumentali. L'essenza di questo disegno è stata riconosciuta e continuata anche dalle opere stradali del XIX secolo. Le carrozzabili dello Spluga (1818-1822) e dello Stelvio (1820-1825)<sup>19</sup> – entrambe progettate dall'ingegner Carlo Donegani sotto il

<sup>16</sup> Sono le parole con cui Bramante descriveva le torri di Sforzinda, il progetto di città ideale di Antonio da Viverulino, detto Filarete, per Francesco I Sforza.

<sup>17</sup> I segni dell'incastellamento valtellinese sopravvivono oggi solo in alcuni ruderi e monconi di torri sui promontori e a mezza costa. Spesso si collocano significativamente allo sbocco di itinerari vallivi, e definiscono un ampio disegno territoriale. Nella media valle (Terziere superiore) è ancora evidente il sistema composto dai castelli di Grumello, Teglio, Tirano, delle torri di Mazzo e del castello dei Visconti di Grosio. Si veda GIACOMO CARLO BASCAPÈ, CARLO PEROGALLI, *Torri e castelli di Valtellina e Valchiavenna*, edizioni Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio, 1966.

<sup>18</sup> Cfr. SILVIA TENDERINI, *Ospitalità sui passi alpini*, Vivalda, Torino, 2000; EGIDIO PEDROTTI, *Gli xenodochi di San Remigio e Santa Perpetua*, Giuffrè, Milano, 1957.

<sup>19</sup> Tra le numerose pubblicazioni sull'opera di Carlo Donegani in Valtellina, rappresenta un utile compendio la pubblicazione curata dal Liceo scientifico «Carlo Donegani» di Sondrio: *Carlo Donegani. Una via da seguire*, Sondrio, 2001. Un prezioso documento è la pubblicazione curata dal figlio GIOVANNI

governo austriaco, come la nuova strada di fondo valle da Bormio a Colico – creano una nuova immagine del territorio vallivo. Le due strade si distinguono per la grande qualità dell'opera costruttiva, mentre la rete delle Case Cantoniere<sup>20</sup> propone un nuovo sistema di ospitalità diffusa. Inoltre, il disegno delle nuove strade non si sovrappone a quello preesistente oscurandolo, ma ne valorizza bensì le prospettive visive. Sebbene la strada dello Spluga fosse nata da esigenze commerciali e quella dello Stelvio da esigenze militari, la loro vocazione si rivela in seguito essere quella turistica e panoramica. I primi viaggiatori che le attraversavano, come Splendiano Morselli (*alias Cesare Cantù*)<sup>21</sup>, rimangono affascinati non solo dalla bellezza della natura, ma anche dagli scorci di paesaggio antropico che potevano ammirare da quei punti panoramici. Cosa che emerge con nitore dalle incisioni di Johann Jakobus Meyer per il suo *Viaggio pittoresco sulla nuova strada da Glurns in Tirolo, attraverso il Passo dello Stelvio, la Valtellina, lungo il lago di Como fino a Milano*, del 1831<sup>22</sup>.

Alla logica del territorio minuto, costruito per punti, si sostituisce però, progressivamente dalla fine dell'Ottocento, una logica che favorisce le connessioni a una rete nazionale degli scambi. Le strade vallive che collegano puntualmente tutti gli insediamenti vengono ritenute inefficienti, e si tende sempre più a collegare in modo diretto pochi punti strategici della rete. Nel secondo dopoguerra la strada di fondo valle dello Stelvio viene pesantemente alterata, nel tentativo di adattarla agli esponenziali incrementi del traffico veicolare. Un nuovo e unitario collegamento alla rete europea non sarà mai realizzato, mentre la rete ferroviaria, che alla fine dell'Ottocento si era rivelata all'avanguardia con la prima elettrificazione nazionale nel tratto da Colico a Sondrio<sup>23</sup>, è rimasta tal quale da un secolo a questa parte. La strada di fondo valle ha

DONEGANI, *Guida allo Stelvio*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano, 1842, ristampato in anastatica a Bologna nel 1980.

<sup>20</sup> Edifici originariamente adibiti a stazione di posta lungo la strada, successivamente utilizzati come deposito degli attrezzi per i lavori di manutenzione.

<sup>21</sup> CESARE CANTÙ, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto ossia storia delle città, dei borghi comuni, castelli fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati*, 5 voll., Milano, 1859, Vol V, p. 52. Il Cantù riporta qui uno scritto intitolato *La Valtellina. Strada militare e l'Adda descritte da un morto*. Il «morto» è Splendiano Morselli, un patriota esiliato in Inghilterra di cui Cantù afferma di aver ritrovato un manoscritto. Molte parti dello scritto sulla Valtellina sono tuttavia pubblicate in diverse edizioni, fra cui alcune riportanti il Cantù come autore: CESARE CANTÙ, *Guida al Lago di Como ed alle strade di Stelvio e Spluga*, Ostinelli, Como, 1831, ripubblicato recentemente in C. CANTÙ, *Sull'Adda. A piedi dalle sorgenti al Po*, Nodo Libri, Como, 1990.

<sup>22</sup> *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, a cura di Maria Agnese Quadrio Curzio e Antonio Migliacci, Quadrio Curzio, Milano / Tirano, 1992.

<sup>23</sup> Le elettrificazioni delle tratte Lecco-Colico-Sondrio e Colico-Chiavenna sono dovute all'iniziativa della Società Italiana per le Strade Ferrate Meridionali che costruì la centrale idroelettrica di Campovico, su progetto dell'ingegner Vittorio Gianfranceschi, nel 1899. La tratta Colico-Sondrio è inaugurata nel 1902 ed è il primo esempio italiano di treno elettrico alimentato con linea aerea, e il primo esempio al mondo di alimentazione a corrente alternata trifase adatta a motrici per trasporto di merci pesanti. Il progetto e la realizzazione della rete di alimentazione sono dovuti alla ditta Ganz di Budapest e all'ingegnere ungherese Kálmán Kandó. Nella stazione di Colico è stata posta una lapide a ricordo di questa pionieristica impresa.

purtroppo funzionato anche da elemento attrattore per la speculazione fonciaria, trasformandosi in un'informe città lineare che ha compromesso, come si diceva all'inizio di questo paragrafo, la chiarezza del disegno insediativo dell'intera vallata.

### *L'uso del suolo e le economie vallive*

Il territorio della provincia di Sondrio non corrisponde ad un'unità geografica, ma si compone di porzioni distinte con caratteristiche proprie. Si possono individuare almeno tre parti principali: la Valtellina vera e propria, che dalla testa del lago di Como si inoltra longitudinalmente fino alla strettoia di Serravalle; la Valchiavenna, immissaria del Lario attraverso il lago di Mezzola, che procede verso nord fino al passo dello Spluga; il teatro vallivo di Bormio, che dopo Serravalle si apre a ventaglio per raccogliere tre diversi bacini (Viola, Adda e Frodolfo)<sup>24</sup>. Le attività economiche che in queste tre parti si sono sviluppate dipendono dai diversi condizionamenti ambientali e culturali.

La Valtellina è, come già detto, una valle longitudinale che raccoglie «a pettine» una serie di vallate laterali. Inoltre, l'orientamento est-ovest fa sì che abbia un versante completamente soleggiato, *a solatio*, e uno in ombra, *a bacio*. Quest'ultima è già una condizione che ha determinato diversi usi del suolo: il versante soleggiato accoglie infatti le colture della vite e i seminativi, mentre quello in ombra è occupato prevalentemente da attività selviculturali, con particolare rilevanza dei castagneti. La sezione della valle ha un profilo a «u», con un fondo relativamente ampio che tende a impaludarsi e dei versanti laterali piuttosto scoscesi e rocciosi. Per coltivare la vite e i cereali è stata necessaria una grande opera di terrazzamento del versante, che ha richiesto una colossale fatica<sup>25</sup>. Questo tipo di sistemazione consiste nella realizzazione di una serie di ripiani sostenuti da muri a secco costruiti con le pietre ricavate dal dissodamento del terreno. La terra veniva in seguito riportata su questi ripiani artificiali prelevandola dal fondovalle<sup>26</sup>. I terrazzamenti corrispondevano anche alla

<sup>24</sup> A sua volta ciascuna di queste tre parti può essere ulteriormente divisa, per via di alcuni salti di quota e di alcuni promontori che interrompono la continuità delle valli. La Valtellina, per esempio, ha un primo tratto che va dal Lario fino alla strettoia di Dazio; un secondo fino alla Sassella; un terzo da Sondrio a Teglio, dove la valle piega in direzione nord-est; un quarto fino al gradino di Sernio; un ultimo tratto fino alla serra di Sondalo. Questa divisione in unità territoriali corrisponde pressappoco all'antica suddivisione in pievi e alla successiva in terzieri, ma non trova un rispecchiamento nella più recente divisione amministrativa in distretti (nell'800) e in Comunità Montane (dal 1970).

<sup>25</sup> Un'efficace descrizione di quest'opera è nel documentario di Ermanno Olmi, *Rupi del vino*. Sebbene il film sia stato realizzato con intenti pubblicitari e di promozione turistica, la poetica di Olmi svincola dall'estetica della «cartolina», cogliendo i tratti essenziali e costitutivi del paesaggio. Le citazioni dei *Raggionamenti appartenenti all'agricoltura* di Pietro Ligari, pittore sondriese del '700, contrappuntano le immagini chiarendo bene la natura del lavoro del viticoltore valtellinese. ERMANNO OLMI, *Rupi del Vino*, film documentario, Edizioni Cineteca di Bologna, 2010.

<sup>26</sup> Questo lavoro è localmente chiamato *roncare*, e molti insediamenti posti a cavallo o nelle vicinanze di terreni terrazzati assumono toponimi derivati da questo nome: Ronchi, Roncailola, Roncale, ecc.

sovraposizione di un sistema di campi chiusi, in cui le colture erano protette dal morso delle greggi. Il fondovalle, spesso impaludato, era invece uno spazio aperto e indifferenziato, utilizzato per il pascolo invernale (il cosiddetto *bottino*). Questi terreni sono stati bonificati soltanto dall'Ottocento, e solo da quel momento hanno potuto ospitare ampie porzioni di seminativo e di prato stabile.

Ancora una volta, non è stato il solo ambiente fisico a determinare questo tipo di sistemazione. Al dato di natura si è sommato il «concetto di territorio» entrato nella cultura delle genti alpine. Emilio Sereni ha ben descritto come certe forme di paesaggio agrario risentano ancora oggi della loro «impronta costitutiva»: i paesaggi agrari dell'Italia meridionale sono ancora improntati sul tipo del giardino mediterraneo, come quelli della Pianura padana risentivano ancora, negli anni '60, delle forme dettate dalla colonizzazione romana e delle colture promiscue<sup>27</sup>. Il tipo della «sistemazione montana a gradoni»<sup>28</sup> ha origine in Italia nel Medioevo per sopperire alla fame di terra. Questa sistemazione trova diffusione in molte zone della penisola, soprattutto nelle zone collinari e montane dal sottosuolo roccioso e pietroso. In Valtellina le prime opere organiche di terrazzamento risalgono al XIII secolo<sup>29</sup>, e si inseriscono significativamente nell'area culturale dove la costruzione in pietra aveva la sua terra d'elezione.

Le valli laterali, che hanno invece un orientamento nord-sud e un'altimetria più spiccata, hanno tutt'altro tipo di economia, cui corrisponde un differente uso del suolo. L'attività principale che tradizionalmente si praticava era l'allevamento, un tempo soprattutto di capre e pecore, ma dall'Ottocento con una preferenza per i bovini<sup>30</sup>. L'altimetria ha determinato tre diversi livelli di sfruttamento del suolo. Nel fondovalle, alle quote più basse, sono presenti i prati stabili, i cui foraggi vengono falciati due o tre volte l'anno. Sebbene molto frazionati, questi prati erano di norma aperti, privi di recinzioni, e nella tarda stagione autunnale vi si praticava il pascolo comune. A una

<sup>27</sup> Riporto qui la definizione di paesaggio agrario data da Emilio Sereni: «quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale». EMILIO SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari, 1961, 1962<sup>2</sup>, 1972<sup>3</sup>, ..., 2007<sup>14</sup>, p. 29.

<sup>28</sup> Ivi, p. 212, *Alle origini del paesaggio contemporaneo: Le sistemazioni montane a lunette e a gradoni*.

<sup>29</sup> È probabile che i monaci dei monasteri abbiano avuto un ruolo importante in quest'opera di dissodamento e costruzione del territorio: «i monaci di S. Maria a Dona, presso Prata, favorirono nei primi decenni del '200 la trasformazione di selve di castagneti in campi e vigneti. Molto importante fu anche l'azione dei conversi di S. Remigio e S. Perpetua nel tiranese». D. BENETTI, M. GUIDETTI, *Storia di Valtellina e Valchiavenna*, op. cit., p. 48.

<sup>30</sup> Cfr. STEFANO JACINI, *Sulle condizioni economiche della provincia di Sondrio*, Milano, 1858. L'allevamento ovino e caprino è quello che meglio si presta alle caratteristiche di queste strette vallate: la disponibilità di terreno per il prato stabile da sfalcio è infatti abbastanza limitata, mentre abbondano i pascoli di mezza costa e in alpeggio. Inoltre, i pascoli sono spesso collocati in zone piuttosto impervie, vista la morfologia tormentata delle creste retiche. Dall'Ottocento, però, a seguito del già citato cambiamento di orizzonte (da vocazione «mediterranea» a vocazione «alpina») e anche in seguito a dei provvedimenti per la difesa del patrimonio forestale, l'allevamento degli ovini e soprattutto dei caprini è fortemente scoraggiato a favore di quello bovino.

quota intermedia si trovano invece i maggenghi (*i mont*), con un prato-pascolo che produce uno o due tagli annui e con porzioni destinate al pascolo nei mesi primaverili e autunnali. Alle quote più elevate ci sono infine gli alpeggi, con grandi estensioni di pascoli comunitari o consortili, utilizzati nei mesi estivi<sup>31</sup>. Inframmezzate ai prati e ai pascoli sono presenti ampie zone a bosco, dove si praticano le tipiche attività della selvicoltura.

I contadi di Bormio e di Chiavenna presentano un uso del suolo molto più simile a quello delle valli laterali minori, e in gran parte diverso da quello della media e bassa Valtellina. Anche se qui le attività commerciali hanno avuto maggior peso che altrove, l'allevamento è comunque rimasto fra le attività principali. Il prato stabile del fondovalle, il pascolo d'alta montagna, il prato-pascolo e il bosco dei versanti sono le principali destinazioni del suolo agrario, anche se nel fondovalle erano presenti fino a cinquant'anni fa numerosi seminativi legati a un'agricoltura di sussistenza. Il tipo di allevamento è molto più simile a quello delle regioni nord-alpine, e i bovini sono preferiti ai caprini e agli ovini<sup>32</sup>. Questa scelta era in gran parte legata, nel caso di Bormio, all'ampia disponibilità di terreno per il prato stabile nell'ampia conca che domina questo territorio. Ma oltre a ciò, esiste anche un dato di cultura, e in una terra di confine ricca di scambi come quella bormina le influenze provenienti da nord si fanno sentire, anche nelle forme degli insediamenti.

### *Gli insediamenti*

Il fondovalle valtellinese, prima della recente degradazione edilizia, era caratterizzato da insediamenti compatti e isolati che si collocavano in corrispondenza degli sbocchi delle valli laterali. Il conoide di deiezione, generato dal torrente immissario, era sfruttato per l'insediamento. Alla sommità del conoide si collocava generalmente il villaggio, mentre la base era usata per le coltivazioni stabili.

Alcuni di questi villaggi, collocati sugli sbocchi di importanti vie transalpine, diventano i nodi del commercio valligiano, legati alla rete di scambio con il resto della regione. È il

---

<sup>31</sup> Per un'introduzione ai temi dell'agricoltura e dell'allevamento tradizionale in alta montagna si veda il classico PAUL SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini: cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, op. cit.; per una dettagliata descrizione della realtà storica e contemporanea dell'alpeggio lombardo si veda MICHELE CORTI, *L'alpeggio nelle Alpi lombarde tra passato e presente*, in «SM Annali di San Michele», vol. 17, 2004, pp. 31-155.

<sup>32</sup> Anche nel bormiese, però, alcuni alpeggi, specie quelli più magri e inaccessibili, erano e sono ceduti in uso ai pastori provenienti dalla bergamasca (*i bergamini*). Questi percorrevano anche altre zone della Valtellina, specie sul versante di confine orobico. Anche se transumanza e pratica dell'alpeggio sono spesso confusi, è invece importante rimarcare la differenza tra una pratica che rimaneva chiusa nell'ambito di una comunità (la *monticazione*, detta anche *estivazione*) e una pratica, come quella dei *bergamini*, che prevedeva migrazioni chilometriche (la *transumanza* propriamente detta).

caso di Chiavenna, Morbegno, Sondrio, Tirano e Bormio. Sono questi i centri in cui si tengono le principali fiere stagionali. In queste piccole città alpine, la piazza del mercato è collocata ai margini dell'edificato più compatto, spesso in corrispondenza della chiesa parrocchiale, di un santuario o di un altro monumento civico importante. I quartieri artigiani e produttivi, con gli opifici e i mulini, sono collocati lungo i fiumi o i canali da essi derivati. I compatti nuclei rurali, con le loro case in pietra che si accastano le une sulle altre, si trovano nella parte più a monte dell'insediamento. Nel corso del Novecento questi centri hanno conosciuto importanti espansioni, con la costruzione di nuovi quartieri, soprattutto legati alle attività amministrative e terziarie. Sono state spesso espansioni rapide e violente, che non hanno tenuto conto del rapporto con i preesistenti nuclei.

Imboccando le valli laterali ci si imbatte in villaggi di dimensioni molto più modeste. Le antiche dimore, un tempo abitate per tutto l'anno, sono diventate oggi le seconde case per le famiglie degli ex contadini, trasferitesi più di mezzo secolo fa nei centri del fondo valle. Quassù le contrade contadine hanno mantenuto la loro forma compatta. Nel cuore di questi nuclei si trova sovente uno slargo con la chiesa o con una fontana, la cui funzione di abbeveratoio per il bestiame e di lavatoio era occasione di incontro e di vita collettiva. Solo nelle valli raggiunte dal turismo, i vecchi centri hanno avuto moderne e considerevoli espansioni (come, ad esempio, Chiesa e Caspoggio in Valmalenco). Inoltrandosi poi nei boschi, seguendo i sentieri e le mulattiere che da questi villaggi si diramano, si risale il versante fino ad arrivare agli insediamenti dei maggenghi. Questi sono composti da gruppi di fienili collocati in fondo ai prati e, più in alto, da *baite* che venivano abitate stabilmente nel periodo estivo. Nei mesi primaverili e autunnali vi si tenevano anche le bestie, che poi, nell'estate, venivano mandate in alpeggio. Gli insediamenti stabili sugli alpeggi sono di natura assai diversa, e spesso si limitano ad alcuni edifici di servizio e a pochi rifugi temporanei per i pastori. Esistono però anche tipologie di alpeggio a nucleo (le cosiddette *alpi-villaggio*, come in val Codera e in Valmalenco), dove ogni famiglia possiede una propria *baita*<sup>33</sup>.

L'insediamento tipico della zootecnia nelle valli della media Valtellina è dunque organizzato sui tre livelli del villaggio, del monte e dell'alpeggio. Al villaggio di fondo valle possono corrispondere diversi maggenghi e alpeggi, collocati anche a

---

<sup>33</sup> A volte la distinzione tra maggengo e alpeggio risulta abbastanza sfumata, soprattutto nelle zone dell'alta valle, dove i villaggi stabili sono collocati già oltre i 1000 metri di quota. La differenza dovrebbe consistere nel fatto che nell'alpeggio non si eseguono sfalci e si pratica il pascolo in maniera esclusiva, e pertanto non esistono i fienili che sono invece presenti nei maggenghi (anche se sugli alpeggi si praticava un tempo la cosiddetta «raccolta del fieno selvatico»). Questa differenziazione non è sempre così netta, e le *alpi-villaggio* assomigliano spesso a dei maggenghi. In molte zone della Valtellina alpeggi a nucleo e maggenghi sono chiamati con il termine generico di *monte*.

notevole distanza e su versanti opposti della montagna. Il geografo Giuseppe Nangeroni si stupiva del fatto che, in Valmalenco, i tre livelli dell'insediamento non fossero collocati in sequenza sul versante<sup>34</sup>. A Spriana, per esempio, le bestie venivano condotte a monte in primavera risalendo il versante sinistro, ricondotte a valle in estate e riportate in alpeggio inerpicandosi lungo il versante destro della valle. L'alpeggio era spesso composto da diverse «stazioni» intermedie, collocate anche a notevole distanza tra loro.

In alta Valtellina, e in particolare nel bormiese, l'alpeggio non ha una gestione famigliare. In estate il bestiame della comunità è radunato e mandato collettivamente in un unico alpeggio, secondo una consuetudine che viene chiamata «carico della montagna». L'alpeggio è qui inteso come un'unità organica fra pascoli e infrastrutture, organizzati in una conduzione unitaria. Anche quest'ultima usanza mostra l'influenza delle culture germaniche, che nel bormiese e in val San Giacomo hanno avuto un certo peso, mentre il resto della valle ha conosciuto l'influsso prevalente delle culture latine.

In questo particolare tipo d'insediamento diffuso sui versanti delle montagne, la casa e il villaggio si imprimono nel paesaggio naturale tanto da sembrarne inseparabili. Natura e artificio si confondono in un disegno unitario che pare uscito direttamente «dall'officina di Dio». Eppure questi insediamenti sono il risultato dell'opera dell'uomo, e non si può certo dire che i contadini abbiano agito secondo una volontà di «ambientamento». Essi hanno seguito una tradizione che proveniva da una cultura secolare, che nel legame con il territorio trovava la propria ragion d'essere.

#### *Il territorio valtellinese tra continuità e discontinuità*

Rimane da compiere una riflessione sulle trasformazioni attuali del territorio. Oggi non possiamo pensare di ripetere gli stessi gesti di quei contadini. La nostra cultura è mutata ed è mutato il nostro rapporto con il territorio. È difficile credere di poter riprodurre o copiare un mondo «che gli stessi costruttori di baite oggi non vorrebbero più accettare»: esistono degli elementi di discontinuità con la cultura precedente che non possiamo illuderci di mascherare. La sola trama capillare dei percorsi e dei sentieri intervallivi, per esempio, non può più bastare per connetterci alla rete internazionale degli scambi. Così come certe forme arcaiche di sfruttamento del suolo, come l'esempio estremo del taglio di fieno selvatico<sup>35</sup>, non possono più competere con un sistema agricolo-produttivo

---

<sup>34</sup> GIUSEPPE NANGERONI, *Studi sulla vita pastorale della Valmalenco*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», fasc. 3, 1930, pp. 182-204.

<sup>35</sup> Pratica dei malgari che consisteva nel tagliare con un falchetto i pochi ciuffi d'erba che crescevano sui poggi e le insenature delle pareti rocciose. Era un'attività alquanto rischiosa, poiché questi precursori dell'alpinismo dovevano trascinarsi appresso anche il carico d'erba che erano riusciti a racimolare.

legato a forme di meccanizzazione sempre più avanzate. Anche le esigenze di vita sono profondamente mutate, e le forme tradizionali degli insediamenti sono spesso inadeguate rispetto alle forme moderne dell'abitare.

Tuttavia, da quelle esperienze lontane possiamo ancora apprendere molto sui modi di costruire il nostro spazio vitale. La trama minuta dei percorsi, per esempio, può ancora aver senso se pensata dentro una gerarchia che arrivi a connetterla a una moderna rete continentale. Il suo potenziamento appare come un'esigenza incontrovertibile se si vuole evitare che quei mondi in disparte cadano in un definitivo abbandono. Allo stesso modo, anche l'agricoltura di alta montagna dovrebbe trovare dei modi per tornare a essere competitiva, anche in un'ottica di lungo periodo che si preoccupi della manutenzione del territorio e che valuti, anche in termini economici, i benefici che se ne possono trarre<sup>36</sup>. Le forme degli insediamenti, infine, non dovrebbero tener conto solo delle esigenze più immediate, ma anche di un disegno complessivo dello spazio vitale che lo renda riconoscibile ai suoi abitanti.

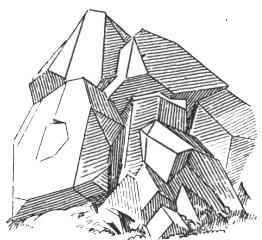
Si tratta dunque di cogliere alcuni caratteri del territorio che continuano ad avere un significato profondo e attuale. In questo breve *excursus* mi sembra di averne individuati almeno alcuni: dalle linee di percorrenza lungo le valli al rapporto tra pendio e uso del suolo, dalle modalità d'inurbamento compatte e puntuali del fondovalle alla diffusione dell'insediamento sui versanti dei vigneti, dei maggenghi e degli alpeghi. E, soprattutto, mi sembra di aver riconosciuto un sistema di segni che l'uomo ha impresso nel territorio durante una millenaria opera di costruzione, e che chiede di essere continuato con altrettanta chiarezza.

Anche se tutto questo sembra appartenere a una civiltà ormai tramontata, le opere del passato meritano tutta la nostra attenzione: dobbiamo studiarle e tentare di capirne le ragioni, «perché sono – come diceva Loos – il patrimonio tramandato dalla saggezza dei padri»<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Oltre alla funzione di manutenzione del territorio, l'agricoltura di montagna può diventare una risorsa trovando delle connessioni con lo sviluppo di un turismo diffuso (aziende agrituristiche, turismo agroalimentare, ecc.). I prodotti dell'agricoltura di montagna sono inoltre apprezzati dai mercati di nicchia, e le produzioni dovrebbero costantemente puntare a una competizione basata sulla qualità, essendo ormai impossibile quella sulla quantità. In alcune valli di Francia, Svizzera e Austria esistono modelli positivi che potrebbero servire da guida.

<sup>37</sup> ADOLF LOOS, *Regole per chi costruisce in montagna*, op. cit., p. 271.



CAPITOLO SESTO  
**ESPERIENZE D'ARCHITETTURA**  
**IN VALTELLINA**



**6.1.** MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922

## *Mino Fiocchi e la tradizione alpina.*

### *La Baita per l'ingegner Piero Fiocchi a Bormio*

La casa di vacanze costruita da Mino Fiocchi a Bormio nel 1922, citata nel suo regesto<sup>1</sup> come *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, è un'opera giovanile che inaugura un filone artistico della sua ricerca. Fiocchi, nel corso della sua lunga carriera, ha infatti progettato e costruito un gran numero di architetture di montagna, contraddistinte da un rapporto con la tradizione particolare, in gran parte diverso da quello delle altre opere. Mentre nelle ville al lago e nei palazzi urbani emergono le sue predilezioni per Palladio e la classicità, nelle case e nei rifugi di montagna c'è un'attenzione verso le architetture minori e popolari che altrove non si riscontra.

#### *Classicismo e concetto di tradizione*

È noto che Fiocchi ha preso parte, negli anni immediatamente successivi alla Grande guerra, al cosiddetto movimento «Novecento» e al gruppo del «Club degli Urbanisti» sorti in seno ai due studi di via Sant'Orsola a Milano<sup>2</sup>. Non è il caso di ripercorrere qui per intero quella vicenda. Occorre però ricordare come quegli anni siano stati decisivi per la formazione della sua poetica. Fiocchi, come Giovanni Muzio ed Emilio Lancia, aveva trascorso il periodo bellico tra il Veneto e il fronte orientale, ed era entrato in contatto con l'architettura delle ville palladiane. Al suo rientro a Milano aveva sentito la necessità, insieme ai suoi compagni, di riformare nel profondo i principi d'architettura che concorrevano alle trasformazioni urbane in corso. In particolare «fu in tutti comune un vivo desiderio di semplicità, di nudità; fu da tutti aborrito il facile ornamento riempitivo... e ricercata piuttosto la sincerità e la bontà del materiale»<sup>3</sup>. Non è il

<sup>1</sup> Giacomo Fiocchi, detto Mino (1893-1983), dedica gli ultimi anni di vita alla redazione di un «album di progetti» che riassume la sua lunga attività di architetto attraverso una selezione di opere, pazientemente ridisegnate e catalogate. Fiocchi era sempre stato restio alla pubblicizzazione del suo lavoro, e anche quest'album era destinato a entrare nei ricordi di famiglia. Tuttavia il grande interesse che la cultura architettonica ha mostrato nei confronti della sua opera ha convinto la famiglia, e in particolare il figlio Carlo, alla pubblicazione in *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, a cura di Carlo Fiocchi, Eris, Milano, 1981. Questa rimane tutt'oggi la sua unica monografia, peraltro priva di ogni commento critico e storiografico. Quasi non esistono altre pubblicazioni concernenti la figura di Fiocchi e, probabilmente per il suo carattere schivo e riservato, non si trovano molte tracce dei suoi lavori nemmeno ripercorrendo le riviste d'architettura dell'epoca. Un riferimento alla *Baita Fiocchi* di Bormio è in FERDINANDO REGGIORI, *Due costruzioni montanine dell'architetto Mino Fiocchi*, in «Architettura e arti decorative», VIII, 1928-1929, pp. 232-235.

<sup>2</sup> «Le iniziative comuni si indirizzano, a partire dai primissimi anni Venti, sia verso la pratica professionale, con gli studi di via sant'Orsola a Milano in cui si ritrovavano De Finetti, Fiocchi, Lancia, Muzio e Ponti da una parte e Alpago Novello, Cabiati e Ferrazza dall'altra, sia verso i temi della trasformazione della città». ANDREA BONA, *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo: 1921-33*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di Giorgio Ciucci e Giorgio Muratore, Electa, Milano, 2004, p. 129.

<sup>3</sup> GIOVANNI MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», fascicolo XV, agosto 1931. Questo noto scritto di Muzio è stato ripubblicato in varie altre occasioni e in diverse monografie sulla sua

desiderio di uniformare l'architettura a uno stile del passato a prevalere, ma la necessità di adeguarla a quei principi di razionalità e chiarezza che la classicità sapeva suggerire. Quegli stessi principi che venivano riconosciuti alla base della tradizione milanese<sup>4</sup>.

Il concetto di tradizione cui gli architetti novecentisti fanno riferimento si avvicina a quello del neoclassicismo milanese, descritto da Aldo Rossi «non come disciplinata e timida soggezione al mondo formale che le antiche civiltà avevano espresso, ma come libera scelta di quanto la storia andava porgendo, come accettazione di un ordine dal cui interno era possibile risalire ad altro più ampio e nuovo mediante la critica razionale di quanto si era fatto»<sup>5</sup>. La modernità è interpretata dai novecentisti riferendosi ancora alla storia, senza però ridurla, com'era stato nella precedente stagione dell'eclettismo, a un repertorio di stili da ripetere. Dalla storia vengono piuttosto ripresi valori e principi, incluse determinate forme archetipiche che conservano intatti contenuti d'attualità.

Fiocchi è in realtà rimasto ai margini delle dispute teoriche all'interno della cultura architettonica milanese. Egli ha sempre preferito esprimere le proprie posizioni attraverso il progetto e l'opera costruita. Opera che – nelle parole di Muzio – esprime «un gusto singolare e pacato, sia che rinnovi... motivi tipicamente lombardi, sia che chiuda nel semplice parallelepipedo di giuste e armoniche proporzioni una villa... o rievochi accordi più antichi [...] Sono da ammirare la sobrietà e il peso degli elementi architettonici, la perfetta conoscenza e l'impiego dei materiali, la perizia del costruire»<sup>6</sup>.

Oltre la ritrosia di Fiocchi al confronto pubblico, rimane anche una sua naturale propensione al distacco dalle mode e dalle tendenze del momento. Guarderà sempre con rispetto e anche con ammirazione alle successive esperienze del razionalismo, ma rimarrà tuttavia con coerenza fedele a quei principi classici che continueranno a informare i progetti dell'intera sua carriera.

Tuttavia – come ricorda Giuseppe Gambirasio – «è forse più difficile collocare in questo paradigma la lunga serie delle “baite” e dei rifugi alpini... che egli intercala costantemente ai progetti più facilmente avvicinabili a quelli dei “novecentisti”»<sup>7</sup>. Nelle opere montane di Fiocchi emerge, oltre allo spostamento dei riferimenti dalla classicità

opera. Le citazioni qui riportate sono tratte da *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, a cura di Giuseppe Gambirasio e Bruno Minardi, Franco Angeli, Milano, 1982, p. 256.

<sup>4</sup> Muzio riconosce, nell'importante scritto *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, la tradizione classica di Milano che dal periodo imperiale romano passa, attraverso il rinascimento e la controriforma, al periodo neoclassico. GIOVANNI MUZIO, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in «Emporium», maggio 1921, vol. LIII.

<sup>5</sup> ALDO ROSSI, *Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese*, in «Società», XII, n. 3, 1956, ora in ID., *Scritti scelti sull'architettura e sulla città*, a cura di Rosario Bonicalzi, Clup, Milano, 1986, p. 11.

<sup>6</sup> GIOVANNI MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, op. cit., p. 259.

<sup>7</sup> GIUSEPPE GAMBIRASIO, *Mino Fiocchi architetto: un eretico della modernità*, in *Mino Fiocchi architetto*, catalogo della mostra, Musei Civici, Lecco, 1986, p. 39.

alla tradizione locale, anche un più libero rapporto con gli aspetti decorativi, non più rattenuto entro i ranghi dell'elementarità e della pulizia di forme. «Eppure anche queste espressioni architettoniche – continua Gambirasio – fanno parte di un medesimo e coerente pensiero, di un'unica ricerca di Fiocchi nella direzione di una sua personale interpretazione della modernità»<sup>8</sup>. Una modernità che passa certo per quel «concetto di tradizione» di cui ho parlato sopra, ma che passa anche attraverso l'appropriazione di forme del passato capaci di evocare l'appartenenza a un luogo e a una cultura. Anche nelle case di montagna, Fiocchi continua a guardare al mondo di figure espresso da un'antica civiltà, che in questo caso non è più quella classica bensì quella alpina.

La classicità ha avuto influenza anche nelle campagne, ma è nelle città che ha trovato il suo naturale campo di sviluppo. Appare dunque naturale che l'architettura novecentista «continui a essere convincente, nelle sue forme espressive, solo se confrontata con la dimensione urbana»<sup>9</sup>. Lo stesso Muzio, quando progetta le centrali e le case di montagna per la Società Idroelettrica Piemontese, abbandona il suo rarefatto classicismo per avvicinarsi ai valori delle tradizioni locali. Uno spostamento che, significativamente, è seguito in maniera meno radicale nel *Palazzo della Provincia di Sondrio*, dove la dimensione urbana gli consente di conservare i tratti classici e metafisici della sua architettura, pur filtrati dall'uso della rustica pietra locale e delle decorazioni a graffito<sup>10</sup>.

### *Le baite e la tradizione valtellinese*

Mino Fiocchi «ama definire le proprie case di montagna *baite*»<sup>11</sup>. Nel regesto da lui compilato, tutte le case di vacanza collocate in località alpine vengono chiamate con questo nome<sup>12</sup>.

Le case dei villaggi stabili di fondovalle, presso i cui nuclei Fiocchi costruisce spesso le sue architetture, sono localmente chiamate *cà*. La *baita* è invece una tipologia rurale, caratteristica delle Alpi lombarde, collocata alla quota dei maggenghi e utilizzata come stazione intermedia durante la monticazione estiva del bestiame. Ciò che l'architetto

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> ANDREA BONA, *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo*, op. cit., p. 137.

<sup>10</sup> «A tali principi [Muzio] dichiarava anche di adeguarsi nelle sue note in margine al nuovo Palazzo, specificando la sua... preoccupazione come "lo studio delle caratteristiche dell'ambiente", cui aveva dedicato "commosso ed appassionato pellegrinaggio, ovunque erano antiche architetture valtellinesi", non per ripeterne i motivi, ma per attingerne esperienza ed incitamento». FULVIO IRACE, *Giovanni Muzio: tre progetti per Sondrio*, in *Giovanni Muzio e il Palazzo del Governo di Sondrio*, Skira, Milano, 1998, p. 16.

<sup>11</sup> LUCIANO BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane. Dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, op. cit., p. 17.

<sup>12</sup> Nel regesto contenuto in *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, op. cit., oltre alla *Baita ing. Piero Fiocchi* di Bormio, compaiono: la *Baita Antonio Cima a Maggio*, 1923; la *Baita Adelchi Cima a San Giovanni Bianco*, 1934; la *Baita Devoto Falck a Cortina d'Ampezzo*, 1936; la *Baita Mino Fiocchi a Pian dei Resinelli*, 1938; la *Baita Guido Cima ad Abbadia Lariana*, 1939.

sembra voler evocare con questo nome è il richiamo ad alcuni tratti formali, che nella *baita* emergono con maggior evidenza. Sembra di tornare, da questo punto di vista, all'appropriazione da parte della cultura romantica del termine *châlet*, che nella tradizione vallese individuava la dimora «a tutto legno» degli alpeggi e che nell'Ottocento aveva finito per indicare una generica casa borghese in stile alpino.

In Alta Valtellina e nel bormiese le *baite* sono delle stalle-fienile poste in quota, «generalmente sparse» e che «ricalcano le dimore di abitazione permanente del tipo tradizionale [...] Le costruzioni hanno di solito la base in muratura e la parte superiore in legno»<sup>13</sup>. Racchiudono spesso all'interno pochi e rudimentali spazi di abitazione, come una cucina con focolare centrale per la bollitura del latte e una camera ricavata nel sottotetto. Solo nelle *baite* alle quote meno elevate, abitate per periodi più lunghi, è diffusa la combinazione tra cucina e *stüa*<sup>14</sup>. L'aspetto esteriore è solitamente piuttosto «rustico» e privo di particolari elementi decorativi: la muratura del basamento in pietra è lasciata a vista e solo raramente intonacata, mentre i tronchi della sovrastante struttura in legno sono sommariamente sbozzati, con gli interstizi sigillati con muschio nei locali d'abitazione. La copertura a due falde è in scandole di larice o in pesanti lastre di gneiss.

Nei villaggi permanenti di fondovalle le case presentano livelli di confort e di finitura più elevati. Accanto alle case del tipo tradizionale con elevazione a *Blockbau*, si sono diffuse dal '600 delle dimore permanenti a costruzione prevalente in pietra. Queste presentano «muri all'esterno... spesso rivestiti da un intonaco di malta... anche imbiancati a colori pallidi [...] Nelle costruzioni con il solo intonaco è tradizione imbiancare a calce il bordo delle finestre dei locali di abitazione»<sup>15</sup>. Le finestre hanno dimensioni piuttosto ridotte, ma a volte presentano delle strombature verso l'esterno che consentono di «catturare» più luce e che ricordano quelle della confinante Engadina. È quasi sempre presente la *stüa*, a volte con fodere di legno finemente lavorate e decorate. La cucina può presentare anche un forno per il pane, che a Valdidentro e a Bormio «può sporgere all'esterno con una prominenza curvilinea o a forma di parallelepipedo»<sup>16</sup>. In alcuni casi si trovano anche dei ballatoi, molto meno diffusi che nella bassa valle, e che qui hanno solo funzione distributiva o di collegamento alla scala esterna. Al termine di questi ballatoi trova spesso sistemazione la gabbia della

<sup>13</sup> ROBERTO PRACCHI, *La casa rurale nella montagna lombarda. Settore occidentale e settentrionale*, Oelschki, Firenze, 1958, p. 153. Pracchi distingue, nelle valli bormine, il tipo della dimora tradizionale da quello della dimora prevalente. La prima, più antica, corrisponde a una costruzione con basamento seminterrato in pietra e parte d'elevazione in legno a *Blockbau*. Questa tipologia sarebbe stata progressivamente rimpiazzata, per via del pericolo d'incendio, da una costruzione a tutta pietra che dal XVII secolo ha avuto più larga diffusione, divenendo dunque «dimora dominante». *Ivi*, pp. 143-152.

<sup>14</sup> Si veda la nota 84 del terzo capitolo.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 150.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 152.

latrina, corrispondente a un volume in muratura sporgente dalla casa. Il tetto a due falde è generalmente coperto da lastre di gneiss o da *piöde*<sup>17</sup> di ardesia della Valmalenco. Il sottotetto è a volte aperto e con la struttura del tetto a vista.

A Bormio, in una contrada chiamata Combo, esistono grandi case seicentesche in pietra, con superfici finite a intonaco di calce, finestre strombate con contorni decorati a grafito, inferiate finemente lavorate, tetti con grandi capriate composite e saettini di legno con decorazioni tortili esibiti sul frontone. Anche se non si hanno notizie di suoi studi sulle case tradizionali locali, Fiocchi deve sicuramente aver visto queste case, perché alcuni elementi sono linearmente ripresi nella sua casa di Bormio. È noto comunque che Fiocchi condividesse col suo concittadino e amico Mario Cereghini<sup>18</sup> la passione per la montagna, cosa che, per entrambi, si traduceva in un'attenta e paziente osservazione dei caratteri architettonici di questo particolare ambiente.

#### *La baita Piero Fiocchi*

La casa progettata da Mino Fiocchi nel 1922 per il fratello ingegnere e la sua famiglia sorge isolata nei prati fuori Bormio, lungo la strada che conduce allo Stelvio. Il distacco dal centro abitato non impedisce alla casa di istituire un dialogo a distanza con i caratteri della tradizione locale.

La prima cosa che si nota è l'aspetto massiccio delle murature esterne, di grande spessore e rivestite con un intonaco rustico di malta bastarda. Le finestre sono relativamente piccole, ma presentano quella caratteristica strombatura verso l'esterno che abbiamo trovato tra i caratteri locali. Sia le strombature che gli spigoli del volume murario sono finiti con un intonaco più fine e tinteggiati di bianco, ricordando sia l'imbiancatura a calce con cui sono trattati i contorni delle finestre, sia le decorazioni a grafito applicate alle case più «nobili» della tradizione rurale.

Colpisce inoltre la particolare conformazione della parete di legno che contraddistingue la parte superiore della facciata verso valle. A prima vista sembra che al primo piano e nel sottotetto sia stata inserita una tamponatura in tronchi di legno, come avveniva nei sottotetti dei tradizionali fienili, con le grandi aperture di aerazione schermate da tavole

<sup>17</sup> Sottili lastre ottenute da lavorazione per sfaldamento grazie alla natura sedimentaria dell'ardesia. Erano anticamente usate al di fuori della Valmalenco solo per coperture di un certo pregio e per edifici importanti, come chiese e palazzi nobiliari. A partire dal Novecento si sono invece diffuse in tutta la Valtellina come materiale tradizionale per le coperture, anche nell'edilizia rurale.

<sup>18</sup> Fiocchi è nato a Lecco nel 1893. Agli inizi del 1900 la famiglia Fiocchi si trasferisce a Milano, ma a Lecco Mino rimarrà sempre legato affettivamente, e a questa città dedicherà gran parte della sua attività progettuale. Mario Cereghini è nato a Lecco nel 1903, e appartiene dunque alla generazione successiva a quella di Fiocchi. Anche se la sua formazione è legata al razionalismo milanese, Cereghini nutrirà sempre grande stima nei confronti del suo concittadino. Anche Cereghini rimane legato a Lecco con intensa attività progettuale. Entrambi hanno progettato numerosi edifici nelle Alpi lombarde.

a fughe larghe. Guardando più da vicino si coglie però un delicato gioco che la parete lignea innesca con il volume murario. Questo, in corrispondenza dell'ingresso principale, arretra diagonalmente lasciando sporgere a sbalzo una parte della soprastante parete lignea. La simmetria della facciata principale è sottilmente negata, e mentre nella porzione sinistra la parete in legno è a filo, nella porzione destra forma una sorta di bovindo sostenuto da mensole sagomate. La fitta sequenza di finestre della parte superiore rimanda invece ad altre tradizioni alpine, soprattutto a quelle walser evocate dai moderni chalet. L'ingresso principale posto su una ripiegatura diagonale della parete, compresi i tre gradini di accesso semicircolari, è certamente ripreso dalla *Casa Settòmini* in contrada Combo, che presenta un identico dettaglio.

Sul fronte nord-ovest si evidenzia invece un volume sporgente in muratura, che corrisponde all'ingombro del grande focolare del soggiorno. Come negli antichi forni, Fiocchi decide di far sporgere verso l'esterno il camino. Allo stesso modo, sul retro della casa, fa sporgere la parte di stanza da bagno destinata al servizio igienico, probabilmente con la volontà di evocare le latrine a sbalzo delle case contadine. All'interno, il vano del camino è racchiuso entro una cornice realizzata con elementi in pietra verde decorati a basso rilievo, probabilmente recuperati da un antico focolare di una casa seicentesca della bassa valle.

La copertura a due falde ha un manto di *piöde* della Valmalenco, mentre sul frontone di valle è esibita una bella capriata composita in legno, con una controcadena intermedia e tre monaci con saette posti sui nodi principali. Anche il disegno di questa capriata sembra direttamente ispirato a quelle presenti in alcune case della contrada Combo e del nucleo storico di Bormio.

Oltre a questi riferimenti formali alla tradizione e all'utilizzo dei materiali locali, la casa si basa su principi tipologici autonomi. Non c'è nessun tentativo di offrire modelli abitativi tradizionali: la combinazione cucina-*Stube*, per esempio, non è considerata, e la pianta si organizza invece secondo le logiche urbane di una moderna casa unifamiliare.

Nel 1936<sup>19</sup> Piero chiede al fratello di ampliare la casa, che le cresciute esigenze della famiglia avevano reso troppo piccola. Mino progetta un ampliamento verso il retro, sull'angolo accanto al volume sporgente del camino. Il volume unitario della casa originaria è lasciato intatto, e l'ampliamento si giustappone all'esistente. Anche questo è un principio che appartiene alla tradizione locale, dove il diritto ereditario esteso a tutti i figli costringeva spesso le famiglie a frazionare e ampliare le proprie case.

---

<sup>19</sup> Dal regesto di Fiocchi risulta, nel 1936, un «Ampliamento della Baita Piero Fiocchi a Bormio». Si veda *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, op. cit.

L'ampliamento progettato da Fiocchi ha una parte di legno costruita con la tecnica del *Blockbau*, giustapposto al volume murario e raccordato all'esistente attraverso la falda del tetto che si prolunga fino a coprire la nuova porzione. I tronchi sono semplicemente scortecciati sul lato esterno, mentre all'interno sono piallati e rivestiti con una coibentazione e una perlinatura. Il bovindo della latrina viene eliminato, e la stanza da bagno trova posto nel nuovo volume. Nonostante la delicatezza dell'intervento, la compattezza dell'insieme viene un po' a guastarsi, tanto che Fiocchi preferisce inserire la prima versione della casa nel suo regesto.

### *Dall'individuale al collettivo*

Il riferimento alla tradizione è stato, per gli architetti del Novecento milanese, anche un tentativo di riportare l'architettura verso una «comunanza di sentire» e fuori dall'«esasperato ed arbitrario individualismo»<sup>20</sup>. La dimensione collettiva della città, intesa come opera di costruzione corale, spingeva questi architetti a definire delle idee direttive e condivise per le future trasformazioni.

Anche il paesaggio alpino è in fondo una costruzione collettiva, sebbene le singole opere, i singoli edifici, non instaurino tra loro un dialogo così serrato come in città. Tra edifici, villaggi e territorio, in montagna, il dialogo avviene spesso a distanza e attraverso la mediazione della natura. Tuttavia, anche qui, l'architetto è chiamato a inserire la propria opera in accordo con lo spirito dei luoghi. «In questo processo compositivo, lo spirito di questi luoghi appartiene all'individuale e al collettivo. Nasce da una memoria personale ma si identifica con un'immagine collettiva e condivisa. Si stacca da una condizione particolare per entrare in una dimensione più generale»<sup>21</sup>.

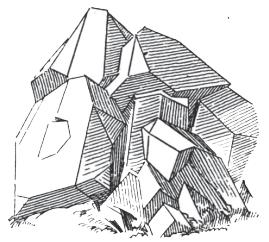
Nella modernità, come ho tentato di dimostrare nei primi capitoli, l'adesione a una tradizione appartiene al campo delle scelte individuali dell'architetto. Da una tradizione è possibile estrarre figure, suggestioni, tecniche e materiali che possono entrare a far parte della composizione. La scelta e la selezione di questi elementi parte dalla memoria individuale del progettista, ma si rispecchia in una memoria collettiva attraverso la comune riconoscibilità di quegli stessi elementi. È molto bella, nella *Baita Fiocchi* di Bormio, la parete diagonale d'ingresso suggerita dalla cinquecentesca *Casa Settòmini* di

<sup>20</sup> GIOVANNI MUZIO, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, op. cit., p. 254.

<sup>21</sup> ELIDE PIRAS, *Mino Fiocchi e il Novecento Milanese, nozioni di classico, nozioni di paesaggio*, tesi di Dottorato, Università di Architettura di Venezia (IUAV), Venezia, 2007, in partic. l'estratto *Mino Fiocchi and the Alps. From specific to comprehensive, from individual to collective*, pubblicato in lingua inglese in *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: «Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible»*, 29 settembre - 4 ottobre 2008, Quebec, Canada, 2008, p. 9. L'opera di Mino Fiocchi nelle Alpi, in particolare attraverso la *Baita «La Roccella»* a Pian dei Resinelli e il *Rifugio Nino Castelli* ad Artavaggio, è interpretata da Piras come «lezione di modestia» compositiva capace di cogliere, attraverso un approccio individuale, la dimensione collettiva del paesaggio.

Combo. Fiocchi rimane affascinato da quella casa e ne riprende l'ingresso. Quel riferimento si distacca presto dal carattere individuale della scelta per trasformarsi in un segno riconoscibile di appartenenza a una storia e a una cultura condivise.

L'insieme delle suggestioni e dei riferimenti figurativi tratti da una tradizione non bastano, da soli, a definire il carattere di un'architettura. La composizione architettonica è un'arte che tende a unire un insieme di figure, di esigenze d'uso, di tecniche e di materiali costruttivi in una forma compiuta. Fiocchi compone con equilibrata sobrietà e con il giusto peso tutti gli elementi, ottenendo un insieme armonico e pacato. Le sue architetture di montagna presentano tuttavia, rispetto a quelle cittadine e sul lago, una certa propensione al decorativismo. Il gusto per la decorazione è riconosciuto da Fiocchi come un elemento importante della tradizione alpina, e per questo viene riproposto dentro i suoi progetti. Nella *Baita Fiocchi* alcuni elementi come le decorazioni d'angolo a grafito, le mensole in legno con le teste sagomate e le bandierine segnavento possono apparire leziosi e pleonastici, ma contribuiscono alla formazione di un'immagine da «casetta incantata» che appare infine appropriata e in sintonia con il luogo. La sapienza compositiva e la ricchezza di figure messe in campo, frutto di un'attenta e profonda osservazione del sito, liberano quest'architettura da volgari cedimenti verso lo stereotipo e il luogo comune.





**6.18.** I contrafforti della diga di Fusino II in Val Grosina

## *L'architettura del «carbone bianco».*

### *Le centrali idroelettriche dell'AEM in Alta Valtellina*

La forza dell'acqua è stata, dai tempi più remoti, una risorsa importante per la vita dell'uomo. Le ruote dei mulini hanno per secoli<sup>22</sup> messo in moto le macine e le pile dei frantoi, le lame delle segherie, i battitoi per la follaatura, i magli e i mantici delle fucine. In Europa, a partire dal XIII secolo, «le “città industriali” si sistemano sul corso dei fiumi, si avvicinano ad essi, disciplinano l'acqua corrente, assumono aspetti alla veneziana almeno lungo tre o quattro strade caratteristiche»<sup>23</sup>. In Valtellina questo processo di industrializzazione *ante litteram* avviene forse per vie più frammentarie e tardive. Ma nei centri più importanti già nel XVI secolo esistevano dei veri e propri quartieri artigiani attraversati da canali che alimentavano le officine e i frantoi. Alla Molinanca di Chiavenna, per esempio, alcune derivazioni del fiume Mera attraversavano le strade a cielo aperto, mentre a Sondrio, lungo il Mallero, esistevano numerosi canali, detti Malleretti, che mettevano in moto i mulini di Fracciaiolo<sup>24</sup>. Anche nelle valli laterali i mulini e gli opifici si disponevano lungo le rive per sfruttare la forza di cascate e salti. Sono «officine» oggi in gran parte scomparse, la cui storia sopravvive in toponimi come «Rasiga» o «Molini», rintracciabili in molte zone della valle. Ancora all'inizio del xx secolo era presente in Valtellina una fitta rete di opifici legata alla trama dei corsi d'acqua.

«La forza che fu allora asservita all'uomo – scrive Marc Bloch – figurava infatti fra le più potenti: quella stessa che oggi si sforzano di imprigionare le nostre turbine»<sup>25</sup>. Il passaggio dall'utilizzo diretto della forza motrice dell'acqua alla produzione di energia accumulabile quale l'energia elettrica, non è stato lineare e immediato. L'idea di un'energia che può essere prodotta in un luogo e trasferita ad un altro porta con sé una rivoluzione. Viene percepita all'inizio attraverso l'introduzione nella vita quotidiana della luce elettrica, ma ben più profondi sono i cambiamenti portati dall'utilizzo della nuova energia a scopi produttivi e industriali.

La prima rivoluzione industriale aveva sostituito alla forza dell'acqua quella ben più poderosa del vapore in pressione ottenuto dalla combustione del carbone. Ma l'invenzione dei motori elettrici consente di razionalizzare le produzioni,

<sup>22</sup> La ruota del mulino ha probabilmente origine nel Mediterraneo sud-orientale, e dal III secolo a. C. era usata per scopi agricoli e per sollevare l'acqua nei canali d'irrigazione. Alcuni di questi marchingegni sono descritti da Vitruvio. Dal I secolo a.C., la ruota è stata collegata a una macina per il grano, anch'essa di origine mediterranea. Su quest'argomento si veda il classico studio di MARC BLOCH, *Avvento e conquiste del mulino ad acqua*, in ID., *Lavoro e tecnica nel Medioevo*, op. cit., pp. 73-110.

<sup>23</sup> FERNAND BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*, op. cit., p. 327.

<sup>24</sup> Cfr. DARIO BENETTI, MASSIMO GUIDETTI, *Storia di Valtellina e Valchiavenna*, op. cit., p. 73. Alla Molinanca di Chiavenna, in particolare, i mulini facevano ruotare i torni per la lavorazione della pietra ollare.

<sup>25</sup> M. BLOCH, *Avvento e conquiste del mulino ad acqua*, op. cit., p. 81.

movimentando ogni macchina in modo indipendente. L'energia elettrica diventa presto un bene commerciale<sup>26</sup>: la produzione viene concentrata in un luogo, detto «centrale», e distribuita alle fabbriche attraverso la rete elettrica. Le prime centrali costruite negli Stati Uniti e in Europa utilizzano ancora il vapore per mettere in moto gli alternatori, ma presto i paesi meno ricchi di carbone si rendono conto che la nuova energia può essere prodotta tornando a utilizzare la forza dell'acqua. «Houille blanche» è l'espressione riportata su un padiglione dell'Esposizione parigina del 1899 da Aristide Bergès, industriale della carta che utilizzava cascate d'acqua per produrre elettricità. In Italia la stagione «eroica» della costruzione delle centrali idroelettriche inizia agli albori del xx secolo<sup>27</sup>, con la nuova consapevolezza delle possibilità di utilizzo dei corsi d'acqua e di sfruttamento del «carbone bianco» per produrre energia: «una vera rivincita nei confronti dei paesi ricchi "del carbone nero", che avevano per lungo tempo dettato le condizioni di una costosa sudditanza»<sup>28</sup>.

Anche in Valtellina, la prima e affascinante scoperta è quella della luce elettrica. Il cotonificio Amman di Chiavenna nel 1883 installa un generatore elettrico azionato idraulicamente per illuminare lo stabilimento con lampade ad incandescenza<sup>29</sup>, ma i macchinari continuano ad essere azionati dalla forza dell'acqua o da motori termici. I capitali dell'imprenditoria valtellinese non sono sufficienti a sviluppare un sistematico piano di sfruttamento delle capacità idriche della valle. Per la già ricca imprenditoria lombarda<sup>30</sup>, invece, «energia elettrica significava non solo illuminazione, ma anche, e soprattutto (grazie al suo trasporto a distanza) rivoluzione... nella produzione industriale»<sup>31</sup>. Le risorse idriche della Valtellina diventano meta di conquista di interessi esterni alla valle. Anche gli amministratori locali stentano a concepire una politica di sviluppo territoriale dell'industria, e il miraggio di compensi e finanziamenti mai visti

<sup>26</sup> Inizialmente le industrie producono autonomamente l'energia con centraline installate a poca distanza. Ma la produzione di grandi quantitativi di energia da parte delle nascenti società elettriche diventa in breve tempo competitiva, e alle industrie conviene acquistare l'energia commercializzata piuttosto che produrla in proprio.

<sup>27</sup> La prima centrale idroelettrica italiana fu quella sulle cascate dell'Aniene a Tivoli, attivata nel 1895. In Lombardia la centrale di Paderno d'Adda, in provincia di Lecco, costruita a partire dal 1895 per la società Edison dagli ingegneri Guido Semenza e Paolo Milani, nel 1898 portava corrente a Milano attraverso un elettrodotto da 13.500 volt.

<sup>28</sup> ORNELLA SELVAFOLTA, *La costruzione del paesaggio idroelettrico nelle regioni settentrionali*, in *Paesaggi elettrici. Territori, architetture, culture*, Marsilio, Padova-Venezia, 1998, p. 41.

<sup>29</sup> FRANCESCA POLATTI, *Centrali idroelettriche in Valtellina: architettura e paesaggio. 1900-1930*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 13.

<sup>30</sup> Sulla produzione elettrica e sul ruolo delle centrali idroelettriche nel panorama industriale lombardo, cfr. ALDO CASTELLANO, *Archeologia industriale degli impianti idroelettrici in Valtellina*, in *Fortezze gotiche e Lune elettriche. Le centrali idroelettriche della AEM in Valtellina*, AEM, Milano, s.d. (ma 1984), pp. 119-144; ORNELLA SELVAFOLTA, *L'immagine del paesaggio tecnologico nella Lombardia del primo Novecento*, in *Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, Electa, Milano, 1985, pp. 69-100 e 285-287.

<sup>31</sup> F. POLATTI, *Centrali idroelettriche in Valtellina...*, op. cit., p. 15. L'investimento delle società elettriche commerciali supera di gran lunga la scala locale, conquistando mercati regionali e nazionali.

prima li porta a stipulare sbrigative convenzioni con le neo costituite società elettriche commerciali. Ma le grandi opere dei nuovi impianti idroelettrici consentono alla valle di riprendere ossigeno dopo i periodi di depressione economica di fine '800.

### *Centrali idroelettriche e territorio*

Le prime centrali idroelettriche valtellinesi si dispongono sul territorio assecondandone l'idrografia. L'insediamento di questi impianti si pone in continuità con gli antichi mulini e opifici. È il caso delle centraline che le municipalità di Sondrio, Chiavenna e Tirano costruiscono tra il 1893 e il 1895, ma anche quello della centrale di Campovico, che a partire dal 1900 fornisce l'elettricità per il funzionamento della linea ferroviaria tra Sondrio, Lecco e Chiavenna<sup>32</sup>. Le prime centrali sottraggono all'alveo naturale e incanalano con opere di presa quantità relativamente modeste di acqua, e dopo aver azionato le turbine le restituiscono qualche chilometro più a valle. Nel caso di Campovico – a detta dello stesso progettista – le opere idrauliche si propongono di «alterare il meno possibile il regime [naturale] del fiume»<sup>33</sup>. Ma a differenza dei vecchi mulini, le nuove centrali abbisognano dell'accumulo di volumi d'acqua in quota: essi vengono periodicamente rilasciati attraverso condotte forzate che producono la pressione necessaria alla rotazione delle turbine. I primi impianti dipendono ancora dal regime naturale del corso d'acqua, e servono a coprire fabbisogni energetici costanti, come l'illuminazione di un abitato o l'alimentazione di una rete ferroviaria.

Le industrie moderne, invece, sono soggette a richieste energetiche meno prevedibili, legate a logiche di mercato e a strategie aziendali. Il consumo energetico della grande produzione oscilla in modo imprevedibile tra periodi di punta e periodi di stasi. Le nuove logiche non seguono il ritmo della natura e delle stagioni, e i produttori di energia devono essere in grado di rispondere in ogni momento alle esigenze dell'industria. Le società elettriche<sup>34</sup>, che dal secondo decennio del xx secolo si spartiscono le concessioni

<sup>32</sup> La centrale di Campovico, progettata e costruita tra il 1899 e il 1900, è considerata la prima vera centrale idroelettrica valtellinese. Si veda la nota 22 di questo capitolo sull'elettrificazione delle linee ferroviarie valtellinesi.

<sup>33</sup> VITTORIO GIANFRANCESCHI, *La trazione elettrica sulle linee valtellinesi*, in «Il Politecnico», vol. XLIX, marzo 1901, p. 187. Cfr. anche ORNELLA SELVAFOLTA, *Strade, ferrovie, condotti elettrici: il paesaggio della modernità*, in *L'Ottocento e il Novecento*, collana «Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna» diretta da Simonetta Coppa e Franco Monteforte, Bolis, Bergamo, 1996, pp. 147-185, in partic. p. 165.

<sup>34</sup> Le principali società elettriche che «colonizzano» la Valtellina sono: la Società Idroelettrica italiana che sfrutta i bacini del Masino, del Mallero e del Poschiavino, e che nel 1917 passa alla gestione della Società Lombarda per la distribuzione dell'energia elettrica (Vizzola dal 1942); il Comune di Milano che sfrutta l'intero bacino imbrifero dell'alta valle e che istituisce l'Azienda elettrica municipale nel 1910; la società Acciaierie e Ferriere Lombarde Falck, che a partire dal 1917 sfrutta il medio corso dell'Adda e i bacini del versante orobico Venina, Arigna, Belviso e Ambria; la Società Interregionale Cisalpina, del gruppo Edison, che sfrutta, a partire dal 1922, il bacino imbrifero della Valchiavenna; la Società Orobia, che a partire dal 1939 sfrutta il bacino del Bitto; la Società Comacina, che dal 1920 sfrutta il corso del Tartano. A queste vanno aggiunte le due società svizzere che sfruttano le acque dei bacini di Lei e di Livigno, oltre alle

per lo sfruttamento delle acque della Valtellina, escogitano sistemi per accumulare grandi quantitativi d'acqua. Diviene necessario uno sfruttamento multiplo delle acque, e i flussi già passati per le turbine di una centrale non vengono restituiti al corso del fiume, ma ulteriormente incanalati per essere sfruttati da una centrale più a valle. Inoltre, a partire dagli anni '20, si cominciano a costruire grandi sbarramenti in quota che raccolgono le acque dei ghiacciai e dei ruscelli di alta montagna<sup>35</sup>. Le centrali diventano capisaldi di un sistema di sfruttamento ampio, in cui una rete di canali artificiali, scavati nelle viscere delle montagne, sottraggono per lunghi tratti, anche di decine di chilometri, acqua al corso dei fiumi. I nuovi impianti modificano radicalmente la geografia dei luoghi, soprattutto attraverso le dighe che sconvolgono gli equilibri naturali di intere vallate.

Se i primi impianti idroelettrici stabilivano una certa continuità con il paesaggio, le logiche produttivistiche dei nuovi impianti producono rotture più nette. Carlo Cattaneo aveva lodato i «saggi congegni idraulici» degli ingegneri ottocenteschi<sup>36</sup>, che avevano trasformato l'abbondanza d'acqua della regione lombarda in un disegno territoriale e in capacità produttiva. La «patria artificiale» di cui parla Cattaneo non è alternativa a quella «naturale»; è piuttosto il frutto di un processo di trasformazione, iniziato con la colonizzazione romana e proseguito in età sforzesca, in cui l'uomo aveva assecondato e messo a frutto le inclinazioni naturali del territorio in cui viveva. Col XX secolo questo rapporto si rompe. La natura non è vista come supporto dell'opera dell'uomo, ma come cornucopia cui attingere ricchezza. L'epopea idroelettrica delle Alpi si presenta come esito di una conquista e di una sfida alla natura. Anche se queste modalità di intervento sono oggi criticate, è importante saperle porre in prospettiva storica e riconoscere la portata di «una delle più spettacolari e grandiose opere di trasformazione del territorio da parte dell'uomo»<sup>37</sup>.

---

numerose piccole società, pubbliche e private, che gestiscono piccoli impianti. Nel 1962 la legge di nazionalizzazione dell'energia elettrica decreta il passaggio alla gestione ENEL delle società produttrici, private, con l'eccezione di quelle municipalizzate e destinate all'autoconsumo. In Valtellina passano ad ENEL tutti gli impianti, tranne quelli AEM e quelli per produzioni industriali proprie, come alcuni della Falck (passati oggi alla gestione Edison-Sondel). Cfr. GIUSEPPE SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio. 1883-2002*, BIM, Sondrio, 2003.

<sup>35</sup> La prima diga valtellinese è quella di Fusino in comune di Grosio, costruita dall'AEM tra il 1918 e il 1922 e progettata dall'ing. Tito Gonzales.

<sup>36</sup> Naturalmente Cattaneo non si riferiva alle centrali per la produzione di elettricità, che nel periodo in cui scriveva, nella prima metà dell'800, non esistevano ancora. Il riferimento è alle grandi opere per la navigazione interna, per l'irrigazione e per la produzione industriale, per molti aspetti confrontabili alla costruzione dei primi impianti idroelettrici. Cfr. CARLO CATTANEO, *Prospetto della navigazione interna delle provincie lombarde con alcune notizie sulla loro irrigazione*, in Id., *Scritti sulla Lombardia*, op. cit., vol. 1, *Profili storico-economici della Lombardia e delle città lombarde*, pp. 159-198.

<sup>37</sup> ALDO CASTELLANO, *Le dighe di ritenuta in Valtellina nella prima metà del XX secolo*, in *Costruire in Lombardia 1880-1980. Rete e infrastrutture territoriali*, Assimpredil / Electa, Milano, 1984, p. 87.

I paesaggi che ne derivano hanno caratteri contrastanti e sono ricchi di fascino. Tomaso Buzzi<sup>38</sup>, in un disegno per una tappezzeria comparso su un numero di «Domus» del 1928<sup>39</sup>, costruisce una composizione con i rilievi naturali di una montagna, un villaggio contadino raccolto attorno a un campanile, una serie di canali artificiali sorretti da arcate novecentiste, condotte forzate, ponti, tralicci dell'alta tensione, cascate di ispirazione saviniana. Il disegno di Buzzi anticipa di qualche anno le più note rappresentazioni del paesaggio svizzero di Max Bill, elaborate per le esposizioni internazionali degli anni '30. In entrambi i casi il contrasto fra tradizione e modernità, fra natura e artificio contribuisce alla definizione di «una forma caratteristica dell'invenzione lirica del nostro tempo»<sup>40</sup>, alla ricerca di una deliberata rottura con i canoni espressivi precedenti.

Le infrastrutture dell'industria idroelettrica irrompono nel paesaggio alpino esibendo la loro alterità. In Valtellina, all'inizio, avevano in realtà obbedito a criteri mimetici. La prima diga valtellinese – costruita dall'AEM a Fusino, sopra Grosio, tra il 1918 e il 1922 – ha il fronte verso valle rivestito da un paramento in pietra locale, con un coronamento a losanghe che richiama i motivi del romanico lombardo. Ma già nel 1923 la Falck costruisce in val Venina un serbatoio capace di 11 milioni di metri cubi d'acqua, con uno sbarramento dalla rivoluzionaria struttura ad archi multipli contraffortati e con superfici in calcestruzzo deliberatamente esibite. La rottura con il paesaggio tradizionale diviene sempre più radicale, fino a culminare nella gigantesca diga di Cancano II, con un arco<sup>41</sup> di cemento armato alto 172 metri e una corda di 400 metri, capace di contenere 120 milioni di metri cubi d'acqua.

<sup>38</sup> Tomaso Buzzi nasce a Sondrio nel 1900. Trasferitosi definitivamente a Milano dopo la laurea, rimane legato alla Valtellina non solo per legami familiari. Sono note le sue collaborazioni con artigiani valtellinesi per realizzare i ricchi interni della borghesia milanese.

<sup>39</sup> Tomaso Buzzi, *Disegno per tappezzeria*, in «Domus», n. 3, marzo 1928. Questo disegno è stato commentato da GUIDO CANELLA, *Tomaso Buzzi. Un «enfant terrible» tra gli architetti del Novecento milanese*, registrazione corretta dell'intervento al convegno «Un architetto e il luogo. Tomaso Buzzi, la Scarzuola e l'idea delle “follie” nel giardino europeo», Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano, 30 ottobre 2003; ora in GUIDO CANELLA, *Architetti italiani del Novecento*, Marinotti, Milano, 2010, pp. 193-199.

<sup>40</sup> Dal commento di Gio Ponti al disegno di Buzzi, in «Domus», n.3, 1928: «è ispirato da una fantasia tutta moderna, che corrisponde, con la rappresentazione di elementi della nostra civiltà meccanica, ad una forma caratteristica dell'invenzione lirica del nostro tempo».

<sup>41</sup> Le dighe di ritenuta si dividono nelle due grandi famiglie delle strutture *ad arco* e delle strutture *a gravità*. Le prime sfruttano il principio statico dell'arco per reggere le spinte dell'acqua, ed hanno bisogno di versanti rocciosi e solidi sui quali impostare le fondazioni. Le seconde sfruttano il peso proprio del manufatto per trattenere grandi volumi d'acqua. Le due tipologie presentano tuttavia numerose varianti e non sono sempre nettamente distinguibili: le dighe ad arco sfruttano spesso anche il principio di gravità (digue *ad arco-gravità*) e quelle a gravità hanno a volte delle parti alleggerite bilanciate da strutture a contrafforte collaboranti (tipo *a gravità con elementi cavi*). La diga di Fusino è il primo esempio italiano di diga ad arco-gravità, mentre quella del Venina rimane ancora oggi l'unico esempio al mondo di diga ad archi multipli impostati su imponenti contrafforti a gravità. La diga di Cancano II, nella Valle di Fraele in alta Valtellina, progettata dagli ingegneri Contessini e Oberti per l'AEM tra il 1953 e il 1956, rappresenta l'estrema evoluzione del tipo ad arco-gravità. Cfr. ALDO CASTELLANO, *Le dighe di ritenuta in Valtellina*,

L'insediamento dell'industria idroelettrica in Valtellina si appoggia sulle reti idrografiche esistenti, ma tende sempre più a modificarne l'andamento e a creare un ordine alternativo. La rete dei canali derivatori rimane in gran parte celata e si manifesta con piccoli edifici posti a controllo delle opere di presa e delle chiuse. La rete di distribuzione dell'energia si manifesta nei tralicci metallici che si moltiplicano lungo i fondonalle e sui versanti, mentre i cavi sospesi nell'aria rimangono presenze quasi invisibili. I grandi serbatoi stagionali e le centrali di produzione, invece, sono manufatti che emergono con grande evidenza. Ma se le dighe rimangono manufatti di prevalente contenuto tecnico, alle centrali viene assegnato il compito di rappresentare e di dare immagine alle società elettriche nel territorio. Per questo l'architettura delle centrali ha assunto un rilievo così particolare nella vicenda dell'industria idroelettrica: i loro edifici sono diventati capisaldi di un disegno di scala territoriale.

### *L'architettura delle centrali*

L'edificio della centrale è in primo luogo un contenitore per delle apparecchiature che trasformano la forza dell'acqua in energia elettrica. Le centrali costruite dall'inizio del '900 fino alla seconda guerra, nel cosiddetto periodo «eroico» dell'idroelettrico, hanno caratteristiche tipologiche abbastanza uniformi. Sono normalmente composte da due corpi principali, quello della sala macchine e quello della cabina di trasformazione.

La sala macchine è una grande aula, la cui lunghezza dipende dal numero di turbine installate. Le condotte forzate che scendono dal versante della montagna giungono al seminterrato dell'edificio e ne alimentano le turbine. Verso valle, nel basamento, si trovano le bocche del canale di scarico. Dentro la sala, i corpi delle macchine emergono solo in parte dal piano di pavimento<sup>42</sup>, e lo spazio circostante è ampio, pulito e luminoso. Le finestre hanno notevole altezza e terminano in un coronamento in cui trovano alloggio i binari del carroponte. È questo uno degli elementi che caratterizzano maggiormente l'interno della sala, anche dal punto di vista architettonico. Le travi che lo sorreggono generano vani leggermente arretrati e retro illuminati da un ordine superiore di finestre, con effetto simile a quello dei matronei nelle chiese medioevali. Appena sopra si colloca la copertura, in genere retta da capriate metalliche.

---

op. cit., pp. 106-114 e *passim*; *Le dighe di ritenuta degli impianti idroelettrici italiani*, a cura di Claudio Marcello, 7 voll., Anidel, Roma, 1961, vol. II.

<sup>42</sup> Nel caso in cui le turbine siano verticali, il loro asse meccanico poggia su basamenti ancorati al pavimento, mentre un terzo circa della pala è annegato sotto il piano di calpestio. Nei casi più recenti in cui le turbine sono orizzontali, l'intero loro corpo è abitualmente incassato, e dal pavimento emerge solo la testa dell'alternatore. Accade però in alcuni casi che l'interno della sala macchine sia costruito su due livelli, e che in quello più basso verso monte emergano un lato del corpo delle turbine e le condotte forzate che vi s'innestano.

I trasformatori sono normalmente alloggiati in un corpo contiguo a quello delle macchine, anche se esistono casi in cui sono disposti nello stesso edificio. La sala dei trasformatori è normalmente costituita da una galleria lunga quanto la sala macchine ma più alta e sviluppata su due o più piani. I pesanti trasformatori sono alloggiati al piano terra, mentre nei piani superiori sono posti gli interruttori, le condutture e gli altri dispositivi di distribuzione dell'energia. Le facciate sono caratterizzate da ordini sovrapposti di finestre, con un coronamento scandito da una serie di piccole aperture da cui escono i cavi elettrici che immettono l'energia in rete.

Nel secondo dopoguerra le centrali subiscono una forte evoluzione. La potenza degli impianti aumenta e si complica il sistema di distribuzione. Le nuove centrali sono spesso costruite in caverna, negli antri della montagna e anche a diverse centinaia di metri in profondità. Le vasche di carico sono sostituite da pozzi piezometrici e le condotte forzate rimangono interrate e non devono adeguarsi all'andamento irregolare dei versanti. I trasformatori continuano ad essere alloggiati all'interno degli edifici, ma la rete degli interruttori che compone le cabine di distribuzione si fa tanto complicata da dovere esser posta all'esterno, in campi recintati che formano vere selve di tralicci, cavalletti e isolatori<sup>43</sup>. L'architettura sembra passare in secondo piano rispetto al ruolo che aveva avuto nella prima metà del secolo.

Le società elettriche che avevano colonizzato la Valtellina nei primi decenni del xx secolo avevano infatti assegnato all'architettura il compito di rappresentare la propria immagine. Il richiamo agli stili del passato era preferito all'enfasi futurista dei disegni di centrali elettriche di Sant'Elia<sup>44</sup>. Il linguaggio si basava per gran parte su modelli di architettura aulica, concedendo solo nota al colore locale e qualche citazione di elementi della tradizione montana. Era dunque un'architettura, quella delle centrali, che obbediva a una logica di «colonizzazione», e nella quale la cultura urbana si imponeva su quella della civiltà tradizionale alpina.

Gli stili adottati derivano dalle ricerche della cultura architettonica di quel periodo. Non si può tacere l'importanza dell'insegnamento di Camillo Boito e l'influenza che ha avuto sulla generazione di ingegneri e architetti protagonisti delle costruzioni idroelettriche di inizio '900. Per Boito l'accademismo classicista doveva essere superato attraverso uno

<sup>43</sup> Per gli aspetti tecnici delle centrali si veda GIUSEPPE SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio*, op. cit.

<sup>44</sup> È interessante notare che Sant'Elia aveva lavorato negli uffici tecnici del Comune di Milano ed era entrato in contatto con l'ingegner Carlo Mina, uno dei protagonisti della vicenda idroelettrica in Valtellina. Devo questa informazione a Franco Monfeforte. Più che dall'architettura eclettica delle centrali, pare che Sant'Elia sia stato influenzato dalle strutture ingegneristiche delle dighe.

«stile nazionale»<sup>45</sup> capace di esprimere la cultura del popolo italiano nel rispetto delle differenze regionali. In Lombardia l'«architettura patriottica» di Boito assume il «mito medioevalista comacino» come paradigma figurativo, elaborando «fronti policromi, ritagliati, sbalzati o statuari fino al tuttotondo, che... si ingegnano di conciliare la memoria locale con l'aulicità del *revival* rinascimentale»<sup>46</sup>. Sempre secondo Boito, «il mutare lo stile architettonico è però una specie di rivoluzione sociale»<sup>47</sup>, capace di influire sugli sviluppi della civiltà. Ed è quel che accade nel caso dell'architettura idroelettrica della Valtellina. In essa prevale un carattere monumentale e le centrali propongono, con i loro modelli urbani, un rivolgimento dei modi tradizionali di percepire e di abitare la montagna.

Gli ingegneri che progettavano le centrali della Valtellina<sup>48</sup> erano quasi tutti milanesi diplomati al Politecnico<sup>49</sup>. All'epoca accadeva che i giovani laureati in ingegneria frequentassero anche i corsi di architettura del Politecnico, dove Boito dirigeva una Scuola Speciale di Architettura gemmata da quella della prestigiosa Accademia di Brera. La figura dell'«ingegnere artista» o dell' «ingegnere-architetto» era vista come la sola capace di proporre una sintesi dei saperi delle due discipline<sup>50</sup>. L'approccio «neoromanico» di Boito aveva acquisito, sul finire dell'800, una diffusione molto vasta tra i professionisti, e anche gli ingegneri industriali<sup>51</sup> che non avevano frequentato i suoi

<sup>45</sup> Su questo punto cfr. EZIO BONFANTI, *Monumento e città*, in ID., *Scritti di Architettura*, a cura di Luca Scacchetti, CLUP, Milano, 1981, pp.335 sgg.

<sup>46</sup> GUIDO CANELLA, *L'architettura del ferro e del mattone*, registrazione corretta della lezione alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 16 marzo 1976; ora in GUIDO CANELLA, *Architetti italiani del Novecento*, op. cit., p. 20.

<sup>47</sup> CAMILLO BOITO, *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, introd. a *Architettura del Medioevo in Italia*, Hoepli, Milano 1880, p. XXVI.

<sup>48</sup> Mi riferisco all'opera di Vittorio Gianfranceschi, che progetta la centrale di Campovico nel 1899; di Darvino Salmoiraghi, progettista della centrale di Arquino nel 1909; di Achille Manfredini e Carlo Mina, tra gli ingegneri progettisti dei primi impianti AEM in alta Valtellina; di Angelo Omodeo, che progetta la centrale di Mese nel 1927.

<sup>49</sup> Nel 1863 veniva fondato il Regio Istituto Tecnico Superiore di via Manin, poi Politecnico, che era divenuto in breve la fucina degli ingegneri milanesi. Dal 1865 l'istituto conferiva anche il titolo di «architetto civile», mentre all'Accademia di Brera rimaneva quello di «professore di disegno architettonico». Ma i laureati in architettura sono solo 58 in 43 anni di corso, e il solo titolo di architetto era considerato come «un porto di salvezza per ingegneri sbagliati» (Cfr. ROBERTO GABETTI, PAOLO MARCONI, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano*, Quaderni di studio, Politecnico di Torino, 1968). La Facoltà di Architettura del Politecnico non era stata ancora istituita: il riconoscimento di una facoltà autonoma dentro il Politecnico avviene solo nel 1932 per iniziativa di Gaetano Moretti, allievo di Camillo Boito (Cfr LUCA RINALDI, *Gaetano Moretti*, Guerini e Associati, Milano, 1993, pp. 18-24, 73-81 e *passim*).

<sup>50</sup> Nel 1866 il corso in ingegneria civile prevede la frequenza di un corso in disegno architettonico diretto da Boito, «allo scopo di educare gli ingegneri ai "precetti dell'arte", alla distribuzione delle parti dell'edificio e alla decorazione» (PIERFRANCESCO SACERDOTI, *La strada e la sua architettura. Il caso di via Dante a Milano*, tesi di dottorato, Dottorato in Composizione architettonica del Politecnico di Milano, 2011, p. 166).

<sup>51</sup> I corsi di ingegneria del Politecnico erano divisi tra gli indirizzi civile, meccanico ed elettrotecnico. Il corso in ingegneria industriale fu istituito nel 1880, e formava i progettisti che avrebbero partecipato all'industrializzazione del paese. Anche gli impianti idroelettrici erano spesso progettati da ingegneri industriali.

corsi ne subivano l'influsso. Per questo gli involucri delle centrali vengono spesso affidati agli ingegneri che ne progettano le componenti tecniche, mentre un intervento autonomo degli architetti è limitato a casi eccezionali<sup>52</sup>.

I progetti degli ingegneri tengono ovviamente conto delle esigenze di razionale disposizione delle macchine e dei dispositivi elettrici. La ricerca architettonica non passa tuttavia in secondo piano e non si limita alla definizione dell'involucro esterno, ma investe le scelte tipologiche e di impianto. L'abilità compositiva dei progettisti e la capacità esecutiva delle maestranze consente di realizzare edifici di grande qualità. Il rigore a cui gli ingegneri erano stati educati evita loro di scivolare in eccessi decorativisti, e le composizioni sono spesso improntate a un equilibrio che avvicina le centrali valtellinesi ai più riusciti esempi di «architettura del ferro e del mattone»<sup>53</sup> dell'area metropolitana milanese.

L'inserimento delle «fabbriche elettriche» dentro il paesaggio alpino produce però un effetto di straniamento. Come abbiamo visto, a partire al XX secolo, un nuovo ordine improntato sulla macchina e sull'elettricità si sovrappone al precedente fondato sull'asprezza della natura e sulla fatica del lavoro manuale. Le centrali sono testimoni delle speranze riposte nella nuova energia, che si credeva portasse a superare le dure condizioni che la natura aveva imposto nei secoli. Anticipano, in un certo senso, i cristalli luminosi della *Alpine Architektur* di Bruno Taut, dove ponti leggeri e filiformi legano fra loro le montagne, guglie di vetro coronano le cime innevate, case di cristallo e cattedrali illuminate da proiettori completano il disegno di creste e rocce. Le speranze di Taut di un'umanità futura trovano espressione in un'architettura che si leva sopra le miserie del presente<sup>54</sup>. Allo stesso modo le centrali idroelettriche nelle Alpi coronano un sogno di progresso, e paiono ancor oggi circondate da un alone sacrale, quasi fossero cattedrali perdute fra i monti. La meraviglia che coglie quando appaiono tra le fronde di un'abetaia o dietro l'angolo di un promontorio continua a parlare della speranza che ha condotto alla loro realizzazione. Seguitano ad essere eventi estranei e misteriosi, ma entrati di diritto nel paesaggio alpino e nell'immaginario che lo distingue.

---

<sup>52</sup> In Valtellina, prima della seconda guerra mondiale, l'unico caso documentato di centrale progettata da un architetto è quello di Grosio, ad opera di Piero Portaluppi. L'attribuzione dell'architettura della centrale di Grosotto a Gaetano Moretti è invece, come vedremo, controversa e non documentata.

<sup>53</sup> È l'espressione usata da Guido Canella per definire l'architettura della seconda metà dell'Ottocento a Milano, di matrice neoromanica ed eclettica e fortemente legata allo sviluppo industriale. Cfr. GUIDO CANELLA, *Architetti italiani del Novecento*, op. cit., p. 20.

<sup>54</sup> Ricordo che Taut disegna le tavole dell'utopica *Alpine Architektur* nell'estate del 1918, in un momento in cui la civiltà occidentale sembra avviata all'autodistruzione. Taut ha la «certezza della fine meritata da un mondo che fa bene a morire», e da progettista incita a non perder tempo e ad immaginare il futuro. Cfr. con GIOVANNI KLAUS KÖNIG, *Introduzione*, in BRUNO TAUT, *La Dissoluzione della città*, op. cit., p. XXV sgg.

### *La centrale «Giuseppe Ponzio» di Grosotto*

La centrale di Grosotto viene progettata e costruita tra il 1907 e il 1910, ed è parte di un vasto piano di produzione e trasporto dell'energia elettrica elaborato in quegli anni dal Comune di Milano. Il progetto viene in seguito ridimensionato, e si realizza solo l'impianto di Grosotto e l'elettrodotto verso Milano<sup>55</sup>. La centrale è alimentata dalle acque derivate dall'Adda e dal torrente Rezzalasco a Le Prese<sup>56</sup> di Sondalo, introdotte in un canale in galleria dopo la decantazione in un ampio desabbiatore in località Grailé. La galleria giunge al versante sopra Grosotto e a tre vasche di carico, da cui escono le condotte forzate che scendono alla centrale con un salto di 320 metri. Le tubazioni d'acciaio che percorrono gran parte del declivio hanno un diametro di circa un metro e mezzo<sup>57</sup> e sono ancorate alla montagna con collari di cemento armato rivestiti in pietra locale. Le condotte aprono una ferita nel versante della montagna, e il loro segno prepotente è parte dell'immagine della centrale.

L'edificio è collocato sull'argine dell'Adda e sulla sua sponda sinistra. La tipologia è quella degli impianti coevi che ho descritto, basata su due corpi destinati uno alla sala macchine e l'altro alla cabina di trasformazione.

Il primo è disposto verso monte e costituito da un'aula lunga 48 metri, larga 16 e alta alla linea di gronda 14. I due fianchi sono scanditi da arcate, su un lato finestrate e affacciate al versante, sull'altro cieche o comunicanti con l'edificio dei trasformatori. Nell'interno, l'assottigliamento della muratura alla sommità delle arcate consente l'alloggiamento delle travi per il carroponte<sup>58</sup>. Sopra le travi è presente un ulteriore ordine di finestre, anch'esse ad

<sup>55</sup> Il progetto di sfruttamento delle acque dell'alta Valtellina è stato elaborato tra il 1905 e il 1907, a seguito di varie delibere del Consiglio comunale di Milano. Il Comune, a partire dal 1902, aveva definito un proprio piano di produzione energetica, per svincolarsi dalle esose richieste dell'Edison, società privata che aveva sino ad allora fornito l'elettricità. Il piano valtellinese prevedeva la realizzazione dell'impianto di Grosotto e di altre quattro centrali (Le Prese, Roasco, Mazzo e Tirano), oltre che la costruzione di una fitta rete di canali di derivazione e dell'impegnativo elettrodotto di trasporto che attraverso il Mortirolo e la val Cavallina giungeva a Milano, alla centrale a vapore di Piazza Trento (la prima costruita dal Comune nel 1905). Il progetto era opera degli ingegneri Carlo Mina, Giacinto Motta e Gaudenzio Fantoli. L'ing. Giuseppe Ponzio era assessore ai Lavori Pubblici della Giunta comunale e si era molto adoperato per la riuscita dell'operazione; morto nel 1908, la centrale di Grosotto gli è stata dedicata. Si veda ACHILLE MANFREDINI, *Gli impianti idroelettrici di Valtellina e le installazioni elettriche del Comune di Milano*, in «Il monitore tecnico», vol. XVI, n. 7, 1910, ripubblicato in *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, op. cit., pp. 150-156.

<sup>56</sup> Il toponimo è precedente la costruzione dell'impianto idroelettrico e legato all'esistenza di «prese» che alimentavano dei mulini e una segheria sul versante sinistro dell'Adda.

<sup>57</sup> Il diametro delle tre condotte principali varia dal tratto sommitale (dove è di 1500 mm) a quello terminale (dove diventa di 1000 mm). Le condotte alimentano tre turbine Pelton ad asse orizzontale, disposte linearmente nella parte centrale della sala macchine. Accanto alle tre condotte principali, ve ne sono due secondarie più piccole, che alimentano due dinamo per i fabbisogni aziendali e locali, mosse da due piccole turbine Pelton. Per le caratteristiche tecniche della centrale di Grosotto si veda A. CASTELLANO, *Archeologia industriale degli impianti idroelettrici in Valtellina*, op. cit., pp. 126-132.

<sup>58</sup> Come ho già notato, il carro-ponte è fra gli elementi che caratterizzano maggiormente l'architettura della sala macchine. È una macchina indispensabile in ogni centrale, per movimentare apparecchiature di grande peso.

arco ma di minori dimensioni. Anche le due testate sono percorse da due ordini di arcate, di cui quella centrale è più grande e segna l'ingresso alla sala macchine. La copertura a due falde è sostenuta da capriate metalliche.

Il secondo corpo edilizio, contiguo al primo, è della stessa lunghezza ma più stretto e alto. Era in origine di quattro piani, i primi due di 7 metri e gli altri di 3,5, demoliti nel 1934 a seguito di una ristrutturazione. Nella prima versione, al piano terra erano disposti i trasformatori, al primo gli interruttori, al terzo e quarto i dispositivi di distribuzione e comando. Un unico corpo scale centrale, ancora esistente anche se accorciato, distribuisce i piani e un ballatoio affacciato alla sala macchine. Le pareti dei primi due piani sono scandite da arcate di ordine gigante, a metà delle quali si inserisce la soletta del primo piano, leggermente arretrata dal piano di facciata. Anche il terzo e il quarto piano erano attraversati da arcate a doppia altezza, con una fascia sommitale di oblò dai quali uscivano, dal lato verso monte, le trecce dell'elettrodotto diretto a Milano. La copertura era originariamente a padiglione, retta da capriate metalliche e con manto in ardesia.

Il prospetto verso l'Adda è quello che contraddistingue maggiormente il complesso. La sala macchine, stretta tra il versante e la cabina di trasformazione, è difficilmente visibile dal lato del fiume, se non scorgendo di scorcio le testate. Nel 1934 il corpo verso il fiume viene radicalmente modificato. L'esigenza di potenziare l'impianto<sup>59</sup> obbliga a sostituire i vecchi trasformatori con altri più potenti e ingombranti. Poiché il vecchio edificio non può contenere, si costruiscono due cabine elettriche sull'altra sponda dell'Adda. La ristrutturazione del 1934 ha migliorato, a mio parere, l'aspetto dell'edificio verso il fiume, semplificandone il volume ed esaltandone la monumentalità. Gli ultimi due piani e il tetto a padiglione vengono infatti eliminati<sup>60</sup> e sostituiti da una copertura piana, terminata da una cornice leggermente arretrata. L'esito è quello di un parallelepipedo puro e scandito in facciata da archi di immagine ieratica e metafisica, anticipando alcuni degli episodi migliori del Novecento.

---

<sup>59</sup> Per il potenziamento della centrale di Grosotto vengono realizzati anche un bacino di ritenuta a Le Prese e due serbatoi di scorta, relativamente capienti, accanto alle vasche di carico. Insieme ai trasformatori si trasferiscono naturalmente anche gli interruttori, che si moltiplicano nel numero e sono disposti all'aperto in un'area recintata, realizzando quella caratteristica selva di isolatori e cavalletti che si è soliti vedere nelle centrali moderne. Anche il punto di partenza della linea di trasporto verso Milano viene spostato, anche se nel 1932 si integra con la nuova linea proveniente da Fraele.

<sup>60</sup> Essendo trasferiti i dispositivi di trasformazione e distribuzione sulla sponda opposta del fiume, la vecchia cabina di trasformazione continua a svolgere la sola funzione di sala di controllo. Il volume molto alto della cabina diventa quindi superfluo, e per questo gli sono stati tolti presumibilmente i due piani superiori. La ristrutturazione del 1934 è però poco documentata, e ho trovato alcune notizie soltanto nella descrizione di MADDALENA RAMAIOLA all'interno del censimento del patrimonio industriale lombardo del 1991 (*Il patrimonio storico-industriale della Lombardia. Censimento regionale*, Fondazione Luigi Micheletti, Brescia, 1991, p 126). Ramaiola sostiene che i piani superiori sono stati demoliti a seguito dei dissesti provocati dalla vibrazione delle macchine. Le interpretazioni che ho riportato si basano in parte su mie congetture.

Ma sono interessanti anche il rivestimento e l'apparato decorativo delle facciate. Si nota infatti un'«insistita predilezione per elementi geometrizzanti a filo parete»<sup>61</sup>, che lascia intravedere un approccio semperiano al tema del rivestimento. Le mattonelle di clinker – utilizzate in diverse gradazioni, dal bianco, all'ocra, al rosso mattone – rivestono le facciate e disegnano arabeschi geometrici che ricordano la trama di un tappeto. Vien da pensare che i progettisti e gli artigiani che hanno concepito questo tipo di rivestimento conoscessero, attraverso le riviste o per esperienza diretta, certe esperienze di edilizia industriale d'oltralpe basate su principi analoghi.

Ho parlato di progettisti in modo generico perché l'attribuzione della centrale «Giuseppe Ponzio» non è chiara. Dalla documentazione d'archivio e dalle pubblicazioni risulta che il progetto dell'impianto di Grosotto è dovuto agli ingegneri Carlo Mina per le opere idrauliche e Giacinto Motta per gli impianti meccanici ed elettrici, con l'intervento in veste di commissario del Comune di Milano dell' ingegner Achille Manfredini<sup>62</sup>. Ma per le notevoli qualità compositive è stato più volte ipotizzato l'intervento di un architetto, e in particolare sostenuta l'attribuzione a Gaetano Moretti<sup>63</sup>. Luca Rinaldi, nella sua monografia su Moretti, ricorda che l'architetto cita tra le sue opere, in un curriculum del 1933<sup>64</sup>, una «Centrale di Grosio». In Comune di Grosio esistono due centrali idroelettriche: una è quella del Roasco, il cui progetto di Piero Portaluppi del 1922 è documentato; l'altra quella dismessa ma ancora esistente della Boscaccia, presso Casale Lago, del 1916. Rinaldi, che forse non conosceva la ben poco nota centrale della Boscaccia, attribuisce per esclusione a Moretti la centrale di Grosotto, comune limitrofo a quello di Grosio. Ma nell'opera completa di Moretti curata con Luca Beltrami e pubblicata nel 1912, la centrale di Grosotto non compare, ed è cosa strana vista la sua rilevanza. Potrebbe essere che la «Centrale di Grosio» di cui parla Moretti sia quella della Boscaccia, che ha tra l'altro caratteri molto più «lombardeschi» e morettiani di quella di Grosotto. Un'altra possibilità è che Moretti sia autore della ristrutturazione e delle nuove cabine di Grosotto del 1934, ma siamo ancora nel campo delle ipotesi.

---

<sup>61</sup> LUCA RINALDI, *Centrale idroelettrica di Grosotto*, in ID, *Gaetano Moretti*, op. cit., p. 195.

<sup>62</sup> Paolo Bossi attribuisce all'ing. Manfredini il progetto della centrale di Grosotto. Si veda PAOLO BOSSI, *La trasformazione del territorio come espressione delle sue molteplici potenzialità*, in *Sondrio e il suo territorio*, Intesa BCI / Nexo, Milano, 2001, pp. 221-263.

<sup>63</sup> Mi riferisco in particolare a quanto sostenuto da Amerigo Restucci, che in un articolo su «Casabella» dedicato alla centrale Taccani di Trezzo d'Adda di Moretti riporta anche una foto della centrale di Grosotto attribuendola allo stesso autore (AMERIGO RESTUCCI, *Moretti e lo stile dell'industria: centrale elettrica Enel, Trezzo sull'Adda, 1905-1906*, in «Casabella», n. 651-652, dicembre-gennaio, 1997-1998); l'attribuzione è sostenuta anche da LUCA RINALDI, *Gaetano Moretti*, op. cit., p. 195.

<sup>64</sup> In realtà si parla di un curriculum del 1953, ma si deve trattare di un errore di stampa, dato che Moretti è morto nel 1938. L. RINALDI, *Gaetano Moretti*, op. cit., p. 195.

È però molto probabile che la veste architettonica della centrale «Giuseppe Ponzio» sia dovuta a Carlo Mina, che era ufficialmente il responsabile per il coordinamento di tutte le parti del progetto, nonché direttore dei lavori. È importante ricordare, inoltre, che Mina aveva assunto tra il 1889 e il 1897 la cattedra di «Architettura pratica» presso il Politecnico milanese, fatto che testimonia la sua profonda cultura architettonica<sup>65</sup>.

Le nuove cabine dell'impianto di Grosotto riprendono i motivi decorativi della prima centrale, ma li reinterpretano in modo originale, ponendo le arcate su un piano leggermente arretrato e dentro nicchie seghettate, e arricchendo le decorazioni con motivi a zig-zag che alludono all'immagine dell'elettricità. La composizione delle facciate, lavorando su piani leggermente sfalsati, è in effetti affine all'approccio compositivo di Moretti. Comunque sia, il progettista aveva riconosciuto le qualità della «Giuseppe Ponzio» e pensato di riproporle con modifiche e tocchi aggiuntivi, in un'ottica di sostanziale continuità.

Al di là delle questioni di attribuzione, credo che la centrale di Grosotto possa essere considerata fra le più belle e interessanti del periodo, non solo in Valtellina. È frutto di una cultura architettonica elevata e di notevoli capacità costruttive. Hanno avuto in questo un ruolo le maestranze lombarde, maturate in una lunghissima esperienza di cantiere. Non va dimenticato che le società elettriche hanno messo i capitali ed elaborato i progetti, ma che solo l'abilità degli artigiani ha consentito la costruzione di opere e edifici a regola d'arte e con dettagli impeccabili. Le maestranze impiegate nei primi cantieri idroelettrici erano in gran parte di provenienza esterna alla valle, mentre i valtellinesi erano impiegati per lavori non specializzati e di fatica<sup>66</sup>. Ma questi cantieri sono stati anche un'occasione formativa per i muratori e i carpentieri valtellinesi, che hanno potuto apprendere le tecniche costruttive moderne. Ancora oggi, in Valtellina, le maestranze nel campo della costruzione si distinguono per le loro capacità: quel che spesso manca loro, e che impedisce di realizzare «preziosi cristalli» come la «Giuseppe Ponzio», è il legame con una cultura architettonica altrettanto raffinata.

### *La centrale della «Boscaccia Nuova» di Lago di Grosio*

L'AEM (Azienda Elettrica Municipale) di Milano si costituisce nel 1910<sup>67</sup> e inizia ad operare nel 1911, appena dopo l'entrata in funzione dell'impianto di Grosotto. I primi

<sup>65</sup> Cfr. VINCENZO FONTANA, *La scuola speciale di architettura (1865-1915)*, in *Il Politecnico di Milano. Una scuola nella formazione della società industriale. 1863-1914*, Electa, Milano, 1981, pp. 234-242.

<sup>66</sup> Devo queste informazioni a Franco Monteforte.

<sup>67</sup> La formazione di un'azienda municipalizzata è proposta dalla commissione di studio per l'approvvigionamento elettrico di Milano nominata dalla Giunta comunale nel 1902. Ma una decisione definitiva viene presa solo nel luglio 1909, quando il Comune delibera la costituzione dell'Azienda Elettrica Municipale. La legge Giolitti sulle municipalizzazioni prevedeva la ratifica attraverso un referendum popolare, indetto nell'aprile 1910. I risultati della consultazione confermano la proposta della

anni di attività sono dedicati al completamento e miglioramento della rete, con richieste di energia costanti. Con lo scoppio della prima guerra mondiale le richieste aumentano in modo considerevole<sup>68</sup>, anche per gli incrementi produttivi della metallurgia lombarda convertita agli armamenti e per il blocco nelle importazioni di carbone. L’azienda di Milano rimette mano al piano di produzione e cerca i modi più semplici ed economici per incrementare le quantità di energia da immettere in rete.

Tra il 1916 e il 1917 viene progettata e realizzata la già citata centrale detta «della Boscaccia Nuova»<sup>69</sup>, situata a Casale Lago, in comune di Grosio. L’impianto utilizza le acque residue dell’Adda e quelle del torrente Migiondo in località Boscaccia, in comune di Sondalo, e le convoglia tramite un canale in galleria fino a una vasca di carico costruita sul versante sinistro sopra Lago. Da qui due condotte forzate in acciaio scendono alla centrale con un salto di oltre 200 metri. L’edificio di Lago è costituito dall’accostamento di due volumi parallelepipedici, di cui uno leggermente più largo. Il volume verso monte è a doppia altezza e ospita la sala macchine, con un grande portale ad arco sulla testata. Il secondo volume è organizzato su due piani, con un vano per i trasformatori e l’officina al primo piano e alcuni locali d’abitazione al secondo<sup>70</sup>. Le aperture di questa parte sono ad arco e hanno persiane scorrevoli a scomparsa. La copertura a terrazzo è celata da una balaustra di coronamento, costituita da pilastrini in muratura intonacata alternati a campi di mattonelle che disegnano delle losanghe. Le facciate sono piuttosto semplici, intonacate a calce e con un leggero disegno a graffito che simula una costruzione a blocchi di pietra. I due ordini di finestre hanno contorni decorati da mattoni paramano, mentre due fasce marcapiano con mattonelle disposte a spina di pesce percorrono l’intero edificio all’altezza dell’imposta degli archi. Il basamento seminterrato è rivestito in pietra, e cela il sistema di vasche e cunicoli per il funzionamento delle turbine, oltre a degli spazi adibiti a cantina illuminati da tre finestrelle quadrate poste sul lato del fiume.

commissione, e la AEM comincia ufficialmente la sua attività il 1º gennaio 1911. Si veda ACHILLE MANFREDINI, *Gli impianti idroelettrici di Valtellina...*, op. cit., p. 150. Nel 1981 viene affidato dal Comune all’AEM il servizio di metanizzazione della città: l’acronimo AEM significa ora Azienda Energetica Municipale. Nel 2008, a seguito della fusione con la municipalizzata di Brescia (ASM), l’azienda assume l’attuale denominazione A2A.

<sup>68</sup> Nel 1916-1917 si procede inoltre alla municipalizzazione delle linee tramvarie di Milano.

<sup>69</sup> Si veda GIAN LUCA LAPINI, *La storia della Azienda Elettrica Municipale di Milano nella cronologia della costruzione dei suoi principali impianti*, sito internet consultabile all’indirizzo [www.storiadimilano.it/città/milanotecnica/elettricità/aemstoria.htm](http://www.storiadimilano.it/città/milanotecnica/elettricità/aemstoria.htm). La centrale della Boscaccia viene costruita in pieno periodo bellico, ed è possibile che sia stata utilizzata anche la manodopera dei prigionieri di guerra austriaci, come nella coeva centrale di Boffetto della Falck. Essa presenta, al suo interno, un bel fregio riportante l’iscrizione: «eretta fra le ansie di guerra». La centrale di Casale Lago è censita nel patrimonio storico-industriale della Regione Lombardia del 1991 ed è attualmente proprietà della famiglia Cecini di Grosio. Si veda *Il patrimonio storico-industriale della Lombardia*, op. cit., p. 125.

<sup>70</sup> Devo queste informazioni al sig. Paolo Cecini di Grosio, uno degli attuali proprietari della centrale.

La centrale di Lago resta in funzione fino al 1932, e l'energia che produce viene portata alla vicina centrale di Grosotto. Quando nel 1934 questa viene potenziata, i canali derivatori di Boscaccia vi vengono convogliati e la centrale di Lago viene dismessa e alienata. L'edificio è ancora esistente e usato come fienile e deposito attrezzi dal nuovo proprietario. L'architettura è rimasta pressoché invariata, salvo la sostituzione della copertura piana originaria con una a padiglione coperta da tegole in cemento, demolendo la balaustra di coronamento. Sono stati inoltre smantellati tutti i macchinari e i dispositivi di produzione dell'elettricità. L'edificio è rimasto come un contenitore pronto ad accogliere nuovi usi e nuove funzioni. Le opere di presa sull'Adda sono andate distrutte nell'alluvione del 1987.

Le qualità architettoniche e costruttive della centrale di Lago hanno un valore autonomo dalla funzione. L'edificio ha mostrato di poter resistere nel tempo e di poter accogliere usi diversi. In questo come in altri casi, un riferimento troppo immediato e diretto alla funzione, «impedisce di studiare le forme e di conoscere il mondo dell'architettura secondo le sue vere leggi»<sup>71</sup>. L'architettura rivela la propria autonomia e la propria capacità di porsi oltre gli usi per i quali è stata in origine concepita.

#### *La centrale «Roasco» di Grosio*

L'opera di potenziamento degli impianti AEM prosegue anche dopo la prima guerra, con la costruzione della diga di Fusino e della centrale «Roasco», sempre in comune di Grosio. I progetti prendono avvio nel 1918 e la realizzazione termina nel 1922 con l'attivazione degli impianti. Il serbatoio e le opere idrauliche sono dell'ingegnere dell'AEM Tito Gonzales, mentre la centrale è progettata dall'architetto Piero Portaluppi.

La centrale ha un impianto a «T», con la cabina elettrica posta trasversalmente alla sala macchine. È questa un'aula sviluppata in lunghezza su quattro campate, con grandi finestroni e un portale d'ingresso ad arco piuttosto tozzo, sormontato da una quadrifora con colonnine tortili geometrizzate. Le facciate sono rivestite in pietra ad *opus incertum* nella parte inferiore e da intonaco con un leggero disegno di bugne in quella superiore. Gli angoli e le campate sono segnati da pesanti lesene bugnate che separano le finestre sormontate da timpani di forma insolita. Nel coronamento, i tratti compresi tra le lesene sono definiti da merlature medioevali che celano la copertura a padiglione. La cabina elettrica è di tre piani e ha un corpo di ingresso basso, cui è sovrapposta una loggetta rinascimentale. Le lesene bugnate proseguono in alto nei merli intercalati da delle

---

<sup>71</sup> ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, op. cit., p. 36.

trifore. La loggetta sopra l'ingresso è definita da tozze colonnine con fusto a goccia, che reggono archi a tutto sesto intonacati e con decorazioni floreali a grafito.

L'edificio vorrebbe interloquire con i resti del castello Visconti-Venosta, che si trovano sul versante retrostante. Come per la centrale «Taccani» di Trezzo sull'Adda, la volontà di dialogare con un monumento medioevale diventa occasione di sperimentazione linguistica, riprendendone e deformandone gli elementi. L'approccio di Portaluppi, improntato alla parodia<sup>72</sup>, è diverso da quello di Gaetano Moretti, in cui prevale la sobrietà. La centrale del Roasco è la parodia di un castello medioevale, dove le merlature del coronamento sono però sdrammatizzate e prive di ogni significato militare. Aldo Castellano l'ha descritta – credo a ragione – come «un'incantevole assurdità»<sup>73</sup>, con l'immagine arcigna della fortezza stemperata nella leziosità delle decorazioni e degli elementi sovrapposti.

Accanto alla centrale, sono episodi di architettura portaluppiana anche la casa del custode e l'edificio della direzione. Le citazioni riprese dalla tradizione locale e alpina prevalgono su quelle medievaleggianti, e l'aspetto da «casetta di montagna» è riscontrabile nelle mensole in legno che reggono la gronda delle coperture a falde e nelle decorazioni a grafito delle pareti. Il complesso originario, circondato da rosetti, frutteti e fontane, riconduce all'immagine di un villaggio incantato. Negli anni '60 il complesso della centrale di Grosio è stato oggetto di un ampliamento, e la costruzione di una nuova sala quadri e di una grande cabina elettrica ne hanno smorzato l'aspetto pittoresco. Nel 1961 la centrale di Roasco è stata disattivata e sostituita da una nuova centrale in caverna. Il vecchio edificio è oggi usato come magazzino.

#### *La centrale «Rasin» di Isolaccia e il sistema idroelettrico della valle di Fraele*

Nel 1922 comincia la grande opera di costruzione degli impianti AEM in valle di Fraele, la cui prima fase si conclude nel 1928 con l'attivazione della centrale «Rasin», detta anche «di Fraele». Questa fase iniziale prevede la realizzazione del serbatoio di Cancano e di una serie di canali derivatori che intercettano le acque dei torrenti Viola, Foscagno, Cadangola e Adda, immettendole nelle condotte forzate che scendono a Isolaccia con un salto di 500 metri.

---

<sup>72</sup> Si è spesso parlato dei messaggi ironici che sarebbero contenuti nelle architetture di Portaluppi. Sono i messaggi, per esempio, dei suoi straordinari disegni, popolati di personaggi indaffarati nelle più improbabili attività. Nell'architettura costruita è più opportuno, come ha sostenuto Guido Canella, parlare di parodia, «come figura nella quale si traveste irridendo un'intenzione seria». GUIDO CANELLA, *Un eroe del nostro tempo*, in Piero Portaluppi. *Linea errante nell'architettura del Novecento*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano, 2003, p. 3.

<sup>73</sup> ALDO CASTELLANO, *Un'incantevole assurdità*, in «Contract», n. 18, 1994, pp. 21-24.

La centrale è organizzata in un unico edificio che comprende la sala macchine e la cabina elettrica, disposte linearmente lungo l'argine del torrente Viola, nella valle di Pedenosso. È diviso in dieci campate, di cui quattro occupate dalla sala macchine, una dalla cabina di comando, cinque dalla cabina elettrica. Le due ultime parti dell'edificio hanno altezza leggermente maggiore, e la cabina elettrica è organizzata su due piani. La differenza di quota è segnata in copertura da un grande abbaino che occupa la parte centrale dell'edificio. La scansione delle campate è segnata da massicce lesene in bugne di granito, intercalate da aperture ad arco e da finestrelle quadrate. La copertura è a padiglione sostenuta da capriate metalliche e manto in lamiera. L'ampio sporto di gronda è retto da mensole in legno. L'immagine dell'edificio è a metà tra un palazzo fiorentino e uno chalet bernese. Nell'ultima campata della cabina elettrica, sopra l'arcata, si apre una feritoia da cui escono i cavi del nuovo elettrodotto che, passando per Grosotto, raggiunge la stazione ricevente di Precotto<sup>74</sup> a Milano, attraversando la Valtellina e il Passo di San Marco.

Il progetto della centrale è attribuito a Giulio Paleni<sup>75</sup>, ma l'architettura ricorda, per certi aspetti, quella degli impianti progettati da Portaluppi per Ettore Conti in Piemonte, in particolare quello di Crego nel novarese, che ha partiture, lesene bugnate, finestroni e piccole aperture quadrate assai simili. È possibile che l'influenza dell'architetto milanese, che aveva lavorato con i tecnici dell'AEM per la centrale di Grosio, abbia avuto peso anche nel determinare il volto di centrali successive.

Accanto alla centrale di Isolaccia e sulla sponda opposta del fiume, vengono realizzati in anni seguenti vari edifici di servizio, magazzini, mense per operai, dormitori e una pensione. L'architettura è meno curata di quella della centrale e propone elementi ripresi dalla tradizione locale. Le società idroelettriche tendono, da questo momento, a fondare sempre più spesso dei veri e propri villaggi a servizio delle centrali.

Nel 1939, in val di Fraele, comincia la costruzione dell'imponente sbarramento di San Giacomo<sup>76</sup>, appena a monte del primo serbatoio di Cancano. Ai piedi dello sbarramento

<sup>74</sup> La stazione Ricevitrice Nord di Precotto è progettata dall'ufficio tecnico AEM ed è attivata nel 1932. È parte della prima fase di riordino delle linee elettriche milanesi. La stazione viene collegata alla vecchia centrale di Piazza Trento (dove giungeva il vecchio elettrodotto del Mortirolo) con un cavidotto sotterraneo. Si veda G. L. LAPINI, *La storia della Azienda Elettrica Municipale*, op. cit. L'architettura della stazione di Precotto, in via Ponte Nuovo all'angolo con via Vipiteno, è di un certo interesse: ha pareti intonacate con lesene dentellate, ampi finestroni con inferriate lavorate, copertura con falde di pendenza variabile che ricordano gli edifici industriali di Peter Behrens a Berlino.

<sup>75</sup> Non ho trovato pubblicazioni che attestino la paternità del progetto della centrale di Isolaccia. L'unico riferimento si trova nell'articolo di LUCIANO BOLZONI, *L'architettura delle centrali elettriche in provincia di Sondrio*, in «AL», n. 4, 2004, p. 54. I primi progetti per gli impianti di Fraele erano coordinati dall'ing. Albino Pasini, presidente dell'AEM dal 1928 al 1943.

<sup>76</sup> Il fronte della diga è lungo oltre un chilometro, con un'altezza massima superiore ai 100 metri. Il bacino si trova a una quota di circa 2000 metri s.l.m. Gli sbarramenti di Fraele, oltre a sconvolgere gli

si costruisce una centrale tipologicamente simile a quella di «Rasin», ma con un linguaggio semplificato riconducibile all'esperienza del razionalismo<sup>77</sup>. A questo periodo risale anche la fondazione dell'insediamento chiamato «Digapoli», che comprende dormitori per operai, abitazioni per i dipendenti dell'azienda, mense, locali per il dopolavoro. Il trasporto delle merci e del personale viene organizzato su una rete filoviaria che collega la valle di Fraele<sup>78</sup> alla stazione ferroviaria di Tirano. Dopo l'ultimazione dei lavori, avvenuta nel 1950 per l'interruzione della guerra, Digapoli diventa un luogo di villeggiatura estiva per i dipendenti dell'AEM, tanto da poter essere considerato fra i primi villaggi costruiti sulle Alpi a tale scopo.

Un'architettura di un certo interesse è quella della chiesetta di Cancano, progettata dall'ingegner Albino Pasini<sup>79</sup> a ricordo dei caduti sul lavoro durante la costruzione degli impianti AEM. La chiesetta, intitolata a Sant'Erasmo, ha una facciata coronata da un mezzo timpano con una bifora asimmetrica e con accostata una torre campanaria, entrambi rivestiti con graniti di varie tonalità. La facciata è preceduta da un portico retto da otto colonne in pietra di Vicenza recuperate dalla demolizione di una villa veneta del '600. Gli intercolunni sono chiusi da una cancellata in ferro battuto ripresa dalla tradizione locale e che si rifa alle bellissime inferriate dell'ossario di Cepina di Valdisotto<sup>80</sup>. Sul retro, è sovrapposta alla chiesa un grande abbaino rivestito in legno, con una scala esterna sostenuta da colonnine tortili di legno e tetto a capanna con copertura in *piode*. I caratteri nobili dell'architettura importata dalla ricca pianura si combinano con elementi della tradizione locale, anche reinventati secondo uno stile alpino stereotipato. Con la costruzione della seconda diga di Cancano, conclusa nel 1956, la chiesetta sarebbe stata sommersa insieme all'insediamento di Digapoli se non fosse stata smontata e ricostruita sulla collinetta più a monte dove ancora si trova.

equilibri ambientali, cancellano i segni antropici di precedenti civiltà. Il serbatoio di San Giacomo sommerge un intero villaggio e una chiesa romanica di notevole interesse.

<sup>77</sup> La centrale è andata distrutta a seguito della costruzione dello sbarramento di Cancano II, tra 1950 e 1956, che ha sommerso la centrale e il villaggio di Digapoli.

<sup>78</sup> Dall'imbocco della valle di Fraele le merci venivano trasportate a Cancano con una teleferica. La rete aerea per l'alimentazione degli autocarri elettrici su gomma è installata lungo il percorso della Statale 38 dello Stelvio da Tirano ai Bagni di Bormio. Gli autocarri elettrici sono utilizzati per il trasporto dei materiali della diga di San Giacomo e di Cancano II, conclusa nel 1956. La linea filoviaria è stata smantellata negli anni '60.

<sup>79</sup> Albino Pasini, professore del Politecnico, è nominato presidente dell'AEM nel 1928 a seguito della prematura scomparsa del conte Carlo Cicogna-Mozzoni. Un'incisione su una pietra del portale d'ingresso della chiesa attesta la paternità del progetto. Sulla storia e le vicende dirigenziali dell'AEM si veda *I luoghi storici dell'energia. Luce e gas a Milano: 1910-2010*, a cura di Giuseppe Paletta e Andrea Silvestri, Fondazione AEM, Milano, 2010.

<sup>80</sup> Il cancello centrale è anch'esso recuperato da una villa veneta. L'inferriata cui mi riferisco occupa gli altri intercolunni. I lavori in ferro battuto dell'ossario di Cepina sono un capolavoro dell'artigianato valtellinese eseguiti da Carlo Colturi e Giacomo De Gasperi nel '700. Cfr. EUGENIO BATTISTI, *Il fondale della Gioconda*, in *Quel passar l'Adda. Vita, arte e lavoro lungo il corso dell'Adda*, collana «Energia e lavoro», AEM, Milano, 1985, pp. 115-140.

Con l'imponente diga di Cancano II si inaugura anche la modernissima centrale di Premadio, costruita in caverna e alimentata dalle acque raccolte in un bacino imbrifero ampliato, comprendente anche le valli del Braulio, dello Zebrù e di Valfurva. A Grosio, dal 1956 al 1961, si costruisce un'analogia centrale in sostituzione della precedente del Roasco che, come quella di Isolaccia, entra in sottotensione e viene dismessa. Dal secondo dopoguerra l'architettura delle nuove centrali si lega a un approccio funzionalista. Le sale macchine, quasi sempre in galleria, si modellano sulle forme delle turbine e dei dispositivi di alimentazione, mentre le stazioni elettriche si riducono a un insieme di isolatori e di tralicci metallici. Gli altri edifici tecnici e di servizio adottano spesso i principi della prefabbricazione. L'architettura perde il suo carattere simbolico e diventa espressione di un fatto tecnico.

Negli stessi anni viene costruito un canale sotterraneo che collega gli invasi di Fraele a quelli della val Grosina<sup>81</sup>, creando una rete invisibile che unisce gli impianti dell'AEM dell'Alta Valtellina. Mentre le prime centrali avevano una forte presenza sul territorio e si appoggiavano al sistema idrografico naturale, creando una sorta di epifania elettrica, dagli anni '60 il sistema di sfruttamento delle acque tende a nascondersi nelle cavità delle montagne. Le centrali diventano luoghi misteriosi e quasi inaccessibili, come «misteriose»<sup>82</sup> sono le acque intubate e restituite agli alvei dei fiumi decine di chilometri più a valle.

#### *Le altre centrali AEM in Alta Valtellina*

A valle di Grosio, completano il piano di produzione dell'AEM la centrale di Stazzona, costruita tra il 1934 e il 1938, e quella di Lovero, costruita tra il 1939 e il 1948. La prima sfrutta le acque dell'Adda raccolte nel bacino artificiale di Sernio e convogliate a Stazzona con un canale in galleria; la seconda funziona con le acque restituite dalla centrale di Grosio.

La centrale di Stazzona è fra le prime in Valtellina a essere costruite in caverna<sup>83</sup>. All'esterno presenta un portale ad arco costruito con grandi blocchi di pietra e incassato nella parete di roccia della montagna. Oggi il portale è racchiuso all'interno di un'area

<sup>81</sup> Nel 1956 inizia la costruzione dello sbarramento di Fusino II, a monte di quello esistente costruito tra il 1918 e il 1922. Il vecchio bacino è oggi utilizzato come riserva antincendio, mentre il nuovo alimenta la centrale in galleria di Grosio.

<sup>82</sup> Giuseppe Songini, ex dipendente della Vizzola oggi in pensione, ha sollevato negli ultimi 15 anni dubbi sui bilanci energetici delle società concessionarie e sulle effettive quantità d'acqua sottratte agli alvei. Songini calcola i volumi d'acqua utilizzati basandosi sulla quantità di energia prodotta, con evidenti scarti a favore delle società elettriche e a sfavore delle comunità locali, che dovrebbero ricevere indennizzi per lo sfruttamento del territorio. Songini ha ironicamente definito i volumi d'acqua mancanti come «acque misteriose». GIUSEPPE SONGINI, *Acque misteriose*, Cooperativa editoriale Quaderni valtellinesi, Sondrio, 2006.

<sup>83</sup> La prima centrale in caverna in Valtellina è quella di Zappello, in val Venina, costruita dalla Falck nel 1930-1932.

cintata che include alcuni edifici di servizio in stile alpino e il consueto campo di interruttori e cavalletti.

La centrale di Lovero<sup>84</sup> è invece solo parzialmente incassata nella montagna e ha una parete esterna rivestita in pietra segnata da grandi arcate di forma iperbolica. Il muro in pietra richiama i terrazzamenti che caratterizzano il versante soprastante, mentre l'originale forma delle arcate contribuisce a definire il carattere moderno del manufatto. Un arco con curvatura simile è adottato da Giovanni Muzio per il portale della centrale di Sondrio<sup>85</sup>, costruita tra il 1955 e il 1960. Il portale è usato da Muzio come segno espressivo capace di caratterizzare l'architettura dell'intero complesso, come nelle centrali idroelettriche progettate da Luciano Baldessari<sup>86</sup>, dove le forme iperboliche fuori scala enfatizzavano l'ingresso.

Lo stesso principio è adottato per il portale della centrale del Braulio<sup>87</sup> del 1986, l'ultima costruita dall'AEM in Valtellina. La centrale è dentro il perimetro del Parco Nazionale dello Stelvio, e tutte le strutture vengono interrate con l'obbiettivo di ridurre al minimo l'impatto ambientale. Il compito di rappresentare la società elettrica sul territorio è assegnato alle forme moderne dell'ingresso alla sala macchine. La forma cubica del portale, parzialmente incassata nel terreno, è «decostruita» in tetraedri che richiamano la forma del logo AEM. Lo spazio libero fra tetraedri giustapposti lascia filtrare la luce nei lucernari triangolari posti alla sommità del portale. La finitura delle superfici è in cemento faccia vista, mentre il portone di ingresso è in metallo verniciato, con campi colorati in bianco, rosso, ocra e blu. Nel paesaggio duro e spigoloso dello Stelvio, con un fondale scenico dominato dalla sagoma dei monti Braulio e Umbrail, la puntuta forma di questo portale tenta un dialogo a distanza con rocce e picchi. La continuità con il contesto passa attraverso l'immedesimazione con le forme del paesaggio naturale, mentre i compromessi con la tradizione passano in secondo piano.

### *Un paesaggio «elettrico»*

L'architettura delle centrali in Valtellina rifugge in larga misura da un confronto diretto con la tradizione locale per affermare una linea espressiva autonoma.

<sup>84</sup> Il progetto della centrale di Lovero è attribuito all'ingegner Gallioli dell'ufficio tecnico AEM. Si veda LUCIANO BOLZONI, *L'architettura delle centrali elettriche in provincia di Sondrio*, op. cit., p. 54.

<sup>85</sup> L'impianto è parte del piano di sfruttamento idrico della Valmalenco sviluppato dalla società Vizzola. La centrale di Sondrio è alimentata dalle acque residue della centrale di Lanzada, progettata da Muzio tra il 1949 e il 1962. La gestione degli impianti è passata all'ENEL nel 1963, a seguito della legge sulla nazionalizzazione dell'energia elettrica.

<sup>86</sup> Cfr. FULVIO IRACE, *Luci moderne: Muzio, Ponti e Baldessari*, in *Paesaggi elettrici*, op. cit., p. 156.

<sup>87</sup> Il progetto della parte architettonica è dovuto a Giovanni Bettini e Graziano Tognini.

Nel periodo precedente alla seconda guerra, le centrali adottano gli stili del passato per ostentare la presenza sul territorio. Il monumentalismo eclettico celebra le imprese delle società elettriche e si impone come un'architettura «di conquista». Le centrali adottano un linguaggio paragonabile a quello dei coevi edifici industriali dell'area metropolitana milanese, e corrispondono a un modello urbano importato in montagna.

Nel secondo dopoguerra si fa strada un atteggiamento più pragmatico e attento alla funzionalità dei manufatti. Il linguaggio architettonico delle centrali si semplifica superando ogni riferimento agli stili del passato. Anche se la centrale vera e propria si nasconde nelle viscere delle montagne, gli edifici di servizio e le opere infrastrutturali tendono a manifestare con evidenza la propria modernità.

Il paesaggio valtellinese è profondamente segnato dall'industria idroelettrica. Le centrali sono una presenza costante<sup>88</sup> che si ripete puntualmente lungo tutta la vallata. Altrettanto evidente e ossessiva è la presenza dei tralicci dell'alta tensione. Un vero e proprio «paesaggio elettrico»<sup>89</sup> si sovrappone a quello precedente della civiltà contadina.

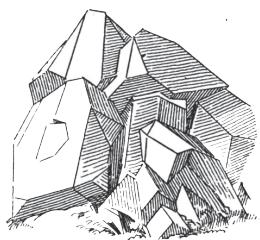
Modernità e tradizione compongono un'immagine che ricorda i temi figurativi proposti dal pittore Hans Erni all'esposizione nazionale di Zurigo del 1939, dove un fregio lungo 85 metri sovrapposto al padiglione del turismo raffigurava locomotive elettriche accanto a mucche al pascolo, turbine idroelettriche accanto a popolani in costume, tralicci in acciaio accanto a case contadine in legno<sup>90</sup>. Il contrasto tra modernità e tradizione assume una nuova valenza, anche estetica, simile per certi versi alla bellezza sublime dei paesaggi romantici. Una lettura odierna del paesaggio alpino e della sua architettura non può scordare questa componente «elettrica», perché le figure e le immagini ad essa legate ne costituiscono una parte essenziale.

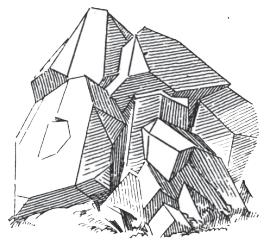
---

<sup>88</sup> Nel territorio della provincia di Sondrio si contano oltre 40 centrali, per la maggior parte ancora attive e funzionanti. Un inventario completo e esaurente sugli impianti presenti in provincia è in GIUSEPPE SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio*, op. cit.

<sup>89</sup> *Paesaggi elettrici* è il titolo della già citata pubblicazione curata dall'ENEL e pubblicata da Marsilio nel 1998.

<sup>90</sup> All'esposizione nazionale del 1939, detta «Landi» (da Landesaustellung), sul lago di Zurigo, quelli che negli anni Venti erano stati i protagonisti dell'architettura moderna svizzera si trovano a collaborare con gli accademici e i difensori dello «Heimatstil». Sulle due rive del lago si contrappongono e dialogano le due immagini della Svizzera: quella tradizionale del villaggio alpino e quella moderna della costruzione tecnica e razionale. Le due sponde sono unite da una teleferica che segna la pacificazione fra tecnica e paesaggio alpino. Il pittore di Lucerna Hans Erni propone temi che sanciscono la definitiva alleanza tra ingegneria e montagna, adottando uno stile surreale influenzato da Salvador Dali. Si veda JACQUES GÜBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, op. cit., pp. 232 sgg.; e STANISLAUS VON MOOS, *Montagne disincantate*, in «Domus», n.758, 1994.







**6.64.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965

## *Architetture al valico.*

### *I rifugi Pirovano al Passo dello Stelvio*

I due rifugi fatti costruire da Giuseppe Pirovano negli anni '60 vicino al Passo dello Stelvio, a un'altitudine di oltre 3.000 metri, sono degli episodi importanti per l'esperienza dell'architettura moderna nelle Alpi italiane. Prima di allora, numerosi rifugi, bivacchi e capanne erano stati costruiti ad altitudini altrettanto elevate e in condizioni altrettanto difficili<sup>91</sup>. Ma i rifugi Pirovano si configurano come dei veri e propri alberghi, con dotazioni di servizi e confort pari a quelli cittadini, e rappresentano, da questo punto di vista, una novità nel panorama dell'architettura in alta montagna.

Pirovano, nel secondo dopoguerra, aveva espresso il desiderio di prolungare l'attività della sua scuola di sci oltre il periodo invernale, e per questo aveva messo al vaglio alcune località alpine, dove praticare l'attività sciistica nei mesi estivi. Alla fine la scelta era caduta sulle pendici dei ghiacciai del gruppo Ortles-Cevedale per la loro facile accessibilità. La strada dello Stelvio, costruita dal governo austriaco negli anni Venti dell'Ottocento, sfiorava infatti quei ghiacciai spingendosi fino a 2.800 metri sul livello del mare, la più alta fra quelle raggiungibili in automobile nelle Alpi italiane.

A metà degli anni '50 si costruisce una funivia che collega il passo dello Stelvio alla cima del monte Nagler, a 3.050 metri d'altezza. Qui, oltre il limite delle nevi perenni, si possono tracciare le piste da sci e il sogno di Pirovano si realizza.

### *Il Passo dello Stelvio, gran teatro della natura*

Le ragioni che hanno spinto l'uomo a costruire una strada ad altitudini tanto elevate non sono dettate, come avviene normalmente per la scelta di un valico, dalla ricerca del passaggio più agevole e conveniente. Quella dello Stelvio è una strada legata a ragioni militari, che doveva collegare la Lombardia all'Austria senza sconfinare in territorio elvetico. Prima di allora, i viandanti e i mercanti percorrevano normalmente i sentieri che attraverso il passo dell'Umbrail conducevano alla valle di Santa Maria del Monastero in Svizzera, e da qui seguivano la valle dell'Inn fino all'Austria; oppure dalla valle di Fraele, attraverso un valico alto meno di duemila metri, passavano altrettanto agevolmente dalla Valtellina all'Engadina. Le giogaie dello Stelvio erano considerate, fino ai primi dell'Ottocento, un luogo brullo e inospitale, anche se il «cammino dello Stelvio» aveva comunque avuto un

---

<sup>91</sup> Per una panoramica esauriente sui rifugi moderni costruiti nelle Alpi italiane si veda: SILVIA SAGLIO, *Rifugi e bivacchi, in 1863-1963. I cento anni del Club Alpino Italiano*, Tamari, Bologna, 1964; *Architettura moderna alpina: i rifugi*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein il 22 ottobre 2005, «I quaderni della Fondazione», n. 17, Courmayeur, 2006.

ruolo importante per il collegamento diretto tra Bormio e la val Venosta.

La strada progettata da Carlo Donegani nel 1822 s'inerpica fino al passo con una fitta serie di tornanti, ed è la prima opera di antropizzazione di un luogo rimasto fino a quel momento nel dominio della natura. Oltre a pregevoli opere quali ponti, gallerie, paravalanghe e muri di ripa in pietra<sup>92</sup>, la nuova strada è punteggiata dalle Case Cantoniere<sup>93</sup> che fungevano da stazioni di posta per i lunghi viaggi in carrozza attraverso le Alpi, e che servono ancora oggi come deposito degli attrezzi per la manutenzione. Questi edifici sono costituiti da un semplice volume di due piani in muratura di pietra intonacata e con copertura a padiglione .

Le Case Cantoniere erano considerate un tempo come rifugi, ed erano gli unici edifici costruiti sullo Stelvio nel tratto di strada compreso tra l'imbocco dell'Umbraill sul versante valtellinese (quarta Cantoniera) e la caserma della Franzerhöhe sul versante tirolese. Prima dell'Ottocento non esisteva in questo luogo una vera tradizione costruttiva, e gli ultimi insediamenti dedicati all'alpeggio non si spingevano oltre i duemila metri di quota. Lo Stelvio si trova inoltre in una sorta di zona franca, posta sul confine fra culture e modi di costruire diversi.

Il panorama che si può ammirare dalla cima è l'aspetto che maggiormente affascina i viaggiatori che percorrono la strada. Alla sommità del valico si apre, infatti, un orizzonte che abbraccia senza soluzione di continuità le principali catene montuose della Valtellina, dell'Engadina e del Tirolo. La vocazione turistica<sup>94</sup> e panoramica della strada si afferma già nell'Ottocento, dapprima con un pubblico elitario di facoltosi per poi allargarsi alla fruizione di massa nel secondo Novecento. Tra i viaggiatori ottocenteschi ci sono pittori e letterati che non mancano di fornire meravigliose descrizioni del paesaggio osservato, come nei panorami del *Viaggio Pittoresco* di Johann Jakobus Meyer o nel diario di viaggio di Splendiano Morselli<sup>95</sup>:

Profonde emozioni colpiscono anche i men disposti in faccia al gigantesco, al deserto, all'infinito; un piacere tutto speciale prova chi da un'altura abbracciò le cento diramazioni delle creste d'una catena, l'alternarsi delle rocce porfirite, delle nevi immacolate, delle brune pinete e delle verdegianti chine,

<sup>92</sup> Una preziosa documentazione sull'opera di Carlo Donegani allo Stelvio è contenuta nella pubblicazione curata dal figlio Giovanni. GIOVANNI DONEGANI, *Guida allo Stelvio*, op. cit.; si veda in particolare la tavola riportante la *Corografia della strada militare e commerciale dello Stelvio*.

<sup>93</sup> «A mantenere la strada e soccorrere i viandanti son disposti de' palajuoli con casini che all'uopo servono di ricovero. A ciò più specialmente sono destinate le Case Cantoniere. Ognuna di queste ha una stanza comune, ove riposi chiunque senza pagare; e il custode ha l'obbligo di tenersi provveduto di... [viveri] tanto che bastino un giorno a 15 persone e altrettanti cavalli». CESARE CANTÙ, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto...*, op. cit., vol. V, p. 52.

<sup>94</sup> La funzione militare della strada decade nel 1859 con l'annessione della Lombardia al Regno di Sardegna, mentre quella commerciale non riesce a imporsi per via della concorrenza di valichi più agevoli.

<sup>95</sup> Si veda la nota 21 del quinto capitolo.

dell'acqua stretta in un mare immobile, o precipitante in fragorose cascate<sup>96</sup>.

Allo stesso modo, un secolo più tardi, i progettisti che si trovano a costruire un albergo in quei luoghi rimangono impressionati dalla vista che dall'alto della montagna si può godere. Le pendici dello Stelvio sono come una gigantesca cavea teatrale aperta sull'immenso scenario della natura. Ed è stata forse questa natura, ancor più che la tradizione locale, a condizionare le principali scelte di progetto.

#### *L'Albergo-rifugio Pirovano di Franco Albini e Franca Helg*

Nel 1955 Giuseppe Pirovano affida l'incarico allo studio di Albini per il progetto di un rifugio-albergo nei pressi della stazione di arrivo della nuova funivia. Com'era avvenuto qualche anno prima a Cervinia, Pirovano chiede ad Albini di costruire un albergo dalle caratteristiche flessibili e adatto ad accogliere i giovani allievi della sua scuola.

L'ambientazione dello Stelvio è tuttavia molto diversa da quella di Cervinia: in primo luogo perché più gravosi sono i vincoli posti dall'altitudine; in secondo luogo perché non esiste una tradizione locale così radicata come quella della Valtournenche. La Valtellina, la val Venosta e la val Monastero sono infatti ugualmente distanti dallo Stelvio, ed è difficile stabilire quale possa essere la tradizione di riferimento. Mentre a Cervinia Albini aveva sin da principio svolto un'indagine «alla Pagano» sul patrimonio edilizio della Valtournenche, la stessa cosa non avviene per l'incarico dello Stelvio. È probabile inoltre che Albini non abbia riserbato a questo progetto la stessa passione che aveva dedicato a quello di Cervinia, forse per l'incertezza dell'incarico o per la precedenza data a lavori più importanti che occupavano in quegli anni lo studio.

Albini e Helg elaborano per l'*Albergo-rifugio Pirovano* solo alcuni progetti preliminari che non trovano seguito in un successivo incarico. Forse se i progetti per lo Stelvio fossero proseguiti, Albini avrebbe continuato a elaborare e ripensare nuove soluzioni. Il suo procedimento progettuale, infatti, passa spesso attraverso ripensamenti e aggiustamenti, e anche il rifugio di Cervinia parte da una soluzione piuttosto banale e deludente per concludersi con la straordinaria realizzazione che conosciamo.

Il primo progetto per lo Stelvio consiste in un volume parallelepipedo molto semplice, con un corpo edilizio doppio di pianta rettangolare sviluppato su tre piani fuori terra e con un attico inglobato nella copertura. Sul lato ovest, al piano terra, un volume a pianta quadrata ruotato di quarantacinque gradi ospita il vano delle cucine, con una propria copertura a quattro falde e con un breve corpo di raccordo all'edificio principale. Lo schema è molto simile a quello della colonia di Marina di Carrara progettata da Albini con Giancarlo De

---

<sup>96</sup> CESARE CANTÙ, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*, op. cit., vol. V, p. 48.

Carlo nel 1952, dove il corpo dei servizi era staccato dall'edificio principale e collegato a esso con uno stretto corridoio. Il procedimento compositivo, nell'uno come nell'altro caso, evidenzia la gerarchia delle funzioni, con gli spazi serventi separati da quelli serviti.

Il piano terra del corpo principale è occupato dai locali di soggiorno, da una zona bar e da un'area attigua alla cucina, indicata in pianta come *Stube*<sup>97</sup>, con delle sedute disposte a semicerchio attorno a una stufa. Nei due piani soprastanti ci sono le camere, con un corridoio centrale di distribuzione e i servizi comuni in corrispondenza del vano scala, mentre nell'attico trova posto un dormitorio comune. Al piano interrato sono collocati i magazzini e il deposito per gli sci.

La copertura principale è piuttosto complessa e articolata, con due padiglioni sovrapposti raccordati da falde molto inclinate che ospitano piccole finestre nell'attico. La falda della testata nord si prolunga inoltre verso il basso fino a tagliare diagonalmente l'intero terzo piano. Le aperture di questo piano, sui lati lunghi, sono comprese entro abbaini triangolari che ricordano quelli adottati nel 1955 a Cervinia per l'ampliamento verso monte del *Rifugio Pirovano*. L'andamento delle falde allude lontanamente alla tradizione ladina, anche se forse ha pesato la necessità di integrare il volume dell'edificio nella forma del promontorio roccioso su cui è costruito.

Le murature perimetrali sono intonacate e le facciate di ogni piano sono leggermente aggettanti rispetto a quelle del piano sottostante, seguendo una sorta di andamento telescopico rovesciato. Ogni aggetto corrisponde a un marcapiano impostato all'altezza degli architravi delle finestre, in modo da poter alloggiare la guida degli antoni scorrevoli. La parte corrispondente al vano scala e ai servizi non presenta invece alcun aggetto, rimanendo sullo stesso piano di facciata del piano terra..

Il rapporto con la tradizione locale appare nel progetto per lo Stelvio più incerto rispetto a quello di Cervinia, dove era evidente il riferimento al *Rascard* valdostano. Questo fatto è certamente dovuto, come già accennato, alla mancanza di una precisa tradizione del luogo. Lo Stelvio si trova infatti sul punto di confluenza di aree culturali diverse. L'edificio di Albini raccoglie alcuni elementi delle diverse tradizioni e li combina e reinterpreta in sintesi con il paesaggio, non dimenticando nemmeno la vicenda costruttiva della strada ottocentesca e delle sue Case Cantoniere. Il riferimento alla cultura della costruzione in pietra appare evidente, traducendosi in un edificio dalla forte consistenza muraria. Anche allo Stelvio, dunque, «si configura uno dei motivi tipici dell'architettura albiniana: quello dell'*ambientamento*»<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Appare indicativo il fatto che la parte di soggiorno attigua alla cucina sia definita da Albini come *Stube*, il che mostra una profonda attenzione alle tradizioni alpine dell'abitare.

<sup>98</sup> FRANCESCO TENTORI, *Opere recenti dello studio Albini-Helg*, in «Zodiac», n. 14, 1965, p.15.

*L'ossatura e la maschera. Il progetto di Attilio Mariani.*

Nel 1960 l'incarico definitivo per l'*Albergo-rifugio Grande Pirovano*<sup>99</sup> è assegnato ad Attilio Mariani, che riprende il progetto di Albini e Helg introducendo alcune modifiche che semplificano la forma della copertura e il trattamento delle facciate.

Nel nuovo progetto il volume staccato delle cucine è riassorbito dal corpo principale, riducendosi a un aggetto di circa tre metri con le due pareti di testa convesse. Per il resto il piano terra è occupato da un grande ambiente privo di pareti divisorie che si articola in diversi spazi separati da elementi scorrevoli<sup>100</sup>. Sono raddoppiati i corpi scala, mentre agli altri piani lo schema distributivo rimane pressoché invariato ma razionalizzato nelle misure. Il dimensionamento degli ambienti è impostato su un modulo costruttivo di 3,60 metri corrispondente alla dimensione delle camere.

La copertura del corpo principale è semplificata in un unico padiglione molto inclinato con le due falde di testa allungate fino alla quota d'imposta del terzo piano. La forma del tetto si richiama ancora alle tradizioni alpine, giustificandosi anche con l'esigenza di proteggere maggiormente le due facciate di testa molto esposte ai venti dominanti e alle impetuose bufere dei mesi invernali.

Il trattamento delle facciate si riduce a una liscia superficie intonacata scandita da una fitta serie di piccole aperture strombate. La forma strombata è ripresa dalla tradizione reto-romanica della vicina val Monastero, ma potrebbe anche derivare dalla volontà di enfatizzare le visuali che dall'interno dell'edificio si possono godere sullo splendido panorama, pur mantenendo una dimensione delle finestre adeguata alle rigide condizioni climatiche. La disposizione delle finestre segue le esigenze della distribuzione interna con poca attenzione all'equilibrio compositivo della facciata, forse assecondando un'idealizzazione pittoresca della casa engadinese<sup>101</sup>.

Il progetto realizzato da Mariani è descritto su «Edilizia Moderna» come «un albergo prettamente alpino... [che] gode di un panorama eccezionale, poiché in unico giro

<sup>99</sup> L'aggettivo «*Grande*» viene aggiunto in seguito per distinguere questo rifugio da altri minori realizzati più tardi.

<sup>100</sup> L'edificio, come del resto quello di Fiori e Conte, è chiuso e inaccessibile dal 2005. Grazie alla cortesia e alla disponibilità di Renato Sozzani, presidente dell'*Università dello sci Pirovano*, e del maestro di sci Marco Angelini, mi è stato possibile visitare anche gli spazi interni. Tuttavia nel Rifugio Grande non è stato possibile aprire gli scuri delle finestre. Devo perciò basarmi in larga misura sulle descrizioni e sulle immagini contenute nelle poche pubblicazioni reperibili, tra cui *Architettura in Alto Adige. Dal 1900 ad oggi*, Raetia, Bolzano, 1993, p. 33.

<sup>101</sup> Si è a lungo creduto che la disposizione irregolare delle aperture nella casa reto-romanica fosse legata a criteri di funzionalità che contravvenivano ai criteri compositivi della facciata, ottenendo così uno spontaneo effetto pittoresco. Questa posizione è smentita con ampie argomentazioni nel saggio di LUCA ORTELLI, *Chesa fatta nu drouva più cussagl. Permanenze e mutazioni nell'architettura retoromancia*, in *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein il 23 ottobre 2004, «I quaderni della Fondazione», n.16, Courmayeur, 2005, pp. 111-122.

d'orizzonte si vedono tutti i massicci alpini di tre diverse nazioni»<sup>102</sup>. Il carattere alpino dell'albergo è confermato attraverso l'uso di elementi tradizionali, mentre le finestre strombate rimangono come «occhi aperti» sullo sconfinato orizzonte delle più alte vette retiche.

La modifica più sostanziale al progetto di Albini riguarda la parte strutturale, concepita da Mariani in collaborazione con l'ingegner Fabio Speirani per far fronte alle difficoltà logistiche del cantiere. Le difficili condizioni climatiche permettono il protrarsi dell'attività lavorativa per soli ottanta giorni non continuativi all'anno, e l'approvvigionamento dei materiali risulta particolarmente difficoltoso per l'assenza di una strada asfaltata che dal passo salga fino al monte Nagler. Il nuovo albergo viene perciò «impostato su tecniche costruttive celeri nei tempi di realizzazione, la struttura pensata interamente in acciaio e formata da elementi prefabbricati di dimensione e peso tali da poter essere trasportati su veicoli fuoristrada, i tamponamenti esterni realizzati in blocchi cavi di calcestruzzo con interposto uno strato di materiale isolante»<sup>103</sup>. Il rustico dell'edificio, compresa la copertura in lamiera zincata, può così concludersi entro l'anno, prima della durissima stagione invernale.

L'adozione della struttura prefabbricata a telaio d'acciaio non comporta, nel progetto di Mariani, alcuna modifica all'aspetto esteriore dell'edificio. L'involucro esterno in blocchi di calcestruzzo intonacati fa assumere al rifugio l'apparenza di un normale edificio in muratura portante. È questo un principio che Albini non avrebbe probabilmente accettato. Una parte del Movimento moderno, compresa l'area del razionalismo italiano facente capo a Giuseppe Pagano, sosteneva infatti che la struttura dovesse essere esibita con sincerità e come parte integrante dell'estetica dell'edificio. Pagano criticava aspramente l'utilizzo del ferro per «risolvere tutti i problemi più delicati della statica senza apparire ancora alla superficie, senza avere ancora il diritto a una fisionomia espressiva onestamente individuata»<sup>104</sup>. Tuttavia è necessario inquadrare la polemica nel suo contesto storico, riconoscendo il ruolo di opposizione alle «grottesche esplosioni accademiche» che usavano il ferro per «truccare false cupole di pietra o falsi arconi di travertino o false volte di palcoscenici»<sup>105</sup>. L'idea che la forma di ogni edificio debba corrispondere a una lineare rappresentazione della tecnica costruttiva appare troppo schematica, e lo stesso Pagano ammette che la sola tecnica «non può essere indicata come

<sup>102</sup> GUIDO NARDI, *Albergo di montagna a tremila metri*, in «Edilizia Moderna», n. 75, aprile 1962, p. 55.

<sup>103</sup> LUCIANO BOLZONI, *Albergo-Rifugio Pirovano, Passo dello Stelvio*, in ID. *Architettura moderna nelle Alpi italiane. Dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, op. cit., p. 54.

<sup>104</sup> GIUSEPPE PAGANO, *Contro i costruttori di ferro*, in «Costruzioni-Casabella», n. 138-139-140, giugno-luglio-agosto 1939.

<sup>105</sup> *Ibidem*

condizione sufficiente e necessaria per una sicura determinazione estetica»<sup>106</sup>.

Nel rifugio di Cervinia, Albini aveva tuttavia tenuto fede al principio di «sincerità costruttiva»: le grandi colonne in pietra erano davvero gli elementi che reggevano il peso della parte superiore, come testimoniato dalla declinazione «funzionalista» del sostegno a fungo; la soprastante costruzione a *Blockbau* non si riduceva a semplice rivestimento, ma corrispondeva effettivamente a una parte strutturale dell'edificio. In questo caso, però, le tecniche costruttive adottate corrispondevano, pur nella reinterpretazione moderna, a quelle della cultura locale che Albini aveva assunto come riferimento. La fedeltà ai principi costruttivi non negava l'immagine che voleva essere evocata.

Nel progetto dello Stelvio, invece, la necessità di introdurre una struttura prefabbricata in acciaio avrebbe probabilmente indotto Albini a mutarne radicalmente la forma esteriore. Ma il riferimento alle culture locali della pietra sarebbe forse andato perduto, visto che la struttura portante intelaiata, sia in ferro che in legno, rimanda inequivocabilmente alle tradizioni costruttive nord-alpine. Sotto questa luce, la volontà di Mariani di mascherare l'ossatura strutturale dell'edificio dietro un'apparenza muraria appare una scelta legittima. Il mondo di figure che voleva essere evocato ha prevalso, in questo caso, sulle necessità materiali e della tecnica, anche se il risultato finale ottenuto da Mariani può forse apparire deludente per via dell'impoverimento dei temi formali proposti inizialmente da Albini.

Negli anni '80 il *Rifugio-albergo Grande Pirovano* viene ristrutturato e ampliato di due campate verso nord. La falda di testa di questo lato è prolungata fino a tagliare diagonalmente il secondo piano, recuperando così – anche se in modo quasi casuale – la forma asimmetrica della copertura progettata da Albini. Viene inoltre realizzato un collegamento coperto con il vicino rifugio di Fiori e Conte.

#### *Il Rifugio Pirovano detto «il fungo» di Leonardo Fiori e Claudio Conte*

I 170 posti letto del *Rifugio Grande Pirovano* si rivelavano presto insufficienti rispetto alle crescenti richieste della scuola di sci. Nel 1964 si decide quindi di costruire un nuovo rifugio accanto a quello esistente.

L'incarico è affidato a Leonardo Fiori e Claudio Conte, che dieci anni prima si erano distinti nel concorso per la *Colonia montana Olivetti* a Brusson, in Valle d'Aosta. Nell'edificio di Brusson, i due progettisti avevano mostrato come la prefabbricazione, l'industrializzazione edilizia e la flessibilità degli spazi potessero conciliarsi con una profonda adesione al sito naturale e allo spirito del luogo<sup>107</sup>. Allo Stelvio l'uso di elementi

---

<sup>106</sup> GIUSEPPE PAGANO, *L'estetica delle costruzioni in acciaio*, in «Casabella», agosto-settembre 1933.

<sup>107</sup> MARIA PIA BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000, pp. 87-90.

prefabbricati e la rapidità d'esecuzione, come abbiamo visto nel caso precedente, si pongono come questioni decisive.

La soluzione adottata da Fiori e Conte ricorre a «una produzione integrale in officina con modelli premontati che consente di completare l'opera in soli tre mesi»<sup>108</sup>. La struttura portante è costituita da un'ossatura di profilati metallici normalizzati assemblati a secco, con quattro pilastri nel nucleo centrale e otto disposti sul perimetro. Le fondazioni in cemento armato, poggianti direttamente sulla roccia, sono gli unici elementi gettati in opera, insieme al muro di controripa e alla caldana del piano seminterrato.

Il *Rifugio Pirovano* ha una pianta centrale derivata da un ottagono, in cui due lati consecutivi subiscono uno slittamento che genera una forma a elica. La composizione è impostata su una maglia di 50 centimetri che si proietta anche in alzato nella dimensione delle pannellature e dei serramenti, determinando un'espressione architettonica basata sulla ripetizione di elementi appartenenti a «una sorta di catalogo modulare»<sup>109</sup>. I pannelli sandwich utilizzati per le tamponature esterne sono costituiti da un'intelaiatura di legno con un materassino isolante interposto e un rivestimento in faesite o in perline di douglas. Le superfici esterne di legno riconducono all'immagine generica di un edificio alpino, senza tuttavia proporre un preciso riferimento alla tradizione locale.

L'assetto spaziale dell'edificio è tra gli elementi di maggior interesse. Al piano seminterrato sono collocati i servizi principali quali magazzini, cucina e toelette. Al piano terra c'è un grande spazio di soggiorno completamente aperto e caratterizzato da un'estrema flessibilità d'uso, mentre al primo piano le camere sono distribuite da un atrio centrale, con un piccolo appartamento privato al secondo piano. La successione di ambienti si sviluppa intorno al nucleo centrale del corpo scale, generando un percorso articolato fra piani intermedi e pianerottoli di sosta affacciati sugli ambienti principali.

---

Il concorso per la colonia Olivetti a Brusson, in val d'Ayas, fu indetto nel 1955 e si svolse in due gradi. Quando dagli esiti del primo grado la vittoria sembrava ormai assegnata a Carlo Scarpa, Adriano Olivetti decise di nominare Gino Levi-Montalcini come presidente della commissione al posto di Bruno Zevi. Olivetti si aspettava così di far vincere un progetto di ortodossia razionalista, ma la vittoria di Fiori e Conte spiazzò tutti. Abituato al rigore delle forme razionaliste, pare che Olivetti, dopo aver visionato i disegni per la nuova colonia, avesse tuonato: «non costruirò mai un tetto a falde!». Alla fine dovette però convincersi della bontà della soluzione. Come ha scritto Roberto Guiducci, «proprio a questo dovrebbero servire i concorsi: a far emergere opere nuove... ed a portarle all'attenzione di chi può realizzarle, ampliando l'orizzonte di conoscenza e di gusto del committente stesso». La scelta del tetto a falde era dettata dalla volontà di trovare un dialogo con i valori delle tradizioni costruttive locali, pur non riducendosi alla riproposizione dei suggerimenti formali più immediati.

<sup>108</sup> LEONARDO FIORI, *Rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, in «L'architettura Cronaca e Storia», n. 31, 1966.

<sup>109</sup> LUCIANO BOLZONI, *Rifugio Pirovano, Passo dello Stelvio*, in ID., *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, op. cit., p. 72.

L’«*imitazione innaturale della natura*»<sup>110</sup>

La forma esterna del *Rifugio Pirovano* è caratterizzata da volumi aggettanti e da un tetto imponente con falde molto inclinate che si raccordano in modo inusuale. La «decostruzione» dell’ottagono di pianta genera infatti otto piani inclinati e sfalsati fra loro che terminano nello svettante camino centrale e nell’abbaino dell’ultimo piano.

La forma della copertura si avvicina così alle geometrie irregolari e frastagliate di una montagna. Questo procedimento mimetico nei confronti della natura è ammesso dallo stesso Fiori nel descrivere il luogo del progetto e le idee che hanno guidato la sua adesione allo spirito del luogo. Lo Stelvio è per Fiori «un paesaggio non modificato dall’uomo su cui la storia è passata senza lasciare tracce, ...[e che] ha avuto una sua esteticità recente col diffondersi degli sport alpinistici. Non vi è qui architettura tradizionale, la pochissima esistente appare casuale»<sup>111</sup>. I riferimenti per ancorare il progetto al luogo non possono essere trovati nella tradizione, ma direttamente nelle forme della natura, cosa che nel progetto risulta «particolarmente evidente nella copertura in acciaio inossidabile, di una forma geometrica che rammenta il cristallo»<sup>112</sup>. Un cristallo che, come per Viollet-le-Duc, non è nient’altro che la riduzione in scala della geometria di una montagna, come allo Stelvio ci ricorda anche il nome di uno dei picchi vicini, chiamato proprio Monte Cristallo.

Il procedimento mimetico di Fiori e Conte riconduce a quello adottato da Franz Baumann per le stazioni della funivia «Nordkettenbahn» a Innsbruck. Qui il progettista aveva trattato in modo diverso le stazioni poste alle varie quote, relazionandole di volta in volta al contesto esistente. La stazione di cima – come sottolineato da Bruno Reichlin – non trova altro riferimento che quello della natura: «se per la stazione a valle... e per quella intermedia... l’inserimento transita ancora per le forme, pur modernizzate, dello chalet e della baita, la stazione di cima, quasi a sottolineare la sua posizione in zona franca, al di là del territorio antropizzato, sembra aver liberato l’architetto da ogni riferimento obbligato»<sup>113</sup> alla tradizione. Allo stesso modo la copertura del *Rifugio Pirovano* asseconda il profilo del Monte Nagler, quasi come se la costruzione fosse «diventata una parte architettonica della

<sup>110</sup> Così definisce Bruno Reichlin il procedimento adottato da Franz Baumann per le stazioni della funivia «Nordkettenbahn» a Innsbruck, che «si possono interpretare come un gioco sottile di variazioni intorno al tema della mimesi e cioè fino... [alla] imitazione innaturale della natura». BRUNO REICHLIN, *Die Moderne baut in den Bergen, Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna*, op. cit., p. 104.

<sup>111</sup> LEONARDO FIORI, *Rifugio Pirovano*, op. cit.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> BRUNO REICHLIN, *Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna*, op. cit., p. 106.

montagna»<sup>114</sup>. Ancora prima di Baumann, l'idea di completare il profilo cristallino delle montagne aveva percorso le fantasmagorie utopiche di Bruno Taut, dove natura e artificio si completavano vicendevolmente nella costruzione di un nuovo spazio vitale.

Il rifugio è stato ribattezzato dal pubblico come «il fungo». La forma sbalzata della copertura sovrapposta a un corpo edilizio che si rastrema verso il basso ha generato quest'altra immagine ripresa dalla natura, della quale lo stesso Fiori si dichiarava contento<sup>115</sup>.

### *Una macchina per guardare*

La pianta articolata del *Rifugio Pirovano* origina delle facciate che si rivolgono al paesaggio secondo inclinazioni diverse. L'impianto centrale fa sì che da ogni angolo del soggiorno e da ogni camera si possa godere un panorama particolare. In modo analogo alla *Casa Mimi Settari* nei pressi di Bolzano di Lois Welzenbacher, «lo spazio interno organizza per sequenze, da locale a locale, da piano a piano, viste sempre diverse sul paesaggio»<sup>116</sup>.

Tuttavia l'apertura verso l'esterno non avviene, come in molte architetture moderne, attraverso grandi vetrate, ma per via di strette finestre basate sul modulo di 50 centimetri. La scelta è dettata dalle avverse condizioni ambientali, che in alta montagna hanno sempre consigliato una drastica riduzione delle aperture. Ma esistono anche delle ragioni di ordine spaziale che vanno al di là della pura funzionalità<sup>117</sup> e che hanno spinto Fiori e Conte a concepire un ambiente fortemente introverso. Come in una torre di guardia, la vista sulla vallata si guadagna soltanto accostando l'occhio alla feritoia. Il paesaggio non invade lo spazio interno del rifugio che continua a essere, assecondando la tradizione alpina, un ambiente capace di offrire intimità e protezione ai suoi ospiti.

---

<sup>114</sup> HEINRICH HAMMER, *Architekt Franz Baumann*, Industrie und Gewerbe Verlag, Monaco / Vienna, 1931; cit. e trad. it. in B. REICHLIN, *Quando gli architetti moderni...*, op. cit., p. 106.

<sup>115</sup> MARIA PIA BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, op. cit.

<sup>116</sup> B. REICHLIN, *La costruzione del paesaggio secondo criteri spaziali* in ID., *Quando gli architetti moderni...*, op. cit., p. 109.

<sup>117</sup> Secondo Fiori, «costruire per la società moderna e futura vuole necessariamente dire uscire dagli schemi del funzionalismo. Questa tendenza che ha avuto una precisa ragion d'essere nel momento della sua nascita e del suo sviluppo, rischia oggi più spesso di rappresentare un elemento frenante nei confronti dell'evoluzione in atto». La critica di Fiori al funzionalismo va inserita dentro il quadro generale di revisione critica dei principi del Movimento moderno. Sia nella colonia di Brusson che nel Rifugio Pirovano, la spazialità dell'edificio torna a definirsi partendo da principi meramente compositivi, tralasciando quell'approccio funzionalista che voleva a tutti i costi prevedere i comportamenti degli utenti e conformare l'architettura a queste necessità astratte. LEONARDO FIORI, *Rifugio Pirovano*, op. cit.

### *Due architetture al valico*

I rifugi Pirovano non si trovano soltanto su un valico fisico<sup>118</sup> fra i versanti di una catena montuosa, ma anche su un valico ideale fra diversi approcci al progetto d'architettura in ambito montano.

Tutti e due i progetti analizzati si misurano con le condizioni estreme dell'alta montagna. Ma se il progetto di Fiori e Conte ne trae un incentivo all'invenzione tecnologica che si ripercuote anche sulle scelte di natura formale, il progetto di Mariani dissimula le soluzioni tecniche adottate proponendo la rassicurante veste dell'albergo alpino.

Anche il problema dell'«ambientamento» dell'edificio è affrontato in modi alternativi: da un lato si tenta di inserire l'edificio nel contesto attraverso l'imitazione delle forme della natura; dall'altro attraverso il richiamo alle tradizioni locali, anche se appartenenti a luoghi distanti.

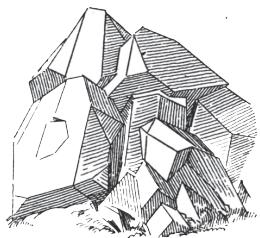
Infine, anche i caratteri tipologici si differenziano notevolmente, con l'invenzione di un albergo a pianta centrale da una parte e l'adozione di un canonico schema distributivo a corpo doppio in linea dall'altra.

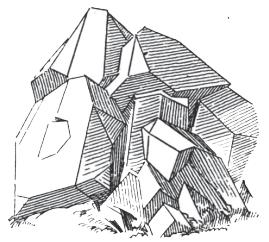
Tuttavia gli approcci adottati non sembrano dettati da scelte univoche. Così anche nel rifugio di Fiori e Conte si può intravedere un riferimento ad alcune tradizioni alpine, con un'immagine finale che richiama lontanamente quella dei masi trentini. Il grande soggiorno a pianta centrale riporta inoltre, anche se a una scala maggiore, alle antiche cucine con camino centrale. Allo stesso modo, nel progetto di Mariani e soprattutto in quello di Albini e Helg, ci sono alcuni caratteri innovativi che si manifestano, ad esempio, nella particolare forma del tetto.

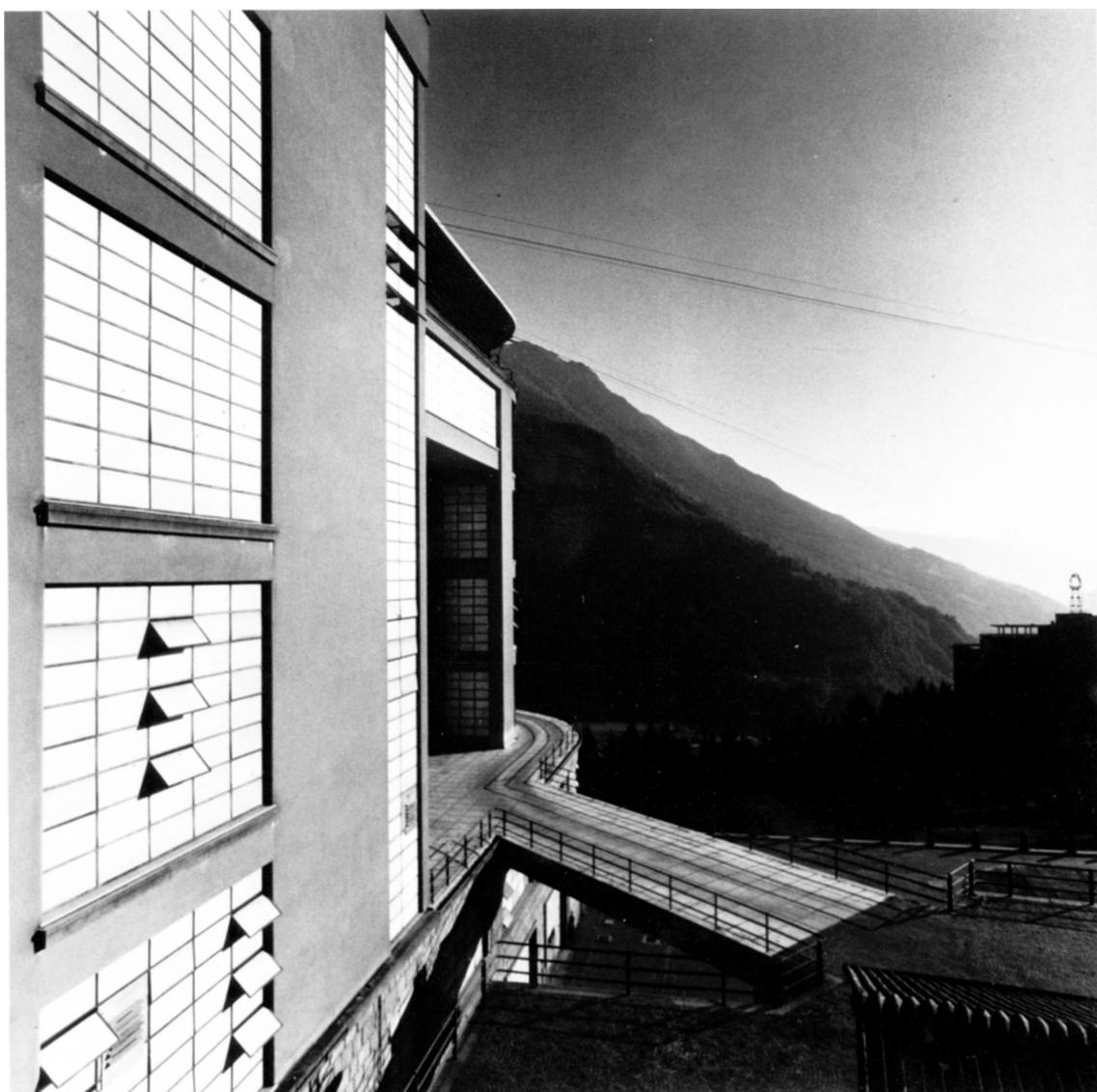
I difficili equilibri compositivi rincorsi da questi progetti mostrano i problemi che l'architettura deve affrontare quando non esiste una solida tradizione da seguire e continuare. Ma è questa una condizione che, probabilmente, interessa nella modernità luoghi e ambiti ben più estesi di un valico alpino.

---

<sup>118</sup> Il valico corrisponde anche al confine amministrativo tra la Lombardia e l'Alto Adige, e tra le province di Sondrio e Bolzano. I due rifugi si trovano poco al di là della linea di confine e sono in provincia di Bolzano. Si potrebbe dunque obiettare che non sia corretto considerarli come casi studio valtellinesi. Tuttavia credo che l'astrattezza dei confini amministrativi non possa essere usata come criterio di delimitazione di un'area geografica e culturale.







6.98. Ufficio Tecnico INFPS, Villaggio sanatoriale Eugenio Morelli, Sondalo, 1932-1939; il padiglione dei servizi

## **Un villaggio incantato.**

### **Il sanatorio di Sondalo e la costruzione del territorio valtellinese**

Prediligo la Valtellina per i colori “fini e mesti, intensi e teneri”, ed aggiungerò silenziosi... Mi piace il silenzio e l’assenza di quei monumenti celebri che attraggono di più gli insopportabili turisti. Si scorgono invece ovunque i segni di un’arte paziente, casalinga, intonata alla natura e in gran parte inconsapevole.<sup>119</sup>

Così Guido Piovene, nel 1953, traccia un rapido schizzo del paesaggio valtellinese. Egli vede nei versanti ridotti con fatica a terrazze e nei villaggi abbarbicati sui pendii una bellezza di cui i valtellinesi non sembrano consapevoli. Essi non hanno costruito tutto ciò con intento estetico, ma il fatto che le loro opere abbiano stabilito un confronto equilibrato con la natura ha fatto sì che diventassero anche belle.

Piovene non parla solo del passato, e afferma che «la poesia della vecchia Valtellina non è separabile da quella dei suoi progetti recenti e futuri», perché essi «vengono dallo stesso sangue, assomigliano intimamente alle sue rocce e alle sue case»<sup>120</sup>. Oggi, guardando la miriade di capannoni e centri commerciali che hanno invaso il fondo valle, sembra difficile ripetere le stesse parole. Ma le opere costruite in Valtellina nella prima metà del Novecento appartengono a un’altra storia, e dobbiamo dunque domandarci fino a che punto tali opere abbiano costituito una rottura nel paesaggio e in che cosa, invece, la «poesia della vecchia Valtellina» si sia mantenuta e tramandata in esse. Gli impianti idroelettrici e i sanatori sono stati i primi episodi di un processo di colonizzazione urbana dei territori alpini. Spesso, però, queste prime opere moderne hanno saputo cogliere alcuni caratteri fondamentali della costruzione di montagna, e osservandole si possono rintracciare degli elementi di continuità nel rapporto tra opera dell'uomo e natura, malgrado la portata della rivoluzione tecnica che rappresentano.

Il *Villaggio Morelli* di Sondalo è, a mio avviso, un esempio di continuità nella costruzione del territorio. Non mi riferisco all’architettura degli edifici, che si esprime attraverso dimensioni e linguaggi moderni privi di compromessi: la continuità di cui intendo parlare è riferita ai modi attraverso i quali il paesaggio viene antropizzato, e si manifesta in particolare nei temi della costruzione sul versante e del rapporto con il sole.

---

<sup>119</sup> GUIDO PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1957, 1966<sup>13</sup>, nuova edizione 1966, 1968<sup>2</sup>, p. 110. Il libro raccoglie le radiocronache, trasmesse dalla RAI, del viaggio svoltosi tra il maggio 1953 e l’ottobre 1956. I quattro aggettivi virgolettati, citati da Piovene, sono di Leonardo Borgese.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

### *Un immenso deposito di fatiche*

Carlo Cattaneo, nelle sue *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*, descrivendo le montagne della Valtellina parla di un ordine sociale in cui «le ripide pendici, ridutte in faticose gradinate, sostenute con muri di sasso, su le quali talora il colono porta a spalle la poca terra che basta a fermare il piede di una vite, appena danno la stretta mercede della manuale fatica»<sup>121</sup>.

Come i contadini hanno dovuto ricavare dal pendio pochi fazzoletti di terra pianeggianti per le loro coltivazioni, così i costruttori del *Villaggio sanatoriale* di Sondalo hanno dovuto ingaggiare una faticosa lotta per portare all'orizzontalità il terreno su cui poggiare le fondamenta dei nuovi edifici. Il sistema di muri contro terra, la rete di strade e di ponti, le arcate a contrafforte sono una «grande opera nell'opera»<sup>122</sup>, realizzata con tecniche che, all'epoca della prima costruzione, iniziata nel 1932 e conclusa nel 1939, erano solo in parte meccanizzate. Le dimensioni ciclopiche dei massi di pietra, pazientemente tagliati e impilati, dicono della fatica monumentale impiegata nella costruzione di quest'opera. Il ghiandone di Masino, con cui i muri sono stati costruiti, testimonia il legame profondo con lo spirito del luogo. I muraglioni verticali rimandano a una lontana tradizione, e le opere di sistemazione del versante del *Villaggio* possono essere viste come una moderna interpretazione dei terrazzamenti retici della media Valtellina.

L'orografia della conca di Sondalo contribuisce a mettere in particolare risalto la costruzione del versante. La valle dell'Adda, che piega a Teglio verso nord-est, riprende momentaneamente a Sondalo la direzione est-ovest della media Valtellina, per tornare a un deciso orientamento verso nord dopo Mondadizza. Il versante sopra Sondalo ha una piena esposizione a mezzogiorno, e si è prestato mirabilmente, nei secoli, alla costruzione di terrazzamenti per la coltivazione. Si può dire che anche il *Villaggio sanatoriale*, che ha fra le sue ragioni principali quella dell'orientamento verso il sole, abbia completato e ingigantito quest'opera di antropizzazione del versante.

### *L'architettura del sole*

Come si sa, un sanatorio di montagna serve a curare i malati di petto con l'aria pura e con il sole.

<sup>121</sup> CARLO CATTANEO, *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*, in *Scritti sulla Lombardia*, op. cit. , vol. 1, p. 316.

<sup>122</sup> DAVIDE DEL CURTO, *Il sanatorio alpino. Architetture per la cura della tubercolosi dall'Europa alla Valtellina*, Aracne, Roma, 2010. «Le grandi arcate che rinforzano i muraglioni in pietra contro terra e che disegnano i tornanti aerei della strada carrozzabile sono opere di pregio, anche estetico, assoluto e, più delle architetture che sono destinate a servire, hanno sovente colpito l'attenzione degli studiosi, col tradurre lo spirito del luogo nella pietra locale cavata e lavorata in opera», p. 272.

Di conseguenza, la sua architettura si distingue dalle altre per ciò che riguarda la luce del sole come sorgente di vita, che accoglie come amica e chiama come collaboratrice. Il sanatorio riconduce l'umanità alle sue origini [...] I soli spazi che l'uomo poteva occupare allora sono stati necessariamente quelli che il sole illuminava al di sopra dei miasmi delle paludi e delle nebbie della pianura, e che esso indicava attraverso i suoi raggi. I primi insediamenti umani sembravano disegnati dalla Divinità stessa [...]. Il sole è stato il primo architetto che ha imposto le proprie regole alle nostre abitazioni.<sup>123</sup>

Anche le antiche dimore rurali valtellinesi hanno con il sole un rapporto privilegiato. Per capirlo basta osservare il loro orientamento, la loro disposizione sul versante e la forma delle *lobie*<sup>124</sup>, elementi funzionali di grande importanza per l'essiccamiento in clima alpino. Certo non è possibile stabilire una corrispondenza lineare tra la *lobia* della tradizione rurale e la galleria di cura del sanatorio: i due elementi hanno origini e ragioni diverse, ma il comune rapporto con il sole determina, non a caso, più d'un'assonanza figurativa.

Una delle prime case di cura a Sondalo, impiantata da Ausonio Zubiani, era ricavata in una vecchia abitazione rurale alla quale erano state giustapposte delle verande di legno per le cure elioterapiche dei pazienti<sup>125</sup>. Anche se non esiste nessun documento che descriva le forme di queste verande, da tempo scomparse, è facile figurarsene con caratteri simili a quelli delle logge di legno sovrapposte alle case rurali in pietra, tipiche della bassa e media Valtellina. Esistono, invece, delle cartoline d'epoca che ritraggono altre case di cura aperte a Sondalo dopo la costruzione del sanatorio di Pineta di Sortenna<sup>126</sup>. La casa di salute del dottor Brichetti e la pensione per Convalescenti Ricci mostrano come, attraverso la giustapposizione di verande e balconi, fosse possibile adattare una casa contadina a convalescenzario.

Nei padiglioni del *Villaggio* di Sondalo, le verande si sovrappongono al fronte rivolto a mezzogiorno, caratterizzandone incisivamente le facciate. La scelta non era scontata, tanto che in altri impianti sanatoriali coevi gli spazi per le cure

<sup>123</sup> ANDRÉ MENABREA, *Le soleil dans l'architecture*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 2, 1932; trad. it. in LAURA NEGRI, *Il tipo della casa a terrazzo e le sue origini nel sanatorio*, Tesi di laurea, relatore Mara De Benedetti, Politecnico di Milano, A.A. 1996-97, pp. 3-5.

<sup>124</sup> La *lobia* è, a seconda dei casi, un ballatoio o un balcone, solitamente a struttura lignea ma anche lapidea. Questi ballatoi sono «uno dei più appariscenti elementi costruttivi dell'architettura rurale... L'uso del ballatoio è sempre stato promiscuo: come disimpegno per i diversi locali ai diversi piani e come essiccatoio per i prodotti agricoli». AURELIO BENETTI, DARIO BENETTI, *Valtellina e Valchiavenna. Dimore rurali*, op. cit., p. 277.

<sup>125</sup> La «Casa di salute per malati di petto» di Zubiani fu approntata presso la chiesa di Santa Marta a Sondalo, negli stessi anni in cui s'iniziava la costruzione del sanatorio di Pineta di Sortenna. Si veda D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino...*, op. cit., p. 144 e in partic. nota 42, dove l'autore riporta che Zubiani «aveva faticosamente ottenuto l'autorizzazione all'impianto di questa casa di cura con Regio Decreto Prefettizio del 6 maggio 1901».

<sup>126</sup> Pineta di Sortenna è il primo sanatorio italiano, costruito a Sondalo tra il 1901 e il 1903 su progetto di Giuseppe Ramponi.

elioterapiche sono a volte disposti nel basamento o in un'ala separata. La collocazione delle gallerie di cura nei padiglioni deriva anche, come vedremo, da un'applicazione schematica dei principi tipologici stabiliti dalla CNAS e dai suoi tecnici<sup>127</sup>. Nel caso di Sondalo, però, la tipologia standardizzata si trasforma per adeguarsi al pendio della montagna, portando a esiti particolari.

### *Sanatorio e architettura alpina*

Secondo Mario Cereghini, «l'architettura sanatoria è alla base dello sviluppo moderno delle architetture alpine»<sup>128</sup>. Prima delle centrali idroelettriche e delle stazioni sciistiche, i sanatori alpini sono stati un'importante occasione di sperimentazione per l'architettura moderna.

Gli architetti svizzeri Otto Pfleghard e Max Häfeli, per esempio, costruiscono, nel 1899, il sanatorio di Davos-Schatzalp in cemento armato (sistema Hennebique) e con copertura piana. La storiografia dell'architettura moderna è solita riportare tra i primi esempi di architetture costruite col cemento armato la casa di Perret in rue Franklin a Parigi, del 1903, o al limite l'edificio residenziale dello stesso Hennebique in rue Danton, sempre a Parigi, del 1899. Invece, anche che se talvolta si dimentica, una delle prime architetture in cemento armato della storia è un sanatorio costruito a 1900 metri d'altitudine<sup>129</sup>.

L'orografia tormentata e le difficili condizioni ambientali della montagna hanno enfatizzato, dal xx secolo, la dimensione sperimentale della costruzione. Gli architetti moderni, trovandosi a operare in un contesto anomalo come quello montano, hanno sovente escogitato soluzioni innovative per superare le difficoltà ambientali nella maniera più economica e razionale. D'altro canto, gli stessi architetti hanno sempre dovuto affrontare il problema di inserire la propria opera in ambienti caratterizzati da

<sup>127</sup> La CNAS (Cassa Nazionale di Assicurazione Sociale), con il supporto dei tecnici del suo Ufficio Costruzioni Sanatoriali e la consulenza del Prof. Eugenio Morelli, aveva stabilito delle tipologie standardizzate secondo cui dovevano essere realizzati in tutta la penisola i nuovi ospedali sanatoriali e i sanatori (dal 1930 e dentro il Programma sanatoria nazionale previsto dalla Legge 1132/1928, che imponeva la costruzione di 20.000 posti letto in 10 anni). La CNAS assume la denominazione di INFPS (Istituto Nazionale Fascista per la Previdenza Sociale) nel 1933. Si veda il capitolo *L'Ufficio Costruzioni Sanatoriali*, in D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino..., op. cit.*, pp. 239-254.

<sup>128</sup> MARIO CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, op. cit., p. 530. Cereghini, architetto leccese, è tra i fondatori della rivista «Quadrante» e figura importante nel gruppo dei razionalisti milanesi nel periodo tra le due guerre. A proposito del Villaggio sanatoriale di Sondalo scrive: «secondo le più moderne teorie, i sanatori in quota per TBC devono essere centri pulsanti di vita, dove ai fattori climatici e ambientali si associano i vantaggi di una moderna attrezzatura clinico-ospedaliera. Il Villaggio sanatoriale di Sondalo, in Alta Valtellina, è una delle attrezzature che in campo internazionale meglio risponde a tali concetti», *ivi*, p. 539.

<sup>129</sup> SIGFRIED GIEDION, *Gebäude in der Schweiz*, in «Das Neue Frankfurt», n. 6, 1929; trad. it. in *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, a cura di Giorgio Grassi, Dedalo, Bari, 1975, p.150.

un'identità precisa: il richiamo alla tradizione ha avuto, per quest'ultima ragione, altrettanto peso delle necessità funzionali e dei problemi tecnici. In montagna, l'architettura moderna ha sovente cercato un delicato equilibrio tra innovazione e tradizione, come se stesse camminando su una cresta con il rischio di cadere dall'una o dall'altra parte.

Nell'architettura dei padiglioni del *Villaggio* di Sondalo sembra prevalere, a prima vista, un carattere avulso dalla tradizione locale. Ma nel rapporto con il pendio esiste un legame con dei modi antichi di costruire.

Le vecchie baite dei contadini ci mostrano maniere diverse per risolvere il problema della costruzione in pendenza. L'esempio più elementare è quello della cosiddetta «Casa del Gottardo»<sup>130</sup>, un tipo di casa rurale con un basamento di pietra seminterrato e una soprastante costruzione in tronchi sovrapposti. La sovrapposizione tra un piano seminterrato e uno rialzato consente di realizzare due vani con ingresso separato (uno da monte e uno da valle), senza la necessità di costruire una scala per collegare i piani. Inoltre, la combinazione tra pietra e legno mette in particolare evidenza il contrasto tra parti pesanti e leggere della costruzione.

Il padiglione tipo<sup>131</sup> del *Villaggio Morelli* sembra sfruttare principi analoghi, ed è costituito da due parti: sotto c'è un basamento con tre piani seminterrati e un ingresso autonomo da valle; sopra sei piani fuori terra con un ingresso principale da monte. Significativamente i tre piani seminterrati sono rivestiti con un granito locale, conferendo al basamento un aspetto massiccio. I piani fuori terra sono invece finiti con intonaco «Terranova»<sup>132</sup>, e le strutture metalliche dei sistemi di oscuramento delle verande contribuiscono a definire il carattere più leggero della parte in elevazione. Anche se potrebbe sembrare azzardata, quest'analogia tra esperienze costruttive lontane mette in luce il rapporto con la pendenza sviluppato dall'architettura nelle Alpi. Le soluzioni costruttive escogitate dall'uomo per risolvere questo rapporto sono il filo che lega le esperienze del passato con quelle del presente.

<sup>130</sup> Tipologia rurale delle Alpi interne descritta dagli studiosi svizzeri Jakob Hunziker e Heinrich Brockmann-Jerosch, di cui ho già fatto cenno nel terzo capitolo. Essa è una combinazione tra una casa-fossa (costruita in pietra e incassata nel terreno), e una casa-capanna (costruita in legno su un terreno piano). Al di là dei benefici che una costruzione di questo tipo può elargire (frescura e umidità da una parte, tepore e secchezza dall'altra), essa mette in luce la combinazione tra pietra e legno come un generale sistema costruttivo tipico della montagna. Si vedano le note 17 e 94 del terzo capitolo.

<sup>131</sup> Nel complesso sanatoriale di Sondalo 8 padiglioni su 9 si uniformano a una tipologia standard. Fa eccezione il IV padiglione delle attrezature chirurgiche, che si distingue con un carattere architettonico autonomo.

<sup>132</sup> Il «Terranova» o «Duranova» è un intonaco spruzzato, a base di calce, polvere di marmo e pigmenti colorati, molto usato negli anni '30. A Sondalo è lisciatò e utilizzato in diverse gradazioni: arancio per i padiglioni femminili, rosso porpora per quelli maschili, bianco per il padiglione chirurgico, giallo per l'edificio dei servizi centrali e gli edifici tecnici.

### *Fra invenzione tipologica e standardizzazione*

La progettazione delle strutture ospedaliere moderne si è spesso limitata alla soluzione di problemi funzionali, lasciando in secondo piano gli aspetti poetici della costruzione. È interessante notare come «gli architetti del Movimento moderno si siano perlopiù ritirati di fronte al congegno ospedaliero, lasciandolo ai particolarismi dell'ingegneria sanitaria e preferendogli magari temi collaterali: dalla *cité de refuge* al sanatorio, dal dispensario antituberculare alla colonia elioterapica»<sup>133</sup>.

Il sanatorio, a differenza dell'ospedale vero e proprio, è stato interpretato dall'architettura moderna come un tema carico di valenze sociali. Per questo motivo, gli sforzi degli architetti si sono concentrati per trovare soluzioni distributive e spaziali innovative che rispondessero alle nuove esigenze. Ne sono un chiaro esempio le celebri strutture di Hilversum e Paimio<sup>134</sup>.

Nei sanatori italiani costruiti fra le due guerre, invece, il carattere innovativo della tipologia sanatoriale appare smorzato. La necessità di organizzare in brevissimo tempo e con la migliore economia l'intero sistema sanatoriale nazionale ha consigliato l'adozione di tipologie standardizzate. I progetti per i nuovi sanatori non vengono affidati a singoli architetti e rimangono di competenza dell'Ufficio Costruzioni Sanatoriali dell'INFPS di Roma<sup>135</sup>. Il padiglione tipo, adottato per la costruzione di tutti i sanatori italiani degli anni '30, è costituito da un blocco con pianta a «T», dove le camere di degenza sono esposte a sud e occupano la traversa della «T», mentre il corpo dei servizi trova spazio nella gamba della «T». L'ingresso principale è collocato sul lato nord o su quello sud, secondo la disposizione urbana dell'edificio<sup>136</sup>.

A Sondalo il padiglione standard deve adattarsi all'orografia del terreno. La gamba della

<sup>133</sup> GUIDO CANELLA, *L'ospedale tra storia interna e storia esterna*, in «Hinterland», numero monografico su *Architettura della salute*, n. 8/9, 1979, p.3.

<sup>134</sup> Mi riferisco al sanatorio Zonnestraall, in Olanda, progettato tra il 1926 e il 1928 da Johannes Duiker e al sanatorio di Paimio, in Finlandia, progettato tra il 1929 e il 1933 da Alvar Aalto.

<sup>135</sup> Anche il progetto esecutivo per il *Villaggio sanatoriale Benito Mussolini* di Sondalo (questa la denominazione originale) è firmato dal responsabile dell'Ufficio Costruzioni Sanatoriali della CNAS (INFPS, dal 1933), ing. Raffaello Mattiugeli. I progettisti potrebbero essere degli anonimi tecnici dipendenti dall'ente pubblico, anche se la cosa appare, nel caso di Sondalo, alquanto dubbia, vista la complessità delle questioni compositive messe in campo. Non si esclude pertanto che per taluni aspetti del progetto siano intervenuti anche degli architetti e/o ingegneri esterni, dei quali però non esistono notizie documentate, essendo persi i progetti preliminari all'esecutivo. Si veda su questo punto LUISA BONESIO, *Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo come invenzione di un paesaggio culturale*, in «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», n. 114, dicembre 2010, in partic. il paragrafo *L'autore dimenticato*, p. 68, dove è proposta una possibile attribuzione all'ingegnere romano Mario Loretì.

<sup>136</sup> Cfr CLAUDIO CONFALONIERI, *Città sanatorio: dopo il confinamento l'estinzione del tipo insediativo*, in «Hinterland», numero monografico su *Architettura della salute*, n. 8/9, 1979, pp. 34-35. Fra i sanatori costruiti in Italia in quel periodo, quello di Sondalo appare senza dubbio il più originale. In altri esempi, invece, si può dire che «il sanatorio perde l'occasione di definirsi come *anti-ospedale*», e «nei casi meno innovatori e più deduttivi... si avvicina alle connotazioni dell'istituzione totale».

«T» si comprime fino quasi a scomparire, per via dell'incombente del pendio. I servizi trovano posto nei piani seminterrati, e gli ingressi, come abbiamo visto, diventano due. Anche se l'ingresso principale rimane quello sul lato nord, le facciate più rappresentative sono rivolte a mezzogiorno, verso la valle. Tuttavia, non si può evitare di notare come i «particularismi dell'ingegneria sanitaria» tendano qui a prevalere, e come la tipologia si uniformi alle esigenze funzionali. I padiglioni di Sondalo si riavvicinano così all'edilizia ospedaliera dell'epoca, avallando anche quella tendenza al gigantismo che era propria degli ospedali italiani, come il Niguarda di Milano o l'ospedale di Brescia<sup>137</sup>.

### *Gli altri edifici*

Oltre ai padiglioni tipo, il *Villaggio sanatoriale* di Sondalo è composto da una serie di altri edifici di servizio e destinati agli impianti tecnici che descriverò brevemente qui di seguito.

L'edificio della portineria centrale è posto all'ingresso del complesso, ed è basato sulla combinazione tra un volume cilindrico e un corpo edilizio in linea. La «rotonda» è costruita sulla sovrapposizione telescopica di elementi: un basamento in pietra con andamento a scarpa, due fasce intermedie intonacate, un attico porticato, l'asta portabandiera. È un'interpretazione moderna del tema classico della pianta centrale, e s'inserisce nella strada d'accesso disegnandone il tornante. Il tema è ripreso all'interno del *Villaggio*, con i pergolati e i chioschi circolari posti sui tornanti che richiamano il volume di copertura della portineria. Le coperture piane a terrazzo praticabile sono impermeabilizzate con manto bituminoso. I serramenti «ferro-finestra», con i sottilissimi montanti d'acciaio e i vetri smerigliati, sono ripresi dall'architettura razionalista degli anni '30, così come i parapetti metallici con correnti orizzontali. Oltre ai servizi di portineria e accettazione, ospitati nel corpo in linea, l'edificio doveva accogliere originariamente altre funzioni quali una banca e l'ufficio postale, che non furono mai inserite. La rotonda ha invece ospitato, fino agli anni '80, gli spazi commerciali della cooperativa di consumo dei dipendenti.

La palazzina per l'alloggio del direttore sanitario, comunemente denominata «villetta», è un edificio con pianta a «L». L'angolo concavo è intersecato da un corpo cilindrico che funge da ingresso principale, con una classica scalinata circolare, un portico e un'altana a telaio sulla copertura. Al primo piano il soggiorno si affaccia con un'ampia apertura sul terrazzo sopra il portico d'ingresso, mentre sul tetto c'è un ampio solarium che avvicina questa residenza alpestre a una villa mediterranea. Le decorazioni sono

---

<sup>137</sup> *Ivi*, p.34.

semplificate ma si richiamano alla classicità, secondo un procedimento compositivo tipico dell'architettura italiana fra le due guerre. Cornici, modanature e riquadrature delle aperture si riducono così a motivi elementari e geometrici.

Il padiglione chirurgico ha caratteristiche formali e funzionali che lo distinguono nettamente dagli altri. Ha una pianta allungata che riprende la forma di un piroscalo, perseguitando dichiaratamente una simbolicità navale con i colori bianco delle facciate e celeste delle ringhiere, e con i mosaici marinari all'interno. «Nella sua collocazione straniante in mezzo alle montagne dà luogo a una complessa eterotopia»<sup>138</sup>. Il chirurgico è collocato sul versante in modo analogo ai padiglioni tipo, con tre piani seminterrati, cinque piani in elevazione, un ingresso da sud e uno al piano terra da nord. In questo caso l'ingresso principale è quello sul lato sud, verso la valle. Qui è collocato un atrio monumentale che si sviluppa su una doppia altezza, con cinque grandi fornici che attraversano l'edificio in profondità. Visto da valle, il padiglione presenta una zoccolatura in pietra su due piani; uno «stacco» reso evidente da un loggiato continuo e dalla sporgenza del balcone del piano terra; un'elevazione con le leggere intelaiature che reggono i sistemi di oscuramento delle verande.

Il padiglione dell'amministrazione è l'edificio che, verso valle, evidenzia il carattere più spiccatamente «novecentista». Sopra il basamento in pietra, due torrette semicircolari alte cinque piani e rivestite con mattoncini di clinker inquadrano una rigorosa parete finestrata. Il primo seminterrato è percorso da una loggia con pilastri intonacati e tinteggiati in giallo, come il retro dell'edificio. Il lato verso monte è invece connotato da un linguaggio razionalista consonante al contiguo padiglione dei servizi, col quale compone una cortina che fa leggere i due edifici come un unico corpo lineare. I volumi geometrici puri sono solcati da profonde incisioni che generano un forte effetto chiaroscuro. Gli ultimi due piani sono arretrati rispetto al piano di facciata e sono coperti da un tetto a padiglione con manto in lastre di ardesia.

Il fabbricato dei servizi centrali si distingue nettamente dagli altri ed è posto alla sommità del complesso, in posizione agevole per la distribuzione delle forniture necessarie al funzionamento di tutti i padiglioni. L'edificio è costituito da un grande blocco con cinque piani e un attico coperto, dal quale si diramano le funi per il sistema di trasporto interno a teleferica. Il piano seminterrato ha un rivestimento in lastre di granito, mentre gli altri piani sono intonacati e tinteggiati in giallo. Il piano terra, che si trova allo stesso livello del secondo seminterrato dell'amministrazione, ha un accesso carrabile anche dal lato ovest tramite un ponte in cemento armato collegato al piazzale

---

<sup>138</sup> LUISA BONESIO, *Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo...*, op. cit., p. 67.

sotto la strada. Gli spigoli dell'edificio sono arrotondati e l'intero volume è percorso da grandi aperture con serramenti «ferro-finestra» e vetrate isolanti tipo «Termolux»<sup>139</sup> dal particolare effetto coloristico-opalino. Vista la dimensione del blocco, all'interno è presente un cavedio di aero-illuminazione rettangolare con due spigoli smussati. Il grande blocco edilizio si accosta al retrostante corpo in linea, più alto di due piani, costruito in continuità con quello dell'amministrazione. Le funzioni ospitate all'interno erano tutte legate all'erogazione dei servizi: al piano seminterrato i magazzini centrali dei materiali; al piano terra la lavanderia centrale; al primo piano il guardaroba e la sartoria; al secondo e al terzo i magazzini viveri; al quarto la grande cucina centrale direttamente collegata al servizio di distribuzione con teleferiche.

A fianco del padiglione servizi e sopra la Piazza Morelli, si addensa una serie di edifici in una composizione molto espressiva: la centrale termica; le officine; la metafisica ciminiera che sorge al livello superiore; l'edificio che ingloba la cappella, i servizi funebri e i laboratori di anatomia; l'autorimessa con la torretta semicircolare.

La centrale termica si trova al centro della composizione, e il suo volume massiccio è costruito sulla sovrapposizione di due parallelepipedi, dei quali uno con gli spigoli arrotondati. Le superfici sono rivestite con mattonelle paramano di clinker, mentre le riquadrature delle finestre sono di travertino. I volumi sono percorsi da aperture di grande altezza, con serramenti «ferro-finestra» e vetrate «Termolux».

L'edificio che ingloba la cappella, l'obitorio e i laboratori di anatomia patologica è collocato sul terrazzo più in alto, e si compone di un'intersezione di volumi molto ricca e plasticamente articolata. La cappella ha una monumentale facciata in travertino e due fiancate rivestite di mattoni percorse da tre oblò, mentre il campanile dalle forme geometriche si accosta al lato verso monte. Il retro dell'edificio è inoltre caratterizzato da un volume semicircolare che emerge dal piano di facciata e che contiene una scala elicoidale di scultorea plasticità. L'interno della chiesa ha decorazioni geometriche, con un soffitto a cassettoni e due matronei sui fianchi della breve navata.

L'autorimessa è invece disposta più a ovest, in posizione un po' defilata rispetto al resto della composizione. È l'espressione più evidente del dinamismo macchinista dell'epoca, essendo caratterizzata da semplici volumi intonacati e tinteggiati in giallo, da una pensilina a sbalzo in cemento armato che copre le pompe di rifornimento e da una

---

<sup>139</sup> Le vetrate «Termolux» erano prodotte in base a un brevetto italiano della ditta Balzaretti e Modigliani di Livorno della metà degli anni '30, quando le sanzioni seguite all'invasione dell'Etiopia avevano accelerato l'introduzione di nuovi materiali. La Balzaretti e Modigliani aveva sviluppato una produzione di fibre di vetro, il «Vetroflex», inserite in sottile foglio tra due lastre di vetro. Il vetro così ottenuto è opalescente, lascia filtrare la luce e riduce la dispersione di calore. I vetri «Termolux» sono ampiamente utilizzati in molte architetture moderne del periodo, come nella stazione Santa Maria Novella di Firenze.

torretta semicircolare che fa eco ai tre monumentali basamenti per le aste portabandiera collocati poco più in là.

### *L'architettura del Villaggio Morelli tra astrazione e genius loci*

La standardizzazione tipologica dei padiglioni di Sondalo si accompagna a un linguaggio non univoco e con un certo grado di contaminazione. Ai repertori linguistici ripresi dal classicismo monumentale di scuola piacentiniana (il cosiddetto «stile littorio») si combinano elementi ripresi dal lessico formale del Novecento milanese e del Razionalismo italiano. I padiglioni e gli edifici di servizio del *Villaggio* sono connotati da una sorta di eclettismo stilistico in chiave moderna<sup>140</sup>.

La critica architettonica ha spesso collocato le tendenze dell'architettura moderna italiana durante il Fascismo entro un quadro di contrapposizioni troppo nette. Razionalismo e novecentesimo sono stati interpretati come movimenti contrapposti e privi di legami. Ma già negli anni '30, due critici come Edoardo Persico e Raffaello Giolli consideravano «novecentisti e razionalisti portatori di valori tra loro non incompatibili in una prospettiva di rinnovamento»<sup>141</sup>. E «forse ancor più del Futurismo ... sarebbe stato il classicismo ad alimentare, direttamente o indirettamente, per mimesi o metafora, il paradigma figurativo dell'architettura moderna durante il Fascismo»<sup>142</sup>. Proprio nel classicismo della pittura metafisica, Edoardo Persico vedeva un riferimento comune che avrebbe potuto «costituire il motivo più originale di un'architettura "italiana" in Europa»<sup>143</sup>.

Molte architetture italiane dell'epoca — razionaliste, novecentiste o «littorie» — sono circondate da un alone metafisico di classicità. Lo si coglie con evidenza nelle agro-città di fondazione del centro e sud Italia. Anche nel *Villaggio* di Sondalo la figurazione classicista ha un suo peso, ma è come se l'atmosfera metafisica fosse in qualche modo attutita dalla presenza delle montagne. Le città di pianura stanno dentro un orizzonte indefinito: al loro interno cogliamo l'architettura nella sua astrattezza, come una realtà sola; rimane memoria della natura solo nell'azzurro del cielo che è sullo sfondo. In montagna, invece, l'incombere dei versanti e delle pareti di roccia pone l'architettura

<sup>140</sup> Su questo punto si veda ANNALISA TRENTIN, *La grammatica dell'osservare. Tipo architettonico e atto insediativo nel Villaggio Morelli di Sondalo*, in *Il Villaggio Morelli. Identità paesaggistica e patrimonio monumentale*, a cura di Luisa Bonesio e Davide del Curto, Diabasis, Reggio Emilia, 2011, pp. 55-71.

<sup>141</sup> GUIDO CANELLA, *Fascismo e Razionalismo in Italia*, in ID., *Architetti italiani del Novecento*, Marinotti, Milano, 2010, p. 49. Pubblicato in lingua tedesca in *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, catalogo della mostra tenuta al Kunstlerhaus di Vienna, 28 marzo-15 agosto 1994, 2 voll., Grasl, Baden, 1994, vol. II, pp. 660-667.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 46-49.

<sup>143</sup> EDOARDO PERSICO, *Un teatro*, in «Casabella», n. 90, 1935, p.36.

dentro un quadro naturale prepotente.

Giovanni Muzio capiva questa differenza, quando sosteneva che in montagna l'architettura doveva dialogare principalmente con la natura. In montagna le forme dell'architettura dovevano misurarsi con le tradizioni, lasciando in secondo piano le forme astratte, che appartengono all'architettura delle città<sup>144</sup>.

L'architettura dei padiglioni del *Villaggio sanatoriale* di Sondalo si riferisce solo in piccolissima parte alla tradizione locale. L'adesione al *genius loci* avviene, come ho sostenuto all'inizio, attraverso altri canali, e non si traduce in un linguaggio architettonico basato sul dialogo con quello locale. «Le modalità d'intervento adottate a Sondalo riconducono a quelle dei villaggi e delle città di fondazione»<sup>145</sup>, dove l'architettura ha una sua autonomia figurativa e un suo grado di astrazione. Ma rispetto alle città di fondazione, il contesto naturale e paesaggistico tende ad emergere con forza.

Nella fase di cantiere, tuttavia, sono subentrati varianti che hanno riavvicinato l'architettura allo spirito del luogo: mi riferisco soprattutto all'adozione di materiali locali, come il granito nel rivestimento dei basamenti al posto del travertino previsto inizialmente. Il contributo al cantiere delle maestranze del posto ha avuto un ruolo fondamentale in quest'aggiustamento di rotta.

#### *La questione del tetto piano*

Tra i numerosi problemi costruttivi sollevati dall'architettura moderna, «nessuno ha tanto agitato gli animi quanto il problema: tetto piatto o tetto a falde»<sup>146</sup>.

La copertura piana ha avuto storicamente scarsa diffusione nei paesi dell'Europa settentrionale e in quelli alpini, mentre ha avuto diffusione più larga nei paesi affacciati sul Mediterraneo. La scelta non è riconducibile solo a ragioni climatiche (che vorrebbero la diffusione del tetto piatto in zone aride e del tetto a falde in zone piovose), ma è legata anche alle culture e alle tradizioni costruttive dei luoghi.

Il Movimento moderno, o gran parte di esso, ha invece teso ad applicare la copertura piana ovunque, giustificando la scelta con ragioni funzionali. La piovosità non era considerata, perché le tecniche moderne d'impermeabilizzazione consentivano di realizzare coperture piane dalla tenuta ottimale. Contavano invece le funzioni che il

<sup>144</sup> Cfr. con l'intervento di Giovanni Muzio al primo Convegno di architettura montana di Bardonecchia del 1952, pubblicato in *Il Convegno di Architettura Alpina*, a cura di Roberto Gabetti, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno VI, n. 5, 1952, pp. 157-161.

<sup>145</sup> C. CONFALONIERI, *Città sanatorio...*, op. cit., p. 35.

<sup>146</sup> ERNST MAY, *Das flache Dach*, in «Das Neue Frankfurt», n. 7, 1927, p. 149; trad. it. in *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, op. cit., p.76.

tetto piano poteva svolgere come terrazza praticabile. Inoltre, gli spazi di sottotetto, che col tetto a falde erano difficilmente sfruttabili per via dell'inclinazione dei soffitti, trovavano un decisivo ampliamento.

In realtà, come sostiene lucidamente Heinrich Tessenow, la preferenza accordata dal Movimento moderno al tetto piatto è dovuta soprattutto al «desiderio di raggiungere la maggior purezza possibile nelle forme architettoniche»<sup>147</sup>. Le ragioni formali hanno prevalso su quelle funzionali. Il tetto a falde ha continuato a essere un'ottima soluzione per la copertura di un edificio, mentre il tetto piano è diventato, per l'architettura moderna, uno slogan del quale Tessenow invita a diffidare. Anche per Mies van der Rohe, quella per il tetto piatto «in realtà è soltanto una battaglia esteriore»<sup>148</sup>.

Lo slogan del tetto piatto ha avuto influenza anche nell'architettura montana, e in particolare nella costruzione dei sanatori alpini. Rudolf Gaberel, uno dei progettisti dei sanatori di Davos<sup>149</sup>, ha fatto della battaglia per il tetto piano uno dei moventi teorici per la sua architettura. Ancora una volta sono le ragioni funzionali a giustificare la scelta.

Non furono i punti di vista formali quelli che diedero il via alla scelta di questo tipo di tetto. Qui si trattava di cose molto più importanti... di un'azione parziale nel tenace dibattito fra l'uomo e la natura dell'alta montagna che si muove in estremi. La natura impose la legge dell'azione..., e dalla svariata quantità di problemi emerse un solo problema: quello del tetto. L'abitante di pianura non si fa facilmente l'idea della quantità di neve che si deposita sui tetti dopo nevicate di giorni e di notti. Il conseguente scivolo di neve dai tetti passa qui da un'innocua minaccia per sensibili cappellini di dame a un pericolo mortale.<sup>150</sup>

Gaberel considera fondamentale quello che definisce come «principio di conservazione della neve». La modernità ha reso riscaldati e abitati gli spazi di sottotetto che nella tradizione rurale erano freddi e inabitati. Ciò porta allo scioglimento rapido della coltre nevosa sul tetto, soprattutto nello strato inferiore, con il pericolo che scivoli a terra. La neve può inoltre costituire un efficace strato isolante, ed è bene che si conservi sul tetto il più a lungo possibile.

Il tetto piano non è però l'unica soluzione per ovviare all'inconveniente dello scivolo di neve. Già all'inizio del '900 si costruivano in Engadina delle coperture a falda con il sistema del «tetto doppio», con una camera d'aria ventilata posta tra il manto delle

<sup>147</sup> HEINRICH TESSENOW, *Das Dach*, in «Das Neue Frankfurt», n. 7, 1927, pp. 199-202; trad. it. in *Das Neue Frankfurt 1926-1931*, op. cit., pp. 81-82.

<sup>148</sup> LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *La battaglia per il tetto piano*, manoscritto inedito per una conferenza del 1927, trad. it. di Vittorio Pizzigoni, in ID., *Gli scritti e le parole*, op.cit., p. 43.

<sup>149</sup> Sono di Gaberel i progetti per la trasformazione del sanatorio tedesco a Davos-Wolfgang del 1928 e per il Sanatorio del Canton Zurigo a Davos-Clavadel, costruito tra il 1931 e il 1933.

<sup>150</sup> ERWIN POESCHEL, *Das flache Dach in Davos*, in «Das Werk», aprile 1928; trad. it. in M. CERECHINI, *Costruire in Montagna*, op. cit., pp. 177 e sgg. Il testo riporta le teorie di Rudolf Gaberel sulle coperture piane in montagna, che trovano applicazione nei sanatori progettati a Davos e in opere successive, come ad esempio lo stadio del ghiaccio a Davos-Dorf.

tegole e la struttura, evitando lo scioglimento repentino della neve. Il tetto a falde ha continuato a essere un'ottima soluzione per la costruzione in montagna, mentre le giustificazioni funzionalistiche del tetto piano appaiono poco convincenti.

Adolf Loos, nelle sue *Regole per chi costruisce in montagna*, raccomanda di

non pensare al tetto, ma alla pioggia e alla neve. In questo modo pensa il contadino e di conseguenza costruisce in montagna il tetto più piatto che le sue cognizioni tecniche gli consentono. In montagna la neve non deve scivolare giù quando vuole, ma quando vuole *il contadino* [...] Anche noi dobbiamo costruire il tetto più piatto che ci è consentito dalle *nostre cognizioni tecniche*.<sup>151</sup>

In questo caso la scelta del «tetto più piatto» appare legata a una cultura architettonica. L'appello di Loos non è tanto a favore del tetto piano, ma contro gli architetti che, trovandosi a costruire in montagna, ricoprono le loro casette con decorativi tetti a punta. Quando Loos costruisce il suo chalet sulle montagne della Stiria<sup>152</sup>, lo corona con falde lievemente inclinate e coperte in lamiera, richiamandosi alle forme dei tetti di scandole della tradizione locale. L'adesione all'identità costruttiva del luogo è per Loos decisiva.

I padiglioni del *Villaggio Morelli* di Sondalo non sembrano seguire la stessa strada. Essi appaiono, osservati da valle, coperti da grandi tetti a terrazza. Se esistono delle giustificazioni funzionali per la scelta di questo tipo di tetto, esse non vanno cercate, come accadeva ai 1600 metri d'altitudine di Davos, nella necessità di reggere alle abbondanti nevicate, ma nel desiderio di disporre di spazi praticabili in copertura. L'ampio *solarium* serviva a integrare le gallerie di cura o come passeggiò per i degenti e per il personale, mentre gli altri spazi praticabili e le altane per i tralicci dell'impianto di teleferiche<sup>153</sup> servivano alle necessità gestionali dei padiglioni.

Se osserviamo i padiglioni da monte la situazione appare diversa. Ci si accorge infatti che le parti di servizio e l'edificio amministrativo hanno un tetto a padiglione in lastre d'ardesia. Dove le necessità funzionali non richiedevano la copertura piana, i progettisti le hanno preferito un tetto inclinato.

Le coperture dei padiglioni si basano su complicate intersezioni fra pendenze e piani diversi, e non sembra essere stata la purezza delle forme a guidare i progettisti. Le ragioni d'uso hanno forse avuto un ruolo predominante. Ma gli edifici rivelano, nelle parti più visibili da valle, anche un'esplicita volontà di forma — una volontà, per così dire, di faccia — e inseguono con le coperture piane l'immagine stessa della modernità. La

<sup>151</sup> A. LOOS, *Parole nel Vuoto*, op. cit., p. 272.

<sup>152</sup> Mi riferisco alla casa Khuner a Kreuzberg, presso Payerbach, progettata e costruita nel 1930.

<sup>153</sup> L'impianto di teleferiche collega l'edificio dei servizi centralizzati con gli altri padiglioni. Sulle funi viaggiavano dei piccoli *containers* in acciaio inox per il trasporto delle vivande e della biancheria. In ogni padiglione il punto di approdo è all'ultimo piano. Sulla copertura di alcuni padiglioni ci sono dei tralicci rompitratta per le funi che consentono ai *container* di scavalcare l'edificio e di proseguire oltre.

scelta delle coperture piane ha concorso a quell'effetto di straniamento che ancor oggi fa percepire il *Villaggio Morelli* come un elemento estraneo al paesaggio alpino.

### *Un grande segno nel paesaggio*

La percezione del *Villaggio* di Sondalo come elemento estraneo al paesaggio deriva da un retaggio romantico e da una visione idealizzata della montagna, che è spesso prerogativa del turista. In montagna ci si aspetta di trovare solo costruzioni basse, con la pietra, il legno e il tetto a capanna. Le dimensioni imponenti del sanatorio mal si coniugano con queste aspettative. Per questo motivo il complesso è stato ingiustamente giudicato come fattore di degrado per il paesaggio.

Al di là della debolezza di queste posizioni, il presunto sovradimensionamento del complesso si è manifestato negli anni come un problema concreto e reale. I progetti originari prevedevano la realizzazione di dieci padiglioni tipo, un padiglione chirurgico, un padiglione amministrativo e per i servizi, un grande cinema-teatro<sup>154</sup> e vari altri edifici tecnici. Ogni padiglione ha la capacità di circa 300 posti letto, e il villaggio nella sua completezza avrebbe ospitato quasi 3500 pazienti e occupato 1500 persone nella gestione. Solo otto dei dieci padiglioni tipo furono realizzati, garantendo comunque una disponibilità, compreso il padiglione chirurgico, di circa 2800 posti letto. Gli edifici insistono su un'area di circa tre ettari, con 600.000 metri cubi costruiti, 13 chilometri di strade interne e 7 di passeggiate. In un paese come Sondalo che, prima della costruzione del complesso, a stento superava i 1000 abitanti, queste cifre dovevano evidentemente apparire fuori scala. Già all'epoca della sua realizzazione, molte voci critiche si erano levate sostenendo che il funzionamento di una struttura sanitaria tanto vasta in un contesto territoriale così ristretto avrebbe portato a insanabili contraddizioni. In effetti, la previsione si è in parte verificata, e anche oggi che il sanatorio è stato trasformato in ospedale regionale, le difficoltà di gestione sembrano insormontabili<sup>155</sup>. Il gigantismo del complesso era legato alle retoriche propagandistiche del regime fascista, volte a ottenere pleonastici primati nei settori più disparati. Ma il progetto non teneva conto delle reali esigenze del territorio e delle difficoltà legate alla concentrazione di un numero tanto

<sup>154</sup> Sul progetto per il cinema-teatro esistono indizi che possono far supporre un'attribuzione a Cesare Valle. Nell'archivio dello studio Valle di Roma sono infatti conservati alcuni disegni relativi al cinema-teatro di Sondalo. I disegni sono anonimi e non firmati, ma potrebbero corrispondere a un lavoro svolto dallo studio per conto dell'INFPS. Il progetto del teatro era basato sulle forme monumentali tipiche dell'architettura «littoria», riconducibili a quelle del Teatro dell'Opera di Roma progettato da Marcello Piacentini. Doveva sorgere nel sito dell'attuale Piazza Morelli ma non fu mai realizzato. Devo queste informazioni a Davide Del Curto.

<sup>155</sup> Quattro padiglioni su nove sono oggi chiusi e abbandonati. Solo alcuni degli altri sono pienamente sfruttati e utilizzati. Nonostante ciò, il numero di posti letto offerti continua a superare le richieste di utenza, rendendo spesso antieconomica la gestione. D'altro canto le difficoltà viabilistiche e di accessibilità dell'area rendono difficile il riutilizzo per altri scopi.

elevato di pazienti in un luogo relativamente isolato.

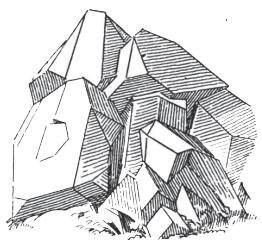
Accanto a questo peccato originario, è comunque importante valutare il complesso per il valore architettonico e paesaggistico. Uno dei punti più interessanti del progetto sta nel suo disegno unitario. La grande dimensione deriva anche dalla forza di un segno che si vuole chiaro e riconoscibile, dove la costruzione del territorio diventa essa stessa opera architettonica.

L'impianto planimetrico è generato dall'asse corrispondente al torrente Rio, che divide il complesso in due parti. Pur essendo tutti orientati verso sud, gli edifici a destra dell'asse subiscono una leggera rotazione verso ovest per meglio adattarsi alla conformazione del terreno. Il sistema di strade, viadotti, contrafforti e terrazzamenti plasma il terreno per ospitare la nuova cittadella. Accanto ai percorsi principali e carrabili, una fitta rete di camminamenti e passeggiate nel verde percorre tutta l'area. Ogni cosa è progettata e niente è lasciato al caso. Il parco che avvolge gli edifici è frutto di un'attenta opera di piantumazione, con selezione di specie arboree e un preciso disegno delle aiuole. Natura e artificio si compenetrano in un'opera grandiosa e unitaria.

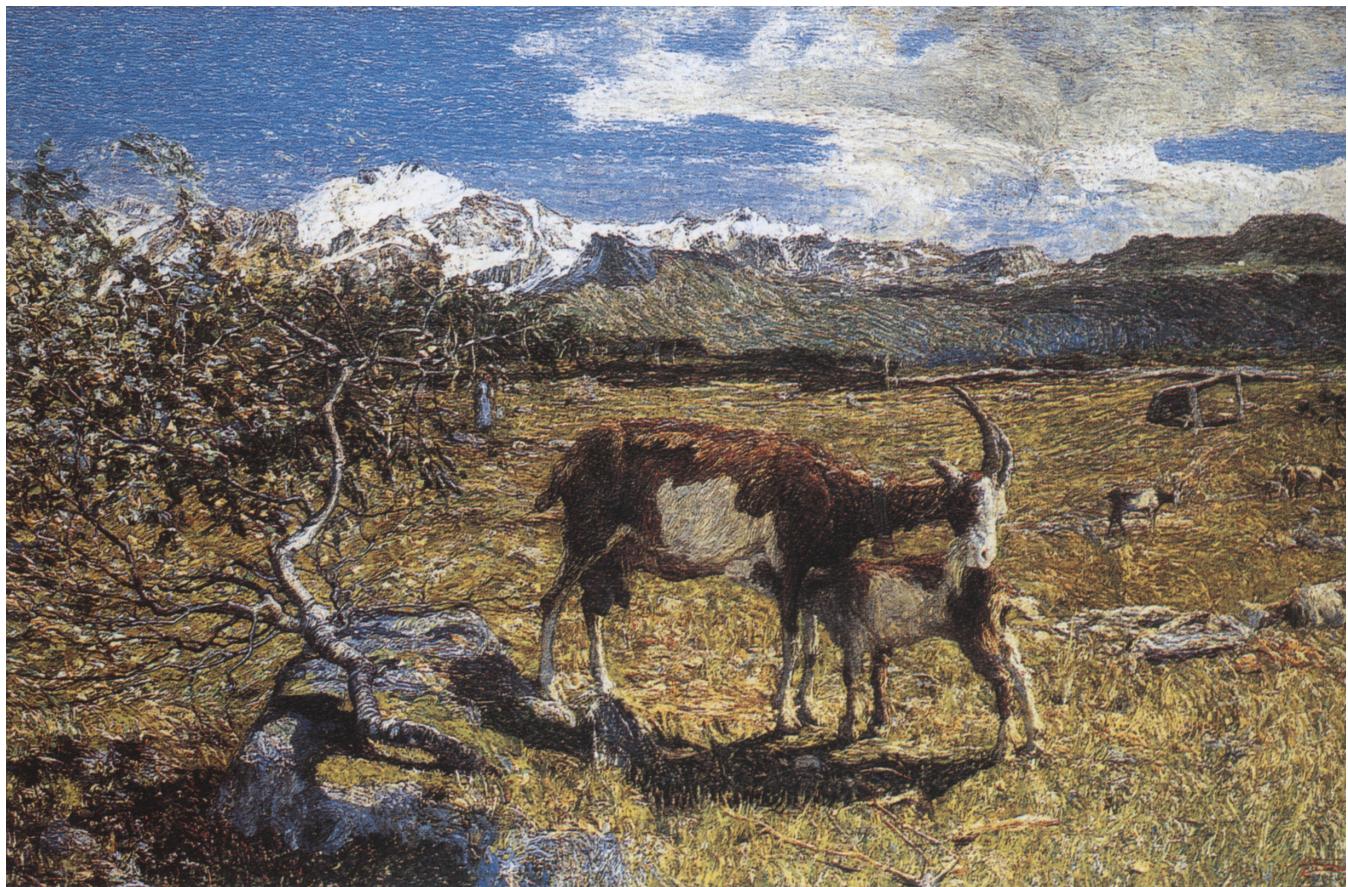
Le modalità d'intervento adottate a Sondalo sono state ripetute nelle Alpi italiane solo in rare occasioni. Nel quarto capitolo ho accennato al villaggio ENI a Corte di Cadore di Edoardo Gellner<sup>156</sup> che, pur a una scala decisamente inferiore, ha assunto il principio di «ricostruzione del paesaggio» come un fondamento. Entrambi i casi ci parlano di una maniera di intervenire sul paesaggio alpino decidendo la sorte di interi paesi. Sono progetti che affrontano grandi linee di trasformazione e impongono dei precisi modelli di paesaggio.

Nel secondo dopoguerra, le trasformazioni dei territori alpini hanno invece seguito, nella maggior parte dei casi, logiche frammentarie e non coordinate. I piani urbanistici e i regolamenti non hanno saputo indicare delle linee unitarie di sviluppo. Anche se il *Villaggio Morelli* di Sondalo ha in sé molti aspetti contradditori, ha certamente avuto il merito di proporre un'idea di architettura chiara e coraggiosa, appoggiata alla topografia e alla struttura del territorio. Forse oggi non abbiamo bisogno di opere faraoniche come questa. La scala degli interventi è mutata, e si tende a intervenire sul territorio con opere di entità più modesta. Eppure di progetti che sappiano proporre con forza delle nuove linee di sviluppo si continua ad avvertire la necessità.

<sup>156</sup> Un suggerimento per questo confronto mi è stato dato da Luciano Bolzoni.



**EPILOGO**  
**IL FUTURO DELLA MONTAGNA**



GIOVANNI SEGANTINI, *Alpe di maggio (madre amorosa)*, olio su tela, 1891

Sono considerazioni eterogenee quelle che ho allineato sin qui, ma la complessità del tema rendeva difficile uno svolgimento lineare. Di fronte alla vastità degli argomenti e dei temi, ho dovuto procedere in modo selettivo e concentrarmi su alcuni luoghi, pensieri, progetti e opere. Non ne è uscita una tesi coerente e sistematica, ma un saggio critico sui problemi dell'architettura di montagna. Alla domanda che mi sono posto all'inizio, su come l'architettura debba confrontarsi con contesti particolari come quelli delle Alpi, è evidente che non si possono dare risposte lineari e univoche. Lo stesso Loos, nel breve scritto intitolato *Regole per chi costruisce in montagna*, non ha fornito ricette, ma legato il tema della costruzione in montagna alle questioni essenziali dell'architettura.

Tra i problemi emersi nel mio lavoro, mi sembra che uno in particolare sia ricorso sovente, sino a porsi come centrale: quello del confronto con la tradizione. Un'architettura che si accordi con le identità dei luoghi, infatti, non può che nascere dalle continuità e dai contrasti con la tradizione, perché quel che rende unico ogni luogo è iscritto nelle cose e nelle storie degli uomini che l'hanno abitato e lo abitano. Ma è un confronto che comporta rischi. Il richiamo alla tradizione è stato spesso interpretato come imitazione di aspetti esteriori e d'immagine, senza una comprensione autentica delle ragioni che stanno dietro le forme. L'architetto dovrebbe invece essere in grado di leggere nelle forme significati profondi, che vadano oltre le apparenze. Alcuni tipi trasmessi dalla tradizione non hanno perso d'attualità, perché si basano su principi e schemi archetipici che mantengono nel tempo la loro validità.

Ma le architetture della tradizione possono essere interpretate in modi diversi. Lo sguardo degli storici, dei geografi e degli antropologi si distingue da quello degli architetti. Gli architetti hanno il compito non solo di studiare, ma di fare l'architettura: ed è con quest'obiettivo che guardano alla realtà presente e a quella passata. Pagano, Mollino e Rossi hanno colto nella tradizione valori diversi, e li hanno riproposti e trasfigurati nei progetti. Hanno dato un'interpretazione particolare e tendenziosa del tema della casa di montagna. Hanno trasformato i riferimenti alla tradizione in scelte figurative e le hanno legate sia al mondo e all'esperienza dell'architettura, sia a inclinazioni individuali. Un'architettura deriva da altre architetture e dalle scelte del progettista.

Ma un'opera, per trovare radicamento, deve confrontarsi anche con la cultura del luogo in cui s'inserisce. La conoscenza del luogo è una condizione del progetto. Fare un progetto in Valtellina comporta un'analisi delle strutture del territorio e una conoscenza profonda della sua storia e della sua architettura. Dallo studio e dall'osservazione della

realità non possono derivare regole e criteri, ma possono nascere un atteggiamento e un orientamento sulle scelte di progetto. Esse devono, com'è ovvio, basarsi anche su una cultura più estesa, su una posizione interna alla disciplina e su un mondo di figure. Non è sui particolarismi delle realtà locali che si può basare una cultura del costruire. L'architetto non può limitare il suo sguardo alle architetture che appartengono a una regione e a un luogo, ma deve avere la capacità di legarsi in senso ampio all'esperienza nel campo dell'architettura. Può darsi che forme ed elementi che non hanno mai fatto parte di un contesto definiscano un progetto ed entrino in sintonia con lo spirito di un luogo. A un'architettura è sempre data la possibilità di porsi come elemento di rottura di un paesaggio. Ma questa scelta deve essere meditata e muovere da un'intenzione. Il riferimento che ho proposto a figure come Viollet-le-Duc e Taut vuole richiamare la possibilità o la necessità di riferirsi a una cultura più ampia, dove una montagna può diventare essa stessa monumento o luogo d'elezione per immaginare una città ideale.

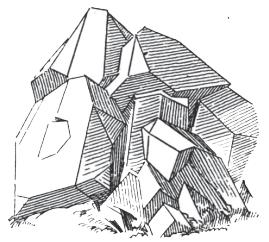
La montagna deve ritrovare nel mondo d'oggi un'autonomia e una centralità da tempo perdute. È uno dei problemi che la tesi ha messo in rilievo. Non attiene solo alla disciplina architettonica; è un nodo centrale del futuro delle zone di montagna, di cui anche l'architettura deve tener conto. La montagna è stata spinta nel secolo scorso in condizioni di marginalità rispetto alle aree metropolitane, e ne è spesso diventata la periferia. Come ogni periferia, ha sviluppato una dipendenza dal centro. Le trasformazioni sono state in gran parte dettate da logiche imposte dall'esterno, trascurando i caratteri e le identità locali. È necessario ristabilire un equilibrio tra centro e periferia, che faccia ritrovare alla montagna una sua storica indipendenza.

Sono considerazioni importanti anche per il territorio valtellinese. Ne ho descritto, nel quinto capitolo, i caratteri e le particolarità, cercando di individuare le linee di un possibile progetto. Ho inoltre analizzato, nel sesto capitolo, alcune importanti opere del Novecento, cercando di mettere in evidenza il rapporto che hanno stabilito con i luoghi, e i contrasti e le contraddizioni che hanno generato. Rimane da condurre una ricerca, che per la sua vastità non può che essere collettiva. Molto lavoro è stato svolto, sia sull'architettura tradizionale (penso agli studi di Benetti e Giovanoli sulle dimore rurali), sia di recente su quella moderna (penso alle indagini fotografiche di Šedý, allo studio di Gavazzi e Ghilotti sulle opere valtellinesi di Caccia-Dominioni, ai numerosi studi sull'idroelettrico, alla riscoperta dei sanatori alpini di Luisa Bonesio). Molto rimane da fare, estendendo lo sguardo all'intero panorama alpino e a un orizzonte internazionale.

La *Convenzione delle Alpi* – il documento cui accennavo nel primo capitolo, che prevede un accordo tra Stati e uno sviluppo coordinato della regione alpina – dà indicazioni in tal senso. Invita a considerare le Alpi come una realtà nel centro dell'Europa, non isolata

dalle metropoli, capace di giocare un ruolo da protagonista sulla scena mondiale e insieme di conservare la propria identità. Una regione in grado di valorizzare le tradizioni, ma anche di accogliere apporti provenienti dal resto del mondo. La Valtellina non può che trarre vantaggio da questo ampliamento d'orizzonte, perché sia la dipendenza dall'area milanese che le ristrettezze del localismo l'hanno negli ultimi anni soffocata.

Le opere che ho analizzato sono non solo dei buoni esempi, ma, ritengo, dei riferimenti a cui riportare il problema del progetto d'architettura in montagna. Sono collocate all'interno di una storia delle idee e suggeriscono modi diversi di misurarsi con la tradizione. Vi sono state recentemente altre esperienze interessanti, ad esempio nel Canton Grigioni in Svizzera o nella regione del Vorarlberg in Austria. Molte hanno raggiunto una notorietà internazionale attraverso le riviste in carta patinata, ma rimane indispensabile una ricerca che ne analizzi i contenuti e ne chiarisca il significato nel paesaggio. È chiaro che, al di là del rapporto che stabiliscono con il luogo, si basano su influenze e riferimenti molto più estesi. L'architettura rimane un corpo poderoso di storie, di idealità e di controversie, cui le opere appartengono e da cui traggono vita; è il quadro in cui si collocano e in relazione al quale si definiscono.



## BIBLIOGRAFIA PER ARGOMENTI

### Testi generali sulla storia e le problematiche del mondo alpino

AA.Vv., *Agricoltura nell'arco alpino, quale futuro? Un bilancio dei problemi attuali e delle soluzioni possibili*, a cura dell'Accademia Europea di Bolzano, sotto la responsabilità scientifica di Werner Bätzting, Franco Angeli, Milano, 1996

AA.Vv., *Costruire Il paesaggio alpino e le sue trasformazioni*, Atti del convegno del Centro Studi sulla Montagna, 6 giugno 1992, Fondazione Giovanni Angelici, a cura di Ester Cason , edizioni Valentino Angelini, Belluno, 1994

WERNER BÄTZING, *Le Alpi. Una regione unica al centro dell'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005 (ed. or., *Die Alpen, Geschichte und Zukunft einer europäischen Kulturlandschaft*, C.H. Beck oHG, Monaco di Baviera, 1991)

FABRIZIO BARTALETTI, *Geografia e cultura delle Alpi*, Franco Angeli, Milano, 2004

DARIO BENETTI, *Il segno dell'uomo nel paesaggio*, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 2000

ENRICO CAMANNI, *La nuova vita delle Alpi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

GION ANTONI CAMINADA, *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*, in AA.Vv., *Col zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, a cura di Bettina Schlorhaufer, Quart Verlag, Lucerna, 2005

JOHN W. COLE, ERIC R. WOLF, *La frontiera nascosta. Ecologia e etnicità fra Trantino e Sud Tirolo*, Carrocci, Roma, 2000 (ed. or., *The Hidden Frontier: Ecology and Ethnicity in an Alpine Valley*, Academic press, New York, 1974)

GIOTTO DAINELLI, *Le Alpi*, 2 voll., UTET, Torino, 1963

MASSIMO DELLA MISERICORDIA, *Divenire comunità: comuni rurali, poteri locali, identità sociali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo Medioevo*, Unicopli, Milano, 2006

GIUSEPPE DEMATTEIS, *Le città alpine*, relazione presentata al XXI Congresso Geografico Italiano, Verbania, settembre 1971, pubblicata nel vol. 2, tomo II, degli atti del congresso, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1974

PAUL GUICHONNET (a cura di), *Storia e civiltà delle Alpi*, 2 voll., Jaca Book, Milano, 1984 (ed. or. *Histoire et Civilisations des Alpes*, 2 voll., Toulouse et Payot, Losanna, 1980)

JON MATHIEU, *Storia delle Alpi 1500-1900. Ambiente, sviluppo e società*, Casagrande, Bellinzona, 2000 (ed. or. *Geschichte der Alpen 1500-1900: Umwelt, Entwicklung, Gesellschaft*, Boethlau Verlag Ges. m. b. H. und Co. KG., Vienna-Colonia-Weimar, 1998)

JULES MICHELET, *La montagna*, prefazione di Mario Rigoni Stern, Il Melangolo, Genova 2001 (ed. or. *La montagne*, librairie internationale, Parigi, 1868)

ROBERT MCC NETTING, *In equilibrio sopra un'alpe: continuità e mutamento nell'ecologia di una comunità alpina del vallese*, NIS, Roma, 1996 (ed. or. *Balancing on an Alp. Ecological Change and Continuity in a Swiss Mountain Community*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981)

NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Einaudi, Torino, 1977

HARRIET ROSENBERG, *Un mondo negoziato: tre secoli di trasformazioni in una comunità del Queyras*, Carrocci, Roma, 2000 (ed. or. *A Negotiated World. Three Centuries of Change in a French Alpine Community*, University of Toronto press, Toronto, 1988)

ANNIBALE SALSA, *Il tramonto delle identità tradizionali. Spaesamento e disagio esistenziale nelle Alpi*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 2007

EUGENIO TURRI (a cura di), *Il mondo alpino*, Banca Popolare di Novara, Novara, 1979

PIER PAOLO VIAZZO, *Comunità alpine. Ambiente, popolazione, struttura sociale nelle Alpi dal XVI secolo a oggi*, Il Mulino, Bologna, 1990 (ed. or. *Upland communities. Environment, population and social structure in the Alps since the sixteenth century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989)

### **Sull'estetica del paesaggio alpino, sui miti e gli immaginari della montagna**

AA.Vv., *I villaggi alpini. Le identità nazionali alle grandi esposizioni*, catalogo della mostra del Museo Nazionale della Montagna, Torino 25 febbraio-20 novembre 2011, Collezioni del Museo Nazionale della Montagna, Torino, 2011

AA.Vv., *Le cattedrali della terra. La rappresentazione delle Alpi in Italia e in Europa 1848-1918*, Electa, Milano, 2000

AA.Vv., *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, a cura di Valentina Anker, éditions Chênoises-Georg, Chêne-Bourg/Ginevra, 1999

AA.Vv., *Montagna: Arte, scienza, mito. Da Durer a Warhol*, a cura di Gabriella Belli, Paola Giacomoni, Anna Ottani Cavina, catalogo della mostra tenuta al MART di Rovereto nel 2003-2004, Skira, Milano, 2003.

ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli, 1973, nuova ed., Novecento, Palermo, 1994

ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino, 1974<sup>1</sup>, 1994<sup>2</sup> (ed. or. *Mythologies*, Éditions du Seuil, Parigi, 1957)

LUISA BONESIO, *L'evoluzione del sentimento estetico delle Alpi tra Settecento e Novecento*, in *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia, 2007

MARCO FERRAZZA, *Cattedrali della terra. John Ruskin sulle Alpi*, Vivalda, Torino, 2008

PAOLA GIACOMONI, *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano, 2001

ALBRECHT VON HALLER, *Le Alpi*, Tararà, Verbania, 1999 (ed. or. *Die Alpen*, in *Versuch Schweizerischer Gedichten*, bey Niclaus Emanuel Haller, Berna, 1732)

PHILIPPE JOUTARD, *L'invenzione del Monte Bianco*, Einaudi, Torino 1993 (ed. or. *L'invention du Mont Blanc*, Gallimard, Parigi, 1986)

GIUSEPPE MAZZOTTI, *Introduzione alla montagna*, Canova, Treviso, 1946, ristampa anastatica, Nuovi Sentieri, Belluno, 2007

MARJORIE HOPE NICOLSON, *Mountain gloom and Mountain glory*, Washington University Press, Washington, 1959

EUGENIO PESCI, *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, Centro di Documentazione Alpina, Torino, 2000

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Giulia o la Nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, trad. it. di Piero Bianconi, Rizzoli, Milano, 1998<sup>5</sup>(ed. or. *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, chez Pierre Erialed, Amsterdam, 1761)

JOHN RUSKIN, *Pittori moderni*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1998, (ed. or. *Modern Painters*, Londra, 1856)

GEORG SIMMEL, *Filosofia del paesaggio* (1912), in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Guanda, Parma, 1985

LESLIE STEPHEN, *Il terreno di gioco dell'Europa*, Vivalda, Torino, 1999 (ed. or. *The Playground of Europe*, Longmans, Londra, 1871)

### **Testi generali sull'architettura moderna e su tradizione/modernità**

AA.Vv., *Architettura Moderna. L'avventura delle idee 1750-1980*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, Electa, Milano, 1985

AA.Vv., *Il Movimento di Studi per l'Architettura. 1945-1961*, Laterza, Roma-Bari, 1995

AA.Vv., *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di Giorgio Ciucci e Giorgio Muratore, Electa, Milano, 2004

FRIEDRICH ACHLEITNER, *Region, ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?*, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 1997.

EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, Museo e Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, Vallecchi, Milano, 1973<sup>1</sup>, Hoepli, Milano, 2009<sup>2</sup>

GUIDO CANELLA, *Architetti italiani del Novecento*, Marinotti, Milano, 2010

VINCENT B. CANIZARO (a cura di), *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York, 2007

- JEAN CLAIR, *Critica della modernità*, Allemandi, Torino 1984, (ed. or. *Considérations sur l'état des beaux arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Parigi, 1983)
- KENNETH FRAMPTON, *Anti-tabula rasa: verso un regionalismo critico*, in «Casabella», n. 500, 1984, pp. 2-3
- SIGFRIED GIEDION, *Spazio, tempo e architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1954, 1964<sup>2</sup>, 1975<sup>3</sup>, 1981<sup>4</sup>, 2000<sup>5</sup>(ed. or. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Harvard University press, Cambridge, 1954)
- SIGFRIED GIEDION, *Breviario di architettura*, a cura di Carlo Olmo, Bollati Boringhieri, Torino 2008, (ed. or. *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek, 1956).
- JACQUES GUBLER, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Editions de l'Age d'Homme, Losanna, 1975, nuova ed., Archigraphie, Ginevra, 1988
- HENRY-RUSSELL HITCHCOCK, *L'architettura moderna. Romanticismo e reintegrazione*, Compositori, Bologna, 2008 (ed. or. *Modern Architecture. Romanticism and reintegration*, Payson & Clarke, New York, 1929).
- LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, Longanesi, Milano, 1973 (ed. or. *Vers une Architecture*, Editions Crès, Parigi, 1923)
- JEAN-FRANÇOIS LEJEUNE, MICHELANGELO SABATINO (a cura di), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, Londra, 2010
- ADOLF LOOS, *Parole nel Vuoto*, Adelphi, Milano, 1992 (ed. or. *Trotzdem*, Brenner Verlag, Innsbruck, 1931)
- SERGIO LOS (a cura di), *Regionalismo dell'architettura*, Franco Muzzio, Padova, 1990
- LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *Gli scritti e le parole*, a cura di Vittorio Pizzigoni, Einaudi, Torino, 2010
- CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio. Ambiente. Architettura*, Electa, Milano, 1979
- NIKOLAUS PEVSNER, *I pionieri dell'architettura moderna da William Morris a Walter Gropius*, Garzanti, Milano, 1983, 1999<sup>2</sup> (ed. or. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, Londra, 1936)
- GIORGIO PIGAFETTA, ILARIA ABBONDANDOLO, MARCO TRISCIUOGlio, *Architettura tradizionalista. Architetti, opere, teorie*, Jaca Book, Milano, 2002
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1958, nuova ed. Skira, Ginevra-Milano, 1997
- ERNESTO NATHAN ROGERS, *La responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella-Continuità» n.202, 1954
- ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966, 1970<sup>2</sup>, 1973<sup>3</sup>; ed. riveduta a cura di Daniele Vitale, CLUP, Milano, 1978, 1987<sup>2</sup>; nuova ed. CittàStudi, Milano, 1995
- BERNARD RUDOFSKY, *Architettura senza architetti. Una breve introduzione all'architettura non-blasonata*, Editoriale scientifica, Napoli, 1977 (ed. or. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, Academy Editions, Londra, 1964)
- JOSEPH RYKWERT, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano, 1972 (ed. or. *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Museum of Modern Art, Londra, 1972)
- MICHELANGELO SABATINO, *Ghosts and Barbarians: the Vernacular in Italian Modern Architecture and Design*, in «Journal of Design History», vol. 21, n. 4, 2009
- MANFREDO TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986
- MAIKEN UMBACH, BERND HÜPPAUf, *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and the built of Environment*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005
- BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950... 1975<sup>5</sup>, 1996<sup>7</sup>

### **Su Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e Bruno Taut**

- AA.VV., *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne*, Catalogo della mostra, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Losanna, 1979
- AA.VV., *Viollet-le-Duc et la montagne*, a cura di Pierre A. Frey e Lise Grenier, Glénat, Grenoble, 1993
- FRANCO BORSI, GIOVANNI KLAUS KÖNIG, *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova-Parigi, 1967
- LUCIANA CAPACCIOLI, *Bruno Taut. Visione e progetto*, Dedalo, Bari, 1981

- ANDRÉ CORBOZ, *Geologia estrapolata: da Viollet-le-Duc a Bruno Taut* (1985), in AA.VV., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano, 1998
- MICHAEL JAKOB, *Architettura alpina oltre l'esperimento intellettuale*, in AA.VV., *Montagna. Arte, scienza, mito*, op. cit., pp. 486-489
- KURT JUNGHANNS, *Bruno Taut. 1880-1938*, Franco Angeli, Milano, 1978 (ed. or. *Bruno Taut. 1880-1938*, Deutsche Bauakademie, Berlino, 1970)
- JON MATHIEU, *De l'architecture dans les Alpes à l'architecture alpine. Une introduction historique*, in AA.VV., *L'invention de l'architecture alpine*, Chronos, Zurigo, 2011
- BRUNO MINARDI, *Architettura Alpina*, in *Architettura come Superfetazione*, Siace, Orta San Giulio (NO), 1994, pp. 61-65
- GIAN DOMENICO SALOTTI (a cura di), *Bruno Taut, la figura e l'opera*, Franco Angeli, Milano, 1990
- PAUL SCHEERBART, *Architettura di Vetro*, Adelphi, Milano, 1982 (ed. or. *Glasarchitektur*, Verlag Der Sturm, Berlino, 1914)
- MATTHIAS SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, Prestel, Monaco-Berlino-Londra-New York, 2004
- IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Viollet-le-Duc e l'architettura moderna*, in *Archeologia del moderno*, Allemandi, Torino, 2005
- BRUNO TAUT, *Architecture Alpine. En cinq parties et trente dessins*, introduzione di Jean-Louis Cohen, Linteau, Parigi, 2005 (ed. or. *Alpine Architektur. In 5 Teilen und 30 Zeichnungen*, Folkwang, Hagen, 1919)
- BRUNO TAUT, *La dissoluzione della città. Oppure la terra una buona abitazione. Oppure anche la via all'Architettura alpina*, Faenza editrice, Faenza, 1976 (ed. or. *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung*, Folkwang, Hagen, 1920)
- EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, ristampa anastatica dell'originale del 1875, Berger-Levrault, Parigi, 1978
- EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Le massif du Mont-Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique sur se transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Librairie polytechnique, J. Baudry, Parigi, 1876
- EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1992, (ed. or. *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Berger-Levrault, Parigi, 1879)

## Sulla casa di montagna

- AA.VV., *La dimora alpina*, atti del convegno di Varenna (LC), Villa Monastero 3-4 giugno 1995, a cura di Dario Benetti e Santino Langé, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 1996
- ARISTIDE BARAGIOLA, *La Casa Villereccia delle colonie tedesche del gruppo carnico: Sappada, Sauris e Timau. Con raffronti delle zone contermini italiana ed austriaca: Carnia, Cadore, Zoldano, Agordino, Carintia e Tirolo*, Istituto Internazionale Baragiola/Tipografia Tettamanti, Chiasso, 1915
- ARISTIDE BARAGIOLA, *La Casa Villereccia delle colonie veneto-tridentine*, Istituto arti grafiche, Bergamo, 1908
- GIUSEPPE BARBIERI, LUCIO GAMBI (a cura di), *La Casa rurale in Italia*, CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Vol. 29, Leo Oelschki editore, Firenze, 1970
- ROBERT BERTON, *Les Constantes de l'architecture Valdôtain*, Sigla-Effe, Genova, 1965
- RENATO BIASUTTI, *Per lo studio dell'abitazione rurale in Italia*, in «*Rivista Geografica Italiana*», 1926
- FERNAND BRAUDEL, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, Einaudi, Torino, 1982, 1993<sup>2</sup>, 2006<sup>3</sup>, pp. 245-246, (ed. or. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe Siècle). Le structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Armand Colin, Parigi, 1979)
- HEINRICH BROCKMANN-JEROSCH, *La Maison Paysanne Suisse. Ses origines, sa construction, ses Type*, De la Baconnière, Neuchâtel, 1933 (ed. or. *Schweizer Bauernhaus*, Hans Huber, Berna, 1933)
- GIOVANNI BUZZI, *Atlante dell'edilizia rurale in Ticino*, 9 voll., Locarno, 2000
- ALDO CASTELLANO, *La casa rurale in Italia*, Electa, Milano, 1986
- MARIO CEREGHINI, *Nascita delle architetture alpine e classificazioni delle loro forme*, in «*Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*», anno VI, n. 3, 1953, pp. 82-88

- EDOARDO GELLNER, *Architettura anonima ampezzana*, Franco Muzzio, Padova, 1981;
- EDOARDO GELLNER, *Architettura rurale nelle Dolomiti venete*, Edizioni Dolomiti, Cortina d'Ampezzo, 1988
- DIEGO GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950. Saper vedere le dimore e i rustici nel Grigioni italiano e nella limitrofa Lombardia*, Pro Grigioni Italiano, Malans/Coira, 2009
- ERNST GLADBACH, *Charakteristische Holzbauten der Schweiz*, 4 voll., Ch. Claesen & C., Berlino, s.d. (ma 1876-1885)
- MAX GSCHWEND, *La casa rurale nel Canton Ticino*, G Krebs AG, Basilea, 1976
- JAKOB HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques et son développement historique*, 8 voll., Payot et Cie/H.R. Sauerländer et Cie, Losanna/Aarau, 1902-1913 (ed. or. *Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen formen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, Verlag H.R. Sauerländer, Aarau, 1900-1913)
- CAMILLO JONA, *L'architettura rusticana in Valle d'Aosta*, Libreria Alpina, Bologna, 1974.
- AUGUST MEITZEN, *Gli insediamenti nel territorio germanico*, CittàStudi, Milano, 1993 (ed. or. *Siedlung und Agrarwesen der Westgermanen und Ostgermanen, der Kelten, Römer, Finnen und Slawen*, Berlino, 1885)
- CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta*, in NAPOLEONE FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, Museo Casa Mollino, Torino, 2007
- GIUSEPPE NANGERONI, ROBERTO PRACCHI, *La casa rurale nella montagna lombarda*, 2 voll., CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Leo S. Oelschki, Firenze, 1958
- GIUSEPPE PAGANO, GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936
- GIUSEPPE PAGANO, *Case rurali*, in «Casabella», n.86, 1935, pp. 9-15
- HENRI RAULIN, *Case contadine in Savoia*, Priuli & Verlucca, Ivrea, 1983 (ed. or. *Savoie*, CNRS, collana «L'Architecture rurale française», Berger-Levrault, Nancy, 1977)
- HENRI RAULIN, *Dauphiné*, CNRS, collana «L'Architecture rurale française», Berger-Levrault, Nancy, 1978
- CLAUDINE REMACLE, *Architecture Rurale. Analyse de l'évolution en Valée D'Aoste*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1986
- CLAUDINE REMACLE, *Partire per costruire. I mastri stagionali della Valle del Lys*, in «L'Alpe» n. 12, giugno 2005, pp. 46-51
- ENRICO RIZZI (a cura di), *La casa rurale negli insediamenti walser*, Fondazione Monti, Anzola d'Ossola, 1986
- ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, MAX BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, a cura di Daniele Vitale, CLUP, Milano, 1985 (ed. or. *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano, 1979)
- PAUL SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, 2 voll., Longanesi, Milano, 1980 (ed. or. *Bauenwerk in Italien der italienischen und Rätoromanischen Schweiz*, I vol: Eugen Rentsch, Erlenbach-Zurigo, 1943; II vol: Stämpfli & Cie., Berna, 1956)
- HANS SCHWAB, *Das Schweizerhaus: sein Ursprung und seine konstruktive Entwicklung*, H.R. Sauerländer, Aarau, 1918
- CHRISTOPH SIMONETT, *Die Bauernhäuser des Kantons Graubünden*, G. Krebs AG, 2 voll., Basilea, 1965-1968
- JEAN TRICART, *Corso di geografia umana. L'habitat rurale*, vol.1, Unicopli, Milano, 1998 (ed. or. *Cours de géographie humaine. Fascicule I. L'habitat rurale*, Parigi, 1963)
- RICHARD WEISS, *Häuser und Landschaften der Schweiz*, Eugen Rentsch, Erlenbach-Zurigo, 1959

### **Sull'architettura moderna nelle Alpi italiane**

- AA.VV., *Abitare le Alpi. Il progetto del territorio alpino nelle esperienze didattiche e di ricerca del dipartimento di Progettazione Architettonica del Politecnico di Torino*, a cura di Antonio De Rossi, CLUT, Torino, 1998
- AA.VV., *Architettura in Alto Adige. Dal 1900 ad oggi*, Raetia, Bolzano, 1993
- AA.VV., *Carlo Mollino 1905-1973*, catalogo della mostra di Torino, Mole Antonelliana, 5 aprile-30 luglio 1989, Electa, Milano, 1989
- AA.VV., *Costruire il Trentino. Premio di Architettura*, Catalogo della Mostra, a cura della Fondazione Caritro, Artigianelli, Trento, 1998

AA.VV., *Gino Levi-Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», numero monografico dedicato all'architetto Gino Levi-Montalcini, n. 2, dicembre 2003

AA.VV., *La residenza e le politiche urbanistiche in area alpina*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein il 23 ottobre 2004, in «I quaderni della Fondazione», n.16, Courmayeur 2005

AA.VV., *L'invention de l'architecture alpine*, Chronos, Zurigo, 2011

AA.VV., *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea, 1943; nuova edizione con introduzione di Giorgio Ciucci, Edizioni di Comunità, Torino, 2001

FRIEDRICH ACHLEITNER, *Architettura alpina. Prima e dopo Edoardo Gellner*, in CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen, Architettura contemporanea alpina: Premio d'architettura 1999*, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 2000

LUCIANO BOLZONI, *Abitare molto in alto. Le Alpi e l'architettura*, Priuli & Verlucca editori, Ivrea, 2009

LUCIANO BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, 2 voll., Priuli & Verlucca editori, Ivrea, 2000

GIOVANNI BRINO, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano, 2005

GUIDO CALLEGARI, ANTONIO DE ROSSI, SERGIO PACE (a cura di), *Paesaggi in verticale*, Marsilio, Venezia 2006

MARIO CEREGHINI, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano, 1956

MARIO CEREGHINI, *Introduzione alla architettura alpina*, Edizioni del Milione, Milano, 1953

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

ANTONIO DE ROSSI, «Existe-t-il une architecture alpine?» *Une traversée des Alpes occidentales italiennes pour repenser la notion de projet architectural dans le territoire alpin contemporain*, in «Revue de géographie alpine», Tome 84, n.3, 1996

NAPOLEONE FERRARI, *Mollino. Casa del Sole, with Carlo Mollino's unpublished article «Country architecture in the upper Aosta Valley»*, Museo Casa Mollino, Torino, 2007

ROBERTO GABETTI (a cura di), *Il Convegno di architettura alpina*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 5, 1952, pp. 158 segg.; ID., *Il secondo convegno di architettura montana*, in «Atti e Rassegna Tecnica...», n. 3, 1953, pp. 92 segg; ID., *III convegno di architettura montana*, in «Atti e Rassegna Tecnica...», n. 4, 1954, pp. 143 segg

FRANCO MANCUSO (a cura di), *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, Electa, Milano, 1996

CARLO MOLLINO, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, in «Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti in Torino», n.4, 1954.

LUCA MORETTO, *Architettura moderna in Valle d'Aosta*, Musumeci Editore, Quart, 2003

LUCA MORETTO (a cura di), *Costruire a Cervinia... e altrove*, atti del Primo Convegno di Architettura Moderna alpina, Pollein (AO), 23 ottobre 2004, Fondazione Courmayeur / Musumeci, Quart, 2004

GIUSEPPE NEBBIA, *Architettura moderna in Valle d'Aosta*, 2 voll., Musumeci Editore, Quart, 1999-2002

ELIDE PIRAS, *Mino Fiocchi and the Alps. From specific to comprehensive, from individual to collective*, in AA.VV., *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: «Finding the spirit of place - between the tangible and the intangible»*, 29 settembre - 4 ottobre 2008, Quebec, 2008

BRUNO REICHLIN, *Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti*, in «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», n. 3, 1996, pp. 71-85.

BRUNO REICHLIN, *Die Moderne baut in den Bergen, Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna* in CHRISTOPH MAYR FINGERLE (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen, Architettura contemporanea alpina*, Birkhäuser, Basilea-Boston-Berlino, 1996, pp. 85-133

BRUNO REICHLIN, *Mollino sulle Alpi*, in «Casabella», n. 588, 1992

GIOVANNI SIMONIS, *Costruire sulle Alpi. Storia e attualità delle tecniche costruttive alpine*, Tararà, Verbania, 2005

POMPEO TRISCUOGLIO, *Riuso e cultura dei luoghi*, in «Parametro», n.167, 1988

DANIELE VITALE, *Carlo Mollino*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 11-12, 1989

DANIELE VITALE, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 2, 2003

DANIELE VITALE, *Introduzione*, alla seconda edizione italiana del libro di A. ROSSI, M. BOSSHARD, E. CONSOLASCIO, *La costruzione del territorio*, op. cit., dattiloscritto inedito, Milano, 1986

STANISLAUS VON MOOS, *Montagne disincantate*, in «Domus», n.758, 1994

### **Sulle architetture per il turismo, i villaggi vacanza, le stazioni sciistiche e i rifugi**

AA.VV., *Architettura e turismo. Strutture ricettive e servizi*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein il 16 ottobre 2010, Quaderni della Fondazione Courmayeur, Fondazione Courmayeur, Aosta, 2010

AA.VV., *Architettura moderna alpina: i rifugi*, Atti del convegno tenutosi ad Aosta/Pollein il 22 ottobre 2005, Quaderni della Fondazione Courmayeur, n. 17, Fondazione Courmayeur, Aosta, 2006

AA.VV., *Architettura nel paesaggio. Risorsa per il turismo?*, Quaderni della Fondazione Courmayeur, n. 8, Fondazione Courmayeur, Aosta, 2001.

AA.VV., *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, Skira, Milano, 2002

AA.VV., *Hotelarchitektur in den Alpen. Architettura alberghiera nelle Alpi 1929-1940*, Catalogo della mostra, Editore Sesto Cultura, Sesto Val Pusteria, 1989

MARIA PIA BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000

ANTONIO DE ROSSI, *Turisticamente abita l'uomo la montagna*, in «L'Alpe», n. 12, 2005

CARLO FIOCCHI (a cura di), *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, Eris, Milano, 1981

LEONARDO FIORI, *Rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, in «L'architettura Cronaca e Storia», n. 31, 1966

BERNARD PAGAND, *Les stations de loisirs en montagne. Pour qui? Pour quoi? Comment? Vingt ans des débats de professionnels de l'aménagement*, in «Revue de géographie alpine», n. 3, 1996

VITTORIO PRINA., *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, Alinea, Firenze, 2005

FERDINANDO REGGIORI, *Due costruzioni montanine dell'architetto Mino Fiocchi*, in «Architettura e arti decorative», VIII, 1928-1929

SILVIA SAGLIO, *Rifugi e bivacchi, in 1863-1963. I cento anni del Club Alpino Italiano*, Tamari, Bologna, 1964

ELENA TAMAGNO, *L'intervento di ricostruzione di Grangesises*, in «Atti e rassegna tecnica della società ingegneri e architetti in Torino», nuova serie, n. 1-2, 1988

SILVIA TENDERINI, *La montagna per tutti. Ospitalità sulle Alpi nel Novecento*, Vivalda, Torino, 2002

### **Sulle centrali idroelettriche**

AA.VV., *Costruire in Lombardia 1880-1980. Rete e infrastrutture territoriali*, Assimpredil / Electa, Milano, 1984

AA.VV., *Fortezze gotiche e Lune elettriche. Le centrali idroelettriche della AEM in Valtellina*, AEM, Milano, s.d. (ma 1984)

AA.VV., *I luoghi storici dell'energia. Luce e gas a Milano: 1910-2010*, a cura di Giuseppe Paletta e Andrea Silvestri, Fondazione AEM, Milano, 2010

AA.VV., *Il patrimonio storico-industriale della Lombardia. Censimento regionale*, Fondazione Luigi Micheletti, Brescia, 1991

AA.VV., *Le dighe di ritenuta degli impianti idroelettrici italiani*, a cura di Claudio Marcello, 7 voll., Anidel, Roma, 1961

AA.VV., *Paesaggi elettrici. Territori, architetture, culture*, Marsilio, Padova-Venezia, 1998

LUCIANO BOLZONI, *L'architettura delle centrali elettriche in provincia di Sondrio*, in «AL», n. 4, 2004

VINCENZO FONTANA, *I primi impianti idroelettrici*, in AA.VV., *Archeologia industriale nel Veneto*, a cura di F. Mancuso, Pizzi, Milano, 1990

ACHILLE MANFREDINI, *Gli impianti idroelettrici di Valtellina e le installazioni elettriche del Comune di Milano*, in «Il monitor tecnico», vol. XVI, n. 7, 1910

FRANCESCA POLATTI, *Centrali idroelettriche in Valtellina: architettura e paesaggio. 1900-1930*, Laterza, Roma-Bari, 2003

AMERIGO RESTUCCI, *Moretti e lo stile dell'industria: centrale elettrica Enel, Trezzo sull'Adda, 1905-1906*, in «Casabella», n. 651-652, dicembre-gennaio 1997-1998

ORNELLA SELVAFOLTA, *L'immagine del paesaggio tecnologico nella Lombardia del primo Novecento, in AA. VV., Il territorio, l'ambiente, il paesaggio*, Electa, Milano, 1985

ORNELLA SELVAFOLTA, *Strade, ferrovie, condotti elettrici: il paesaggio della modernità*, in *L'Ottocento e il Novecento*, collana «Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna» diretta da Simonetta Coppa e Franco Monteforte, Bolis, Bergamo, 1996

GIUSEPPE SONGINI, *Acque misteriose*, Cooperativa editoriale Quaderni valtellinesi, Sondrio, 2006

GIUSEPPE SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio. 1883-2002*, BIM, Sondrio, 2003

### **Sui sanatori alpini**

AA.VV., *Il Villaggio Morelli. Identità paesaggistica e patrimonio monumentale*, a cura di Luisa Bonesio e Davide del Curto, Diabasis, Reggio Emilia, 2011

LUISA BONESIO, *Il bello che cura: l'architettura dei dispensari antitubercolari e dei sanatori in Italia fra le due guerre*, Cesar, Roma, 2008

LUISA BONESIO, *Il Villaggio Sanatoriale di Sondalo come invenzione di un paesaggio culturale*, in «Notiziario della Banca Popolare di Sondrio», n. 114, 2010

CLAUDIO CONFALONIERI, *Città sanatorio: dopo il confinamento l'estinzione del tipo insediativo*, in «Hinterland», numero monografico su *Architettura della salute*, n. 8/9, 1979, pp. 34-35

DAVIDE DEL CURTO, *Il sanatorio alpino. Architetture per la cura della tubercolosi dall'Europa alla Valtellina*, Aracne, Roma, 2010

PHILIPPE GRANDVOINNET, *Le sanatorium Martel de Janville*, mémoire de DEA, Institut d'Architecture de l'Université de Genève, Ginevra, 2004

CHRISTOF KÜBLER, *Wider den hermetischen Zauber: Rationalistische Erneuerung alpiner Architektur um 1930. Rudolf Gaberel und Davos*, Verlag Bündner Monatsblatt/Desertina AG, Coira, 1997

ANDRÈ MENABREA, *Le soleil dans l'architecture*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 2, 1932

LAURA NEGRI, *Il tipo della casa a terrazzo e le sue origini nel sanatorio*, Tesi di laurea, relatore Mara De Benedetti, Politecnico di Milano, a.a. 1996-97

STEFANO ROSSATTINI, *Un villaggio straordinario. Villaggio Morelli, il più grande sanatorio d'Europa. Idea e ideali fra medicina, storia e natura*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo, 2002

BERNARD TOULIER, JEAN-BERNARD CREMINTZER (a cura di), *Histoire et Réhabilitation des Sanatoriums en Europe*, DoCoMoMo, Parigi, 2008

### **Sulla storia della Valtellina; sull'architettura e il paesaggio valtellinesi**

AA.VV., *Carlo Donegani. Una via da seguire*, s.n., Sondrio, 2001

AA.VV., *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*, a cura di Simonetta Coppa e Franco Monteforte, 4 voll., Bolis, Bergamo, 1996-2000

AA.VV., *Quel passar l'Adda. Vita, arte e lavoro lungo il corso dell'Adda*, collana “Energia e lavoro”, AEM, Milano, 1985

AA. VV., *Sondrio e il suo territorio*, Intesa BCI, Milano, 2001

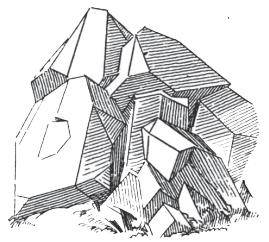
AA.VV., *Sondrio e il suo territorio*, Silvana editoriale, Milano 1995

GIACOMO CARLO BASCAPE, CARLO PEROGALLI, *Torri e castelli di Valtellina e Valchiavenna*, edizioni Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio, 1966

AURELIO BENETTI, DARIO BENETTI, ANGELA DELL'OCA, DIEGO ZOIA, *Uomini delle Alpi. Contadini e pastori in Valtellina*, Jaca Book, Milano, 1982

AURELIO BENETTI, DARIO BENETTI, *Valtellina e Valchiavenna. Dimore Rurali*, Jaca Book, Milano, 1984

- DARIO BENETTI, *Dimore rurali medievali del versante orobico valtellinese*, Cooperativa Editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 2009
- DARIO BENETTI, MASSIMO GUIDETTI, *Storia di Valtellina e Valchiavenna. Una introduzione*, Jaca Book, Milano, 1990
- ELIO BERTOLINA, GIOVANNI BETTINI, IVAN FASSIN, *Case rurali e territorio in Valtellina e Valchiavenna*, edizione dell'Ente provinciale al Turismo, Sondrio, 1979
- CESARE CANTÙ, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto ossia storia delle città, dei borghi comuni, castelli fino ai tempi moderni per cura di Cesare Cantù e d'altri letterati*, 5 voll., Milano, 1859
- CESARE CANTÙ, *Guida al Lago di Como ed alle strade di Stelvio e Spluga*, Ostinelli, Como, 1831
- CARLO CATTANEO, *Scritti sulla Lombardia*, 5 voll., Ceschina, Milano, 1971
- LUIGI DEMATTEIS, *Case contadine in Valtellina e Valchiavenna*, Priuli & Verlucca editori, Ivrea, 1986
- GIOVANNI DONEGANI, *Guida allo Stelvio*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano, 1842
- ANTONIO GARZETTI, *Le valli dell'Adda e del Mera in epoca romana*, Edizioni del Museo di Tirano, 1982
- ALBERTO GAVAZZI, MARCO GHILOTTI, *Luigi Caccia-Dominioni: architettura in Valtellina e nei Grigioni*, Skira, Milano, 2010.
- DIEGO GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950. Saper vedere le dimore e i rustici nel Grigioni italiano e nella limitrofa Lombardia*, Pro Grigioni Italiano, Malans/Coira, 2009
- LEO GUERRA, *Spazi di un secolo. Sondrio: guida all'architettura del '900*, Italia Nostra, Sondrio, 2001
- STEFANO JACINI, *Sulle condizioni economiche della provincia di Sondrio*, Milano, 1858
- SANTINO LANGÉ, GIUSEPPE PACCiarotti, *Barocco Alpino, Arte e architettura religiosa del Seicento. Spazio e figuratività*, Jaca Book, Milano, 1984
- SANTINO LANGÉ, *La dimora storica nel settore lombardo del Parco Nazionale dello Stelvio*, edizione del Parco Nazionale dello Stelvio, Bormio, 2000
- FRANCO MONTEFORTE, *L'età Liberty in Valtellina*, edizioni Mevio Washington e figlio, Sondrio, 1988
- GIUSEPPE NANGERONI, *Studi sulla vita pastorale della Valmalenco*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», fasc. 3, 1930, pp. 182-204
- EGIDIO PEDROTTI, *Gli xenodochi di San Remigio e Santa Perpetua*, Giuffrè, Milano, 1957
- ROBERTO PRACCHI, *La casa rurale nella montagna lombarda. Settore occidentale e settentrionale*, CNR, «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», Vol. 22, Oelschki, Firenze, 1958
- ENZO RULLANI, *L'economia della provincia di Sondrio dal 1871 al 1971*, edizioni della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio, 1973
- GUGLIELMO SCARAMELLINI, *La Valtellina fra il XVIII e il XIX secolo. Ricerca di geografia storica*, Giappichelli, Torino, 1978
- GUGLIELMO SCARAMELLINI, DIEGO ZOIA, *Economia e società in Valtellina e contadi nell'età moderna*, Fondazione Credito Valtellinese, Sondrio, 2006
- VÁCLAV ŠEDÝ, *900\*. Fotografie di architettura al centro delle Alpi. 1900-2010*, Fondazione Credito Valtellinese, Sondrio, 2010
- FRANCESCO SÜSS, *Architettura contadina in Valtellina*, Silvana editoriale, Milano 1981
- FRANCESCO VISCONTI VENOSTA, *La Valtellina nel 1844. Notizie statistiche intorno alla Valtellina*, a cura di Dario Benetti, Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 1986.



## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Il disegno riportato nelle pagine di separazione fra i capitoli è di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc  
(da E.E. VIOLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Berger-Levrault, Parigi, 1879)

### Capitolo primo

- 1.1. Le rovine di un rifugio di pastori in Val Grosina, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.2. Dimora in pietra al maggengio di Valpiana, Sondalo, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.3. Stalla-fienile in pietra e legno con struttura a *Blockbau* all'alpe La Sassa, Sondalo, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.4. Dimora in pietra e legno in Val di Rezzalo, Sondalo, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.5. La contrada Scilironi in Valmalenco  
(foto dell'autore)
- 1.6. Dimora in pietra con ballatoi e graticci in legno a Scilironi, Valmalenco  
(foto dell'autore)
- 1.7. Portali gemini in una casa in contrada Ca' Gagia, Caiolo, Valtellina  
(foto di Dario Benetti, da D. BENETTI, *Dimore rurali medievali del versante orobico valtellinese*, Cooperativa Editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 2009)
- 1.8. Facciata di una casa in contrada Ca' di Rosa, Caiolo, Valtellina  
(foto di Dario Benetti, da D. BENETTI, *Dimore rurali medievali del versante orobico valtellinese*, cit.)
- 1.9. Finestra monolitica della *Casa della Civetta*, Fusine, Valtellina  
(foto di Dario Benetti, da D. BENETTI, *Dimore rurali medievali del versante orobico valtellinese*, cit.)
- 1.10. Rovine di una baita al maggengio di Cecedo, Sondalo, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.11. Rovine di una baita al maggengio di Cecedo, Sondalo, Valtellina  
(foto dell'autore)
- 1.12. Gli scivoli degli sfioratori della diga di Fusino II in Val Grosina  
(foto di Gianni Berengo Gardin, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche. Le centrali idroelettriche della AEM in Valtellina*, AEM, Milano, 1984)
- 1.13. Una vista di Sion, nel Canton Vallese, Svizzera  
(foto Roger-11)
- 1.14. Un'immagine recente del fondovalle valtellinese  
(foto di Michele Corti)
- 1.15. JOHN RUSKIN, *Aiguille di Charmoz dalla finestra dell'albergo Union*, Chamonix, 1849  
(da *Le cattedrali della terra. La rappresentazione della Alpi in Italia e in Europa 1848-1918*, Electa, Milano, 2000)
- 1.16. JOHN RUSKIN, *La cima del Monte Bianco*, 1851  
(da *Le cattedrali della terra*, cit.)
- 1.17. J.M. WILLIAM TURNER, *Le grandi cascate di Reichenbach*, 1804  
(da *Le cattedrali della terra*, cit.)
- 1.18. Chalet svizzero ricostruito nel museo all'aperto del Ballemberg, Brienz, arch. H. Roller, 1880 ca.  
(foto dell'autore)
- 1.19. ALEXANDRE CALAME, *Lo chalet*, pastello e acquarello su carta, 1857  
(da *Le chalet dans tous ses états. La construction de l'imaginaire helvétique*, a cura di Valentina Anker, éditions Chênoises-Georg, Chêne-Bourg/Ginevra, 1999)
- 1.20. ALEXANDRE CALAME, *Uno chalet a Unterseen*, litografia, 1842  
(da *Le chalet dans tous ses états*, cit.)
- 1.21. Una strada del Villaggio svizzero all'Esposizione Universale di Parigi del 1900  
(da *Le chalet dans tous ses états*, cit.)
- 1.22. Il villaggio svizzero all'Esposizione di Parigi con la montagna artificiale sullo sfondo  
(da *Le chalet dans tous ses états*, cit.)
- 1.23. Alcuni chalet moderni nei pressi di Ginevra  
(da *Le chalet dans tous ses états*, cit.)

- 1.24.** NIKOLAUS HARTMANN, Hotel Castell, Sankt Moritz, 1912  
(da <http://hotelcastell.ch>)
- 1.25.** NIKOLAUS HARTMANN, Hotel Castell, Sankt Moritz, 1912, dettaglio delle facciate  
(da <http://hotelcastell.ch>)
- 1.26.** Tavola di sintesi del *Piano della Valle d'Aosta*, 1936  
(da *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, Edizioni di Comunità, Torino, 2001)
- 1.27.** Una pagina del libro *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*.  
(da *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, cit.)
- 1.28.** LODOVICO BELGIOJOSO, PIERO BOTTONI, *Piano della conca del Breuil*, 1936; fotomontaggio  
(da *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, cit.)
- 1.29.** GIAN LUIGI BANFI, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Piano di Aosta*, 1936; schema di piano con regolamentazione edile delle singole zone  
(da *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, cit.)
- 1.30.** GIAN LUIGI BANFI, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Piano di Aosta*, 1936; fotomontaggio con il modello della nuova città  
(da *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della Valle d'Aosta*, cit.)
- 1.31.** La ferrovia del Rigi in una cartolina turistica degli anni '30.
- 1.32.** ROBERT MAILLART, *Ponte Salginatobel*, Canton Grigioni, 1930  
(da J. GUBLER, *La chansons des ponts*, lezione del 28 marzo 2007 al Politecnico di Milano)

## Capitolo secondo

- 2.1.** EUGÈNE EMMANUEL VIOLET-LE-DUC, *Le bas des Bossons*, matita, acquarello e guazzo, 1878  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, Glénat, Grenoble, 1993)
- 2.2.** Fasi evolutive del Monte Bianco: genesi (A), fasi intermedie, rovina (B)  
(da E.E. VIOLET-LE-DUC, *Le massif du Mont-Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Librairie polytechnique, J. Baudry, Parigi, 1876)
- 2.3.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *Paesaggio dello Spluga*, litografia, 1879  
(da E.E. VIOLET-LE-DUC *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1992)
- 2.4.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *Veduta dei Laghi Bianchi*, matita, acquarello e guazzo, 1875  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.5.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *Ghiacciaio di Seleinoz*, matita, acquarello e guazzo, 1871  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.6.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *La catena di Brévent*, matita su carta, 1869  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.7.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *La catena delle Aiguilles Vertes*, pastello, acquarello e guazzo, 1871  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.8.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *La Pierre-à-Bérard*, pastello e matita su carta, 1874  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.9.** Disegno raffigurante l'evoluzione in pietra della capanna degli ariani  
(da VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, rist. anastatica, Berger-Levrault, Parigi, 1978)
- 2.10.** Lo chalet degli ariani  
(da VIOLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, cit.)
- 2.11.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *Châlet de la Côte*, Chamonix, 1872-1873, prospettiva da sud-est  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.12.** E.E. VIOLET-LE-DUC, *La Vedette*, casa dell'architetto a Losanna, 1874-1876; fotografia anonima, 1890 ca.  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.13.** *La Vedette*, casa di Viollet-le-Duc a Losanna, 1874-1876, prospettiva  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.14.** *La Vedette*, casa di Viollet-le-Duc a Losanna, 1874-1876, piante del piano terra e del primo piano  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.15.** *La Vedette*, casa di Viollet-le-Duc a Losanna, 1874-1876, interno dello studio  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.16.** *La Vedette*, casa di Viollet-le-Duc a Losanna, 1874-1876, cartone preparatorio per il murale  
(da *Viollet-le-Duc et la montagne*, cit.)
- 2.17.** E. E. VIOLET-LE-DUC, progetto per un salone voltato, 1870 ca.  
(da E. E. VIOLET-LE-DUC *Entretiens sur l'architecture*, II vol., A. Morel, Parigi, 1872)

- 2.18.** BRUNO TAUT, *La montagna di cristallo*, tavola 7 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, Prestel, Monaco-Berlino-Londra-New York, 2004)
- 2.19.** BRUNO TAUT, *Salita alla casa di cristallo*, tavola 1 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.20.** BRUNO TAUT, *Cammino verso la casa di cristallo lungo un torrente*, tavola 2 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.21.** BRUNO TAUT, *La valle che fiorisce*, tavola 6 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.22.** BRUNO TAUT, *Neve, ghiacciai, vetro*, tavola 10 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.23.** BRUNO TAUT, *Contrade grottesche con le cime trasformate*, tavola 8 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.24.** BRUNO TAUT, sistemazione del Glarus e dell'alta Engadina, tavola 12 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.25.** BRUNO TAUT, la cupola sul Resegone, la sistemazione a gradoni del Monte San Salvatore presso Lugano e il cristallo sopra la Rocca del Garda, tavola 14 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.26.** BRUNO TAUT, *Contrafforti delle Alpi sulla Riviera*, tavola 16 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.27.** BRUNO TAUT, *La sistemazione del Monte Rosa: la campana di vetro*, tavola 19 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.28.** BRUNO TAUT, *Le rocce del Cervino*, tavola 20 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.29.** BRUNO TAUT, *La Stella-Cattedrale*, tavola 26 della *Alpine Architektur*  
(da M. SCHIRREN, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, cit.)
- 2.30.** BRUNO TAUT, un villaggio agricolo cooperativo  
(da B. TAUT, *La dissoluzione della città. Oppure la terra una buona abitazione. Oppure anche la via all'Architettura alpina*, Faenza editrice, Faenza, 1976)

### Capitolo terzo

- 3.1.** La copertina del libro di GIUSEPPE PAGANO e GUARNIERO DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano, 1936
- 3.2.** L'allestimento alla Triennale di Milano del 1936 della mostra *Funzionalità della casa rurale*  
(da M. SABATINO, *Ghosts and Barbarians: the Vernacular in Italian Modern Architecture and Design*, in «Journal of Design History», vol. 21, n. 4, 2009)
- 3.3.** I pannelli con i materiali fotografici nella mostra *Funzionalità della casa rurale*  
(da M. SABATINO, *Ghosts and Barbarians*, cit.)
- 3.4.** Pagliaio a quattro spioventi in Val Sugana  
(da G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano, 1936)
- 3.5.** Casa rurale presso Gandino in Val Seriana  
(da G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, cit.)
- 3.6.** Loggiati verticali a Gazzaniga in Val Seriana  
(da G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, cit.)
- 3.7.** Una casa di Gandino con loggiati in legno  
(da G. PAGANO, G. DANIEL, *Architettura rurale italiana*, cit.)
- 3.8.** GIOVANNI MICHELUCCI, *Fonti della moderna architettura italiana*  
(da «Domus», n. 56, 1932, p. 460)
- 3.9.** GIUSEPPE PAGANO, *Casetta a Viggù*, 1941-1942  
(da «Domus», n. 177, 1942, p. 375)
- 3.10.** GIUSEPPE PAGANO, *Casetta a Viggù*, 1941-1942, il setto in pietra della veranda  
(da «Domus», n. 177, 1942, p. 377)
- 3.11.** GIUSEPPE PAGANO, *Casetta a Viggù*, 1941-1942, la struttura in legno  
(da «Domus», n. 177, 1942, p. 377)
- 3.12.** Carlo Mollino davanti a una casa rurale valdostana con costruzione a *Blockbau*  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole, with Carlo Mollino's unpublished article «Country architecture in the upper Aosta Valley»*, Museo Casa Mollino, Torino, 2007)
- 3.13.** Una pagina del libro di ERNST GLADBACH, *Charakteristische Holzbauten der Schweiz*, Berlino, 1876

- 3.14.** Una tavola tratta da CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta* (da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 3.15.** Una tavola tratta da CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta* (da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 3.16.** Una tavola tratta da CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta* (da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 3.17.** Una tavola tratta da CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta* (da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 3.18.** Una tavola tratta da CARLO MOLLINO, *Architettura Rustica nell'Alta Valle d'Aosta* (da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 3.19.** Timpano su pilastri in pietra in una casa di Gresso, Canton Ticino  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio. Uno studio sul Canton Ticino*, a cura di Daniele Vitale, CLUP, Milano, 1985)
- 3.20.** Una casa a Sonogno in Canton Ticino fotografata da Hunziker  
(da J. HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques et son développement historique*, II vol., *Le Tessin*, Payot et Cie/H.R. Sauerländer et Cie, Losanna/Aarau, 1904)
- 3.21.** Schizzi originali di Hunziker sui tipi abitativi del Canton Ticino.  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.22.** Alcuni esempi di rilievi tipologici di Hunziker.  
(da J. HUNZIKER, *La maison suisse d'après ses formes rustiques...*, II vol., *Le Tessin*, cit.)
- 3.23.** Abaco tipologico delle case a torre nel Canton Ticino  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.24.** Estratto del rilievo tipologico dei piani terra di Anzonico con i fronti verso valle  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.25.** Rilievo tipologico dei piani terra con curve di livello di Brontallo, Canton Ticino  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.26.** Rilievo tipologico dei piani terra di Corippo su base catastale del 1866  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.27.** Profili del terreno e sezioni di Corippo, Canton Ticino  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.28.** Quadro sintetico dei caratteri costitutivi del paesaggio svizzero proposto da Richard Weiss  
(da R. WEISS, *Häuser und Landschaften der Schweiz*, Eugen Rentsch, Erlenbach-Zurigo, 1959)
- 3.29.** Rilievo tipologico di Diego Giovanoli dei piani seminterrati dell'alpe Avero, Valchiavenna  
(da D. GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950. Saper vedere le dimore e i rustici nel Grigioni italiano e nella limitrofa Lombardia*, Pro Grigioni Italiano, Malans/Coira, 2009)
- 3.30.** Vista dei fronti verso valle delle baite all'alpe Avero  
(foto di Diego Giovanoli, da D. GIOVANOLI, *Facevano case. 1450-1950*, cit.)
- 3.31.** Una casa di Crana, Canton Ticino  
(da A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, M. BOSSHARD, *La costruzione del territorio*, cit.)
- 3.32.** ALDO ROSSI, ERALDO CONSOLASCIO, BRUNO REICHLIN, FABIO REINHART, *La Città Analoga*, 1976

## Capitolo quarto

- 4.1.** GINO LEVI-MONTALCINI, PAOLO CERESA, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.2.** Castel Savoia, Gressoney Saint-Jean, 1900-1904  
(da A. DE ROSSI, *Architettura alpina moderna in Piemonte e Valle d'Aosta*, Allemandi, Torino, 2005)
- 4.3.** VITTORIO BONADÉ BOTTINO, torri albergo al Sestriere, 1932-1934  
(da L. BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, I vol., Priuli & Verlucca, Ivrea, 2000)
- 4.4.** Centrale della Società idroelettrica Stura a Germagnano, Valle di Lanzo, 1920 ca.  
(foto dell'autore)
- 4.5.** Ponte ferroviario della linea Torino-Ceres, Valle di Lanzo, 1916  
(foto dell'autore)
- 4.6.** GIUSEPPE PAGANO, GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Colli*, Rivara Canavese, 1929-1931; fronte principale  
(foto dell'autore)
- 4.7.** GIUSEPPE PAGANO, GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Colli*, Rivara Canavese, 1929-1931; vista laterale  
(foto dell'autore)

- 4.8.** GIUSEPPE PAGANO, GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Colli*, Rivara Canavese, 1929-1931; il loggiato  
(gentile concessione di Renata Chiono)
- 4.9.** GIUSEPPE PAGANO, GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Colli*, Rivara Canavese, 1929-1931; vista interna  
(gentile concessione di Renata Chiono)
- 4.10.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Colonia montana IX maggio*, Bardonecchia, 1936-1938; prospettiva  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.11.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Colonia montana IX maggio*, Bardonecchia, 1936-1938; fotografia d'epoca  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.12.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Ballarini*, Sauze d'Oulx, 1947; vista del fronte verso valle, foto d'epoca  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.13.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Ballarini*, Sauze d'Oulx, 1947; vista laterale, foto d'epoca  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.14.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Ballarini*, Sauze d'Oulx, 1947; ridisegni basati sui progetti originali  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.15.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Ballarini*, Sauze d'Oulx, 1947; fotografia di un dettaglio dell'ingresso  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.16.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947; vista del fronte verso valle, foto d'epoca  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.17.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947; vista laterale, foto d'epoca  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.18.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947; ridisegni basati sui progetti originali  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.19.** GINO LEVI-MONTALCINI, *Villa Marocco*, Sauze d'Oulx, 1947; fotografia di un dettaglio dell'ingresso  
(Archivio Levi-Montalcini, Torino)
- 4.20.** CARLO MOLLINO, *Stazione della slittovia Lago Nero*, Sauze D'Oulx, 1947  
(da G. BRINO, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano, 2005)
- 4.21.** PAOLO CERESA, *Villa San Sisto*, Bardonecchia, 1953  
(da M. CEREZHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, Il Milione, Milano, 1956)
- 4.22.** Il *Rifugio Pirovano* di Franco Albini e Luigi Colombini e la *Casa del Sole* di Carlo Mollino  
(da *Zero gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, Electa, Milano, 2006)
- 4.23.** La conca del Breuil agli inizi del Novecento; sulla destra l'albergo del Giomein  
(da L. BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, cit.)
- 4.24.** Una vista dall'alto recente di Cervinia; nel cerchio la *Casa del Sole* e il *Rifugio Pirovano*  
(dal periodico on-line «Aostasera.it»)
- 4.25.** Un disegno di Mollino del «cristiania parallelo» per il libro di Leo Gasperl  
(da L. BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, cit.)
- 4.26.** Carlo Mollino sugli sci  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.27.** La copertina del libro di LEO GASPERL, *Scuola di sci. Discesismo*, Hoepli, Milano, 1939
- 4.28.** CARLO MOLLINO, *Centro sportivo in verticale «Quota 2600»*, 1945  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.29.** CARLO MOLLINO, *Villa Carando*, Sauze d'Oulx, 1947, prospettiva  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.30.** CARLO MOLLINO, *Villa Carando*, Sauze d'Oulx, 1947, dettaglio costruttivo  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.31.** CARLO MOLLINO, *Villa Cattaneo*, altopiano di Agra, Varese, 1962  
(da G. BRINO, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, cit.)
- 4.32.** Schizzo esplicativo di Mollino per illustrare il *Proposito tenuto sul tema della fedeltà o evasione dalla funzionalità* alla Pro cultura femminile di Torino, 24 aprile 1952  
(da «Atti e rassegna tecnica della società ingegneri e architetti in Torino», anno VI, n. 7, 1952, p. 195)
- 4.33.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, Cervinia, 1947-1949; prospetto verso valle con gli schizzi del castello di Malgrà, in alto, e della rocca di Lhassa in Tibet, in basso a destra  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.34.** MARIO CEREZHINI, *Albergo del Sole*, Cervinia, 1937  
(foto dell'autore)
- 4.35.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, Cervinia, 1947-1949, fronte sud  
(foto dell'autore)

- 4.36.** Locandina pubblicitaria della *Casa del Sole* degli anni '50
- 4.37.** Schizzo sintetico di Mollino per la *Casa del Sole*  
(da L. BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, cit.)
- 4.38.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, 1947-1949; prospetto di dettaglio del coronamento del fronte ovest, con la villa dello sciatore sul tetto  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.39.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, Cervinia, 1947-1949, pianta del piano tipo  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.40.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, Cervinia, 1947-1949, pianta della villa all'ultimo piano  
(da N. FERRARI, *Mollino. Casa del Sole*, cit.)
- 4.41.** CARLO MOLLINO, *Casa del Sole*, Cervinia, 1947-1949, fronte nord  
(foto dell'autore)
- 4.42.** FRANCO ALBINI, LUIGI COLOMBINI, *Rifugio Pirovano*, Cervinia, 1947-1951  
(foto dell'autore)
- 4.43.** Fotografia di Franco Albini di un *rascard* tradizionale valdostano, 1947 ca.  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, Alinea, Firenze, 2005)
- 4.44.** Fotografia di Franco Albini di un *grangia* valdostana, 1947 ca.  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.45.** Franco Albini in cordata fotografato da Giuseppe Pirovano  
(da *Zero gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, cit.)
- 4.46.** FRANCO ALBINI, *Casetta Pirovano*, 1947, prima versione; fronte sud-ovest  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.47.** FRANCO ALBINI, *Casetta Pirovano*, 1947, prima versione; pianta del piano terra  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.48.** FRANCO ALBINI, LUIGI COLOMBINI, *Albergo Pirovano*, 1949, versione intermedia; fronte sud-ovest  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.49.** FRANCO ALBINI, LUIGI COLOMBINI, *Albergo Pirovano*, 1949, versione intermedia; pianta del seminterrato  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.50.** FRANCO ALBINI, LUIGI COLOMBINI, *Rifugio Pirovano*, Cervinia, 1951; interpretazione moderna del sistema *Blockbau* con maschiture e incastri a coda di rondine  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.51.** FRANCO ALBINI, LUIGI COLOMBINI, *Rifugio Pirovano*, Cervinia, 1951; la terrazza in una foto d'epoca  
(da V. PRINA, *Franco Albini: Albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, cit.)
- 4.52.** Un *rascard* tradizionale a Brusson  
(foto dell'autore)
- 4.53.** Il fungo reinventato da Mollino nel *Rascard Garelli*, Champoluc, 1963-1965  
(da G. BRINO, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, cit.)
- 4.54.** Il fungo del *Rifugio Pirovano*  
(foto dell'autore)
- 4.55.** Il *Rifugio Pirovano* di Albini e Colombini in un'immagine recente; sullo sfondo la *Casa del Sole* di Mollino e il Cervino  
(foto dell'autore)
- 4.56.** POMPEO TRISCIUOGlio, *Villaggio turistico di Grangesises*, alta Val di Susa, 1977-1986, particolare del fronte di una grangia verso la piazza principale  
(Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.57.** Una grangia con struttura *Standerbau* a Thures, alta Val di Susa  
(foto dell'autore)
- 4.58.** Una grangia a Thures, alta Val di Susa  
(foto dell'autore)
- 4.59.** I resti della «Locanda del Vescovo» nella borgata di Grangesises prima della ricostruzione, fine anni '60  
(Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.60.** Resti del basamento della «Locanda del Vescovo», fine anni '60  
(Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.61.** POMPEO TRISCIUOGlio, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975  
(foto dell'autore)
- 4.62.** POMPEO TRISCIUOGlio, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; ridisegni per il «Prix Européen de la Reconstruction de la Ville», 1987; piante del 1° e 2° livello, prospetti e sezioni  
(Archivio studio Trisciuglio, Torino)

- 4.63.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; ridisegni realizzati per il «Prix Européen de la Reconstruction de la Ville», 1987; piante del 3° e 4° livello, prospetti e sezioni (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.64.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; ridisegni realizzati per il «Prix Européen de la Reconstruction de la Ville», 1987; due prospettive del borgo (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.65.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; prima versione della «Locanda del Vescovo» con sistemazione ad appartamenti; prospetto verso valle (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.66.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; prima versione della «Locanda del Vescovo» con sistemazione ad appartamenti; sezione trasversale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.67.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; prima versione della «Locanda del Vescovo» con sistemazione ad appartamenti; prospetto laterale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.68.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; prima versione della «Locanda del Vescovo» con sistemazione ad appartamenti; prospetto verso monte (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.69.** POMPEO TRISCIUOGLIO, ricostruzione della borgata di Grangesises, 1972-1975; la via d'ingresso (foto dell'autore)
- 4.70.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; una vista sui tetti di scandole (foto di Marco Trisciuglio)
- 4.71.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; una vista da valle (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.72.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; studio con curve di livello (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.73.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; studio preliminare planimetrico con disposizione delle singole unità (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.74.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; studio planimetrico con ipotesi di case a una falda inclinata (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.75.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, studi preliminari; profilo del terreno con inserimento delle case sul pendio (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.76.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, studi preliminari; studio dei prospetti di una casa (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.77.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; planimetria generale con curve di livello (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.78.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; sez. trasversale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.79.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; prospetto ovest (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.80.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; planimetria della piazza e fronti relativi (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.81.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; prospetti di un gruppo di grange lungo la strada principale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.82.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986, progetto definitivo; dettaglio della scala esterna di una grangia (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.83.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; foto di cantiere (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.84.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; foto di cantiere (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.85.** POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; panorama sulla vallata (Archivio studio Trisciuglio, Torino)

- 4.86. POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; grange sulla strada principale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.87. POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; la strada principale (Archivio studio Trisciuglio, Torino)
- 4.88. POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; la piazza (foto dell'autore)
- 4.89. POMPEO TRISCIUOGLIO, nuovo villaggio di Grangesises, 1977-1986; la strada principale (foto dell'autore)
- 4.90. EDOARDO GELLNER, *Villaggio ENI Corte di Cadore*, 1954-1962; le case costruite sul versante (da *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, Skira, Milano, 2002)
- 4.91. EDOARDO GELLNER, *Villaggio ENI Corte di Cadore*, 1954-1962; particolare del giardino di una casa (da *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, cit.)
- 4.92. EDOARDO GELLNER, *Villaggio ENI Corte di Cadore*, 1954-1962. L'aula collettiva della colonia (da *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, cit.)
- 4.93. EDOARDO GELLNER, *Villaggio ENI Corte di Cadore*, 1954-1962. I bungalows del campeggio (da *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, cit.)

## **Capitolo quinto**

- 5.1. I terrazzamenti retici della Valtellina (foto di Gianni Berengo Gardin)
- 5.2. La catena alpina. Al centro la Valtellina, con i collegamenti ai bacini del Po, del Reno e del Danubio.
- 5.3. Corografia della Valtellina con indicazione dei crinali principali, dell'idrografia e delle vie di transito (disegno dell'autore)
- 5.4. Carta della Valtellina con indicazione delle principali tipologie rurali. In evidenza il confine tra area del legno e area della pietra (disegno dell'autore)
- 5.5. *Tabula Peutingeriana* (Codex Vindobonensis 324, Segmentum III) copia del XIII secolo dell'originale el IV secolo, particolare (da *Sondrio e il suo territorio*, Intesa BCI, Milano, 2001)
- 5.6. Veduta da Castel Grumello della parrocchiale di San Fedele e della Madonna del Carmine a Poggiridenti (da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 5.7. HANS CONRAD SCHNIERL, *Carta della Valtellina e contadi di Chiavenna e Bormio*, 1637, incisione (da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 5.8. MARC'ANTONIO DAL RE, *Carta della Valtellina*, 1740 ca., incisione (da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 5.9. JOHANN JAKOBUS MEYER, *La città di Morbegno in Valtellina*, incisione, 1831 (da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, a cura di Maria Agnese Quadrio Curzio e Antonio Migliacci, Quadrio Curzio, Milano / Tirano, 1992)
- 5.10. JOHANN JAKOBUS MEYER, *La città di Sondrio all'alba*, incisione, 1831 (da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, cit.)
- 5.11. JOHANN JAKOBUS MEYER, *Tirano e la chiesa della Madonna*, incisione, 1831 (da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, cit.)
- 5.12. JOHANN JAKOBUS MEYER, *La città di Bormio*, incisione, 1831 (da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, cit.)
- 5.13. Vigneti terrazzati presso il Castel Grumello (da D.BENETTI, *Il segno dell'uomo nel paesaggio*, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, Sondrio, 2000)
- 5.14. Spostamenti altimetrici stagionali nei villaggi delle vallate laterali: in Val Masino e in Valmalenco (da D.BENETTI, *Il segno dell'uomo nel paesaggio*, cit.)
- 5.15. L'alpeggio: ENRICO SOTTILI, *Nel regno dello Spluga*, 1931, olio su tela (da *Il paesaggio valtellinese dal romanticismo all'astrattismo*, Mondadori, Milano, 1990)
- 5.16. Il maggengo: CARLO CARRÀ, *Paesaggio alpestre*, 1935, olio su tavola (da *Il paesaggio valtellinese dal romanticismo all'astrattismo*, cit.)
- 5.17. Il villaggio: ANGELO VANINETTI, *Case di Spriana in Valmalenco*, 1989, olio su tela (da *Il paesaggio valtellinese dal romanticismo all'astrattismo*, cit.)
- 5.18. Il mercato e la fiera: ANTONIO CAIMI, *La fiera di Tirano*, 1860, olio su tela (da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)

## Capitolo sesto

- 6.1. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922  
(foto dell'autore)
- 6.2. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922  
(foto dell'autore)
- 6.3. MINO FIOCCHI, *La Roccella*, baita Mino Fiocchi, Pian dei Resinelli, 1938. Prospetto nord  
(da *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, Eris, Milano, 1981)
- 6.4. MINO FIOCCHI, *La Roccella*, baita Mino Fiocchi, Pian dei Resinelli, 1938. Prospetto sud  
(da *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, cit.)
- 6.5. *Casa Settòmini* in contrada Combo, Bormio, XVI secolo  
(foto dell'autore)
- 6.7. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922; prospetti e piante  
(da *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, cit.)
- 6.8. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922; una foto d'epoca prima  
dell'ampliamento del 1936  
(da *Mino Fiocchi architetto. Mezzo secolo di progetti*, cit.)
- 6.9. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922; il fronte verso valle  
(foto dell'autore)
- 6.10. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922; particolare dell'ingresso  
(foto dell'autore)
- 6.11. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922; particolare dell'ingresso  
(foto dell'autore)
- 6.12. *Casa Settòmini* in contrada Combo, Bormio, XVI secolo; particolare dell'ingresso  
(foto dell'autore)
- 6.13. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922. La sporgenza esterna del camino  
(foto dell'autore)
- 6.14. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922. Vista dell'interno  
(foto dell'autore)
- 6.15. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922. L'ampliamento sul retro del 1936  
(foto dell'autore)
- 6.16. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922. Vista laterale  
(foto dell'autore)
- 6.17. MINO FIOCCHI, *Baita per l'ingegner Piero Fiocchi*, Bormio, 1922  
(foto di Václav Šedý, da *900°. Fotografie di architettura al centro delle Alpi. 1900-2010*, Fondazione Credito Valtellinese, Sondrio, 2010)
- 6.18. I contrafforti della diga di Fusino II in Val Grosina  
(foto di Gianni Berengo Gardin, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.19. La ruota di un antico mulino valtellinese  
(da D.BENETTI, *Il segno dell'uomo nel paesaggio*, cit.)
- 6.20. Un antico mulino a Castello dell'Acqua, Valtellina  
(da D.BENETTI, *Il segno dell'uomo nel paesaggio*, cit.)
- 6.21. Quartiere artigiano della Molinanca a Chiavenna, foto di fine '800  
(collezione privata Guido Scaramellini, da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 6.22. La centrale di Campovico della Società Italiana per le Strade Ferrate Meridionali  
(da G. SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio. 1883-2002*, BIM, Sondrio, 2003)
- 6.23. TOMASO BUZZI, *Disegno per una tappezzeria*, 1928  
(da «Domus», n. 3, 1928)
- 6.24. La diga AEM di Fusino I in Val Grosina, 1918-1922  
(foto di Gianni Berengo Gardin, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.25. La diga della Falck in Val Venina in costruzione, 1923-1924  
(da G. SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.26. La diga della Falck in Val Venina, 1923-1924  
(da G. SONGINI, *L'energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.27. ANTONIO SANT'ELIA, *Disegno per una centrale elettrica*, 1914  
(da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.28. Primo piano di produzione e trasporto dell'energia elettrica del Comune di Milano, 1907  
(da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)

- 6.29.** CARLO MINA, centrale «Giuseppe Ponzio», Grosotto, 1910; un’immagine d’epoca prima della ristrutturazione del 1934  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.30.** Prospetto e sezione trasversale della cabina di trasformazione della centrale di Grosotto, 1910  
(da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.31.** La testata della centrale «Giuseppe Ponzio»  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.32.** CARLO MINA, centrale «Giuseppe Ponzio», Grosotto, 1910  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.33.** CARLO MINA, centrale «Giuseppe Ponzio», Grosotto, 1910. Particolare del prospetto verso l’Adda  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.34.** CARLO MINA, centrale «Giuseppe Ponzio», Grosotto, 1910. Interno della sala macchine  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.35.** Un’immagine della cabina di trasformazione del 1934 costruita a fianco della centrale «Giuseppe Ponzio»  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.36.** Un’immagine d’epoca della centrale della «Boscaccia Nuova» a Casale Lago, Grosio, 1916-1918  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.37.** Centrale della «Boscaccia Nuova» a Casale Lago, Grosio, 1916-1918, stato attuale. Vista laterale  
(foto dell’autore)
- 6.38.** Centrale della «Boscaccia Nuova» a Casale Lago, Grosio, 1916-1918, stato attuale. La testata  
(foto dell’autore)
- 6.39.** Centrale della «Boscaccia Nuova» a Casale Lago, Grosio, 1916-1918, stato attuale. L’interno trasformato in fienile  
(foto dell’autore)
- 6.40.** L’interno della sala macchine della centrale di Boffetto, 1916-1918, in un’immagine d’epoca  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.41.** PIERO PORTALUPPI, Centrale «Roasco», Grosio, 1918-1922, immagine d’epoca prima delle trasformazioni degli anni ’60; in alto a sinistra le rovine del castello Visconti-Venosta  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.42.** GAETANO MORETTI, Centrale «Taccani», Trezzo d’Adda, 1905-1906  
(da *Paesaggi elettrici. Territori, architetture, culture*, Marsilio, Padova-Venezia, 1998)
- 6.43.** PIERO PORTALUPPI, Centrale «Roasco», Grosio, 1918-1922, dettaglio del portale d’ingresso  
(foto dell’autore)
- 6.44.** GIULIO PALENI, Centrale «Rasin», Isolaccia, 1922-1928. Foto d’epoca del fronte verso il torrente Viola  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.45.** GIULIO PALENI, Centrale «Rasin», Isolaccia, 1922-1928. Interno della sala macchine  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.46.** La diga di Cancano II con i resti della prima diga e lo sbarramento di San Giacomo sullo sfondo  
(foto di Gianni Berengo Gardin, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.47.** Linea filoviaria lungo la strada dello Stelvio con autocarro elettrico, anni ’50  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.48.** La centrale di Fraele a valle dello sbarramento di San Giacomo, 1926-1928  
(da *I luoghi storici dell’energia. Luce e gas a Milano: 1910-2010*, Fondazione AEM, Milano, 2010)
- 6.49.** I ruderi degli edifici di Soggiorno Dipendenti «Digapoli», ora sommersi dalle acque  
(foto di Mauro Thon Giudici)
- 6.50.** ALBINO PASINI, Chiesa di Sant’Erasmo, Cancano, 1928, stato attuale dopo la ricostruzione del 1956  
(foto dell’autore)
- 6.51.** ALBINO PASINI, Chiesa di Sant’Erasmo, Cancano, 1928; particolare del portico  
(foto dell’autore)
- 6.52.** CARLO COLTURI, GIACOMO DE GASPERI, inferriate dell’ossario di Cepina di Valdisotto, XVIII secolo  
(foto di Antonia Mulas, da *Quel passar l’Adda. Vita, arte e lavoro lungo il corso dell’Adda*, collana “Energia e lavoro”, AEM, Milano, 1985)
- 6.53.** L’interno della sala macchine della centrale in caverna di Grosio, 1961  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)
- 6.54.** Sala quadri e ingresso alla centrale in caverna di Grosio, 1961  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.55.** Il portale d’ingresso della centrale in caverna di Stazzona in costruzione, anni ’30  
(da G. SONGINI, *L’energia elettrica in provincia di Sondrio*, cit.)

- 6.56.** Il paramento esterno della centrale di Lovero, 1939-1948  
(foto di Gabriele Basilico, da *Fortezze gotiche e Lune elettriche*, cit.)
- 6.57.** GIOVANNI MUZIO, Centrale di Sondrio, 1955-1960, prospettiva del portale d'ingresso  
(da *Paesaggi elettrici*, cit.)
- 6.58.** LUCIANO BALDESSARI, schizzo per la centrale di San Floriano sull'Avisio, 1945-1955  
(da *Paesaggi elettrici*, cit.)
- 6.59.** GIOVANNI BETTINI, GRAZIANO TOGNINI, Centrale idroelettrica del Braulio, 1986; portale d'ingresso  
(foto dell'autore)
- 6.60.** GIOVANNI BETTINI, GRAZIANO TOGNINI, Centrale idroelettrica del Braulio, 1986; sistemazioni esterne  
(foto dell'autore)
- 6.61.** HANS ERNI, fregio decorativo del muro esterno del padiglione del turismo alla Esposizione nazionale di Zurigo del 1939 (Landi); copertina del catalogo della mostra del Landesmuseum di Zurigo, settembre-novembre 2003, organizzata in occasione del recupero dei pannelli
- 6.62.** HANS ERNI, fregio decorativo del muro esterno del padiglione del turismo alla Esposizione nazionale di Zurigo del 1939 (Landi); una fotografia del 1939 della facciata del padiglione del turismo  
(da *Hans Erni. Das Landi-Bild 1939. Eine Rettungsaktion*, Landesmuseum, Zurigo, 2003)
- 6.63.** HANS ERNI, fregio decorativo del muro esterno del padiglione del turismo alla Esposizione nazionale di Zurigo del 1939 (Landi); sequenza dei pannelli componenti il fregio  
(da *Hans Erni. Das Landi-Bild 1939*, cit.)
- 6.64.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965  
(foto dell'autore)
- 6.65.** Panorama dal monte Nagler  
(foto dell'autore)
- 6.66.** CARLO DONEGANI, *Corografia, profilo e edifici principali della strada militare dello Stelvio*, 1820 ca.  
(da G. DONEGANI, *Guida allo Stelvio*, Bologna, 1980)
- 6.67.** JOHANN JAKOBUS MEYER, *Viaggio pittoresco sulla nuova strada dello Stelvio*, 1831; *Il nuovo albergo postale a Boedelein sopra la cantoniera verso il passo*, incisione  
(da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, cit.)
- 6.68.** JOHANN JAKOBUS MEYER, *Viaggio pittoresco sulla nuova strada dello Stelvio*, 1831; *Galleria al Rio di Peder sotto l'albergo Spondalunga verso Bormio*, incisione  
(da *La strada dello Stelvio nelle immagini disegnate e incise da J. J. Meyer*, cit.)
- 6.69.** La «Quarta Cantoniera» in un'incisione del 1896  
(da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 6.70.** Un'immagine degli anni '60 del Passo dello Stelvio  
(da *Sondrio e il suo territorio*, cit.)
- 6.71.** Cartolina pubblicitaria degli anni '60 della Scuola di Sci Pirovano al Passo dello Stelvio
- 6.72.** I rifugi Pirovano sul monte Nagler e la vista panoramica sulle Alpi Retiche  
(foto dell'autore)
- 6.73.** FRANCO ALBINI, FRANCA HELG, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1955; piante  
(da *Zero gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, cit.)
- 6.74.** FRANCO ALBINI, FRANCA HELG, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1955; prospetti  
(da *Zero gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, cit.)
- 6.75.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960  
(foto dell'autore)
- 6.76.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960; prospetti del fronte ovest e della testata, piante del piano tipo e del piano terra  
(da «Edilizia Moderna», n. 75, aprile 1962)
- 6.77.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960; una fotografia dei primi anni '60  
(da «Edilizia Moderna», n. 75, aprile 1962)
- 6.78.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960; foto di cantiere con la struttura in acciaio e il tamponamento in blocchi di cls  
(da L. BOLZONI, *Architettura moderna nelle Alpi italiane*, II vol., Priuli & Verlucca, Ivrea, 2001)
- 6.79.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960; stato attuale del fronte verso ovest; sul retro il rifugio di Fiori e Conte  
(foto dell'autore)
- 6.80.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965, fronte nord  
(foto dell'autore)

- 6.81.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965, piante  
(da M.P. BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000)
- 6.82.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965, particolare del tamponamento esterno e sezione trasversale  
(da «L'architettura Cronaca e Storia», n. 31, 1966)
- 6.83.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; foto di cantiere con la struttura in acciaio in evidenza  
(da M.P. BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000)
- 6.84.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; un'immagine d'epoca del rifugio appena terminato  
(da «L'architettura Cronaca e Storia», n. 31, 1966)
- 6.85.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965, dettaglio dell'ingresso sul fronte ovest  
(foto dell'autore)
- 6.86.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; particolare  
(foto dell'autore)
- 6.87.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; particolare  
(foto dell'autore)
- 6.88.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965, una vista interna del soggiorno al piano terra in un'immagine degli anni '70  
(da M.P. BELSKI, *L'architettura di Leonardo Fiori*, Editrice Abitare Segesta, Milano, 2000)
- 6.89.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; vista interna del pianerottolo intermedio tra soggiorno e camere  
(foto dell'autore)
- 6.90.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; vista interna del pianerottolo intermedio tra soggiorno e camere  
(foto dell'autore)
- 6.91.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; le finestre del soggiorno verso sud  
(foto dell'autore)
- 6.92.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; le finestre del soggiorno verso nord  
(foto dell'autore)
- 6.93.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; la scala al centro del soggiorno  
(foto dell'autore)
- 6.94.** LEONARDO FIORI, CLAUDIO CONTE, *Rifugio Pirovano*, Passo dello Stelvio, 1964-1965; una camera  
(foto dell'autore)
- 6.95.** ATTILIO MARIANI, *Albergo-rifugio Pirovano al Passo dello Stelvio*, 1960; la vista dalla finestra del corridoio delle camere  
(foto dell'autore)
- 6.96.** I due rifugi Pirovano al Passo dello Stelvio, vista da sud  
(foto dell'autore)
- 6.97.** I due rifugi Pirovano al Passo dello Stelvio, vista da nord-est  
(foto dell'autore)
- 6.98.** Ufficio Tecnico INFPS, *Villaggio sanatoriale Eugenio Morelli*, Sondalo, 1932-1939, il padiglione servizi  
(foto di Antonia Mulas, da *Quel passar l'Adda*, cit.)
- 6.99.** Ufficio Tecnico INFPS, *Villaggio sanatoriale Eugenio Morelli*, Sondalo, 1932-1939; una foto panoramica degli anni '50  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.100.** Il cantiere del Villaggio Morelli di Sondalo, anni '30; in primo piano i muraglioni di controripa e le strutture del padiglione chirurgico; sullo sfondo il 3° viadotto in costruzione  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino. Architetture per la cura della tubercolosi dall'Europa alla Valtellina*, Aracne, Roma, 2010)
- 6.101.** Il viadotto sotto il 3° padiglione e i muri di controripa delle strade  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.102.** Il 1° padiglione e il viadotto stradale  
(foto dell'autore)

- 6.103.** Il cantiere del Villaggio Morelli nella seconda metà degli anni '30, a lavori quasi ultimati  
(da S. ROSSATTINI, *Un villaggio straordinario. Villaggio Morelli, il più grande sanatorio d'Europa. Idea e ideali fra medicina, storia e natura*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo, 2002)
- 6.104.** Terrazzamenti coltivati sul versante del monte Sortenna prima della costruzione del Villaggio Morelli;  
cartolina non spedita degli anni '20 (collezione privata di Leandro Togni)
- 6.105.** Il Villaggio Morelli fotografato dal versante opposto della valle negli anni '40  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.106.** Terrazzamenti e piantumazioni del versante in una foto dei primi anni '40, a cantiere appena ultimato  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.107.** Verande di cura al Villaggio Morelli di Sondalo  
(da S. ROSSATTINI, *Un villaggio straordinario*, cit.)
- 6.108.** Pensione per convalescenti Ricci, Sondalo; cartolina non spedita degli anni '20  
(collezione privata di Leandro Togni)
- 6.109.** Dettaglio del fronte verso valle di un padiglione tipo  
(foto dell'autore)
- 6.110.** OTTO PFLEGHARD, MAX HÄFELI, *Sanatorio Schatzalp*, Davos, 1899  
(da <http://de.academi.rudic.nsfdewiki.1243027>)
- 6.111.** Vista laterale di un padiglione tipo; a sinistra l'ingresso al padiglione dal piano terra  
(foto dell'autore)
- 6.112.** Ospedale sanatoriale «tipo» progettato dall'Ufficio per le Costruzioni Sanatoriali di Roma con la sovrintendenza di Eugenio Morelli, 1930-1932; pianta del primo piano del «tipo nord»  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.113.** Ospedale sanatoriale «tipo» progettato dall'Ufficio per le Costruzioni Sanatoriali di Roma con la sovrintendenza di Eugenio Morelli, 1930-1932; prospettiva del lato nord  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.114.** Ospedale sanatoriale «tipo» progettato dall'Ufficio per le Costruzioni Sanatoriali di Roma con la sovrintendenza di Eugenio Morelli, 1930-1932; prospettiva da sud del «tipo sud»  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.115.** Pianta del piano terra del padiglione tipo di Sondalo  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.116.** Dettaglio del fronte sud di un padiglione tipo nel Villaggio Morelli di Sondalo  
(foto dell'autore)
- 6.117.** Dettaglio delle vetrate degli atrii delle scale sopra l'ingresso nord di un padiglione tipo  
(foto dell'autore)
- 6.118.** L'edificio della portineria centrale  
(foto dell'autore)
- 6.119.** Prospetto verso la strada della portineria centrale  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.120.** La palazzina per l'alloggio del direttore sanitario detta «villetta»  
(foto dell'autore)
- 6.121.** Fronte sud del padiglione chirurgico  
(foto di Václav Šedý, da 900<sup>+</sup>. *Fotografie di architettura al centro delle Alpi*, cit.)
- 6.122.** Pianta del terzo seminterrato con l'atrio d'ingresso  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.123.** Fronte ovest del padiglione servizi  
(foto dell'autore)
- 6.124.** Fronte sud del padiglione amministrativo  
(foto dell'autore)
- 6.125.** Cavedio interno del padiglione servizi  
(foto di Luisa Bonesio)
- 6.126.** Vista da nord-ovest del padiglione servizi  
(foto di Václav Šedý, da 900<sup>+</sup>. *Fotografie di architettura al centro delle Alpi*, cit.)
- 6.127.** Pianta del piano attico del padiglione servizi con la partenza delle teleferiche e pianta del quinto piano  
del contiguo padiglione amministrativo  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.128.** Il padiglione dei servizi in una foto dei primi anni '40; in primo piano, sulla sinistra, l'edificio della centrale termica  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)

- 6.129.** Vista da sud-ovest del padiglione servizi  
(foto di Václav Sedý, da 900<sup>+</sup>. *Fotografie di architettura al centro delle Alpi*, cit.)
- 6.130.** L'edificio della centrale termica  
(foto dell'autore)
- 6.131.** Prospetto sud della centrale termica e delle officine  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.132.** La facciata della cappella in testa al complesso per i servizi funebri  
(foto dell'autore)
- 6.133.** Pianta del piano terra del complesso per i servizi funebri  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.134.** La torretta dell'autorimessa  
(foto dell'autore)
- 6.135.** Dettaglio della copertura a terrazzo del padiglione chirurgico  
(foto di Luisa Bonesio)
- 6.136.** RUDOLF GABEREL, *Sanatorio del Canton Zurigo*, Davos-Clavadel, 1931-1933  
(da M. CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, Il Milione, Milano, 1956)
- 6.137.** RUDOLF GABEREL, *Schemi di copertura inclinata e piana con comportamento del manto nevoso*  
(da M. CEREGHINI, *Costruire in Montagna. Architettura e storia*, cit.)
- 6.138.** Vista dall'alto di alcuni padiglioni tipo; in evidenza la forma complessa delle coperture  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.139.** Un padiglione tipo con le funi della teleferica  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.140.** Planimetria generale del Villaggio sanatoriale di Sondalo  
(Archivio Ospedale Morelli)
- 6.141.** RAFFAELLO MATTIANGELI, *Villaggio sanatoriale di Sondalo*, acquerello, 1935 ca.  
(da D. DEL CURTO, *Il sanatorio alpino*, cit.)
- 6.142.** Giardino del 7° padiglione, insistente sull'area del 10° padiglione non costruito  
(foto di Francesco Cossi)
- 6.143.** Il giardino della fontana sul tornante dopo il 4° padiglione  
(foto di Francesco Cossi)
- 6.144.** Il giardino del ciliegio, davanti all'8° padiglione  
(foto di Francesco Cossi)

## INDICE DEI NOMI E DEI LUOGHI

*Avvertenza:* Non sono inclusi nell'indice i luoghi d'edizione e i nomi dei curatori delle opere citate nelle note. Viene inoltre omessa la voce «Alpi». I numeri riportati in corsivo rinviano alle note.

- Aalto, Alvar, 129, 135, 244  
Aarau (Canton Argovia, Svizzera), 84, 102, 103  
Abbondandolo, Ilaria, 13, 19, 32  
Abraham, Pol, 159  
Accademia Albertina, Torino, 94, 119  
Accademia di Brera, Milano, 208  
Achleitner, Friedrich, 34, 35, 40, 168, 169, 170  
Adorno, Theodor Wiesengrund, 13, 36  
Adda, 175, 177, 181, 182, 203, 210, 211, 214-216, 219, 240  
AEM (Azienda Energetica Municipale), Milano, 201-221  
Agazzi, Gianfranco, 101  
Agnelli, Giovanni, 121, 122  
Agro Pontino (Lazio), 154  
Aiguilles Vertes (Alpi Pennine), 50  
Airolo (Canton Ticino), 18, 102  
Albini, Franco, 130, 137, 141-156, 167, 227-231, 235  
Aloisio, Ottorino, 130, 131  
Antonelli, Alessandro, 120  
Aosta, 27, 38, 39, 177  
APAO (Associazione Per l'Architettura Organica), 129, 130, 151  
Assunto, Rosario, 47  
Astengo, Giovanni, 130  
«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», rivista, Torino, 92, 94, 98, 121, 124, 130, 141, 144, 145, 249  
Austria, 32, 41, 75, 178, 181, 187, 214, 225, 259  
  
Baldessari, Luciano, 220  
Balzaretti & Modigliani, industria vetraria, Livorno, 247  
Banfi, Gian Luigi, 38  
Banham, Reyner, 57  
Baragiola, Aristide, 18, 75,  
Barbieri, Giuseppe, 75  
Bardonecchia (Torino), 123, 126-136, 141, 145, 147, 249  
Barthes, Roland, 31  
Bascapè, Giacomo Carlo, 180  
Battisti, Eugenio, 218  
Bätzting, Werner, 22, 27, 41, 44  
Baumann, Franz, 135, 233, 234  
BBPR, studio di architettura di Gian Luigi Banfi, Lodovico Belgiojoso Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, 39  
Behrens, Peter, 217  
  
Belgiojoso, Lodovico, 38, 130, 131, 144  
Belski, Maria Pia, 231, 234  
Beltrami, Luca, 212  
Benetti, Dario, 17, 19, 105, 176, 183, 201, 241, 238  
Bergès, Aristide, 202  
Berlino (Germania), 28, 217  
Berta, Mauro, 41  
Bertoni, Robert, 39, 94, 95  
Bettini, Giovanni, 220  
Bianco, Roberto, 162  
Bianconi, Giovanni, 104  
Bianzone (Sondrio), 180  
Biasutti, Renato, 75, 76, 81  
Biennale di Venezia, 115  
Bill, Max, 205  
Blanchard, Raul, 162  
Bloch, Marc, 83, 107, 201  
*Blockbau*, 18, 55, 56, 78, 93, 103, 105-107, 147, 152-155, 194, 197, 231  
Boito, Camillo, 207, 208  
Bolzano, 27, 234, 235  
Bolzoni, Luciano, 143, 148, 160, 193, 217, 220, 230, 232, 253  
Bona, Andrea, 191, 193  
Bonadé Bottino, Vittorio, 123, 148  
Bonesio, Luisa, 29, 31, 244, 246, 248, 258  
Bonfanti, Ezio, 39, 129, 130, 208  
Bontadini, Ernesto, 135  
Borca di Cadore (Belluno), 159, 168, 170  
Bormio (Sondrio), 177, 180-185, 191-197, 226  
Borsi, Franco, 64  
Bossard, Max, 23, 24, 101-116  
Bossi, Paolo, 212  
Bottoni, Piero, 38, 129, 135  
Boyd Whyte, Iain, 64  
Bramante, Donato, 180  
Braudel, Fernand, 16, 18, 21, 175, 201  
Brescia, 214, 245  
Breuer, Marcel, 159  
Breuil, vedi Cervinia  
Briançon (Delfinato, Francia), 28  
Brockmann-Jerosch, Heinrich, 84, 243  
Brusson (Aosta), 231, 234  
Burke, Edmund, 29  
Burnet, Thomas, 47  
Buzzi, Giovanni, 112  
Buzzi, Tomaso, 205

- Caccia-Dominioni, Luigi, 258  
 Cacciari, Massimo, 15  
 Cadore (Veneto), 18, 159, 168-170, 253  
 Callegari, Guido, 41  
 Camanni, Enrico, 19, 27, 29, 31, 41  
 Caminada, Gion Antoni, 43, 44  
 Campovico (Sondrio), 181, 203, 208  
 Cancano (Sondrio), 205, 216-219  
 Canella, Guido, 129, 205, 208, 209, 216, 244, 248  
 Caniggia, Gianfranco, 110  
 Canton Berna (Svizzera), 104  
 Canton Giura (Svizzera), 104  
 Canton Grigioni (Svizzera), 15, 112, 162, 177, 259  
 Canton Ticino (Svizzera), 23, 101-116  
 Canton Vallese (Svizzera), 162, 194  
 Cantù, Cesare, 178, 181, 226, 227  
 Capaccioli, Luciana, 64  
 Carrel, Jean Antoine, 152  
 «Casabella», rivista d'architettura, Milano, 44, 67, 83, 85, 124, 125, 135, 212, 230, 231, 248  
 Casale Lago di Grosio (Sondrio), 212, 214  
 Caselli, Crescentino, 120  
 Caselli, Leandro, 120  
 Casorati, Felice, 127  
 Caspoggio (Sondrio), 185  
 Castellano, Aldo, 85, 202, 204, 205, 210, 216  
 Castana (Pavia), 129  
 Cataldi, Giancarlo, 18, 111  
 Cattaneo, Carlo, 41, 44, 101, 175, 204, 240  
 Cavalou (Aosta), 141  
 Cecini, Paolo, 214  
 Cepina di Valdisotto (Sondrio), 218  
 Ceppi, Carlo, 119  
 Cesana Torinese (Torino), 161  
 Cereghini, Mario, 97, 130, 131-134, 137, 147, 148, 195, 242, 250  
 Ceres (Torino), 122  
 Ceresa, Paolo, 127, 130, 135, 136  
 Ceretti & Tanfani, fabbrica di teleferiche, Milano, 142  
 Cervinia (Aosta), 38, 88, 96, 97, 135, 141-156, 159, 227, 228, 231,  
 Cervino (Matterhorn, Alpi Pennine), 29, 63, 142, 148, 152, 156  
 Cesenatico (Forlì-Cesena), 170  
 Ciucci, Giorgio, 38, 39, 191  
 Chambery (Delfinato, Francia), 119  
 Chamonix (Alta Savoia, Francia), 47, 50, 53, 55, 56  
 Champoluc (Aosta), 156, 167  
 Chappis, Laurent, 130, 159  
 Chiavenna (Sondrio), 177, 180, 181, 183, 185, 201-203  
 Chicago (Stati Uniti), 93, 125  
 Chiesa Valmalenco (Sondrio), 185  
 Chiuro (Sondrio), 180  
 CIPRA (Commissione Internazionale per la Protezione delle Alpi), 41  
 Clair, Jean, 151  
 Club degli Urbanisti, Milano, 191  
 CNAS (Cassa Nazionale di Assicurazione Sociale), 242, 244  
 Coira (Canton Grigioni, Svizzera), 44, 177  
 Cohen, Jean-Louis, 62, 69, 70, 71  
 Cole, John W., 21  
 Colico (Lecco), 181  
 Colli, Giuseppe, 124, 126  
 Colombini, Luigi, 141, 153  
 Colonia (Germania), 63, 68, 70  
 Colturi, Carlo, 218  
 Comba, Michela, 91  
 Como, 177, 178  
 Confalonieri, Claudio, 244, 249  
 Consolascio, Eraldo,  
 Conte, Claudio, 23, 24, 101-116  
 Conti, Ettore, 217  
*Convenzione per la protezione delle Alpi (Convenzione delle Alpi)*, 41, 178, 258  
 Corboz, André, 50, 62, 65  
 Corippo (Canton Ticino, Svizzera), 113-115  
 Corte di Cadore (Belluno), 168-170, 253  
 Corti, Michele, 184  
 Courmayeur (Aosta), 122  
 CNR, Centro Nazionale di Ricerca, Roma, 75, 160  
 CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique, Parigi, 75, 160  
 Crego (Verbano-Cusio-Ossola), 217  
 Croce, Benedetto, 95, 98, 120, 123, 130, 137  
 Croset, Pierre-Alain, 164, 166, 167  
 Cruickshank, Dan, 166  
 Cucagna, Alberto, 106  
 D'Andrade, Alfredo, 120  
 Danubio, 175  
 Davos (Canton Grigioni, Svizzera), 177, 242, 250, 251  
 De Amicis, Edmondo, 119, 142  
 De Gasperi, Giacomo, 218  
 Demangeon, Albert, 80, 81  
 Dematteis, Giuseppe, 28, 43  
 Dematteis, Luigi, 161  
 Daniel, Guarnerio, 75-78, 83-88  
 Dents du Midi (Alpi Pennine), 56  
 De Carlo, Giancarlo, 227  
 De Fusco, Renato, 120  
 De Rossi, Antonio, 41, 119, 131, 136, 159, 160, 161, 163, 165, 170  
 Del Curto, Davide, 240-242, 248, 252

- Desarnaulds, Serge, 32  
 Desplanques, Henry,  
 Dezzi Bardeschi, Marco, 64  
 Diotallevi, Irenio, 130  
 Dolomiti, 65, 169  
 «Domus», rivista d'architettura, Milano, 86, 133, 144, 205, 221  
 Donegani, Carlo, 180, 226  
 Donegani, Giovanni, 180-181, 226  
 Dongio (Canton Ticino, Svizzera), 18  
 Dora Riparia, 160  
 Dosch, Leza, 35  
 Doyon, Georges, 81  
 Duiker, Johannes, 244
- «Edilizia Moderna», rivista d'architettura, 151, 229  
 Edison, società elettrica, Milano, 202-204, 210  
 Eliot, Thomas Stearns, 43  
 ENEL (Ente Nazionale Elettricità), 204, 220, 221  
 Engadina (Canton Grigioni, Svizzera), 63, 103, 105, 108, 194, 225, 226, 250  
 ENI (Ente Nazionale Idrocarburi), 168, 253  
 Erni, Hans, 221  
 Europa, 16, 32, 53, 57, 67, 86, 92, 107, 166, 175, 177, 201, 202,  
 Exilles (Torino), 162  
*Fachwerk*, 17, 57  
 Falck, Acciaierie lombarde, 193, 203, 204, 205, 214, 219  
 Fenoglio, Andrea, 22  
 Ferrari, Napoleone, 91, 94, 143  
 Ferrazza, Marco, 29  
 FIAT, fabbrica Lingotto, Torino, 122, 124  
 Figini, Luigi, 38  
 Filarete (pseud. di Antonio da Averulino), 180  
 Fiocchi, Carlo, 191  
 Fiocchi, Giacomo (Mino), 36, 191-198  
 Fiori, Leonardo, 231-235  
 Finlandia, 92, 244  
 Firenze, 247  
 Fischer, Theodor, 65  
 Flaine (Alta Savoia, Francia), 159  
 Fontana, Vincenzo, 213  
 Francastel, Pierre Albert Emile Ghislain, 57  
 Francia, 29, 41, 50, 51, 75, 119, 160, 178, 187  
 Gaberel, Rudolf, 250  
 Gabetti, Roberto, 94, 130, 141, 145, 208, 249  
 Galfetti, Aurelio, 116  
 Gambi, Lucio, 75, 82  
 Gambirasio, Giuseppe, 192, 193  
 Gardella, Ignazio, 129, 130, 144  
 Garonna, 51  
 Garzetti, Antonio, 177  
 Gasperl, Leo, 143, 149  
 Gavazzi, Alberto, 258  
 Germania, 20, 32, 41, 65, 67, 69, 178  
 Gellner, Edoardo, 35, 40, 159, 168-170, 253  
 Gesner, Konrad, 29  
 Ghilotti, Marco, 258  
 Ghirone (Canton Ticino, Svizzera), 102  
 Giacomoni, Paola, 29, 30, 61  
 Gianfranceschi, Vittorio, 181, 203, 208  
 Giappone, 65, 66  
 Gide, André Paul Guillaume, 31  
 Giedion, Sigfried, 5, 242  
 Giolli, Raffaello, 248  
 Giomein, vedi Cervinia  
 Giovannoni, Gustavo, 75  
 Giovanoli, Diego, 15, 22, 112, 113, 258  
 Gladbach, Ernst, 92, 103  
 Glärnisch (Alpi di Glarona), 63  
 Gobetti, Piero, 120  
 Gobineau, Joseph-Arthur de, 52, 53  
 Goethe, Johann Wolfgang, 62  
 Goetz, Maurice, 101  
 Gonzales, Tito, 204, 215  
 Gorio, Federico, 151  
 Gramsci, Antonio, 120  
 Grangesises (Torino), 36, 159-170  
 Grassi, Giorgio, 108  
 Grecia, 17,  
 Grenier, Lise, 50, 52  
 Grenoble, 27  
 Greppi, Claudio, 76, 81  
 Gressoney (Aosta), 91-94, 122, 144  
 Gropius, Walter, 126  
 Grosio (Sondrio), 176, 180, 204, 205-219  
 Grosotto (Sondrio), 210-217  
 «Gruppo Pagano», Torino, 130  
 Gschwend, Max, 104, 105  
 Gualino, Riccardo, 121  
 Gubler, Jacques, 32, 52-54, 55, 56, 221  
 Guichonnet, Paul, 21, 162, 176  
 Guidetti, Massimo, 177, 183, 201
- Häfeli, Max,  
 Hagen (Germania),  
 Haller, Albrecht von,  
 Hähnel, Joachim,  
 Hartmann, Nikolaus,  
 Heidegger, Martin, 10,  
 Helg, Franca, 227, 228, 235  
 Hennebique, François, 242  
 Hiller, Kurt, 64

- Hilversum (Olanda), 244  
 Himalaya, 53, 54, 107  
 Hobsbawm, Eric, 32  
 Hunziker, Jakob, 17, 18, 75, 102-109, 243  
 Hubrecht, Robert, 81
- IAM (Istituto Architettura Montana), Torino, 130  
 Ilanz (Canton Grigioni, Svizzera), 177  
 INFPS (Istituto Nazionale Fascista per la Previdenza Sociale), 242, 244  
 Innsbruck (Austria), 233  
 Irace, Fulvio, 95, 98, 193, 220  
 Irlanda, 17  
 Isolaccia (Sondrio), 216-219  
 Italia , 23, 32, 37, 41, 62, 67, 75, 81, 82, 85, 86, 101, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 131, 160, 161, 178, 183, 184, 202, 208, 244, 248
- Jacini, Stefano, 183  
 Jakob, Michael , 70  
 Joutard, Philippe, 142  
 Junghanns, Kurt , 64, 66
- Kandó, Kálmán, 181  
 Kashmír (India-Pakistan), 53, 54  
 König, Giovanni Klaus, 64, 65, 67, 71, 209  
 Kreuzberg (Payerbach, Austria), 125, 251  
 Krier, Léon, 166
- «L’Alpe» , rivista di montagna, Ivrea, 15, 106, 159  
 «L’Architecture d’Aujourd’hui», rivista d’architettura, Parigi, 127, 241  
 Lago di Como (Lario), 178, 179, 181, 182  
 Lago di Garda (Benaco), 63  
 Lago di Ginevra (Lemano), 56  
 Lago Maggiore (Verbano), 115  
 Lagomarsini , Don Sandro, 44  
 Lhasa (Tibet, Cina), 146  
 Lancia, Emilio, 191  
 Langé, Santino, 17, 179  
 Langhe, 22  
 Lapini, Gian Luca, 214, 217  
 Laugier, Marc-Antoine, 84  
 Le Corbusier (pseud. di Charles-Edouard Jeanneret Gris), 136, 137  
 Le Même, Henri-Jacques, 130, 159  
 Lecco, 147, 181, 195, 202, 203  
 Lejeune , Jean-François, 37, 86  
 Leniaud, Jean-Michel, 52-54  
 Leventina (Canton Ticino, Svizzera), 102  
 Levi-Montalcini, Emanuele, 121, 126  
 Levi-Montalcini, Gino, 87, 119-137, 232  
 Lévi-Strauss, Claude , 85, 107, 108
- Liechtenstein, 41, 178  
 Ligari, Pietro, 182  
 Liguria, 120  
 Lombardia, 15, 44, 105, 115, 175, 178, 202, 204, 208, 211, 214, 225, 226, 235, 240  
 Londra (Gran Bretagna), 29  
 Longobardi, 107, 108  
 Loos, Adolf, 5, 14, 15, 21, 24, 34, 40, 42, 78, 125, 168, 187, 251, 257  
 Lora Totino, Dino, 142, 143, 147, 148  
 Loreti, Mario, 244  
 Loria, Lamberto, 75  
 Losanna (Canton Vaud, Svizzera), 21, 32, 47, 55, 56  
 «Lotus», rivista d’architettura, Milano, 115  
 Lovero (Sondrio), 219, 220
- Madra (Canton Ticino, Svizzera), 104  
 Maen (Aosta), 141  
 Manfredini, Achille, 208, 210, 212, 214  
 Mar Nero, 175  
 Mare del Nord, 175  
 Marescotti, Franco, 130  
 Mariani, Attilio, 229-235  
 Marina di Carrara (Massa Carrara), 123, 227  
 Mathieu, Jon, 21, 43, 65, 68  
 Mattè Trucco, Giacomo, 122  
 Mattei, Enrico, 159, 168, 169  
 Mattiangeli, Raffaello, 244  
 May, Ernst, 249  
 Mayr Fingerle, Christoph, 34, 35, 69  
 Mazzotti, Giuseppe (Bepi), 48, 156  
 Mediterraneo, 21, 86, 175, 176, 178, 201, 249  
 Meitzen, August, 75, 107  
 Menabrea, André, 241  
 Menardi, Herlinde, 106  
 Mendelsohn, Eric, 127  
 Merano (Bolzano), 44  
 Metaponto (Basilicata), 154  
 «Metron», rivista d’architettura, Roma, 92, 129  
 Meyer, Johann Jakobus, 181, 226  
 Michelucci, Giovanni, 86  
 Middleton, Robin, 51  
 Mies van der Rohe, Ludwig, 20, 21, 92, 93, 250  
 Mila, Massimo, 152  
 Milano, 7, 17, 41, 75, 101, 124, 126, 129, 130, 142, 147, 148, 150, 151, 154, 177, 178, 181, 191, 195, 202, 203, 205, 207, 208, 209, 210-214, 217, 245  
 Mina, Carlo, 207, 208, 210-213  
 Minardi, Bruno, 71  
 Mollino, Carlo, 91-98, 120, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 141-152, 155, 167-169, 257  
 Mollino, Eugenio, 94  
 Mometti, Diego, 22

- Monaco di Baviera (Germania), 65, 102  
 Mondadizza (Sondrio), 240  
 Monviso (Alpi Cozie), 22  
 Monte Bianco (Alpi Pennine), 29, 38, 47-52, 57, 63, 91, 142,  
 Monte Cristallo (Alpi Retiche), 233  
 Monte Nagler (Alpi Retiche), 225, 230, 233  
 Monte Rosa (Alpi Pennine), 63, 64  
 Monte Resegone (Prealpi lombarde), 63  
 Monte Sises (Alpi Cozie), 160  
 Monteforte, Franco, 213  
 Morelli, Eugenio, 242  
 Moretti, Gaetano, 208, 209, 212, 213, 216  
 Morbegno (Sondrio), 185  
 Morpurgo, Vittorio, 75  
 Morris, William, 37, 92  
 Motta, Giacinto, 210, 212  
 Movimento moderno, 37, 39, 64, 92, 96, 121, 128, 129, 135, 151, 230, 234, 244, 249, 250  
 MSA (Movimento Studi Architettura), 129, 150, 151  
 Mussolini, Benito, 121, 244  
 Muzio, Giovanni, 130, 141, 191-193, 197, 220, 249
- Nangeroni, Giuseppe, 186  
 Nardi, Guido, 230  
 Negri, Laura, 241  
 Nicolson, Marjorie Hope, 29  
 Norvegia, 92
- Oceano Atlantico, 28, 177  
 Ojetti, Ugo, 86  
 Olmo, Carlo, 124  
 Olmi, Ermanno, 182  
 Omodeo, Angelo, 208  
 Ortelli, Luca, 229  
 Ortles-Cevedale (Alpi Retiche), 225  
 Oulx (Torino), 119, 162
- Pagand, Bernard, 159  
 Pagano Pogatschnig, Giuseppe, 74-88, 121, 124, 126, 128-130, 134, 151, 154, 156, 227, 230, 257  
 Paimio (Finlandia), 244  
 Paleni, Giulio, 217  
 Palmas, Clara, 167  
 Paltrinieri, Marcello, 162  
 «Parametro», rivista d'architettura, 163  
 Parco Nazionale dello Stelvio, 220  
 Parigi (Francia), 28, 30, 32, 54, 102, 142, 202, 242  
 Pasini, Albino, 217, 218  
 Passo del Bernina, 180  
 Passo del Brennero, 178  
 Passo del Gottardo, 106, 178, 243
- Passo del Maloja o Maloggia, 180  
 Passo del Resia, 180  
 Passo dello Spluga, 177, 180, 181, 182  
 Passo dello Stelvio, 180, 181, 195, 218, 220, 225-235  
 Passo del Tonale, 180  
 Passo dell'Umbrail, 225, 226  
 Passo di Fraele, 225  
 Passo di San Marco, 180  
 Pastore, Alessandro, 32, 33  
 Pedrotti, Egidio, 180  
 Pergo, Renato, 130  
 Persia, 53  
 Persico, Edoardo, 120, 121, 125, 248  
 Pesci, Eugenio, 29, 47  
 Peressutti, Enrico, 38  
 Perogalli, Carlo, 180  
 Petrarca, Francesco, 156  
 Pevsner, Nikolaus, 36, 37, 92  
 Pfleghard, Otto, 242  
 Piacentini, Marcello, 75, 248, 252  
 Pian dei Resinelli (Lecco), 193, 197  
 Pianura padana, 67, 94, 183  
 Piemonte, 87, 119-123, 127, 135, 142, 160-162, 166, 167, 193, 217  
 Pigafetta, Giorgio, 13, 19, 32  
 Pila (Aosta), 38, 159  
 Piovene, Guido, 239  
 Pineta di Sortenna, sanatorio (Sondalo, Sondrio), 241  
 Piras, Elide, 197  
 Pirovano, Giuseppe (Bepi), 153, 225, 227  
 Plan Maison, vedi Cervinia  
 Plateau d'Assy (Alto Savoia, Francia), 159  
 Plateau Rosa, vedi Cervinia  
 Pöschel, Erwin, 250  
 Poggiani Keller, Raffaella, 176  
 Politecnico di Milano, 17, 101, 208, 213  
 Politecnico Federale di Zurigo, ETH, 101  
 Politecnico di Torino, 91, 94, 130, 167  
 Polatti, Francesca, 202  
 Pollini, Gino, 38  
 Ponte in Valtellina (Sondrio), 180  
 Ponti, Gio, 144, 152, 205  
 Porta, Marco, 39, 130  
 Portofino (Genova), 63  
 Portaluppi, Piero, 209, 212, 215-217  
 Pracchi, Roberto, 194  
 Pragelato (Torino), 161, 162  
 Prati, Enrico, 101  
 Prealpi lombarde, 87  
 Prealpi piemontesi, 87

- Principato di Monaco, 41, 178  
 «Prix Européen de la Reconstruction de la Ville», 166, 167
- Quaini, Massimo, 44  
 Quaroni, Ludovico, 44, 129,  
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme, 35
- Ramaiola, Maddalena, 211,  
 Ramponi, Giuseppe, 241  
 Ranc, Alain, 101  
 Ranger, Terence, 32  
 Reichlin, Bruno, 34, 68, 69, 94, 97, 101, 114-116, 135, 141, 144, 155, 233, 234  
 Reinhart, Fabio, 101, 111, 114-116  
 Remacle, Claudine, 15  
 Reno, 175  
 Repubblica degli Escartons, 119, 161  
 Repubblica di Weimar, 69  
 Restucci, Amerigo, 212  
 Revelli, Benvenuto (Nuto), 22  
 «Revue de géographie alpine», rivista, Grenoble, 28, 159, 160  
 Rey, Guido, 148, 156  
 Ridolfi, Mario, 129  
 Rinaldi, Luca, 208, 212  
 Rivara Canavese (Torino), 87, 124  
 Rykwert, Joseph, 53  
 Rocca del Garda (Lago di Garda), 63  
 Rogers, Ernesto Nathan, 38, 39  
 Roma, 21, 28, 38, 67, 75, 87, 119, 129, 130, 252  
 Rosemberg, Harold, 151  
 Rosenberg, Harriet, 21  
 Rossari, Augusto, 152  
 Rossi, Aldo, 17, 76, 80, 101-116, 192, 215, 257  
 Rossi, Carlo, 148  
 Rossi, Paolo, 47  
 Raulin, Henri, 160  
 Rotthier, Philippe, 166, 167  
 Rousseau, Jean-Jacques, 30, 31  
 Rudofsky, Bernard, 14  
 Rullani, Enzo, 178  
 Ruskin, John, 29, 51
- Sabatino, Michelangelo, 37, 75, 86  
 Salmoiraghi, Darvino, 208  
 Salotti, Gian Domenico, 64  
 Salsa, Annibale, 23, 24, 161  
 Samonà, Giuseppe, 16, 130, 151  
 Sant'Elia, Antonio, 207  
 Saussure, Horace-Bénédicte de, 30, 47, 48  
 Sauze d'Oulx (Torino), 119, 124, 133, 134, 144
- Sauze di Cesana (Torino), 162  
 Sazzo (Sondrio), 180  
 Scandinavia, 78  
 Scaramellini, Guglielmo, 176, 178, 179  
 Scarpa, Carlo, 168, 169, 232  
 Scheerbart, Paul, 61, 63, 66, 67, 68  
 Scheuermeier, Paul, 23, 184  
 Schiavoni, Giulio, 61  
 Schirren, Matthias, 62, 65, 71  
 Schnierl, Hans, 180  
 Schultze-Naumburg, Paul, 34  
 Schwab, Hans, 84, 92  
 «Sei pittori di Torino» (Jessie Boswell, Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci), 120  
 Sella, Quintino, 152  
 Selvafolta, Ornella, 202, 203  
 Semper, Gottfried, 52, 212  
 Sereni, Emilio, 82, 183  
 Sernio (Sondrio), 182, 219  
 Sert, José Luis, 39  
 Sestrière (Torino), 123, 124, 137, 142, 148, 159, 162  
 Simler, Josias, 29  
 SIP, Società Idroelettrica Piemontese, 193  
 Slovenia, 41, 178  
 Società Anonima Cervino, Torino, 142  
 Solà-Morales, Ignasi de, 57  
 Sondalo (Sondrio), 159, 182, 210, 214, 238-253  
 Sondrio, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 201, 203, 205, 220, 221, 235  
 Songini, Giuseppe, 204, 207, 219, 221  
 Sottsass, Ettore senior, 130  
 Speirani, Fabio, 230  
 Sportinia, vedi Sauze d'Oulx  
 Spriana (Sondrio), 186  
 Stam, Mart, 39  
*Standerbau*, 103  
 Stazzona (Sondrio), 219  
 Steinmann, Martin, 32-34, 42, 91, 92  
 Stelvio, vedi Passo dello Stelvio  
 Stephen, Leslie, 43  
 «Stile», rivista d'architettura, 49, 93, 144, 152  
 Stoccarda, 65  
 Svizzera, 54, 65, 91, 102, 104, 105, 108, 112, 172, 178, 184, 187, 221, 225, 259
- Tafuri, Manfredo, 154  
 Tamagno, Elena, 163, 167  
 Tanzio da Varallo (pseud. di Antonio d'Enrico), 115  
 Taut, Bruno, 6, 61-71, 125, 127, 209, 234, 258  
 Teglio (Sondrio), 180, 182, 240  
 Tenderini, Silvia, 180

- Tentori, Francesco, 228  
 «Termolux», brevetto per vetrate isolanti, 247  
 Tessenow, Heinrich, 250  
 Tirano (Sondrio), 180, 185, 203, 210, 218  
 Tirolo, 21, 106, 162, 181, 226  
 Thures (Sauze di Cesana, Torino), 161  
 Trento, 177  
 Trezzo d'Adda (Bergamo), 212  
 Tognini, Graziano, 220  
 Torino, 7, 22, 32, 87, 91, 92, 94, 119-124, 128, 130, 137, 142, 144, 166-168  
 Torrente Braulio, affluente dell'Adda, 219  
 Torrente Frodolfo, affluente dell'Adda, 182  
 Torrente Mallero, affluente dell'Adda, 201, 203  
 Torrente Masino, affluente dell'Adda, 203  
 Torrente Rezzalasco, affluente dell'Adda, 210  
 Torrente Viola, affluente dell'Adda, 182, 216, 217  
 Torricelli, Gian Paolo, 28  
 Trentin, Annalisa, 248  
 Tresivio (Sondrio), 180  
 Triennale di Milano, 75, 126, 144, 154  
 Trisciuglio, Marco, 13, 19, 32  
 Trisciuglio, Pompeo, 36, 158-170  
 Tuomi, Ritva, 91, 92
- Ugo, Vittorio, 64
- Vaccaro, Giuseppe, 170  
 Vadacchino, Franco, 93-96, 146  
 Valcamonica (Lombardia), 176  
 Valchiavenna (Lombardia), 176, 177, 182, 203  
 Valdidentro (Lombardia), 194  
 Valdieri (Cuneo), 122  
 Valera Fratta (Pavia), 129  
 Val Bregaglia (Lombardia-Canton Grigioni, Italia-Svizzera), 175  
 Val Camadra (Canton Ticino, Svizzera), 102  
 Val Chisone (Piemonte), 160, 161  
 Val Codera (Lombardia), 185  
 Val d'Aosta, 7, 15, 38, 39, 91, 95, 96, 120, 123, 127, 148, 153, 155, 159, 231  
 Val d'Ossola (Piemonte), 103  
 Val di Blenio (Canton Ticino, Svizzera), 102, 104, 105  
 Val di Fraele (Lombardia), 205, 216-219, 225  
 Val di Lanzo (Piemonte), 122  
 Val di Lei (Lombardia), 175  
 Val di Livigno (Lombardia), 175, 203  
 Val di Pedenozzo (Lombardia), 217  
 Val di Susa (Piemonte), 7, 41, 119, 159-163  
 Val Fontana (Sondrio), 180  
 Val Gardena (Alto Adige), 135  
 Val Gesso (Piemonte), 122
- Val Lumnezia (Canton Grigioni, Svizzera), 43  
 Val Maggia (Canton Ticino, Svizzera), 18, 107, 115  
 Val Poschiavina (Lombardia-Canton Grigioni, Italia-Svizzera), 175, 180, 206  
 Val San Giacomo (Lombardia), 186  
 Val Venina (Lombardia), 203, 205, 219  
 Val Venosta (Alto Adige), 177, 226, 227  
 Val Verzasca (Canton Ticino, Svizzera), 113  
 Valfurva (Lombardia), 219  
 Valori, Michele, 151  
 Valmalenco (Lombardia), 180, 185, 186, 195, 196, 220  
 Valtellina (Lombardia), 5, 7, 18, 103, 105, 112, 174-186, 194, 201-220, 225-228, 239-242, 257, 259  
 Valtournenche (Val d'Aosta), 91, 93, 94, 141, 152, 227  
 Veillich, Josef, 21  
 Venezia, 41, 115, 180  
 Veneto, 178, 191  
 Venturi, Lionello, 120  
 Vernes, Michel, 54  
 Vidal de la Blache, Paul, 76, 78, 160  
 Vienna (Austria), 28  
 Viggù (Varese), 87, 88  
 Villaggio Morelli, Sondalo (Sondrio), 159, 239-253  
 Villardamont (Pragelato, Torino), 161  
 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel, 6, 47-58, 61-66, 91, 107, 233, 258  
 Vitale, Daniele, 23, 36, 98, 112, 113, 121  
 Vizzola, Società elettrica, 203, 219, 220  
 Von Moos, Stanislaus, 221  
 Vrin (Canton Grigioni, Svizzera), 44
- Walser, 82, 94, 150, 196  
 Wachsmann, Konrad, 93  
 Weiss, Richard, 78, 109  
 Welzenbacher, Lois, 234  
 Wetterhorn (Alpi Bernesi), 65  
 Whymper, Edward, 152  
 Wolf, Eric R., 21  
 Wright, Frank Lloyd, 124, 125, 126, 129
- Zermatt (Canton Vallese, Svizzera), 143, 152  
 Zevi, Bruno, 129, 130, 232  
 «Zodiac», rivista d'architettura, 151, 228  
 Zubiani, Ausonio, 241  
 Zumthor, Peter,  
 Zurigo (Svizzera),