

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

Sedimentazioni della modernità. Case sulle Alpi del Novecento

Sédimentations de la modernité. Maisons des Alpes au XXe siècle /
Sedimente der Moderne. Häuser in den Alpen des 20. Jahrhunderts /
Usedline modernosti. Hise 20. stoletja v Alpah /
Sedimentations of modernity. Houses on the
twentieth century Alps



ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

Nuova serie / New series: n.3

Anno / Year: 12-2019

Rivista del Centro di Ricerca / Journal of the Research center

Istituto di Architettura Montana – IAM

ISBN 978-88-6923-479-8

ISSN Stampa 2611-8653

ISSN Online 2039-1730

Registrato con il numero 19/2011 presso il Tribunale di Torino in data 17/02/2011

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Copyright © 2019 Politecnico di Torino

Direttore responsabile / Chief editor: Enrico Camanni

Direttore scientifico / Executive director: Antonio De Rossi

Comitato editoriale / Editorial board: Antonio De Rossi, Roberto Dini, Eleonora Gabbarini, Stefano Girodo

Art Direction: Marco Bozzola

Segreteria di redazione / Editorial office: Antonietta Cerrato

Comitato scientifico / Advisory board:

Werner Bätzing (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg);

Gianluca Cepollaro (Scuola del Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management);

Giuseppe Dematteis (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio - Politecnico di Torino);

Michael Jakob (Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève, Politecnico di Milano, Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana);

Luigi Lorenzetti (Laboratorio di Storia delle Alpi, Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana);

Paolo Mellano (Dipartimento di Architettura e Design - Politecnico di Torino);

Gianpiero Moretti (École d'Architecture de Laval - Québec);

Luca Ortelli (École Polytechnique Fédérale de Lausanne);

Armando Ruinelli (Architetto FAS - Soglio/Grigioni);

Bettina Schlorhauser (Universität Innsbruck);

Alberto Winterle (Architetti Arco Alpino, Turris Babel);

Bruno Zanon (Università di Trento, Scuola per il Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management).

Corrispondenti scientifici / Scientific Correspondents:

Giorgio Azzoni, Corrado Binel, Francesca Bogo, Nicola Braghieri, Carlo Calderan,

Conrandin Clavuot, Simone Cola, Federica Corrado, Massimo Crotti, Davide Del

Curto, Arnaud Dutheil, Viviana Ferrario, Caterina Franco, Luca Gibello, Gianluca

d'Inca Levis, Laura Mascino, Andrea Membretti, Giacomo Menini, Marco Piccolroaz,

Gabriele Salvia, Enrico Scaramellini, Marion Serre, Daniel Zwangsleitner.

Progetto grafico / Graphic design: Marco Bozzola e Flora Ferro

Impaginazione / Layout: DoppioClickArt, San Lazzaro di Savena, BO

Stampa / Print: Ge.Graf Bertinoro, FC

Curatori del numero / Theme editors: Antonio De Rossi, Roberto Dini,

con la collaborazione di Eleonora Gabbarini e Stefano Girodo

Copertina / Cover: Villaggio ENI, Corte di Cadore, Edoardo Gellner, 1956.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione o adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

ArchAlp è pubblicata semestralmente e inviata in abbonamento postale.

Abbonamento cartaceo 4 numeri (novembre 2018, maggio 2019, novembre 2019, maggio 2020): € 100,00 per uso personale, spese di spedizione per l'Italia incluse; € 140,00 istituzionale, spese di spedizione per l'Italia incluse. Spese di spedizione per l'estero (non incluse nel prezzo dell'abbonamento): € 25,00. Il prezzo del singolo fascicolo è di € 28,00 per uso personale e di € 35,00 per uso istituzionale. Non sono incluse nel prezzo le spese di spedizione per il singolo fascicolo per l'estero (€ 5,00). È possibile pagare la tariffa con versamento su C/C postale n. 51787067 (intestato a Bononia University Press), con assegno bancario non trasferibile intestato a Bononia University Press oppure con carta di credito. Variazioni di indirizzo devono essere comunicate tempestivamente allegando l'etichetta con il precedente indirizzo. L'invio dei fascicoli non pervenuti avviene a condizione che la richiesta giunga entro 3 mesi dalla data della pubblicazione. Per informazioni e acquisti: abbonamenti@buponline.com.

A norma dell'articolo 74, lettera c del DPR 26 ottobre 1972, n. 633 e del DM 28 dicembre 1972, il pagamento dell'IVA, assolto dall'Editore, è compreso nel prezzo dell'abbonamento o dei fascicoli separati, pertanto non verrà rilasciata fattura se non su specifica richiesta.



**POLITECNICO
DI TORINO**

Dipartimento
di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura e Design
Politecnico di Torino
Viale Mattioli 39, 10125 Torino - Italy
Tel. (+39) 0110905806
fax (+39) 0110906379
iam@polito.it
www.polito.it/iam



BUP Bononia University Press

Bononia University Press
Via Foscolo 7, 40124 Bologna - Italy
Tel. (+39) 051232882
fax (+39) 051221019
info@buponline.com
www.buponline.com

ARCHALP

Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape



Nuova serie / *New series* n. 03 - 2019

Sedimentazioni della modernità. Case sulle Alpi del Novecento

Sédimentations de la modernité. Maisons des Alpes au XXe siècle /
Sedimente der Moderne. Häuser in den Alpen des 20. Jahrhunderts /
Usedline modernosti. Hise 20. stoletja v Alpah / Sedimentations
of modernity. Houses on the twentieth century Alps

Indice dei contenuti

Contents

Editoriale / Editorial	8
<hr/>	
1. Temi	
Case della modernità alpina. Spazi inaugurali di apertura, sperimentazione, sedimentazione / Houses of Alpine modernity. Inaugural spaces of openness, experimentation, sedimentation <i>Antonio De Rossi</i>	13
<hr/>	
2. Esperienze	
L'art de vivre en montagne, selon Charlotte Perriand / The art of mountain living, according to Charlotte Perriand <i>Claire Grangé</i>	25
La "nave" che salpa verso il paesaggio alpino: villa Borsotti a Balme / The "ship" that sets sail for the alpine landscape: Villa Borsotti in Balme <i>Roberto Dini</i>	37
Mirare al paesaggio. La casa Cattaneo di Carlo Mollino sull'altopiano di Agra / Aim for the landscape. The Cattaneo house by Carlo Mollino on the Agra plateau <i>Sergio Pace</i>	45
Geometria "imperfetta": Luigi Vietti, villa La Roccia a Cannobio / "Imperfect" geometry: Luigi Vietti, Villa La Roccia in Cannobio <i>Veronica Dell'Aira</i>	59
Quando il Moderno cerca radici. Casa Balmelli di Tita Carloni e Luigi Camenisch / When the Modern puts down roots. Casa Balmelli of Tita Carloni and Luigi Camenisch <i>Nicola Navone</i>	67
Le case di Pietro Lingeri sull'Isola Comacina / The houses of Pietro Lingeri on the Comacina Island <i>Chiara Baglione</i>	77

«Ma sono anche artisti». La casa Clerici di Asnago e Vender a Chiesa in Valmalenco, 1940-41 / « <i>But they are also artists</i> ». <i>The Clerici house of Asnago and Vender in Chiesa Valmalenco, 1940-41</i> <i>Stefano Poli</i>	87
La Rinascita. L'opera di Bruno Morassutti a San Martino di Castrozza nell'alveo del suo tempo / The rebirth. The work of Bruno Morassutti in San Martino di Castrozza within the fold of his time <i>Alessandro Colombo, Roberto De Biasi, Francesco Scullica</i>	93
Wie baue ich mein Haus? Edoardo Gellner e il dilemma dell'architetto / <i>Wie baue ich mein Haus?</i> Edoardo Gellner and the architect's dilemma <i>Michele Merlo</i>	101
Is there an autochthonous "Tyrolean Modernism"? <i>Bettina Schlorhauser</i>	117
Le case di Lois Welzenbacher, dispositivi che reinventano lo spazio alpino / The houses of Lois Welzenbacher, devices that reinvent the Alpine space <i>Antonio De Rossi, Laura Mascino</i>	127
Modernità discreta: Loos costruisce in montagna / Discreet modernity: Loos builds in the mountains <i>Luca Ortelli</i>	135

Editoriale

Alcuni prototipi abitativi elaborati tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Novecento sono stati fondamentali nel mettere a punto un'idea moderna dell'abitare in montagna e la loro influenza si riverbera fino a oggi.

In generale si può affermare che, insieme ad altri temi come gli sporthotel o i sanatori e le colonie, la casa in montagna costituisce uno dei terreni privilegiati per le sperimentazioni della nuova architettura moderna, le quali, nella dialettica con lo spazio alpino, assumono declinazioni al contempo molteplici e specifiche.

Come ha scritto lo storico dell'architettura Fulvio Irace, il progetto della casa montana permette innanzitutto l'esaltazione di quella «ricerca sull'oggetto isolato nel paesaggio che costituì momento rilevante dell'intero razionalismo europeo».

Già solamente intorno a questo nodo – l'incontro tra le forme geometriche dell'architettura e la morfologia organica e transcalare dell'ambiente alpino – prendono corpo una serie di ipotesi e concettualizzazioni che mostrano la ricchezza e lo spessore delle sperimentazioni.

Ma oltre al tema della dialettica tra oggetto architettonico e paesaggio alpino e tra interno ed esterno, sono molti i terreni attraversati dalla ricerca progettuale sulla casa montana dai moderni: la costruzione, le tecniche, la sperimentazione dei nuovi materiali, i cantieri in condizioni talvolta difficili.

Pensiamo inoltre al rapporto con la storia, con le tipologie e le figurazioni tradizionali, o ancora con le tecnologie ed i materiali locali, così come all'introduzione di nuove modalità di abitare e consumare la montagna.

L'obiettivo di questo numero è indagare le forme con cui l'architettura del Novecento prova a reinventare il suo rapporto con i diversi aspetti della montagna, dal paesaggio alpino alle tradizioni locali, dalla natura alle tecniche, dalle nuove forme di turismo ai modelli culturali e sociali.

I saggi contenuti nel volume illustrano alcune architetture conosciute e altre meno conosciute ma comunque fortemente emblematiche del periodo studiato, ricostruendone la contestualizzazione storico-sociale in rapporto al periodo, al costume e alla cultura dell'epoca, il ruolo della committenza, gli immaginari ed i riferimenti culturali dei progettisti.

Accanto a queste letture viene inoltre messo l'accento sugli specifici dispositivi progettuali sviluppati, evidenziando per ogni edificio il rapporto tra interno ed esterno, la relazione con il paesaggio, la tettonica, l'assetto distributivo e l'articolazione degli spazi, la morfologia degli involucri e delle coperture, le tecniche costruttive, i materiali, e mettendo in relazione questi aspetti con le ragioni culturali sottese.

Gli esempi studiati danno conto della profondità di questo patrimonio di sperimentazioni e di modelli che – attraverso sedimentazioni e stratificazioni – costituisce uno straordinario bacino di segni, linguaggi, atteggiamenti e approcci, che è ancora oggi un riferimento fondamentale per il progetto contemporaneo nel contesto alpino.

Editorial

Some housing prototypes developed between the 1920s and 1960s have been fundamental in developing a modern idea of living in the mountains; their influence reverberates until today.

Along with other topics such as sport hotels, sanatoriums or colonies, we can say that, in general, mountain houses represent one of the privileged grounds for experimenting with new modern architecture. Experimentations which, in dialectic with the Alpine space, take on multiple and specific declinations.

As the architectural historian Fulvio Irace wrote, first of all the project of the mountain house allows the exaltation of that «research on the isolated object in the landscape that represented an important moment of the whole European rationalism».

A series of hypotheses and conceptualizations take shape even just around this one point – the encounter between the geometric forms of architecture and the organic and transcalar morphology of the Alpine environment – showing the richness and depth of these experimentations.

However, in addition to the dialectic between architectural object and Alpine landscape and between the inside and outside, the moderns have crossed many lands within the design research on the mountain house: construction, techniques, experimentation with new materials, construction sites in sometimes difficult conditions.

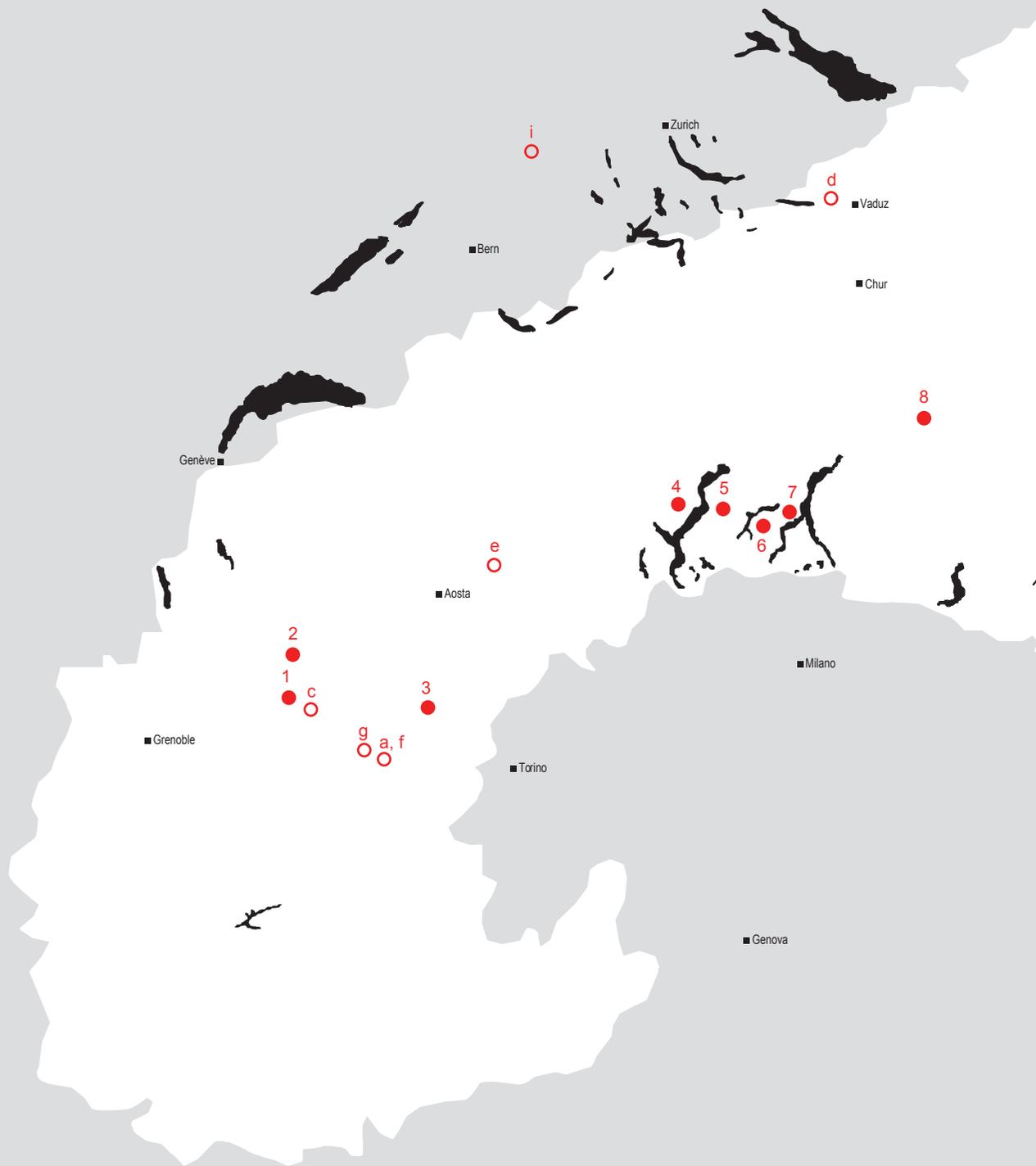
We can also mention the connection with history, with traditional typologies and representations, or yet with local technologies and materials, as well as with the introduction of new ways of living and consuming in the mountains.

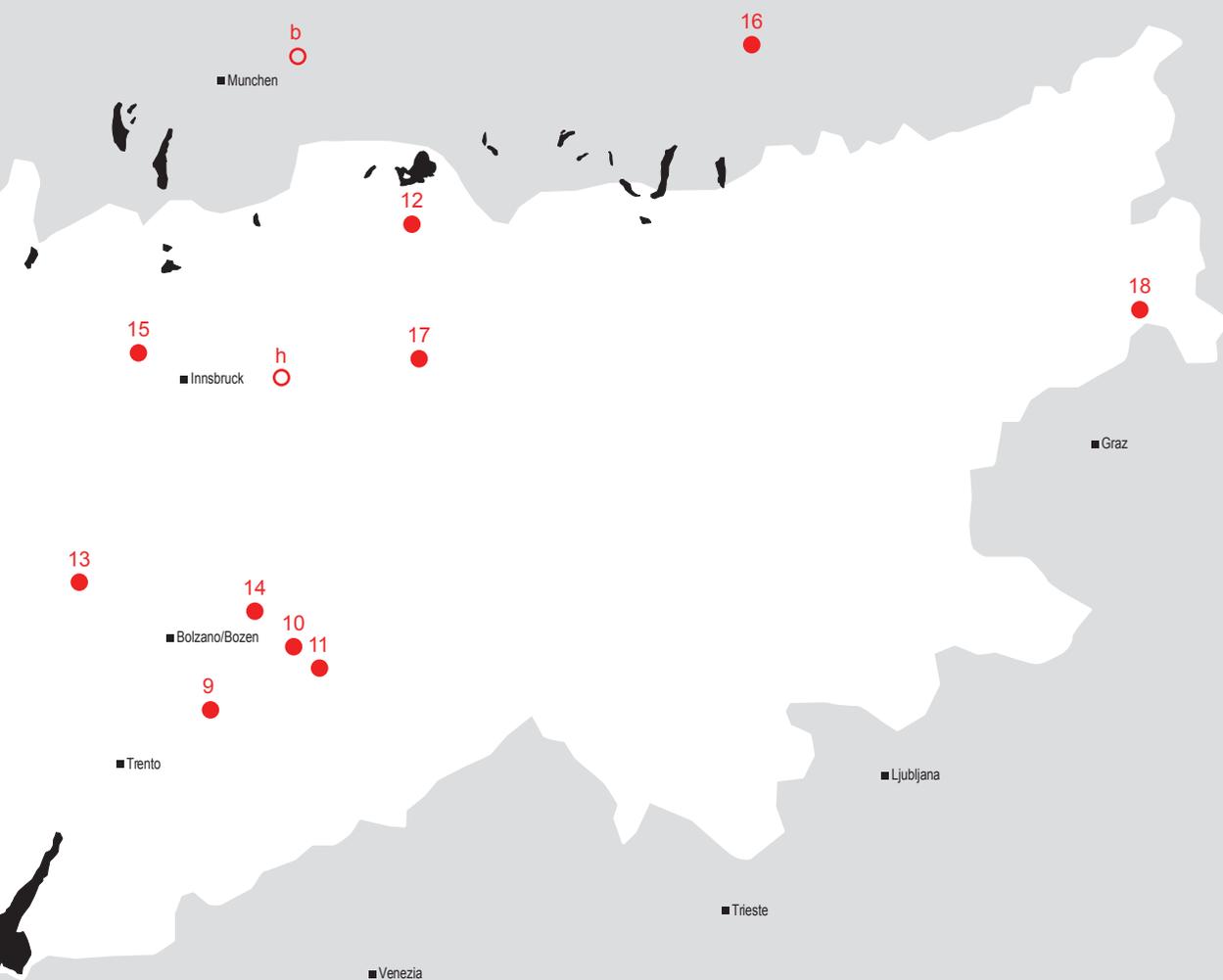
The aim of this issue is to investigate the multiple forms whereby 20th century architecture tries to reinvent its relationship with the different aspects of the mountain: from the alpine landscape to local traditions, from nature to techniques, from new forms of tourism to cultural and social models.

The essays in this volume show both well-known and less famous architectures; however, all of them are strongly emblematic of these years, as they piece together the historical and social context with the time, habits and culture, the role of the client and imaginaries and the cultural references of the designers.

Beside these interpretations, a strong emphasis is also put on the specific design devices developed in this period, highlighting, for every single building, the inside-outside connection, the relationship with landscape, tectonic, shaping of the space and distribution structure, morphology of envelopes and rooftops, building techniques, materials, and relating all these aspects together with the underlying cultural arguments.

The instances analyzed in «ArchAlp» n. 3, show how deeply-rooted is this heritage of experimentations and models which – through a series of layers and stratifications – constitutes an extraordinary collection of signs, languages, attitudes and approaches that are still considered to be fundamental references for the contemporary project in the Alpine context.





- a. Villa Ballarini, Sauze d'Oulx, Gino Levi Montalcini
- b. Wochenendhaus, Wartenberg, Paul Artaria
- c. Chalet Lang, Courchevel, Denys Pradelle
- d. Ferienhaus, Braunwaldalp, Hans Leuzinger
- e. Casa Lora Totino, Cervinia, Carlo Mollino
- f. Villa Marocco, Sauze d'Oulx, Gino Levi Montalcini
- g. Villa San Sisto, Bardonecchia, Paolo Ceresa
- h. Berghaus, Hahnenkamm, Clemens Holzmeister
- i. Landhaus, Reigoldswil, Rudolf Preiswerk

- 1. Chalet, Méribel, Charlotte Perriand
- 2. Résidences Versant Sud, La cascade, Pierra Menta, Station du Ski Les Arcs, Charlotte Perriand / Atelier d'architecture en montagne
- 3. Villa Borsotti, Balme, Umberto Cuzzi / Gigi Chessa
- 4. Villa La Roccia, Cannobio, Luigi Vietti
- 5. Casa Cattaneo, Agra, Carlo Mollino
- 6. Casa Balmelli, Rovio, Tita Carloni / Luigi Camenisch
- 7. Case per artisti, Isola Comacina / Pietro Lingeri
- 8. Casa Clerici, Chiesa Valmalenco, Mario Asnago / Claudio Vender
- 9. Due Case, San Martino di Castrozza, Bruno Morassutti
- 10. Casa Menardi, Cortina d'Ampezzo, Edoardo Gellner
- 11. Villaggio Eni, Borca di Cadore, Edoardo Gellner
- 12. Haus Mittermaier, Kössen, Franz Baumann
- 13. Hotel Hochfirst, Obergurgl, Franz Baumann
- 14. Hotel Monte Pana, Santa Cristina Valgardena, Franz Baumann
- 15. Landhaus Zach, Reith bei Seefeld, Franz Baumann
- 16. Casa Rosenbauer, Linz, Lois Welzenbacher
- 17. Casa Buchroithner - Casa Heyrovsky - Casa di famiglia, Zell am See, Lois Welzenbacher
- 18. Landhaus Khuner, Payerbach, Adolf Loos

antonio **de rossi**/claire gran
pace/veronica **dell'aira**/nico
baglione/stefano **poli**/aless
de **biasi**/francesco **scullica**
schlorhauser/antonio de ro
ortelli

g /roberto **dini**/sergio
la **navone**/chiara
andro **colombo**/roberto
/michele **merlo**/bettina
ssi/laura **mascino**/luca

1. TEMI





Case della modernità alpina. Spazi inaugurali di apertura, sperimentazione, sedimentazione

Houses of Alpine modernity.
Inaugural spaces of openness, experimentation, sedimentation

Why the need, in some way the urgency, of a historically retrospective number of «ArchAlp» magazine dedicated to the houses of Alpine modernity?

The intent of this issue is to investigate the relationship between twentieth century modernity and contemporaneity in terms of breaks and novelties, of continuity and discontinuity, of shooting, variations and implementations, not just under the formal and linguistic aspect. In other words, are there points of interaction, long lasting red threads between the architectural vision of Lois Welzenbacher, Charlotte Perriand, Carlo Mollino, and that of Peter Zumthor, Gion A. Caminada, Bernardo Bader? It is basically a way to understand the existence of more or less long trajectories in the way architecture has set the critical and cultural field of mountain construction, recognizing differences and specificities.

Although these are generally well-known projects, the works published in this issue of «ArchAlp» are not uniformly known in the territories that refer to the Alpine space. Hence the importance of gathering together a series of architectures that have had the potential for prototypes in order to submit them to a general and comparative view.

Even in the absence of perhaps direct subsidiaries, the architectures presented in these pages represent an extraordinary patrimony of design moves and strategies which, through the internalization of experiences, deeply influenced the formation and determination of the contemporary architectural research field in the Alpine environment.

Antonio De Rossi

Architect, PhD, full professor of Architectural and Urban Design at the Politecnico di Torino and director of the research centre «Istituto di Architettura Montana» (IAM). Between 2005 and 2014 he was vice director of «Urban Center Metropolitano» of Turin. He's author of various architectural projects in the Alps. He published the work in two volumes *La costruzione delle Alpi* (Donzelli 2014 and 2016) that have won the «Rigoni Stern» prize and the «Acqui Storia» prize and the book *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste* (Donzelli, 2018).

Keywords

Alps, modernity, modern architecture, contemporary architecture, design culture.

Perché la necessità, in qualche modo l'urgenza, di un numero storicamente retrospettivo della nostra rivista «ArchAlp» dedicato alle case della modernità alpina?

Il tema naturalmente si presta a molteplici tagli interpretativi. Uno, vagliato recentemente dalla storiografia architettonica di matrice sociologica specialmente francese (si veda ad esempio Wozniak, 2006 o Laroche, Toulhier, Cron, Delorme, 2014), vede nella cosiddetta *architecture des loisirs* un vettore rilevante per indagare le trasformazioni nelle configurazioni e negli usi dello spazio in rapporto all'introduzione di nuovi stili di vita legati alla modernità e al turismo. La montagna, quindi, come uno spazio rarefatto e metonimico dove le pratiche e gli ideali della modernità si presentano quasi in purezza, in un modo prossimo alla loro essenza (Denning, 2014; De Rossi, 2016), consentendo di cogliere meglio che altrove le interazioni tra architettura, cultura, società.

L'intento di questo numero è però differente. Si parte da un altro punto di vista: a fronte di un'attenzione oramai più che trentennale di critica e di pubblico per la produzione architettonica di qualità in ambiente alpino – l'atto inaugurale può essere considerato la cappella Sogn Benedetg di Peter Zumthor terminata nel 1988 –, sulle Alpi resta completamente da indagare il rapporto tra *modernità* novecentesca e *contemporaneità*. In termini di rotture e novità, di continuità e discontinuità, di riprese, variazioni e implementazioni.

Non soltanto ovviamente sotto l'aspetto formale e linguistico. Ma in termini innanzitutto di messa a punto di prototipi e configurazioni, di costruzione di approcci culturali specifici a scala regionale o nazionale, di concettualizzazione e reinterpretazione della tradizione storica, di innovazione costruttiva e tecnologica, di rapporto con la tettonica e la topografia, di interazione con il panorama e di metaforizzazione del paesaggio, di uso dei materiali. Di *matericità* delle cose. Detto in altri termini, esistono punti di interazione, fili rossi di lunga durata tra la visione architettonica dei Lois Welzenbacher, Charlotte Perriand, Carlo Mollino, e quella dei Peter Zumthor, Gion A. Caminada, Bernardo Bader? È un modo, in fondo, per comprendere non tanto

dirette influenze o filiazioni, ma l'esistenza di traiettorie più o meno lunghe nel modo con cui l'architettura ha impostato il campo critico e culturale del costruire in montagna, riconoscendo differenze e specificità.

A questo primo tema se ne aggiunge un secondo. Pur trattandosi di progetti generalmente molto noti, le opere pubblicate su questo numero di «ArchAlp» non sono conosciute in modo uniforme nei territori che fanno riferimento allo spazio alpino. I francesi conoscono poco rispetto alle architetture alpine realizzate fuori dalle montagne dell'Esagono. In Italia, se si esclude forse l'Alto Adige, praticamente non si conoscono le opere della modernità tirolese dei vari Franz Baumann, Clemens Holzmeister, Lois Welzenbacher, e al tempo stesso nei paesi di lingua tedesca si sa poco di Carlo Mollino o dello stesso Edoardo Gellner. Da qui l'importanza di raccogliere insieme una serie di architetture che hanno avuto valenza di prototipo per sottoporle a uno sguardo generale e comparativo.

Da questo punto di vista le case alpine della modernità qui presentate, la cui destinazione è quasi per la totalità rivolta alle pratiche turistiche e del tempo libero, rappresentano un campione strategico – di analogo c'è forse solamente la produzione per l'hôtellerie – per cogliere in senso diacronico e al contempo geografico il rapporto tra modernità e contemporaneità.

1. Sono molti i temi, a partire dalla contemporaneità, rispetto ai quali provare a interrogare e interpretare tali progetti della modernità alpina. Il primo, e forse più evidente, concerne il modo in cui i portati della nuova architettura del razionalismo e del funzionalismo vengano a declinarsi metamorfizzandosi nell'incontro-scontro con la matericità dello spazio alpino. Il caso più eclatante è quello delle ville realizzate a cavallo tra gli anni Venti e Trenta da Lois Welzenbacher – la casa Buchroithner del 1928-30 sopra Zell am See, la casa Rosenbauer del 1929-30 a Linz, e la casa Buchroithner del 1932 sempre a Zell am See – i cui volumi chiari e puri vengono a distorcersi e riconfigurarsi in rapporto alla tridimensionalità della montagna al fine non solo di introiettare il panorama, ma

anche di modellarsi in rapporto al sito (Reichlin, 1996). È un tema che raggiungerà il suo culmine nei tanti progetti, di cui solo uno realizzato – la casa sull’altopiano di Agra del 1952-54 –, elaborati da Carlo Mollino nell’immediato secondo dopoguerra. Esplorazioni progettuali che, come si può vedere nella casa poi non costruita per Dino Lora Totino a Cervinia del 1946, ossessivamente tornano e ritornano sempre su un unico punto: un’architettura che cerca di rendere fisica, solidi-

ficandola in spazio costruito, la sensazione dell’esperienza – della *montagnité*, direbbero i francesi – della montagna. Ed ecco allora costruzioni aggettanti e dinamiche che si aprono vertiginosamente sul paesaggio d’alta quota, mimando l’impressione del vuoto e del precipizio. Progetti che trovano un curioso antecedente in una casa non realizzata di Paul Artaria del 1932, la *Wochenendhaus* a Wartenberg, caratterizzata dal telaio ligneo e dal forte sbalzo.

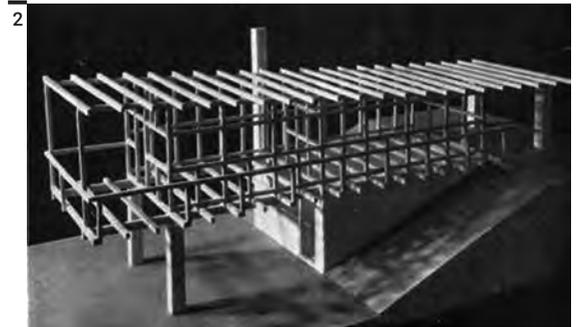
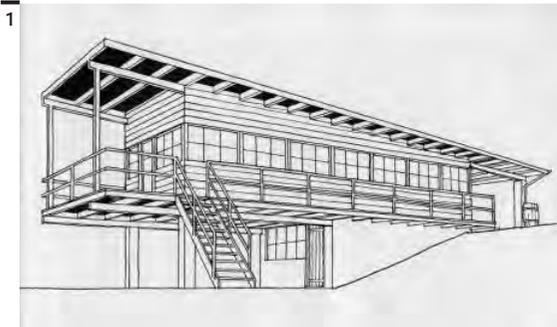


Fig. 1-2
P. Artaria,
Wochenendhaus,
Wartenberg, 1932.

Fig. 3
D. Pradelle, *Atelier
d'Architecture de
Courchevel, Chalet
Lang*, Courchevel,
1950.

4



5

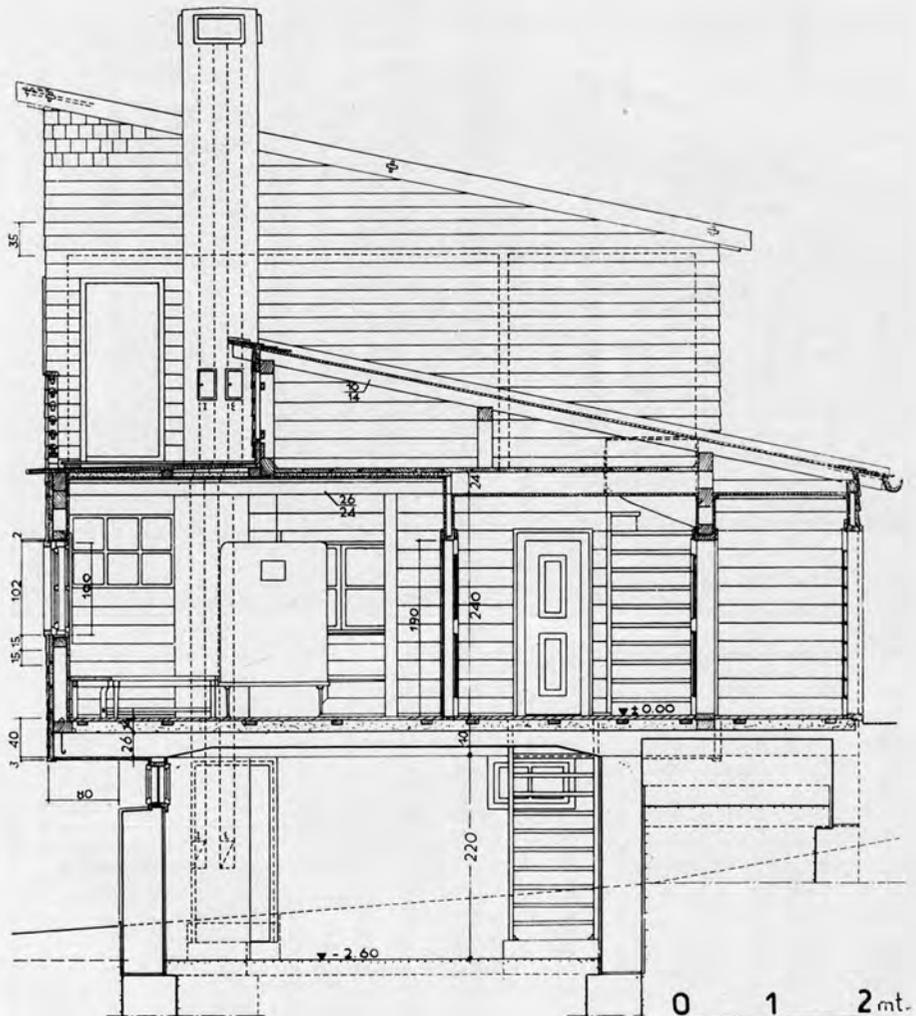
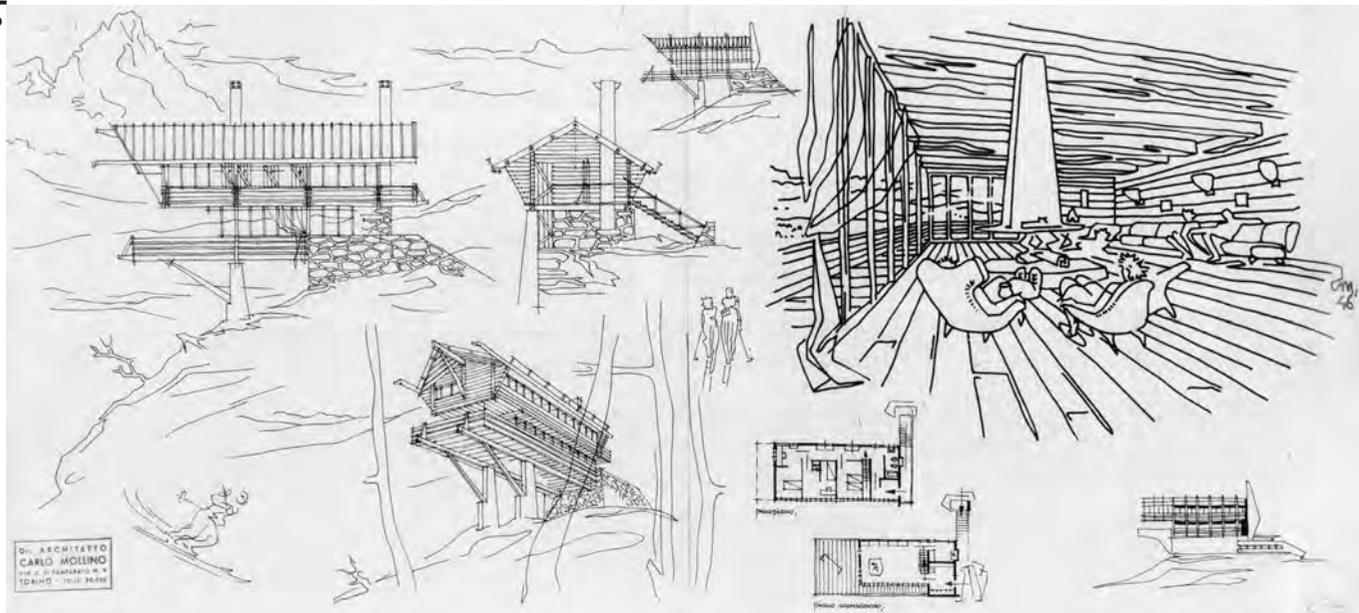


Fig. 4
H. Leuzinger,
Ferienhaus,
Braunwaldalp,
Glarus, 1930.

Fig. 5
C. Holzmeister,
Berghaus,
Hahnenkamm, 1930,
sezione.



2. Ma un altro tema importante è quello relativo al disegno tridimensionale dell'oggetto architettonico, che trova nella configurazione della copertura un elemento decisivo per stabilire una relazione intenzionale e attiva con la tettonica del paesaggio e la topografia del sito. Decisiva da questo punto di vista è l'invenzione della falda unica, che diventerà una sorta di icona della modernità in ambiente alpino. La falda unica rispetto alla tradizionale copertura a capanna, che tende a legare la costruzione verticalmente al terreno, ingenera infatti tra architettura e topografia una potenziale tensione dialettica. La monofalda non soltanto conferisce asimmetria e dinamicità all'intera composizione, ma obbliga il progetto a un atto di interpretazione e scelta: verso che direzione aprire l'edificio, che cosa inquadrare e sottolineare, quale rapporto instaurare con la geomorfologia – prossima e lontana – del sito. A fronte della copertura a capanna o a quella piana dei razionalisti come nel caso dei progetti di Rudolf Gaberel a Davos che assolutizza l'oggetto, la falda unica pone allora in primo piano il possibile carattere *relazionale* dell'architettura nei confronti dell'ambiente montano. E al tempo stesso, col suo profilo inclinato, viene a configurarsi come una sorta di *mediazione iconografica* tra le figurazioni di paesaggio culturale di matrice tradizionale dominate dai tetti a falde e quelle moderniste delle coperture piane. Normalmente per l'invenzione della falda unica si fa riferimento allo Sporthotel Monte Pana, realizzato nel 1930-31 dall'architetto Franz Baumann nel territorio di Santa Cristina Valgardena; ancora prima, nel 1927, era venuta una casa progettata da Hans Leuzinger a Braunwaldalp – la Ferienhaus “Uf dr

Höhi” –, una costruzione a telaio in legno su pendio ricoperta da coperture a falda unica, in contropendenza rispetto all'andamento del terreno, e con una finestra angolare a nastro che svuota lo spigolo dell'edificio aprendolo al paesaggio (Bucher et al., 1993). È un tema che tornerà in tantissime case della modernità alpina, dalle ville di Franz Baumann fino a quelle di Gino Levi Montalcini realizzate a Sauze d'Oulx del 1947.

3. Vi è poi il tema, per molti versi decisivo nella determinazione di un'idea di architettura alpina moderna, della riflessione sulla specificità degli aspetti costruttivi in ambiente montano attraverso una sorta di dialogo fondato sulla ripresa, l'implementazione o la distorsione degli elementi – puntoni, bielle, balconate, strutture della copertura – dell'edilizia storica. Soprattutto negli anni del secondo dopoguerra questo tema attraverserà molteplici esperienze in parallelo. C'è Franco Albini e il gruppo dei milanesi, per i quali vi è «il problema dell'ambientamento nel paesaggio alpino, valendosi di quelle esperienze dell'architettura antica [...] tuttora attuali e aderenti allo spirito moderno», e dove «la programmatica limitazione ai mezzi costruttivi tradizionali e ai materiali tradizionali vuole accentuare l'esigenza di un profondo adeguamento alla natura e al costume del luogo» (Albini, 1951: 67). Vi sono i francesi, Laurent Chappis e Denis Pradelle dell'École de Courchevel in primis, che invece lavorano sull'ibridazione di materiali moderni e tradizionali, mettendo a fuoco soluzioni compositive incentrate sull'utilizzo di innovazioni tecnologiche contemporanee e al contempo il recupero di soluzioni costruttive

Fig. 6
C. Mollino, casa Lora
Totino, disegni di
progetto, 1946.



dall'architettura storica. C'è Edoardo Gellner sulle Alpi centro-orientali, «che rilegge estraendone l'essenza delle regole costruttive, le ragioni tettoniche dell'impiego dei materiali, delle strutture e delle murature, le logiche climatiche degli orientamenti, delle aperture e delle coperture» (Mancuso, 1996: 48). E infine ci sono i piemontesi, Carlo Mollino ma anche progettisti come Paolo Ceresa, per i quali «la strada non sembra essere quella di riprendere gli elementi della tradizione per “attualizzarli”, in base a un'esigenza “morale” e attraverso le sottigliezze di una rielaborazione poetica trattenuta e controllata [...]. Per i torinesi, gli elementi della tradizione paiono piuttosto essere “pretesti” di una esplorazione e di una manipolazione formale che cerca i suoi modi e le sue direzioni» (Vitale, 2003: 56).

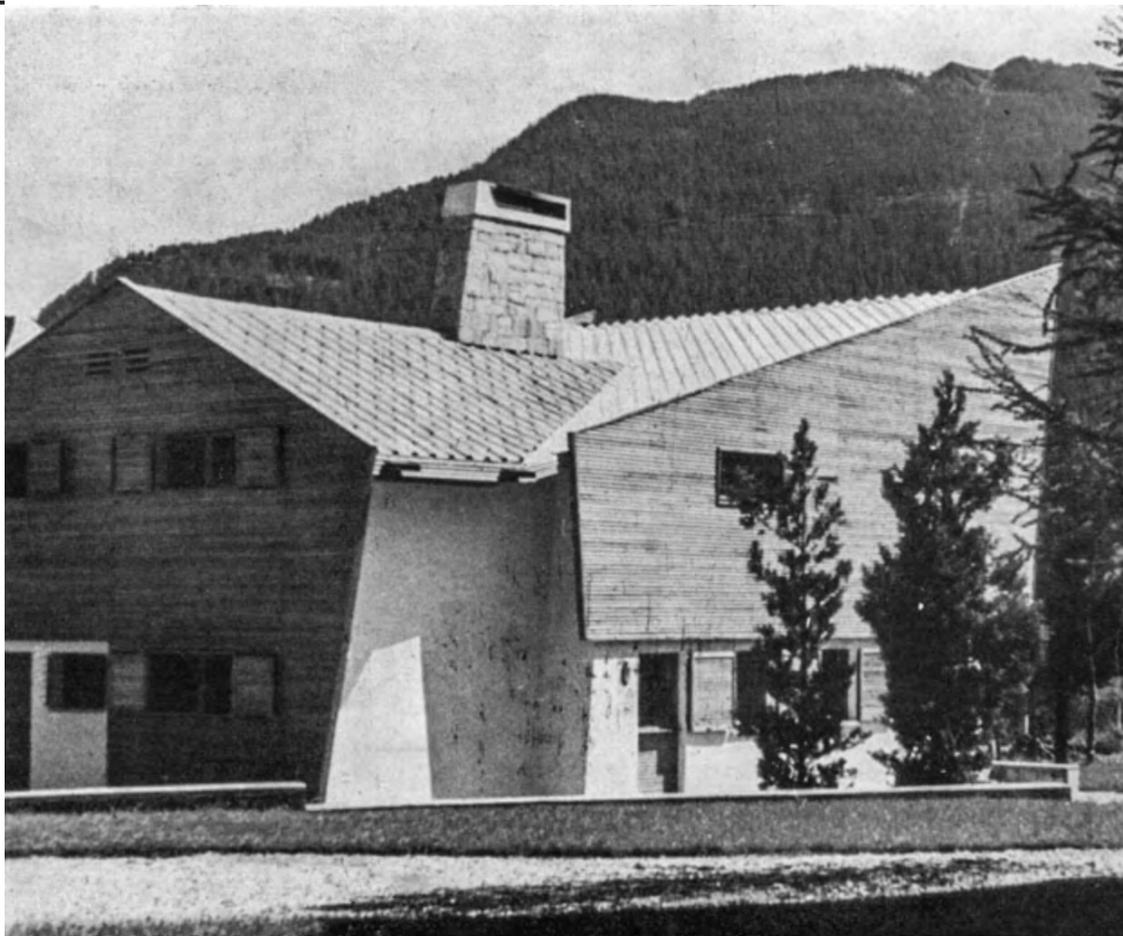
In questo complesso laboratorio che intreccia storia e modernità, figurazioni e costruzione, due case sembrano imporsi come grandi classici del modernismo alpino novecentesco: la casa doppia di Bruno Morassutti e Angelo Mangiarotti a San Martino di Castrozza, e lo chalet di Charlotte Perriand a Méribel, ambedue terminati nel 1960.

4. Ancora, in relazione a quest'ultimo tema, e pre-gno di conseguenze per l'architettura contempo-

anea in ambiente alpino degli ultimi decenni, vi è la ricerca sulla costruzione in legno. Sul tema dell'*Holzbau*, gli anni Venti e Trenta vedono un forte dinamismo dei paesi di lingua tedesca, con al centro le innovative ricerche di Konrad Wachsmann sulla prefabbricazione, la modularità e le modalità di giunzione degli elementi in legno o ancora le esperienze, declinate secondo la lezione del Neues Bauen – di architetti come Rudolf Steiger. Un prototipo certamente notevole è la Berghaus dell'architetto tirolese Clemens Holzmeister, che nel corso del 1930 costruisce per la propria famiglia una casa per vacanze sull'Hahnenkamm, sopra Kitzbühel, caratterizzata dalla struttura in legno e dal rivestimento in scandole. Importante anche la figura del già citato Hans Leuzinger, che realizza diverse case reinterpretando in chiave contemporanea la tradizionale tecnica dello *Strickbau*. Pur non essendo propriamente nelle Alpi, la Landhaus dell'architetto Rudolf Preiswerk, realizzata nel 1934 a Reigoldswil nel Baselland, affronta il tema della costruzione a telaio in legno intrecciandola con molti dei temi dell'architettura moderna in ambiente alpino: la volumetria caratterizzata dall'andamento orizzontale della copertura praticamente piana con forte sbalzo e dalle lunghe terrazze-ballatoi che rivestono interamente

Fig. 7
L. Welzenbacher,
casa Buchroithner,
Zell am See,
1928-1930.

8



9



Fig. 8

P. Ceresa, villa San Sisto, Bardonecchia, 1953.

Fig. 9

G. Levi Montalcini, villa Marocco, Sauze d'Oulx, 1947.



le facciate; lo sfruttamento del pendio per accedere, come nell'architettura rurale storica, ai diversi livelli dell'edificio; l'impiego integrale del legno non solo per la struttura, ma per i rivestimenti e gli interni (Red., 1938). Ancora, sul tema dell'*Holzbau* sarà particolarmente attivo l'architetto Paul Artaria, già menzionato per il suo progetto di *Wochenendhaus* a telaio ligneo a Wartenberg. Artaria pubblicherà questo e altri suoi progetti caratterizzati dall'impiego del legno – come la *Ferienhütte* a Tessenberg in Austria del 1920, che in sezione sembra preludere alla casa Capriata di Mollino – nel suo libro *Schweizer Holzhäuser* del 1936.

5. E infine vi è il tema del rapporto, costruito dalla modernità, con la storia e la tradizione. L'apertura in avanti coincide infatti con un inedito sguardo all'indietro, che apre spazi di riflessione e di progetto fino a quel momento non concepibili. Prima, nel corso dell'Ottocento, si era parlato, in relazione alla montagna, di tipico, caratteristico, pittoresco; con il farsi del Novecento – grazie all'opera di figure come Paul Schultze-Naumburg – inizia a prendere corpo un tema nuovo, che concerne la formazione dell'idea di tradizione. Un concetto che viene quindi a forgiarsi dentro la modernità, e dalla quale non è separabile. Un'idea che, malgrado le

molteplici articolazioni e sfumature, muove dal riferimento comune ai materiali e alle immagini codificate del paesaggio e dell'architettura alpina tradizionale, ma per farle diventare il punto di origine di una ricerca che tende alla progressiva astrazione e riformulazione dei dati di partenza. Un'idea di rapporto dialettico con la tradizione che conosce tra le Alpi molteplici e differenti declinazioni, che si tratti della *Landhaus Khuner* realizzata di Adolf Loos nella bassa Austria nel 1930, della *Landhaus Zach* costruita da Franz Baumann a Reith bei Seefeld in Tirolo nel 1932, o ancora della *Berghütte* ideata nei primi anni Trenta da Paul Schmitthenner sopra Imst, sempre in Tirolo.

Si potrebbe continuare, prendendo in considerazione questioni decisive come il tema distributivo e dell'organizzazione spaziale della casa, o ancora quello della sperimentazione di materiali e tecniche moderni. Un dato resta evidente. Che pur in assenza di filiazioni forse dirette, le architetture presentate in queste pagine rappresentano uno straordinario patrimonio di mosse e strategie progettuali che ha comunque profondamente influenzato, attraverso la sua sedimentazione di esperienze, la formazione e determinazione del *campo* delle ricerche architettoniche contemporanee in ambiente alpino. ■

Fig. 10

C. Holzmeister,
Berghaus,
Hahnenkamm, 1930.

Fig. 11

R. Preiswerk,
Landhaus,
Reigoldswil, 1934.



Bibliografia

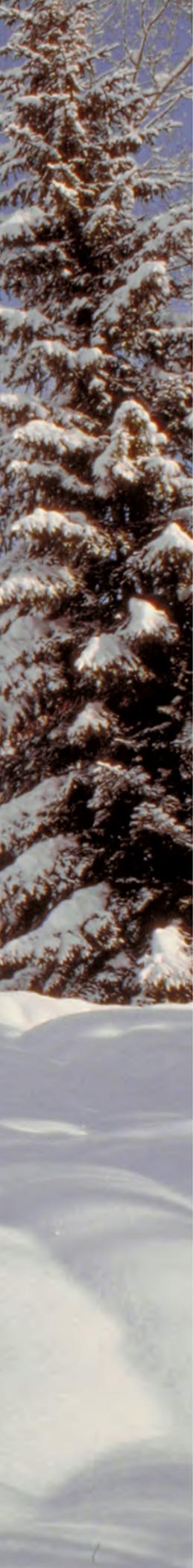
- (1938), «Landhaus P-S. in Reigoldswil. Architekt R. Preiswerk», in *Das Werk*, n. 2.
- Albini Franco** (1951), «Albergo per ragazzi a Cervinia», in *Edilizia moderna*, n. 47.
- Artaria Paul** (1936), *Schweizer Holzhäuser*, Wepf, Basel.
- Bucher Annemarie et al.** (1993), *Hans Leuzinger 1887-1971. Pragmatisch modern*, Gta-Verlag, Zürich.
- Denning Andrew** (2014), *Skiing into Modernity. A Cultural and Environmental History*, University of California Press, Oakland.
- De Rossi Antonio** (2016), *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Donzelli, Roma.
- Harbers Guido** (1931), *Lois Welzenbacher. Arbeiten der Jahre 1919 bis 1931*, Georg D.W. Callwey, München.
- Laroche Claude, Toulrier Bernard, Cron Éric, Delorme Franck** (2014), «Architecture et urbanisme de villégiature: un état de la recherche», In situ *Revue des patrimoines*, n. 24, <https://journals.openedition.org/insitu/11042>.
- Mancuso Franco** (1996), *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, Electa, Milano.
- Reichlin Bruno** (1996), «Die Moderne baut in den Bergen – Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna», in Mayr Fingerle Christoph (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen – Architettura contemporanea alpina. Architekturpreis – Premio d'architettura 1995*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.
- Vitale Daniele** (2003), «Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese», in Levi-Montalcini Emanuele (a cura di), *Gino Levi-Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 2.
- Wozniak Marie** (2006), *L'architecture dans l'aventure des sports d'hiver. Stations de Tarentaise. 1945-2000*, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, Facim, Chambéry.

antonio **de rossi**/claire **gran**
pace/veronica **dell'aira**/nicco
baglione/stefano **poli**/aless
de biasi/francesco **scullica**
schlorhauser/antonio **de ro**
ortelli

g /roberto **dini**/sergio
ola **navone**/chiara
andro **colombo**/roberto
/michele **merlo**/bettina
ossi/laura **mascino**/luca

2. ESPERIENZE





L'art de vivre en montagne, selon Charlotte Perriand

The art of mountain living, according to Charlotte Perriand

Passionate about skiing and alpinism, the architect and designer Charlotte Perriand (1903-1999) developed numerous projects for *loisirs* and the mountain landscape over the course of her career. Her major projects in the years 1960 to 1980, such as her chalet in Méribel and the ski resorts of Les Arcs 1600 and 1800, owe their foundations to the research that she carried out in the 1930s.

The designs of this pioneer illustrate a way of living in harmony with nature and demonstrate how advanced her thinking was. Recognized as remarkable contemporary architecture, her designs remain extremely comfortable to live in today.

Claire Grangé

Holder of a DEA (Diploma of Advanced Studies) in History, and cultural media. She was named director of the museum "House of the Winter Olympics" from 1992 to 2018 where she was responsible for the development of exhibitions on subjects linked to development in the mountains, the architecture of ski resorts and winter sports. From 2007-2008, she oversaw the exhibition *Charlotte Perriand and the mountain*. In 2016, she wrote the book *Charlotte Perriand, creating in the mountains*, in collaboration with Guy Rey-Millet and Gaston Regairaz. She lives in the resort of Les Arcs (Savoie), which she has enjoyed since Christmas 1968, and where she is a ski instructor.

Keywords

Charlotte Perriand, modern architecture, design, ski resorts, mountain landscape.

«L'homme et l'univers sont intimement liés, c'est pourquoi je ne peux jamais séparer les parties du tout pour ce qui concerne ma discipline, l'architecture du milieu, l'équipement de l'architecture. [...] L'architecture procède de l'intérieur vers l'extérieur, c'est un aller-retour».

Charlotte Perriand, *Une vie de création*,
Odile Jacob, Paris, 1998, p. 29.

Passionnée de ski et d'alpinisme, l'architecte et designer Charlotte Perriand (1903-1999), a élaboré au cours de sa vie, de nombreux projets pour les loisirs et la montagne. Ses constructions maîtresses des années 1960 à 1980, telles que son chalet de Méribel et les stations de ski des Arcs 1600 et 1800 trouvent leurs fondements dans les recherches qu'elle avait menées dans les années 1930.

Les créations de cette pionnière illustrent un art de vivre en relation avec la nature et témoignent de la modernité de sa pensée. Reconnues en tant qu'Architecture contemporaine remarquable, ses réalisations sont toujours très agréables à habiter aujourd'hui.

Les recherches pour un habitat nouveau

A l'âge de 24 ans, Charlotte Perriand, jeune diplômée de l'Union centrale des Arts décoratifs, crée « Le bar sous le toit » qui est exposé au Salon des artistes décorateurs de 1927. Elle est immédiatement remarquée par la critique et intègre la même année l'atelier d'architecture de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, rue de Sèvres (Paris 6^e) comme associée pour l'équipement intérieur (1927-1937) et étudiante en architecture (1927-1934).

Dès cette période, elle pratique la haute montagne, avec son premier mari puis avec ses amis de l'atelier de la rue de Sèvres. Avec Pierre Jeanneret son compagnon de cœur de 1933 à 1940, ils vont parcourir, à pied et à ski, été et hiver, toutes les montagnes des Alpes. Au cours de ses excursions, Charlotte Perriand, sportive avant l'heure, intègre les leçons de vie de la montagne. Elle observe l'habitat et le mobilier des paysans, elle fait des croquis et des relevés de l'architecture vernaculaire.

Pendant les années passées à l'atelier de Le Corbusier, elle travaille certes sur la création des mo-

biliers et les trois associés Le Corbusier-Jeanne-
ret-Perriand déposeront, notamment, le brevet de la Chaise longue basculante (1928). Mais elle travaille aussi sur des projets d'aménagement tels que le projet Travail et Sport (1927) qui montre une pièce lumineuse aménagée comme un loft, avec un bar-cuisine ouvert, un bloc sanitaire couchage, un espace de sport et de gymnastique séparé par une cloison composée de volumes de rangements et, pour la détente, une mezzanine avec jardin suspendu et hamac (publié dans *Répertoire du goût moderne*, 1929).

Avec le stand de l'« Equipement intérieur d'une habitation, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand » présenté au salon d'automne de 1929 à Paris, qui illustre l'habitation idéale de « l'homme nouveau », les trois associés proposent une approche nouvelle de l'habitat basée sur la standardisation, la production d'équipements en série et sur la notion d'habitat minimum. Pour Le Corbusier, homme de formules qui marquent les esprits, l'équipement mobilier de « la machine à habiter » se résume à « des casiers, des chaises, des tables ». A cause de la crise du logement et de l'insalubrité qui sévissent alors en Europe, la question de l'habitation minimum est une préoccupation des architectes modernes et figure à l'ordre du jour des CIAM de 1929 (Congrès internationaux d'architecture moderne). A l'occasion d'une étude approfondie sur l'architecture intérieure pour le logement ouvrier, Charlotte Perriand conclut que la surface minimum pour vivre décemment doit être de 14m² par habitant. Elle fait des propositions de logements pour célibataire, couple et familles de un à quatorze enfants, en rationalisant l'espace et en proposant une nouvelle organisation qui rompt totalement avec le modèle bourgeois : cuisines ouvertes, espaces modulables séparés par des cloisons coulissantes, rangements fonctionnels produits en série.

Charlotte Perriand, en véritable scientifique, étudie les gestes de la vie quotidienne, analyse les hauteurs accessibles pour une femme et définit une ergonomie du rangement qui libère l'espace.

Dans tous les aménagements qu'elle va concevoir durant sa vie, on retrouve cette « même philosophie

Image d'ouverture

Chalet à Méribel,
façade sud. Toutes
les photographies:
Pernette
Perriand-Barsac.

du rangement de de l'utilisation de l'espace » (Bar-sac, 2005) qu'elle applique en particulier à ses réalisations en montagne, les refuges ou les appartements des Arcs.

L'architecture pour les loisirs

Le contexte des années 1930 est celui du développement des théories hygiénistes, des loisirs pour tous, de l'épanouissement grâce aux activités de plein-air. En juin 1936, le gouvernement du Front populaire instaure deux semaines de congés payés pour tous les travailleurs. L'organisation des loisirs devient alors un centre d'intérêt.

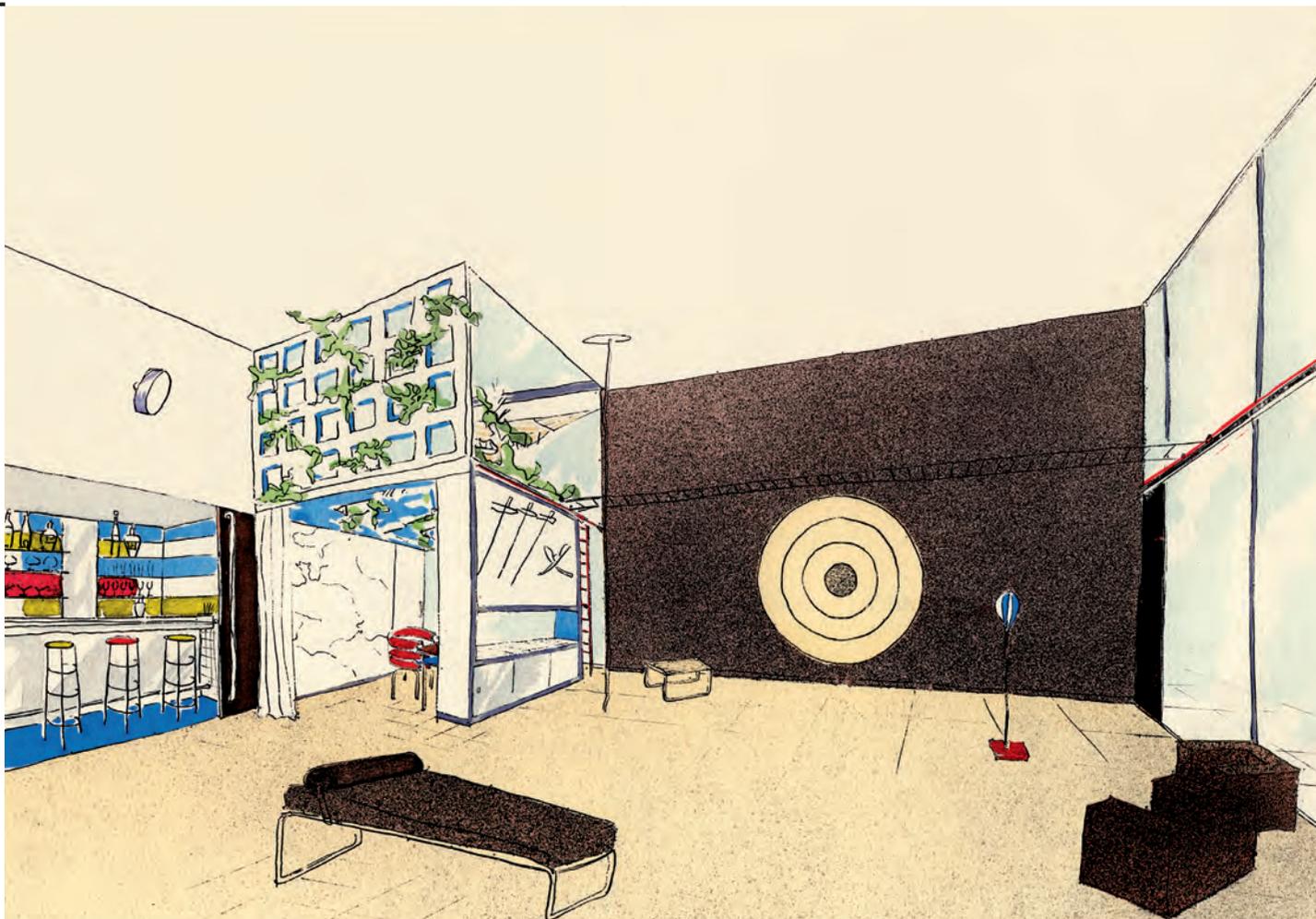
Charlotte Perriand, qui a terminé sa formation et peut exercer comme architecte, participe aux concours lancés par la revue « L'Architecture d'aujourd'hui ». Dans le domaine des loisirs, elle préconise une architecture légère et préfabriquée, accessible au plus grand nombre. La simplicité de son projet de la Maison au bord de l'eau sur pilotis (1934) en est une belle illustration, dont elle dit : « Ce n'était pas une architecture conventionnelle de résidence secondaire, mais un espace éphémère plein de charme, intégré à la nature environnante ».

Sa réflexion s'appuie toujours sur la relation privilégiée avec la nature.

En 1935, elle conçoit le projet d'un « Hôtel de haute montagne à 2 200 m d'altitude » où elle préconise d'examiner soigneusement l'emplacement : orientation, terrain, degré de pente, ensoleillement. La couverture en toits plats permet la récupération des eaux vers l'intérieur du bâtiment par des conduites à l'abri du gel et évite les chutes de neige sur les vacanciers. Les toitures sont recouvertes de gazon, ou de neige en hiver, pour servir d'isolation. L'été, les toits se transforment en solariums. Elle note que les calmes lignes horizontales de la toiture contrastent avec les formes découpées du paysage de la montagne. Elle imagine que le bâtiment suive la ligne de pente, ce qui dégage à l'aval différents étages alors qu'à l'amont il rentre de plain-pied dans le terrain.

Durant l'hiver 1938-1939, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand se rendent à Vars (Hautes-Alpes) et étudient un projet d'implantation de station de ski. Ils choisissent de proposer des résidences collectives, assez basses, qui descendent en cascade dans la pente.

Fig. 1
Travail et sport,
dessin de Charlotte
Perriand, 1927,
perspective
d'ensemble, planche
19, publié dans
*Répertoire du goût
moderne*, 1929.
Pour toutes les
reproductions
d'œuvres: Charlotte
Perriand © ADAGP,
2019, Paris;
avec l'aimable
autorisation des
Archives Charlotte
Perriand.



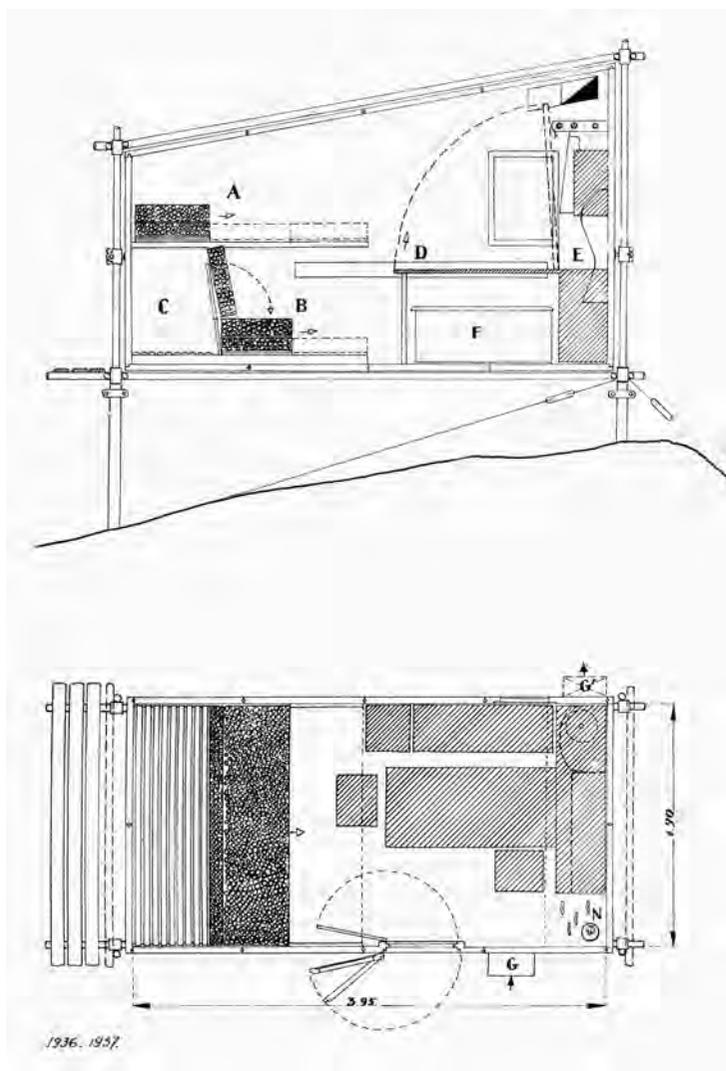


Fig. 4-5

Chalet à Méribel,
1960 – Grande
pièce de vie à l'étage
– Architecte et
architecture intérieure
Charlotte Perriand.

Fig. 6

Façade sud.

Fig. 7

Charlotte Perriand à
Méribel, 1987.

De retour en France en 1946, après un séjour en Indochine, Charlotte Perriand travaille à l'aménagement de la jeune station de Méribel (Savoie). Le promoteur Peter Lindsay, qui ne peut la payer, lui offre un terrain qu'elle choisit au fil de ses pas, dans une jolie combe où coule un ruisseau. Ce n'est qu'en 1960 qu'elle décide de construire son chalet qu'elle conçoit comme un refuge. Son premier projet, dessiné en 1948-1949, avec des terrasses ouvrant sur la montagne et une grande baie vitrée pivotante formant coupe-vent, comporte une toiture à toit plat végétalisé. Ce projet est refusé car il ne correspond pas au cahier des charges de Méribel qui impose des toitures à double pente.

Elle change de démarche et entreprend d'arpenter les villages de la vallée pour analyser les techniques de construction. Elle va alors réaliser un chalet au charme fou qui allie la simplicité du refuge à la communication avec le paysage.

Des maisons traditionnelles savoyardes, elle conserve la structure faite de murs de pierre arasés sur les-

quels est posée la charpente en bois, « comme un chapeau », dit-elle. A l'étage, qui était réservé au grenier à foin, elle fait une seule pièce d'habitation et installe des grands pans de verre en double vitrage, ce qui ouvre l'espace intérieur vers l'extérieur, vers le soleil. Une simple terrasse sans balustrade est posée devant la baie vitrée pour favoriser encore la communication avec le paysage.

La grande pièce de l'étage ne comporte pas de séparation. Seules quelques cloisons coulissantes referment les alcôves des lits, comme les lits clos des maisons paysannes. Un déshabilleur précède l'espace affecté aux soins de toilette. La lumière zénithale pénètre par les pignons vitrés. Des panneaux coulissants translucides, qui s'escamotent dans les murs, filtrent la lumière. Enfin, autre clin d'œil aux dispositifs de l'architecture japonaise, le sol en paille de riz possède la douceur du tatami.

Au rez-de-chaussée, la pièce à vivre est organisée à partir d'une grande cheminée ouverte en granit, entourée de banquettes, dans laquelle on entre pour se réchauffer, faire des grillades, chanter, lire... Devant la baie vitrée qui descend jusqu'au sol, elle a disposé une simple table en rondins, quelques tabourets tripodes et un fauteuil paillé pour inviter à contempler la prairie alpine et les traces d'animaux. Ce chalet, adossé à la pente avec légèreté, est en connivence avec le lieu et évoque la simplicité de l'abri des montagnards. D'une superficie totale d'environ 85m², il est une synthèse entre l'interprétation des sources traditionnelles et l'esprit créatif qui élabore un art d'habiter contemporain. C'est une expérimentation de la modernité en montagne, sans régionalisme, ni folklorisme. Charlotte Perriand parlait « d'une architecture franche » dont la qualité a été reconnue par l'attribution du classement monument historique en 2016.

Les stations des Arcs 1600 et 1800

C'est avec la conception de la station de ski des Arcs 1600 et 1800 que Charlotte Perriand va pleinement exprimer son talent et restituer tout son savoir-faire. A l'âge de 64 ans, elle va s'engager sans réserve dans ce projet de grande ampleur et lui consacrer plus de vingt ans, de 1967 à 1989. Il s'agit de définir le programme d'une station de 30 000 lits, répartis en trois entités. C'est une opération complexe, alliant l'urbanisme à l'architecture, sur un site vierge et en respectant des délais rigoureux de construction.

Charlotte Perriand conduit un travail collectif mené avec une équipe composée des architectes-urbanistes Gaston Regairaz et Guy Rey-Millet de l'AAM (Atelier d'Architecture en Montagne), de Bernard Taillefer, charpentier-menuisier qui deviendra architecte en 1982, de Pierre Faucheux, graphiste et architecte, d'Alain Tavès et Robert Rebutato, architectes et anciens de l'atelier de Le Cor-



6



7



busier, et enfin de Jean Prouvé qui intervient en tant qu'ingénieur conseil.

Comme toujours, elle privilégie une démarche de conception globale, fondée sur la relation avec la nature, qui se développe de l'urbanisme, à l'architecture et à l'équipement intérieur, résumée dans sa formule « du béton à la petite cuillère ».

Pour offrir le ressourcement attendu par les vacances, elle s'attache à inscrire les résidences dans la nature : aucun vis-à-vis, chaque logement dispose d'une vue vers la montagne.

Dans cet objectif, le plan d'urbanisme est primordial. Aux Arcs 1600 et 1800, il est tracé selon un parcours horizontal qui suit une courbe de niveau. Les circulations sont séparées : la route et les stationnements se trouvent à l'aval, les piétons et les skieurs sont à l'amont. Le chemin piéton qui traverse la station dessert les immeubles, les commerces et les pistes de ski. Le vacancier se déplace facilement et agréablement, sans rencontrer les voitures qui sont rejetées à l'extérieur de la station. Pour Arc 1600, Charlotte Perriand propose de « coucher » les immeubles qui descendent en cascade le long de la pente (résidence Cascade) ou en gradins le long



Fig. 8
Versant Sud,
intérieur d'un studio
– Architecture
intérieure,
équipement et
mobilier Charlotte
Perriand.

Fig. 9
Versant Sud, Arc
1600, 1971 –
Architectes Charlotte
Perriand et Atelier
d'architecture en
montagne / Gaston
Regairaz et Guy
Rey-Millet.

du plateau (résidence Cachette). Le résultat, qui évoque un jeu de dominos, est la juxtaposition de petites unités qui épousent le terrain et conservent la vue vers le massif du Mont-Blanc ou vers la vallée de la Tarentaise. Lorsqu'elle conçoit l'ensemble Versant Sud et Adret avec Gaston Regairaz, elle reprend les principes du concours pour l'aménagement de la vallée des Belleville (Savoie, 1962). Les immeubles sont placés en travers de la pente, encastés dans le terrain, en mono-orientation, face au sud-ouest. Elle parle d'une « architecture bioclimatique ouverte au soleil ». Ces dispositions créent un cadre de vie ouvert vers la montagne, les sommets ou l'horizon et favorisent le délassement.

Pour Arc 1800, elle intervient différemment pour respecter le programme demandé d'une plus grande densification. Les constructions sont concentrées à des endroits déterminés ce qui permet de dégager entre elles des espaces de nature et de conserver les vues vers le paysage. Les bâtiments sont disposés en peigne, autour du plateau laissé libre pour installer les activités sportives, golf en été ou ski en hiver. Pour respecter l'ampleur du projet, s'inspirant des projets de l'hôtel de haute montagne (1935) et

de Vars (1939), elle inscrit les bâtiments de grande hauteur dans le sens de la pente et garde une ligne de toiture horizontale. La différence créée entre le haut et le bas permet d'obtenir un immeuble de plusieurs étages côté aval. Alors qu'à l'amont, la toiture démarre de plain-pied depuis le chemin et devient même une circulation avec des commerces. Ainsi, dix-huit mille lits sont construits à Arc 1800, qui profitent d'une vision vers la montagne alors que l'espace de l'alpage est préservé.

Dans les aménagements intérieurs, Charlotte Perriand utilise ses recherches sur l'habitat minimum de 1929 et celles sur les refuges où elle a mis en pratique la polyvalence des lieux. Elle favorise le bien-être du vacancier par la communication avec la montagne. Devant la grande baie vitrée coulissante, elle installe une banquette qui prolonge la terrasse à l'intérieur. Recouverte d'un matelas tripartite, c'est une place propice au repos ou aux bains de soleil. A Arc 1600, les terrasses des façades sud sont décalées en escalier, ce qui donne le même ensoleillement à tous les étages.

Pour les logements, elle définit une largeur minimum de façade de 3,66m, puis l'appartement se dé-





9



10



11

plioie en profondeur. Le logement est conçu comme un seul volume avec un agencement spécifique et des rangements intégrés à l'architecture. « Sans un rangement bien conçu, pas de vide possible dans l'habitat » avait-elle écrit dans le numéro spécial de la revue « Techniques et Architecture » publié en août 1950 et intitulé *L'Art d'habiter*.

Elle étudie un seul emplacement pour les gaines techniques et arrivées d'eau, au milieu du logement, où elle installe la salle de bain, couplée aux toilettes et à la cuisine. A cause des délais de construction réduits à huit mois, elle imagine des salles de bain préfabriquées, à partir de 1975 pour les résidences Belles Challes et Lauzières (Arc 1800). Les cabines de bain, fabriquées en usine, composées de deux coques avec un joint horizontal comprenant tous les sanitaires, sont livrées en un bloc et installées à la grue au fur et à mesure de l'avancement des coffrages béton. Charlotte Perriand avait fréquemment observé que les interventions des différents corps de métier ralentissaient les chantiers.

Elle place la cuisine ouverte au centre de l'appartement, avec un simple bar de sapin dessiné en forme, pour délimiter visuellement les espaces. La cuisine

est intégrée à la pièce de vie, la maîtresse de maison communique avec sa famille et elle dispose partout d'un lave-vaisselle pour faciliter les tâches ménagères en vacances.

Dans ces studios de 29m² habitables, en moyenne, elle veille aux proportions définies au Modulor. Dès l'entrée, elle calcule la longueur de deux lits superposés, équipe les murs de rangements. Elle garde un espace de vie ouvert vers le soleil, avec une table spécialement dessinée et des banquettes pouvant servir de lits.

A la demande du promoteur Roger Godino en 1984, elle étudie un modèle de studios-loisirs, souvent appelé les « chalets de Charlotte Perriand » pour le village de Charmettoger (Arc 1800). Elle conçoit ces duplex à l'image de refuges avec une mezzanine décalée, fixée par des fers IPN, où sont installés les couchages. Au rez-de-chaussée, elle agence avec précision les modules préfabriqués des sanitaires et de la kitchenette. Elle intègre des rangements sous les marches de l'escalier. La pièce de séjour, meublée d'une table, de tabourets et d'un divan dépliant, reste un volume ouvert qui profite de la double hauteur vitrée.

Fig. 10-11

La Cascade, Arc
1600, 1969 –
Façade nord-est
et sud-ouest –
Architectes Charlotte
Perriand et Atelier
d'architecture en
montagne / Gaston
Regairaz et Guy
Rey-Millet.



Fig. 12
Résidence Aiguille
Grive, Arc 1800,
1986, intérieur d'un
duplex, séjour vu
depuis la mezzanine
– Architecture
intérieure,
équipement et
mobiliers Charlotte
Perriand.



Fig. 13
Résidence Pierra
Menta, Arc 1800,
1976 – Architectes
Charlotte Perriand,
Bernard Taillefer,
André Chedal /
COGED, Roger
Boulet.

Dans les aménagements que l'architecte Charlotte Perriand réalise aux Arcs, elle a travaillé avec ingéniosité, d'une façon économique et dans le souci d'offrir les loisirs au plus grand nombre. C'est en montagnarde qu'elle aborde la conception de l'habitat, en privilégiant le rapport essentiel avec la nature. C'est en femme et en sportive qu'elle conçoit les intérieurs en laissant place au mouvement, car

selon Charlotte Perriand, l'habitat doit « créer les conditions de l'équilibre humain et de la libération de l'esprit ». Cette œuvre reste d'une grande modernité et a été reconnue Architecture contemporaine remarquable / Label XXe siècle en 2003. ■

Remerciements à Jacques Barsac pour sa relecture attentive et à Pernelle Perriand-Barsac pour ses précieux conseils.

Bibliographie

- Barsac Jacques** (2005), *Charlotte Perriand, Un art d'habiter (1903-1959)*, Norma, Paris.
- Barsac Jacques** (2008), *Charlotte Perriand et le Japon*, Norma, Paris.
- Barsac Jacques** (2015 à 2019), *Charlotte Perriand, L'œuvre complète*, vol. 1 (1903-1940), vol. 2 (1940-1955), vol. 3 (1956-1968), vol. 4 (1968-1999), Norma, Paris.
- Cheruet Sébastien, Barsac Jacques** (sous la direction) (2019), *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, Gallimard/Fondation Vuitton, Paris.
- Godino Roger** (1996), *Construire l'imaginaire ou la quête inachevée d'un aménageur*, éd. HID, Paris (épuisé).
- Grangé Claire** (sous la direction) (2016), *Charlotte Perriand, Créer en montagne*, éd. CAUE de Haute-Savoie, collection Portraits, Annecy.
- Lyon-Caen Jean-François** (sous la direction) (2003), *Montagnes territoires d'inventions*, École nationale d'architecture de Grenoble, Grenoble.
- Lyon-Caen Jean-François** (sous la direction) (2014), *Stations de sports d'hiver, urbanisme et architecture, Région Auvergne-Rhône-Alpes, inventaire général du patrimoine culturel*, Lieux Dits, Lyon.
- Perriand Charlotte** (1998), *Une vie de création*, Odile Jacob, Paris.
- Perriand-Barsac Pernelle** (sous la direction) (2013), *Charlotte Perriand, Carnet de montagne*, éd. Maison des Jeux olympiques d'hiver, Albertville (épuisé).





La “nave” che salpa verso il paesaggio alpino: villa Borsotti a Balme

The “ship” that sets sail for the Alpine landscape: Villa Borsotti in Balme

The project for Villa Borsotti, whose construction ended in 1932, is the result of a collaboration between the architect Umberto Cuzzi and the artist Gigi Chessa, who built this small house at the edge of the village of Balme in Val d’Ala di Lanzo, in the area surrounding Turin.

The essay focuses on the genesis of the project, with reference to the cultural and professional context within which the protagonists have worked.

In terms of the relationship between the external aspect and its location in the Alpine context, the building seems to be characterized by the presence of two apparently opposite tendencies.

On the one hand, the building looks for a contextualization in the mountain landscape through the declination in local key of a rationalist language, with a modern use of local dialect, composed of “lemmas” from the Alpine building tradition (stone masonry, wooden infill, bipartition between stone basement and wooden upper floor, etc.). At the same time, thanks to the bending configuration of the plan and the ribbon window, the surrounding environment also “enters” the house and becomes an integral part of it.

On the other, the house seems to pursue the effect of alienation from the context through the conscious research of a formal autonomy with which the object “lands” in the natural framework of the valley.

Another interesting trait of the house is the treatment of interiors according to the idea of configuring a wrap-around environment in which architecture and interior design are strongly intertwined.

Roberto Dini

Architect and PhD at the Politecnico di Torino, where he works as researcher and teacher. He studies the recent transformations of the alpine landscape and territory in the research centre «Istituto di Architettura Montana» (IAM). His publications include *Architetture del secondo Novecento in Valle d’Aosta* (Regione Autonoma Valle d’Aosta – Mibact, 2018), *Rifugi e Bivacchi. Gli imperdibili delle Alpi* (Hoepli, 2018), *Architecture in the Alps. Heritage and design* (Mimesis, 2017), *Architettura alpina contemporanea* (Priuli & Verlucca, 2012).

Keywords

Gigi Chessa, Umberto Cuzzi, modernism, rationalism, landscape.

«Nella villa – denominata dai valligiani “la nave” – approdata sui 1500 metri, Cuzzi è riuscito ad esprimersi con quella apparente semplicità che è soltanto dei grandi artisti. Non v’è nulla di gratuito nel piccolo edificio che unisce mirabilmente i materiali locali con i più spinti dettami del razionalismo puro. Fino ad ora inoltre, non si sono verificati inconvenienti funzionali o tecnici, malgrado soluzioni arrischiate come il tetto piano, ecc.». (Pozzetto, 1974).

Con queste parole lo storico dell’architettura Marco Pozzetto, mette in luce alcuni degli aspetti salienti di questo piccolo manufatto: la declinazione in chiave locale del linguaggio razionalista dell’epoca ma allo stesso tempo la volontà di creare un effetto estraniante con la consapevole ricerca di una autonomia formale dell’oggetto architettonico, facendolo “approdare” nel contesto naturale della valle. L’edificio, la cui costruzione termina nel 1932, nasce da una collaborazione tra l’architetto Umberto Cuzzi e l’artista Gigi Chessa che, su incarico della famiglia torinese Borsotti, progettano questa piccola abitazione a monte del centro abitato di Balme in Val d’Ala di Lanzo, in provincia di Torino.

Lo spazio come sintesi tra arte e architettura

Per comprendere la genesi di questa opera è necessario prima di tutto tracciare un breve racconto che illustri il contesto professionale ma soprattutto culturale all’interno del quale hanno operato gli autori del progetto, le prerogative e la natura della collaborazione tra i due.

Umberto Cuzzi nasce in Istria nel 1891 e termina gli studi a Torino, dove morirà nel 1973. Egli si forma inizialmente a Vienna dove si iscrive alla Technische Hochschule che però abbandona per arruolarsi nell’esercito austroungarico. Dopo la guerra si iscrive al Politecnico di Torino dove conclude gli studi nel 1921. Negli anni successivi torna a lavorare a Gorizia come collaboratore presso lo studio di Silvano Barich, partecipa in seguito ad alcuni concorsi e progetta diversi edifici.

A partire dal 1927 si trasferisce a Torino dove – grazie anche al conterraneo Giuseppe Pagano che vi si era già stabilito – entra in contatto con gli esponenti piemontesi del razionalismo che hanno aderito al

M.I.A.R. (Movimento Italiano Architettura Razionale) tra cui Gino Levi Montalcini, Ettore Sottsass, Ottorino Aloisio.

Con questi darà vita ad un’intensa collaborazione che li vedrà partecipare alla II Esposizione di Roma del M.I.A.R., con un progetto di villa (1931) e al concorso per la ricostruzione della seconda parte di via Roma di Torino (1932). Progetta diverse opere a Torino, come il mercato ortofrutticolo (1933), e dal 1934 fino allo scoppio della seconda



In apertura
Vista del fronte principale (foto Roberto Dini).

guerra mondiale lavora in modo continuativo con Gino Levi Montalcini, Ettore Sottsass ed Emilio Pifferi con i quali partecipa a concorsi come quelli per il palazzo del Littorio e per la Mostra della Rivoluzione fascista a Roma (1934), per il palazzo della Civiltà del lavoro, il palazzo dei Congressi ed il ministero per l'Africa italiana all'EUR a Roma (1937), per la ricostruzione del teatro Regio di Torino (1938).

Gli interessi di Gigi Chessa spaziano dalla pittura alla scenografia, dall'architettura al teatro, dall'arredamento alla pubblicità. Si forma tra il 1914 e il 1918 all'Accademia Albertina per poi diventare apprendista presso lo studio del pittore Agostino Bosia. A partire dal 1918 espone proprie opere a Torino. Nel 1923 viene premiato alla I Biennale delle arti decorative di Monza, partecipa alla I Quadriennale di Torino e alla XIV Mostra veneziana di Ca' Pesaro, nel 1924 espone alla galleria Pesaro di Milano e al Lido di Venezia, nel 1925 alla Società Fontanesi di Torino.

A partire dal 1928, egli entra far parte del "gruppo dei sei di Torino" che si riuniscono attorno alla figura del maestro Felice Casorati, insieme a Francesco Menzio, Carlo Levi, Jessie Boswell, Enrico Paulucci e Nicola Galante, andando così a costituire uno dei primi sodalizi artistici italiani che guarda oltralpe alle esperienze avanguardistiche in corso in Europa (D'Orsi, 2000).

È in questo contesto che, grazie anche all'occasione offerta da alcuni eventi espositivi – si veda ad esempio l'Esposizione Internazionale di Torino del 1928 (per la quale egli realizza il Padiglione dei Fotografi a cui si affianca il meno noto Padiglione delle Valli di Lanzo) – Chessa matura un approccio che, nella concezione dello spazio, guarda ad una sintesi delle arti nell'architettura (Pozzetto, 1974), secondo una sorta di declinazione in chiave locale di alcuni temi cari alle avanguardie internazionali.

Ciò è particolarmente evidente in diverse realizzazioni di ambienti d'interno che si collocano al confi-

Fig. 1
Stato attuale (foto
Roberto Dini).





ne tra arredamento e architettura, molte delle quali progettate insieme allo stesso Cuzzi: la sala dei Metalli alla IV Triennale di Monza, anche con Carlo Turina (1930), una sala da musica (1931), uno studio di ufficio per uomo d'affari (1931), alcune vetrine per la Mostra della moda e l'arredamento del caffè Fiorina a Torino (1932), la Sala d'Estate alla V Triennale, con Pagano, Paolucci delle Roncole, Turina e Aloisio (1933).

Con Cuzzi, Chessa comincia dunque una assidua collaborazione fin dal trasferimento a Torino dell'architetto istriano, in un clima di affinità e unione d'intenti in cui è possibile collocare anche il progetto per la villa di Balme: «con Umberto Cuzzi, Gigi Chessa ebbe una collaborazione lunga e assai proficua, che crediamo di poter affermare avvenuta alla insegna della parità e della dialettica tra autonomia e complementarità culturale di entrambi [...]» (Castagno, Mosso, 1987).

I due lavorano alla creazione di un ambiente architettonico "totale" in cui vi è una forte penetrazione tra spazio architettonico e arredamento. L'apporto di Chessa al progetto della casa di Balme risulta quindi decisivo nella definizione degli spazi interni che presentano forti analogie con i coevi lavori allestitivi e di arredamento: «fermiamo infine la nostra attenzione sugli ambienti che coronano al

più alto livello, il percorso artistico di Gigi Chessa: la villa Borsotti a Balme e il caffè Fiorina, nati in un singolare gemellaggio di concezione e attuazione con richiami reciproci evidenti nei materiali e nei dettagli costruttivi e decorativi» (Castagno, Mosso, 1987).

Come si può notare nel trattamento degli spazi interni della villa, superato il filtro costituito dall'ingresso, è il grande semicerchio convesso su cui si sviluppa la finestra a nastro a caratterizzare lo spazio della sala del soggiorno.

Alle pareti un rivestimento in doghe di legno chiaro rende l'ambiente ancora più luminoso che contrasta con il tono scuro delle porte interne definite anche dai profili neri; in posizione baricentrica è collocato il camino quadrangolare rivestito in intonaco grezzo e scandito da corsi orizzontali in mattoni e sovrastato da uno specchio inserito in uno sfondato.

Il rapporto con l'ambiente alpino

«La villa Borsotti è una delle rare "architetture di montagna" autenticamente moderne senza citazioni o cedimenti di mimesi formale dell'architettura contadina, che discendono da una lettura superficiale e distorta della storia stessa dell'architettura» (Castagno, Mosso, 1987).

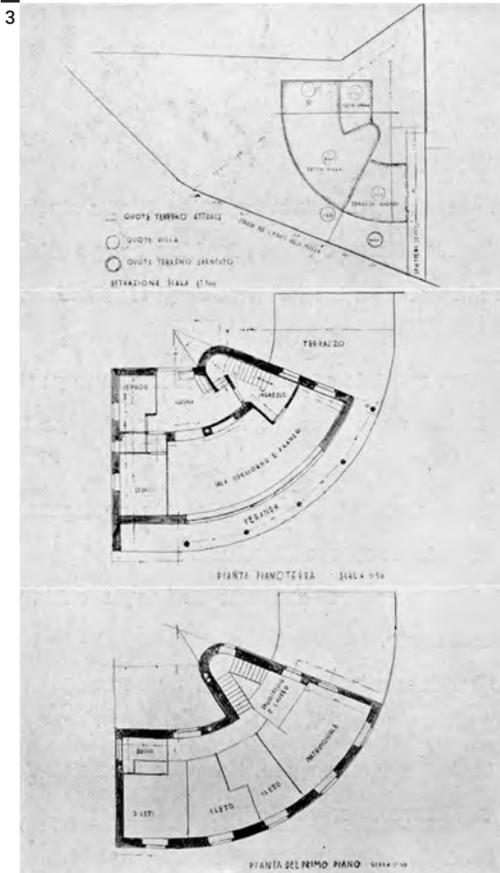
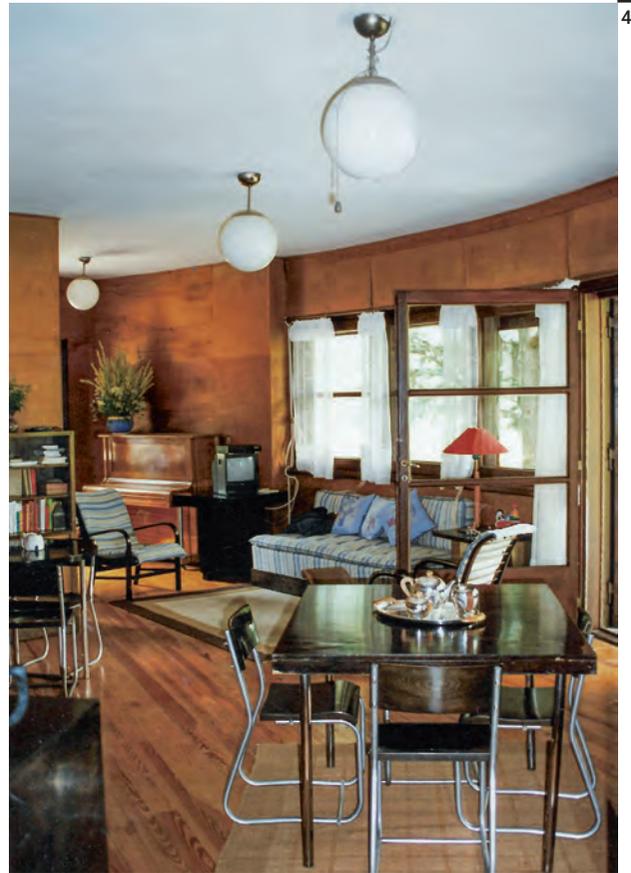


Fig. 2
Foto del cantiere
della villa.

Fig. 3
Dall'alto verso il
basso: planimetria
generale, pianta
del piano terra e
del primo piano
(*La Casabella*, n. 52,
1932).

Fig. 4
Il soggiorno (foto
Archivio Borsotti).



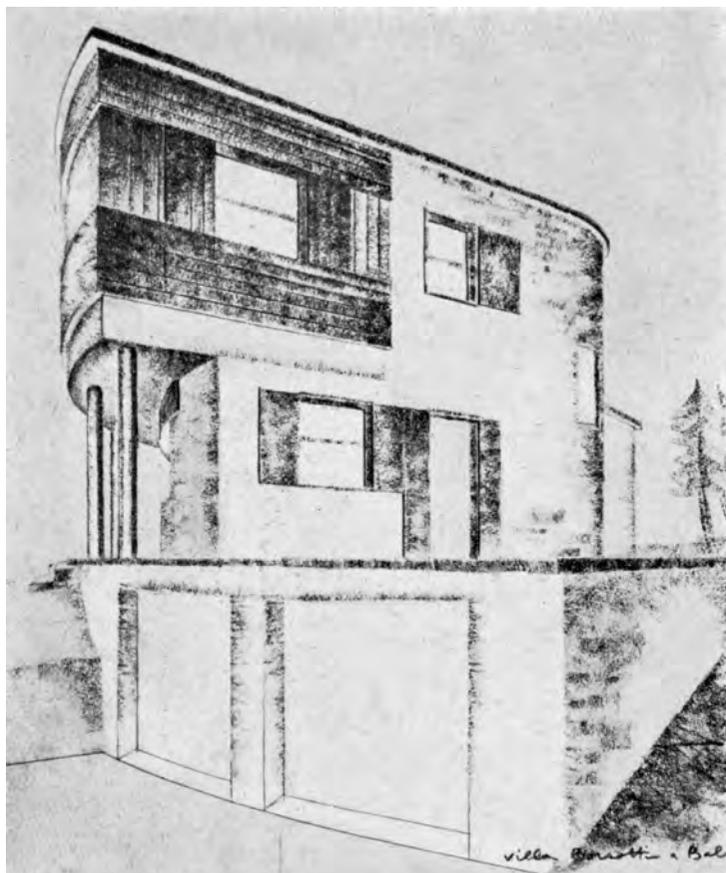
Ciò che si coglie a prima vista è dunque la consapevole combinazione di tecnologie costruttive e materiali antichi e moderni che si realizza attraverso la muratura in pietra a vista che si unisce alla struttura a scheletro in cemento armato, in particolare quella degli orizzontamenti, o la copertura piana in Holzzement con parapetto metallico. O ancora il rivestimento in doghe di larice che presenta una tessitura alternata a fasce orizzontali e verticali che va a creare, con le ante delle aperture del primo piano, un effetto di tamponatura a nastro continua.

Ma l'aspetto più caratterizzante è senza dubbio l'articolazione planivolumetrica ad andamento semicircolare che ha come fulcro il sistema di distribuzione verticale e che consente la curvatura della facciata che, grazie anche alla finestra a nastro del piano terra, diventa il dispositivo per massimizzare l'apporto luminoso esterno e portare all'interno il paesaggio. Il volume in legno sovrastante, grazie alle esili colonne a sezione circolare che creano uno stretto porticato, sembra staccarsi dal basamento in pietra, una soluzione volumetrica che richiama in un certo qual modo quanto già fatto nel Padiglione dei Fotografi del 1928.

Nel loro testo critico Castagno e Mosso ricordano i riferimenti formali e linguistici ad esperienze coeve internazionali: «Ha una libertà di forme assai anti-

cipatrice che in qualche modo suggerisce un parallelo con Aalto e Mollino. La curvatura della casa a ovest a cogliere il tramonto del sole sulla Bessanese – intuizione personale particolarmente felice di Chessa – ricorda la curvatura dei dormitori del MIT di Boston così come le stanze da letto del primo piano a raggera con lo spazio dilatato verso l'esterno e con la risoluzione planimetrica di questo non semplice dettaglio progettuale rammentano quelle del capolavoro aaltiano, così come altri dettagli rimandano ad altre opere di Aalto. La finestra continua a nastro del soggiorno, discreta sotto la balconata a ovest, è una cifra classica del razionalismo del tempo soprattutto mendelsohniano, ma non dobbiamo trascurare il riferimento a Welzenbacher, suggeritoci da Persico, con la sua casa in Westfalia del 1928».

Ecco dunque esplicitarsi l'influenza dell'espressionismo di matrice tedesca e soprattutto dell'Accademia di Vienna, parte essenziale del periodo formativo dell'architetto: «La villa di Balme [...] è forse ancora uno degli edifici italiani più rappresentativi dell'epoca. Solo recentemente sono state rese di pubblico dominio ricerche parallele di Welzenbacher; anch'egli allievo di Fischer e dal 1945 professore di composizione all'Accademia di Vienna» (Pozzetto, 1974).



5

Da ciò può dunque apparire più chiara l'analogia formale con alcuni edifici realizzati in Tirolo da Welzenbacher come la casa Buchroithner a Zell am See (1925-1928), o la casa Rosenbauer a Linz (1929-1930) – entrambe citate nel saggio di De Rossi e Mascino presente in questo numero – o ancora il Turmhotel Seeber ad Hall (1930).

Suggerimenti

In conclusione, ciò che sembra caratterizzare l'aspetto esterno dell'edificio e la sua collocazione in relazione al contesto alpino, è la compresenza di due tensioni apparentemente opposte.

Da un lato abbiamo, come detto, la ricerca di una contestualizzazione dell'edificio nel paesaggio montano. L'uso moderno di un "dialetto locale", fatto con i lemmi della tradizione costruttiva alpina (la muratura in pietra, il tamponamento in legno, la bipartizione tra basamento lapideo e piano superiore ligneo, ecc.), si completa con l'introduzione dell'ambiente circostante che, grazie alla configurazione planivolumetrica ad andamento semicircolare e alla finestra a nastro, "entra" nella casa e ne diventa parte integrante.

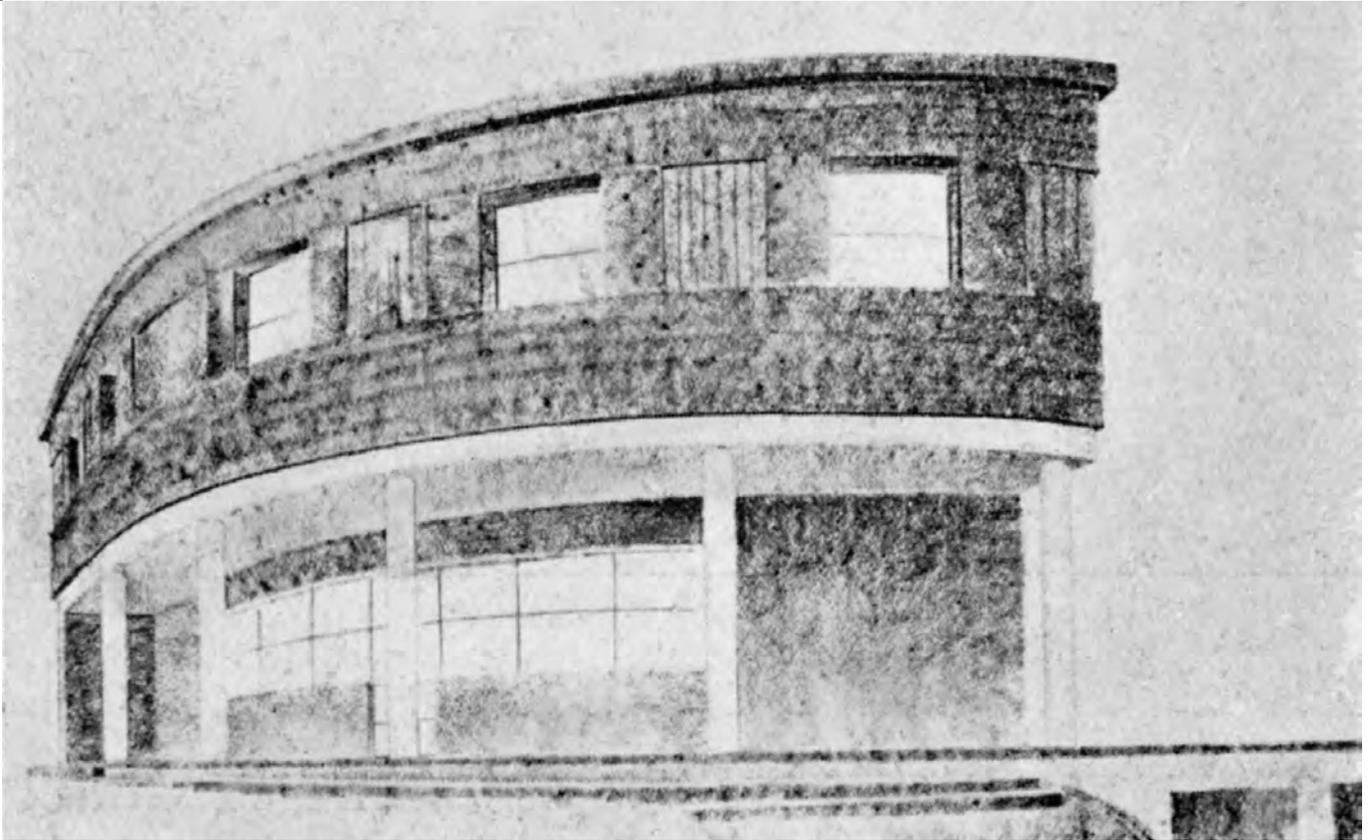
Dall'altro lato, all'opposto, la volontà di creare un effetto estraniante con la consapevole definizione di un oggetto dotato di una sua autonomia formale che contrasta con le forme del contesto naturale e culturale della montagna.

L'appellativo di "nave", da parte dei valligiani, non è dunque del tutto errato se – accanto allo scontato significato di oggetto che non risponde ai consueti canoni del "costruire in montagna" – proviamo ad accostare una lettura più attenta che tiene conto della ricerca di nuove suggestioni di carattere compositivo e linguistico che l'architettura moderna pratica in quegli anni.

Pensiamo alle soluzioni formali sviluppate attraverso l'immaginario "navale", come nel caso di diverse colonie marine o abitazioni lungolago degli anni Venti e Trenta che, nella ricerca di una non facile integrazione con il paesaggio naturale marino o lacustre, vengono concepite per contrasto attraverso l'uso di caratteri compositivi ed elementi tipici delle imbarcazioni: chiglia, ponte, prua, poppa, plancia, ecc. diventano così figure in uso anche nell'architettura. Si tratta probabilmente di un tema importato per analogia anche per le costruzioni in quota – si veda ad esempio il progetto per il rifugio/sommersibile Vittorio Emanuele II di Armando Melis – laddove l'incommensurabilità del paesaggio naturale con cui ci si deve confrontare suggerisce di concepire l'edificio come un'entità autonoma che "naviga" nella vastità oceanica dello scenario dell'alta montagna. ■



6



Bibliografia

- Bobbio Norberto** (2002), *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino, (I ed. CRT, 1977).
- Castagno Laura, Mosso Leonardo** (1987), «La ricerca in architettura di Gigi Chessa», in AA.VV., *Gigi Chessa 1898-1935*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 14 novembre 1987-14 febbraio 1988), Fabbri, Torino, pp. 38-49.
- Cennamo Michele** (a cura di) (1976), *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna il MIAR*, Società Editrice Napoletana, Napoli.
- D'Orsi Angelo** (2000), *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino.
- Levi Montalcini Gino** (1932), «Piccole ville: 3. In Montagna», in *La Casabella*, n. 52, p. 20.
- Levi Montalcini Gino** (1934), *Umberto Cuzzi architetto*, Hermes, Merano.
- Levi Montalcini Gino** (1936), «Gigi Chessa 1898-1935», in *Domus*, n. 104, pp. 3-7.
- Magnaghi Agostino, Monge Mariolina, Re Luciano** (1982), *Guida all'architettura moderna di Torino*, Lindau, Torino.
- Pagano Giuseppe** (1932), «Quattro progetti di piccoli alberghi di montagna», in *Domus*, n. 51, pp. 395-400.
- Persico Edoardo** (1935), «Gigi Chessa», in *La Casabella*, n. 89, pp. 2-3.
- Pozzetto Marco** (1974), «Umberto Cuzzi, architetto: equilibrio d'un gusto», in *Iniziativa Isontina*, XVI, pp. 29-36.
- Pozzetto Marco** (1975), «Gino Levi Montalcini (1902-1974)», in *Studi Piemontesi*, vol. IV, p. 136.
- Pozzetto Marco** (2008), *Figure della Mitteleuropa e altri scritti d'arte e di architettura*, Zandonai, Rovereto.
- Signorelli Bruno** (1985), «Umberto Cuzzi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 31, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.

Fig. 5 e 7

Disegni
(*La Casabella*, n. 52,
1932).

Fig. 6

Stato attuale
(foto Roberto Dini).





Mirare al paesaggio. La casa Cattaneo di Carlo Mollino sull'altopiano di Agra

Aim for the landscape. The Cattaneo house by Carlo Mollino
on the Agra plateau

In 1952, Carlo Mollino was entrusted by Luigi Cattaneo, an entrepreneur from Milan, with the project of a villa to be built on a huge site on the plateau of Agra, near Luino. The challenge was taken up by the architect, who imagined an extraordinary approach: the architecture had to be anchored to the ground, thanks to a powerful embankment, and then stretched out into the landscape, thanks to an exceptional overhang that allowed it to embrace an extraordinary landscape, made up of the lake with the surrounding mountains. Starting from this intuition, which became evident from the very first sketches of the project, the history of Casa Cattaneo in Agra became the story of a difficult relationship and, often, of the explicit conflicts between an architect who, at all costs, wanted to preserve the wholeness of his original idea, expressed through drawings considered irreplaceable, and a client who, instead, tried to overcome delays and misunderstandings by entrusting the execution of the project to others.

Sergio Pace

(Napoli, 1963) is full professor of History of Architecture at the Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino, where he is also the Rector's delegate for the Libraries, Archives and Museum. He has been working and publishing mainly on European architecture and urban planning in the 19th century, as well as on industrial architecture and post-World War II reconstruction; moreover, in recent years, he has devoted most of his attention to the study of the city and county of Nizza Marittima (Kingdom of Sardinia), then Nice (France), in the late modern age and early contemporary age. His most recent book was dedicated to *Carlo Mollino. L'arte di costruire in montagna. Casa Garelli, Champoluc* (with Laura Milan, Electa, 2018).

Keywords

Carlo Mollino, modern architecture, design, construction, landscape.

L'altopiano è erboso, sullo sfondo si distinguono le creste delle montagne. Pochi alberi solitari segnano il punto da cui ha inizio il declivio che scende verso il Lago Maggiore, avvolto nella nebbia. Tre tratti di pennarello blu, sulla minuscola fotografia, segnano la posizione della futura villa, vista di fianco da ponente a levante. Altre due fotografie mostrano la veduta in senso opposto, con il crinale ben delineato sullo sfondo: l'architettura è un rettangolo adagiato al suolo ovvero un parallelepipedo irregolare, nell'angolo verso il lago.

In tre stampe fotografiche, in bianco e nero, sono le prime tracce dell'idea che guiderà Carlo Mollino alla ricerca della forma ideale per la casa che il commendator Luigi Cattaneo e sua moglie Ginetta desiderano costruire per le proprie vacanze, poco fuori del centro abitato di Agra, nei pressi di Luino, in provincia di Varese e sulla sponda orientale del Lago Maggiore.

L'incarico arriva attraverso l'ingegner Aldo Celli, cugino del Cattaneo, proprietario di un'impresa d'«ingegneria della combustione», come recita la carta intestata, nonché buon amico di Mollino, con cui condivide la passione per sport invernali e auto sportive.

Primo tempo: il progetto

La vicenda progettuale ha inizio nei primi mesi del 1952. Nel maggio di quest'anno, infatti, è prodotto uno *studio di massima* per un'abitazione assai più piccola di quel che sarà la casa realizzata, che tuttavia ha già *in nuce* alcune delle principali idee portate avanti nei mesi successivi. Innanzitutto, c'è l'idea che la casa possa poggiare su un basamento di pietra poco più grande di 56 mq, per aprirsi sul paesaggio lacustre, visibile in lontananza, attraverso una terrazza al piano terreno e una balconata al primo piano, rese possibili da una struttura in cemento armato dove due pareti verticali, sui lati minori, sono connesse da telai con una luce di 8 metri. Il ricordo, in particolare, della casa sul lago per il concorso Vetroflex, dell'anno precedente, o della casa Linot, a Bardonecchia (1951-53), traspare con buona evidenza, ma si tratta comunque di temi su cui Mollino si sta esercitando in particolare per l'architettura alpina, com'è evidente nel progetto per la

villa per l'ingegnere trentino Fabio Conci, a Villazano (1953) o in quello per una delle varianti della casa-albergo per la Federazione Italiana Sport Invernali, a Madonna di Campiglio (1951-52).

Poche settimane dopo, nel luglio 1952, la svolta. Il basamento su cui poggia la futura casa dei Cattaneo si allunga in modo vertiginoso, dando luogo a una sorta di baita alpina, affacciata sul vuoto. L'abitazione vera e propria è sostenuta, da un lato, da due amplissimi telai in cemento armato, a loro volta fondati su robusti podi in pietra, e, dall'altro, da un basamento contenente la scala di accesso principale. Su due lati, a sud e ovest, la casa si apre completamente all'orizzonte, che penetra all'interno attraverso ampie vetrate. La distribuzione interna presenta ancora qualche incertezza, ma un punto di forza del progetto appare chiarissimo: la casa sarà sopraelevata su una struttura in cemento armato e potrà essere raggiunta grazie a una rampa gradonata posta sul lato monte; una volta entrato, l'ospite sarà come proiettato verso il paesaggio circostante, potendo abbracciare con uno sguardo lago e montagne, prima guardando attraverso le grandi finestre del fianco longitudinale, ormai esteso a 15 metri, poi finalmente affacciandosi sul balcone/solarium, proteso nel vuoto. In poche settimane, insieme all'ingegner Adriano Calzoni, incaricato del calcolo strutturale, Mollino concepisce il sistema in cemento armato necessario, soprattutto, per la grande mensola che dà luogo al terrazzo affacciato sul paesaggio con uno sbalzo di oltre 5 metri.

Tra novembre e dicembre 1952 il progetto può dirsi compiuto. La casa sopraelevata è ancorata, dal lato verso la collina, a un doppio terrapieno dove trovano posto la lunga rampa gradonata e una più ripida scala, mentre, dal lato verso la valle, si protende sull'audace travatura a sbalzo, tutt'una con i pilastri rastremati verso il basso e annegati in un basamento di pietra, costruito apposta sul terreno. Il trattamento dei fronti è conseguenziale: i due lati verso monte appaiono chiusi, protetti dalla terra di riparto, da una parete intonacata e da un rivestimento in legno, dove solo quattro piccole finestre sono disposte in sequenza; i due lati verso valle, cioè verso il lago, presentano una balconata ariosa, conclusa nel

In apertura

Vista laterale dalla scala esterna. Tutte le immagini provengono dal fondo Carlo Mollino, conservato presso gli Archivi della Biblioteca Centrale di Architettura, "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino.

terrazzo aggettante, su cui affacciano gli interni attraverso ampie superfici vetrate. Un tetto a falde copre l'intero edificio, protendendosi anch'esso verso valle grazie a un aggetto a sua volta appoggiato su un travetto a sbalzo.

Molti particolari sono ancora da definirsi, i dettagli sono ancora tutti da immaginare, ma l'idea architettonica è già tutta in questi disegni. La casa è pensata come una sorta di leva, una macchina semplice costituita da un'asta rigida appoggiata a un fulcro, che è la parte dove arriva la gradonata e comincia il portico sottostante: il telaio in cemento armato, estraneo al sistema in maniera quasi paradossale, interviene per assicurare equilibrio a un principio teorico che, nella realtà dell'altopiano, non starebbe in piedi. Come un fucile di precisione puntato verso il lago, casa Cattaneo presenta una sorta d'impugnatura, di forma triangolare, a garantire l'attacco al suolo; una canna molto lunga, segnata da pilastri e finestre quasi a misurarne la dimensione totale; un mirino ottico, rappresentato dal balcone e dal tetto protrusi nel vuoto; una base d'appoggio, che ne garantisce la massima stabilità.

Si tratta di temi formali su cui Mollino lavora con convinzione da alcuni anni, soprattutto per progetti a sfondo alpino. Sbalzi audaci, sopraelevazioni spericolate, belvedere sospesi caratterizzano le architetture dell'architetto torinese almeno dalla variante C1 della serie di *alberghi in zona Cervino* (1937), ripresa in modo ancor più deciso nell'*albergo in montagna*, per la ricostruzione del rifugio Capanna Kind,

a Sportinia (1940), ovvero nella casa per l'ingegner Lora Totino, a Cervinia (1946), vero antecedente figurativo di casa Cattaneo, forse di audacia ancora maggiore nella soluzione a terrazze, per la pronunciata continuità tra il pilastro che regge lo sporto anteriore e la torre di camini che chiude il fronte posteriore.

Secondo tempo: il cantiere

Questi precedenti, tuttavia, sono rimasti sulla carta, anche perché spesso così destinati fin da principio. Ad Agra la prospettiva è diversa: sollecitato anche da un committente che vuole veder presto conclusa la propria casa sull'altopiano, il cantiere si apre in fretta, quasi si direbbe all'insaputa di Mollino che, chiuso nel suo studio, non sembra peraltro interessato ai lavori. L'impresa è affidata al geometra G. Montecamozzo, che segue il processo assieme a Celli e Calzoni: «I lavori a tutto sabato 25 u.s. [ottobre 1952] erano a questo punto: I pilastri, incorporati nella pietra, erano tutti gettati; così pure i due plinti con le piastre. Impostate quasi tutte le casseforme per il ponte. Ordinato il solaio SAPAL in relazione alla luce del ponte (4.32). Come può constatare i lavori sono a buon punto tale che si rende indispensabile conoscere l'impostazione del piano superiore; quindi ben vengano i disegni aggiornati».

La risposta arriva presto, tanto che nel febbraio dell'anno successivo lo stesso geometra aggiorna il progettista sul rivestimento esterno e sul tetto: per le falde di copertura sono state anche ordinate le pre-



Fig. 1
Carlo Mollino davanti
al cantiere della casa
di Agra.

viste «tegole di maiolica [...] per fare la cosiddetta salamandra», cioè un motivo decorativo che alterni elementi gialli sul fondo verde. Passano pochi giorni e la ditta milanese M.I.L. San Siro annuncia l'invio di campioni delle suddette squame; tre settimane dopo, tuttavia, nessuna decisione è stata ancora comunicata.

L'ineffabile Mollino non si scompone né affretta i propri tempi. Prim'ancora che il progetto sia completato, riesce a far pubblicare da Gio Ponti già nel gennaio 1953 la «casa di riposo sull'altopiano di Agra», con soli schizzi riferiti sia a «ricerche strutturali intermedie» sia alla «soluzione strutturale definitiva in corso di costruzione». Il testo d'accompagnamento è redazionale, breve ma significativo, soprattutto laddove scrive di «una architettura breve [...] e carica di quella tensione interna che la tiene in allarme anche se immobile, che la rappresenta nervosa anche se serena: come un animale da corsa in riposo»: malgrado il progetto sia ancora a uno stadio provvisorio, è già chiara l'idea su cui Mollino sta costruendo il rapporto tra altopiano e lago, architettura e paesaggio, natura e artificio.

Intanto, ad Agra il cantiere procede anche senza la presenza dell'architetto, impegnato su molti altri fronti negli stessi mesi: innanzitutto, il concorso universitario che lo vede vincitore e, quindi, ne determina la nomina a professore straordinario di *Composizione Architettonica*. In questa situazione, il povero Montacamozzo, ormai ad aprile, stizzito rinuncia alla battaglia: benché gli operai stiano mettendo in opera la carpenteria del tetto, «io non oso più sollecitarle nulla perché non intendo farmi benedire, né maledire, tanto più che di arrabbiature ne ho fatta una cura intensa. Veda lei di tamponare come meglio crede col Sig. Cattaneo...», il quale «preme giornalmente perché la casa venga finita, finita al più presto». Nulla di ciclopico si chiede, ma i dettagli incompleti sono tanti, soprattutto di falegnameria, dal pavimento alle porte: Mollino, imperterrito, disegna gli elementi di arredo, a partire da sedie e letti a castello, peraltro simili a quelli per la quasi contemporanea Casa del Sole, a Cervinia (1947-55). Dal canto suo, anche Celli ribadisce la fretta, seppur con maggior confidenza – «pedala ora e vedi di dire la parola fine coi disegni, colla tua prossima venuta» – ma rimane altrettanto inascoltato: «caro Mollino, come al solito tu prometti, prometti e poi non mantieni. A tutt'oggi, non hai fatto niente. [...] Vedi di concludere questa benedetta faccenda: io, sinceramente, non ti capisco». Il rimbroto amichevole pare sortire qualche effetto, poiché tra maggio e giugno da Torino arrivano i disegni in scala 1:10 delle pareti esterne, così come i disegni al vero di dettagli quali il camino, la scala interna o il terrapieno esterno.

A metà luglio, l'«apparecchiatura di cucina funzionante a gas liquido, elettricità, carbone e legna» è disponibile. Da Torino l'architetto provvede anche a inviare altri disegni di dettaglio e ormai è davvero poco quel che manca: la sua assenza sul sito di cantiere è data per scontata, ma nessuno sembra ormai meravigliarsene. Un ulteriore sopralluogo di Celli, il 15 luglio, solleva dalle ambascie: soprattutto considerata l'opera in legno, la «casa viene proprio come un veliero di buona fattura». D'altronde, la qualità degli spazi interni e delle sue attrezzature appare, del resto, per via indiretta, anche dal preventivo per la cucina: al costo di £ 1.100.000, assieme ai fornelli, saranno forniti anche un frigorifero, una lavabiancheria e una lavastoviglie.

Il clima, tuttavia, non è sereno. Il committente è perplesso sulla spesa e assai adirato dei ritardi, tanto che Celli si rivela schiacciato tra i furori familiari e la permalosità dell'architetto, a sua volta seccato delle tante sollecitazioni. Ciononostante, il lavoro continua e Mollino, a inizio agosto, ordina quattro sedie alla fidatissima ditta torinese Apelli e Varesio: 120.000 lire il costo, esoso secondo il commendator Cattaneo che «comunque ha ingoiato con fatica il rospo», forse anche tenendo presente alcuni altri dettagli ormai in opera, come il rivestimento ligneo all'esterno, definito «magnifico».

L'estate trascorre, arriva l'autunno e i lavori ad Agra si avviano alla conclusione: a Mollino è chiesto dove sarà possibile prevedere un'antenna all'esterno, «siccome mettono la televisione». L'inaugurazione, del resto, è prevista per il Natale 1953: «de foto le potrai fare quando tutto sarà coperto di neve, altrimenti a primavera», scrive Celli a Mollino. Il clima tra committente e architetto pare un po' rasserenato, tanto che quest'ultimo può dedicarsi a disegnare, da un lato, il giardino per i Cattaneo nelle forme di un'accuratissima mediazione tra *natura naturans* e *natura naturata*, tutta comunque proiettata verso il panorama lacustre, e, dall'altro, la piccola casa per il custode all'ingresso della proprietà. Nelle medesime settimane, a sua volta forse tranquillizzato dall'esito dei lavori, anche Celli può avanzare un'ipotesi fino a qualche mese prima impensabile. Il commendator Orsenigo, proprietario di un altro lotto di terreno in zona, forse colpito dalla realizzazione per Cattaneo, ha espresso il desiderio di avere anche lui il progetto per una nuova villa: «per agganciare il cliente occorre un disegno sul tipo di quello che tu hai fatto per Cattaneo. Siccome i soldi ci sono, preoccupati solamente di fare una casa ben fatta, allargando un po' le dimensioni dei locali. Fa' un soggiorno come si deve con camino idem»; il committente è ignoto a Celli, «però se è quello delle ferriere è miliardario». Il disegno che Mollino prepara – nel fondo Mollino lo si conserva con il n. P13E.300.5 – è talvolta assegnato a casa Cattaneo,

2



Fig. 2
Vista laterale
esterna.

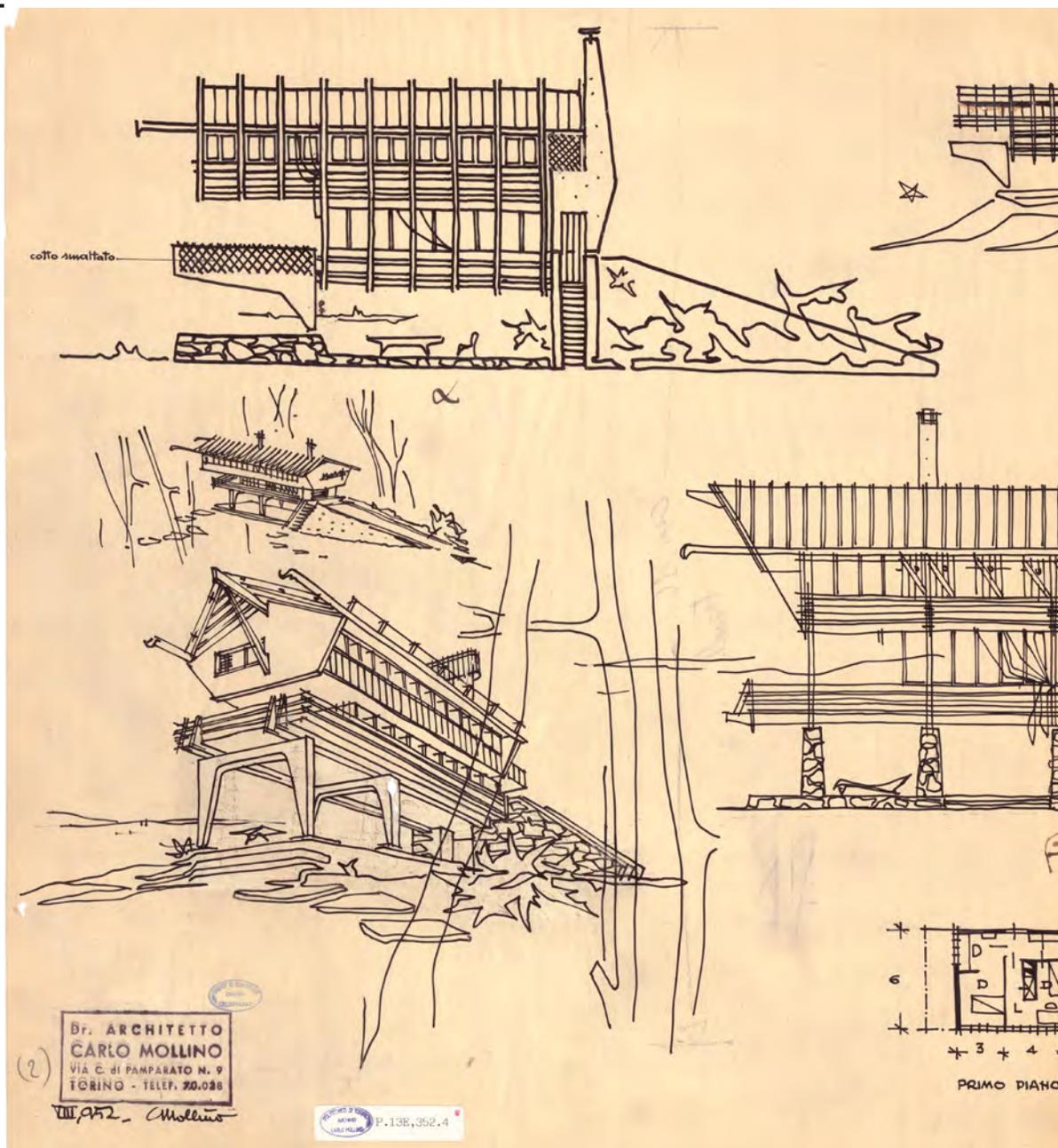
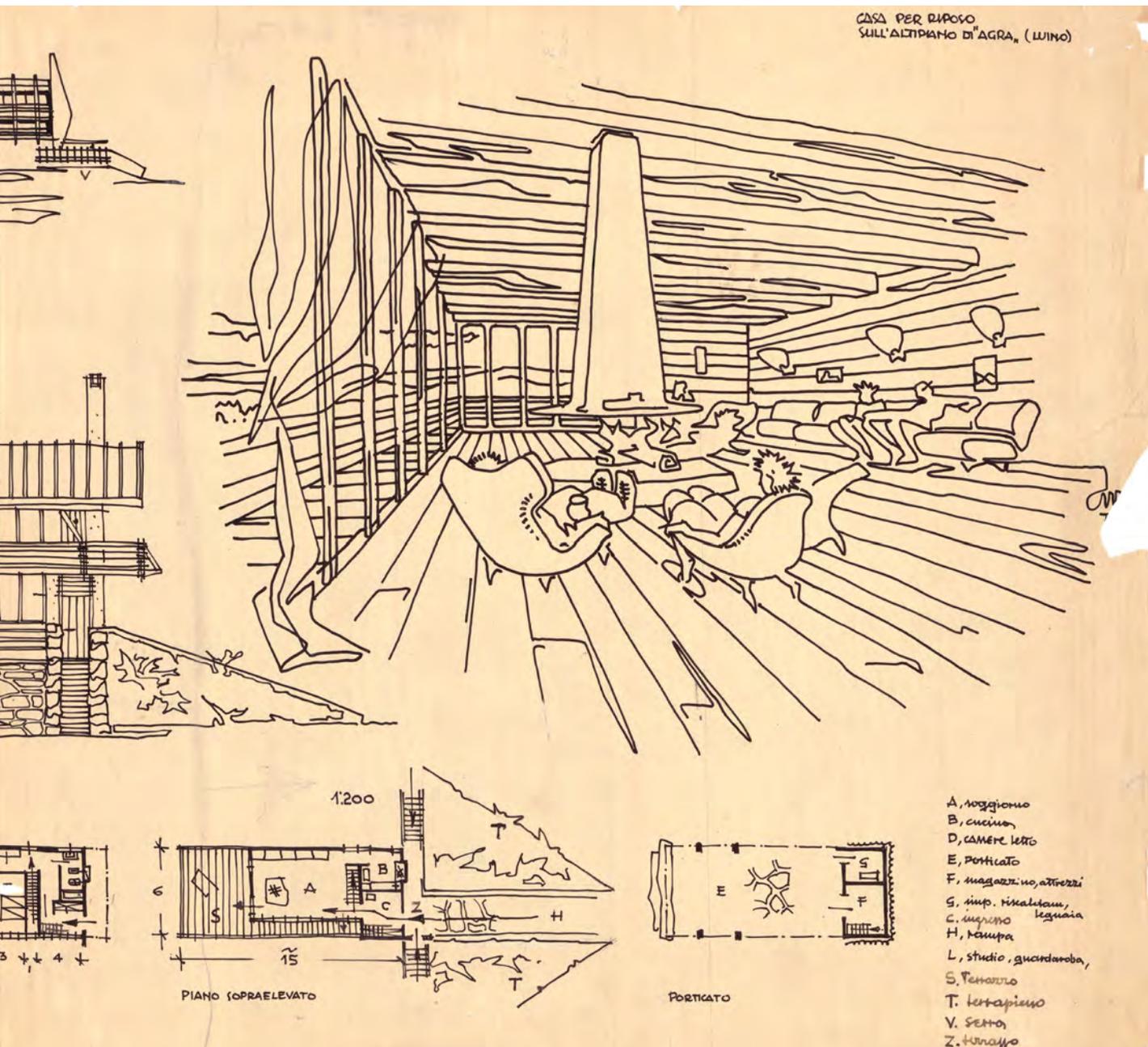


Fig. 3
Tavole di progetto
con piante, prospetti
e viste prospettiche.

ma senza motivo, poiché presenta dimensioni maggiori, con ben quattro livelli d'abitazione e un'apertura di vista verso il lago assai più ampia, su tre lati. Malgrado questi possibili nuovi impegni, per l'architetto questi sono mesi assai difficili. Suo padre, l'ingegner Eugenio, il 28 dicembre 1953 muore, lasciando al suo unico figlio un vuoto persino maggiore del previsto. Il completamento dei lavori di casa Cattaneo non può che risentirne, anche se Mollino non adduce il lutto a motivazione degli ulteriori ritardi, tanto che Celli può ancora permettersi di scrivergli il 4 gennaio 1954 con toni furiosi: «tu hai avuto l'incarico di arreararla e di conseguenza ritengo logico che tu faccia almeno una visita ora

[*sottolineato tre volte*] ad Agra anche per il fatto che diverse cosette non sono a posto». Quasi in risposta allo sconfortato ingegnere giungono, dalla ditta torinese ViBi dei ceramisti Giuseppe Vallini e Giuseppe Vaccon, «n.° 14 attaccapanni nei diversi colori da lei personalmente scelti».

Il gelo invernale, a cantiere ancora inconcluso, porta anche nuovi problemi. Gli embrici in ceramica, a rivestimento del tetto, non hanno tenuto bene, poiché messi in opera su una pendenza minima, secondo un disegno di Mollino che la ditta fornitrice ha già giudicato inopportuno. Ciononostante, Celli è pronto a difendere il progetto originario, attribuendo il problema alla modesta qualità del ma-



teriale ceramico adoperato, in questo sostenuto da Montecamozzo.

Questa e altre questioni sono di non facile soluzione, a maggior ragione se si pensa che Celli parte per lavoro alla volta degli Stati Uniti, abbandonando così il proprio ruolo di paziente direttore dei lavori ad Agra. Le parti ancora da completare o già da sostituire non sono moltissime, ma importanti: talvolta, peraltro, paiono essere state realizzate senza seguire le indicazioni dell'architetto, forse anche a causa della sua latitanza. La questione degli embrici finisce in mano agli avvocati, ma anche in questo caso Mollino non risponde in modo adeguato alle sollecitazioni, né di Montecamozzo né

dell'ormai furibondo commendator Cattaneo: uno sbrigativo telegramma promette «relazione perizia et soluzione ottima». Il 9 marzo si decide di sostituire completamente il rivestimento con altro materiale, il Fural, ma questo non basta a placare la vertenza giudiziaria e naturalmente Cattaneo che, stando alle parole di Montecamozzo, «mi ha incaricato di dirle (... di averne pieni i co ...) con quel che segue...» [sic]. Come se non bastasse, anche la ditta Apelli e Varesio, incassato l'acconto per gli arredi, senza peraltro darne ricevuta, sembra sparita nel nulla. La relazione di Mollino a proposito del tetto arriva il 12 marzo, ad affermare senza mezze misure le proprie ragioni; tuttavia, l'architetto sen-

te anche il bisogno di scrivere una gentilissima lettera a Cattaneo, che prova a calmare scaricando tutta la colpa sull'inconsapevole – la lettera è riservata – Montecamozzo.

È probabile che l'uscita di scena di Celli stia ammorbidendo le asprezze molliniane. Nella corrispondenza con la signora Cattaneo, i toni si fanno quasi zuccherosi: l'interesse pare concludere tutto al meglio, nonostante le avversità del passato, ovviamente ascritte alla malafede dei collaboratori. La controparte, però, pare irrigidirsi: alla moglie di Celli, a giugno impensierita dall'andamento dei lavori ma anche dal destino della parcella dovuta al marito per il pregresso, Mollino risponde stupefatto di non ricevere più notizie da settimane: «dato che a mio credito ritengo mi si debba riconoscere una discreta rimanenza di parcella, dovrà pur farsi vivo in modo deciso».

Il silenzio dei Cattaneo diventa impermeabile nei mesi successivi, tanto da indurre Mollino a scrive-

re agli inizi di ottobre, con tono assai preoccupato: il timore è che i lavori stiano procedendo con l'assistenza del solo, detestatissimo Montecamozzo. L'aspetto paradossale della lettera, scritta tutta in punta di penna con grande prudenza, è nel finale, quando si chiede di poter andare ad Agra a fotografare la casa, in modo «da poterla pubblicare». La Signora attende qualche giorno prima di rispondere, con cortese ma gelida brevità, invitando l'architetto ad Agra, per «discutere di tutto».

In una lettera del 28 ottobre successivo, Mollino riassume i termini dell'avvenuto incontro – definito «cordiale e amichevole» – dando una prova eccezionale delle difficoltà della propria architettura. Con ogni probabilità a ragione, egli attribuisce i numerosi inconvenienti tecnici, che la casa già mostra, alla mancata aderenza dell'esecuzione al disegno. Nelle tavole prodotte a Torino, che l'architetto non si stanca di richiamare e, in alcuni casi, di rispedito, risiede tutta la verità possibile: non averla tenu-

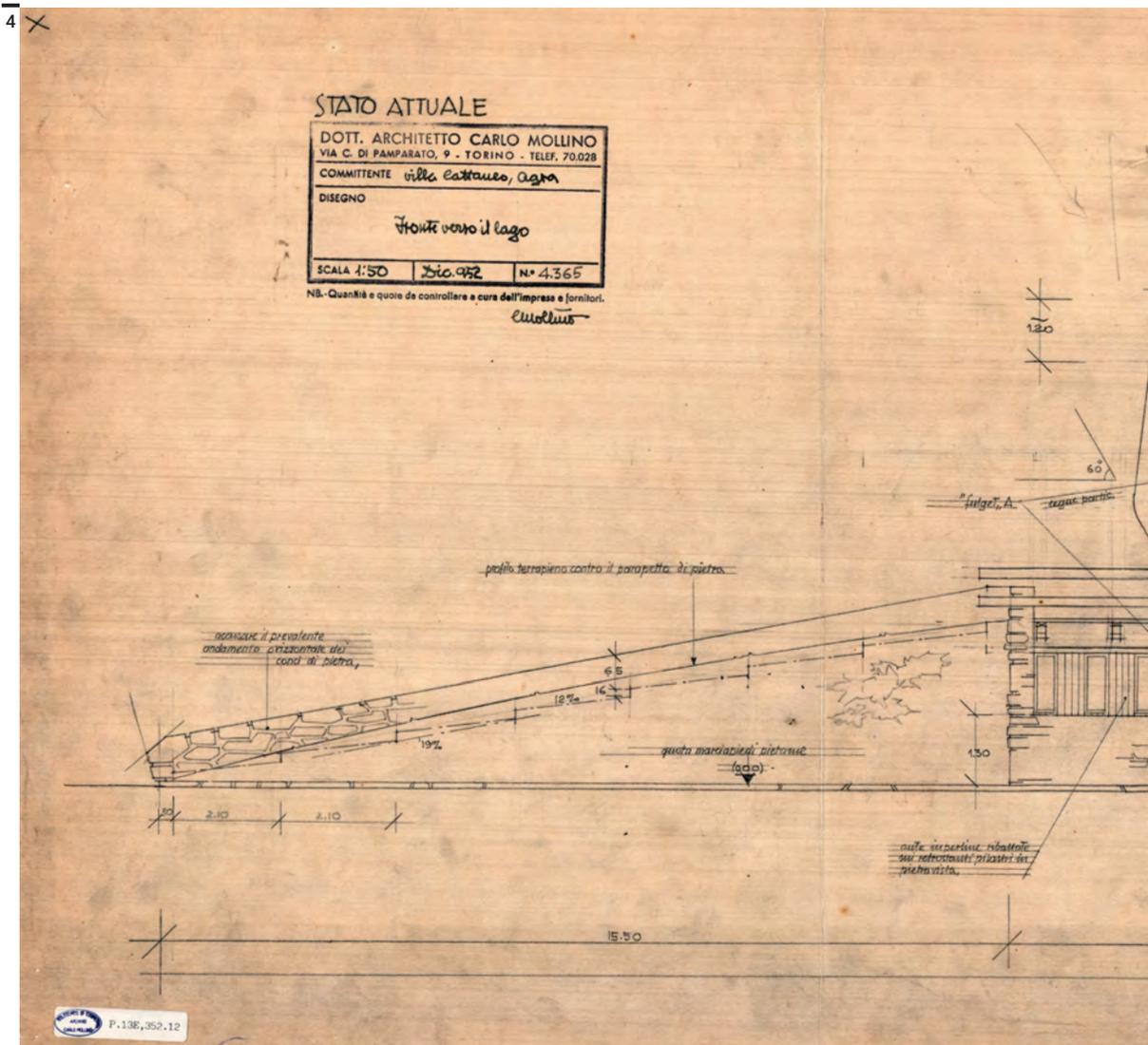


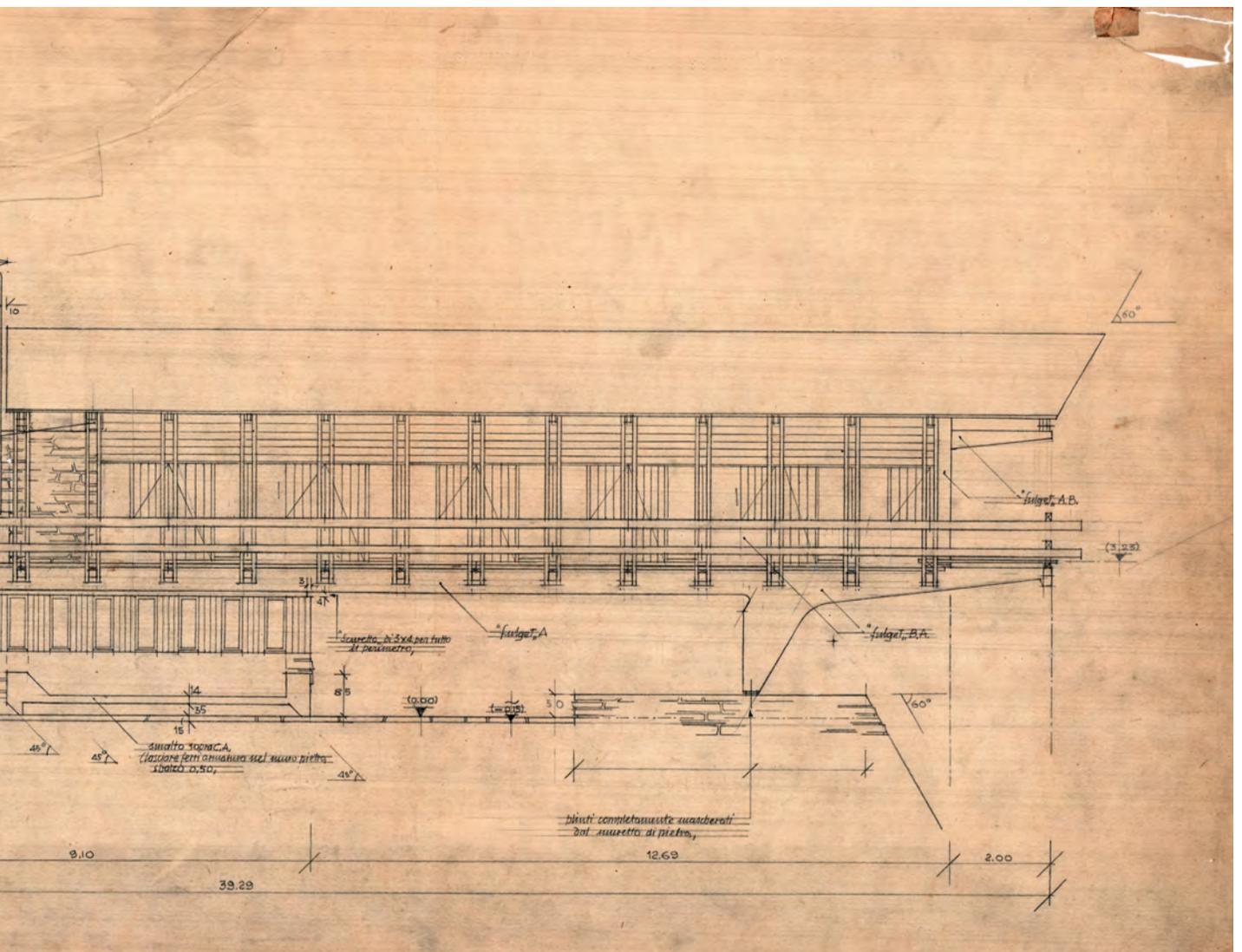
Fig. 4

Tavole di progetto, prospetto del fronte verso il lago.

to in sufficiente conto avrebbe causato danno all'architettura tutta. La casa, nelle parole di Mollino, è stata prodotta in ogni minimo dettaglio nello studio di Via Cordero di Pamparato, una volta e per sempre, nel rispetto della massima qualità: solo il trasferimento inaccorto dalla carta al mondo reale avrebbe causato ogni problema. Dell'assenza dall'area di cantiere l'autore dell'infallibile progetto non fa cenno alcuno, come se la cosa non avesse importanza: chiunque ad Agra fosse incaricato di seguire i lavori non avrebbe potuto che tradurre i segni grafici in costruzione, senza soluzione di continuità; chiunque non l'abbia fatto per Mollino è stato colpevole di negligenza. Per rimediare al danno all'architetto non resta che rispedire al committente le tavole di progetto, tal quali. Una fiducia nelle qualità scientifiche e persino nelle capacità euristiche del progetto architettonico che ha pochi eguali.

La signora Cattaneo, cortese, glielo fa notare: se «lei invece di Torino fosse stato più vicino avrebbe avu-

to campo di sorvegliare i lavori e tutto sarebbe finito perfetto». È naturale che la signora pensi alle parole di Mollino come a una serie di scuse irricevibili, tanto da osare la sfrontatezza di mandargli, per quel che riguarda l'abitazione del custode, «un progettino fatto dal capomastro del paese e modificato da Montecamozzo in seguito a suggerimenti di mio marito», che Mollino avrà la libertà di modificare: «noi siamo sempre lieti di avere il [suo] valido aiuto», conclude tagliente, chiedendo a stretto giro di posta il disegno esecutivo, quasi a sottolineare l'ormai inevitabile inversione di ruoli tra committente, capomastro e progettista. Mollino oppone stavolta un ostinato silenzio – e di questo la signora gli chiede conto in una sua del 1° febbraio successivo – limitandosi, due mesi dopo, a richiedere la liquidazione dei compensi: liquidazione che né al novembre né al febbraio successivi è ancora arrivata. Per contro, continua imperterrito il risentimento nei confronti di un committente che avrebbe consentito all'impresario





Figg. 5-7
Fotoinserimento
nel contesto
paesaggistico.

Fig. 8
Vista laterale
esterna.

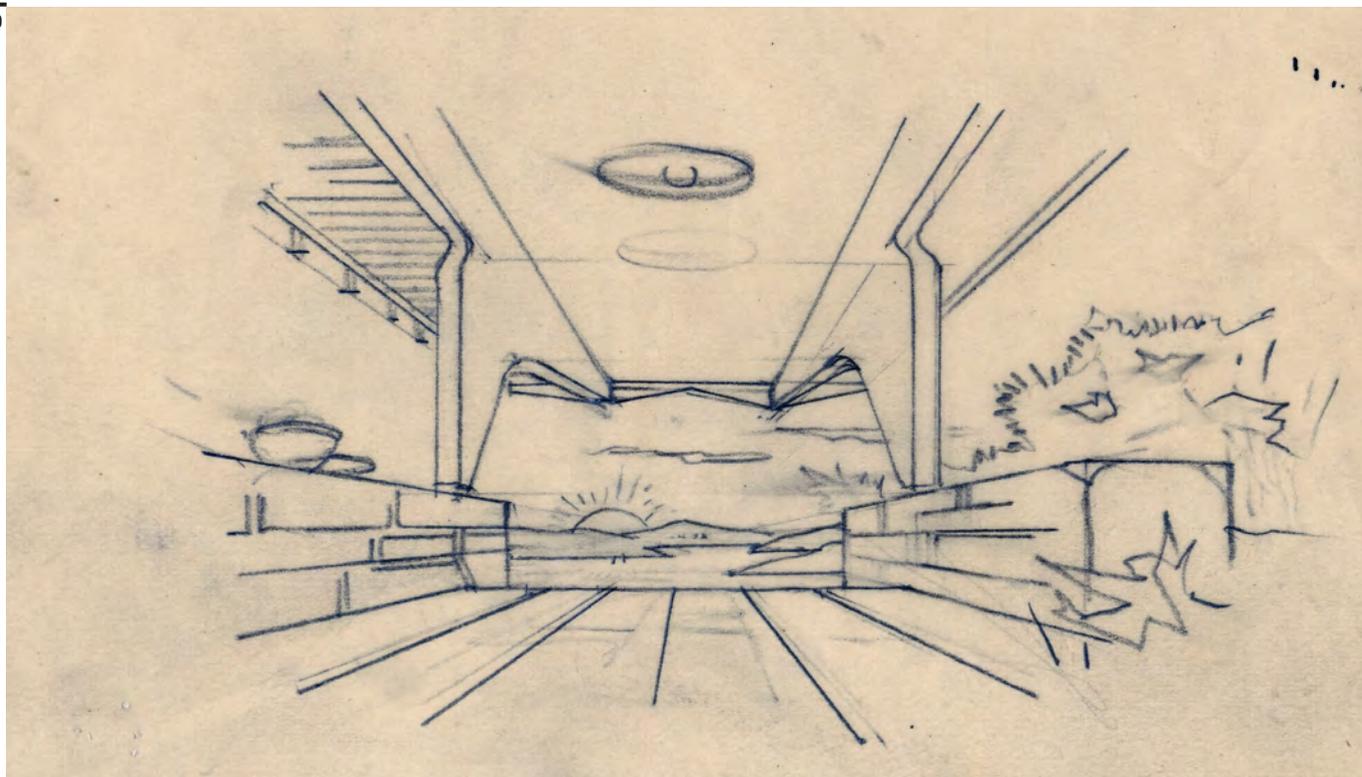




di modificare un progetto ritenuto perfetto anche a molti mesi dalla conclusione dei lavori, sostenuto da Celli, ormai forse più interessato alla propria parte di liquidazione che al riconoscimento degli onorari. Mentre l'architettura di Agra riceve sempre maggiori attenzioni da parte della critica, ad esempio nel venir pubblicata da Mario Cereghini nella seconda edizione di *Costruire in montagna* nel 1956, la questione economica è definitivamente affidata a una parte terza, il ragioniere Eugenio Cavalloni, che per conto dei Cattaneo, suoi suoceri, propone un *forfait* di £ 250.000, a fronte del milione e più richiesto da Mollino: questi difatti risponde irritatissimo, senza tuttavia ricevere alcuna risposta. Ben tre anni dopo, sarà di nuovo Mollino a rivolgersi al solo Cattaneo, con i medesimi argomenti: il progetto richiesto in origine è stato poco più che un'idea di massima, gli arredi sono stati aggiunti strada facendo, l'impresario ha eseguito male i lavori.

Una svolta inattesa arriva nei primi mesi del 1960, quando Cattaneo chiede all'architetto, nonostante tutto, un progetto di ampliamento della villa: la risposta è cortese ma sostenuta; ciononostante, il commendatore e sua moglie accettano le condizioni e lo invitano ad Agra, per valutare le possibilità. Con ogni probabilità l'incontro c'è e il progetto parte, anche se, al novembre successivo, è ancora lungi dall'essere pronto, a causa dei soliti improrogabili altri impegni. Passa ancora del tempo, inutilmente, fin quando Cattaneo incarica l'ingegnere luinese Pierangelo Frigerio di prendere in mano la situazione: da Torino arriva immediato consenso, ma si sottolinea la necessità di concordare la parte economica dell'impresa. L'ingegnere è d'accordo, ma richiede il progetto di massima in una settimana: stavolta Mollino risponde in maniera positiva, preparando in nove giorni quattro tavole.

Fig. 9
Vista interna della
sala da pranzo.



In realtà, come si evince da una lettera di Frigerio di qualche settimana dopo, cui è allegato un rapido schizzo a pennarello, le intenzioni di Cattaneo sono ben più lungimiranti di qualche aggiustamento: si tratterebbe di aggiungere un corpo di fabbrica ortogonale all'edificio originario, con altre due o tre stanze da letto, nonché modificare la terrazza e la scala di accesso, con il proprio terrapieno. La risposta di Mollino è netta: non si può fare, poiché non si sente «di rovinare con un'accozzaglia senza linea l'attuale costruzione che, come tutte le costruzioni architettoniche corrette non possono venire manomesse».

È questa l'ultima lettera, datata 8 giugno 1961, che Mollino conserva nel proprio archivio sulla faccenda. Purtroppo, non c'è lo schizzo allegato, ma la posizione del progettista è chiara: esistono ragioni dell'architettura che non possono essere ignorate, anche in presenza di cause di forza maggiore. Le parole con cui l'architetto mette fine alla vicenda sono emblematiche di un atteggiamento culturale indefettibile, che poggia su motivazioni interne al progetto, dotato quasi di vita propria rispetto alla realtà accidentale. Quel che Mollino scrive, in quest'occasione, pare essere un'interpretazione rivelatrice, da parte dell'autore dell'opera a qualche anno di distanza dalla sua conclusione: «sorgono complicazioni di massa, di fulcri e soprattutto di particolari costruttivi quale l'innesto dei tetti, le gronde, la rampa che senza terrapieno

non ha più ragione di essere. [...] In sede di sviluppo architettonico sono irrisolvibili i fulcri che in nessun modo possono armonizzare con gli unici due esistenti allo estremo [sic] dello sbalzo della costruzione e che erano destinati anche formalmente a dare uno slancio terminale, iniziato tutto il movimento dalla ascesa in unica direzione del terrapieno».

Parole definitive, che saranno raccolte molto tempo dopo, forse senza conoscerle. Nel dicembre 1984, a undici anni dalla morte di Mollino, «Abitare» pubblica una serie di strepitose fotografie di Antonia Mulas, accompagnate da un commento di Roberto Gabetti. L'immagine d'apertura è strabiliante, con la casa sospesa in controluce e il lago con le montagne sullo sfondo; altrettanto abbagliante è la lucidità con cui la fotografa rilegge la costruzione a sbalzo, sul prato verso il vuoto. A tutto questo, fanno da controcanto le parole dell'antico collaboratore di Mollino, forse mai così esplicito sul proprio maestro, e forse mai così acuto sulla sua opera. Tutta la raffinatezza, quasi indicibile, della casa sull'altopiano di Agra è racchiusa in poche righe, affatto ignare delle difficoltà di un processo costruttivo che scompare quando si recuperi l'idea primigenia di progetto. «Vola anche questa casa, si sposta veloce sul lago, atterra, plana, alza schiuma, come un idrovolante. Chi va sul balcone di questa casa rischia di volare via, trascinato dai suoi pensieri. [...] Qui il tetto è un foglio, staccato e sottile, la gronda un dar-

Fig. 10
Vista prospettica
del piano terreno,
sottostante la villa
sopraelevata.

do, le finestre tengono su il tetto, il parapetto è una difesa lunga e continua, il terrazzo il fuoco formale e funzionale, sostenuto da quei due pilastri né pilotis né dolmen, ma balestre adatte a far scattare la casa verso il lago».

A molti anni di distanza la casa è ancora lì, a far da traguardo ottico per misurare la distanza tra monti e lago, tra terra e cielo, e proiettare così i propri abitanti in volo, verso un'altra dimensione, staccata dal suolo e dalle sue costrizioni. ■

Lo scritto nasce da una capillare ricerca svolta negli archivi della Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino, dove è conservato il fondo Carlo Mollino. Del progetto per la famiglia Cattaneo si conservano disegni, fotografie e un raccoglitore di corrispondenza, cui si aggiungono poche lettere sparse: tutta la documentazione è compresa tra il 1952 e il 1961.

L'autore ringrazia Enrica Bodrato, responsabile degli archivi, per l'aiuto costante offerto con grande generosità e competenza.

Bibliografia

(1953) «Due progetti di Mollino», in *Domus*, n. 278, gennaio 1953, pp. 6-7.

Bolzoni Luciano (2019), *Carlo Mollino architetto*, Silvana, Cinisello Balsamo, pp. 97-133.

Celli Aldo (1953), «Costruzioni in montagna oltre i limiti delle nevi permanenti», in *Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, n.s., a. VII, n. 3, marzo 1953, pp. 90-92.

Cereghini Mario (1956), *Costruire in montagna. Architettura e storia*, II ed., Edizioni del Milione, Milano, pp. 386-388.

Colazzo Alessia Monica, Ferrarotti Emanuele (2006), *Dall'edificio all'arredo, un caso di progetto completo: Casa Cattaneo di Carlo Mollino*, tesi di laurea in Architettura, relatrice Elena Tamagno, Politecnico di Torino.

Colombari Rossella (2005), *Carlo Mollino. Catalogo dei mobili*, Idea Books, Viareggio, 2005, pp. 84-85.

Dercon Chris (a cura di) (2011), *Carlo Mollino Maniera Moderna*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 16 settembre 2011-8 gennaio 2012), Walther König, Köln, pp. 210-213.

Ferrari Fulvio, Ferrari Napoleone (2006), *I mobili di Carlo Mollino*, Phaidon, London, pp. 174-177, 204-207 e 229.

Ferrari Fulvio, Ferrari Napoleone (a cura di) (2006), *Carlo Mollino. Arabeschi*, catalogo della mostra (Torino, 20 settembre 2006-7 gennaio 2007), Electa, Milano, pp. 133-135.

Gabetti Roberto (1984), «Sul lago, una casa di Carlo Mollino», in *Abitare*, n. 230, dicembre 1984, pp. 50-59.

Mollino Carlo (1954), «Tabù e tradizione nella costruzione montana», in *Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, n.s., a. VIII, n. 4, aprile 1954, pp. 151-154; poi in *Id.*, *Architettura di parole. Scritti 1933-1965*, a cura di Comba Michela, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pp. 396-401.

Pace Sergio (a cura di), *Carlo Mollino 1905-1973* (1989), catalogo della mostra (Torino, 5 aprile-30 luglio 1989), Electa, Milano, pp. 246-248.





Geometria “imperfetta”: Luigi Vietti, villa La Roccia a Cannobio

“Imperfect” geometry: Luigi Vietti, Villa La Roccia in Cannobio

The article reviews the thought and work of Luigi Vietti (leading exponent of Italian Rationalism, then author of numerous domestic architectures, especially in Sardinia and on the Alps), through the presentation of one of his most important projects: the Villa La Roccia in Cannobio on the Lago Maggiore, completed in 1936. This project is based on a previous model, the “Villa su Roccia a Sperone”, designed with a promotional target in mind. The latter was published in 1932 on «Domus Magazine» and was exposed in several Rational Architecture events. Between 1930 and 1936 he develops a new concept of architecture in relation to the site by means of topological reasoning. This article uses critical interpretation to highlight that, in Vietti’s work, his interest in emerging architecture (shown by his participation in major founding events in the period between the Two World Wars) and the link to tradition, both contextual and disciplinary, manage to coexist in an often exemplary way. In Villa La Roccia, the character of the architecture as a whole and its details are remodeled to adapt to the rocky spur of Punta d’Amore. This makes the work better merge and blend with the surroundings. Even the interiors are recalibrated in relation to the site and domestic activities, emphasizing the precious definition of details and devoting particular attention to the perceptive-emotional factors of life within it.

Paola Veronica Dell’Aira

Architect, PhD, associate professor, full professor of Architectural and Urban Design, ICAR14, at Sapienza - Rome. Member of the Teaching Board of the Master in Lighting Design, and of the Doctorate in Architecture: Theories and Project. Among her major research interests: the theme of the relationship between uses and forms.

Keywords

Rationality, spontaneity, tradition, constructiveness, realism.

In coerenza con i tempi

A prima vista, il candore e la linearità del volume “quasi-cilindrico” tradiscono il desiderio di regolarità, essenzialità e astrazione che tanto impegnarono il “discorso” moderno. Anni Trenta, Luigi Vietti è tra le voci più attive. La regolarità era per sottrarsi all’arbitrio della scelta morfologica, l’essenzialità per rifuggire dall’eccesso di stile o, meglio, di neo-stile, l’astrazione per evitare il facile re-impiego di forme e modi bloccati da eccessivo ossequio verso il patrimonio disciplinare. Di motivi ce ne erano, pertanto. Lo stigma della storia gravava oltremodo sulla ricerca architettonica d’inizio secolo scorso: storia, non tradizione, non continuità diacronica, non aggiornamento, bensì, purtroppo, poca luce sul presente. Le ostinazioni formaliste di molti architetti di allora sollecitavano un’alternativa capace di produrre avanzamento. Occorreva un’opposizione forte, una vera e propria militanza. Le Corbusier aveva dato il via: quegli occhi... “non vedevano”. Mentre l’ingegneria affina le sue armi, abbracciando la sostanza costruttiva dei nuovi materiali e mezzi, relegando l’architettura a funzione accessoria: la superficie delle cose. «Attenzione signori architetti», avvisava il maestro nei suoi “*trois rappels*” di *Vers une architecture*. Tra i giovani del tempo, il fare squadra rivelava pertanto un’urgenza. Per alcuni, scopri, miseramente, una scarsa vena inventiva. Per altri, la sfida fu grande: contrastare lo sterile manierismo in una presa di posizione forte. Contro lo spreco decorativo, serviva una dichiarazione di guerra: uno spazio cerebrale, ambienti come costrutti ideali, misura, standard, tecnicismo. L’adesione al Movimento Moderno era una sorta di atto d’obbligo. Ecco allora i Manifesti, i CIAM, il *Werkbund* e le *Siedlungen*, gli slogan. “La casa per tutti”, il “*form follows function*”, l’“*existenzminimum*”... L’Italia si schiera con gli obiettivi sovranazionali, sottoscrive l’universalismo della ricerca del tempo. Aderisce alle tesi e ai principi, si impegna nella manualistica, attraverso il CIRPAC (Comitato Internazionale per la Risoluzione dei Problemi dell’Architettura Contemporanea), è parte attiva nell’organizzazione dei Congressi. Nel 1927, Figini, Pollini, Frette, Larco, Rava, Terragni, Castagnoli, fondano il “Gruppo Sette”, Libera si unisce all’*équipe* che si costituisce come MIAR (Movimen-

to Italiano per l’Architettura Razionale). Luigi Vietti ne condivide gli assunti. Partecipa, in particolare, al 3° Congresso CIAM (Bruxelles, 1930, tema: *Rationelle Bauweisen*). Al MIAR però, non aderisce formalmente, pur curandone, con i colleghi, l’organizzazione; si dichiara e si espone, ma a modo suo; partecipa alla Prima Esposizione di Architettura Razionale (1928), alla Seconda (1931) e a quella di Firenze (1932); dal 1937, è poi coprogettista dell’EUR con Pagano, Piccinato, Rossi e Piacentini. I dubbi tuttavia non lo abbandonano; il rapporto con l’architettura “di regime” e, in particolare, la partnership con Piacentini, si rivelano faticosi. Strizzare l’occhio al potere, inseguire l’occasione di lavoro, gli valgono un buon primo piano. Ma dividerne a fondo i presupposti, gioire degli esiti, sono altra cosa. Punto di mediazione: Vietti si allinea, ma lasciando una porta aperta. È sensibile al calore dell’architettura spontanea, approfondisce i contesti, ama le difficoltà che ogni tema singolarmente pone, raccoglie, in particolare, la lezione che il difficile territorio ligure, sua patria professionale, gli impartisce: terreno accidentato, fortemente dislivellato e compresso tra le Alpi e il mare. Al generalismo dei dettami ideologici e alla potenza dei simboli (non si sottrae infatti all’esplorazione di tipologie rappresentative, dalle Case del Fascio – Oleggio, Intra, Rapallo – al Concorso per il Palazzo Littorio di Roma) desidera affiancare una ricerca più puntuale e dedicata; alla retorica del discosto dal suolo, contrapporre il connubio, l’intreccio, l’ibridazione; alle premure figurative e di linguaggio far corrispondere la sostanza di uno spazio vissuto. Il tema dell’“abitare” domina e attraversa ogni spazio della sua produzione, sin da quel critico “squadrismo” d’ante-guerra, premonitore di un razionalismo destinato a far presto ritorno sui suoi passi, di un positivismo che diviene debole risorsa inventiva di fronte al vulcanico universo culturale della filosofia esistenzialista.

Ancoraggio

Villa La Roccia incarna una fede, senza farne oggetto di acritica assunzione. Della poetica di Vietti, rappresenta dunque un saggio esemplare. Dichiarata l’architetto, in un’intervista rilasciata poco prima della sua scomparsa, di aver sempre creduto, fin dal-

la propria tesi di laurea, nella conciliazione tra opposti, ossia nell'«accompagnamento delle due cose: razionalità e spontaneismo» e ne adduceva una doppia ragione: «gli elementi dell'architettura razionalista erano diventati "fissi", gli architetti ci giocavano, in più pensavo a tutto il bagaglio di architettura spontanea del nostro paese [...]» (Dell'Aira, 1997). Nel n. 52/1932, della rivista «Domus», compare la presentazione di tre plastici di studio: «Tre ville progettate da Luigi Vietti». Colpisce la denominazione di ognuna, riferita univocamente, alla tipologia morfologica del territorio di riferimento: villa in pianura, villa su terreno a fasce e villa su roccia a sperone.

Non serviva altro nome; non solo per l'inesistenza di committenze specifiche, ma anche e soprattutto per il loro mancare di una precisa localizzazione: tre modelli, pertanto, volutamente formulati come tali. Lungi però dal voler fare, del tema, astrazione, l'intenzione fu quella di condurre un ragionamento «esportabile», di mettere a punto strategie riferibili alle necessità insediative di terreni diversi, strategie chiare e precise, ma assolutamente non vincolanti e, quindi, flessibili, elastiche, trattabili. C'è un sapere o, meglio, una teoria d'approccio, che inquadra bene quest'impegno. È la topologia. Il suo fondamento? Il «codice t.», ossia l'insieme dei segni

Fig. 1
L. Vietti,
Insediamento di
Punta D'Amore a
Cannobio, 1929
(CSAC, Parma).

Fig. 2
Veduta da sud-est
(*Architettura*, a. XV,
fasc. XII, dicembre
1936).

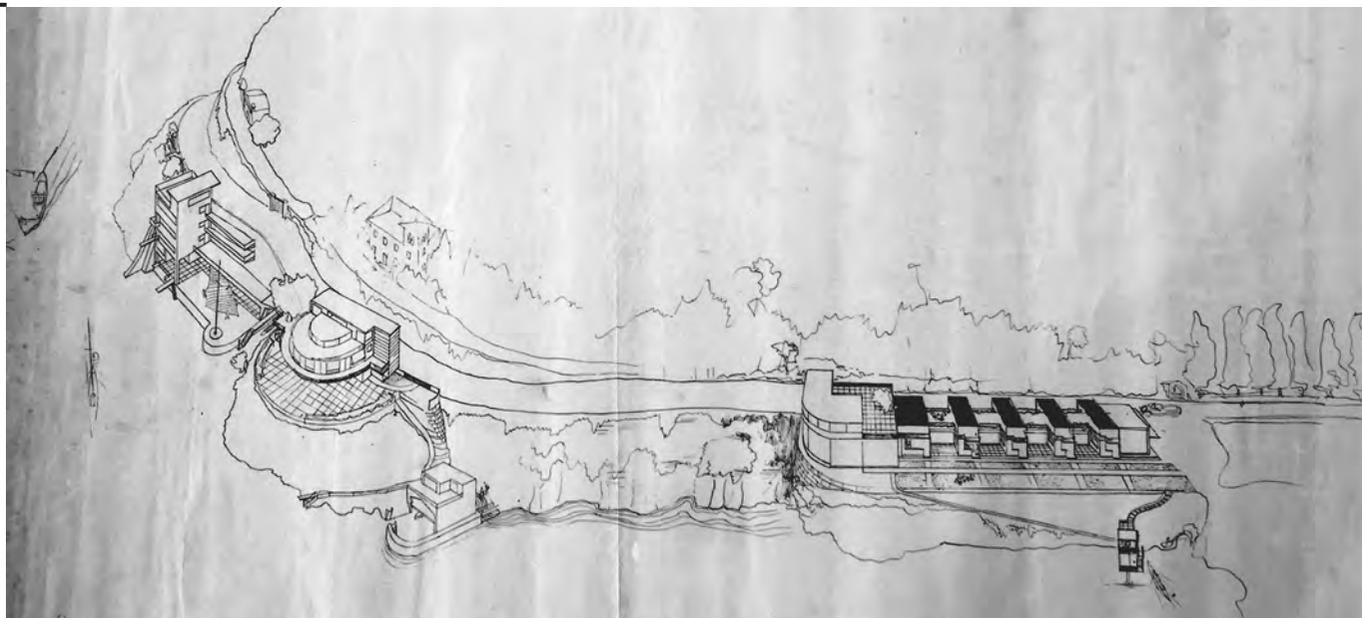




Fig. 3
Il soggiorno,
acquerello finale
(CSAC, Parma).

di cui la geografia si serve per rappresentare i vari tipi di forme del suolo, onde esprimere, sia i rapporti istituibili tra costruzione e sito di fondazione, sia gli indotti psicologico-percettivi derivanti dalla relazione tra soggetto e ambiente. Ulteriormente, la topologia osserva i luoghi in ordine alla loro trasformabilità: una trasformabilità, però, assolutamente custode delle caratteristiche originarie dei supporti orografici. La topologia è dunque, per l'intervento antropico, lo studio di figure e forme, volto a mantenerne le proprietà nell'incontro con il suolo. "Topologica" è una deformazione che opera senza "strappi", "sovrapposizioni" o "incollature" (Treccani, Wikipedia). Ora, i plastici pubblicati su «Domus», oggetto anche dei coevi eventi espositivi sull'architettura razionale, possono apparire di semplice promozione linguistica. Non vi è dubbio sull'interesse di Vietti per la forma razionale. Ma non è qui l'obiettivo. Sensibile ai concetti topologici di funzione continua, convergenza, continuità, connessione, Vietti ricerca soluzioni "di saldatura" con i luoghi. L'apparente astrazione teorica è tutt'altro che propaganda stilistica; a condurre è piuttosto l'idoneità ai luoghi, ancorché indagati in forma accorpata, ovvero per "famiglie"

di situazioni: cuspidi, acclività, pianure, rispetto alle quali definire sviluppi distributivi, proporzioni, scelte posizionali, grandezze, esposizioni...

Sono dunque geometrie interpretabili, flessibili, territorialmente adattive. Non "fissano" la scelta. Piuttosto ne cercano, nel sito, la spinta immaginativa. La possibilità, nel legame, di trovare forme diverse. Caro infatti, alla topologia, è anche il concetto di varietà. Le geometrie di Vietti vogliono farsi contestuali... omeomorfe.

Dei tre modelli, solo la villa su roccia a sperone, conosce però una completezza di percorso da "casa tipo" a "casa concreta". Intravede, infatti, sin dal principio, un'allocatione specifica. In quegli anni Vietti era impegnato in un progetto estensivo e complesso per la sistemazione del tratto di sponda del Lago Maggiore, detto della Punta di Amore in prossimità di Cannobio. In un disegno di Archivio (CSAC, Parma) compare una sequenza di volumi funzionalmente definiti e nominati in didascalie, distesi lungo il margine costiero (tra gli altri, un Bar Acqueo, un Ristorante, Darsene e Ville, dai nomi criptati di Dott. Z, sig. G.G., sig. Cocchio). Del bordo liminare, la villa su sperone, occupava la posizione più estrema ver-



so lo specchio acqueo. Per massimizzare la panoramicità, Vietti utilizzava la disposizione a semicerchio: a un volume rettilineo che faceva da ingresso verso la strada, ne giustapponeva uno semicilindrico di due piani. Il primo piano, porticato, la zona *living*, si slanciava verso il lago con una profonda terrazza, anch'essa semicircolare; il secondo conteneva il “ventaglio” delle stanze da letto convergenti in una saletta per la prima colazione. È l'inizio di un viaggio, il crogiuolo di un'opera tutta ancora da con-formare.

Casa d'abitazione

La concrenza tra la realizzata villa La Rocca e lo sperone roccioso che ancora la accoglie e, insieme, l'evoluzione avvenuta, a partire dal primo modello, tra 1930 e 1936, segnano un passaggio che fa scuola. «È una fondamentale visione del mondo – scrive Ch. Alexander in *Pattern Language* – essa ci dice che quando si costruisce una cosa, non si può semplicemente costruire quella cosa isolata, ma bisogna anche riparare il mondo intorno ad essa e all'interno di essa, in modo che il mondo che la ingloba diventi più coerente e complesso, e la cosa che si realizza, così fatta, prenda il suo posto nella rete della natura».

La costruzione, che oggi apprezziamo, conserva assai poco dell'originaria soluzione. Nonostante le restrizioni imposte dal lotto effettivamente disponibile, non subisce diminuzioni qualitative, anzi. Più che occupare lo spazio, essa sembra attraversarlo, generando movimento, indicando direzioni, selezionando viste, recependo, dal sito, modifiche avvaloranti. Nel suo deformarsi in aderenza allo sperone, essa inoltre, più che togliere spazio, ne crea di ulteriore. Essa “fa spazio”, come direbbe Merleau Ponty, invero il passaggio «de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant» (Merleau Ponty, 1945).

Cura d'intorno, dunque, sensibilità dialogica, relazionalità, fisicità. Il volume si contrae per intensificare il legame di appartenenza allo sperone mentre, di quest'ultimo, si fa coronamento. Esso passa da due a tre livelli, fondendosi con la roccia sottostante attraverso un basamento in pietra. La terrazza arretra e si assottiglia; mantiene il suo andamento curvilineo, ma non è più esattamente un semi-cerchio; si interrompe e si raddrizza appoggiandosi, con una parete, alla roccia; si riduce anche in lunghezza, rivolgendosi maggiormente verso meridione. Il soggiorno, anch'esso, asseconda la torsione e la piega

Fig. 4
Schizzo prospettico
a carboncino (CSAC,
Parma).

L'intento era provocatorio: la casa è per viverci dentro. Un'ovvietà, si direbbe, una tautologia, con tanto di gioco di parole sul nome dell'autore. Cos'altro è la casa se non uno spazio da abitare? Cos'altro è se non uno spazio da definire attraverso lo sguardo, i sentimenti, la vita del suo abitante? Taut palesava, nel titolo, tutta la sua polemica nei confronti dello stigma modernista. La casa è da abitare, non da osservare. E così poco la osserva, Bruno, la sua casa, che omette di rappresentarla nel suo insieme. Dà priorità alle scene di vita interna. Quasi tutto il libro è infatti una sequenza di fotografie che documentano le attività domestiche, mentre ogni ambiente viene raffigurato singolarmente, disgiunto dalla sua appartenenza a una composizione complessiva. L'architettura è solo la cornice della scena. La sua forma non è nulla. Può anche essere fortemente iconica. Può anche avere un volume "a formaggio".

Così è per la villa di Cannobio: un cilindro inesatto, poiché la vita ha fatto ingresso al suo interno. E la vita vuole la quotidianità della scena, la sua familiare accoglienza; vuole semplicità costruttiva, laicità e indulgenza formale, *mixité* di materiali, vecchi e nuovi, motivi universalisti e/o autoctoni, disincanto linguistico. In villa La Roccia, c'è l'alga ringhiera in acciaio, il levigato intonaco, la copertura piana, il "pan de verre", ma non manca l'archetipo del camino, lo spessore delle pietre, il colore "tenue" della tinta ocra, il gradinare dei volumi, emulo dei terrazzamenti naturali sottostanti, dall'affondo nel suolo alla linea di gronda.

Come nella coeva villa Wanda di Stresa c'è una sensibilità moderna «non contaminata da teorie ne-

bulose» (Vietti), poiché la "navalità" dei motivi figurativi è, anch'essa, in certa misura, un fattore locale, posizionate come sono, entrambe le ville, in un contesto di "montagna bassa", ovvero sul navigabile e teso pelo d'acqua del lago.

Vietti ci tiene ad affermare questo anti-ideologico approccio. "Non si capisce il tuo stile", gli criticavano i colleghi, "fai tutte cose diverse". Ma è proprio il difetto di incoerenza a svelare l'aspetto più durevole e istruttivo del suo lavoro: la tendenza ad azzerare di continuo il proprio repertorio espressivo. La villa La Roccia non è, per questo, né migliore né peggiore, rispetto al precedente modello "su roccia a sperone". Ne è, semplicemente, l'evoluzione, utile a sancire la bellezza dell'architettura come inarrestabile *progress* di arricchimento, frutto di un *concept* capace sempre di "mostrare il fianco". Nel 1930, la sua casa Il Ronco, a Pedemonte di Gravellona Toce, mostra una corda annodata, a far da mancorrente alla scala. E già, nei disegni della villa su roccia a sperone, la balaustra della scala, a dispetto dello stentoreo volume, si risolve in una rete di corda colorata. È la provvisorietà di "momenti non finiti" come direbbe Alvar Aalto, tali da alleviare l'effetto coercitivo degli stilemi; la retorica "purista", la patina e la fissità di soluzioni distanti dal cuore. ■

Si ringraziano Enrico Prandi, per il supporto e lo scambio teorico-critico sul tema, per la selezione archivistica dei disegni, dei documenti e delle foto dell'epoca; Riccardo Cattaneo Vietti, per l'interesse, la disponibilità, la fornitura di documentazione fotografica; Alessandro Depaoli, per la rassegna fotografica relativa allo stato attuale della villa.

Bibliografia

- (1932), «Tre ville progettate da Luigi Vietti», in *Domus*, n. 52.
 (1936), «La Roccia a Cannobio, arch. Luigi Vietti», in *Architettura, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista, Architetti*, a. XV, fasc. XII, Milano.
 (1937), «Villa La Roccia a Cannobio», in *Casabella*, n. 111.
Alexander Christopher (1977), *A pattern language*, Oxford University Press, New York.
Dell'Aira Paola Veronica (1997), *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze.
Dell'Aira Paola Veronica (2019), «Attitudine creativa: Luigi Vietti», in *FAM Magazine del Festival dell'Architettura. Ricerche e progetti sull'architettura e la città*, n. 48.
Esposizione Internazionale Triennale di Monza (a cura di) (1936), *36 progetti di ville di architetti italiani*, Ed. Triennale, Milano-Roma.
Heidegger Martin (1964) (trad. it. 2000), *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova.
Merleau Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
Prandi Enrico (2019), «Prime indagini d'archivio sull'architettura di un maestro dimenticato», in *FAM Magazine del Festival dell'Architettura. Ricerche e progetti sull'architettura e la città*, n. 48.
Taut Bruno (1927), *Ein Whonhaus*, in Salotti Gian Domenico (a cura di) (1986), *Bruno Taut, Una casa di abitazione*, Franco Angeli, Milano.

Fonti

- Archivio CSAC** (Centro Studi e Archivio della Comunicazione - Università di Parma), Fondo Luigi Vietti - Co-direzione Enrico Prandi, Paola V. Dell'Aira.
Convegno-Seminario di Studi "Lezioni Italiane. Gardella, Menghi, Vietti", Parma, Abbazia di Valserena, 15-16/03/2019, a cura di C. Quintelli, A. Lorenzi, E. Prandi, C. Gandolfi.
Ricerca Interateneo "Luigi Vietti e il professionismo italiano (1928-1998)" in corso al CSAC di Parma, Responsabile Scientifico E. Prandi.





Quando il Moderno cerca radici. Casa Balmelli di Tita Carloni e Luigi Camenisch

When the Modern puts down roots.
Casa Balmelli of Tita Carloni and Luigi Camenisch

The article reconstructs the genesis of Casa Balmelli, designed and built in Rovio (Canton Ticino) in 1956-1957 by Tita Carloni and Luigi Camenisch. Among Carloni's first works in Ticino after the completion of his studies at the ETH Zurich, Casa Balmelli has often been presented as an example of the current of Organic Architecture that developed in Ticino in the 1950s and saw a particularly flourishing phase in the following decade. However, while the house certainly embodies organic features by aiming at a perfect integration with its surroundings through the use of natural materials and the geometric reinterpretation of the landforms of its setting, its internal spatial qualities have little to do, for instance, with Wrightian models. Rather, the ordering function attributed to geometry is its most notable quality and is a common denominator of the research conducted in Ticino on the organic architecture front: a geometry that relates to the characteristics of the site and seeks a certain degree of formal abstraction.

Nicola Navone

(Lugano, 1967) is vice director of the "Archivio del Moderno", professor at the Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana, and a member of the Doctoral College "Architecture, Innovation and Heritage" - Università degli Studi Roma Tre.

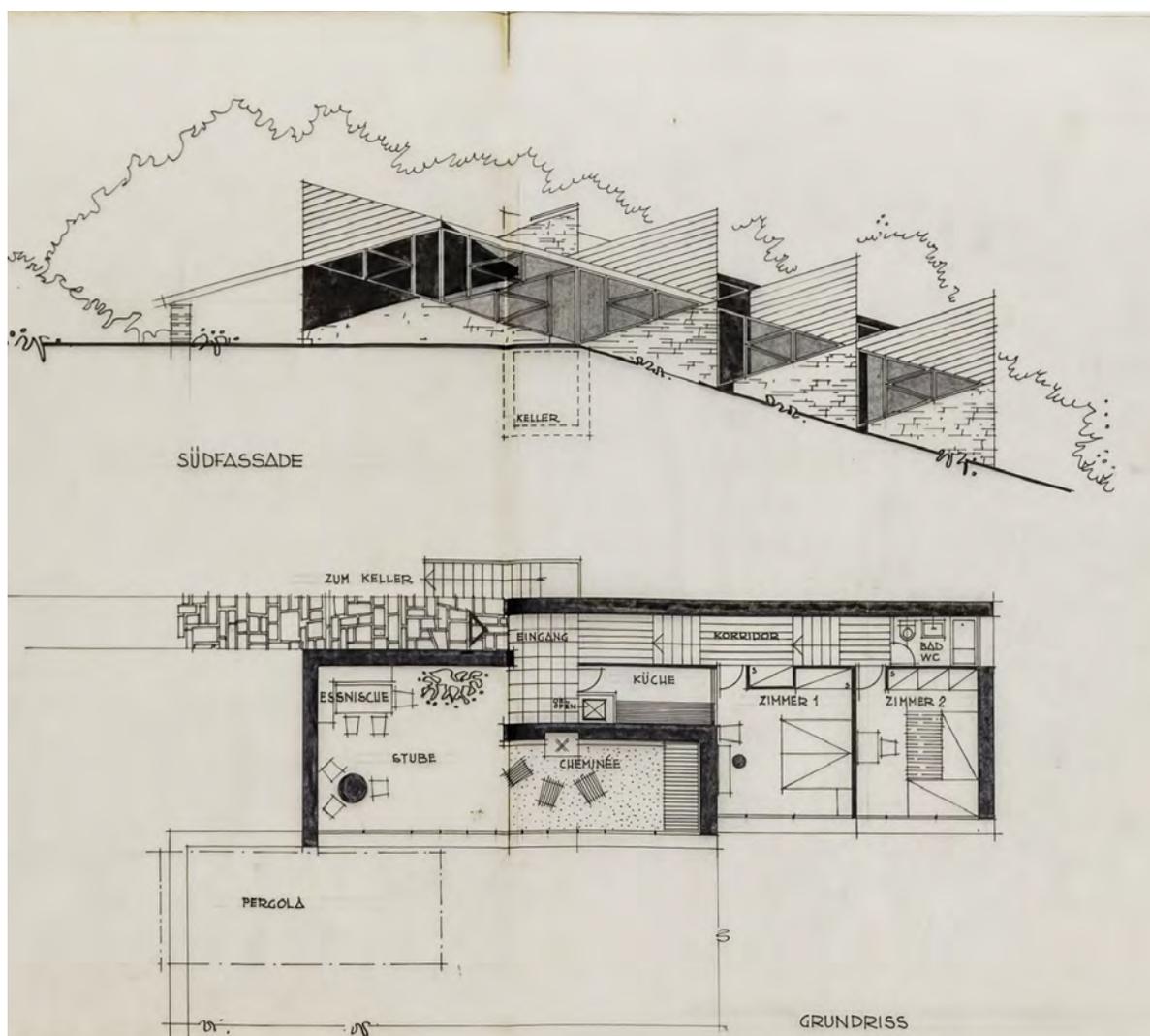
Keywords

Cantone Ticino, Modernism, organicism, Organic Architecture, geometry, materials.

Chi, valicata la frontiera di Chiasso, risale verso nord l'autostrada A2 e, superata Mendrisio, s'affaccia sul paesaggio del Ceresio, vedrà davanti a sé, a mezza costa del Monte Generoso, il villaggio di Rovio. O meglio: vedrà le villette e le case ad appartamenti cresciute lungo il declivio che culmina nel pianoro su cui sorge, dall'XI secolo, l'oratorio dedicato a San Vigilio. Per quanto sia acuta la sua vista, e anche ammettendo che si tratti del passeggero, libero di lasciar divagare a piacere il proprio

sguardo, difficilmente percepirà il profilo dentato adagiato sul rilievo che corona il pianoro: il profilo, appunto, di casa Balmelli.

Progettata e costruita fra il 1956 e il 1957, questa piccola casa è tra le prime opere realizzate da Tita Carloni (1931-2012) dopo essere tornato in Ticino da Zurigo, dove aveva vagheggiato di stabilirsi insieme ad altri giovani colleghi ticinesi, una volta compiuti gli studi al Politecnico federale, se una serie di commesse non lo avesse richiamato nella terra na-



In apertura

Vista da sud-ovest.
Tutte le immagini
provengono dal
Fondo Tita Carloni,
Fondazione Archivi
Architetti Ticinesi.

tia. Qui si era associato nel 1956 con Luigi Camesisch, un architetto maggiore di alcuni anni, con il quale aveva progettato delle case popolari per l'associazione "Pro Familia", a Lugano, e con il quale collaborerà sino al 1961, realizzando numerose altre opere fra le quali casa Balmelli (la cui prima variante documentata, risalente al 15 febbraio 1956, reca tuttavia la sola firma di Carloni).

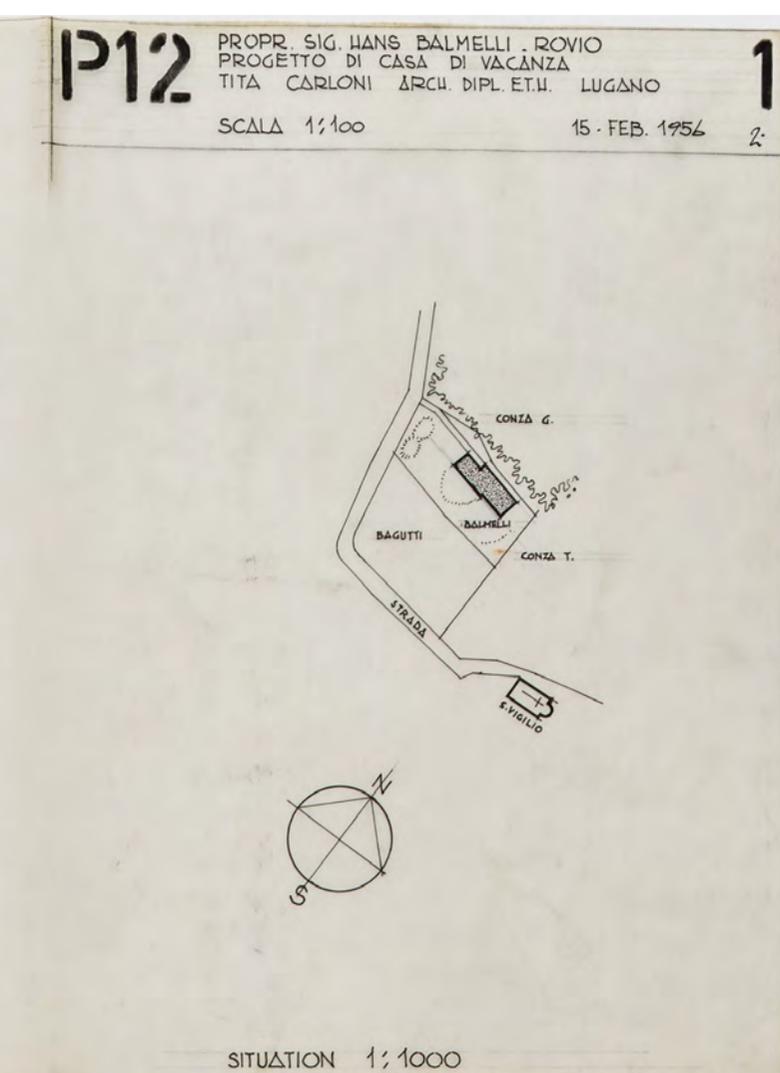
Il committente, Hans Balmelli (1928-2019), era titolare di un'impresa di pittura fondata dal padre, nel 1924, a Zollikon, comune affacciato sul lago di Zurigo lungo la Goldküste, la riva orientata a solatio, luogo di residenza dell'alta borghesia zurighe- se. Di origini ticinesi, Giovanni era nato e cresciuto oltralpe, assimilandosi ai suoi concittadini sino a germanizzare il proprio nome e a ricorrere invariabilmente al tedesco nella corrispondenza con l'architetto.

I primi contatti con Carloni, documentati fra le carte ora alla Fondazione Archivi Architetti Ticinesi, risalgono all'8 agosto 1955, quando questi informa

Balmelli delle trattative che lui e suo padre Taddeo (una personalità nota nel cantone, pittore-decoratore come Balmelli, docente e direttore della Scuola dei pittori a Lugano) avevano intavolato per trovare un terreno nei pressi dell'oratorio di San Vigilio, dove si poteva godere di una perfetta esposizione e della vista verso il lago, gli ultimi rilievi delle Prealpi e, in una lontananza brumosa, la pianura padana. La scelta era infine caduta, per la strenua resistenza del proprietario di un terreno a valle del piano- ro, su cui si erano appuntate le attenzioni di architetto e committente, su un lotto di proprietà della stessa famiglia Carloni, situato sulla minuscola collina che emerge, come un ultimo sussulto geologico, dal pianoro di San Vigilio. Il 24 novembre 1955 Hans Balmelli esponeva all'architetto il programma della piccola casa di vacanza e gli orientamenti del proprio gusto: «Nach unseren Vorstellungen sollte das Haus ungefähr so aussehen: 1 riesengrosse Stube mit Cheminee / 2 Schlafzimmer / 1 Bad / 1 Miniaturküche (damit die Frau nicht zu viel in der Küche ist). Innen soll es genial und modern eingerichtet sein, aussen muss es gut in die Landschaft passen (Tessinerstil). Wir verabscheuen die Deutschschweizer-Häuser, wie sie leider auch schon in Rovio entstanden sind» («Secondo i nostri intendimenti la casa dovrebbe presentarsi così: 1 grande Stube con camino / 2 camere da letto / 1 bagno / 1 minuscola cucina (così che mia moglie non stia troppo in cucina). All'interno dev'essere geniale e moderna, all'esterno deve integrarsi nel paesaggio (Stile ticinese). Detestiamo le case "alla svizzera tedesca" che, purtroppo, sono già sorte anche a Rovio»).

Carloni avrà sussultato leggendo la parola «Tessinerstil», benché preceduta e attenuata dalla coppia di aggettivi «genial und modern» (che avrà accolto con ironia): di fatto, si trovava confrontato con un incarico ricorrente nel Ticino degli anni Cinquanta, vale a dire la casa di vacanza per il più o meno facoltoso cliente d'Oltralpe (svizzero o tedesco che fosse) che intendeva godere del clima mite della "Sonnenstube der Schweiz". Quelle case, per l'appunto, che si stavano abbarbicando sui declivi delle Prealpi declinando in luoghi comuni ricorrenti un immaginario vernacolo ticinese, che poco o nulla aveva da spartire con la tradizione costruttiva locale (così come, in una realtà variegata e frammentata con il Cantone Ticino, non esisteva alcun «Tessinerstil»). Ma Carloni, benché giovane (24 anni da poco compiuti, quando riceve l'incarico da Balmelli), non era certo disposto a compromessi. Quella sarebbe stata anzi l'occasione per dimostrare che era possibile progettare un'architettura radicata nel tempo e nello spazio: vale a dire sinceramente moderna e al contempo in dialogo con le caratteristiche del sito e una specifica tradizione costruttiva.

Fig. 1
Progetto di massima; prospetto meridionale e pianta, planimetria, 15 febbraio 1956.



Osservando gli elaborati grafici conservati fra le carte dell'architetto, casa Balmelli pare nascere come Minerva dal capo di Giove: nessun abbozzo preliminare, nessuna esitazione nell'individuare l'impianto che la caratterizza. Come si è detto, la prima tavola di presentazione, stesa a china e munita di cartiglio, risale al 15 febbraio 1956. La giacitura della casa è perpendicolare alle curve di livello e i tre ambienti principali (l'ampia «Stube» e le due camere da letto) sono posti a quote diverse e raccordati da una lunga scala-corridoio, per adattarsi all'orografia e ridurre al minimo lo scavo nel terreno roccioso. La copertura è articolata in una sequenza di falde,

simili a una sorta di "shed", che genera una tensione dinamica tra le diagonali delle falde e il profilo del terreno. La facciata principale (che in questa prima proposta presenta un leggero arretramento in corrispondenza delle camere) è rivolta a solatio e provvista di ampie aperture romboidali (nello spazio libero fra basamento e copertura), mentre quella opposta è completamente chiusa (salvo alcune feritoie che verranno aggiunte nel corso del progetto). L'uso di materiali locali (muri in pietra calcarea con intonaco «a rasapietra» – in analogia al vicino oratorio romano – e coperture e serramenti in legno di castagno) avrebbe contribuito, come sostiene Carloni in una



Fig. 2

Vista da nord-est.

Fig. 3

Vista della "Stube".

Fig. 4

Progetto presentato
per la licenza
edilizia, piante,
prospetti e sezioni,
18 aprile 1956.

lettera del 28 febbraio 1956, alla perfetta integrazione dell'edificio nel paesaggio.

La proposta, trasmessa al committente insieme ad alcune immagini del modello di studio, viene accolta con favore e da quel momento il progetto procede rapidamente. Il 18 aprile 1956 Carloni e Camenisch firmano la tavola sinottica che sarà inviata alle autorità per il rilascio della licenza edilizia e poche settimane più tardi, nel maggio 1956, vengono allestiti gli esecutivi, che affinano ulteriormente il progetto e gli conferiscono l'assetto definitivo: i serramenti a trama diagonale hanno ora ceduto il campo a più semplici finestre verticali e le apertu-

re praticate, nella variante intermedia, nella copertura a ponente, su richiesta della committenza sono portate a una quota inferiore e aperte nella muratura. Il cantiere prende avvio nell'estate di quello stesso anno, facendo capo a un'impresa e ad artigiani locali, e viene portato a termine entro la primavera del 1957. La cura dei dettagli e della loro esecuzione (evidente, ad esempio, nella qualità dell'apparecchio murario) è accompagnata dall'attenzione all'accordo cromatico dei prospetti, testimoniata dall'uso, affatto singolare, di tegole di colore verde, complementari alle opere di lattoneria tinteggiate di rosso «sanguie di bue».



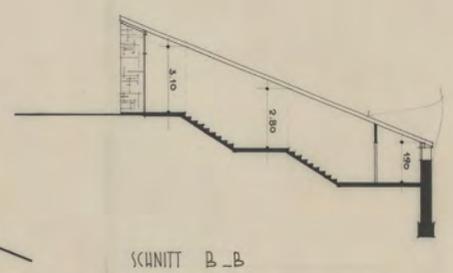
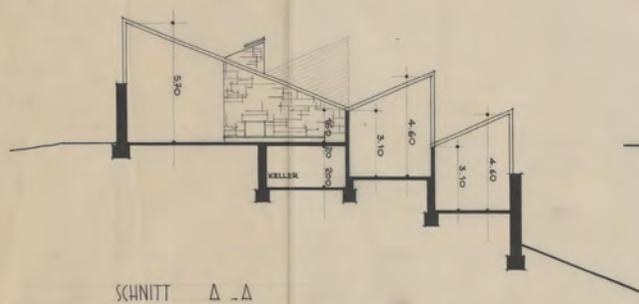
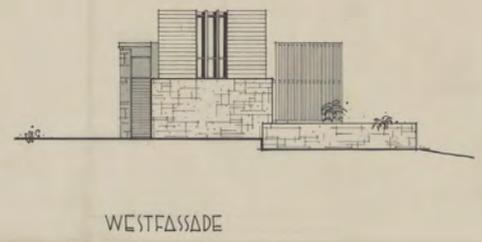
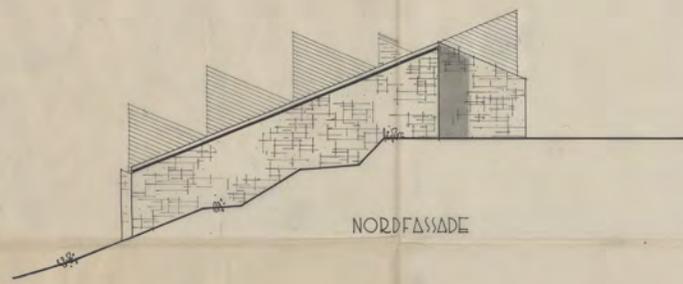
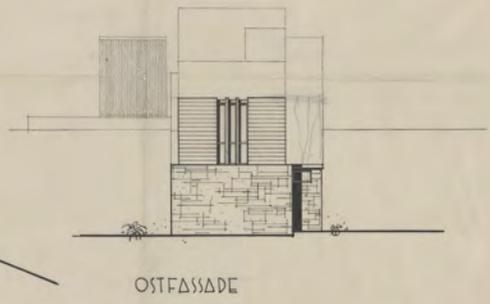
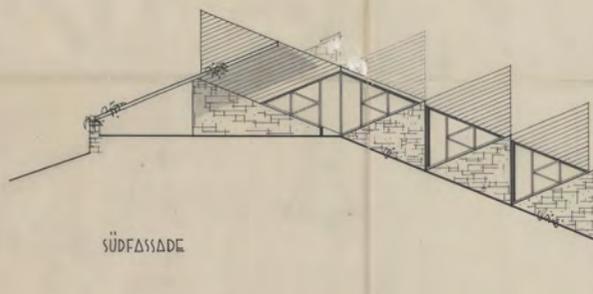
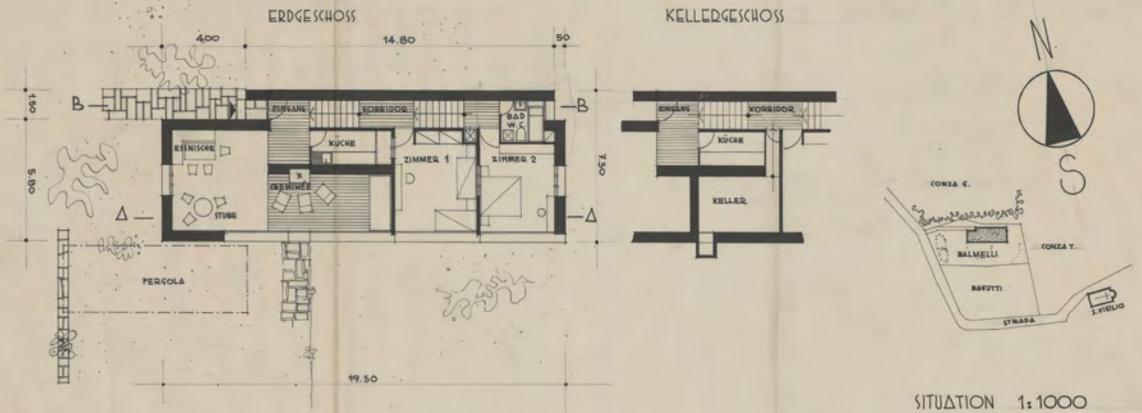
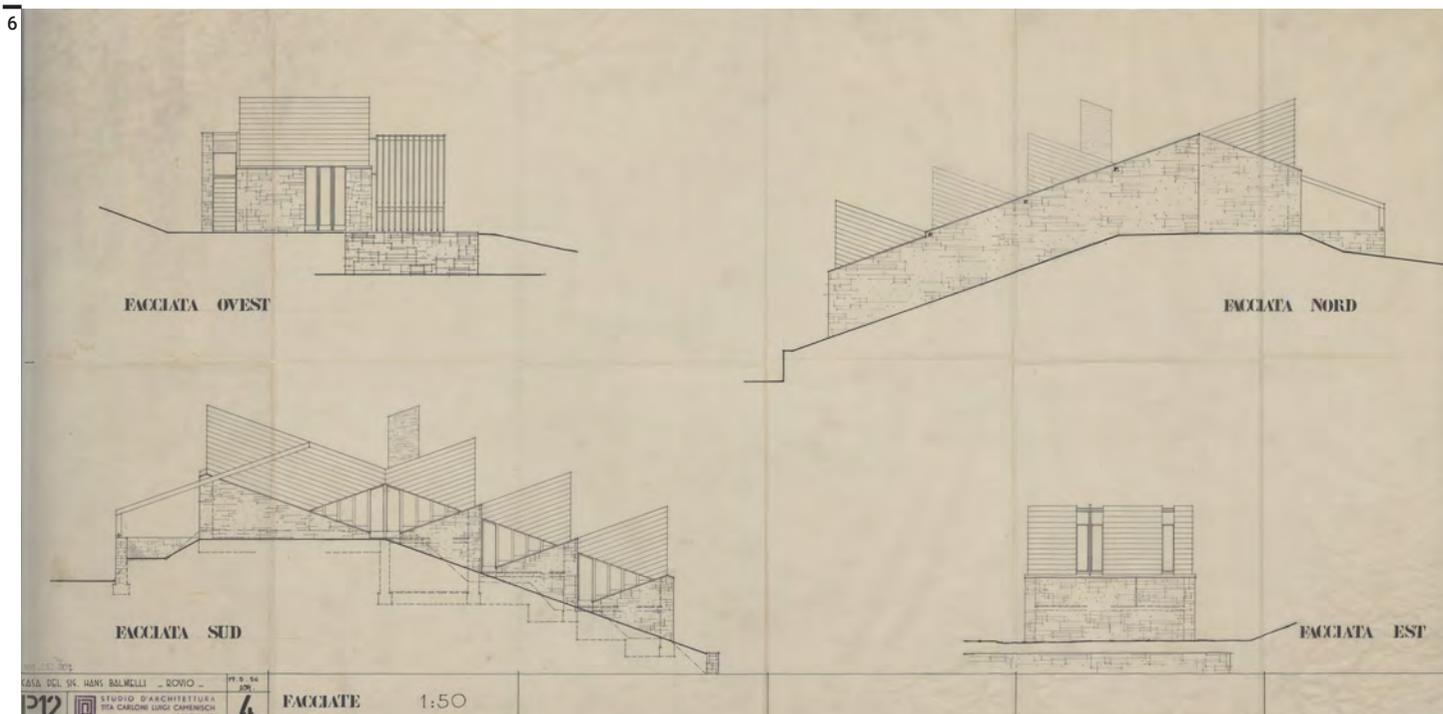
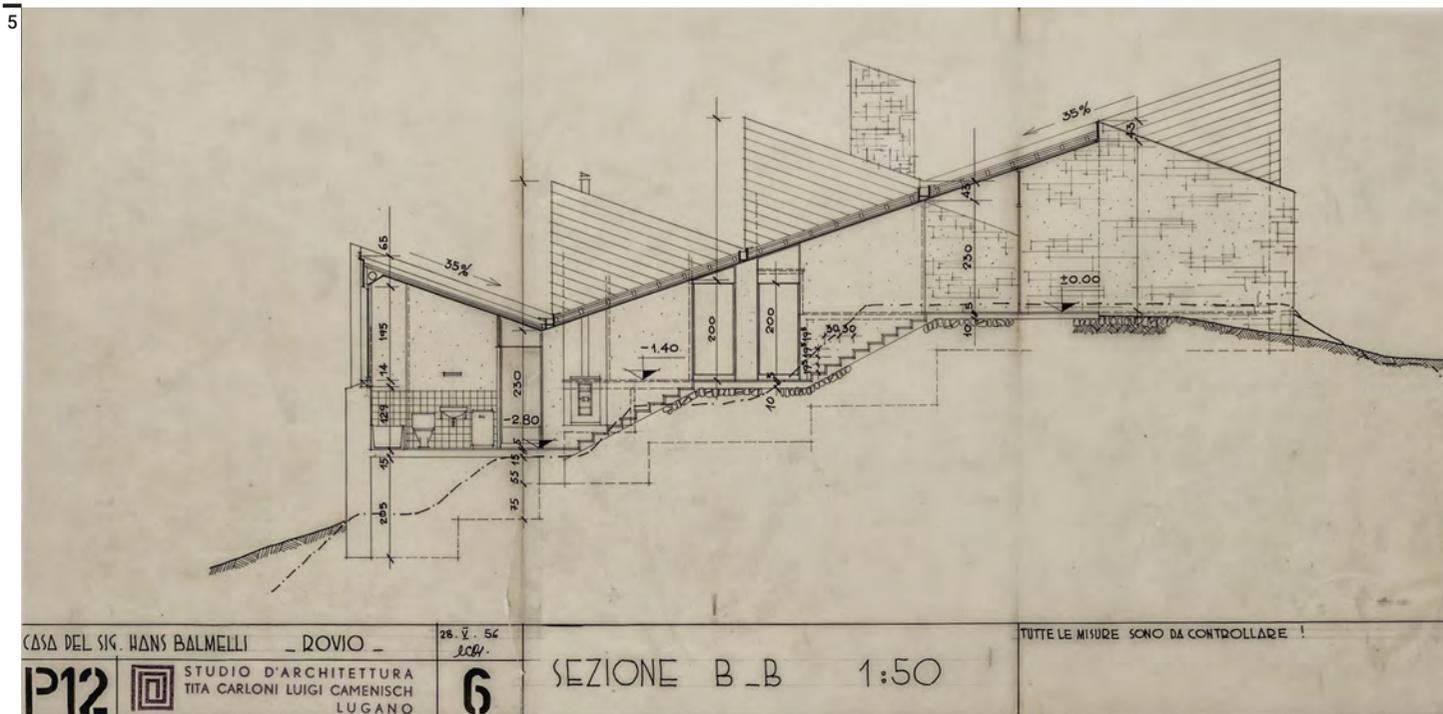


Fig. 5
 Progetto esecutivo,
 sezione lungo la
 scala-corridoio, 28
 maggio 1956.

Fig. 6
 Progetto esecutivo,
 prospetti, 19 maggio
 1956.

Casa Balmelli suscita un immediato interesse non soltanto in Ticino, ma nel resto della Svizzera (*Architecture: formes et fonctions*, 1959; *Werk*, 1960), con qualche precoce risonanza europea (*L'architettura: cronache e storia*, 1960; *Aujourd'hui: art et architecture*, 1961). Su istigazione dello stesso Carloni, casa Balmelli verrà sovente portata ad esempio di quella corrente "organicista" che si sviluppa in Ticino negli anni Cinquanta e conosce un momento di par-

ticolare fioritura nel decennio successivo: una corrente a cui vengono ascritti architetti come Franco Ponti, Peppo Brivio (piuttosto orientato, invece, a sviluppare una rigorosa grammatica personale, muovendo dal precoce interesse per la poetica neoplasticista e per l'Arte Concreta), o lo stesso Rino Tami, per alcuni progetti della sua piena maturità. Tuttavia, se casa Balmelli assume certamente istanze organiciste quando mira a una perfetta integra-



zione nel sito attraverso l'uso di materiali "naturali" e la reinterpretazione in chiave geometrica del contesto orografico, essa presenta una spazialità interna che poco ha a che vedere, ad esempio, con i modelli wrightiani (verso cui guarda, con coerenza e originalità, Franco Ponti) e le loro piante articolate, le transizioni spaziali fluide, la continuità fra interno ed esterno, a cui appare estranea la composizione paratattica e, in generale, l'articolazione planimetrica di casa Balmelli. Spicca, invece, la funzione ordinatrice attribuita alla geometria, che costituisce un denominatore comune delle ricerche compiute in Ticino sul versante organicista. Una geometria che si pone in relazione con le caratteristiche del sito e mira a un certo grado di astrazione formale. Senza dimenticare che la trama delle diagonali contribuisce ad alterare la percezione delle dimensioni e della configurazione dell'edificio, la cui immagine si contrae e si dilata secondo l'angolo da cui l'osserviamo, come per un surrettizio e ipotetico omaggio alle ricerche dell'arte cinetica e come ulteriore manifestazione della ricchezza e della forza di questa piccola opera. ■

Fig. 7

Vista dall'oratorio di San Vigilio.

Bibliografia

- Architecture: formes et fonctions* (1959), vol. 6, pp. 154-155.
Aujourd'hui: art et architecture (1961), vol. 5, pp. 66-67.
Carloni Tita (1975), «Notizen zu einer Berufschronik», in Steinmann Martin, Boga Thomas (a cura di), *Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin*, ETHZ Organisationsstelle für Ausstellungen des Institutes gta, Zürich, pp. 16-21 (nuova ed. Birkhäuser, Basel, 2010).
Carloni Tita (2011), «Tita Carloni, una voce critica dell'architettura ticinese. Intervista», in *Archivio Storico Ticinese*, seconda serie, n. 146, pp. 33-62.
Fumagalli Paolo (1992), «L'architettura degli anni '50 nel Ticino: gli anni di "fondazione"», in *I nostri monumenti storici*, a. XLIII, n. 3, pp. 414-425.
L'architettura: cronache e storia (1960), vol. 58, p. 260.
Navone Nicola (2004), «Fonti, paradigmi, modelli: brevi note sull'architettura degli anni cinquanta in Ticino», in *Archivio Storico Ticinese*, seconda serie, n. 136, pp. 257-280.
Werk (1960), a. XLVII, n. 4, pp. 120-122.

Fonti

Fondazione Archivi Architetti Ticinesi, Fondo Tita Carloni, progetto 232, cartella 46 (per gli elaborati grafici), scatola 55 (per i documenti testuali).









Le case di Pietro Lingeri sull'Isola Comacina

The houses of Pietro Lingeri on the Comacina Island

After a long period of neglect, a restoration work completed in 2010 brought the three artist houses on the Comacina Island back to the function for which they were born: to host artists in a charming location, surrounded by nature and silence. In 1917 the island came into possession of the King of Belgium, and then of the Italian State. The houses designed by Pietro Lingeri were built after the failure of more ambitious plans for the creation of an artists' colony. Born in Bolvedro di Tremezzo, Lingeri graduated from the Academy of Brera, the institution entrusted with the management of the island. Commissioned in the first months of 1933, his original designs for a hotel and seven houses for Italian artists and four for Belgian artists were rejected. Therefore, he conceived three simple small villas combining local materials and traditional construction techniques with a modern vocabulary. The article traces the history of the houses, completed at the end of 1940 by one of the most important architects of Italian Rationalism.

Chiara Baglione

PhD at IUAV, is researcher in History of Architecture at the Politecnico di Milano where she works as a teacher. Her publications include *Pietro Lingeri* (Electa, 2004) and *Casabella 1928-2008* (Electa, 2008). She is a member of the Academic Board of the PhD programme "Architecture. History and Project" at the Politecnico di Torino.

Keywords

History of contemporary architecture, italian rationalism, vernacular architecture, Pietro Lingeri, artist residencies.

Dopo una lunga storia di degrado e abbandono, un intervento di restauro terminato nel 2010, curato da Andrea Canziani e Rebecca Fant nell'ambito di un progetto territoriale di valorizzazione coordinata (Canziani, 2010; Della Torre 2010), ha riportato le tre case per artisti dell'Isola Comacina alla funzione per la quale erano nate: ospitare nei mesi estivi artisti in residenza in una località suggestiva, immersa nella natura e nel silenzio.

Le case progettate da Pietro Lingeri vennero completate alla fine del 1940, a conclusione di una complessa vicenda che aveva visto il succedersi di piani decisamente più ambiziosi per la creazione di una colonia di artisti a partire dal 1917, anno in cui l'isola era entrata in possesso del re del Belgio per via testamentaria, per essere poi donata allo Stato italiano (D'Amia, 2005). L'architetto originario di Bolvedere di Tremezzo aveva ricevuto l'incarico già nei



In apertura
Casa B.

2



3

Fig. 1
Casa C. Particolare
della facciata
dopo l'intervento di
restauro completato
nel 2010.
Tutte le fotografie
sono di Emanuele
Piccardo.

Fig. 2
Casa B. Veduta
dopo l'intervento di
restauro completato
nel 2010.

Fig. 3
Casa C. Veduta
dopo l'intervento di
restauro completato
nel 2010.



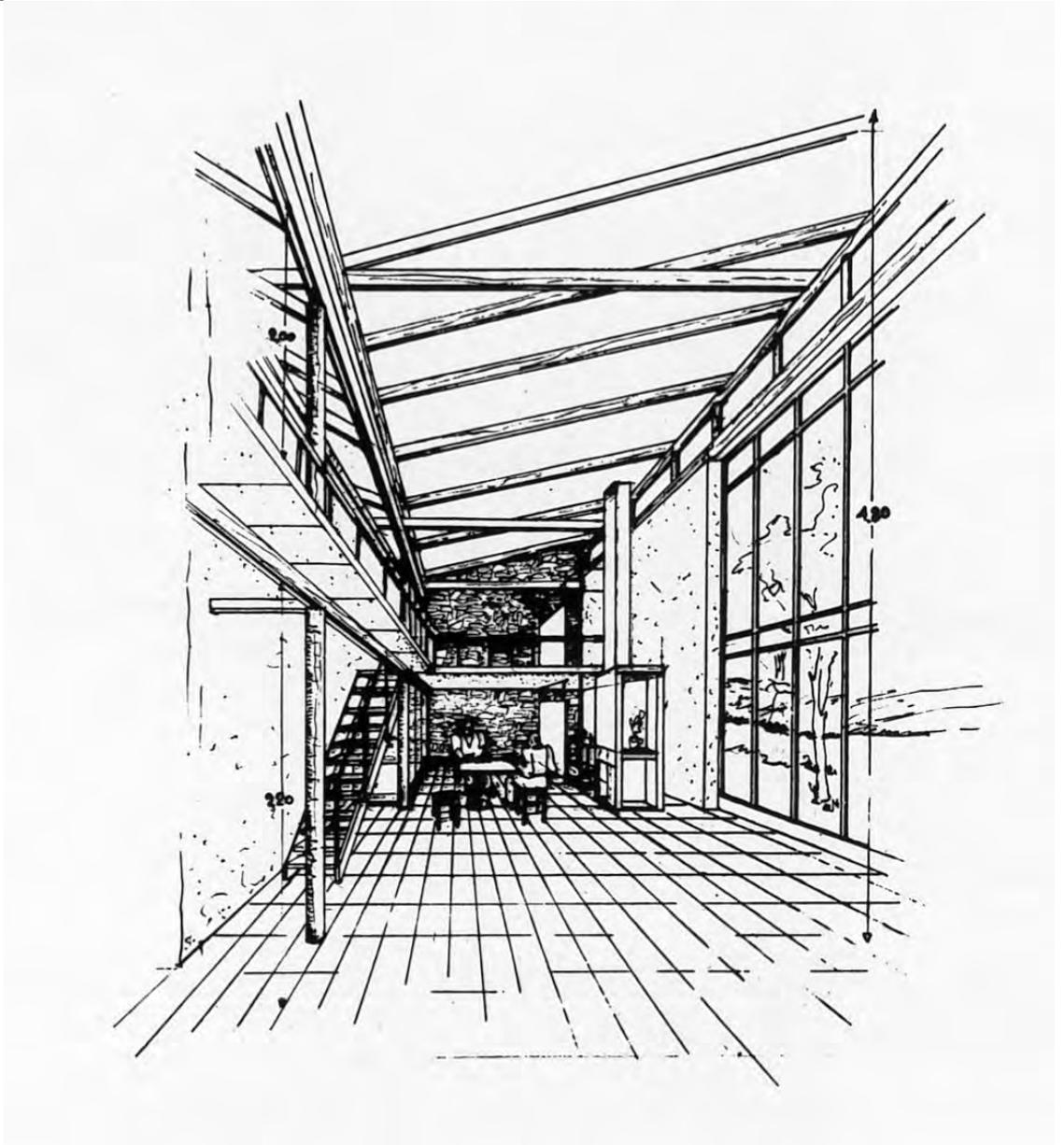
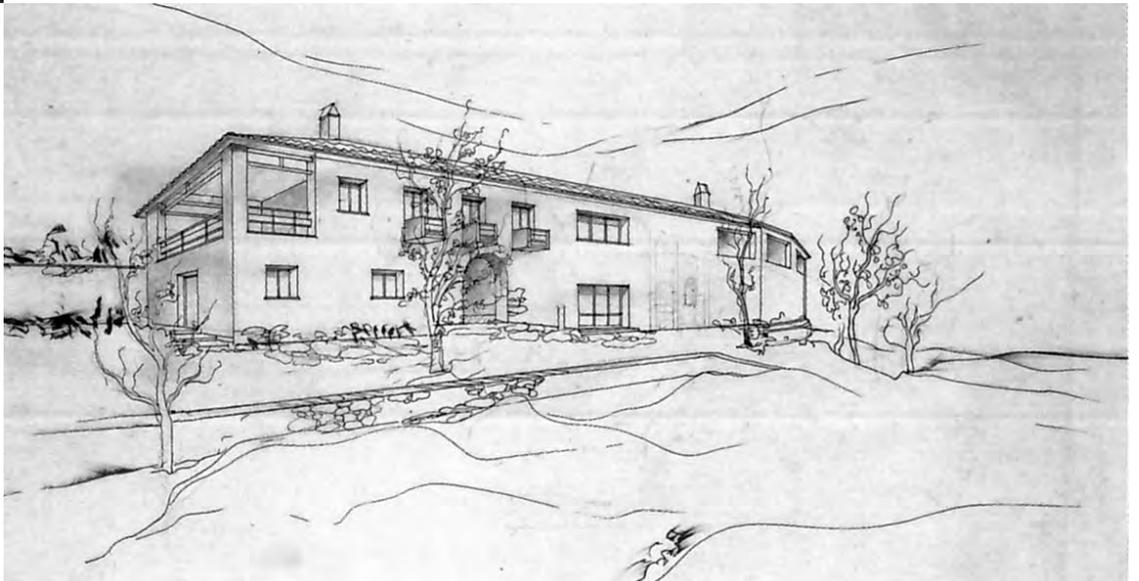
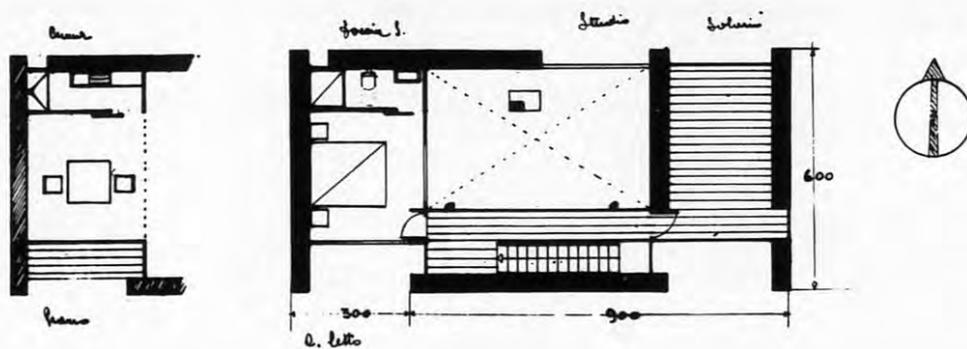
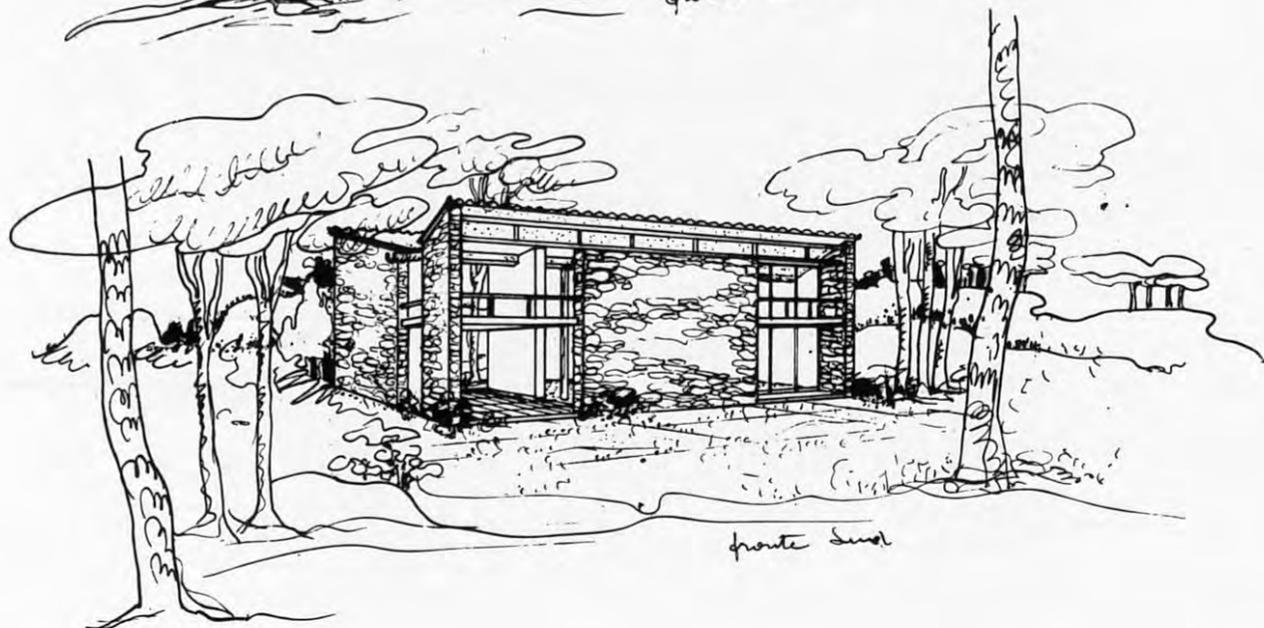
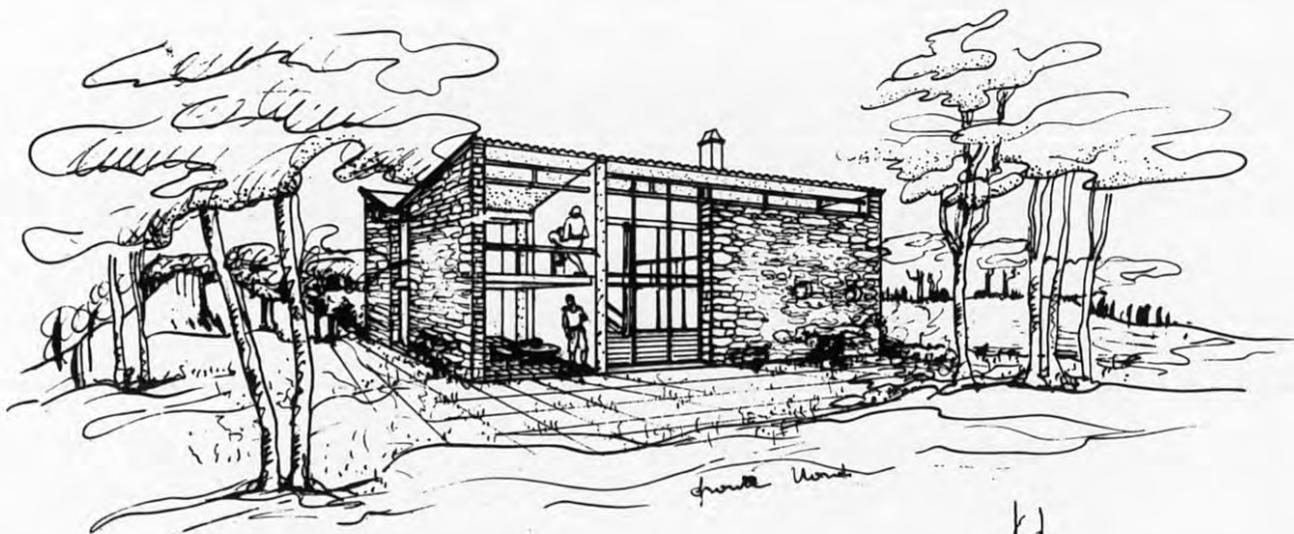


Fig. 4 e Fig. 6
P. Lingeri, progetto
di casa per artisti
sull'Isola Comacina,
studi del tipo C,
1937 (Archivio Pietro
Lingeri, Milano).

Fig. 5
Studio per la
trasformazione
in foresteria di
un edificio nei
pressi delle case,
prospettiva
(Archivio Pietro
Lingeri, Milano).





- ISOLA COMACINA - CASA PER ARTISTI - tipo (C)
muralura in pietra - struttura e copertura in legno

superficie mq 60
coperti " 60
cubatura mc. 275

primi mesi del 1933, avvantaggiato dal fatto di essersi diplomato all'Accademia di Brera – istituzione alla quale era stata affidata la gestione dell'isola –, ma soprattutto dal suo legame con quei luoghi, condizione che gli garantiva una rete di relazioni con autorità, tecnici e maestranze locali. Oltre a essersi procurato una certa fama professionale a Milano, inizialmente soprattutto nel campo della progettazione di negozi, Lingeri aveva già realizzato nella sua terra di origine opere di rilievo, come la sede dell'Associazione motonautica italiana Lario (AMILA) e la villa Silvestri a Tremezzo, che, con la Galleria del Milione – allestita a Milano nel 1930 – gli avevano dato visibilità sulla stampa di settore.

Nell'archivio Lingeri si conserva una planimetria dell'isola, non datata, sulla quale è tracciato il piano di “Cristopoli” (dall'antico nome dell'isola), che prevedeva sette case per artisti italiani e quattro per artisti belgi, con lo stesso schema planimetrico, un albergo al centro dell'isola, dotato di campo da tennis, nonché una spiaggia con cabine. Tutte le costruzioni erano rigorosamente disposte secondo l'asse eliotermico e distribuite sull'isola in modo omogeneo.

La relazione di Lingeri (Rocco, 1934: 60) faceva riferimento però solo a sei case e a un albergo per artisti. In un primo tempo si prevedeva comunque di realizzare unicamente l'albergo – che doveva sorgere al centro dell'isola, nella parte più alta – e una casetta, da erigersi sul pianoro a est vicino alla chiesetta di San Giovanni (Rocco, 1934: 54).

Per quanto riguarda l'organizzazione planimetrica e volumetrica, quest'ultima si presentava come una rilettura del progetto della cilena villa Errazuriz di Le Corbusier, pubblicata sul secondo volume dell'*Œuvre complète* edito nel 1934. Tuttavia, Lingeri proponeva tetti piani, rinunciando all'uso della pietra e del legno, materiali vernacolari utilizzati nella villa lecorbusieriana che, insieme con la copertura a falde rovesciate, saranno invece da lui ripresi nelle casette studiate per l'isola a partire dal 1937.

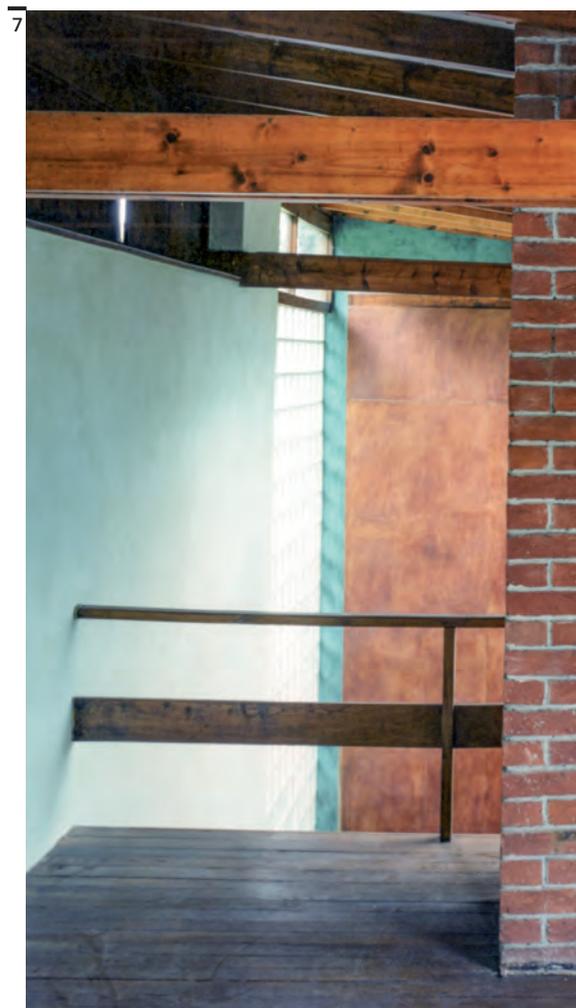
Vanno messe inoltre in evidenza le analogie con la casa per le vacanze di un artista sul lago realizzata nel parco della V Triennale nel 1933, su progetto degli architetti razionalisti comaschi capitanati da Giuseppe Terragni, a partire dall'occasione rappresentata dall'incarico a Lingeri (Avon, 1996).

A causa di problemi di finanziamento, la messa in opera del piano per l'Isola Comacina subì ritardi notevoli. Decisivo per la ripresa dell'iter progettuale fu l'intervento e l'impegno tenace dell'avvocato Rino Valdameri, raffinato collezionista d'arte e presidente dell'Accademia di Brera dal 1935 al 1940, al quale si devono altri incarichi all'architetto di Tremezzo, quali le ville a Portofino e a Rivolta d'Adda e, soprattutto, il progetto per la nuova sede dell'istituzione scolastica milanese e quello celebr-

rimo per il Danteum, sviluppati con la collaborazione determinante di Giuseppe Terragni.

Una serie di studi conservati nell'archivio Lingeri, databili tra il 1937 e il 1939, per casette con muri in pietra, strutture e coperture in legno o in cemento armato consentono di ricostruire l'evoluzione dal progetto del 1933 a quello definitivo, nel quale l'architetto dovette tener conto delle limitate risorse economiche, delle prescrizioni autarchiche e, soprattutto, della richiesta di un «più efficace ambientamento dei nuovi edifici» avanzata da Guglielmo De Angelis d'Ossat, consulente del ministero dell'Educazione nazionale al quale i disegni del 1933 erano stati sottoposti (Baglione, 2004).

Alla ricerca di un linguaggio che armonizzasse repertorio razionalista e tradizione costruttiva locale, Lingeri guardò ancora all'opera di Le Corbusier. Le casette costruite nella parte meridionale dell'isola, basate su tre varianti dello stesso schema planimetrico, richiamano, infatti, la villa per madame Peyron a La Palmyre-Les Mathes, nota come “Le Sextant”, realizzata nel 1935, sulla base di un pro-



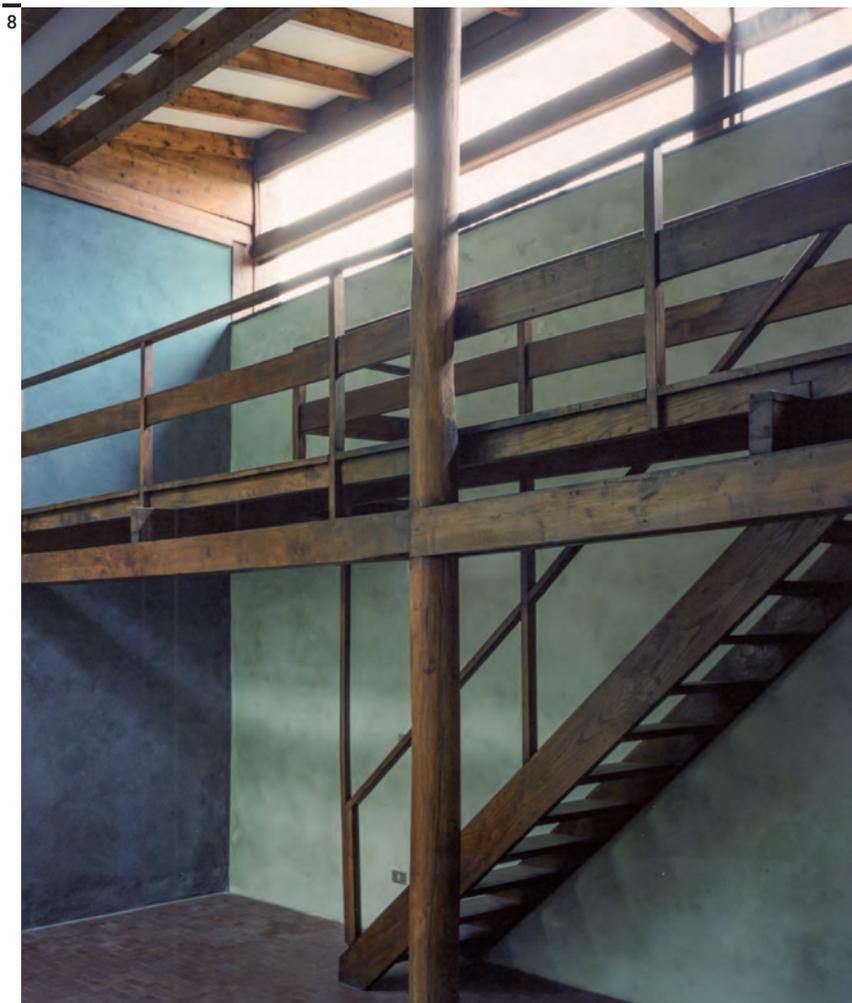
getto in realtà «più vicino agli interessi di Pierre Jeanneret che non di Le Corbusier» (Benton, 2010: 33), e pubblicata sul terzo volume dell'*Œuvre complète* edito nel 1939.

Già George Everard Kidder Smith, architetto e fotografo americano, notava questa analogia nel volume *Italy Builds: Its Modern Architecture and Native Inheritance* – pubblicato a Londra nel 1955 e introdotto da un saggio di Ernesto Nathan Rogers – commentando così una delle tre case costruite da Lingeri: «Although this villa-studio clearly draws much inspiration from Le Corbusier's house at Mathes, even to the inverted V-roof, it is nonetheless sufficiently handsome to be included here. [...] The houses are all made of dressed local stone, and like Corbusier's villa, depend for much of their effect on the divisions of responsibility of stone and wood and the expression thereof in architecture. The stone walls are geometric stone curtains without openings or breaks: the wood structure is concerned only with fenestration, doors and porches. This results in simple structure, satisfying esthetics» (Kidder Smith, 1955: 136).

Figg. 7-8

Casa B. L'interno visto dal soppalco, la scala e il ballatoio dopo l'intervento di restauro completato nel 2010.

Per quanto il riferimento sia molto evidente – in particolare nella forma delle coperture e nel rapporto tra setti in pietra e struttura lignea dei soppalchi, dei ballatoi e della scala – non mancano le differenze. Più che la diversa organizzazione planimetrica (nelle case di Lingeri manca la loggia che distribuisce le stanze, mentre un elemento caratterizzante è rappresentato dallo studio d'artista a doppia altezza illuminato da una parete in vetrocemento rivolta a nord), è proprio il trattamento dei muri portanti, ispirati alle tradizioni costruttive locali, a determinare la diversa immagine complessiva degli edifici. Se le pietre irregolari, lasciate a vista sia all'interno che all'esterno, danno alla casa francese un'immagine più “naturale” e “spontanea”, la disposizione dei blocchi squadrate di pietra di Moltrasio, a vista all'esterno e intonacati a calce negli ambienti interni, nei portici e nelle logge delle case sull'isola, richiama il sapere costruttivo antico dei maestri comacini (Spinelli, 2004), mentre i colori degli intonaci, riscoperti durante l'intervento di restauro del 2010, sottolineano la logica della composizione per piani.



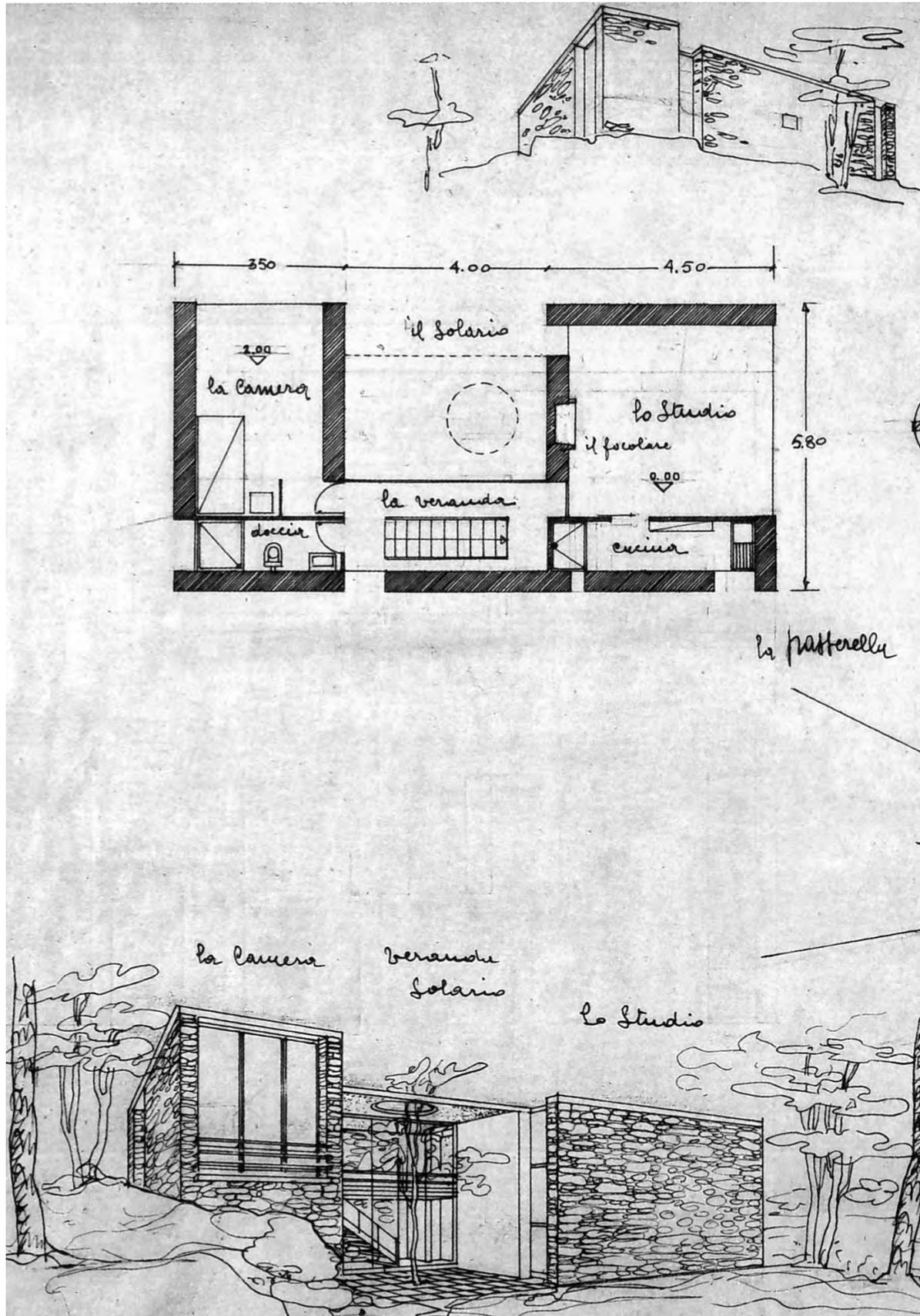
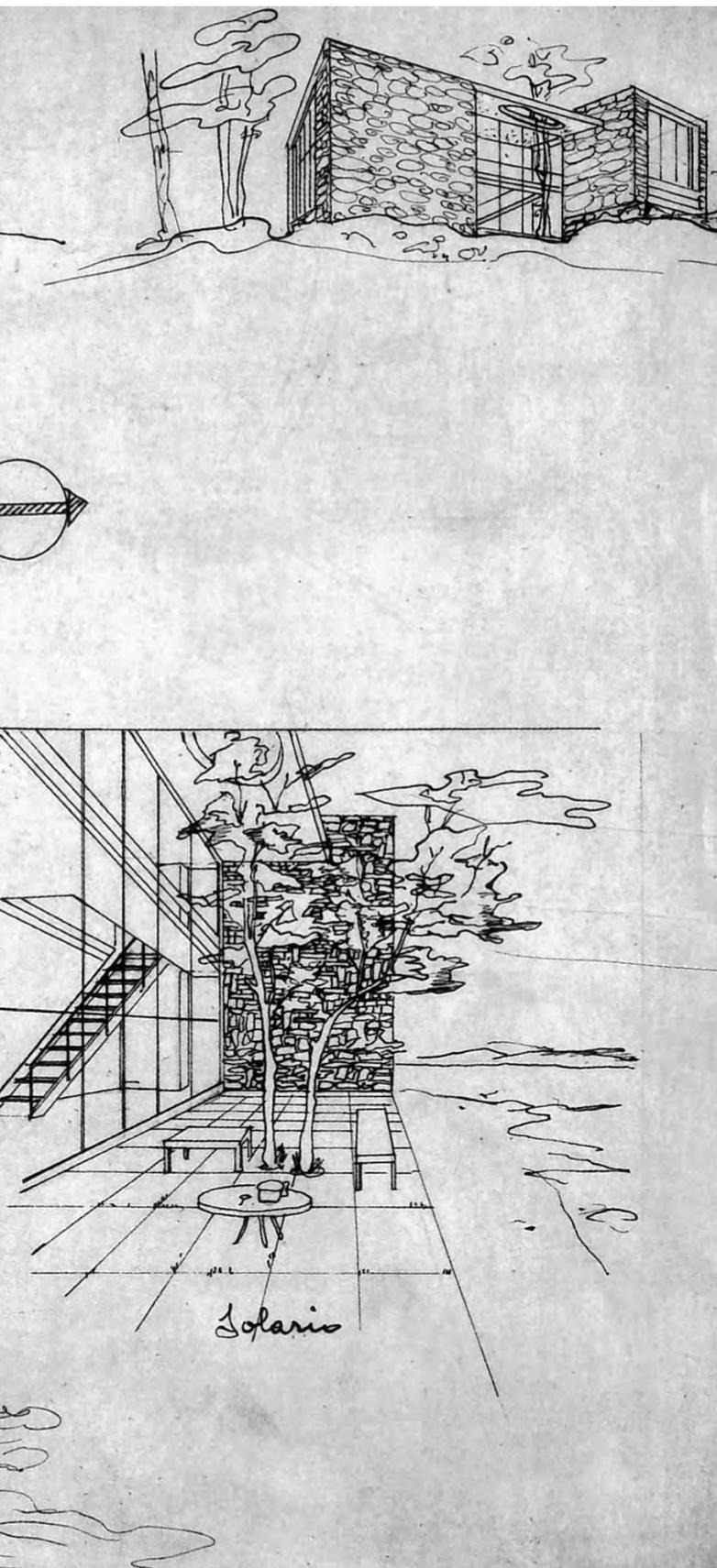


Fig. 9
P. Lingeri, progetto
di casa per artisti,
studi del tipo A,
1937-1939 (Archivio
Pietro Lingeri,
Milano).



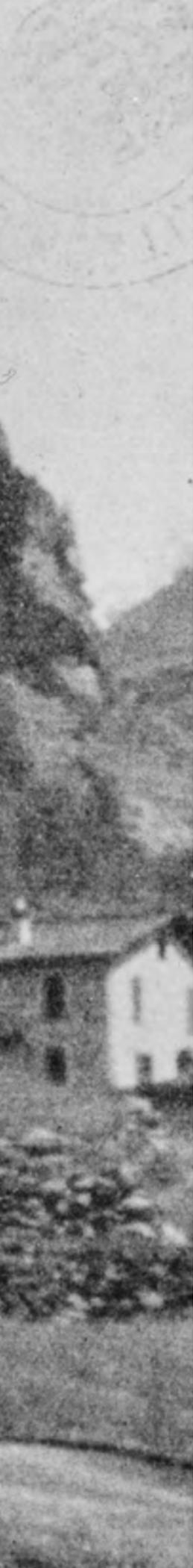
Le ricerche sulla contaminazione tra materiali locali e linguaggio razionalista, evidenti nelle residenze per artisti, non rimasero un episodio isolato nella produzione di Lingeri. Il tema dei setti portanti in pietra perpendicolari al prospetto principale ritornò, infatti, anche nella proposta per la casa Valdameri a Portofino, rimasta sulla carta, nel progetto non realizzato per la villa Maspero a Tavernerio, presso Como, e nella più complessa villa Leoni, edificata tra il 1941 e il 1944 a Ospedaletto di Ossuccio, a poca distanza dall'Isola Comacina. Così, una scelta dettata, in parte dalle restrizioni autarchiche, in parte – ed è il caso, in particolare, delle abitazioni sull'isola – dalle richieste di “ambientamento” avanzate dalla committenza, divenne vera e propria cifra compositiva del lavoro di Lingeri tra i tardi anni Trenta e la fine della guerra. ■

Bibliografia

- Avon Annalisa** (1996), «Casa sul lago per artista alla V Triennale di Milano», in Ciucci Giorgio (a cura di), *Giuseppe Terragni*, Electa, Milano, pp. 409-414.
- Baglione Chiara** (2004), «Case per artisti e progetto per albergo, Isola Comacina», in Baglione Chiara, Susani Elisabetta (a cura di), *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano, pp. 198-207.
- Benton Tim** (2010), «Le Corbusier e il vernacolare: Le Sextant a Les Mathes 1935», in Canziani Andrea, Della Torre Stefano (a cura di), *Le case per artisti sull'Isola Comacina*, Quaderni della Fondazione Montandon, NodoLibri, Como, pp. 23-43.
- Canziani Andrea** (2010), «Conservare per abitare: il restauro delle Case per artisti», in Canziani Andrea, Della Torre Stefano (a cura di), *Le case per artisti sull'Isola Comacina*, Quaderni della Fondazione Montandon, NodoLibri, Como, pp. 45-51.
- D'Amia Giovanna** (2005), *L'isola degli artisti: un laboratorio del moderno sul lago di Como*, Mimesis, Milano.
- Della Torre Stefano** (2010), *Un intervento di restauro e il suo contesto*, in Canziani Andrea, Della Torre Stefano (a cura di), *Le case per artisti sull'Isola Comacina*, Quaderni della Fondazione Montandon, NodoLibri, Como, pp. 105-107.
- Kidder Smith, George Everard**, (1955), *Italy builds. Its modern architecture and native inheritance*, The Architectural Press, London, pp. 136-137.
- Rocco Giovanni** (1934), «Gli ultimi progetti per l'Isola Comacina», in *Rassegna di Architettura*, febbraio 1934, pp. 53-60.
- Spinelli Luigi** (2004), *1938-1944: razionalismo comacino*, in Baglione Chiara, Susani Elisabetta (a cura di), *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano, pp. 99-109.

I disegni sono tratti da Baglione Chiara, Susani Elisabetta (a cura di), *Pietro Lingeri 1894-1968*, Electa, Milano 2004.





«Ma sono anche artisti». La casa Clerici di Asnago e Vender a Chiesa in Valmalenco, 1940-41

«But they are also artists».

The Clerici house of Asnago and Vender in Chiesa Valmalenco, 1940-41

This article investigates the critical fortune of the Clerici house, a small building built by the architects Asnago and Vender in Chiesa, in Valmalenco, between 1940 and 1941.

Despite its location on the outskirts and its apparent remoteness, this type of architecture immediately found the widespread favor of the public, rightly entering the domain of emblematic modern architectures of that season, as well as of the personal poetic of the authors.

The analysis of the house's project filed for the application for planning permission seeks to investigate the critical judgements expressed by the main critics of Asnago's and Vender's work on the one hand, and to verify the possible influence of the debate on the rural and alpine house in the first half on the 20th century and of the technical and specialized public architecture between the 1930s and the 1950s on the other.

Finally, the peculiar poetic of the architects, eulogized in the project of the house, is illustrated through the comparison with other styles of architecture and with some furnishings by Asnago and Vender in the years prior to the construction of the Clerici house.

Stefano Andrea Poli

Architect, PhD in History of Architecture and Urban Planning, he teaches History of Architecture and History of Contemporary Art at the Politecnico di Milano. It carries out research, seminars and teaching activities for public and private research institutes. He has collaborated in exhibitions, conferences and volumes dedicated to Italian architecture and design in the 20th century: Piero Portaluppi (2003), Ignazio Gardella (2006), Franco Albini (2006 and 2017), Pier Luigi Nervi (2012), Mario Radice with Giuseppe Terragni, Ico Parisi and Cesare Cattaneo (2019).

Keywords

Modernity, alpine architecture, tradition, innovation, modern art.

Il 29 aprile 1940 il podestà del comune di Chiesa in Valmalenco concede il nulla osta per la costruzione di una villa. Il progetto della pratica edilizia, consegnato poco prima, è firmato dagli architetti Mario Asnago (1896-1981) e Claudio Vender (1904-1986) per conto di Mario Clerici e di Giannina Giola Clerici, proprietaria del terreno dove la casa sarà completata l'anno seguente.

Gli scarni disegni allegati alla domanda di edificazione, piante e prospetti in scala 1:50, illustrano un edificio a pianta rettangolare, un semplice parallelepipedo sormontato da un tetto a due ripide falde simmetriche. Unica deroga alla stereometria del volume sono un'ampia loggia d'ingresso, scavata nel prospetto principale in posizione asimmetrica, e una vistosa per quanto aerea rampa di accesso che corre parallela alla stessa facciata. Articolato in un unico piano principale adibito ad abitazione, un piano interrato con rimessa e alloggio del custode e un piano sottotetto dedicato agli sport, il volume è retto da pareti perimetrali portanti e da tre pilastri portanti le travi di spina e il tetto in calcestruzzo armato.

La distribuzione interna distingue nettamente fra una zona giorno, collocata verso nord, alle spalle della loggia di ingresso, e una zona notte, allocata a sud e separata dalla prima mediante i pilastri e una serie di armadiature fisse che fungono anche da parete divisoria. La zona giorno ospita il locale principale, di cinque per cinque metri, e un andito che conduce alla scala interna, alla cucina con office e al locale per la servitù, dotato di un piccolo cesso. La zona notte, alla quale si accede direttamente dall'ambiente di soggiorno, è articolata in due camere da letto separate dal bagno. All'estrema semplicità e linearità distributiva corrisponde un'apparente omogeneità dei prospetti laterali, rispettivamente bucati da quattro finestre che illuminano le camere da letto, da tre porte-finestra aperte sulla zona giorno e da una foratura in corrispondenza della loggia. Le pareti esterne sono semplicemente intonacate e tinteggiate in bianco, mentre il tetto a capanna è rivestito in pietra a spacco, secondo la consuetudine locale, e animato da un camino e da due abbaini prismatici.

Immediatamente la piccola e apparentemente ordinaria abitazione è fra le opere di Asnago e Vender

più riccamente illustrate e puntualmente menzionate dalla pubblicistica.

Come si spiega la fortuna critica di una casa di montagna costruita da due architetti tutto sommato defilati rispetto all'acceso dibattito che si consumava sulle riviste di architettura?

Il breve articolo di «Domus» ne spiega in parte il successo: l'articolista utilizza la casa come esempio di modernità audace, ma che in Italia stenta ad affermarsi, al punto da sostenere che «sarebbe [...] un errore attribuire l'antico profilo [del tetto] a una qualunque nostalgia climatica. Gli architetti, anzi, nettamente reagiscono alla tentazione, o concessione che sia» (1941). Il rifiuto della citazione vernacolare, o storicista, ad eccezione della forma e del rivestimento del tetto, è utilizzato quale argomento polemico contro il principio di ambientamento.

Ma Asnago e Vender disegnarono questa casa consapevoli del coevo dibattito teorico sull'architettura alpina? Si ispirarono a modelli precisi? O invece l'opera, che tuttora appare un *unicum* nel panorama della pubblicistica italiana dell'epoca, è più correttamente ascrivibile a una personale ricerca poetica e linguistica? Purtroppo, ignorando la costituzione della biblioteca dei due professionisti, in parte dispersa, e mancando del tutto una loro produzione scritta, è possibile avanzare solo alcune ipotesi.

Nella distribuzione interna della casa e in alcuni caratteri del linguaggio esterno si ravvisa l'eco di manuali all'epoca diffusi e probabilmente utilizzati da Asnago e Vender. Anzitutto, la netta distinzione tra zona notte e zona giorno, l'uso di armadi-parete a separare gli ambienti, la presenza di un ampio *office* tra cucina e soggiorno, nonostante l'angustia dei locali, e la stessa precisa organizzazione dei percorsi interni paiono trarre spunto dalle soluzioni proposte nel manuale di Enrico Agostino Griffini *Costruzione Razionale della casa*, edito da Hoepli in diverse versioni a partire dal 1931 (Savorra, 2000). Nel manuale Griffini trasfondeva la tassonomica conoscenza dell'architettura alpina e rustica italiana, acquisita negli anni del primo dopoguerra e raccolta in numerosi articoli, «mettendo [...] in relazione le caratteristiche fondamentali dell'abitazione moderna con la casa rustica alpina e prealpina» (Demarini, 2012).

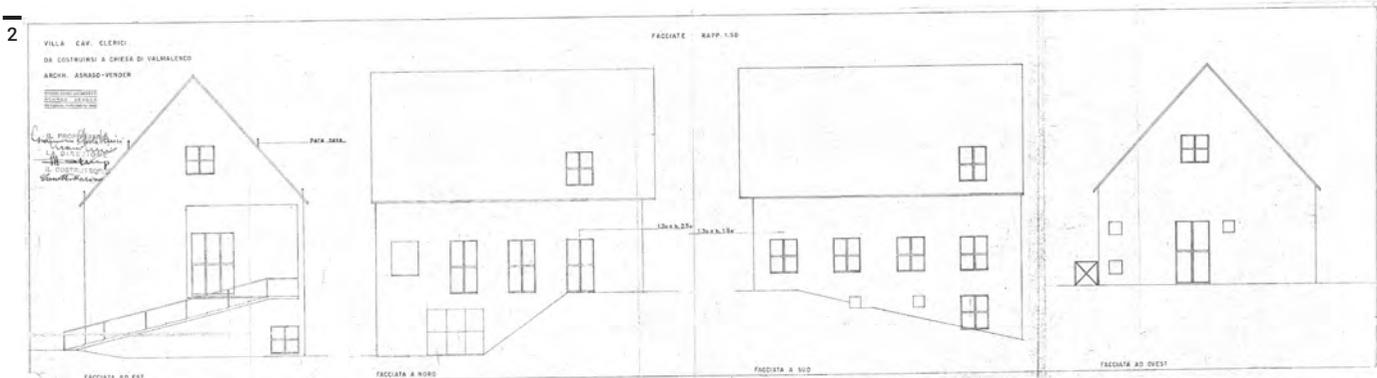
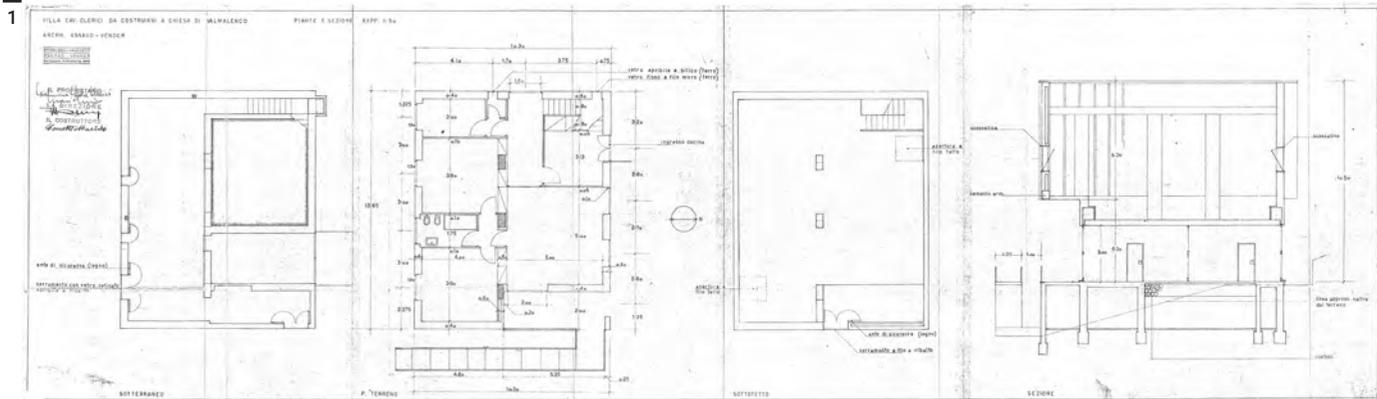
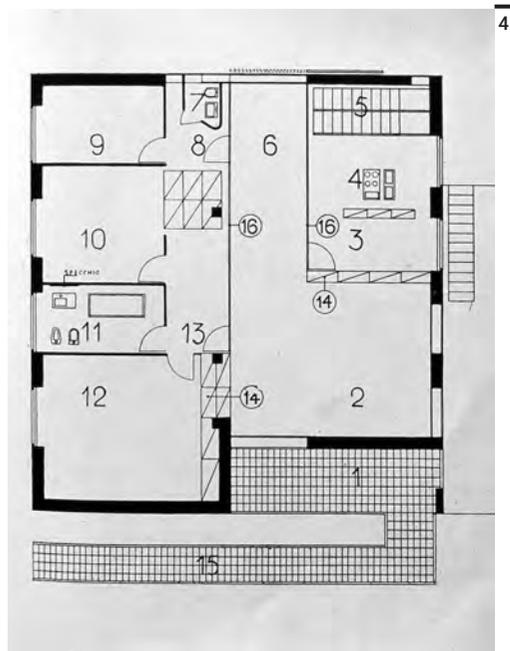


Fig. 1
Pratica edilizia:
piante.

Fig. 2
Pratica edilizia:
prospetti.

Fig. 3
Facciata nord.



D'altro canto, l'aspetto esterno della casa è un tassello significativo per illustrare la poetica di Asnago e Vender, a partire dalla lunga pagina scritta da Gio Ponti su «Stile» (Ponti, 1943). Dai numerosi esegeti che seguirono, i due architetti e pittori sono stati giudicati capaci di conferire alle proprie architetture un carattere peculiare e inconfondibile, definito via via astratto, surreale, metafisico, purista, casto, essenziale, minimalista *ante litteram*, archetipico, di modanatura moderna, di ricerca tipologica, sia prendendo in prestito le tassonomie della storiografia artistica, sia coniando aggettivi e attributi nel tentativo di cristallizzare i lemmi di un repertorio ricorrente e il valore enigmatico ed impressivo della loro opera. Pare invece difficile rintracciare un rapporto con la coeva produzione di architettura alpina, sufficientemente forte da slegare la casa Clerici dalla personale ricerca degli autori. È infatti significativo che, fra le numerose illustrazioni dei volumi dedicati alle costruzioni alpine da Mario Cereghini, non sia possibile trovare nulla di simile alla casa Clerici, né fra le architetture di civile abitazione tradizionali, né tra quelle moderne. Semmai, le più affini alla casa di Chiesa in Valmalenco risultano due chiese d'alta montagna, dai semplici volumi intonacati di bianco e forati da geometriche finestre (Cereghini, 1950).

D'altro canto, l'osservazione dell'intero *corpus* di architetture di Asnago e Vender lascia emergere una predilezione per il tetto a capanna, o a padiglione, allorquando si affronti il tema della villa suburbana o rurale, mentre in città più spesso il tetto piano definisce i volumi di codomini e case in cortina.

Fig. 4
Disegno di progetto:
planimetria.

Fig. 5
Vista da sud-est.

Fig. 6
Vista della rampa.

Fig. 7
Dettaglio della
rampa e della loggia
di ingresso.

Una relazione fra tipologia e collocazione ambientale connota in generale gli edifici dei due architetti, al di là del confronto con l'edilizia storica o popolare preesistente nel luogo di edificazione (Monestiroli, 1986).

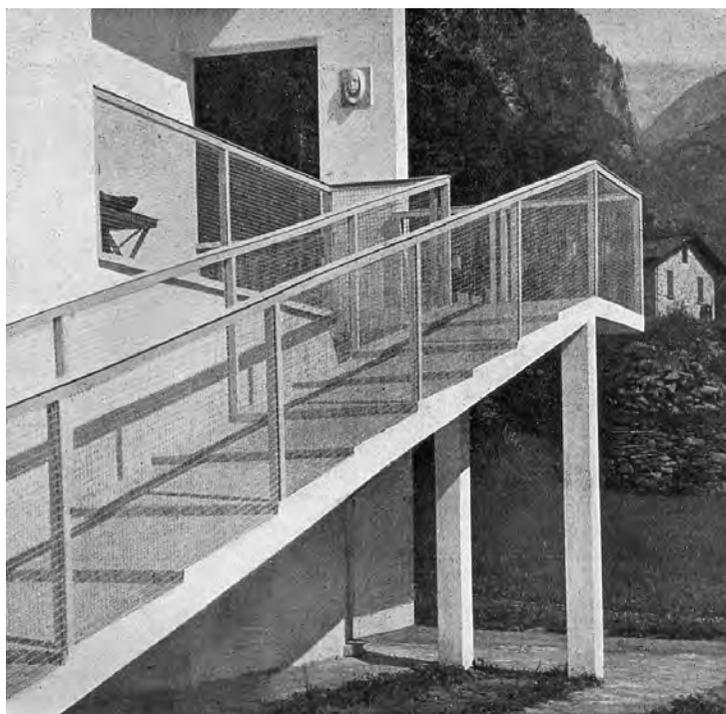
Con casa Clerici Asnago e Vender paiono quindi seguire quel principio di semplificazione formale e geometrica che alcune avanguardie e correnti artistiche della modernità operarono in pittura come in architettura (Giolli, 1943; Airoidi, 1986). Per altri versi, la piccola abitazione di montagna non esprime un espressionismo strutturale: le forme e il disegno non illustrano alcuna teoria costruttiva, né una griglia teorica è loro impressa. Volumi e pareti praticano una *reductio ad unum* degli elementi funzionali e formali e sono qualificati dai vocaboli elementari del linguaggio architettonico: porte, finestre, logge, l'inattesa rampa di accesso. Asnago e Vender costruiscono la casa in cemento armato e muratura portante, con una struttura mista che sarà a lungo la più diffusa nella realtà edilizia della provincia italiana. Ma l'ordito portante e i materiali costruttivi appaiono indifferenti al risultato volumetrico, alla veste esteriore.

Forse il confronto con gli arredi di Asnago e Vender può favorire la comprensione di una attitudine progettuale che non è relegata al solo mondo dell'architettura, o della pittura. Ai mobili imprimono una forma espressiva, spinta tuttavia ben al di là del buon senso costruttivo e d'uso, il quale anzi soccombe di fronte alla necessità di purezza delle forme e di evocazione di un modello archetipico. Un *quantum* surreale rende gli arredi di Asnago e Vender metafore di se stessi, feticci emblematici (Giolli, 1943). Il tavolo in tondino metallico per casa Simonotti mette in forma lineare e scarna le membrature verticali e il piano orizzontale di appoggio, ma risponde alla necessità della controventatura con due tiranti a X che, secondo osservatori attenti e disinibiti quali Renato Radici e Guido Canella sono inadeguati all'uso: «Elegante ed esile questo tavolo non ha risolto felicemente l'irrigidimento della struttura; la controventatura eccessivamente bassa impedisce la libertà del movimento ai piedi dei commensali» (Canella, Radici, 1948). L'elemento di controventatura è senz'altro necessario al buon funzionamento del tavolo, ma è posizionato in un punto sbagliato, scomodo, perché la volontà estetizzante crea una forma di cartesiana pulizia, che prevale sulle necessità del buon uso.

Un processo analogo pare guidare il progetto di casa Clerici, e in parte ne spiega il sorprendente successo di critica. A colpire ancora oggi lo sguardo di un osservatore non distratto, e nutrito di cultura architettonica, è la riduzione agli elementi minimi costitutivi dell'architettura che caratterizza



5



6



7

za l'insieme: tetto a falda, facciata principale a "casetta", quella atavica che un bimbo disegne-
rebbe, ricerca di pulizia del volume, delle superfi-
ci e dei tagli. Le forme di questa abitazione vanno
oltre ogni giustificazione funzionale, ambienta-
le, strutturale. Si giustificano da sé. Compongono
un linguaggio necessario applicato alla nitidezza
di tipi planimetrici e volumetrici: una sorta di ricer-
ca della verità dell'architettura, della particella
elementare, non ulteriormente divisibile, del tema
assegnato al progettista (Houellebecq, 1998). Alla
quale tuttavia, come nel tavolo, si applica un ele-
mento dissonante, *leit motiv* manierista del lingua-
gio dei due architetti: la rampa, come la X di con-
troventatura del mobile, è utilizzata in diversi altri
edifici e, se serve a superare il dislivello tra il piano
di campagna e l'ingresso, non è affatto il dispositi-
vo più adatto, economico e confortevole per assolve-
re questo compito. ■

Bibliografia

- (1941), «Casetta in montagna», in *Domus*, n. 168, pp. 20-23.
Airoldi Renato (1986), «Asnago e Vender uno stile senza tempo», in Airoldi Renato, Mantero Enrico, Monestiroli Antonio, Albertini Antonio, Novati Massimo, *Asnago/Vender Architetti*, Nani, Como, 1986, pp. 13-22.
Canella Luciano, Radici Renato (1948), «Tavoli e piani d'appoggio», in *Quaderni Domus*, n. 6, p. 32.
Cereghini Mario (1950), *Costruire in montagna*, Edizioni del Milione, Milano, pp. 510-511.
Cereghini Mario (1953), *Introduzione alla architettura alpina*, Edizioni del Milione, Milano.
Consalez Lorenzo, Peirone Silvia (1994), *Asnago e Vender. L'isolato di via Albricci a Milano*, Alinea, Milano.
Demartini Elena (2012), «Gli scritti sulla casa rustica», in Campogara Claudio, Demartini Elena, Ferrari Federico, Poli Stefano, *La casa modernissima. Enrico Agostini Griffini tra sperimentazione e divulgazione*, L'Ornitorinco, Milano, p. 33.
Giolli Raffaello (1943), «Architetture che fanno quadro», in *Costruzioni-Casabella*, n. 191-192, pp. 36-42.
Houellebecq Michel (1998), *Le particules élémentaires*, Flammarion, Paris.
Lissoni Alessandro (1947), *Ville Casette*, Gorlich, Milano, p. 84.
Monestiroli Antonio (1986), «La ricerca delle forme proprie», in Airoldi Renato, Mantero Enrico, Monestiroli Antonio, Albertini Antonio, Novati Massimo, *Asnago/Vender Architetti*, Nani, Como, 1986, pp. 53-60.
Ponti Gio (1943), «Stile di domani. Su alcune architetture di Asnago e Vender», in *Stile*, n. 35, pp. 6-22.
Savorra Massimiliano (2000), *Enrico Agostino Griffini*, Electa, Napoli.
Zucchi Cino, Cadeo Francesca, Lattuada Monica (1999), *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*, Skira, Milano, pp. 27-28, 215.

Fonti

Archivio Asnago e Vender Milano (AAVM), Cartella AV96.





La Rinascita. L'opera di Bruno Morassutti a San Martino di Castrozza nell'alveo del suo tempo

The rebirth. The work of Bruno Morassutti in San Martino di Castrozza within the fold of his time

The twin houses of San Martino di Castrozza constitute the beginning of an activity that led Bruno Morassutti to engage with the Alpine theme throughout his activity: at the beginning there were the two small, twin houses (1954-1957), then he moved on to a large family holiday home (1957-1958), both with Angelo Mangiarotti, and then he experimented with the "Fontanelle" in the 1960s. The traditional stylistic features in the houses of San Martino find a balance, a grace and an elegance that, over sixty years later, do not cease to convince. The restoration of San Martino is measured in a balanced relationship between empty and full, in continuity with the elements that characterize the alpine architecture and the wise use of the materials offered by the territory: wood and stone. The two buildings, identical but individually distinct, thanks to two simple movements of flanking and staggering, are characterized by a solid stone masonry that draws two L-shaped walls. The masonry, strongly anchored to the ground, is counterbalanced towards the valley by a large window in wood and glass that spreads over two levels and guarantees lighting and direct views of the surrounding landscape from the living area. The link with the rural architecture of the area is well summarized, in addition to the materials, by the typologically relevant elements including the traditional symmetrical pitched roof with the structural warp in fir trunks. The roof, detached from the perimeter walls, is supported by wooden columns and partitions, a refined compositional choice that generates an unusual glass surface.

Alessandro Colombo

Architect, carries out his activity in the field of design ranging from exhibition and interior design to architecture and communication. He is a professor at the Politecnico di Milano, Naba, Politecnico di Torino. With Bruno Morassutti he participates in competitions and projects.

Roberto De Biasi

Graduated from the Istituto Universitario di Architettura di Venezia - IUAV, supervisor prof. Bernardo Secchi. Since 2000, with Valentino Stella, he shares the De Biasi - Stella Architetti Studio in Belluno. The activity is focused on the themes of architectural design, equipment and realization of exhibitions and events.

Francesco Scullica

Architect, PhD in Interior Architecture is associate professor in Industrial Design at the Design Department of the Politecnico di Milano. He studies, editing texts and articles, the figure and the work of Bruno Morassutti, with whom he collaborated professionally.

They are founding members of the cultural association Bruno Morassutti Project with Antonella Morassutti, Valentina Morassutti, Sebastiano Rech Morassutti, Nicola Agazzi, Gerolamo Ferrario, Paola Garbuglio. The Association was founded in 2018 with the aim of promoting the study and promotion of the figure and work of Bruno Morassutti.

Keywords

Modernism, organicism, alpine architecture, tradition, innovation.

La rinascita che interessa l'Italia nel dopoguerra pone ben presto il tema del godimento delle bellezze naturali, mari, laghi, colline e monti, riscoprendo il tema delle vacanze che, appena accennato per i più fra le due guerre, diventa ora dimensione reale della vita di molti e, in pochi anni, esploderà come fenomeno di massa.

In questo contesto, l'architettura inizia le prime prove al confronto con i linguaggi locali che, soprattutto sulle Alpi, sono molti, forti e storicamente fondati. Ci piace ricordare la frase, semplice, breve ed illuminante come era nel suo stile, che Bruno Morassutti pronunciò nel suo studio mentre ci raccontava dei suoi progetti a San Martino di Castrozza: «...in studio avevamo poco da fare... leggemo di questi bandi per acquisire dei lotti fuori San Martino... decidemmo di partecipare... vincemmo... così nacquero i progetti per le case...».

Le "case" furono in verità l'inizio di un'attività che portò Morassutti a misurarsi con il tema alpino lungo tutto il corso della sua attività: all'inizio furono le due case piccole, binate (1954-1957), per poi passare ad una grande casa per le vacanze con la famiglia (1957-1958). Sempre Morassutti ci parlava della ricerca che nel progetto, condotto con il socio di allora e di molti progetti Angelo Mangiarotti, aveva condotto per capire come potessero avere le baite storiche in montagna quei rivestimenti in legno dal colore argenteo, colore che invano aveva cercato di ottenere nelle sue realizzazioni tradendo, ma in verità confermando, l'attento studio condotto sulla tradizione e sulle sue forme costruttive pur senza mai rinunciare alla sua caratteristica, oseremmo dire strutturale, di architettura della modernità.

Una foto d'epoca, semi notturna, rende evidente il risultato di tale attitudine: i materiali sono quelli che l'architettura alpina ha utilizzato per secoli, il legno, la pietra, ma il tetto si stacca e quasi libra nell'aria adagiato su un letto di luce che traspare dai leggeri serramenti anch'essi rigorosamente in legno, ma dal disegno, dalle dimensioni, dalla poetica indubitabilmente moderne.

Più che un linguaggio sperimentale – quello arriverà più tardi negli anni Sessanta con il famo-

so condominio sempre a San Martino – si tratta quasi una necessità dello spirito progettuale di due giovani progettisti che, forti di esperienze allora inusuali oltreoceano, si confrontano con la tradizione e nella tradizione trovano ispirazione senza subirla, ma anzi rispettandola e mettendo in atto una indubbia innovazione tipologica, formale, e di linguaggio. È un gioco sottile e, se vogliamo, anche pericoloso – la citazione degli stilemi della tradizione ha prodotto delitti inenarrabili lungo le decadi che segnano lo sviluppo edilizio delle nostre vallate alpine – ma che, nelle case di San Martino, trova un equilibrio, una grazia ed un'eleganza che, a più di sessant'anni di distanza, non smette di convincere.

Tradizione e innovazione. La composizione architettonica e le soluzioni tipologiche

Rispetto alla contemporanea villa Morassutti e al successivo intervento del condominio "Fontanelle" sempre a San Martino di Castrozza, le due case per vacanze forse meglio coniugano la difficile dicotomia tra tradizione e innovazione.

Bruno Morassutti e Angelo Mangiarotti inseguono in questo progetto lo stesso obiettivo di Franco Albini che qualche anno prima, nel Rifugio Pirovano, si era misurato nel difficile tema della definizione di un'immagine rinnovata dell'architettura alpina senza trascurare la tradizionale tipologia costruttiva locale. Del resto non si possono dimenticare al riguardo le coeve esperienze di Carlo Mollino, Gino Valle ed Edoardo Gellner, che nello stesso periodo avevano affrontato in modo innovativo il tema del costruire in montagna senza cadere nella retorica del pittoresco.

L'intervento di San Martino si misura in un equilibrato rapporto tra vuoti e pieni, in continuità con gli elementi che connotano l'architettura alpina e il sapiente uso dei materiali offerti dal territorio: il legno e la pietra.

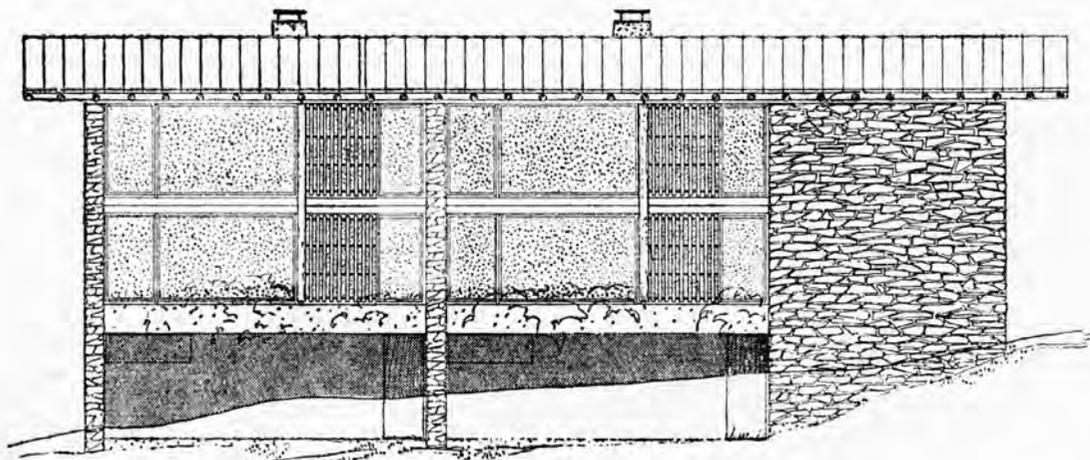
Bruno Morassutti amava ricordare spesso che in natura si trovano delle composizioni spontanee fatte da fiori, funghi, sassi... e che le due case, così accostate, guardano agli agglomerati montani, caratterizzati da costruzioni addossate le une alle altre (sia per questioni costruttive, ma soprattutto per ra-

In apertura

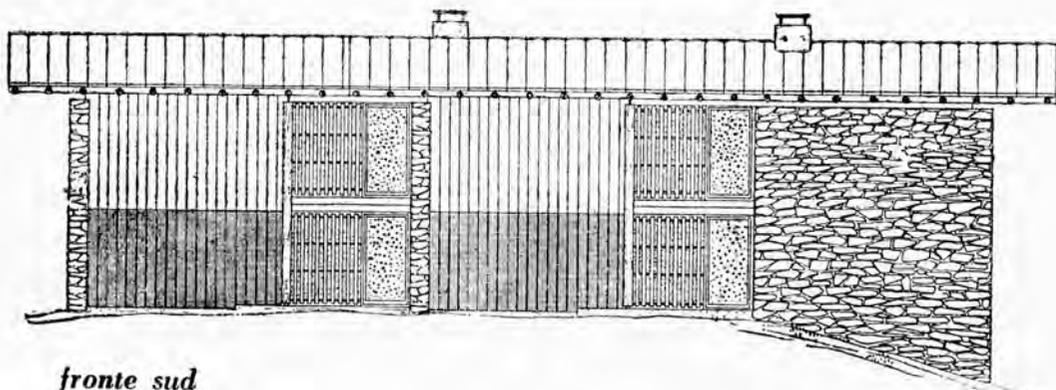
L'esterno.

Tutte le fotografie sono di Giorgio Casali (Archivio Studio Angelo Mangiarotti, Milano).

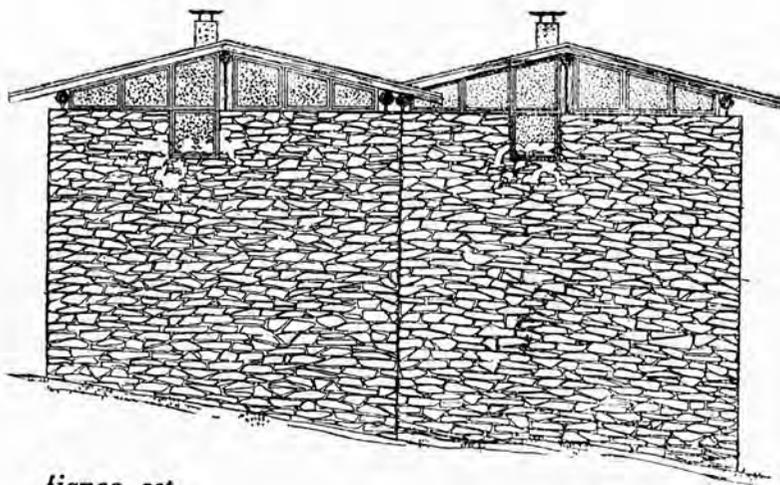
1



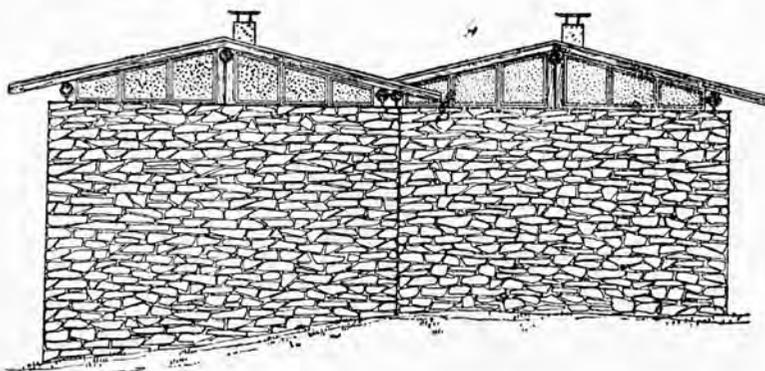
fronte nord



fronte sud



fianco est



fianco ovest

Fig. 1
Tavole di progetto
(Archivio Studio
Bruno Morassutti,
Università IUAV di
Venezia).



Fig. 2
L'esterno.

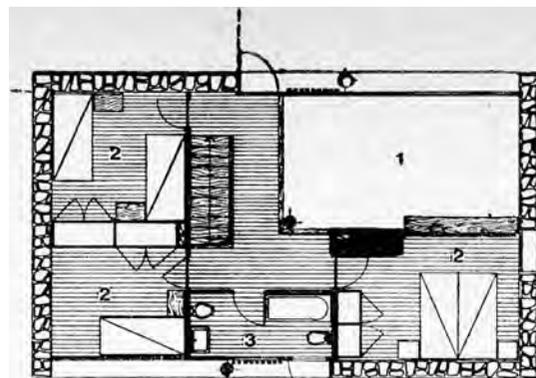
Fig. 3
Tavole di progetto
(Archivio Studio
Bruno Morassutti,
Università IUAV di
Venezia).

gioni di protezione dalle intemperie), ma raggiungono anche un'organicità grazie alla condivisione del muro. Il tutto è un'aggregazione che permette però alle due unità di raggiungere ognuna la propria privacy: elemento importante per Morassutti e che si riscontra sia nel condominio "Fontanelle" sia nella villa Von Saurna. L'intento era dare ad ogni nucleo la sua autonomia di accesso evitando assoggettamenti secondo la lezione imparata in Nord America per il tramite di una cultura architettonica "democratica" vista non solo in Frank Lloyd Wright.

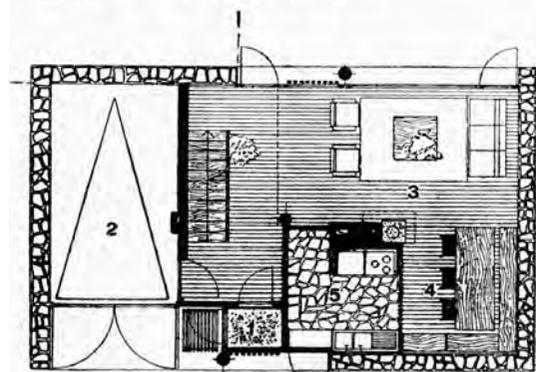
I due corpi identici, ma individualmente distinti, grazie a due semplici movimenti di affiancamento e sfalsamento, si contraddistinguono per una solida muratura in pietra che disegna due setti ad L.

La muratura, fortemente ancorata al terreno, è controbilanciata verso valle da un grande serramento in legno e vetro che si sviluppa su due livelli e garantisce l'illuminazione e la vista diretta al paesaggio circostante dalla zona giorno.

I progettisti sperimentano un soggiorno a doppia altezza, una soluzione atipica che non ha riscontro nella tradizione degli ambienti di montagna, di



*pianta primo piano: 1, vuoto del soggiorno;
2, camere da letto; 3, bagno.*



*piano terra: 1, ingresso; 2, garage; 3, soggiorno;
4, pranzo; 5, cucina.*

norma contraddistinti da altezze contenute e ambienti angusti. La soluzione era già stata adottata, ma in contesti molto diversi, nella casa Perinotto e nel progetto di arredamento della casa Braunschwig.

Come nel condominio "Fontanelle", sviluppato successivamente, l'ampio serramento vetrato, su cui si affaccia la doppia altezza, viene organizzato in modo da rispecchiare l'organizzazione dello spazio interno, coniugando le esigenze distributive della casa con la matrice tipologica. Questa si ritrova nel riferimento alle baite montane tipicamente espresso nell'uso del grigliato ligneo, ma anche in un'ampia relazione con il panorama verso cui la casa apre i suoi spazi dal primo come dal secondo livello: si coniuga in tal modo la tradizione della baita, introversa per sua identità, con quell'*estroversione* tipica degli edifici del moderno.

Al grande serramento del fronte principale, verso valle, fa da contrappunto, sul lato opposto, un prospetto maggiormente articolato e contraddistinto da una trama in legno alternata da elementi pieni, grigliati e vetrati in cui è ricavata la bussola d'ingresso all'abitazione.

4



Fig. 4
L'interno.

Fig. 5
L'esterno.

Fig. 6 e Fig. 8
L'interno.

Fig. 7
L'esterno.

5







Il legame con l'architettura rurale della zona è bene riassunto, oltre che dai materiali, anche dagli elementi tipologicamente rilevanti tra i quali il tradizionale tetto a due falde simmetriche con l'ordito strutturale in tronchi di abete. La copertura, svincolata dalla muratura perimetrale, è retta da colonne e setti in legno: una scelta compositiva raffinata generatrice di un'inusuale superficie vetrata.

La presenza di una gerarchia di serramenti, contraddistinta da proporzioni e posizioni diverse, in stretta relazione all'orientamento, alla distribuzione e alla destinazione d'uso degli spazi interni, è frutto di un processo logico di conoscenza del tema progettuale.

Anche gli interni non tradiscono la spinta innovativa e introducono elementi che saranno presenti in molti altri progetti. In particolare, partizioni e pareti attrezzate in legno sono riconducibili ad una rigorosa attenzione al dettaglio e, più in generale, ad un rapporto tra tecniche industriali e abilità artigianali, tema molto caro ad entrambi gli architetti.

Il tema dell'arredo viene svolto con la medesima cura ed è parte integrante di un insieme di progetto coerente rientrando in un altro ambito dell'attività alla piccola scala propria dei due architetti.

Nel progetto l'ambiente principale è in relazione con altri elementi, fissi e mobili, plastici e lineari, luminosi e cromatici. È significativo come la dimensione in altezza del soggiorno sia ulteriormente accentuata dalla presenza dei tendaggi in panno di colore rosso che schermano l'intera superficie vetrata e che contrastano con il minimalismo dei bassi complementi d'arredo, realizzati con elementi ad incastro in legno chiaro di betulla, in produzione dal 1955 per Frigerio. ■

Bibliografia

(1960), «Due case a San Martino di Castrozza», in *Domus*, n. 365.

Bolzonì Luciano (2000), *Architettura moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, Priuli & Verlucca, Pavone Canavese (TO).



LA MENARDI
PROPRIO



*Wie baue ich mein Haus?** Edoardo Gellner e il dilemma dell'architetto

Wie baue ich mein Haus? Edoardo Gellner and the architect's dilemma

To be able to resist to the most folkloristic calls of the mountain environment, one must be a cultured architect, and Gellner with his works has certainly proven to be one. In the "Casa Menardi", his first project, built in Cortina d'Ampezzo in 1947, he proves to be an attentive connoisseur of the valley's traditional architecture, by defining the way in which the building relates to the land and to the landscape. Later, with the "Palazzo Poste/Telve", built for the 1956 Winter Olympics, Gellner renewed the tradition of old local houses by instilling them with the language of modernity. To further understand why we should consider Gellner a milestone in the history of alpine architecture, we need to look very closely at "Ca' del Cembro", his home and studio, built in Cortina d'Ampezzo in 1951. Inside his home, Gellner seems to be willing to transfer and inculcate all his past experience, his studies on rural architecture and his wish to invent a new alpine architecture. This building becomes the prototype from which he will then develop all of his architecture: the concept of continuous space, the relationship between interior and exterior, the mixture of traditional and modern materials, the concept of integrated furniture generating all the surrounding space. All these experiences will lead the architect, a few years later, to develop the project of the "Villaggio di Borca di Cadore" in which he will be able to realize a work of "total architecture" with the creation of a new inhabited and animated landscape, made of architecture and living spaces.

Michele Merlo

Architect, he graduated with a thesis on the Corte di Cadore Village. President of the cultural association Edoardo Gellner, he is the author of numerous books on the architect's work. Lives and works between Geneva and Cortina d'Ampezzo.

Keywords

Dolomites, modernism, organicism, traditional architecture, landscape.

* Hermann Muthesius, «Wie baue ich mein Haus?», verlag von S. Bruckmann, München 1917.

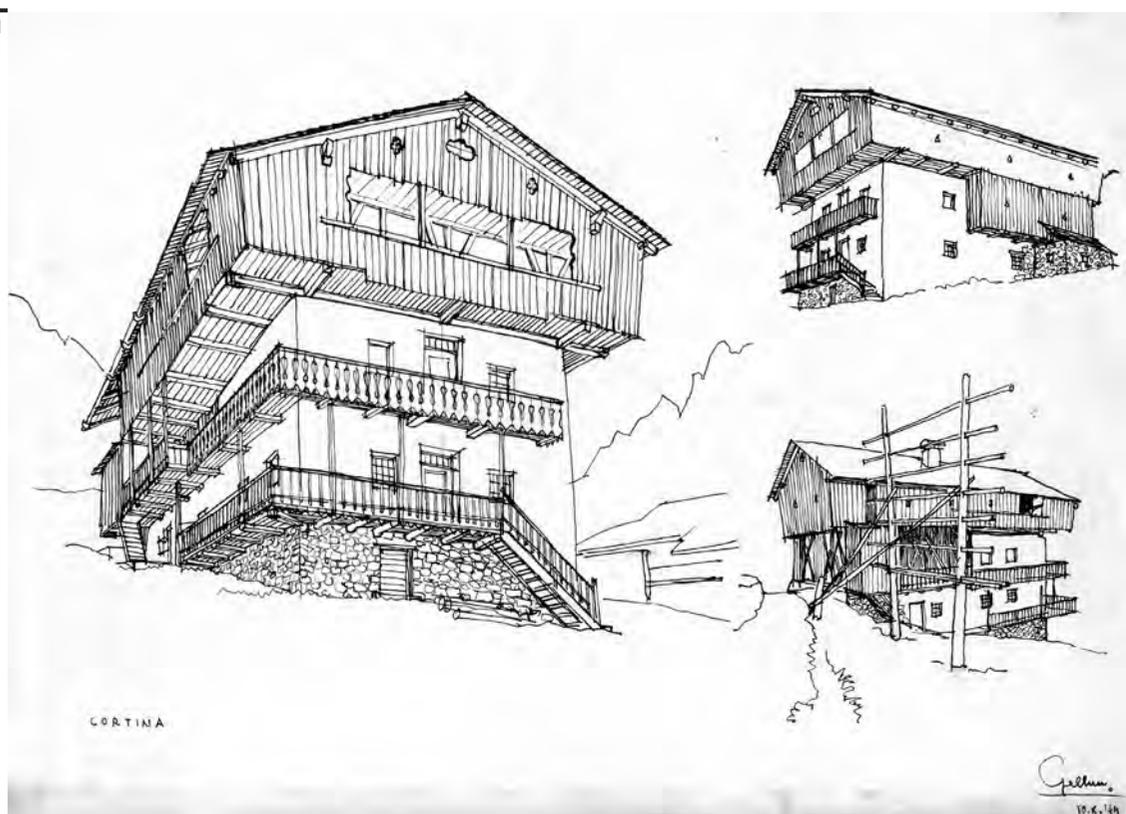
«Chiunque sia passato per Cortina comprende la difficoltà di lavorare per una clientela di ricchi turisti che amano rifugiarsi in casette falso rurali, in scatolette rustiche con persiane verdi e bianche che sembrano doversi aprire allo scoccare di ogni ora perché un pulcino faccia, sopra il pendolo, la sua comparsa. Casette da bambole le cosiddette [nuove] case ampezzane, che tra l'altro peccano proprio nell'ambientazione, standardizzate come sono, posate sul terreno senza riferimenti paesaggistici» (Zevi, 1950).

Così scriveva nel 1950 Bruno Zevi sul numero 39 di «Metron» nel 1950, aggiungendo che «A Cortina sono presenti, in scala ridotta e affatto provinciale, tutte le possibilità di evasione architettonica della California. Perché un architetto moderno europeo resista agli inviti civettuoli della California bisogna essere un Richard Neutra. Per resistere agli alletta-

menti più sommessi e meno avvincenti di Cortina bisogna essere persona colta. E Gellner lo è in ogni sua opera» (Zevi, 1950).

Quello che ancora oggi sorprende della casa realizzata nel 1947 a Cortina d'Ampezzo dal giovane architetto istriano per l'albergatore Leo Menardi è la cristallina semplicità – peraltro soltanto apparente – con cui l'edificio si inserisce nel paesaggio: il fronte collocato al margine del prato con il bosco retrostante, il fianco adagiato lungo il pendio naturale e il retro rastremato per non sovrapporsi alla vista vertiginosa sulla valle e sulle Tofane. Sebbene il richiamo alle architetture rurali tradizionali della valle sia qui evidente, soprattutto nel bilanciamento delle forme architettoniche sotto un unico grande tetto a due falde in scandola di larice, Gellner dimostra una grande sicurezza nel maneggia-

1



In apertura
E. Gellner, casa
Menardi realizzata
nel 1947 a Cortina
d'Ampezzo.

re la tipologia della casa unifamiliare ampezzana al cui modello definito dalla tradizione apporta alcune significative modifiche: uno spazio interno articolato verticalmente attorno alla grande stufa-caminò centrale, le terrazze sfalsate e grandi vetrate che aprono un dialogo con il paesaggio circostante e, non da ultimo, un complesso studio del dettaglio architettonico che non cede mai al folklore o alla replica di stilemi e semplici decori. Ogni ele-

mento della casa è concepito quale parte integrante di un organismo più complesso che, in sé compiuto e realizzato, si pone in relazione con il più generale contesto, fino a divenire parte integrante del paesaggio. Questo particolare modo di concepire la continuità dello spazio, una sorta di approccio occidentale alle teorie del Feng-shui, a quel tempo veniva indicato dal gruppo di Zevi con il termine di architettura organica; per Gellner questa attitudine

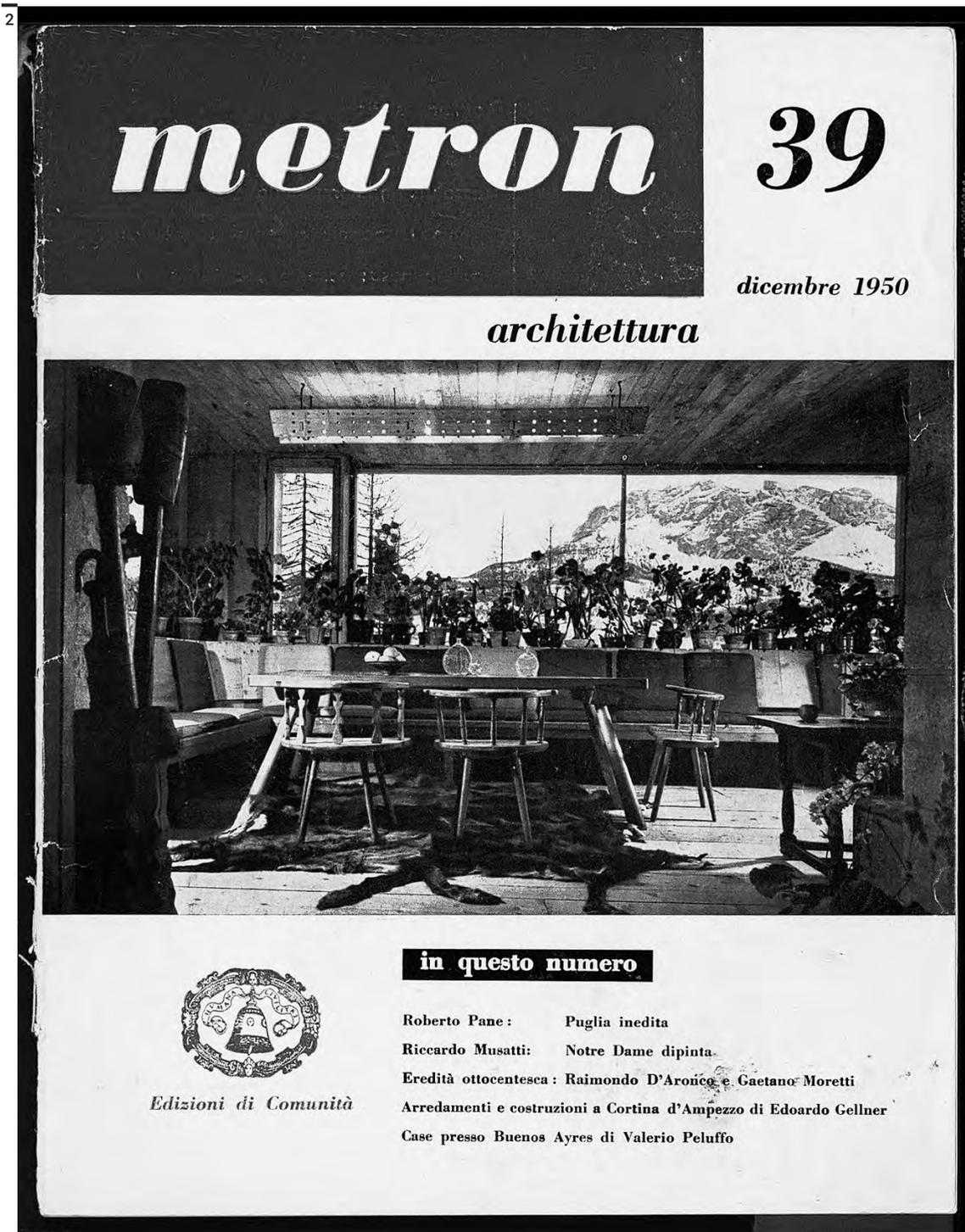


Fig. 1

E. Gellner, disegno al tratto di una casa rurale a Cortina d'Ampezzo, 1943.

Fig. 2

Copertina della rivista «Metron» dicembre 1950 n. 39 in cui Zevi dedicava un ampio servizio alle opere realizzate da Gellner a Cortina d'Ampezzo.

assumeva piuttosto una valenza concreta e personale: «Casualmente sbattuto dalla bufera dell'ultimo conflitto bellico dal Quarnero, mio mare nativo, fra le sconosciute scogliere delle Dolomiti, ho fatto non poca fatica ad abituararmi. Si trattava di comprendere intimamente un ambiente del tutto nuovo, nel quale poter esplicitare con tranquilla sicurezza il mestiere di architetto [...] Non mi rimase quindi altra via che, attraverso un lento processo di penetrazione, avventurarmi alla scoperta dei segreti dell'ambiente e più specificatamente del paesaggio antropico le cui manifestazioni di architettura rurale e di urbanistica spontanea si rivelarono via via cariche di fascino e di prezioso insegnamento anche per un operare in coerenza con il nostro tempo. Fu una lezione utilissima: imparai ad apprezzare la sincerità e l'esattezza tecnica con cui venivano impiegati i materiali disponibili, la pietra e il legno, e l'asciuttezza con cui venivano fornite, grazie a secoli d'esperienza, precise risposte alle esigenze di riparo e di lavoro del montanaro» (Gellner, 1972).

Lette da questo punto di vista le opere di Edoardo Gellner, dalle più famose come il Villaggio di Borca alle più controverse come gli edifici realizzati a Cortina per le Olimpiadi Invernali del 1956, rivelano dunque aspetti di notevole e rinnovato interesse. L'articolata struttura del complesso Poste/Telve di Cortina contiene in sé rivisitata tutta la forza e la purezza degli edifici rurali della tradizione ampezzana: sotto l'unico grande tetto vengono raggruppate più funzioni, da un lato il grande volume tecnico per ospitare le ingombranti apparecchiature telefoniche per la teleselezione (in luogo del fienile) e a piano terra il posto telefonico pubblico da cui i giornalisti comunicarono al mondo le vittorie e le vicende olimpiche (in luogo delle stalle); dall'altro l'ufficio postale, gli uffici del tribunale e il Circolo Artistico (in luogo della parte abitata); cambiano i materiali (cemento al posto del fasciame in legno, vetro e pannelli decorati al posto del muro intonacato). Cambia soprattutto il rapporto dimensionale con l'intorno

3



Fig. 3
Palazzo Poste a Cortina d'Ampezzo, 1952-54. Dettaglio del tetto, lato sud.

Fig. 4
Fotografia con l'inserimento nel paesaggio del modello del Palazzo Poste Telve.

Fig. 5
I due palazzi nel contesto della piazza.

4



5



urbano: quello che oggi appare come un innegabile fuoriscala fu concepito da Gellner come parte integrante di un più generale progetto per il nuovo centro di Cortina, il quale avrebbe dovuto sorgere attorno alla nuova piazza secondo un sistema di proporzioni ben diverso da quanto venne

poi edificato secondo le logiche della speculazione edilizia. Seppur retrocessi da elementi sistemici al rango di singole architetture, i tre edifici realizzati (palazzo Poste/Telve, casa Giavi e residence Palace) si distinguono per le caratteristiche architettoniche innovative e sono ancora oggi in grado di

6



Fig. 6
Fotografia del
prospetto sud di Ca'
del Cembro vista dal
piazzeale.

suscitare un acceso dibattito tra entusiasti e detrattori del moderno alpino.

«Dovremo dunque abitarci a parlare, nelle discussioni future, di un “costruire nelle Alpi” dopo Edoardo Gellner» tagliava corto Friedrich Achleitner in

un saggio del 2003, ma per comprendere meglio le ragioni per cui queste architetture possano essere considerate uno spartiacque merita approfondire il caso di Ca' del Cembro, che fu la casa studio dell'architetto. Realizzata sempre a Cortina nel 1951, Gellner ha qui modo di approfondire molti aspetti del-

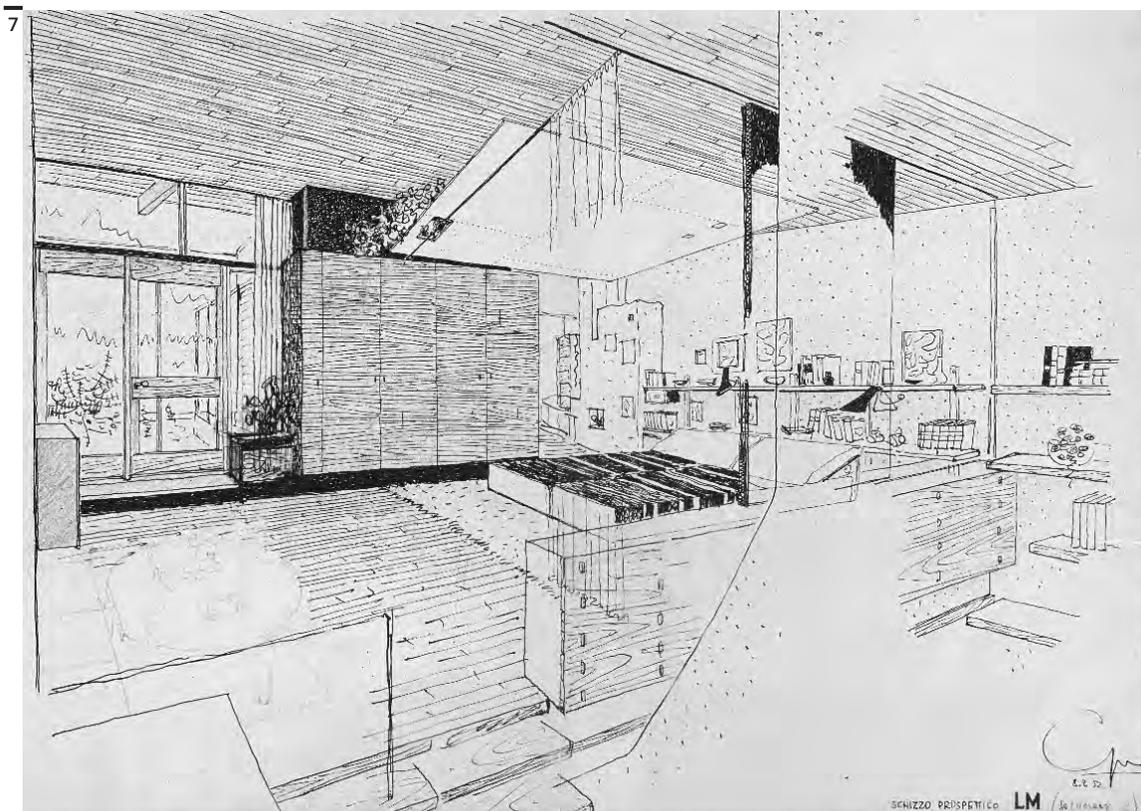
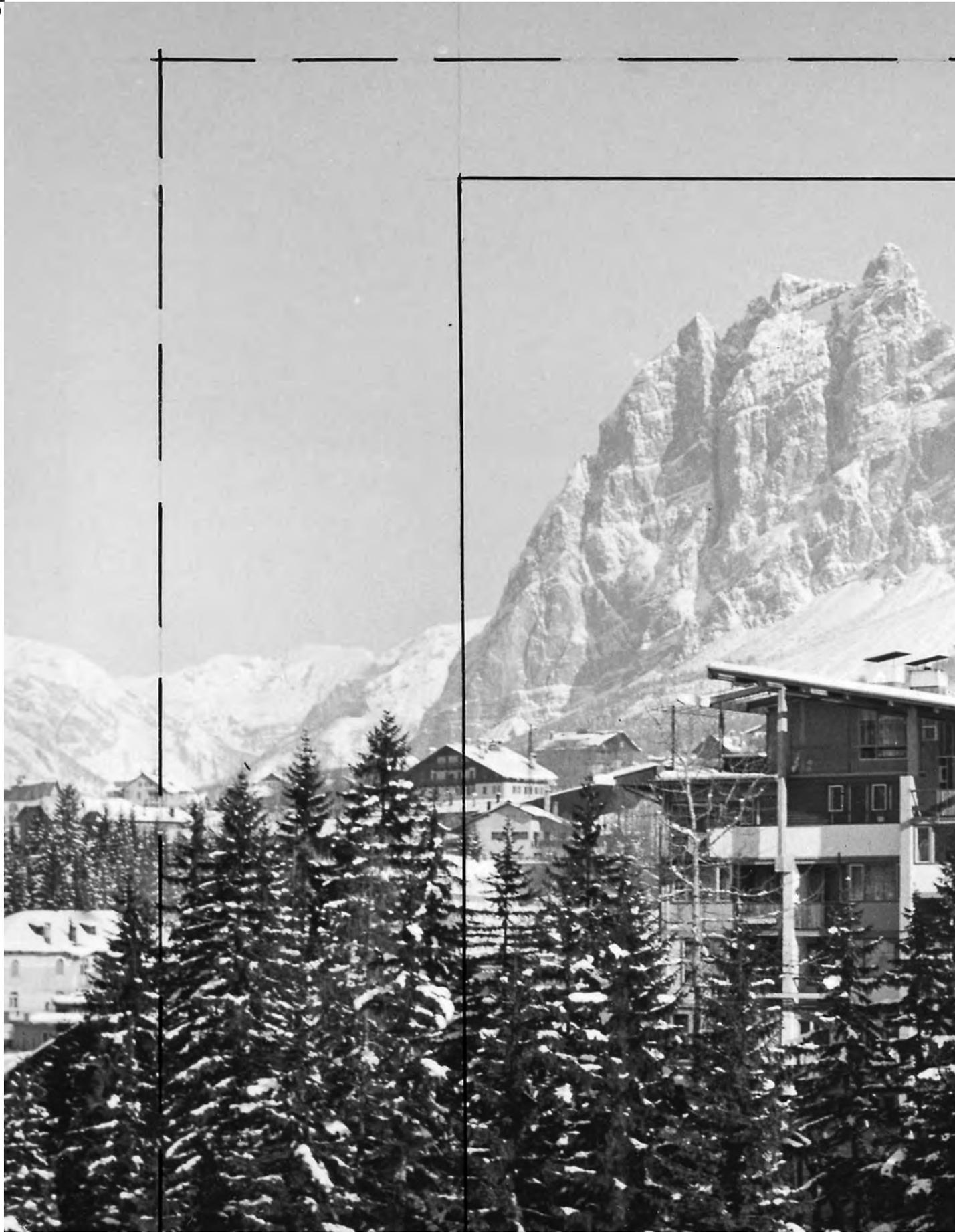


Fig. 7
Disegno prospettico dell'interno del suo appartamento a Ca' del Cembro: il camino e la sua camera da letto, 1951.

Fig. 8
Il camino e la biblioteca, 1951.

Fig. 9
Fotografia di Cà del Cembro con lo sfondo del monte Pomagagnon.





la sua visione architettonica, del resto mai del tutto svelata o dichiarata, e di dare una motivata risposta alla questione sollevata da Hermann Muthesius nel suo manuale del 1917, di come un architetto debba costruire la propria casa. Su un terreno di risulta ai margini del centro di Cortina, una vera e propria scarpata, l'architetto progetta inizialmente un edificio basso con il garage e lo studio professionale ai piani sottostrada e con sopra la propria abitazione su due livelli, caratterizzata da un grande tetto a due falde. In seguito il progetto si evolve e vengono inseriti tra la casa e lo studio una serie di piani per appartamenti. Quanti? Non lo sa bene nemmeno l'architetto il quale, per paura che il Soprintendente di zona nel suo giro di ispezione potesse ridurre drasticamente l'altezza, decide di rischiare e presenta un progetto con ben due piani in più rispetto all'originale. «Un piano in meno» fu il verdetto e dunque Ca' del Cembro prese la sua connotazione attuale: al margine esterno della curva di una strada in forte pendenza, con alle spalle una meravigliosa vista libera sul monte Pomagagnon, con il cielo e il monte Faloria sullo sfondo a levante se vista salendo la strada e con le Tofane e il campanile se vista scendendo verso ponente, Gellner colloca la sua casa ai quattro venti con la precisione di un grammatista romano, studiando accuratamente da varie angolazioni i prospetti e soprattutto le conseguenze sugli spigoli dell'intersezione tra piani, solette, falde, campiture in legno e specchiature. Ogni prospetto è diverso a seconda della vista e dell'utilità: chiuso e con piccole finestre a nord lato strada, con lunghi balconi a est e a ovest, con profonde terrazze e grandi vetrate a sud anche per ovviare alla presenza di un alto filare di abeti appartenenti al parco di un vicino hotel. Per contrastare la forte pendenza della scarpata, Gellner realizza a metà pendio un piano, sorretto da un muraglione lungo e molto alto, su cui affacciano i parcheggi; a partire da questo livello imposta una struttura con setti perpendicolari al pendio che sorreggono l'intero edificio, che visto da sotto presenta sei piani e introduce uno sfalsamento tra i livelli degli appartamenti est e ovest generato a partire da un loft a doppia altezza a livello dei garage, adibito in origine a laboratorio dei modelli per lo studio.

Fig. 10

La camera da letto.

Fig. 11

Vista della biblioteca dal soggiorno.

Fig. 12-13

La biblioteca.

Questa differenza tra i piani, percepibile soprattutto dal vano scala, si conclude all'ultimo piano nell'appartamento dell'architetto, in cui all'interno di un unico spazio-volume sono raccolti diversi livelli articolati attorno al grande camino centrale: la foresteria e lo studio principale, lo studio privato, la biblioteca, il piano del soggiorno con la cucina e il pranzo, e più sopra, a livello del tetto, la camera da letto; il tutto è concluso da una grande terrazza quadrata protesa verso le Tofane. I dettagli e i riferimenti colti





14



15



Figg. 14-15
 Fotografie
 dell'interno di una
 casa al Villaggio di
 Borca, 1955.

Fig. 16

Fotografia di un gruppo di case al Villaggio di Borca, 1956.

Fig. 17

Fotografia di un gruppo di case al villaggio di Borca: retro, fianco e fronte con relativo intorno urbano.

si sprecano, ma sono talmente amalgamati e digeriti all'interno dell'architettura da rendere impossibile il rintracciarli tutti: dal *raumplang* di Loos, a certe citazioni di Wagner e Hoffman, la tradizione locale che rivive nei ballatoi e nelle scale, la pietra a spacco accostata a cementi bocciardati o con ferri esposti che richiamano coeve esperienze dell'arte moderna e contemporanea; un campionario di muri, pareti colorate a stucco e pannellature in legno; le ampie superfici vetrate si compongono in piani di ispirazione neoplastica e ad esse Gellner affida la perfetta continuità tra esterno e interno; infine, un richiamo al mondo nella nautica, da cui l'architetto proviene,

è presente nel passavivande della sala da pranzo o nelle sottili ringhiere della terrazza sul tetto. Dopo anni di quasi esilio, in Ca' del Cembro Gellner sembra voler depositare tutto il suo vissuto per ricostruire una propria ritrovata identità; ma è anche e soprattutto l'occasione per sperimentare un nuovo modo di fare architettura. Ca' del Cembro diventa il laboratorio in cui Gellner elabora soluzioni e dettagli che diventeranno parte del carattere distintivo della sua architettura: le finestre e le porte interne, gli elementi d'arredo come sedie o mobili, le finiture del legno del cemento o delle superfici murarie; materiali per l'epoca all'avanguardia come il lino-



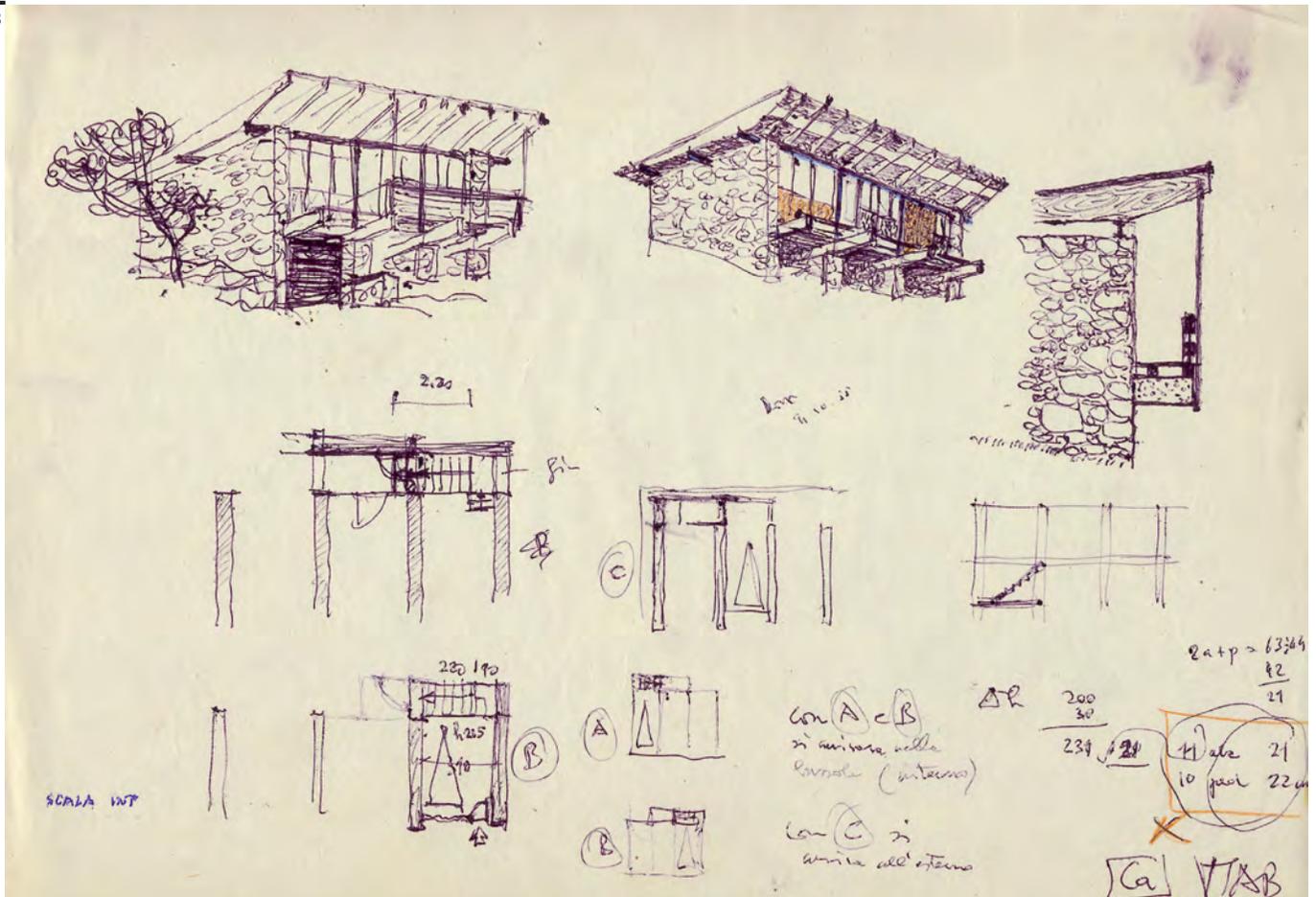
leum, la gomma Pirelli o il vetrocamera verranno prima sperimentati a Ca' del Cembro, poi riproposti nei progetti di Cortina e quindi successivamente standardizzati negli edifici del Villaggio Sociale ENI a Corte di Cadore. Il trittico strutturale con le fondazioni a vista, la composizione per piani, le ampie superfici vetrate, l'importanza della linea di gronda e poi, gli arredi e la cura maniacale per i dettagli, lo spazio soggiorno articolato attorno alla grande stufa a legna. La casa tipo di Borca è dunque una diretta derivazione del prototipo di Ca' del Cembro.

Fig. 18

Disegno di studio di una casa al Villaggio di Borca, 1954 circa.

Per ambientare il servizio fotografico della prima casa campione visitata da Mattei, Gellner utilizzerà molti complementi d'arredo portati da casa propria: le poltrone in vello di agnello, le coperte in lana grezza già presentate alla Triennale, gli accessori del camino in ferro battuto, i vasi in ceramica antichi e qualche piccola icona. L'architetto confesserà solo molto più tardi un piccolo rammarico, quello di non aver mai avuto la possibilità di abitare una delle casette del suo amato Villaggio. ■





Bibliografia

Achleitner Friedrich, Biadene Paolo, Gellner Edoardo, Merlo Michele (2002), *Edoardo Gellner. Corte di Cadore*, Skirà, Milano.

Gellner Edoardo (1972) «Dal Monte Maggiore all'Antelao. Esperienze del costruire in montagna negli appunti autobiografici di un architetto», in *Liburnia*, Club Alpino Italiano - Sezione di Fiume, vol. XXXIII, Carpenedo-Mestre, pp. 28-31.

Merlo Michele (a cura di) (2007), *Gellner. Disegni di architettura e paesaggio. Cortina d'Ampezzo, Trieste, Venezia, Firenze, Roma*, Gangemi, Roma.

Zevi Bruno (1950), «Un architetto colto: Edoardo Gellner», in *Metron: rivista internazionale d'architettura*, n. 39, pp. 15-41.





Is there an autochthonous “Tyrolean Modernism”?

This article examines, on the basis of two residential buildings by Franz Baumann, the status of the postulate of an autochthonous “Tyrolean Modernism”.

Often mentioned together, five architects are among the main representatives of classical modernism in the Austrian province of Tyrol: Clemens Holzmeister, Lois Welzenbacher, Theodor Prachensky, Franz Baumann and Sigfried Mazagg.

Even if they did not form a close circle because of their life paths, there is a strong link between them, mostly in their artistic background and their way of representing architecture. Architecture was a *detour* from a first aim to pursue an artistic career for all of them, with the exception of Welzenbacher.

Architects like Franz Baumann not only “modernized” well-known typologies, but also regionalized elementary components of internationally widespread building traditions.

The “Tyrolean Modernism” was repeatedly regarded as an “autochthonous” movement, even if the regional scene was not detached at all from the international development. The alpine environment, in particular, offered a framework of conditions that challenged the architects to top performance. They were able to plan for locations that were uncharted territory in many respects: exposed in the mountains or high mountain areas.

In this context, the architects of “Tyrolean Modernism” benefited from their painterly-trained eye for the morphology of Alpine landscapes.

Bettina Schlorhauser

Born in 1963 in Innsbruck, studied art history and history at the Leopold-Franzens University of Innsbruck. In addition to her academic activities in the field of architectural theory and architectural history, she also works as curator (including the exhibitions “Architecture becomes Region/Dall’architettura alla regione”, New Architecture in South Tyrol 2000-2006” and “Gion A. Caminada - Cul zuffel el l’aura dado”). Lecturer at the University of Applied Sciences in Carinthia/Austria and assistant at the Institute of Architecture Theory and History, Department of Architectural Theory - University of Innsbruck.

Keywords

Tyrol, Modernity, regionalism, landscape, building culture.

«What modern culture has in mind is to construct dialects that are essentially normative and founded on a set of laws... embodied in the “mystical experience of autochthony...”» (Dal Co, 1989).

On the basis of two residential buildings by Franz Baumann, the present article examines if the postulate of an autochthonous “Tyrolean Modernity” is justified.

Five architects are among the main representatives of classical modernism in the Austrian province of Tyrol, Clemens Holzmeister (1886-1983), Lois Welzenbacher (1889-1955), Theodor Prachensky (1888-1970), Franz Baumann (1892-1974) and Siegfried Mazagg (1902-1932). They are often mentioned together, although they did not form a closed circle due to their life paths; only Holzmeister and Welzenbacher studied architecture, the others were trained master builders who called themselves architects.

Baumann was awarded the professional title of architect in 1937 after having graduated as a civil engineer and after he had realised his main works, including the Nordkettenbahn in Innsbruck, the Hotel Monte Pana in Santa Cristina Valgardena and other important public buildings (Schlorhauser, 1998: 38).

Holzmeister and Welzenbacher left Tyrol early and both later became Professors at the Academy of Fine Arts in Vienna. Prachensky worked mainly for the City of Innsbruck. Baumann and Mazagg had their own offices and realised main works in both provinces, North and South Tyrol (Italy), especially in the tourism architecture sector. While Baumann was professionally active until long after the Second World War, the talented Mazagg, at only thirty years old, was the victim of one of the first fatal car accidents in Innsbruck.

A strong link between the architects, however, was painting and (artistic) architectural representation. With the exception of Welzenbacher – who in general was one of the architects who was a master of the dynamic black streak – all the others wanted to follow the career of an artist first and it was through this detour, so to say, they came to building. They also took part in exhibitions and still today there are

a few pictures that can be bought e.g., by Prachensky or Holzmeister. Baumann painted watercolours of his buildings, even long after they were completed, which he often provided as perfect illustrations for his projects in architectural journals. Among the talented “architectural artists”, however, it is Mazagg that should be mentioned above all. His architectural drawings, especially his interior perspectives and humorous caricatures, deserve special recognition (Moroder, Schlorhauser, 2012).

Urban housing offered these interwar architects a wide field of activity. A closer look at “Tyrolean Modernism”, which was repeatedly regarded as an



Opening image

House Mittermaier.
The image is licensed
under a Creative
Commons Attribution
CC BY-SA 4.0.

“autochthonous” movement, reveals however that the regional scene did not design domestic architecture detached from international development (Kuz, Chramosta, Frampton, 1992).

This is particularly evident in residential building, occasionally in terraced housing settlements and projects in villa quarters. The most important sources of information for the architects were architectural journals; whereas under the economic and political conditions in Austria during the 1920s and 1930s study trips only were limited (Hambrusch, Moroder, Schlorhauser, 1998: 162; Boeckl, Schlorhauser, 2006: 187; Moroder, Schlorhauser, 2012: 287).

In contrast to the construction requirements in urban areas, the architects also had to solve the question how to build on the outskirts of cities and in the countryside. It seems that the alpine environment offered a framework of conditions that challenged the architects to top performance. They were able to plan for locations that were uncharted territory in many respects: exposed in the mountains or high mountain areas, in the context of villages, in areas that were to be developed for tourism and new

sports such as skiing. Last but not least, they also established projects for the semi-urban boundaries of settlements at the transition to agricultural zones (Schlorhauser, 2017: 45, 172).

In this context, the architects of “Tyrolean Modernism” benefited from their painterly-trained eye for the morphology of alpine landscapes. In addition, they also profited from their ideological origins in the *Heimatschutz* (International Homeland Security Movement), of which most of them were close. The *Heimatschutz* was an anti-movement in many respects. The protectors – in Tyrol ironically sometimes called “*Heimat-Jammerer*” (“Heimat-sniveller”) – were against urbanization, against the increasing overbuilding in landscape and often against modernization in general. At the same time, however, *Heimatschutz* was also popular because the movement was on the side of preserving that which stood for Tyrolean identity in its broadest sense. This included, for example, the preservation of closed building ensembles in villages with their farmhouses, functional buildings and small monuments (wells, ovens, sacred monuments, etc.) – even though it was known that the increasing mechanisation of agriculture required urgent structural modernisation. Against this

Fig. 1

Hochfirst Hotel, brochure, built in 1932.

All the archive images: Collection Joachim Moroder.



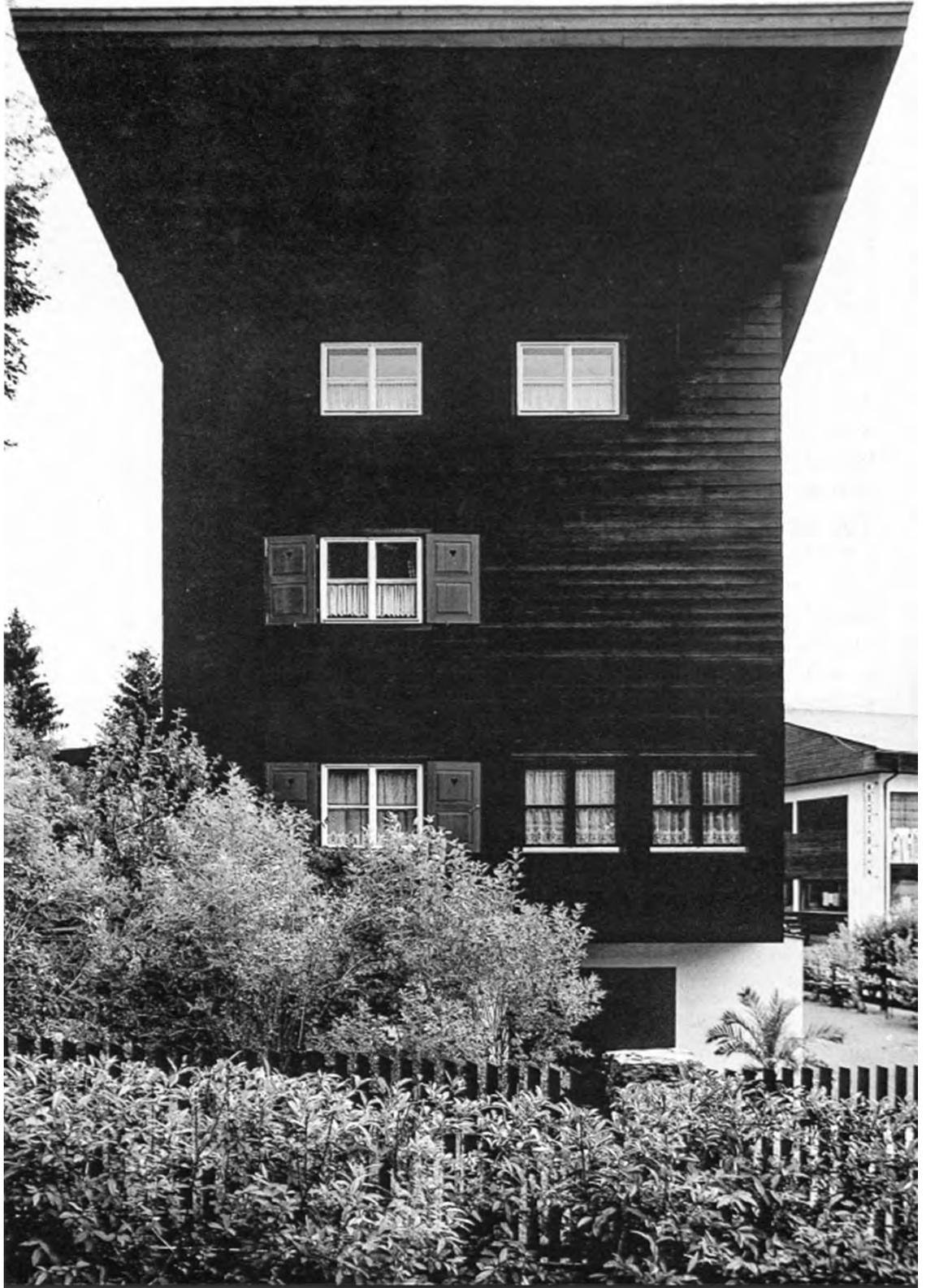


Fig. 2
House Mittermaier,
front.

background, it becomes clear that the *Heimatschutz* was dependent on communication with architects – and vice versa because, for a time in Tyrol, the *Heimatschutz* held the rank of a sort of building author-

ity to which new projects had to be submitted for appraisal. Many components of the conservative spirit of the *Heimatschutz* were later absorbed by National Socialism (Schlorhauser, 2010: 99).

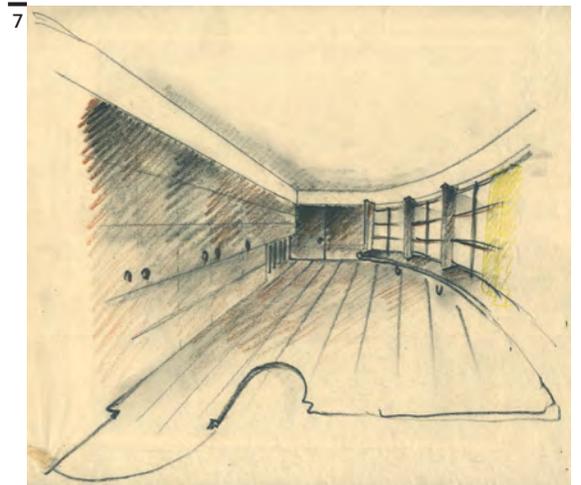
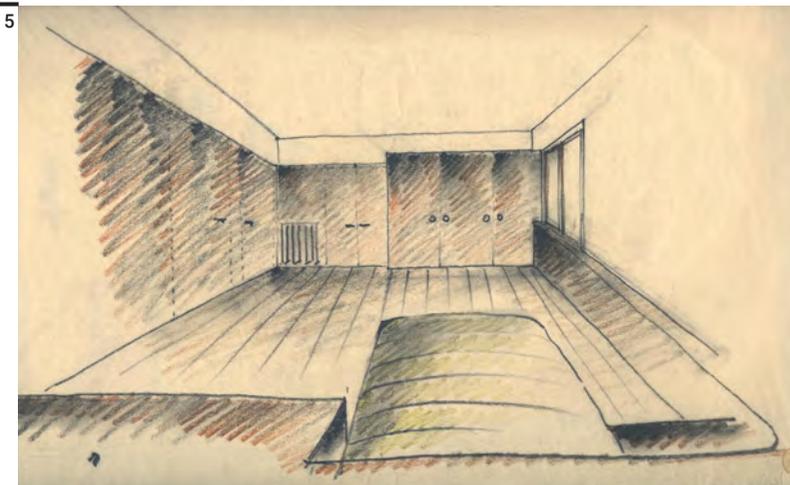
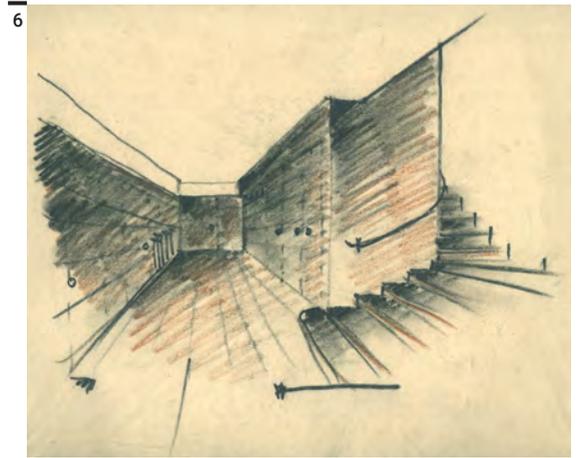
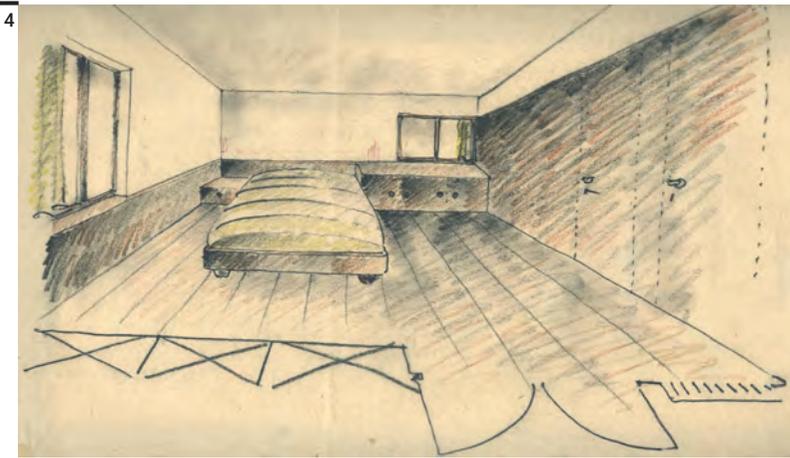


Fig. 3
Side front.

Fig. 4-5
Perspective of the
bedroom.

Fig. 6
Perspective of the
hallway.

Fig. 7
Perspective of the
lounge (*Stube*).



Since an architect like Franz Baumann was connected or had to subordinate himself to both antipodes of Modernity and Heimatschutz, it was necessary for him to invent quasi new typologies for some of the building tasks assigned to him. With the *Landhaus Zach* in Reith near Seefeld in Tyrol (1932), for example, a weekend and holiday house was created which, enters into a symbiotic coexistence with the tall larch trees and mountain meadows of its surroundings. This is done not only in terms of design and colour; the building is designed to specifically show a connection with the village in its vicinity. Baumann created a kind of cottage that was neither a villa nor a farmhouse. According to a study carried out subsequently by Joachim Moroder, all the rooms in the house develop around a mason floor slab and a chimney. Here, Baumann used the rules of modern space production to generate a country house, starting from the traditional viewing habits of the rural house with pitched roof, but transferring it into an organically “grown” building. *Landhaus Zach* is one of the key works of regional modernism in Tyrol primarily because it cautiously leads its owners from the city to the countryside. The interior design, also by Baumann, leaves no doubt that the residents of the house only want to “breathe the country air”, but from a certain distance; the external panorama is rural milieu, the interior ambience is urban-cultivated (Hambrusch, Moroder, Schlorhauser, 1998: 146-149).

Architects like Franz Baumann not only “modernized” well-known typologies, but also regionalized elementary components of internationally widespread building traditions. In the small village of Kössen near Kitzbühel, in *Haus Mittermaier* (1933/1934) Baumann built a residence for a medical doctor which has a Tyrolean Alpine appearance but with some of its components deriving from further afield. This elongated building was carried out on a masoned and wood frame construction. A block-like staircase forms the end of the brick section. At the transition from the “hard” core of the building to the “softer” made from wood, Baumann arranged rounded architectural elements (terrace, panorama window, balcony). He chose a single pitch roof, which was also rounded on its lowest side parallel to the building components below. It’s a residential building with an overall sculptural-expressive appearance, which is visually accentuated by horizontal inverted clapboard walls (Hambrusch, Moroder, Schlorhauser, 1998: 150-153).

Fig. 8
Zach country house,
exterior view.

Fig. 9
Interior view.

Clapboard walls (lap siding or weatherboard) may give the impression they were adopted from regional building traditions. Actually, though, they

came from the rural building culture of the Netherlands and Great Britain, from there making their way to the US. Lap siding, or more specifically, clapboard walls, was probably brought overseas by the Puritans, where it henceforth dominated the entire North American timber construction sector, from sheds to grand country homes. The ties between Puritanism and lap siding are noteworthy in particular because, clapboard walls in the building culture of this devout movement also stands as a form of refusal to ornament. In “Space, Time and Architecture”, Sigfried Giedion discusses the architectural motif in a small passage which he most likely wrote with reference to vernacular architecture in the US. He writes that lap



8





Fig. 10
Monte Pana Hotel,
side front.

siding, «unintentionally leads to a simple and balanced» design of the walls (Giedion, 1976: 238; Schlorhauser, 2017: 158).

Clapboard walls gave architects like Baumann the possibility to design façades that seemed simple, natural and rustic at the same time. To be clear, lap siding has no relation to the construction method of a local “Tyrolean” barn. Unlike the North American approach of applying clapboards to even walls, in North and South Tyrol they were mostly used in order to enhance the visual expression of portions of the façade that were curved (inward or outward). This gave the buildings dynamism and expression.

Today, the buildings from the 1920s and 1930s with their rounded and lap sided parts are counted among the key works of Alpine architecture. Clapboard walls are thus a stylistic method that was regionalized especially successfully.

A masterly implementation of the architectural motif imported into the Alps, however, did not take place in housing projects, but in tourism architecture. The Hotel Monte Pana in Santa Cristina Valgardena by Franz Baumann and the Hotel Berghof in Seefeld in Tyrol by Siegfried Mazagg are today among the “icons” of a “Tyrolean Modernism” that can be regarded as independent in some areas. ■

Bibliography

Boeckl Matthias, Schlorhauser Bettina (2006), *Theodor Prachensky - Architekt und Maler*, Verlag der Tiroler Kulturinitiative, Innsbruck-Bozen.

Dal Co Francesco (1992), «Figures of Architecture and Thought German Architecture and Culture 1880-1920», in Kuz Zehra, Chramosta Walter, Frampton Kenneth, *Autochthone Architektur in Tirol / Autochthonous Architecture in Tyrol*, Siebdruck Leitner, Innsbruck, p. 7.

Giedion Sigfried (1996), *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*, 5th ed., Birkhäuser Verlag, Basel.

Hambrusch Horst, Moroder Joachim, Schlorhauser Bettina (1998), *Franz Baumann – Architekt der Moderne in Tirol*, Folio-Verlag, Bozen-Wien.

Kuz Zehra, Chramosta Walter, Frampton Kenneth (1992), *Autochthone Architektur in Tirol / Autochthonous Architecture in Tyrol*, Siebdruck Leitner, Innsbruck.

Schlorhauser Bettina (2010), «Bekanntes und in Vergessenheit Geratenes aus der Architekturgeschichte Tirols», in Kulturberichte aus Tirol und Südtirol (ed.), *Architekturen*, Tiroler und Südtiroler Kulturabteilungen, Innsbruck, pp. 95-101.

Schlorhauser Bettina, Moroder Joachim (2012), *Siegfried Mazagg. Interpret der frühen Moderne in Tirol*, Springer, Wien-New York.

Schlorhauser Bettina, Prösels Schloss, Grote Georg (eds.) (2017), *Architektur wird Region / Dall'architettura alla regione / Architecture becomes Region*, Birkhauser Architecture, Basel.





Le case di Lois Welzenbacher, dispositivi che reinventano lo spazio alpino

The houses of Lois Welzenbacher, devices that reinvent the Alpine space

As an exponent of that “Tyrolean” generation of architects that in the German-speaking central-eastern Alps will be decisive in the specific declination of the themes of architectural modernity within the mountain context, Lois Welzenbacher realizes, between the end of the 1920s and the beginning of the 1930s, a series of houses and villas that reinvent the relationship between architecture and Alpine environment in completely new and inaugural terms. The Buchroithner house built in 1928-30 in Zell am See, the Rosenbauer house built in 1929-30 in Linz, and the Buchroithner house built in 1932 again in Zell am See establish a new way of relating to the space and to the Alpine landscape: they incorporate the mountain landscape, and at the same time they transform and change in relation to the topographic morphology of the site, giving life to an architecture that builds a relational dialectic with its surroundings in a completely new way. In this respect, the works of Lois Welzenbacher represent a decisive threshold in the conceptualization of the construction in the Alps.

Antonio De Rossi

Architect, PhD, full professor of Architectural and Urban Design at the Politecnico di Torino and director of the research centre «Istituto di Architettura Montana» (IAM). Between 2005 and 2014 he was vice director of «Urban Center Metropolitan» of Turin. He’s author of various architectural projects in the Alps. He published the work in two volumes *La costruzione delle Alpi* (Donzelli 2014 and 2016) that have won the «Rigoni Stern» prize and the «Acqui Storia» prize and the book *Riabitare l’Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste* (Donzelli, 2018).

Laura Mascino

Laura Mascino, architect and PhD, is professor of Urban Planning at the Politecnico di Milano. She works at the *Istituzione Veneziana*, where she deals with social housing and welfare. She has won several national and international competitions, and has carried out architectural projects in Italy, Great Britain, Japan. Recently, she coordinated several urban and territorial regeneration projects: *Terraferma - Venetian Agricultural Park*, *DD Social* in Venice Dorsoduro and *Crocevia Piave* in Mestre. She is among the authors of the book *Riabitare l’Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste* (Donzelli, 2018).

Keywords

Tyrol, modernism, design, landscape, panorama.

Esponente di punta di quella generazione di progettisti che, come scrive Bettina Schlorhauser in questo numero di «ArchAlp», inventano il “Tyrolean Modernism”, Lois Welzenbacher, nato a Monaco di Baviera nel 1889, è certamente uno degli autori che con le sue costruzioni ha saputo definire un rapporto specifico e originale tra architettura moderna e ambiente alpino. Al pari di Carlo Mollino, i progetti di Welzenbacher – come ha ricordato Bruno Reichlin nel fondamentale saggio *Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna* (1996) – stabiliscono una relazione dialettica e dinamica tra architettura e montagna che non si limita alla trasposizione di viste panoramiche dentro l’edificio, ma che attraverso l’interiorizzazione dello spazio alpino giunge a modificare la costruzione al fine di accogliere, come direbbero i francesi, la *montagnité* dell’ambiente come materiale e componente primaria del fare progettuale.

All’invenzione della monofalda tra la fine degli anni Venti e l’inizio dei Trenta come peculiare dispositivo per mettere in relazione la costruzione con l’ambiente alpino – si pensi allo Sporthotel Monte Pana realizzato da Franz Baumann nel 1930-31 –, si affiancano le ricerche e le sperimentazioni architettoniche di Lois Welzenbacher. Nel periodo a cavallo tra gli anni Venti e Trenta l’architetto realizza infatti una serie di case – ma analoghe considerazioni potrebbero essere fatte osservando le strategie da lui perseguite nel Terrassenhotel realizzato nel 1932-1934 a Oberjoch – che reinventano profondamente la relazione tra architettura e paesaggio montano, giungendo a una sorta di messa in forma e di estrusione della materia solida dell’architettura a partire dalla prefigurazione di un sistema di viste e di percorsi preludenti le vedute panoramiche. Un tema per molti versi di discontinuità e di rottura, se si pensa ai modi con cui l’architettura realiz-



In apertura

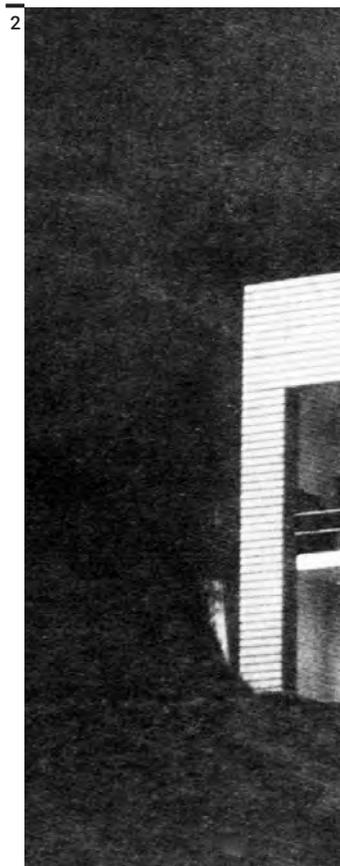
Casa Buchroithner,
Zell am See. Vista
esterna dell’ingresso
(nord) (Harbers,
1931).

Fig. 1

Casa Buchroithner,
Zell am See, vista
sud (Harbers, 1931).

Fig. 2

Casa Buchroithner,
Zell am See, vista sud.
Tutte le successive
immagini di casa
Buchroithner sono
tratte da Sarnitz,
1989.



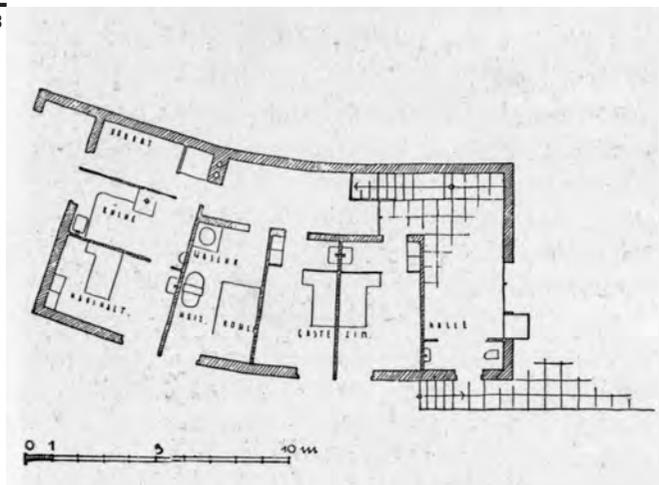


Fig. 3
Pianta del piano
terra.

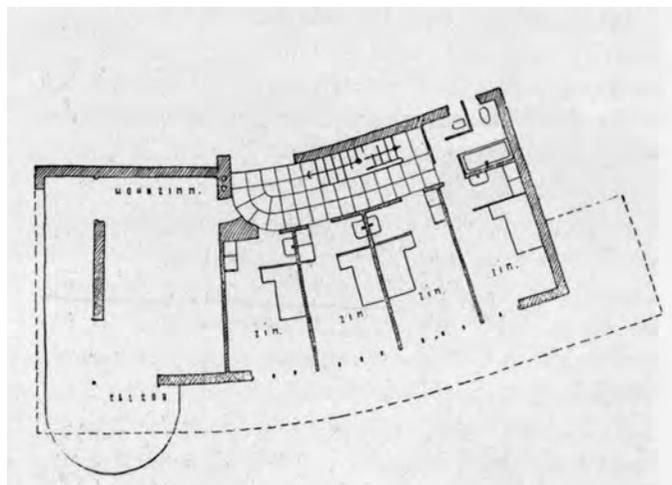


Fig. 4
Pianta del piano
primo.

zata in montagna aveva fino a quel momento genericamente affrontato la questione, e che evidenzia una mutazione e uno spostamento concettuale rilevante. L'ambiente alpino sembra infatti progressivamente perdere, nell'interpretazione degli architetti moderni operanti in montagna in quegli anni, le valenze di paesaggio culturale, per come si erano stratificate nel corso dell'Ottocento, per trasformarsi in spazio innanzitutto topografico e panoramico riassumibile in pochi tratti essenziali.

Gli edifici della fine anni Venti e inizio anni Trenta sono anticipati dal progetto di casa Settari, realizza-

ta da Welzenbacher nel 1922-23 a Dreikirchen-Tre Chiese, in val d'Isarco in Alto Adige, su un leggero ripiano di un lungo versante. Un'architettura che, al di là delle sembianze esteriori apparentemente tradizionali, viene a costruirsi intorno al doppio tema dell'ascensione lungo una spirale e della definizione di una sequenza di viste obbligate sul panorama alpino circostante. Da questo punto di vista il progetto per casa Settari risponde a istanze che sono centrali nella visione di Welzenbacher: la capacità di cogliere le configurazioni in potenza esistenti in un sito in termini di valorizzazione del rapporto visivo e topografico tra costruzione e paesaggio, e la conseguente messa a punto di un dispositivo spaziale e architettonico in grado di massimizzare questa interazione.

Un dispositivo di natura essenzialmente dinamica: a partire dall'ambiente esterno, la persona viene guidata dentro l'edificio, dove tramite scale e percorsi, viste parziali e sempre mutevoli dell'intorno, viene infine condotta a una sorta di visione finale del paesaggio complessivo del luogo. Questa macchina che produce viste funziona quindi come una sorta di doppio imbuto – che prima accoglie, poi accompagna e comprime, per aprirsi infine sul panorama, esattamente come avverrà qualche anno dopo con i progetti di Carlo Molino – finalizzato al potenziamento e all'intensificazione dell'esperienza percettiva, visiva, materica della montagna.

La casa Buchroithner, realizzata da Welzenbacher nel 1928-30 sopra Zell am See, è sotto questo profilo emblematica: un percorso attraverso gli spazi interni dell'edificio che sembra procedere parallelamente al movimento della veletta aggettante che attraversa orizzontalmente tutta la facciata convessa, e che trova compimento nell'affaccio-sbalzo sul lago. Evento culmine e conclusivo della sequenza che viene sottolineato dalla soletta che si piega di



90° – quasi a trasformarsi in cornice e boccascena moderna a cui è affidato il compito dell'interazione tra architettura e paesaggio –, dall'apertura che squarcia l'angolo pieno della costruzione, e dall'andamento perpendicolare, solo apparentemente contraddittorio, della terrazza con terminazione semicircolare.

Se la casa Rosenbauer, costruita a Linz nel 1929-30, si configura – pur rappresentando un'icona dell'architettura moderna – essenzialmente come la solidificazione quasi mendelsohniana di un punto di vista panoramico, la casa Heyrovsky ripropone i medesimi sofisticati procedimenti osservati nella casa Buchroithner. L'edificio, realizzato nel 1932 sempre a Zell am See, affronta nuovamente la dialettica tra architettura e paesaggio del lago. L'operazione di sovrapposizione e di leggero slittamento dei due volumi in curva del piano terreno e del primo piano – resa possibile dalla chiusura della loggia sul lato sinistro, che trasforma il gioco di piani in incastro di scatole – diventa l'elemento base su cui costruire uno sventagliamento di scorci e vedute panoramiche. In questo processo di *panoramizzazione* – e qui sta uno dei tratti decisivi dell'opera di Welzenbacher – il paesaggio subisce una sorta di mutazione metasemica. Da elemento esterno, che preesiste e vive indipendentemente dal progetto, esso diventa *materiale interno al progetto*, esito stesso dell'azione progettuale. Divenendo un costruito del progetto, il paesaggio – secondo una procedura cara ai Moderni, e che nelle Alpi acquisisce particolare visibilità e rilevanza – tende quindi a trasformarsi in *natura*, in sfondo astratto e topografia geometrica, sfuggendo alle connotazioni culturali insite nel termine.

Le *macchine panoramiche* messe a punto da Lois Welzenbacher sanciranno in maniera definitiva un'idea di architettura alpina in cui la costruzione non solo definisce visuali e affacci sul panorama, ma *prende forma* proprio nell'interazione col paesaggio. Da questo punto di vista sono molti i progetti degli anni trenta che iniziano a fare proprio questo tema. A titolo esemplificativo – e non a caso si tratta di architetture tutte oggetto di questo numero di «ArchAlp» – si può citare la villa Borsotti a Balme, nelle valli di Lanzo, che nei primi anni del decennio vede la collaborazione dell'artista Gigi Chessa con l'architetto Umberto Cuzzi. Qui, lungo un tracciato leggermente incurvato che apre alla visione dell'alta valle da punti di vista differenti, un volume in legno a copertura piana viene ad appoggiarsi in aggetto su un basamento in pietra, lo sbalzo sostenuto da esili colonnine in cemento che generano uno stretto porticato: l'effetto del potente colpo d'ombra fa librare la parte sovrastante. Oppure la villa La Roccia a Canobbio di Luigi Vietti, che in linea con le sperimentazioni di Wel-

zenbacher costruisce su un impianto planimetrico irregolarmente circolare un sistema di visuali a ventaglio sulle acque del Lago Maggiore e sui rilievi che lo circondano.

L'importanza della rottura operata da Lois Welzenbacher può essere osservata per contrasto nel modo con cui figure di provata fede funzionalista, come ad esempio Alberto Sartoris, affrontano medesimi temi: la casa Morand-Pasteur da lui costruita nel 1934-35 a Saillon nel Vallese resta estranea al paesaggio dei vigneti e delle cime che circondano il grande asse vallivo, configurandosi come un oggetto stereometrico e assoluto che viene a generarsi esclusivamente a partire dalle proprie logiche e codici interni, e lo stesso si può dire per la chiesa di Lourtier sempre nel Vallese di qualche anno precedente.

Questo tema di un'architettura che «fa un gesto» (Reichlin, 1996: 104), che non solo incornicia visioni panoramiche, ma che viene letteralmente a modellarsi nell'interazione visiva col paesaggio e

Fig. 5

Casa Heyrovsky, Zell am See. Pianta del piano terra. Tutte le immagini di casa Heyrovsky sono tratte da Sarnitz, 1989.

Fig. 6

Pianta del piano primo.

Fig. 7

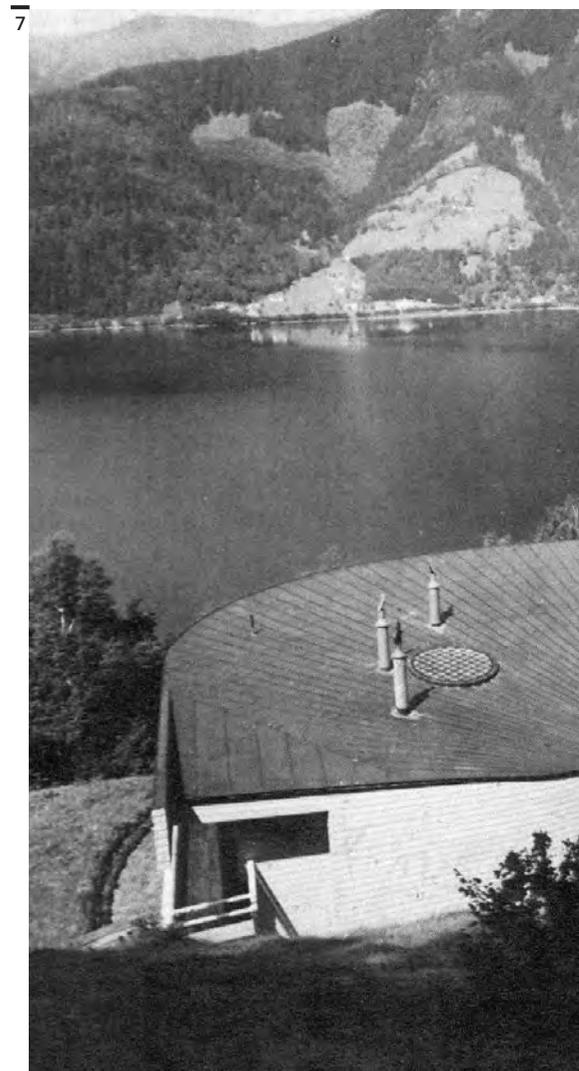
Fotografia del lato est con vista sul lago.

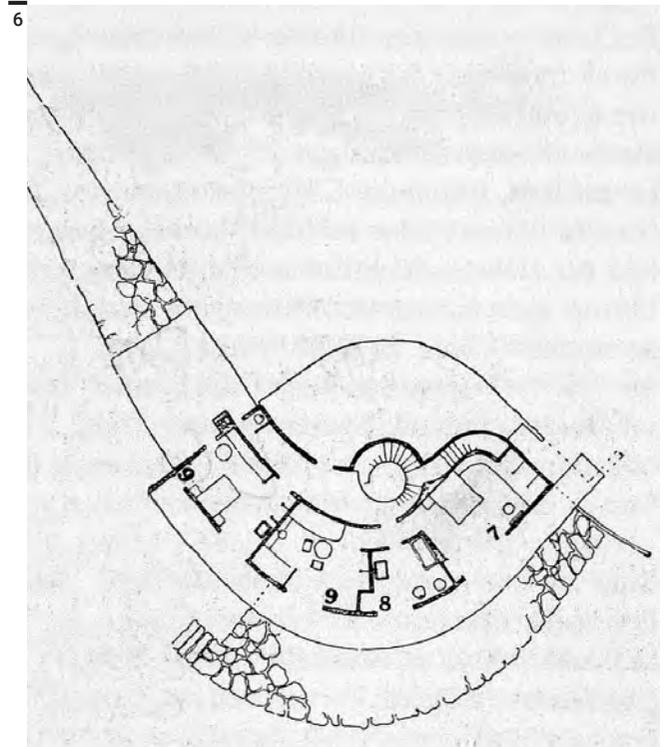
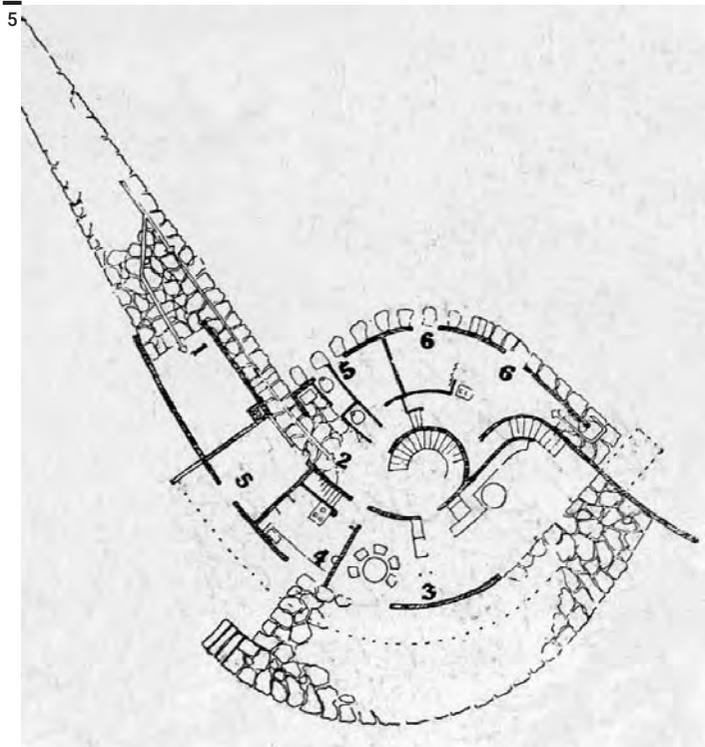
Fig. 8

Vista da sud-ovest.

Fig. 9

Casa Rosenbauer a Linz. Vista del lato sud sul soggiorno e sulla camera da letto. Tutte le immagini di casa Rosenbauer sono tratte da Harbers, 1931.





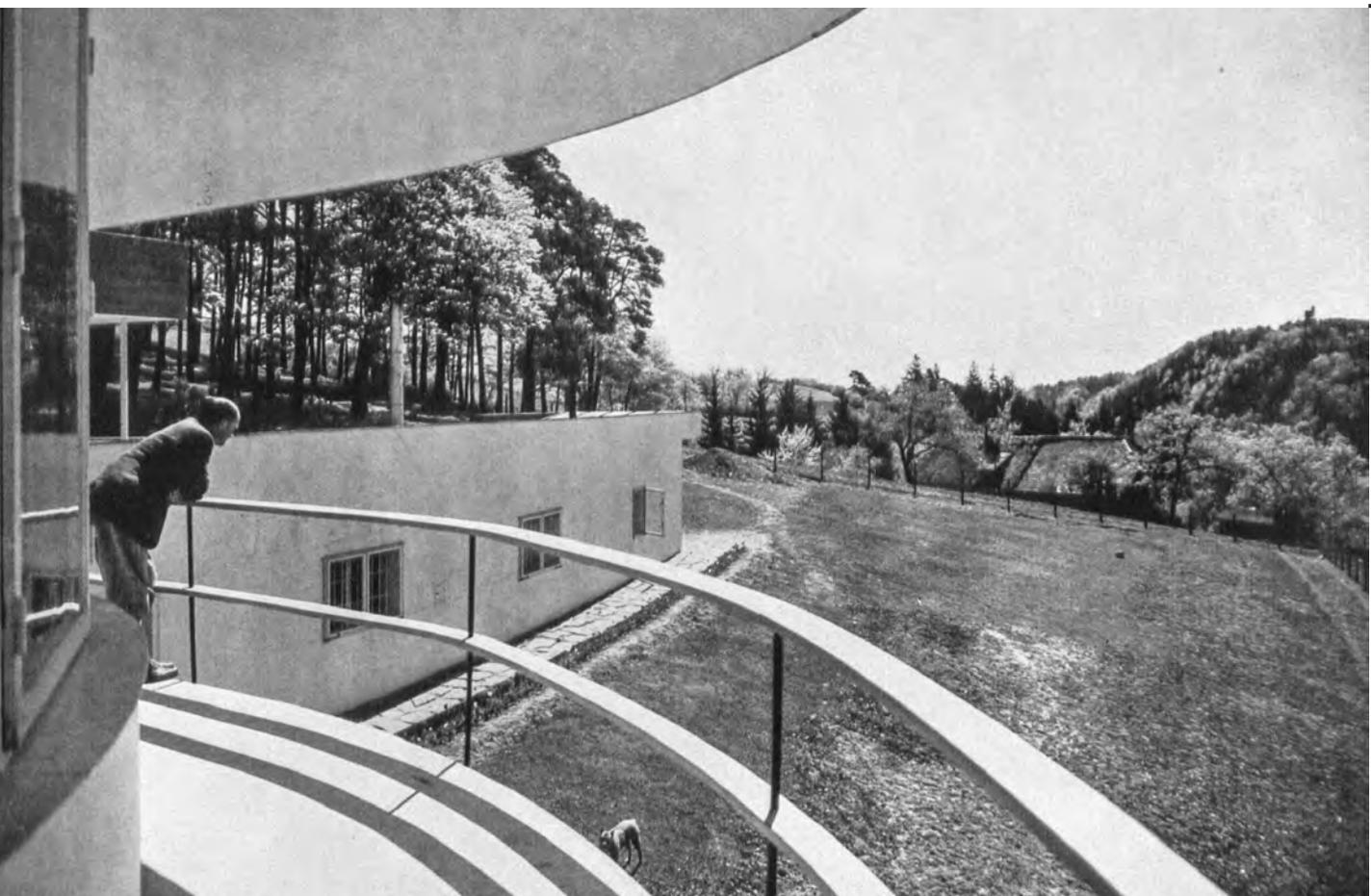
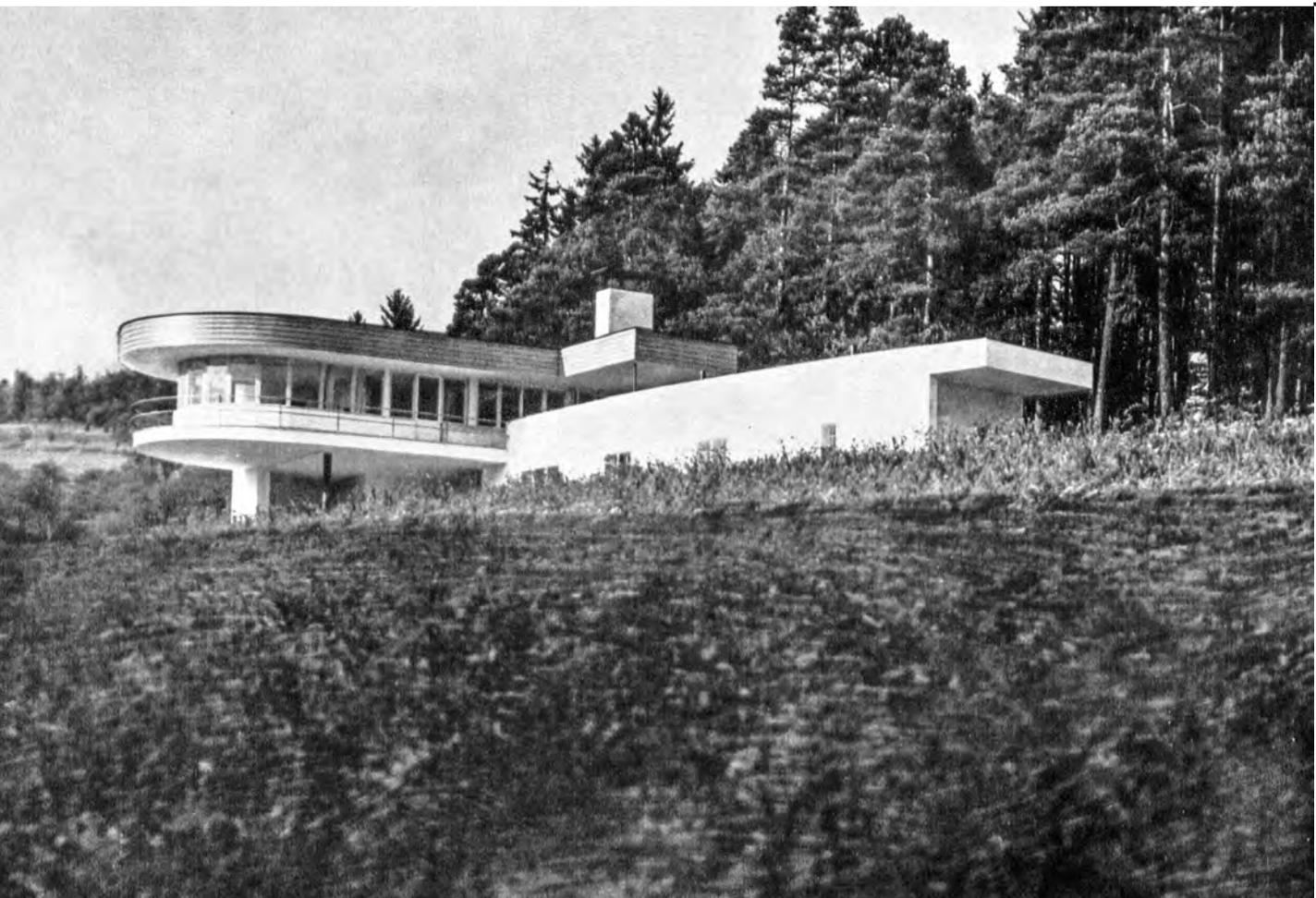




Fig. 10

Vista dalla veranda
a sud.

Fig. 11

Vista esterna sul
soggiorno, lato
sud-ovest.

tramite l'interpretazione costruttiva della spazialità fisica della montagna, verrà affrontato da Maurice Brailard nella straordinaria stazione di arrivo della funivia di Salève, realizzata sopra il Lago Lemano nel 1932, e conoscerà ulteriore sviluppo nei progetti messi a punto da Carlo Mollino negli anni Quaranta e Cinquanta. Proprio il riferimento all'architetto torinese permette di ricordare un progetto dell'architetto di Basilea Paul Artaria (1936: 118-119), che nel 1932 disegna, senza realizzarla, una Wochenendhaus a Wartenberg in alta Bavie-

ra, che prefigura in modo praticamente inaugurale temi che ricorreranno incessantemente nell'opera di Carlo Mollino, venendo infine sintetizzati nella casa dell'altopiano di Agra del 1952-54: un edificio a sviluppo longitudinale su pendio, costruito intorno a un'ossatura lignea, che battendo orizzontalmente la quota viene a configurarsi verso valle come un potente aggetto, concludendosi con una terrazza dischiusa verso il paesaggio. È il definitivo compimento di quanto inaugurato e aperto dalle opere di Lois Welzenbacher. ■

Bibliografia

- Achleitner Friedrich, Uhl Ottokar** (1968), *Lois Welzenbacher 1889-1955*, Residenz Verlag, Salzburg.
Artaria Paul (1936), *Schweizer Holzhäuser*, Wepf, Basel.
Harbers Guido (1931), *Lois Welzenbacher. Arbeiten der Jahre 1919 bis 1931*, Georg D.W. Callwey, München.
Hauser Sigrid (1990), *Idee, Skizze, Foto. Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbacher*, Löcker, Wien.
Reichlin Bruno (1996), «Die Moderne baut in den Bergen – Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna», in Mayr Fingerle Christoph (a cura di), *Neues Bauen in den Alpen – Architektur contemporanea alpina. Architekturpreis – Premio d'architettura 1995*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.
Sarnitz August (1989), *Lois Welzenbacher. Architekt, 1889-1955*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien.





Modernità discreta: Loos costruisce in montagna

Discreet modernity: Loos builds in the mountains

The country house that Adolf Loos designed for Paul Khuner in Payerbach represents one of his most brilliant achievements, complementary to the more famous Villa Müller in Prague. These two buildings, both completed in 1930, constitute a sort of legacy summarizing Loos' visions and architectural principles. The country house is particularly significant in regard to the apparently contradictory relationship between modernity and tradition. Furthermore, the building reveals a quieter approach to the *Raumplan*, thanks to the adoption of a clear typological figure: the double-height central space with an upper-level distribution gallery. In this work, Loos applies the principles presented in his seminal text "Architecture", where he criticized the incapacity of a *villa designed by an architect* of integrating the idyllic and peaceful character of a mountain valley. In this perspective, the Khuner house was a unique occasion for Loos to build in a completely new context, far away from the typical urban situations where he was accustomed to working.

The pitched roof, the wooden construction and the general shape of the building are alien to Loos' ideas. Nevertheless, they are so carefully defined and their integration in the landscape is so calm that one could have the impression of looking at a traditional mountain building. Upon careful observation, one discovers that many elements do not correspond to a vernacular vocabulary, but rather produce a series of slight dissimilarities that demonstrate how modernity can affirm its values in a discreet way.

Luca Ortelli

Full professor of Architectural Design and Design Theory at the Institute of Architecture and the City, Swiss Federal Institute of Technology, Lausanne, he has published texts and essays regarding housing and modern architecture, particularly in Scandinavian countries, in various journals and books.

Keywords

Modernity, rationalism, building culture.

La casa di vacanza terminata nel luglio 1930 nei pressi di Payerbach, un centinaio di chilometri a sud di Vienna, è una delle ultime opere di Adolf Loos e sicuramente una delle più atipiche, soprattutto se la si confronta con la villa Müller di Praga, conclusa solo qualche mese prima.

Se quest'ultima riassume, con un dispiegamento di mezzi senza precedenti, gli ideali loosiani in campo abitativo, casa Khuner sembra incarnare le parole che l'architetto utilizzò nel testo *Regole per chi costruisce in montagna*, edito in proprio nel 1913 e inserito in seguito nella raccolta *Trotzdem 1900-1930*: «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. [...] Non temere di essere giudicato non moderno. Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario atteniti alla tradizione» (Loos, 1913).

In precedenza, Loos aveva affrontato il problema di quello che oggi potremmo definire inserimento paesaggistico, in *Architettura*, il cui incipit denuncia la nota stridente costituita da una villa *fra le case dei contadini, sulle sponde di un lago montano* (Loos, 1910). All'epoca in cui scriveva questi testi, non immaginava che, una ventina d'anni più tardi, un cliente per il quale aveva realizzato in precedenza un appartamento a Vienna – nel 1907 in Möllwaldplatz 4 – gli avrebbe chiesto di confrontarsi con un problema per lui insolito: costruire una casa in montagna.

La casa di vacanza fu commissionata dal ricco industriale Paul Khuner (1884-1932), la cui fortuna derivava dall'impresa di famiglia, specializzata nella produzione di grassi alimentari, in particolare una sorta di margarina commercializzata con l'appellativo "Kunerol". Il progetto fu sviluppato a partire dall'inverno 1928 con la collaborazione di Heinrich Kulka (1900-1971) che assumerà in seguito la responsabilità del cantiere.

Le immagini più celebri e diffuse di casa Khuner sono quelle che compaiono nel libro curato da Heinrich Kulka (1931), verosimilmente approvato

e probabilmente controllato dallo stesso Loos. In questo libro, la casa di Payerbach è la penultima realizzazione presentata, seguita dalla villa Müller di Praga. Le sei pagine di illustrazioni dedicate quest'ultima e le cinque di casa Khuner dimostrano che, al di là della coincidenza cronologica dell'esecuzione, i due progetti rivestono la stessa importanza pur essendo molto diversi sul piano delle scelte costruttive e degli esiti formali.

Burkhardt Rukschcio e Roland Schachel, nell'imprescindibile volume dedicato alla vita e all'opera dell'architetto, sostituiscono la vista dell'angolo nord-ovest con quella dell'angolo opposto e rinunciano a presentare la vista della *Herrenzimmer* con la spettacolare vista che si gode dalla grande finestra dello spazio a doppia altezza (Rukschcio, Schachel, 1982).

Per quanto riguarda gli elaborati grafici, la monografia di Kulka e quella di Rukschcio e Schachel si limitano alle piante del piano terreno e del primo piano e a una sezione longitudinale.

Si dovranno attendere i ridisegni e i modelli eseguiti dagli studenti dell'Università Tecnica di Monaco di Baviera e riuniti in una pubblicazione nel 1998, per avere qualche informazione supplementare.

La casa di vacanza è una costruzione in *Blockbau* che riposa su un basamento in pietra poggiato su un terrazzamento ottenuto modificando la pendenza naturale del terreno. La struttura è definita da 19 campate di 1 metro di interasse su una larghezza di 15 metri circa. L'asse longitudinale presenta un orientamento N-E/S-O. Il perimetro è contenuto in un rettangolo regolare, con l'unica sporgenza corrispondente alle due camere per gli ospiti a nord-est. Il centro della casa è occupato da uno spazio a doppia altezza (*Halle*) orientato verso valle. Il primo piano presenta un allargamento in senso trasversale ottenuto grazie allo sbalzo della travatura. Con l'esclusione del basamento, le pareti interne e i solai sono realizzati in legno. La casa misura approssimativamente 240 metri quadrati lordi al piano terreno e circa 220 al primo piano, tenendo conto dell'allargamento del perimetro e del vuoto del soggiorno. Il basamento

In apertura

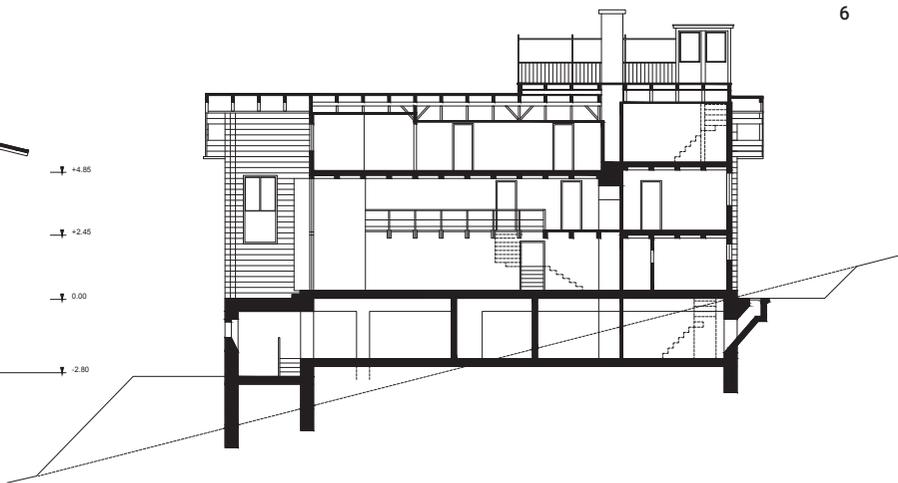
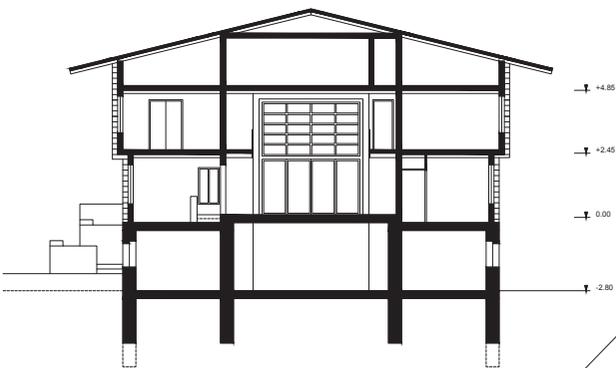
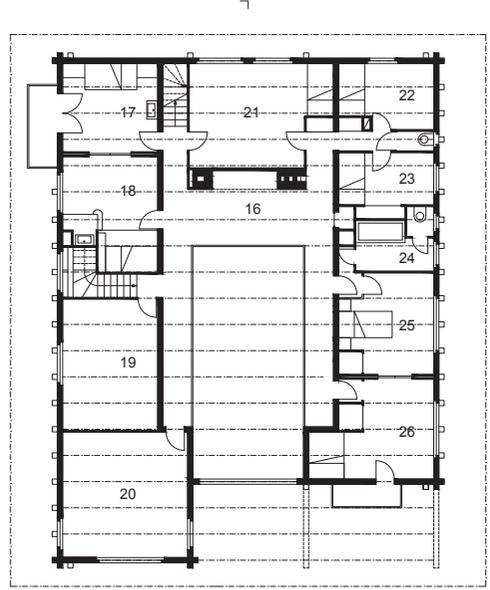
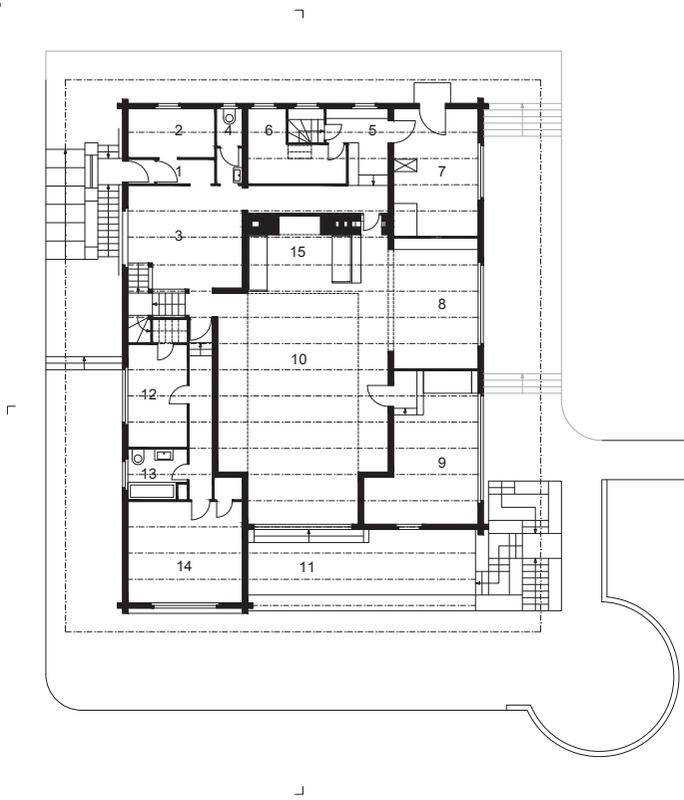
Vista da sud-est. Tutte le fotografie sono di Martin Gerlach jr, 1929-30; Loos Archiv, Inventarnummer ALA3175, Albertina Museum, Vienna.



Fig. 1
Vista del soggiorno a doppia altezza verso il camino e la zona pranzo (Loos Archiv, Inventarnummer ALA3168).



Fig. 2
Vista del soggiorno a doppia altezza dal ballatoio (Loos Archiv, Inventarnummer ALA3182).



1. Bussola d'ingresso
2. Deposito sci
3. Ingresso
4. Toilette
5. Lavaggio
6. Dispensa
7. Cucina
8. Sala da pranzo
9. Ufficio

10. Soggiorno a doppia altezza
11. Terrazza
12. Camera ospiti
13. Bagno ospiti
14. Camera ospiti
15. Nicchia camino
16. Galleria
17. Camera figlia
18. Camera figlia

19. Camera figlio
20. Camera ospiti
21. Camera ospiti
22. Camera domestica
23. Camera domestica
24. Bagno
25. Camera marito
26. Camera moglie

non viene mai descritto, così come il sottotetto che interrompe parzialmente la continuità del tetto a due falde generosamente sporgenti. Se il basamento non ha altra funzione che contenere i locali di servizio e garantire una protezione contro l'umidità alla soprastante struttura lignea, il secondo piano possiede un ruolo importante nell'assetto della vita della famiglia e degli ospiti. Raggiungibile grazie a una scala che lo collega al livello inferiore e alla terrazza sul tetto, questo piano contiene due camere e una piccola palestra (*Turnraum*). Se da un lato è comprensibile che, secondo gli usi, vengano descritti e presentati soltanto gli spazi utilizzati dai proprietari e dagli ospiti, appare strano che a proposito di quella strana "protuberanza" sul tetto non venga spesa una sola parola. In realtà questo elemento costituisce un aspetto particolare di casa Khuner, peraltro così esplicitamente prossima all'architettura tradizionale. In una delle fotografie pubblicate da Kulka l'elemento in questione appare, appena visibile, nella vista da nord-ovest, anche se è ben presente nella sezione longitudinale. In una delle fotografie della monografia di Rukschcio e Schachel la terrazza è invece perfettamente visibile e mostra senza mezzi termini la "collisione" volumetrica generata dall'interruzione della geometria del tetto.

L'opera impone due diversi registri di lettura a seconda del punto di osservazione: da un lato la visione a distanza, dall'altro la visione ravvicinata accompagnata dall'analisi dei documenti che nelle monografie non sono compresi. Se ci si limita alle immagini pubblicate da Kulka, sono due gli aspetti che immediatamente colpiscono: la figura di una tipica costruzione di montagna che si presenta a chi la osserva dall'esterno e lo spazio centrale a doppia altezza che ne costituisce l'elemento più originale. Questi due aspetti sono così evidentemente contrastanti che l'eventuale tentazione di considerare questa casa come un semplice avvicinamento di Loos alla tradizione locale svanisce immediatamente. Il fatto che le scelte costruttive e la definizione volumetrica siano così evidentemente lontane dal lessico loosiano testimoniano della volontà dell'architetto di non riprodurre l'effetto a suo tempo tanto criticato della villa che, come «uno stridore inutile», turba «la quiete e la bellezza» (Loos, 1910).

Loos aveva avuto non poche occasioni di esplorare possibili ibridazioni di forme più o meno vernacolari con i principi del *Raumplan*, ma nessuna di queste si era concretizzata in una costruzione. Secondo Rukschcio e Schachel, il precedente più prossimo risale a una decina d'anni prima dell'elaborazione del progetto di casa Khuner; altri precedenti, non solo all'interno dell'opera di Loos ma

anche in alcuni progetti inglesi (M.H. Baillie Scott, George Walton), sono segnalati in un saggio di Michael Falser (Falser, 2005).

Nel 1918, infatti, Loos aveva progettato una casa di vacanza per il principe Leo Sapieha, organizzata intorno a un soggiorno a doppia altezza con ballatoio distributivo al primo piano, secondo un dispositivo analogo a quello che sarà più tardi adottato a Payerbach.

Il basamento in pietra, i fronti in legno e la copertura a due falde compongono la silhouette di casa Khuner confermandone l'appartenenza all'immagine più comune e diffusa della casa di montagna. Al di là di questi aspetti, lo scarto fra questo edificio e un'ordinaria casa alpina si esplicita in alcune scelte costruttive visibili solo da una distanza ravvicinata: in primo luogo, la dimensione delle aperture e il relativo sistema di oscuramento.

Alcune delle aperture presentano dimensioni inusuali: innanzitutto la vetrata a doppia altezza della Halle, poi la finestra panoramica della *Herrenzimmer* aperta sul paesaggio, voluta dal cliente (Kulka, 1931).

Il sistema di oscuramento e protezione delle aperture si compone di pannelli metallici a scorrimento orizzontale o verticale ed è comandato a manovella dall'interno. Questa soluzione – che, secondo Kulka, Loos aveva osservato in Svizzera – costituisce un elemento di indubbia modernità, pur non essendo riconoscibile in quanto tale a prima vista (Kulka, 1931).

Il grande spazio a doppia altezza, le ante scorrevoli e il volume incastonato nel tetto costituiscono elementi estranei alla tradizione, sebbene non sembrano turbare l'assetto generale della casa.

La complessità spaziale descritta da Beatriz Colomina per mettere in risalto la teatralità implicita degli spazi domestici di Loos (Colomina, 1990), sembra radicalmente pacificata nella casa Khuner. Qui la compenetrazione di alcove e grandi spazi, la geometria labirintica delle scale e i cambiamenti di livello tra i vari locali, presentano una elementarità mai raggiunta in precedenza senza perdere, tuttavia, l'intensità caratteristica degli interni loosiani. Una volta entrati a far parte della rappresentazione – per riprendere la metafora teatrale – scena e platea sono riunite in un'unica entità, senza soluzione di continuità. E se i personaggi di questa ideale rappresentazione domestica scompaiono per un momento per passare da un piano all'altro, riappaiono inevitabilmente, poco dopo, nel grande spazio centrale o lungo il ballatoio superiore.

Da un punto di vista strettamente distributivo, casa Khuner non presenta che in minima parte gli incastri spaziali caratteristici del *Raumplan*, la

Fig. 3
Pianta del piano terreno. Tutti i disegni sono di Capucine Legrand.

Fig. 4
Pianta del primo piano.

Fig. 5
Sezione trasversale.

Fig. 6
Sezione longitudinale.



Fig. 7
Vista da sud-est (Loos Archiv, Inventarnummer ALA3175).

cui declinazione più spettacolare si trova nella villa Müller di Praga. Casa Khuner è contenuta all'interno di un volume compatto, con l'unica eccezione delle due camere per ospiti sovrapposte a nord-est. Questa deroga all'elementarità geometrica della pianta non produce, però, gli scarti volumetrici ricorrenti nell'opera di Loos, primo fra tutti quello della villa Moller di Vienna. L'effetto di questa sporgenza è mitigato dalle due falde del tetto che si prolungano fino ad inglobarla, producendo la terrazza coperta a cui si accede direttamente dalla *Halle*. Il profilo generale della costruzione

non subisce alcuna perturbazione in questo senso: sembra anzi che l'intento di Loos sia quello di comprimere l'esuberanza spaziale interna dentro i confini rigidi di una figura planimetrica che, al netto della sporgenza di cui sopra, al primo piano è molto prossima al quadrato. Gli unici elementi ascrivibili alla logica del *Raumplan* sono i pochi gradini che conducono alla *Herrenzimmer* o alla camera degli ospiti del piano terreno. Per il resto, la nicchia del camino e lo spazio per il pranzo producono un effetto *Raumplan* grazie alla presenza del contiguo spazio a doppia altezza. Si potrebbe

dire che in questo caso la caratteristica complessità spaziale loosiana sia il risultato di una scelta tipologica inedita per semplicità e efficacia.

Si potrebbe parlare dell'uso dei colori, più presenti nelle camere che negli spazi comuni, come nella villa Müller, del modo in cui *Blockbau* e geometria strutturale si prestano alla realizzazione della doppia altezza, della soluzione adottata nella camera della figlia per permettere il passaggio della scala.

Ci si potrebbe soffermare sui ritocchi, presunti o reali, alle fotografie, sulla casa del custode o sulla figura di Grete Salzer, autrice del giardino, e su molti altri aspetti ancora. Trattare simili argomenti esula dalla natura e dallo scopo di questo breve testo, ma rimane il fatto che la casa di vacanza di Paul Khuner merita la posizione di primo piano che in fondo non le è mai stato riconosciuto. ■

Bibliografia

- Colomina Beatriz** (1990), «Intimacy and Spectacle. The interiors of Adolf Loos», in *AA Files*, n. 20.
- Falser Michael** (2005), «Das Landhaus Khuner von Adolf Loos am Semmering/Niederösterreich (1929/30). Eine bau- und stilgeschichtliche Einordnung», in *kunsttexte.de*, n. 3.
- Kulka Heinrich** (1931), *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Anton Schroll Verlag, Wien, (reprint 1979, Löcker Verlag, Wien).
- Kurrent Friedrich** (1998), *Adolf Loos 1870-1933: 40 Wohnhäuser/40 Houses; Bauten und Projekte von Adolf Loos/Buildings and Projects by Adolf Loos. Mit einem Beitrag von Friedrich Kurrent*, Verlag Anton Pustet, Salzburg-München.
- Loos Adolf** (1913), «Regeln für den der in den Bergen baut», edito in proprio, in Loos Adolf (1931), *Trotzdem 1900-1930*, Brenner-Verlag, Innsbruck; trad. it. «Regole per chi costruisce in montagna», in Loos Adolf (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, pp. 271-272.
- Loos Adolf** (1910), «Architektur», in *Der Sturm*, 15 dicembre 1910, in Loos Adolf (1931), *Trotzdem 1900-1930*, Brenner-Verlag, Innsbruck; trad. it. *Architettura*, in Loos Adolf (1972), *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, pp. 241-256.
- Rukschcio Burkhardt, Schachel Roland** (1982), *Adolf Loos. Leben und Werk*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, (ed. francese *La vie et l'œuvre de Adolf Loos*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1987).







Rivista internazionale di architettura e paesaggio alpino / Revue internationale d'architecture et de paysage dans les Alpes / Internationale Zeitschrift für Alpine Architektur und Landschaft / Revija za alpsko arhitekturo in pokrajino / International journal of alpine architecture and landscape

ArchAlp è una rivista ad accesso aperto del Politecnico di Torino. I primi 15 numeri sono disponibili online sul sito <https://areweb.polito.it/ricerca/IAM>

Dal primo numero della nuova serie la versione cartacea della rivista è disponibile presso Bononia University Press e nelle librerie specializzate.

ArchAlp is an open access journal of the Polytechnic of Turin. The first 15 issues are available online on <https://areweb.polito.it/ricerca/IAM> From the first issue of the new series the paper version of the journal is available at Bononia University Press and in specialized bookshops.

Abbonamento a 4 numeri, formato cartaceo, circa 160 pagine a numero, a colori. Spese di spedizione incluse (uscita semestrale: dicembre 2018, giugno 2019, dicembre 2019, giugno 2020)

4 issues subscription, print version, about 160 pages for issue, full color. Shipping charges included (issues: december 2018, june 2019, december 2019, june 2020)



Abbonamento 4 numeri (formato cartaceo)
4 issues subscription (print version)



Scan here

<http://bit.ly/ARCHALP>

Sconto promozione 15% inserendo il codice EARLYBIRD al checkout

Promo discount 15% by entering the code EARLYBIRD at checkout

info: ordini@buponline.com



Centro di Ricerca
Istituto di Architettura Montana



POLITECNICO
DI TORINO

Dipartimento
di Architettura e Design



Bononia University Press

