

Serena Maffioletti, laureata in Architettura presso il Politecnico di Milano e dottore di ricerca, è professore ordinario di Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia; dal 2012 è responsabile scientifico dell'Archivio Progetti Iuav. Progettista e capogruppo di numerosi progetti, pubblicati, esposti in mostre e riconosciuti con premi. L'attività, che riunisce teoria, ricerca progettuale, didattica e indagine critica, è rivolta principalmente a questi temi: rapporto del progetto con luoghi e tradizioni in particolare del Moderno; tradizioni e innovazioni dell'abitare la città e il territorio; progetti in luoghi della storia e in aree archeologiche; progetto infrastrutturale nei paesaggi contemporanei; architetture della metropoli. Ha dedicato molti studi all'architettura razionalista italiana e internazionale, tra i quali si evidenziano le ricerche sui BBPR, in particolare le edizioni critiche degli scritti di Ernesto N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo* (Il Poligrafo, 2010) e *Il pentagramma di Rogers* (Il Poligrafo, 2009), i saggi su Enrico Peressutti architetto e fotografo e su Lodovico B. di Belgiojoso progettista di memoriali per la deportazione.

Nicola Navone è vicedirettore dell'Archivio del Moderno, docente all'Accademia di architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana, membro del Collegio di Dottorato "Architettura. Innovazione e Patrimonio" - Università degli Studi di Roma Tre. Nell'ambito dei suoi studi, dedica all'architettura ticinese contemporanea i propri corsi all'Accademia di architettura e il progetto di ricerca, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero, "L'architettura nel Cantone Ticino, 1945-1980", in corso. È autore di numerosi volumi e saggi, fra i quali *Dal mito al progetto* (con L. Tedeschi, 2003; ed. russa 2004), *Bâtir pour les tsars* (2007, ed. italiana 2010), *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy* (2010), *Studi su Domenico Fontana* (con G. Curcio e S. Villari, 2011).

Carlo Toson si è laureato all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1983. Lavora come libero professionista in Italia, Europa, Russia e Medio Oriente, specializzandosi nel settore del turismo e della valorizzazione del territorio. Ha svolto attività di docente in alcuni master post-laurea presso l'Università Iuav di Venezia, l'Università di Trieste e il Politecnico di Milano. Ha collaborato con Flora Ruchat-Roncati in diversi progetti, fra questi, la teorizzazione e la realizzazione del primo Albergo diffuso (1978) nel comune di Comeglians (UD).

in copertina

Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti, Ivo Trümpy,
Casa Ruchat, Morbio Inferiore, 1966-1967
Veduta delle terrazze
(foto di Alberto Flammer)



ILPOLIGRAFO

ILPOLIGRAFO

UN DIALOGO ININTERROTTO

Studi su Flora Ruchat-Roncati

a cura di **Serena Maffioletti, Nicola Navone, Carlo Toson**

Flora Ruchat-Roncati (Mendrisio, 1937 - Zurigo, 2012) è stata una delle più rilevanti e innovative progettiste della storia recente, prima donna a ricoprire il ruolo di professore ordinario presso il Politecnico di Zurigo, dove tenne la cattedra di Progettazione architettonica dal 1985 al 2002. Ugualmente partecipe della cultura architettonica italiana e svizzera, fu costantemente incline a varcare i confini: i confini fisici, quelli del Gottardo per muoversi tra Zurigo e l'Italia; i confini della disciplina architettonica, accordandola al mondo dell'ingegneria infrastrutturale e del progetto ambientale e paesaggistico; i confini professionali, come donna che ha affermato il proprio ruolo fuori e dentro le aule universitarie. Allieva di Rino Tami, ha fatto propria l'eredità di Le Corbusier, interpretandola con originalità, forte del sodalizio con Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy. Intensa fu l'attività progettuale che l'ha vista coinvolta, dai Bagni di Bellinzona alla consulenza architettonica per la nuova trasversale ferroviaria Alptransit Gotthard. Di questa donna dalle mille sfaccettature, nel lavoro come nella docenza e nella vita privata, questo volume restituisce la complessità del rapporto con l'architettura. I contributi raccolti, rivolti tanto all'impegno progettuale quanto sconfinanti in un racconto intimo del suo vissuto, delineano il percorso professionale e umano di un architetto che non si è mai risparmiato, nel lavoro, nella didattica, nella ricerca così come nella vita, lasciando un'eredità e un insegnamento indelebili.

UN DIALOGO ININTERROTTO
Studi su Flora Ruchat-Roncati

a cura di
Serena Maffioletti, Nicola Navone, Carlo Toson



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav
di Venezia



Archivio del Moderno
Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana

Questo volume ha origine dalla giornata di studi
“Flora Ruchat-Roncati, le opere, la ricerca, l’insegnamento”,
(Politecnico di Milano, 16 aprile 2013), a cura di Carmen Andriani,
Serena Maffioletti, Carlo Toson, Ilaria Valente
organizzata dal Politecnico di Milano, Scuola di architettura e società,
Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica e urbana - Dipartimento DASTU;
dall’Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Architettura Costruzione Conservazione,
Dipartimento di Culture del progetto, Scuola di dottorato;
dall’Archivio del Moderno dell’Accademia di architettura - Università della Svizzera italiana;
con la collaborazione dell’InArch - Istituto Nazionale di Architettura.

I curatori desiderano manifestare la loro gratitudine alla famiglia di Flora Ruchat-Roncati,
al marito Leo Zanier e alle figlie Anna Ruchat e Elisa Roncati Zanier
per l’attenzione partecipe e il generoso sostegno.
Il ricordo di Leo, mancato il 29 aprile 2017, ci ha accompagnato nelle fasi finali del volume.
Alla sua memoria è dedicato.

La pubblicazione del volume è stata resa possibile grazie al sostegno di:
Leo Zanier
AArchitects, Udine
Impresa edile Rugo Sante di Enemonzo (UD)

progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice
redazione Alessandro Lise

copyright © dicembre 2018
Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

ISBN 978-88-9387-013-9

INDICE

- 9 Nota dei curatori
13 Con Flora, per Flora
Leo Zanier

TRA TICINO E ZURIGO

- 17 Cultura politecnica e costruzione del territorio in Svizzera
Ilaria Valente
21 Losanna, 1970
Mario Botta
27 Quattro progetti incompiuti, tranne uno
Aurelio Galfetti
31 Flora e le scuole di Riva San Vitale
Ivo Triimpy
43 Dagli esordi al Bagno di Bellinzona.
Congetture sull'architettura di Flora Ruchat-Roncati
Nicola Navone
91 L'insegnamento e la ricerca
Sandra Giraudi
105 L'architettura della nuova linea ferroviaria AlpTransit San Gottardo:
lettera a Flora
Pascal Sigrist
123 *Stöckli*
Leo Zanier

FRAMMENTI DI TERRITORI

- 137 Il viaggio in Italia
Carmen Andriani
143 Flora in Friuli. Quattro progetti
Carlo Toson

159 Composizioni infrastrutturali:
i sogni ad occhi aperti di Flora Ruchat-Roncati
Serena Maffioletti

185 Housing sociale a Taranto
Rosario Pavia

193 Ritmi in levare
Gabriella Raggi

RITRATTO DI FLORA

201 La *maternità* del progetto
Serena Maffioletti

APPARATI

209 Profilo biografico di Flora Ruchat-Roncati
Nicola Navone

215 Regesto delle opere
a cura di Matteo Iannello

227 Bibliografia
a cura di Matteo Iannello

237 Note biografiche degli Autori

UN DIALOGO ININTERROTTO

Abbreviazioni

AdM, FRR	Archivio del Moderno, <i>Fondo Flora Ruchat-Roncati</i>
AdM, LG	Archivio del Moderno, <i>Fondo Aurelio Galfetti</i>
AF, GdP	Archivio fotografico del «Giornale del Popolo», Lugano
APIT	Archivio privato Ivo Trümpy, Riva San Vitale
APMB	Archivio privato Mario Botta, Mendrisio
ASTi	Archivio di Stato del Canton Ticino, Bellinzona
AUTC	Archivio dell'Ufficio tecnico del Comune di Chiasso
BGG	Beratungsgruppe für Gestaltung AlpTransit San Gottardo
ETH	Politecnico Federale di Zurigo
FLC	Fondation Le Corbusier, Parigi

Ove non diversamente specificato, gli elaborati grafici e le fotografie pubblicate provengono dal Fondo Flora Ruchat-Roncati dell'Archivio del Moderno, Università della Svizzera italiana

DAGLI ESORDI AL BAGNO DI BELLINZONA.
CONGETTURE SULL'ARCHITETTURA
DI FLORA RUCHAT-RONCATI

Nicola Navone

Compendiare il decennio che, nell'opera di Flora Ruchat-Roncati, corre dal conseguimento del diploma di architetto al Politecnico federale di Zurigo, nel 1961, allo scioglimento del sodalizio professionale con Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy, nel 1970, non è cosa di poco conto. La donazione delle sue carte all'Archivio del Moderno di Mendrisio, dove si affiancano a quelle di Aurelio Galfetti, costituisce la premessa necessaria a un approfondito studio monografico.¹ Al tempo stesso, tuttavia, si è indotti a una certa cautela dalla ricchezza di queste stesse carte e dall'ostinata convinzione che un'indagine minuziosa sui documenti d'archivio e sulla genesi delle opere sia fatica necessaria a illuminare le intenzioni del loro autore e costituisca un'integrazione indispensabile all'analisi degli edifici nella loro presenza e materialità.²

L'indagine su questo primo decennio, inoltre, è resa più complessa dal suo costituirsi come un dialogo a più voci, intessuto soprattutto (benché non esclusivamente) con Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy. Distinguere gli apporti di ciascuno, in questo dialogo serrato e fecondo, non è di certo quanto intendo propormi: l'opera compiuta da Ruchat-Roncati tra il 1961 e il 1970 è il frutto di un lavoro collettivo, e come tale verrà considerata in questa occasione. Ho scelto, invece, di concentrare l'attenzione su tre opere che ritengo esemplari di questo periodo, come la Casa dei bambini di Chiasso, la casa per i suoceri di Flora a Morbio Inferiore e il Bagno di Bellinzona: opere sulla scorta delle quali mi pare possibile formulare, benché in via del tutto congetturale, alcune ipotesi sul modo d'intendere e di praticare l'architettura coltivato da Flora Ruchat-Roncati.

La Casa dei bambini di Chiasso inaugura una serie di opere e progetti di Flora Ruchat-Roncati nel campo dell'edilizia scolastica, e il confronto con Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy vi avviene, per così dire, "a distanza" (ufficialmente, infatti, l'incarico viene attribuito a lei sola, associata, per i motivi che vedremo, ad Antonio Antorini e Francesco Pozzi). Casa Ruchat a Morbio inferiore è invece la prima occasione in cui Ruchat-Roncati, Galfetti e Trümpy si confrontano con il tema della casa unifamiliare (Casa Rotalinti, che pure la precede, è opera del solo Galfetti): tema destinato, per le dinamiche proprie dello sviluppo territoriale del Cantone, a svolgere un ruolo centrale nell'opera di molti architetti ticinesi. Il Bagno di Bellinzona, infine, sostanza con la forza di un manifesto le riflessioni sul rapporto tra architettura e territorio che saranno caratteristiche, a partire dagli anni Settanta, della migliore architettura ticinese.

La Casa dei bambini di Chiasso

Tra le prime opere realizzate da Flora Ruchat-Roncaci spicca la Casa dei bambini di Chiasso (figg. 1-2), che, pur non rientrando ufficialmente nella collaborazione con Galfetti e Trümpy, è comunque frutto di un lavoro collettivo: non soltanto perché reca anche le firme di Antonio Antorini e Francesco Pozzi, ma pure per l'importanza del ruolo svolto da Pia Calgari, ispettrice cantonale degli asili, fondamentale interlocutrice per quanto riguarda gli aspetti pedagogici e generosa fiancheggiatrice degli architetti.

La ricostruzione della genesi di questo edificio, sulla scorta della documentazione conservata all'Archivio del Moderno, all'Archivio dell'Ufficio tecnico e all'Archivio del Comune di Chiasso,³ consente anzitutto di chiarire e correggere alcuni dati fattuali.

In primo luogo il concorso bandito il 19 dicembre 1959 per il Centro scolastico di Chiasso, da cui derivò l'incarico per la Casa dei bambini, non fu vinto, come si è soliti affermare, da Ruchat-Roncaci, ma da Antonio Antorini e Francesco Pozzi, due giovani "architetti tecnici" diplomati alla Scuola Tecnica Superiore cantonale.⁴ La giuria raccomandò di attribuire l'incarico ai vincitori, «con la riserva tuttavia di rielaborare il progetto della Casa dei Bambini», non escludendo, considerata l'«ottima soluzione» presentata dal secondo premiato, Giuseppe Antonini,⁵ «e date le analogie di configurazione volumetrica e di fisionomia architettonica», «la possibilità di una realizzazione coordinata fra i due autori dei progetti».⁶ Quanto alla proposta presentata da Ruchat-Roncaci (che allora frequentava il Politecnico federale di Zurigo e poté partecipare al concorso solo poiché aperto anche agli studenti di architettura), non è stato possibile reperire alcuna testimonianza grafica e neppure è stato possibile ricostruirne l'impianto dal laconico verbale della giuria.⁷

I vincitori del concorso non furono però affiancati da Giuseppe Antonini, come suggerito dai giurati, ma da Flora Ruchat-Roncaci. Le ragioni di una tale scelta, esposte dal sindaco di Chiasso, Giuseppe Chiesa, nella seduta municipale dell'11 luglio 1961,⁸ si fondano su questioni formali (il fatto che Antorini e Pozzi non fossero iscritti all'Ordine degli architetti e ingegneri ticinesi: circostanza che, tuttavia, non aveva impedito loro di partecipare al concorso e di vincerlo), dietro le quali ci sembra di intravedere il desiderio di aiutare una giovane professionista, di cui già si aveva stima (e che già era intervenuta a Chiasso progettando lo slargo davanti all'edificio Carpano realizzato da suo padre, Giuseppe Roncati), nel frattempo colpita dalla perdita del marito.⁹ E questo, a onore del sindaco Chiesa, in un contesto politico e culturale in cui la scelta di una donna come principale progettista suscitava ancora parecchie riserve, palesate dal verbale della seduta municipale dell'11 luglio 1961.¹⁰

A Flora Ruchat-Roncaci fu dunque affidato l'incarico, formalmente, di «coordinare i progetti premiati inerenti il nuovo Centro scolastico di Chiasso, facendo capo alla collaborazione dei progettisti [ossia, per il Centro scolastico, Antorini e Pozzi, e per la Casa dei bambini Giuseppe Antonini], e presentando poi i diversi nuovi stabili scolastici nella loro ubicazione»:¹¹ decisione che condurrà di fatto all'associazione con Antonio Antorini e Francesco Pozzi, ma in una posizione preminente, che si rifletterà nel ruolo di principale interlocutrice della committenza.

Nel primo progetto «di gran massima» per il Centro scolastico, presentato il 18 settembre 1961 (fig. 3), l'attenzione dai tre architetti è rivolta soprattutto all'impianto delle scuole elementari, di cui sono indagate tre diverse ipotesi in funzione del pro-

gressivo allargamento dell'area (attraverso l'inclusione dei lotti adiacenti al sedime originario), mentre la Casa dei bambini rimane identica, variando solo, e di poco, la sua giacitura.¹² Originariamente destinata ad accogliere quattro sezioni di trentacinque bambini ciascuna, essa è costituita da due padiglioni a pianta quadrata separati da un giardino comune. Al centro di ogni padiglione vi è un vasto ambiente adibito per metà a sala per i giochi, per l'altra metà a refettorio, attorno al quale sono disposte le due aule e le altre funzioni previste dal programma.¹³ L'impianto, del tutto diverso da quello realizzato, è prossimo alla scuola elementare presentata quello stesso anno alla XII Triennale di Milano dalla Gran Bretagna: un padiglione costruito nel Parco Sempione con il sistema prefabbricato CLASP, secondo il progetto dell'architetto della contea di Nottingham Dan Lacey, che fu accolto assai positivamente dalla critica e dal pubblico.¹⁴ Un impianto che era già stato sperimentato in altre scuole inglesi, tra le quali si possono menzionare la Alderman's Green Infant School di Coventry, opera del collettivo Architects' Co-Partnership (apparsa nel numero di ottobre 1958 di «Bauen + Wohnen») o la Day Nursery di Garston, disegnata dall'architetto della contea di Hertford Charles Herbert Aslin (inclusa nella seconda edizione della silloge di Alfred Roth, data alle stampe nel 1957).¹⁵

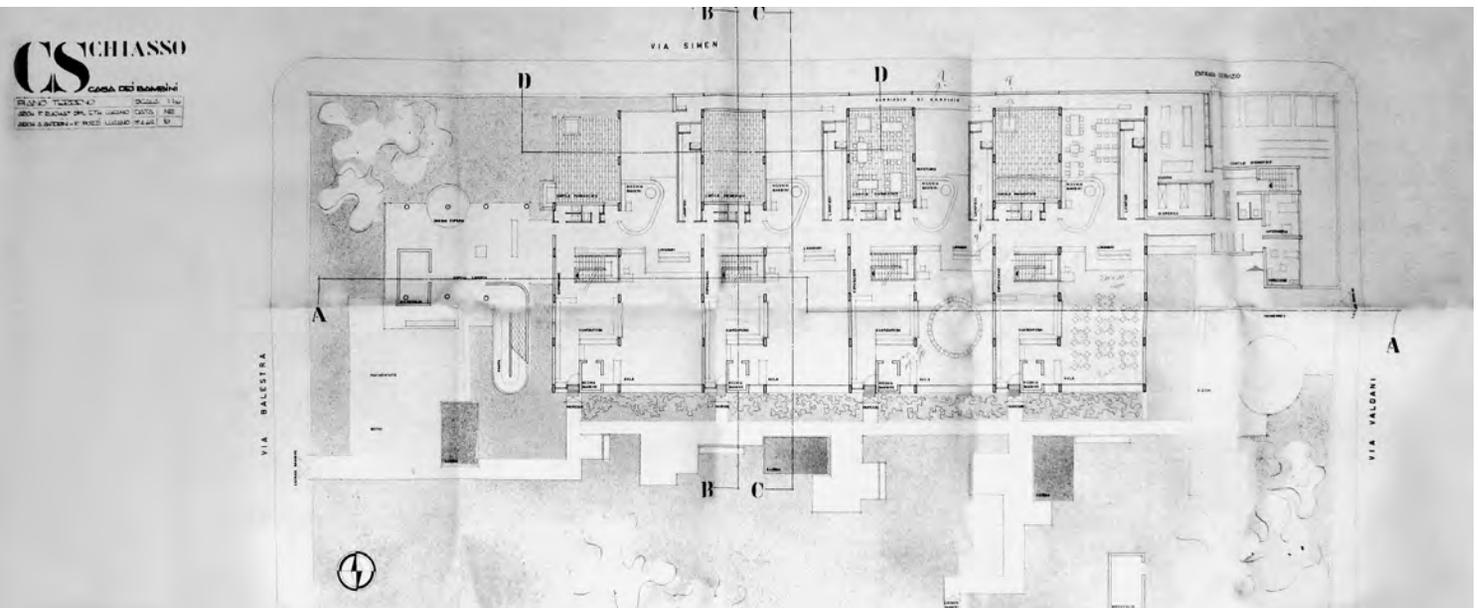
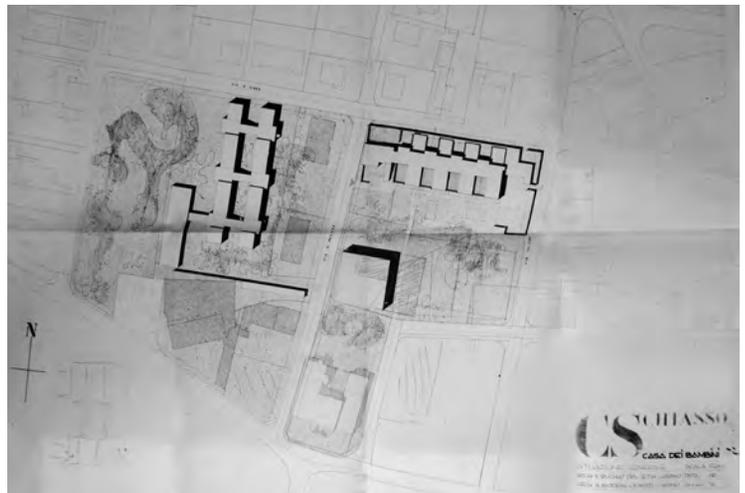
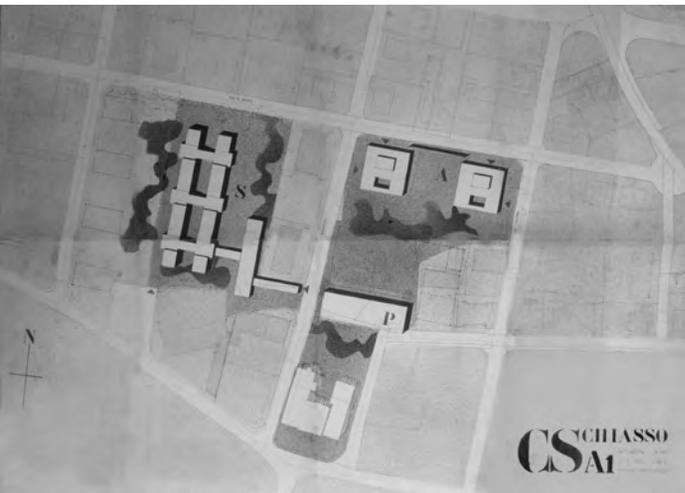
Improntato agli orientamenti più aggiornati dell'edilizia scolastica, il progetto «di gran massima» per la Casa dei bambini, elaborato da Ruchat-Roncaci, Antorini e Pozzi rimane tuttavia debitore di quello specifico ambito. Detto altrimenti, è un progetto di asilo per l'infanzia che rinvia ad altri asili e intesse un intreccio di riferimenti del tutto interno a questo settore disciplinare.

Ben diversa è invece l'impostazione del progetto successivo, presentato nella primavera del 1962 (figg. 4-5),¹⁶ dopo una radicale rielaborazione favorita dall'assegnazione ufficiale dell'incarico nel febbraio di quello stesso anno: incarico tuttavia vincolato alla "supervisione" dei tre architetti chiamati nella giuria del concorso (Camenzind, Jäggl e Tami, quest'ultimo già docente di Flora Ruchat-Roncaci al Politecnico federale di Zurigo), il cui eventuale contributo al progetto, che non ha trovato sinora alcun riscontro documentario, potrebbe essersi limitato a una "tutela" puramente formale.¹⁷ L'impianto, che anticipa a grandi linee quello dell'edificio realizzato, si fonda ora sulla giustapposizione di quattro sezioni identiche, provviste d'ingresso indipendente ma collegate al piano terra da un corridoio di servizio e da un'infilata centrale, che al primo piano si muta in un vero e proprio *continuum* spaziale. Ciascuna sezione è articolata su due piani e in due campate di dimensione diversa, che nella serie si succedono con la medesima cadenza, generando un vasto ambiente dalla spazialità fluida, permeato da trasparenze e scandito al piano terra dalle piccole corti dei refettori, disposti a nord, e al primo piano da due terrazze poste "a chiasmo": l'una destinata alle lezioni all'aperto (verso sud), l'altra (verso nord) collegata al "dormitorio" che si affaccia sull'aula a doppia altezza e che può essere utilizzato anche come aula per i giochi, una volta disposte le brandine in un ripostiglio. A levante, un corpo a un solo piano con cantina accoglie la direzione, l'infermeria, la dispensa e la cucina, allacciata ai refettori dal lungo corridoio che chiude e protegge l'edificio verso nord. A ponente, la sequenza delle sezioni è conclusa da un corpo su *pilotis* che contiene al primo piano una sala per «manifestazioni collettive»,¹⁸ collegata in quota al fabbricato principale; una rampa scende verso il porticato al piano terreno, destinato alle attività ludiche all'aperto. Nella relazione tecnica allegata agli elaborati grafici, i progettisti motivano



Flora Ruchat-Roncati, Antonio Antorini,
 Francesco Pozzi, Casa dei bambini,
 Chiasso (Canton Ticino), 1961-1965,
 ampliamento 1966-1968

1. Veduta del fronte principale
 delle prime tre sezioni, 1966 ca
2. Veduta da est delle prime tre sezioni, 1966 ca



Flora Ruchat-Roncati, Antonio Antorini, Francesco Pozzi,
Centro scolastico di Chiasso, 1961-1962

3. Progetto «di gran massima», planimetria, variante A1, inedito
4. Progetto dell'aprile 1962, planimetria, 20 aprile 1962, inedito
5. Flora Ruchat-Roncati, Antonio Antorini, Francesco Pozzi,
Casa dei bambini di Chiasso, progetto dell'aprile 1962,
pianta del piano terreno, 19 aprile 1962, inedito

(AUTC)

la soluzione individuata con la volontà di preservare, sul lato meridionale, una vasta area libera, «in parte pavimentata, in parte verde», intesa quale «luogo di circolazione e di ricreazione» dove sono collocati gli ingressi alle singole sezioni, incorporando dunque nel fabbricato «gli spazi esterni corrispondenti per funzione a quelli interni (insegnamento all'aperto, cortile refettorio, cortile dormitorio)».¹⁹

La medesima relazione tecnica conferma l'ipotesi iniziale di una costruzione a tappe, muovendo da est verso ovest:²⁰ dapprima le due sezioni con il corpo della direzione e della cucina verso via Valdani, quindi le altre due sezioni e la sala polivalente. Da qui la scelta di una soluzione additiva, fondata sulla ripetizione della medesima unità, che tuttavia potrebbe essere stata anche motivata dall'incertezza riguardo alle dimensioni definitive della Casa dei bambini, determinata dall'ipotesi di scindere il programma originario in due sedi (il 30 gennaio 1962 la Delegazione scolastica del Comune di Chiasso, cui era riconosciuta la «competenza assoluta [...] per quanto concerne la realizzazione del Centro scolastico nei suoi dettagli e nei suoi bisogni e necessità», aveva infatti proposto la costruzione di una seconda Casa dei bambini nel rione di via Soldini).²¹

Va soprattutto evidenziata la novità dell'aula a doppia altezza (5,30 metri di luce dal pavimento all'intradosso del solaio di copertura, stando agli elaborati grafici dell'aprile 1962), che non trova precedenti a livello svizzero:²² una scelta niente affatto scontata, se consideriamo il conseguente aumento della volumetria e dei costi di costruzione, che fu accettata dalla committenza grazie al sostegno dell'ispettrice cantonale degli asili, Pia Calgari.

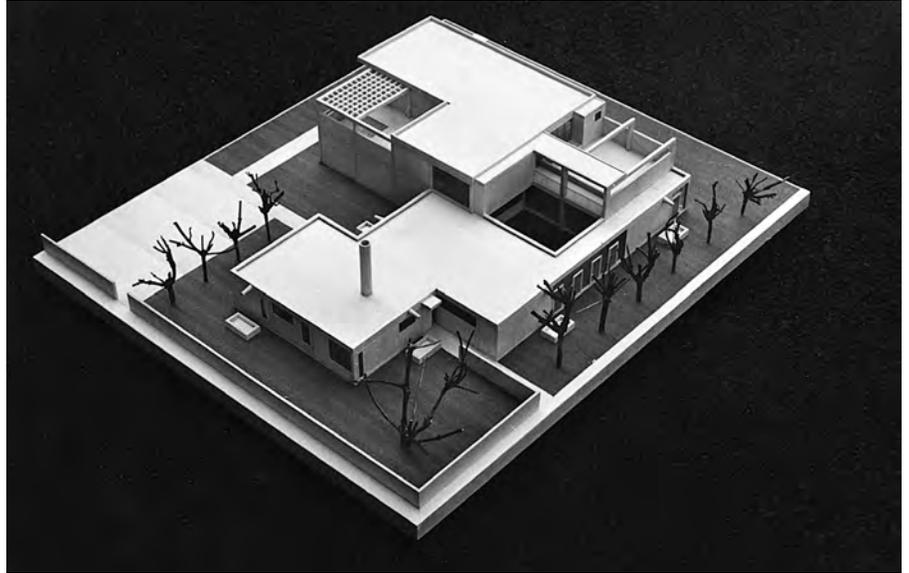
Questa scelta determina una spazialità interna improntata al "tipo" lecorbusiano della Maison Citrohan. Parlando delle aule della Casa dei bambini di Chiasso, Flora Ruchat-Roncati rinvia esplicitamente agli appartamenti degli Immeubles-villas (1922) e alla loro effimera realizzazione nel Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925), che di quel "tipo" sono la rielaborazione, mentre l'impianto generale guarda alle "petites maisons" dei Quartiers modernes Frugès, a Pessac (1924-1927), in cui Flora Ruchat-Roncati aveva individuato «la potenziale possibilità di verificare rapporti proporzionali e composizione geometrica rigidamente articolata sull'applicazione di un modulo».²³

Ma è altrettanto vero che questo "tipo", così come viene declinato nell'asilo di Chiasso (ed è appunto questo l'aspetto più rilevante), si arricchisce di nuove modulazioni che gli garantiscono un'identità specifica. Le Corbusier è certo leggibile in filigrana, ma su questo ordito i tre giovani architetti intessono una trama originale, orchestrando abilmente una sequenza di spazi che rinvia al modello conclamato e al tempo stesso se ne distanzia.

Nella Casa dei bambini di Chiasso, l'aula a doppia altezza è tanto alta e luminosa da far quasi dimenticare la presenza del soffitto e assumere, al tempo stesso, il carattere di un interno e di un esterno. Nella bella fotografia che ritrae l'aula illuminata dalla luce del mattino,²⁴ (fig. 6) le case che si affacciano sul giardino dell'asilo, inquadrare dalla vasta finestra a mezzogiorno, sembrano farsi partecipi dello spazio in cui si trovano i bambini: uno spazio chiuso, ma al contempo proiettato verso l'esterno, verso il giardino, le case, la città, la collina e il cielo che, anche dal fondo della sala, si affaccia per vasti brani. L'immagine trasmette un singolare sentimento di domesticità, forse perché, secondo la nota formula lecorbusiana, «le dehors est toujours un dedans»: e qui la città (un brano di città modesta, ma civile e composta), si configura a sua volta come



6. Casa dei bambini, Chiasso, l'interno di una delle aule, 1966 ca



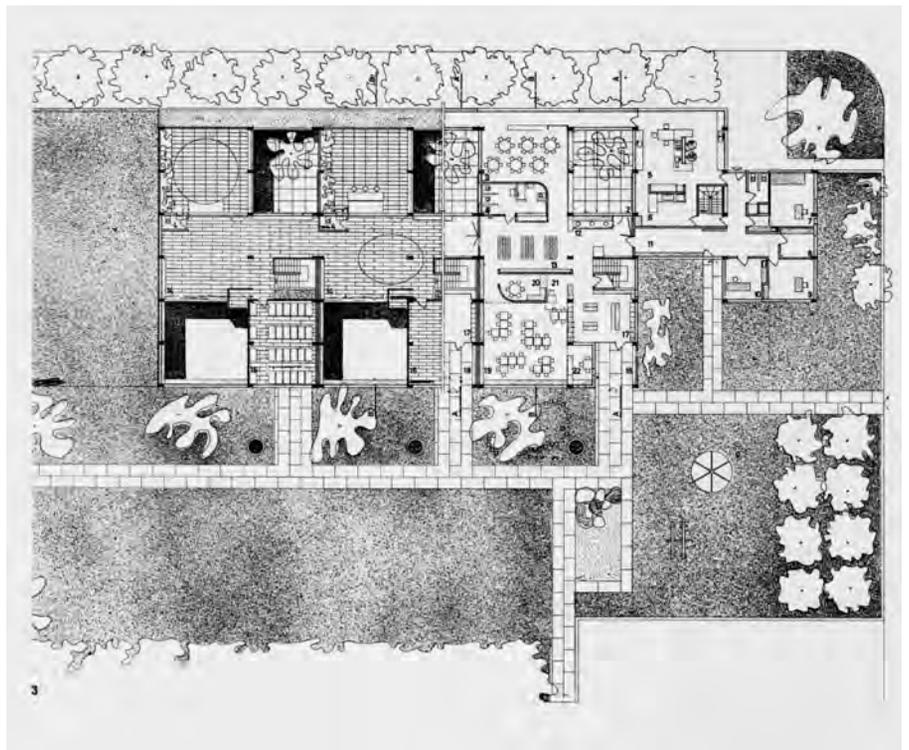
Flora Ruchat-Roncati, Antonio Antorini,
Francesco Pozzi, Casa dei bambini di Chiasso,
1961-1965

7. Progetto dell'ottobre 1962,
pianta del piano terreno, 24 ottobre 1962
(Chiasso, Archivio dell'Ufficio tecnico comunale)

8. Progetto dell'ottobre 1962,
pianta del primo piano, 23 ottobre 1962
(Chiasso, Archivio dell'Ufficio tecnico comunale)

9. Veduta del modello dell'elemento di testa
e di una delle sezioni, estate 1963

10. Pianta compendiaria del primo
e del secondo piano delle tre sezioni costruite
(da «Werk», a. LIII, 8, 1966)



uno spazio chiuso e articolato in profondità; o forse perché la vetrata non scende sino a terra, ma si arresta all'altezza dei banchi, anzi del banco continuo che corre alla sua base, segnando una soglia invalicabile tra interno ed esterno: sicché noi partecipiamo dell'esterno con lo sguardo, ma non possiamo accedervi, rimane là oltre il vetro, oltre la meditata geometria dei serramenti metallici, a cui gli architetti riporranno grande attenzione, modificandone il disegno a più riprese, intuendo che quel diaframma (mai pensato come una griglia uniforme) avrebbe contribuito in misura determinante alla *Stimmung* delle loro aule. Ed è forse anche questa una delle ragioni per cui gli architetti scelsero di accantonare i *brise-soleils* di cemento armato che nel progetto della primavera del 1962 modulavano il prospetto meridionale (e che tanto premevano alla committenza per schermare le ampie vetrate dal sole estivo): giacché quel diaframma spesso e profondo avrebbe interrotto la continuità visiva tra interno ed esterno e dissolto il singolare carattere dell'aula, egualmente partecipe di questi due mondi.

L'aula di ciascuna sezione e gli ambienti a questa adiacenti, nel progetto presentato il 4 maggio 1962 (ma i cui elaborati grafici datano tra il 19 e il 20 aprile 1962) si configurano inoltre come una sequenza di spazi ricavati l'uno nell'altro, poiché l'aula è affiancata da ambienti a un solo piano che accolgono nicchie delimitate da muriccioli poco più alti dei bimbi: una soluzione che, garantendo diversi gradi d'intimità, favorisce l'appropriazione dello spazio da parte del singolo bambino o di piccoli gruppi.

Fin dal progetto della primavera del 1962, e nelle sue rielaborazioni successive (figg. 7-10), Ruchat-Roncati, Antorini e Pozzi non guardano più, in prima istanza, ad altri modelli di asilo, ma ricorrono anzitutto a "intertest" lecorbusiani legati all'architettura domestica, che essi interpretano con grande libertà e intelligenza. Ricorda Flora Ruchat-Roncati:

L'unità addizionabile che corrisponde all'unità di classe era, nel suo programma, molto più simile all'alloggio, nella sua relazione di spazi, di quanto fosse un'aula scolastica. Una sala di lavoro, uno spazio pranzo, uno spazio letti, un grande soggiorno, il tutto dimensionato per 35 bambini. [...] Così la casa (e a Pessac si aggiunse come riferimento l'Immeuble villa) mi offrì, con licenza d'uso, la possibilità di esperire la doppia altezza come momento aggregativo-spaziale di tutto l'impianto.²⁵

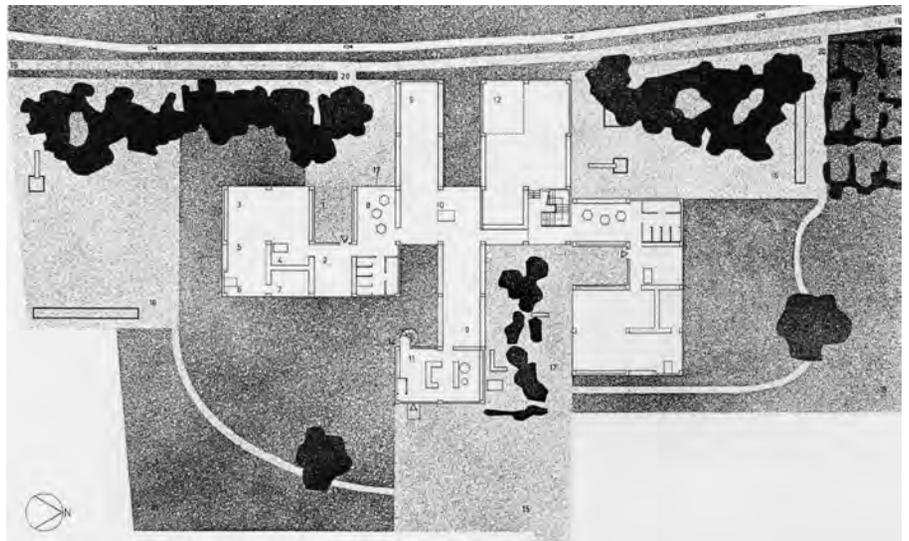
E che l'ambito di riferimento fosse l'architettura domestica, piuttosto che quella scolastica, non costituiva un'incongruenza, trattandosi di una "Casa dei bambini", vale a dire di uno spazio connotato, secondo la lezione montessoriana (che aveva dato il conio a quella denominazione), da un forte sentimento di domesticità. Una caratteristica che Pia Calgari aveva avuto modo di ricordare al municipio di Chiasso, già in una relazione inviata il 16 maggio 1957 (la Casa dei bambini, aveva scritto, «dovrebbe conservare quanto più possibile l'aspetto e l'atmosfera della casa paterna»), dunque ben prima che fosse indetto il concorso per il nuovo Centro scolastico.²⁶

Pochi mesi prima che l'impianto della Casa dei bambini di Chiasso assumesse la sua forma definitiva, questa medesima attitudine era stata manifestata da Aurelio Galfetti nel progetto per l'asilo di Biasca (fig. 11). Avviato quando Galfetti era ancora studente al Politecnico federale di Zurigo, secondo un'impostazione del tutto diversa da quella che incardina l'edificio realizzato, il progetto per la Casa dei bambini di Biasca interpretava quel "tipo" spaziale e costruttivo fondato sull'uso della volta ribassata, che Le Corbusier aveva definito progressivamente, dapprima ricorrendo a sottili volte di cemento armato accostate l'una all'altra con la medesima profondità,



Aurelio Galfetti con Fredi Ehrat e Ivo Trümpy,
Casa dei bambini, Biasca (Canton Ticino),
1960-1964

11. Veduta da sud, 1966 ca (AdM, LG)
12. Veduta dell'interno dopo l'intervento compiuto nel 1987 da Aurelio Galfetti e Fredi Ehrat (AdM, LG; foto di Stefania Beretta)
13. Pianta del piano terreno (da «Werk», LIII, 8, 1966)



così da generare un volume compatto (come nel progetto di villa per Paul Poiret, del 1916, dove le volte sono orientate lungo il lato maggiore, o nel progetto per le Maisons Monol, 1919, dove viceversa le volte sono parallele al lato minore),²⁷ poi sfalsando la lunghezza della *travée type*, singolarmente (come nella Petite Maison de Week-end a La Celle-Saint-Cloud, 1934-1935, le cui volte, ancora realizzate in cemento armato, sono rivestite all'intradosso da pannelli di legno multistrato curvato) o a gruppi (come nei progetti per insediamenti agricoli a Cherchell, Algeria, 1942, dove subentrano tecniche costruttive tradizionali), suggerendo l'immagine di una composizione "aperta" e potenzialmente estensibile, cui Le Corbusier ricorrerà in numerose occasioni.²⁸

A Biasca, le due sezioni, identiche quanto a configurazione spaziale e distribuzione funzionale, ma ruotate tra loro di 90°, si trovano alle estremità dell'edificio e sono collegate dagli ambienti destinati ai refettori e all'aula di movimento e di riposo, articolata su due piani (fig. 13). Le volte in laterizio sono gettate su travi di cemento armato sorrette da pilastri di mattoni, poi intonacati, disposti con un interasse di 479 cm (misura ottenuta applicando il Modulor, come accade per la luce libera della volta e l'intradosso dell'architrave, pari rispettivamente a 366 cm e 226 cm: le stesse dimensioni della campata maggiore delle lecorbusiane Maisons Jaoul). In questo modo è possibile conseguire la massima trasparenza laterale di ciascuna *travée type*, instaurando una tensione dialettica tra l'orientamento della copertura e lo "sfondamento" (reale o visivo) dello spazio lungo la sua perpendicolare (fig. 12). Le dimensioni contenute delle volte (quanto a luce libera e quota d'imposta) e la loro materializzazione in laterizio evocano quell'atmosfera intima e domestica sollecitata dagli orientamenti pedagogici allora prevalenti; mentre la "dissoluzione" della struttura, ridotta a una trama di pilastri, consente di ottenere ambienti più ampi della singola campata e di intessere un ordito di relazioni visuali che pervade l'intero asilo, facilitando il controllo sui bambini da parte delle maestre.

Anche in questo caso, un "tipo" applicato da Le Corbusier all'architettura domestica era stato traslato a un asilo per l'infanzia, e con notevole successo, al punto di suggerire allo stesso Galfetti, questa volta affiancato da Flora Ruchat-Roncati e da Ivo Trümpy, di utilizzarlo anche per il progetto che nel 1965 si aggiudicherà il primo premio al concorso per il nuovo asilo di Viganello (figg. 14-16), dove ricompare la sequenza di volte in laterizio allusive d'immagini archetipe (ma anche di metafore tecnologiche, come «il profilo a volta ribassata dei vagoni merci, delle carrozze Pullman, dei vagoni letto e a cuccette», suggerito da Caroline Maniaque Benton quale ulteriore intertesto degli ambienti a volta lecorbusiani),²⁹ che conciliano la scala del bambino con l'ampiezza delle superfici dettata dal programma e accresciuta dall'istanza d'integrazione visiva tra le diverse funzioni.

A Chiasso, tuttavia, non dovette essere facile sciogliere le riserve della committenza di fronte a una Casa dei bambini del tutto inusuale per i parametri ticinesi (e non solo), e di certo l'appoggio di Pia Calgari fu determinante per il buon esito del progetto. Respinta al mittente la decisione del municipio di «sottoporre al giudizio critico di una Commissione determinati dettagli e particolari di ordine esecutivo inerenti al progetto di massima»,³⁰ e ribadita la piena autonomia operativa degli architetti incaricati, nelle prime settimane dell'autunno del 1962 si giunge a una nuova versione del progetto, consegnata alla committenza alla fine d'ottobre. La principale modifica apportata risiede nell'inversione dell'ordine delle campate che compongono



Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy,
Casa dei bambini, Viganello (Canton Ticino),
1965-1971

14. Veduta di una delle corti, 1970 ca

15. Veduta di una delle aule

16. Pianta del piano terreno, 1970 ca,
disegno per pubblicazione

ciascuna sezione (figg. 7-8), poiché ora gli ingressi e le corti dei refettori, corrispondenti alla campata minore, sono collocati a destra (probabilmente per chiudere con il corridoio di servizio anche la corte del refettorio più a ponente, che nel progetto precedente era protetta dalla strada da un muro di cinta).³¹

La fase di realizzazione prende abbrivio nella primavera del 1963, con l'avallo, nella seduta del Consiglio comunale del 28 marzo 1963, della costruzione della Casa dei bambini di Chiasso, le cui sezioni, dalle quattro previste inizialmente, sono ora ridotte a tre. Due settimane più tardi, Flora Ruchat-Roncati si confronta nuovamente con i committenti, molto probabilmente alla presenza di Pia Calgari, sempre assidua nell'offrire sostegno politico e assistenza tecnica alla giovane progettista («Dopo la seduta di lavoro a Chiasso e prima della stesura definitiva del progetto ho avuto un lungo colloquio con la signora architetto Ruchat» e «con la signora Ruchat sono in relazioni di lavoro continue» scrive la Calgari, il 4 maggio 1963, al segretario sostituto del Dipartimento della Pubblica educazione, Giuseppe Tami, per ribadire il suo ruolo di garante).³² Alcune annotazioni a matita vergate sulle copie eliografiche conservate all'Archivio dell'Ufficio tecnico del Comune di Chiasso, frutto probabilmente della «seduta di lavoro» menzionata dalla Calgari, prefigurano la principale modifica apportata nella rielaborazione del progetto, consegnata alle autorità cantonali tra il 24 aprile e l'11 maggio 1963:³³ vale a dire la soppressione delle terrazze pensili destinate alla didattica all'aperto, disposte sul lato meridionale, e la loro trasformazione in dormitori, così da riservare l'ambiente centrale al primo piano alle sole attività di movimento.³⁴ Da questo momento gli architetti potranno dedicarsi alla stesura dei disegni esecutivi e alla preparazione del cantiere, che prenderà avvio nel mese di ottobre e sarà portato a termine in meno di due anni, consentendo di inaugurare la Casa dei bambini nell'autunno del 1965.

Casa Ruchat a Morbio Inferiore

Da queste prime osservazioni emerge come i progetti elaborati da Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy siano connessi l'un l'altro da una rete di rimandi che non mira alla costruzione di una grammatica architettonica, vale a dire un insieme di regole compositive dal carattere normativo che ricorrono, seppure in forma diversa, in ciascuna opera e garantiscono la riconoscibilità dell'autore (che è quanto accade, per restare nel novero degli architetti ticinesi, per Peppo Brivio e Franco Ponti); ma piuttosto tende a costituire un sistema "aperto", in cui ciascun progetto offre un patrimonio di esperienze cui attingere liberamente nell'elaborazione dei progetti successivi. Questa caratteristica, associata al riferimento all'opera di Le Corbusier, ricorre anche nella casa per i suoceri di Flora Ruchat-Roncati (fig. 17), Paul e Marthe Ruchat, la cui progettazione prende avvio nel 1966.

In quel giro di anni la casa unifamiliare aveva già assunto un ruolo preminente (e talora quasi esclusivo) nelle commesse degli architetti ticinesi. La crescita economica generata dallo sviluppo del settore terziario, determinato dall'ingente afflusso di capitali dall'Italia ma anche dai maggiori centri dell'altopiano svizzero, si tradusse in un fervore edilizio che, nella grandissima parte dei casi, assunse forme meramente speculative e innescò un processo di erosione del territorio accelerato dalla mancanza di strumenti pianificatori adeguati e dalla convergenza di molteplici interessi: quei

medesimi interessi che il 20 aprile 1969 portarono al rifiuto, in sede di votazione referendaria, della legge urbanistica approvata l'anno precedente dal Gran Consiglio, l'organo legislativo del Canton Ticino, dopo un iter non breve né privo di ostacoli.³⁵ La disponibilità di terreni a prezzi accessibili, determinata dal progressivo abbandono delle aree coltivate attorno ai villaggi, facilitò l'edificazione di numerose case unifamiliari e case di vacanza (queste ultime prevalentemente destinate a clienti d'oltralpe), spesso di nessuna qualità, che diedero avvio alla "città diffusa" ticinese. La commessa di Casa Ruchat offrì dunque ai tre giovani architetti, che diversamente dalla maggior parte dei loro colleghi non frequentavano assiduamente quel tipo di programma, l'occasione di manifestare con lo strumento del progetto di architettura (e ad alcuni anni di distanza da quel magnifico paradigma, firmato dal solo Galfetti, che era stata Casa Rotalinti) le proprie posizioni nel dibattito disciplinare sulla casa unifamiliare, che in ambito elvetico aveva avuto un importante momento di confronto, giusto a ridosso dell'avvio della progettazione di Casa Ruchat, nelle due giornate di studio, tenutesi a Lugano e a Zurigo nell'inverno tra il 1965 e il 1966, dedicate alla *Casa individuale, banco di prova della società*, alla prima delle quali avevano partecipato anche Flora Ruchat-Roncaci e Aurelio Galfetti.³⁶

Ma Casa Ruchat, per colei che la dovrà progettare, non è solo l'occasione per riflettere sul ruolo della casa unifamiliare: è la casa in cui i genitori di suo marito, morto sei anni prima, hanno deciso di ritirarsi per trascorrere gli ultimi anni della loro vita, il loro «tempo in eccesso»: «Una semplice bara / di legno volevano loro / per abitare / quel tempo in eccesso // e tu / hai risposto / in cemento // che non s'illudessero di / facilitarsi la vita». Così Anna Ruchat, nella poesia *Ai miei nonni*. E così sua madre Flora, nella versione originaria, poi espunta di questo e d'altri brani, del testo *La Capanna di Adamo è in Paradiso, e quella di Eva?»: «Tra il cimitero medioevale e la casa-fortezza, aperta verso il cielo, tra vivi e morti si stabilisce il filo diretto che esclude il resto del mondo».*³⁷ «Bara di legno»,³⁸ «casa-fortezza», «aperta verso il cielo», «tra vivi e morti»: Casa Ruchat non è solo una presa di posizione sulle implicazioni, a livello urbanistico e territoriale, della proliferazione delle case unifamiliari: è anche un corpo a corpo faticoso con la memoria e i fantasmi. E questa fatica sembra emergere dalla stessa genesi progettuale, in cui Flora Ruchat-Roncaci ha l'iniziativa, seppure all'interno di un confronto comune con Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy.

Il lotto scelto per edificare la casa si trova ai margini del nucleo di Morbio Inferiore, in un breve pianoro³⁹ che stava repentinamente abbandonando l'originaria destinazione agricola per mutarsi nella distesa di villini caratteristica del paesaggio suburbano ticinese e lombardo. Anche qui, non diversamente da quanto accade nella Casa dei bambini di Chiasso, il progetto assume la sua configurazione definitiva solo in un secondo momento, dopo aver sondato e abbandonato ipotesi del tutto diverse, documentate dagli elaborati grafici dei mesi di gennaio e marzo del 1966⁴⁰ (figg. 18-20). In queste prime due varianti, piuttosto acerbe, l'edificio si presenta come un insieme di volumi che si affacciano sul paesaggio attraverso una grande varietà di aperture: a nastro, a piena parete, verticali, quadrate. Gli ambienti principali si trovano al primo piano, mentre il piano terreno è in gran parte occupato da un portico, probabilmente inteso come soggiorno estivo, e l'ingresso assume la forma di una soglia dilatata che media tra lo spazio suburbano della strada e l'intimità degli interni.

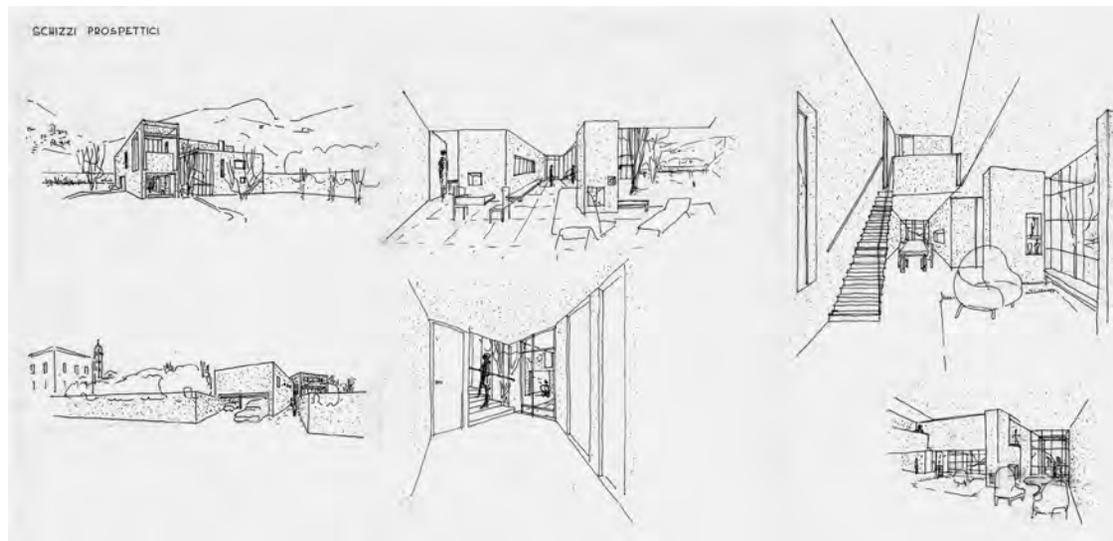
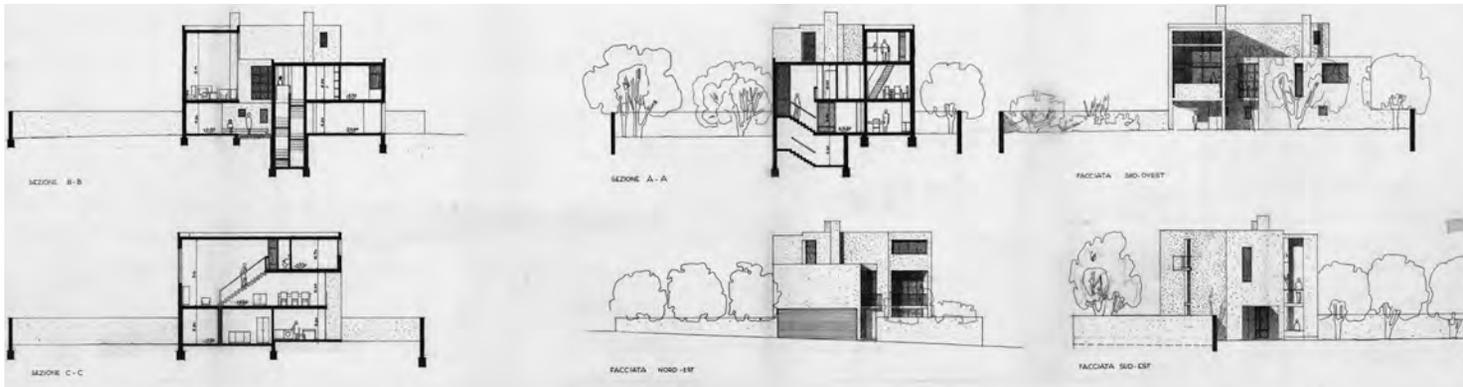
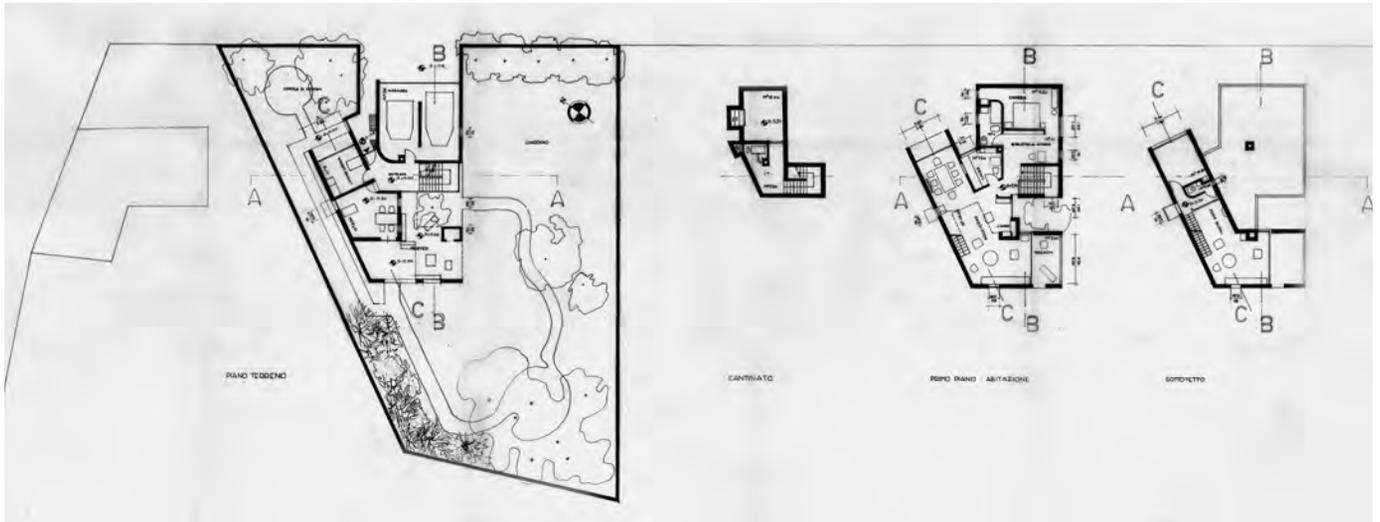


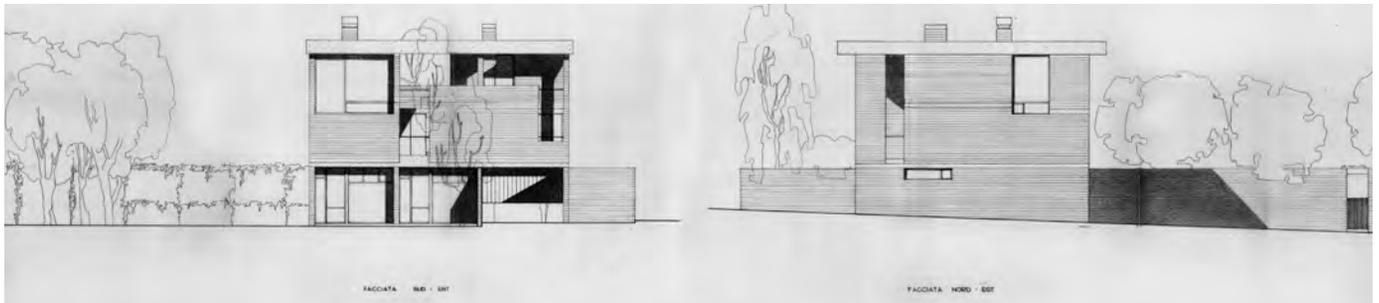
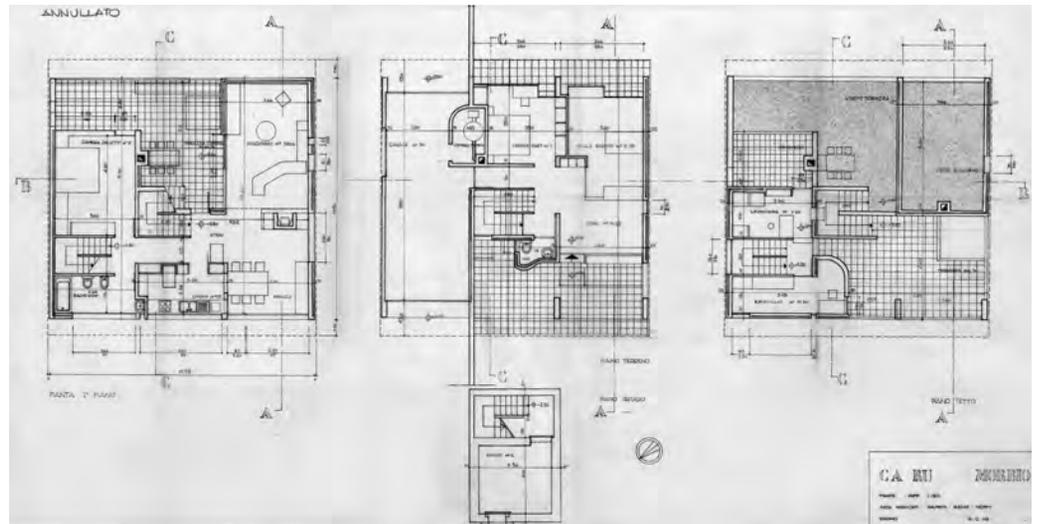
17. Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti, Ivo Trümpy, Casa Ruchat, Morbio Inferiore (Canton Ticino), 1966-1967, veduta da est (foto di Alberto Flammer)

Di tutt'altro tenore è il progetto datato 13 giugno 1966⁴¹ (figg. 21-22). La pianta è questa volta generata da un parallelepipedo prossimo a un quadrato (11,98 per 10,90 metri di lato), suddiviso lungo l'asse nordovest-sudest in tre campate, che coincidono con la struttura portante primaria, e collocato a cavaliere del muro di cinta che delimita il lotto verso la strada. Elemento caratteristico dell'impianto, e perno su cui s'incardinano gli sviluppi successivi, è l'imbricazione di spazi chiusi e aperti (questi ultimi costituiti da generose terrazze coperte), il cui principale corollario, e traslazione sul piano della distribuzione, è costituito dalla sovrapposizione di una scala interna e di una scala esterna: la prima porta dall'ingresso al piano principale (e dall'ingresso scende al piano interrato), mentre la seconda conduce dalla terrazza a doppia altezza del primo piano a quella del livello superiore (una soluzione memore della rampa di Villa Savoye, e applicata anche nella scala a chiocciola che collega il soggiorno a doppia altezza con il tetto terrazza di Casa Rotalinti). Collocata in posizione baricentrica e a due rampe, la scala "anfibia" di Casa Ruchat (per due piani interna e nell'ultimo esterna) è affiancata da una seconda scala, orientata come la precedente ma in posizione defilata, tra la camera e il bagno, che assicura il collegamento interno tra primo e secondo piano, dove i soli spazi chiusi sono costituiti dalla lavanderia e da uno studiolo.⁴² Gli ambienti principali si trovano sempre al primo piano e il soggiorno è ancora a doppia altezza. I prospetti sono rivestiti di mattoni di cotto, con i solai di cemento armato lasciati a vista e una poderosa copertura piana, pure di cemento armato, che aggetta su due lati e presenta due aperture quadrate in corrispondenza delle terrazze sottostanti. Tale materializzazione, tuttavia, sembra il frutto di un improvviso ripensamento, giacché nel formulario che accompagna la richiesta della licenza edilizia, datato 15 giugno 1966, i mattoni di paramento e i serramenti di legno sostituiscono il cemento armato a vista e i serramenti di metallo originariamente previsti⁴³ e poi reintegrati nello sviluppo del progetto.

Il progetto del 13 giugno 1966 segna un vero e proprio cambiamento di paradigma. Se nelle prime due varianti l'attenzione viene focalizzata sull'articolazione plastica dell'edificio, forse dettata dal desiderio di adeguare il volume alla forma del lotto e di limitarne la scala, e su una ricerca della varietà che porta a frammentare i prospetti in una serie di episodi (mi riferisco al proliferare della forma e delle dimensioni delle finestre), nel successivo radicale ripensamento ci si affida alla forza ordinatrice della geometria, disponendo un volume articolato dall'imbricazione di spazi aperti e chiusi, le cui dimensioni richiamano le case ottocentesche della borghesia forese.

Cambia, inoltre, il rapporto con il paesaggio: mentre nelle prime ipotesi la casa si poneva in relazione con la collina di Morbio e di Sagno, ora l'edificio oppone da quel lato un prospetto quasi completamente cieco, ad eccezione della grande finestra che illumina la scala secondaria, di un'apertura verticale in corrispondenza della loggia (che permarrà nello sviluppo successivo) e di una bassa finestra orizzontale nella rimessa per l'automobile. A dispetto delle sue numerose aperture, e fatto salvo il piano terreno, affacciato su un giardino cinto da muri (sorta di *hortus conclusus* o di chioso, come si dice in Ticino), l'edificio assume un carattere introverso. La loggia a doppia altezza, fulcro dello spazio domestico, è chiusa per buona parte da una parete alta 3,5 metri (per un'altezza complessiva dello spazio di 4,9 metri) che libera la vista soltanto alle due estremità, in corrispondenza dell'accesso alla loggia, da un lato, e della camera da letto, dall'altro. Una soluzione che, al netto delle due incisioni laterali, ricorda il cor-

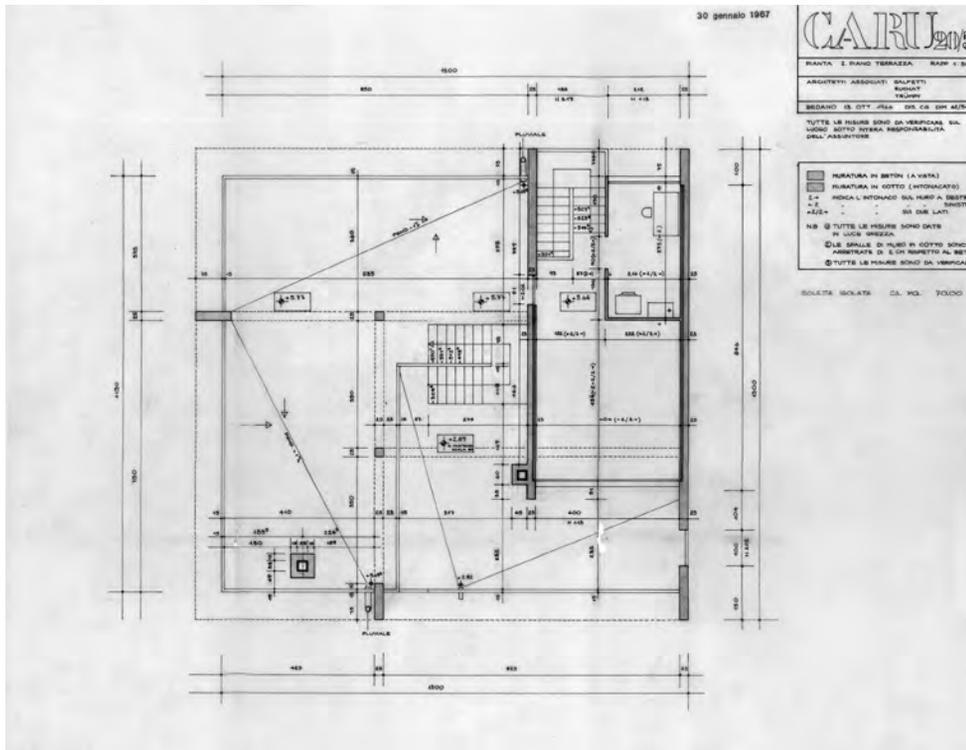




Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti, Ivo Trümpy, Casa Ruchat, Morbio Inferiore, 1966-1967

18. Secondo progetto preliminare, piante, 10 marzo 1966, inedito
19. Secondo progetto preliminare, sezioni e prospetti, 18 marzo 1966, inedito
20. Secondo progetto preliminare, schizzi prospettici, [1966], inedito
21. Progetto del giugno 1966, piante, 13 giugno 1966, inedito
22. Progetto del giugno 1966, prospetti, 13 giugno 1966, inedito

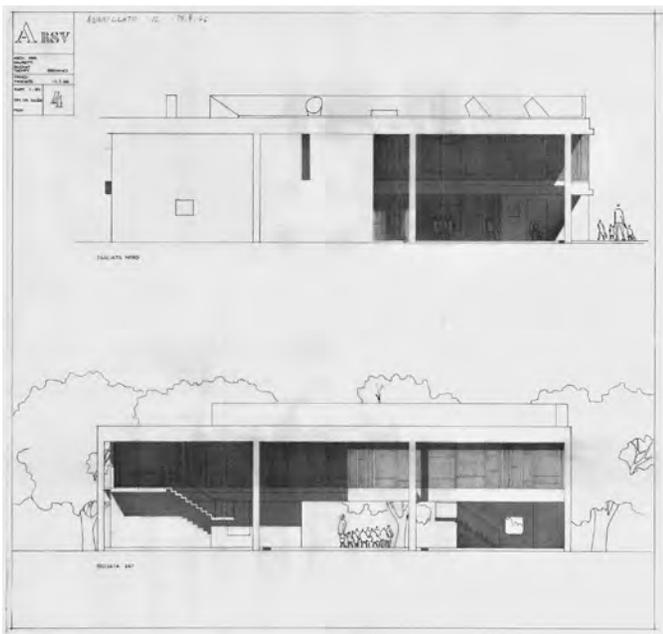
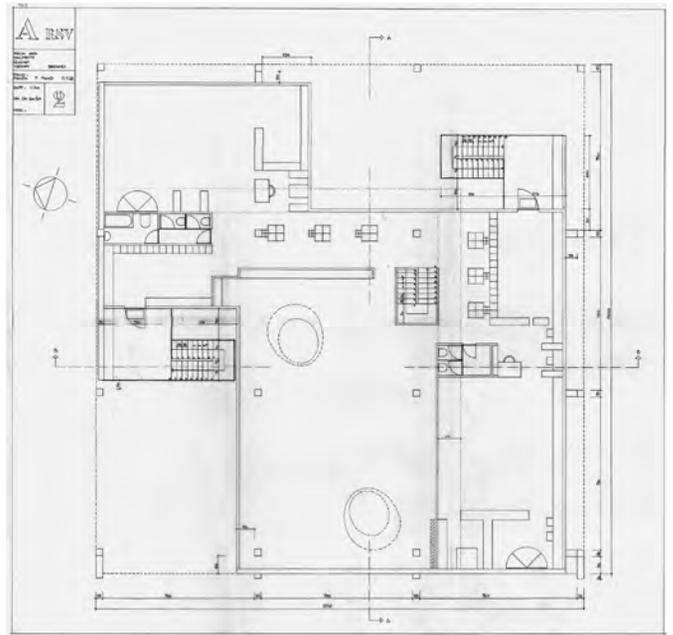
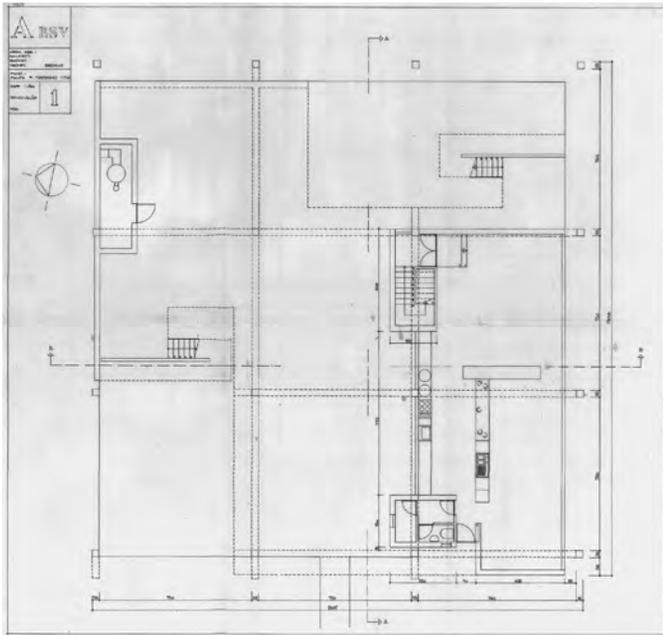
(AdM, LG)



25. Progetto definitivo, pianta del secondo piano,
13 ottobre 1966 (AdM, LG)

26. Veduta delle terrazze
(foto di Alberto Flammer)





Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti, Ivo Trümpy, Casa dei bambini, Riva San Vitale (Canton Ticino), 1961-1968

27. Progetto del luglio 1966, pianta del piano terreno, 11 luglio 1966

28. Progetto del luglio 1966, pianta del primo piano, 11 luglio 1966

29. Progetto del luglio 1966, prospetti, 11 luglio 1966

(AdM, LG)

tile-giardino nelle abitazioni dei monaci alla Certosa d'Enna (che Flora Ruchat-Roncati aveva visitato durante un breve viaggio in Toscana all'inizio del gennaio 1966), chiuso da un alto muro oltre la cui cimasa si traga, dal piano superiore, verso il paesaggio lontano (esempio archetipico di quel «regard horizontal» celebrato da Le Corbusier).⁴⁴ Il soggiorno, pure a doppia altezza, si apre verso la loggia, verso il cielo a meridione (attraverso un'ampia finestra che occupa l'intera parete e spicca da una quota di 2 metri) e verso minutissimi brani di paesaggio a ponente, ritagliati da due finestre verticali, una simile a una feritoia, l'altra, appena un poco più generosa, rivolta al cielo piuttosto che al fondovalle. Nel disegno delle facciate, inoltre, le finestre orizzontali che illuminano la sala da pranzo spiccano dalla medesima quota di quelle della cucina e del servizio (a 1,40 metri da terra) e celano alla vista, quando si è seduti, il paesaggio (ad eccezione di una finestra verticale interposta nel prospetto nordovest, verso il paese e la collinetta su cui sorge Santa Maria dei Miracoli).⁴⁵ Paesaggio che si manifesta in forma di panorama soltanto dalla terrazza al secondo piano, che traga verso sudest oltre il colmo del muro della loggia, verso il fondovalle tra Chiasso e Balerna e le colline di Novazzano a ponente, verso il paese di Morbio a settentrione.

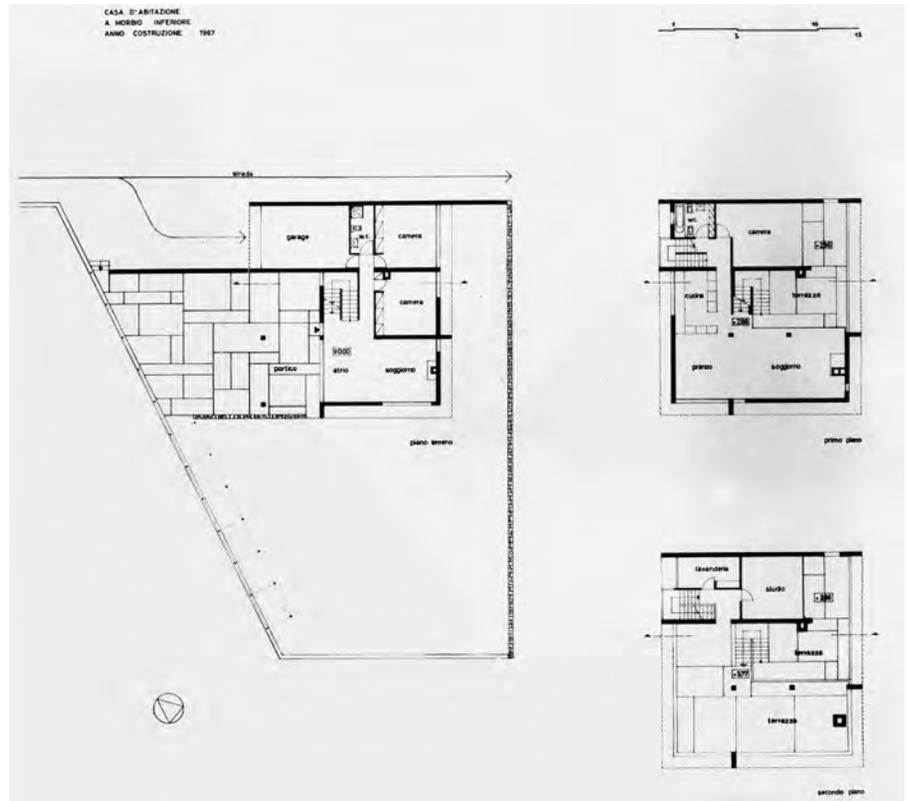
Questa impostazione sarà affinata nella serie di elaborati grafici dell'agosto 1966⁴⁶ (figg. 23-25). Il soggiorno a doppia altezza viene abbandonato in favore dell'ampliamento della terrazza al secondo piano, mentre la scala interna dal primo al secondo piano e il bagno adiacente sono ruotati di 90°. Ma i cambiamenti più rilevanti sono due. In primo luogo viene modificato l'impianto strutturale, che non è più orientato lungo l'asse nordovest-sudest, ma risulta impostato su una trama ortogonale di tre campate per lato (per un totale di nove campi di 3,75 × 4,75 metri ciascuno, se misurati all'interasse); così come cambia la struttura della grande copertura piana, che lungo il perimetro, su tre lati, prende la forma di un setto di cemento armato disposto a un terzo del prospetto e a questo perpendicolare, così da suggerire un movimento rotatorio "interrotto" dal muro che chiude la casa verso la strada. Inoltre, muta ancora il rapporto con il paesaggio, fondato su scelte meno radicali rispetto alla variante precedente, poiché ora la loggia è aperta a sudest e lo sguardo può correre, oltre l'alto parapetto di calcestruzzo armato,⁴⁷ verso il cimitero e la chiesa di San Giorgio e, sullo sfondo, i rilievi lungo i quali si snoda il confine tra Italia e Svizzera. Questa scelta stempera, in parte, l'introversione della proposta del 13 giugno 1966, benché il carattere di «microcosmo introverso e privatissimo», attribuito da Flora Ruchat-Roncati alla casa,⁴⁸ continui a manifestarsi nel rifiuto dello «spazio traversante» (così importante nell'architettura domestica di Aurelio Galfetti, a cominciare da Casa Rotalinti),⁴⁹ alla cui direzionalità e permeabilità viene contrapposto uno spazio centripeto gravitante attorno alla loggia centrale (fig. 26).

In quegli stessi mesi un altro progetto di Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy subisce un'improvvisa mutazione. Nell'estate del 1966, dopo un'iniziale fioritura di proposte racchiuse tra il 1961 e il 1962 e un periodo di stasi dovuto alla realizzazione della prima tappa delle vicine scuole elementari, il progetto per la Casa dei bambini di Riva San Vitale aveva ripreso abbrivio secondo uno schema planimetrico del tutto diverso dalle prime ipotesi, nel quale la struttura si manifesta con ben maggiore forza⁵⁰ (figg. 27-29). La Casa dei bambini di Riva San Vitale è ora impostata su un quadrato suddiviso secondo un interasse di 7,66 metri in nove campi, ai vertici dei quali è disposto un pilastro a sezione quadrata di 33 cm di lato. Sulla scorta di questo

tracciato, gli architetti collocano al piano terreno il refettorio con la cucina e la scala interna che porta al piano superiore e, separato, un piccolo vano tecnico. Il resto della superficie viene trattato come un vasto portico a un piano, che diventa a doppia altezza laddove vi sono le scale di accesso al primo piano e alle due sezioni, collegate dall'ampio locale alternativamente utilizzabile come sala per i giochi e dormitorio, così da generare uno spazio fluido e continuo. Anche in questo caso siamo di fronte a un impianto planimetrico compatto che articola, al suo interno, spazi aperti e chiusi, stabilendo tuttavia con il sito un rapporto diverso: non soltanto perché la permeabilità del piano terreno dell'asilo di Riva richiama piuttosto le prime due varianti di Casa Ruchat (dove il grande portico, in parte a doppia altezza, era posto in continuità con il prato), ma soprattutto per il carattere assai meno introverso dell'edificio, proiettato sul paesaggio circostante attraverso le ampie aperture a tutt'altezza. Tra i due progetti sembra stabilirsi una sorta di dialogo a distanza, nel quale saranno piuttosto le differenze a prevalere, a cominciare dalla soluzione strutturale.

Nella casa a Morbio Inferiore è evidente, a mano a mano che il progetto si consolida, il desiderio di differenziare la copertura e i suoi elementi portanti dai volumi che questa accoglie sotto di sé. Per questo motivo i portanti perimetrali non si configurano come pilastri quadrati, ma su tre lati si mutano in un setto di calcestruzzo armato disposto a un terzo del prospetto e a questo perpendicolare:⁵¹ una soluzione che suggerisce l'immagine di un movimento rotatorio e rinvia a un impianto che, nel decennio precedente, aveva trovato applicazione finanche negli oggetti di arredo, come il celebre tavolino da caffè PK 61 disegnato nel 1956 da Poul Kjerholm per E. Kold Christensen e che ritroviamo, singolare *mise en abyme*, nel tavolino raffigurato in una delle prospettive di studio degli interni di Casa Ruchat disegnate da Flora.⁵²

Diversamente da quanto accade nell'asilo di Riva, in Casa Ruchat si sovrappongono, saldandosi tra loro, due sistemi strutturali: quello associato alla copertura introduce una tensione dinamica e, per gli ampi tratti a sbalzo del solaio, inclina a un certo "eroismo", mentre quello associato ai volumi d'abitazione appare assai più semplice e, alla metà degli anni Sessanta, del tutto convenzionale. Ma proprio qui sorge un'ambiguità che rimane irrisolta. In primo luogo, i due sistemi non sono indipendenti, bensì collaborano l'uno con l'altro; inoltre, il sistema associato ai volumi d'abitazione non è una pura struttura a telaio con pareti di tamponamento, ma una struttura mista con muri e pilastri di calcestruzzo armato. Questa caratteristica, naturalmente, non agevola una netta differenziazione tra le due strutture (ovvero tra la copertura e i volumi che questa accoglie e ripara), sicché Flora Ruchat-Roncati sarà tentata (come documentano due elaborati grafici pubblicati nella monografia apparsa nel 1998, ma non reperiti tra le carte pervenute all'Archivio del Moderno) di ricorrere alla policromia, attribuendo ai volumi che contengono gli ambienti domestici una colorazione scura (che non sapremmo meglio precisare, trattandosi di una riproduzione in bianco e nero, e non potendoci avvalere dell'originale), su cui spiccano i setti e il muro in cemento armato (verso la strada) che reggono perimetralmente la copertura.⁵³ Una soluzione che tuttavia non trova riscontro nelle fotografie che ritraggono la casa da poco terminata (e che sono un'imprescindibile testimonianza di un'opera nel frattempo sconosciuta dai nuovi proprietari) (fig. 30). Terminata, occorre aggiungere, introducendo rispetto alla variante dell'agosto 1966 ulteriori modifiche, documentate dalla



Flora Ruchat-Roncati, Aurelio Galfetti, Ivo Trümpy, Casa Ruchat, Morbio Inferiore, 1966-1967

30. Veduta da nord, 1967 ca

31. Disegni per pubblicazione

serie di disegni del 30 gennaio 1967⁵⁴ e dalle piante pubblicate nel 1977 sulle pagine di «L'architettura: cronache e storia»⁵⁵ (fig. 31).

Ma Casa Ruchat non intesse soltanto relazioni interne all'opera dei suoi autori. È infatti palese l'affinità con la lecorbusiana Villa Shodhan, seppure al netto della diversa scala: affinità che risiede soprattutto nella già evidenziata imbricazione di spazi interni ed esterni, conclusa dalla poderosa linea orizzontale del tetto, la cui autonomia, rispetto alle altre parti che compongono il volume, è qui in parte mitigata dal raccordo con la parete che chiude l'edificio verso la strada. Com'è pure affine la scelta di concepire le terrazze che scavano il volume come entità separate dal giardino (a cui si può accedere solo passando dall'interno della casa): entità che instaurano con il paesaggio, quantomeno nel progetto realizzato, un rapporto fondato su un'appropriazione visuale associata a un distacco fisico, similmente a quanto accade nella Villa Savoye⁵⁶ (di cui Casa Ruchat sarebbe, secondo Flora, «una versione domestica»),⁵⁷ opera del resto associata esplicitamente, nell'*Oeuvre complète*, a Villa Shodhan (definita come una declinazione tropicale e indiana, «au calendrier Le Corbusier d'après 1950», delle risorse insite in quel celebre precedente).⁵⁸

La ricostruzione della genesi di Casa Ruchat sembra dimostrare come il richiamo al modello lecorbusiano sia sollecitato dalla dinamica interna al progetto, su cui s'innesta in seconda istanza riorientando le scelte degli architetti. Detto altrimenti, non sembra essere stato l'improvviso imporsi del modello di Villa Shodhan a determinare il radicale cambiamento d'impostazione del progetto, quanto piuttosto il contrario: l'affermazione di una volontà di cambiamento, per una serie di considerazioni maturate sulla scorta delle prime varianti progettuali, ha indotto gli architetti a cercare esempi utili ad attuarlo nel migliore dei modi, individuandoli all'interno di una ben precisa tradizione. In particolare, il richiamo a Villa Shodhan potrebbe essere stato sollecitato dalla volontà di conferire a Casa Ruchat una geometria chiara e una volumetria maggiore di quanto richiesto dal programma funzionale, poiché comprensiva delle ampie superfici destinate alle terrazze: e dunque tali da differenziarla dalla «fungaia di villini»⁵⁹ che stava inesorabilmente invadendo i terreni attorno ai villaggi ticinesi. E questo in perfetta consonanza con il rifiuto di quell'attitudine «mimetica» attribuita agli architetti che avevano sposato, con esiti tuttavia notevoli, gli orientamenti organicisti veicolati nel piccolo cantone subalpino sia dal versante italiano che da quello ultramontano (zurighese in particolare).⁶⁰ Un'attitudine a cui Ruchat-Roncati, Galfetti e Trümpy (e gli altri architetti loro coetanei, poi arbitrariamente raccolti sotto l'etichetta di «Scuola ticinese») oppongono una sorta di «presa di distanza» che si traduce, come abbiamo visto in Casa Ruchat e come vedremo nel Bagno di Bellinzona, in una «messa in scena» del paesaggio del tutto diversa, poiché fondata principalmente su un'attenta selezione delle vedute e sulla ricerca del lecorbusiano «sguardo orizzontale».

Analogamente a Casa Rotalinti, Casa Ruchat riafferma il desiderio di insediarsi nel territorio con volumi dalla geometria elementare, profondamente scavati e pertanto animati da risoluti rapporti chiaroscurali. Volumi che accolgono, articolandoli attraverso vere e proprie *promenades architecturales*, logge, terrazze e giardini pensili, e si configurano appunto come macchine per percepire il paesaggio, secondo il dettame lecorbusiano per il quale «un site ou un paysage n'existe que par le truchement des yeux. Il s'agit donc de les rendre présents dans le meilleur de leur ensemble ou de

leurs parties». ⁶¹ Un'impostazione che sarà radicalmente riformulata nelle prime opere di Mario Botta, da Casa Caccia a Casa Bianchi a Riva San Vitale.

La posta in gioco per gli architetti di questa generazione, infatti, non è più l'integrazione di un edificio in un determinato luogo, ma il contributo che l'edificio può offrire alla costruzione del territorio, ordinandone la struttura e la percezione.

In questo giro di anni il rapporto tra architettura e territorio viene assumendo un ruolo centrale nella riflessione di Flora Ruchat-Roncati e Aurelio Galfetti, grazie anche alle esperienze compiute accanto a Rino Tami in quel grande laboratorio di progettazione che fu la costruzione dell'autostrada N2 Chiasso - San Gottardo (sulla quale converrà rinviare al saggio di Serena Maffioletti in questo stesso volume). È anche di queste esperienze che si alimenta l'opera probabilmente più nota di Galfetti, Ruchat-Roncati e Trümpy, vale a dire il Bagno di Bellinzona, la cui progettazione prende avvio a poco più di un anno di distanza dalle prime ipotesi per Casa Ruchat.

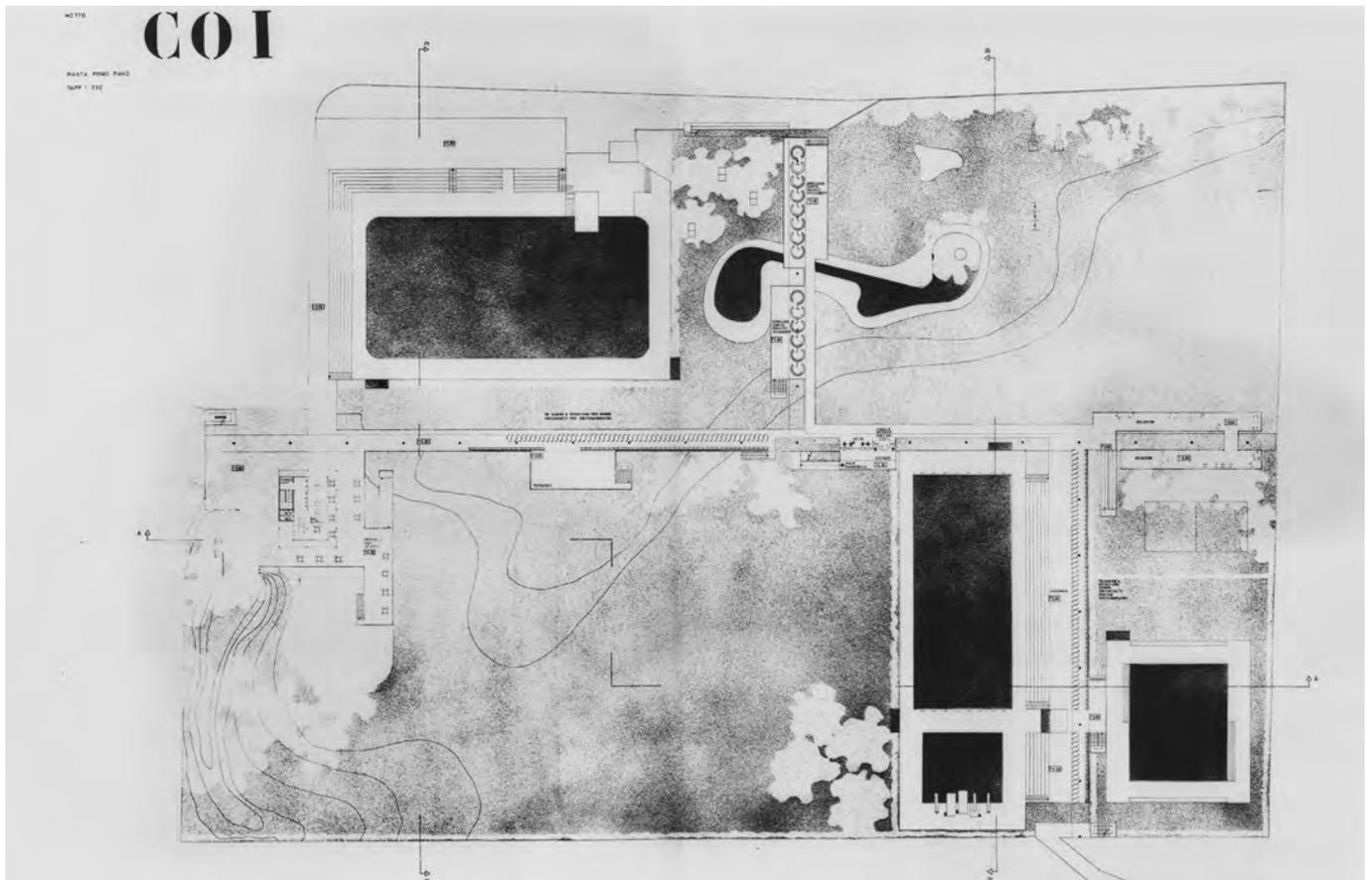
Il Bagno di Bellinzona

Esito di un concorso di architettura bandito il 31 marzo 1967, il progetto di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati e Ivo Trümpy per il Bagno di Bellinzona (fig. 32) si destreggia tra i vincoli imposti dal bando e gli obiettivi cui mirano i tre architetti. Tra questi vi è, in primo luogo, la costruzione di una passerella pedonale sopraelevata, che nella sua massima estensione avrebbe collegato l'area prossima al Ginnasio cantonale (sorto da poco secondo il progetto di Alberto Camenzind e Bruno Brocchi), al limitare del quartiere di via Vela, con la golena del fiume Ticino, luogo di svago dei bellinzonesi, eccedendo in tal modo, e di gran lunga, le dimensioni del lotto individuato dal bando di concorso: circostanza che evidenzia il coraggio e la lungimiranza della giuria e soprattutto della committenza, che non soltanto non si oppose a un progetto che avrebbe comportato, per essere realizzato compiutamente, l'acquisto di ulteriori appezzamenti di terreno, ma lo assunse sino in fondo, sostenendolo anche quando fu oggetto di una tenace opposizione, superata soltanto dopo aver affrontato e vinto un referendum popolare.

Da questo punto di vista, il progetto per il Bagno di Bellinzona esemplifica l'approccio ai concorsi coltivato da Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati e Ivo Trümpy, per i quali il tema progettuale va anzitutto considerato nella sua valenza urbanistica e territoriale, muovendo dalla grande scala e prescindendo dai limiti giuridici imposti dal bando di concorso (con l'accortezza, nel caso della proposta concorsuale per il Bagno di Bellinzona, di circoscrivere la passerella, nelle tavole e nel modello, entro i confini del lotto, palesando la sua reale estensione soltanto negli schizzi che illustrano la tavola di presentazione; figg. 33-35). ⁶² Questo particolare approccio è condiviso da architetti come Luigi Snozzi (membro della giuria, accanto a Tita Carloni e all'architetto luganese Sergio Pagnamenta) o Mario Botta, che lo manifesteranno in modo altrettanto esemplare nel secondo concorso, bandito nel 1978, per l'ampliamento della stazione ferroviaria di Zurigo; e che è tuttora operante, come attitudine di fondo (sovente inibita dalla sempre maggiore difficoltà a premiare proposte che mettono in discussione gli assunti del bando), nei migliori rappresentanti delle nuove generazioni di architetti ticinesi, a configurare una sorta di tradizione.

Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy,
 Bagno di Bellinzona (Canton Ticino), 1967-1970

- 32. Veduta aerea da nord, 1970
- 33. Progetto di concorso, pianta del primo piano, agosto 1967
- 34. Progetto di concorso, veduta del modello, 1967 (AFGdP)
- 35. Progetto di concorso, particolare della tavola di presentazione, agosto 1967

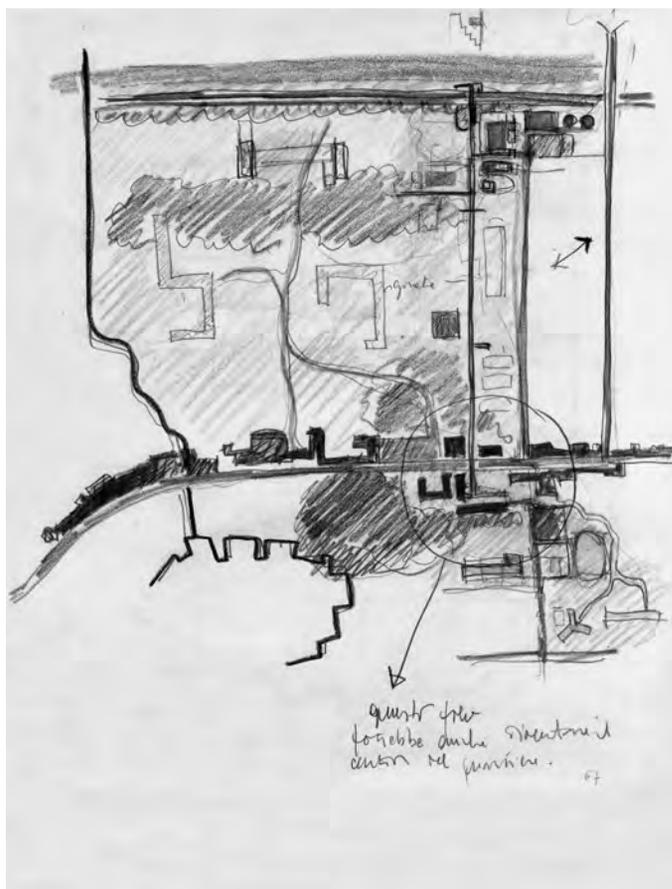
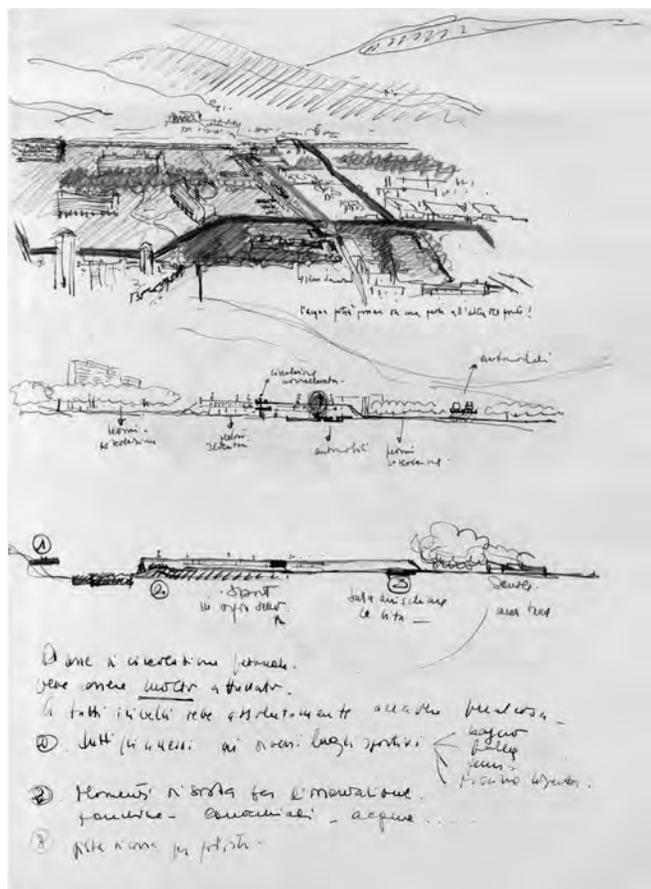


La genesi del progetto per il Bagno di Bellinzona è stata ricostruita e analizzata in un'altra occasione.⁶³ Andrà tuttavia ricordato che, stando alla testimonianza degli autori, concorde ma non suffragata da alcun documento grafico, in un primo momento il collegamento sopraelevato, disteso lungo l'asse est-ovest, doveva essere assicurato da un terrapieno simile all'argine insommergiabile che delimita la gola del fiume Ticino. Questa soluzione avrebbe offerto due vantaggi: riutilizzare la terra degli scavi delle piscine e garantire una protezione dal vento di tramontana, ponendo il terrapieno lungo il confine settentrionale del lotto come barriera frangivento. La sua posizione eccentrica non avrebbe però consentito un'adeguata distribuzione delle funzioni e si pensò dunque di spostarlo verso il centro della parcella. È a questo punto che sarebbe nata l'idea della passerella, suggerita da una lunga stecca di balsa posata quasi per caso sul modello di studio.

Si riferisce pertanto a una fase successiva a questa improvvisa "epifania" il foglio, reperito di recente tra le carte di Flora Ruchat-Roncaci, che raffigura due studi autografi per il Bagno di Bellinzona, corredati da brevi annotazioni. Venuto alla luce in occasione dei lavori di riordino e condizionamento del fondo successivi alla sua donazione all'Archivio del Moderno, il documento non poté essere incluso nella mostra e nel volume dedicati a quest'opera, e viene pubblicato qui per la prima volta⁶⁴ (figg. 36-37).

Il foglio, recante la sola data «[19]67», era conservato insieme a due altri d'identica fattura, datati «8 ott.[obre] [19]67», che raffigurano schizzi dei templi di Selinunte e di Segesta, e una planimetria schematica della Valle dei Templi ad Agrigento: testimonianze di un viaggio in Sicilia compiuto pochi giorni dopo aver appreso la vittoria al concorso per il Bagno di Bellinzona.⁶⁵ Non è dunque possibile stabilire se gli schizzi e le annotazioni tracciati sul foglio in esame si riferiscano alla genesi del progetto di concorso, o piuttosto a un suo sviluppo successivo, magari delineato durante il viaggio in Sicilia. Va tuttavia rilevata l'enfasi attribuita alla diversificazione dei percorsi: i percorsi pedonali sopraelevati (evidenziati in giallo) che, oltre a distendersi lungo l'asse est-ovest, dal margine del tessuto urbano sino alla gola del fiume Ticino, diramano anche lungo l'asse nord-sud, spingendosi fino a un quartetto di *Unités d'habitation de grandeur conforme* immaginate a meridione del Bagno; e poi, ancora, strade per il traffico di servizio (evidenziate in arancione), strade per il traffico urbano e periurbano (evidenziate in rosso), tra le quali il cosiddetto "asse comprensoriale degli sviluppi urbani" progettato dall'ingegnere Guido Colombo, docente di Tecnica urbanistica al Politecnico di Milano e consulente del Dipartimento delle costruzioni del Canton Ticino, e la "strada espresso" che sarebbe dovuta correre lungo la sponda sinistra del fiume Ticino, riscontrata, sulla sponda opposta, dall'autostrada. Percorsi, in special modo quelli pedonali, intesi come fonte di esperienze variegata, giacché, come annota Flora Ruchat-Roncaci «l'asse di circolazione pedonale deve essere molto attrezzato. A tutti i livelli deve assolutamente accadere qualcosa»: ⁶⁶ un'osservazione che manifesta la consapevolezza del pericolo insito nella proliferazione dei percorsi, vale a dire la loro limitata fruizione che diventa premessa di un possibile degrado.

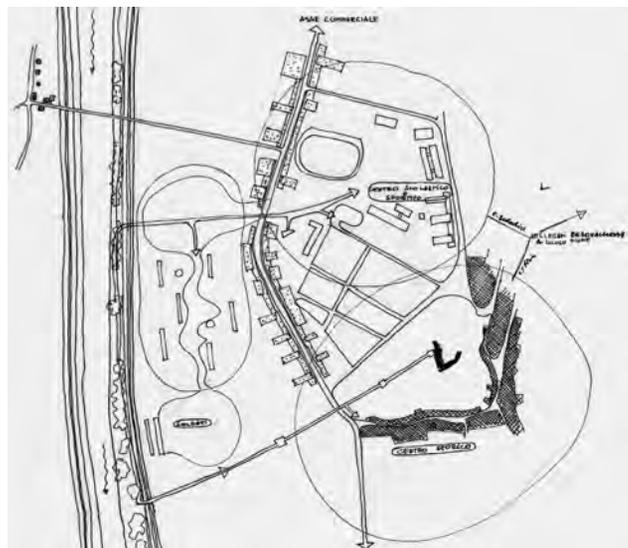
Il Bagno di Bellinzona è anzitutto un progetto di percorso a cavaliere tra architettura e infrastruttura, che anticipa la stagione dei grandi progetti territoriali disegnati da Aurelio Galfetti e Flora Ruchat-Roncaci. L'intera composizione è incardinata a «lo spazio della passeggiata, lo spazio del movimento, lo spazio del percorso che si





38. Veduta di Prato Carasso e Bellinzona nei primi decenni del Novecento
(Asti, *Fondo Brunel-Bernasconi*)

39. La passerella e gli spogliatoi, 1970
(AdM, LG; foto di Pino Brioschi)



40. Bagno di Bellinzona, veduta aerea da est, 1970
(AdM, LG)

41. Progetto di concorso, particolare della tavola di presentazione, agosto 1967

42. Veduta della passerella, 1970
(AdM, LG; foto di Pino Brioschi)

fa per accedere all'entrata». ⁶⁷ Entrata che il bando di concorso imponeva di collocare lungo il previsto prolungamento di una strada esistente e che la passerella sopraelevata (che nella proposta concorsuale dirama, dall'asse principale, verso nord per agganciarsi all'entrata prescritta dal bando e verso sud per servire un ingresso secondario destinato alle scuole e ai militari della vicina caserma) (fig. 35) consentirà di riscattare da quella collocazione appartata e anodina, integrandola in un più ampio sistema di percorsi pedonali che tiene conto, come dimostrano gli schizzi che illustrano la relazione concorsuale (fig. 41), della proposta coeva di trasformare le mura distese fra i tre castelli e digradanti fin quasi a toccare il fiume (sino al quale giungevano un tempo) in un sistema di passeggiate urbane. ⁶⁸

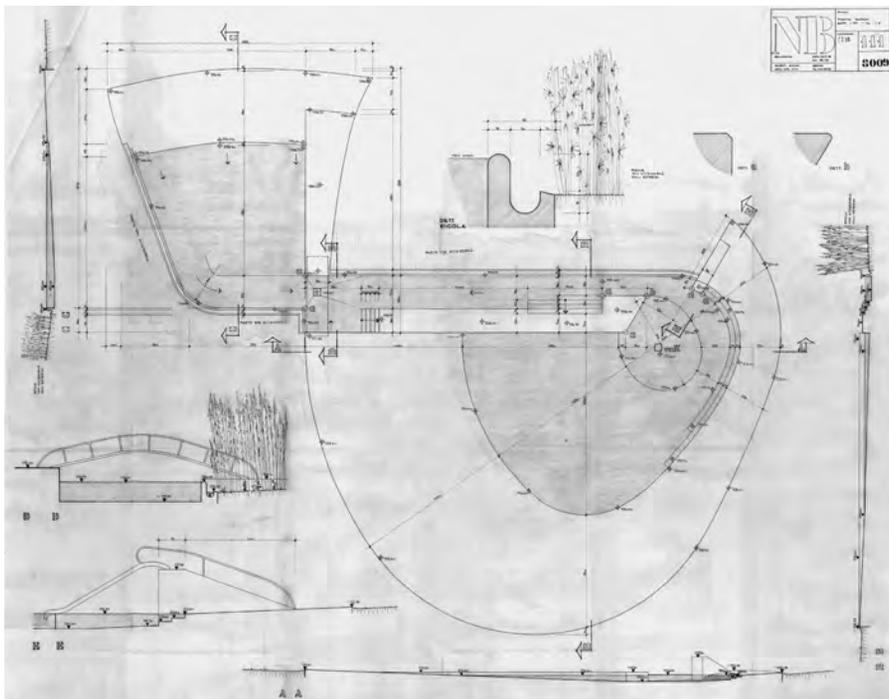
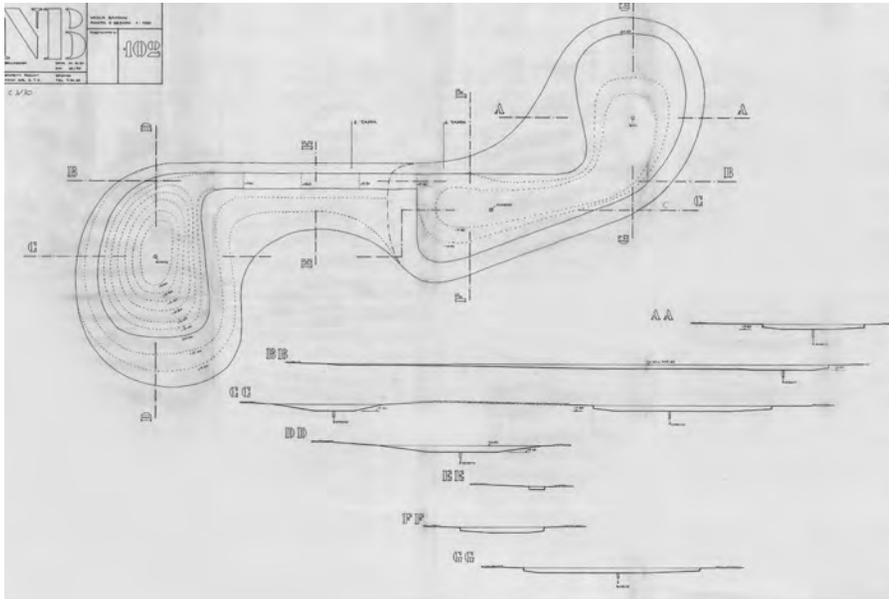
Ma come ricorda Le Corbusier, «une route n'est pas qu'une entité kilométrique; elle est un événement plastique au sein de la nature. Géométrie et nature ont été souvent le support de choses émouvantes: pont du Gard ou simple chemin droit à travers le verger normand, avec la porte du logis au bout»: ⁶⁹ quello stesso Pont du Gard che gli autori del progetto del Bagno dispongono, nella tavola di presentazione, tra i loro riferimenti, rinviando implicitamente a un'altra celebre affermazione lecorbusiana, riferita ne *La ville radieuse* all'acquedotto di Segovia: «Cet aqueduc, hors de l'échelle des maisons, détruira l'harmonie du site? Mais non! L'aqueduc a fait le site!». ⁷⁰

Ora, la passerella del Bagno, analogamente alla grande infrastruttura romana o a un altro riferimento convocato dagli autori del progetto, il ponte di pietra a Lavertezzo, nella Valle Verzasca, qualche decina di chilometri più a sud di Bellinzona, “costruisce” il sito in un duplice senso: introducendo un elemento geometrico che interagisce con l'ordine naturale e consentendo una percezione inedita del paesaggio. Sollevati a una quota di sei metri, possiamo cogliere pienamente la natura artificiale del grande piano verde disteso sino alle rive del Lago Maggiore, frutto dei lavori di bonifica e di correzione del corso del fiume Ticino ⁷¹ (figg. 38-39). E la pregnanza di questa percezione deriva dal nostro stare nel mezzo del piano, che corre sotto di noi senza soluzione di continuità, diversamente da quanto accade se sostiamo, all'incirca alla medesima quota, sulla diga insommergibile che cinge la gola del fiume Ticino (un altro dei riferimenti illustrati nella relazione concorsuale) o su quanto rimane della “murata” bellinzonese. ⁷² «Non dobbiamo cercare il “paesaggio” nella natura delle cose, ma nella nostra mente: è un costruito necessario alla percezione, proprio di una società che non vive più direttamente della terra», scriverà qualche anno più tardi Lucius Burckhardt. ⁷³ E questa citazione, che potrebbe attagliarsi perfettamente anche al Bagno di Bellinzona, ricorrerà più volte nelle conferenze di Flora Ruchat-Roncati, a testimoniare una profonda consonanza di idee. ⁷⁴

Nel Bagno di Bellinzona gli architetti non inquadrano vedute, non pongono in risalto né occultano parti di paesaggio, in altre parole non introducono delle gerarchie percettive sulla scorta di un progetto di spazio, come in Casa Ruchat. Dalla passerella, infatti, l'osservazione oscilla tra due condizioni peculiari: di chi la percorre e guarda dritto davanti a sé, misurando lo spazio che lo separa dal declivio che fa da fondale, e di chi invece si ferma e volge lo sguardo alla pianura chiusa fra i monti, lasciando che si perda in lontananza. Ma se muta la strategia di disvelamento del paesaggio, medesima è la condizione percettiva: quella di uno sguardo che plana dall'alto sullo spazio circostante oppure corre sino all'orizzonte, manifestando, come si è detto, una presa di distanza fisica che è al contempo un'appropriazione visuale e conoscitiva, secondo

una duplice tensione che riecheggia l'insegnamento lecorbusiano (che in questo caso si arricchisce di una componente sociale, derivante dal fatto che «al Bagno il pubblico si mette in scena ed è spettatore di se stesso»)⁷⁵ (fig. 42). Nelle prime fasi del progetto gli architetti immaginano ancora il grande prato disteso tra il Bagno e la caserma, alcune centinaia di metri più a sud, popolarsi di *Unités d'habitation*, che nella tavola di presentazione del progetto concorsuale (fig. 41) appaiono uniformemente orientate lungo l'asse nord-sud, per non ostruire completamente la vista dalla passerella. E poiché nel foglio reperito tra le carte di Flora Ruchat-Roncati questi edifici assumono (ancora) giaciture occlusive rispetto alla percezione del piano del Ticino e dell'orizzonte montano (mutandosi addirittura in *Immeubles à redents* nello schizzo al verso; fig. 37), si potrebbe dedurre che il tema della “costruzione” percettiva del paesaggio sia subentrato in un secondo momento, affiancando e rafforzando l'assunto iniziale fondato sulla risoluzione dei percorsi e sull'introduzione di un asse pedonale primario, destinato a collegare la città al fiume.⁷⁶

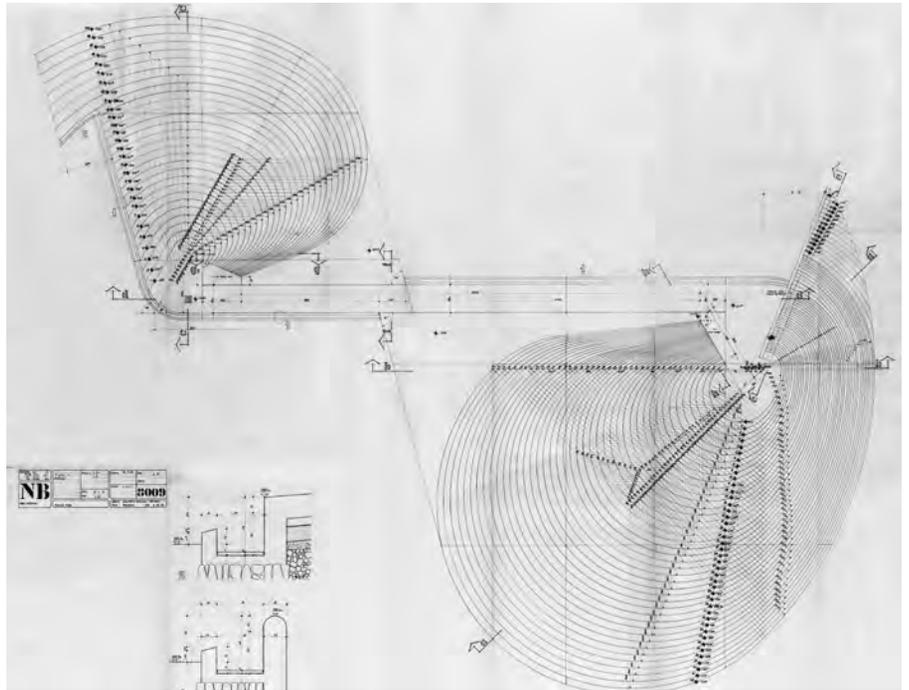
Il Bagno è dunque un progetto di percorso che diventa progetto di paesaggio. E non soltanto per il nuovo ordine che la passerella introduce nel luogo, modificandone la percezione; ma anche, in misura subordinata ma non irrilevante, per il disegno delle diverse piscine, che assumono sempre più, a mano a mano che il progetto si consolida, l'aspetto di una topografia minerale, a cui gli architetti attribuiscono grande attenzione, concorrendo a definire l'immagine del Bagno dalla passerella, dal complesso monumentale dei tre castelli e dagli insediamenti affacciati dal versante orientale della valle del Ticino (fig. 40). La scelta di usare il medesimo materiale, il calcestruzzo armato a faccia vista, per la passerella superiore e per le vasche (più tardi modificate nella tessitura e nella colorazione delle superfici), come pure per i trampolini e gli scivoli che le attrezzano, rinsalda la relazione tra le diverse parti e genera un'immagine analoga a quella del ponte di pietra a Lavertezzo, gettato sulle rocce levigate dall'acqua, alle quali si assimila per materiale e colore. Le piscine che non sono soggette alle norme per le competizioni sportive (come quelle per i bambini e per i «non nuotatori») diventano l'occasione per eleganti esercizi compositivi prevalentemente giocati su temi e figure lecorbusiani, che trovano la loro sintesi più efficace nella vasca per i bambini, al margine occidentale del Bagno. Esito di un lungo processo progettuale, questa piscina, oltre a mutare più volte la sua collocazione (nella sarabanda di varianti che gli architetti elaborano per adeguarsi alle modifiche del programma e per inseguire la soluzione migliore),⁷⁷ trasforma l'iniziale forma “organica” in una geometria sensuale e giocosa (figg. 43-46), incardinata al motivo della “figura a chiasmo” ricorrente nell'opera lecorbusiana,⁷⁸ che gli autori desumono probabilmente dal Carpenter Center for Visual Arts, pubblicato nel numero di «Zodiac» apparso nell'estate del 1966 e tuttora conservato nella biblioteca di Flora Ruchat-Roncati.⁷⁹ E se Diego Peverelli ha riconosciuto nella passerella del Carpenter Center una possibile fonte per quella bellinzonese (forse con l'avallo degli autori del progetto, cui era legato da rapporti di amicizia e più tardi di collaborazione – sarà infatti apprezzatissimo assistente di Flora Ruchat-Roncati al Politecnico federale di Zurigo),⁸⁰ un'altra possibile fonte è costituita dalla doppia pagina di fotografie del Campidoglio di Chandigarh che correde il testo di Maria Bottero raccolto in quel medesimo numero della rivista olivettiana (fig. 47), insieme alla veduta zenitale del celebre modello ligneo per il centro politico e simbolico della capitale del Punjab, già individuato come ulteriore rife-



43. Pianta e sezioni della vasca per i bambini, versione dell'11 dicembre 1967

44. Pianta, sezioni e dettagli della vasca per i bambini, versione del 23 febbraio 1968

(AdM, LG)



45. Pianta della vasca per i bambini con l'indicazione delle linee di tracciamento, 7 ottobre 1968

46. La vasca dei bambini vista da nord
(AdM, LG)

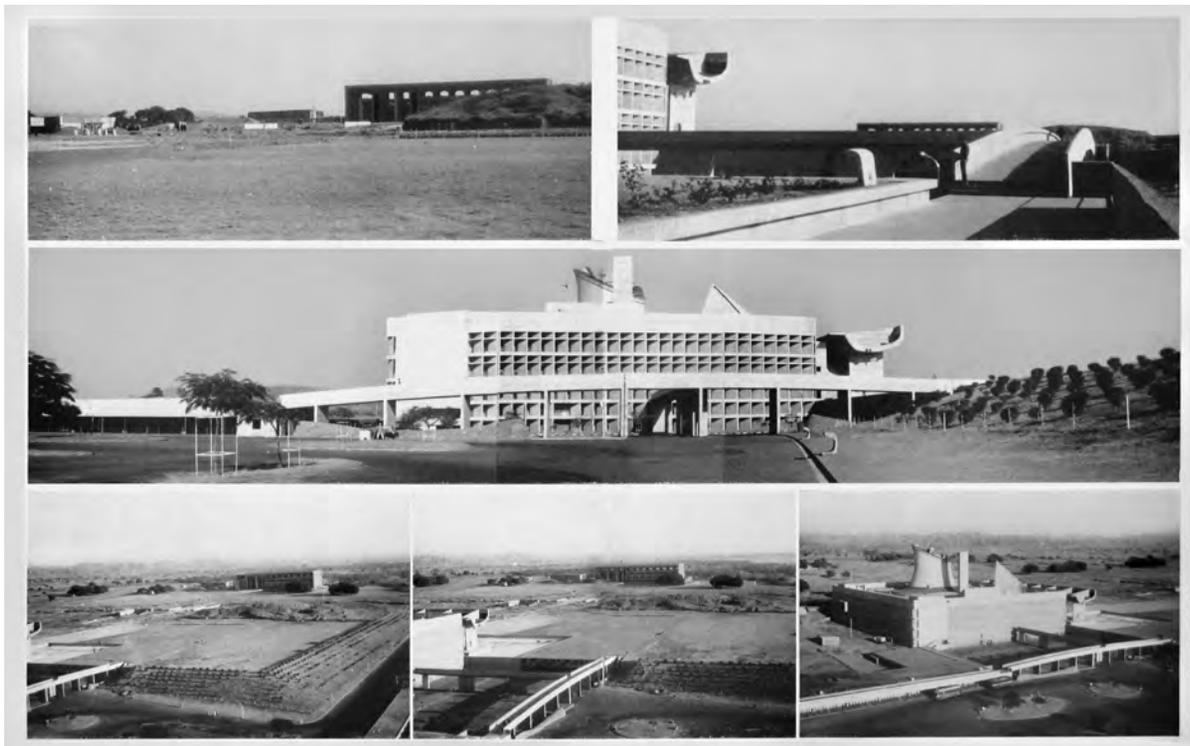
rimento per il Bagno e la sua topografia.⁸¹ Una topografia minerale impressa sul grande prato come su una morbida argilla o sulla sabbia, che acquista forza (prima che la vegetazione trascelta con cura dagli architetti crescesse rigogliosa e s'imponesse come irruente comprimaria) proprio dall'orizzontalità del terreno, modellato da minimi rilievi solo ai margini est e ovest, a schermare lo stabilimento balneare dal traffico di via Sole e della «strada espresso» prevista sul lato opposto e mai realizzata, e a nord della piscina per i «non nuotatori», per ripararla dal vento di tramontana (una scelta che è frutto di un tempestivo ripensamento, o provvidenziale snebbiamento, poiché da un certo momento in poi, suggestionati dalla visita ad alcuni stabilimenti balneari svizzeri, gli architetti presero a modellare il terreno assai più vigorosamente (fig. 48), salvo poi ripristinare l'assunto iniziale poco prima di avviare il cantiere e conservare quanto più possibile la perfetta orizzontalità del suolo).⁸²

Il principale «événement plastique» del Bagno rimane però la passerella di calcestruzzo armato che collega la città al fiume (figg. 49-50). La soluzione costruttiva, concertata con lo studio d'ingegneria civile Barizzi e Vanetta, prende la forma di

un sottile impalcato – 44 cm di spessore in calcestruzzo armato precompresso, alleggerito da corpi cavi a forma circolare, gettato in opera – [...] suddiviso in cinque “tronchi”: travi continue appoggiate su quattro setti a base rettangolare e un pilastro centrale per il controventamento, collegate tra loro da travi semplici di dilatazione.⁸³

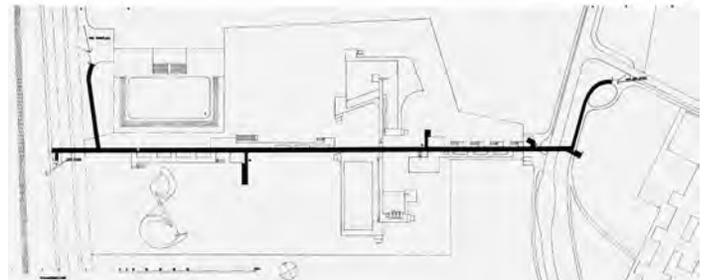
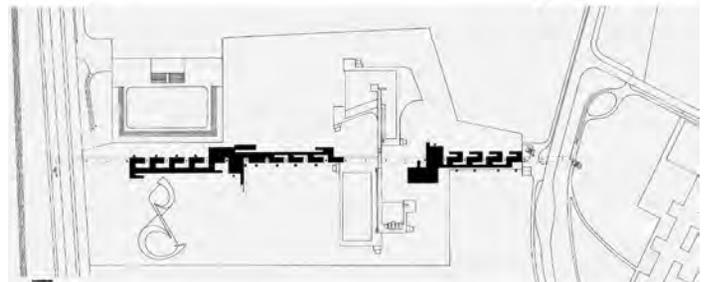
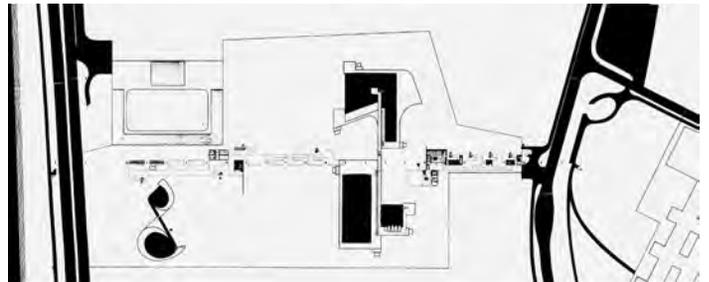
Questa soluzione rafforza l'aspetto infrastrutturale dell'opera e garantisce grande permeabilità visiva alla quota del terreno. E se la passerella conserva una sezione costante a livello dell'impalcato, essa muta, lungo i diversi settori, forma e altezza dei parapetti, alternando ringhiere di metallo zincato (alte 95 cm) e parapetti in calcestruzzo armato di due altezze distinte (140 e 95 cm). Si istituisce così un rapporto dialettico tra la simmetria (e la permanenza) della struttura primaria e l'asimmetria (e la variabilità) degli elementi secondari, indagato sin dal progetto di concorso, dove gli spogliatoi sono risolti attraverso strutture prefabbricate poggiate, secondo una logica *plug-in*, sulla passerella intermedia, già pensata come una struttura metallica indipendente e asimmetrica rispetto alla passerella superiore (fig. 51).

Un altro aspetto rilevante, infatti, è il rapporto che gli spazi di servizio (ingressi, spogliatoi, docce e servizi igienici, caffetteria) stabiliscono con la passerella di collegamento tra la città e il fiume. Come si è detto, fin dalla proposta concorsuale prevale l'idea che la passerella superiore e il livello intermedio che accoglie l'entrata e gli spogliatoi presentino due soluzioni strutturali diverse e indipendenti, la prima realizzata in calcestruzzo armato, la seconda attraverso una carpenteria metallica. Il fatto che gli architetti abbiano più volte ricordato⁸⁴ l'intenzione (rimasta inappagata) di sospendere gli spogliatoi alla passerella, ribadisce la volontà di conseguire la massima permeabilità a livello del suolo. Una permeabilità che è riflesso della gerarchia delle circolazioni evidenziata dal rapporto della giuria: il percorso superiore orientato lungo l'asse est-ovest, il percorso obbligato a livello intermedio che «assicura una perfetta separazione dell'uomo vestito e calzato dal bagnante spogliato e scalzo»,⁸⁵ e infine la totale libertà di movimento a livello del prato e delle piscine, a ribadire la centralità che il progetto dei percorsi assume nel Bagno di Bellinzona.



47. Doppia pagina della rivista «Zodiac» (16, 1966)
raffigurante alcune vedute del Campidoglio di Chandigarh

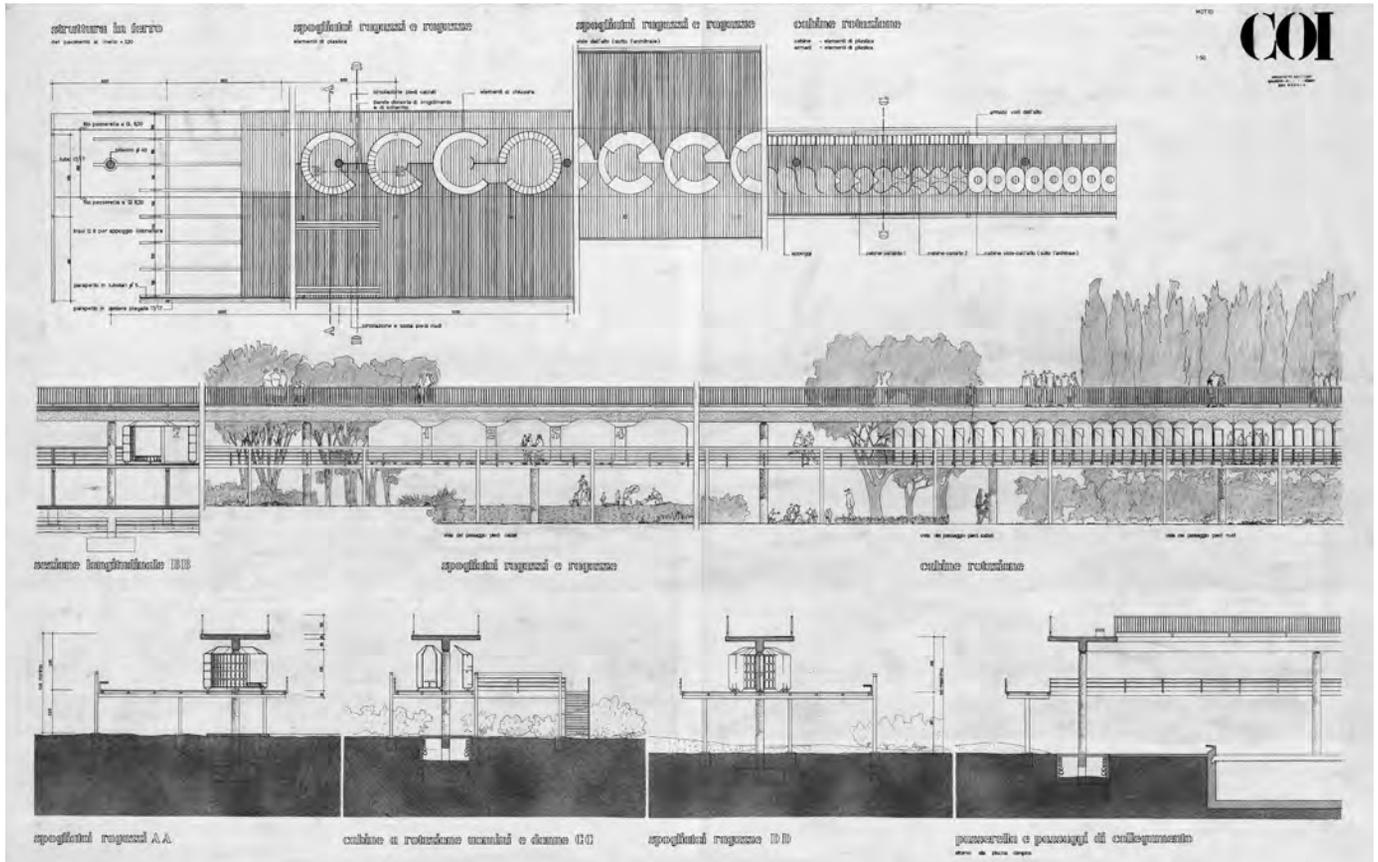
48. Bagno di Bellinzona, progetto approvato dalle autorità comunali (poi modificato),
pianta alla quota degli spogliatoi, aprile 1968, veduta del modello (AdM, LG)



49. La vasca per i non nuotatori vista da nord,
con la passerella sullo sfondo, 1970
(AdM, LG; foto di Pino Brioschi)

50. Pianta alla quota del terreno, degli spogliatoi, della passerella,
disegni per pubblicazione (AdM, LG)

51. Progetto di concorso, pianta, prospetto e sezioni della passerella
e degli spogliatoi, agosto 1967



Congetture per una ricerca in corso

La compendiaria disamina di tre opere collettive, tra le molte progettate e realizzate da Flora Ruchat-Roncati, non autorizza a formulare delle conclusioni, ma semmai ad avanzare due congetture.

La prima riguarda la stretta relazione che corre tra vita e opera di Flora Ruchat-Roncati. Ricostruire la panoplia di letture, incontri, viaggi è un'operazione fondamentale per l'esegesi dell'opera di ciascun architetto, ma lo è soprattutto per una personalità incline ad assimilare rapidamente e ad altrettanto rapidamente riverberare nei suoi progetti gli stimoli che le provengono dal vissuto, qual è stata Flora Ruchat-Roncati. La sua vivace e a volte tumultuosa curiosità intellettuale si accompagna al piacere della sperimentazione e al sostanziale disinteresse per la costruzione di "sistemi" (mostrando in questo un'evidente affinità con il suo *lieber Meister*, Rino Tami, che in un foglio di appunti per le lezioni al Politecnico di Zurigo annotava, citando Baudelaire: «Ho provato più volte a fare come fanno i miei amici, a chiudermi dentro un sistema per predicare a modo mio. Ma un sistema è una specie di dannazione che ci spinge a una continua abiura»⁸⁶). Tutto questo si manifesta nella pluralità di riferimenti che Flora Ruchat-Roncati e Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy innestano sul magistero lecorbusiano, interpretato con spregiudicata intelligenza.

La seconda congettura riguarda invece il *modus operandi* di Flora Ruchat-Roncati, vale a dire il costituirsi della sua opera come un dialogo a due o più voci, secondo una costante che riflette probabilmente un'istanza interiore. La presenza di un interlocutore sembra quasi un presupposto necessario a innescare il processo progettuale, largamente fondato sul confronto dialettico (e talvolta sullo scontro, se produttivo e a viso aperto). Un confronto che, pur muovendo da contesti operativi diversi, ha condotto, nel caso delle opere infrastrutturali (dall'autostrada N16 Transjurane ai progetti per AlpTransit), a una salda coerenza quanto a strategia d'intervento e a linguaggio formale. Questa circostanza presuppone, per poter valutare compiutamente l'opera di Flora Ruchat-Roncati, uno scavo documentario (e il necessario ricorso, pur con tutte le cautele del caso, alle fonti orali) che va ben al di là del suo archivio professionale e coinvolge la costellazione di personalità, appartenenti a generazioni diverse, con cui collaborò: un compito impegnativo che ha già preso avvio e che ci si augura dia presto ulteriori frutti.

¹ Desidero ringraziare Rudy Cereghetti e Guillermo Scacchi, rispettivamente direttore e collaboratore dell'Ufficio tecnico del Comune di Chiasso, e Umberto Balzaretto, segretario del Comune di Chiasso, per aver consentito e agevolato il mio lavoro di ricerca archivistica. Sono grato ad Antonio Antorini, Aurelio Galfetti e Ivo Trümpy per le informazioni che mi hanno voluto comunicare con la loro consueta affabile gentilezza, così come sono grato a Bruno Reichlin per le sempre illuminanti discussioni.

Sull'opera di Flora Ruchat-Roncati l'Archivio del Moderno ha avviato nel 2014 un progetto di ricerca diretto da chi scrive e da Serena Maffioletti (Università Iuav di Venezia), tuttora in corso. Questo scritto riprende e amplia la relazione presentata alla Giornata di studi in ricordo di Flora, che si è tenuta il 16 aprile 2013 al Politecnico di Milano (Scuola di Architettura e Società).

² Ostinata convinzione che debbo al generoso insegnamento di Bruno Reichlin, di cui segnalo, tra i non pochi saggi "metodologici", *Risalire alla genesi per ritrovare l'opera. La Ville Savoye a Poissy, 1928-1931*, ora in B. REICHLIN, *Dalla «soluzione elegante» all'«edificio aperto». Scritti attorno ad alcune opere di Le Corbusier*, a cura di A. VIATI NAVONE, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2013, pp. 235-253.

³ Ricostruzione che sarà presentata più diffusamente in N. NAVONE, *Frammenti di una provincia pedagogica. Le scuole elementari e l'asilo di Riva San Vitale di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, in corso di pubblicazione (2019), part. cap. II.

⁴ Mendrisio, Archivio del Moderno (d'ora innanzi AdM), *Fondo Rino Tami*, RT MS 30/3, *Verbale seduta di esame e di premiazione dei progetti* [con annesso il *Verbale della seduta di apertura del concorso per lo studio [del] progetto di costruzione del Centro scolastico di Chiasso*], in tutto 9 foll. dattiloscritti (al recto). Al concorso furono presentati 17 progetti.

⁵ Giuseppe Antonini (1896-1962), membro della SIA - Società svizzera degli Ingegneri e degli Architetti, socio fondatore del Gruppo Ticino della FAS - Federazione degli Architetti Svizzeri. Dopo gli studi a Lugano, sua città natale, e a Svitto, si diplomò nel 1921 al Politecnico federale di Zurigo. Lavorò dapprima in Francia, poi nello studio dell'architetto lucernese Emil Vogt, specialista nella progettazione di alberghi e autore, tra le molte sue opere in Svizzera e all'estero, dell'Hotel Excelsior a Roma (1904-1906, con Oskar Balthasar e Otto Maraini). Rientrato in Ticino nel 1928, Antonini fondò il proprio studio a Lugano, sposando dapprima le istanze del Novecento milanese, quindi approdando a una modernità assai cauta. Un suo necrologio, firmato dall'architetto locarnese Paolo Mariotta, è pubblicato in «Werk-Chronik», 7, 1962, p. 154*; cfr. pure S. MARTINOLI, *L'architettura nel Ticino del primo Novecento. Tradizione e modernità*, Bellinzona, Casagrande, 2008, *ad indicem* e il recente contributo di R. BERGOSSI, *San Nicolao della Flüe a Besso. La bellezza nascosta*, «Il nostro Paese», LXVI, 322, dicembre 2014, pp. 30-37.

⁶ AdM, *Fondo Rino Tami*, RT MS 30/3, *Verbale...*, cit., p. 5. Gli altri premiati furono gli architetti tecnici Alberto Finzi e Paolo Zürcher (3. premio); un giovanissimo Dolf Schnebli (4. premio), che pochi mesi prima si era aggiudicato il concorso per il nuovo Ginnasio cantonale di Locarno; e l'ingegnere Maurizio Lepori (6. premio), ai quali si aggiunsero tre progetti acquistati.

⁷ *Ibid.*

⁸ Archivio del Comune di Chiasso (d'ora innanzi AC Chiasso), *Protocolli risoluzioni municipali dal 2 maggio 1961 al 28 agosto 1961*, protocollo della seduta dell'11 luglio 1961.

⁹ André Ruchat muore durante un volo di esercitazione come pilota di caccia dell'aviazione militare svizzera, a Meiringen, il 25 ottobre 1960. Flora e André si erano sposati a Vacallo il 19 gennaio 1959; l'8 dicembre 1959 era nata la loro figlia Anna, a Zurigo, dove i giovani sposi studiavano al Politecnico federale, lei architettura, lui ingegneria civile.

¹⁰ Per una disamina più dettagliata della vicenda cfr. N. NAVONE, *Frammenti di una provincia pedagogica...*, cit.

¹¹ AC Chiasso, *Protocolli risoluzioni municipali dal 2 maggio 1961 al 28 agosto 1961*, protocollo della seduta dell'11 luglio 1961.

¹² Archivio dell'Ufficio tecnico del Comune di Chiasso (d'ora innanzi AUTC Chiasso), CS Chiasso A1, situazione 1:500, n. 2, 12 settembre 1960 (sic); CS Chiasso B1, situazione 1:500, n. 1, 9 settembre 1960 (sic); CS Chiasso C1, situazione 1:500, n. 3, 11 settembre 1960 (sic). Sorprende che i tre elaborati grafici siano datati al settembre 1960, quando l'incarico a Flora Ruchat-Roncati e ad Antonio Antorini e Francesco Pozzi fu deliberato dal municipio di Chiasso soltanto l'11 luglio 1961. Sempre che non si tratti di una retrodatazione, involontaria o deliberata.

¹³ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR S2 [relazione tecnica illustrata dello sviluppo del progetto per il Centro scolastico di Chiasso], copia eliografica con interventi a china e ad acquerello, s.d.

¹⁴ L. QUATTROCCHI, «Architettura educatrice»: *l'Italia e l'esempio europeo dalla ricostruzione alla Triennale del 1960*, in *Architetture per l'infanzia. Asili nido e scuole materne in Italia 1930-1960*, a cura di L. QUATTROCCHI, Torino - Londra - Venezia - New York, Allemandi, 2009, pp. 111-132, in part. pp. 126-128.

¹⁵ Cfr. *Kleinkinderschule in Coventry*, «Bauen + Wohnen», XII, 10, 1960, pp. 317-319. Per la Day Nursery di Garston cfr. A. ROTH, *The New School / Das Neue Schulhaus / La Nouvelle Ecole*, Zürich, Girsberger, 1957, pp. 71-76; in precedenza l'edificio era stato pubblicato, con altre scuole realizzate dal «county architect» Aslin, nel «Bulletin Technique de la Suisse Romande», LXXIX, 24, 1953, pp. 460-463; sull'architettura scolastica dello Hertfordshire cfr., tra gli altri, A. SAINT, *Écoles d'après-guerre dans le Hertfordshire: Un modèle anglais d'architecture sociale*, «Histoire de l'éducation», 102, 2004, pp. 2-18, [on-line], <http://histoireeducation.revues.org/709>, pagina consultata il 22 ottobre 2015). Per un precoce apprezzamento dell'edilizia scolastica inglese, cfr. G. PONTI, *Scuole dopo la guerra in Inghilterra*, «Domus», 243, febbraio 1950, p. 11.

¹⁶ Il progetto viene presentato alla committenza, rappresentata dalla Delegazione scolastica del Comune di Chiasso, il 4 maggio 1962. La spiegazione del progetto «spetta in modo precipuo all'arch. Signora Ruchat-Roncati, coadiuvata dai signori Pozzi e Antorini, ed avviene sulla scorta dei progetti esposti, del modello di un'unità di costruzione e della relazione di dettaglio» (relazione che venne tuttavia consegnata ai membri della Delegazione soltanto l'8 maggio successivo). AC Chiasso, *Archivio della Delegazione scolastica*, verbale della seduta del 4 maggio 1962.

¹⁷ AC Chiasso, *Protocolli risoluzioni municipali dal 3 gennaio 1962 al 30 aprile 1962*, protocollo della seduta n. 7/118 del 5 febbraio 1962: «[Risoluzione] 61 – Rapporto Delegazione scolastica / Nuovo Centro scolastico». Preso atto del rapporto del 3 febbraio 1962 inviato dalla Delegazione scolastica, e dopo una breve discussione, il municipio aderisce alle conclusioni del rapporto e «risolve di convalidare il mandato di affidare ai signori Arch. Ruchat, Antorini e Pozzi per l'allestimento dei progetti definitivi e del preventivo di spesa per le due [cfr. *infra* e la nota 21] Case dei Bambini, che saranno assistiti, in qualità di supervisori, dai signori Arch. Camenzind, Tami e Jäggi [...]». La decisione, comunicata verbalmente agli architetti nei giorni successivi, sarà ribadita per iscritto dal municipio di Chiasso soltanto il 9 luglio 1962. Cfr. AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR S2, lettera del municipio di Chiasso a Flora Ruchat-Roncati, Antonio Antorini e Francesco Pozzi, Chiasso 9 luglio 1962, 1 fol. dattiloscritto.

¹⁸ AUTC Chiasso, [Relazione del progetto dell'aprile 1962], fascicolo di 8 foll. (copie eliografiche) dattilografati e illustrati al recto.

¹⁹ Il passo della relazione tecnica è citato nel verbale della Delegazione scolastica del Comune di Chiasso del 16 maggio 1962, in AC Chiasso, *Archivio della Delegazione Scolastica*.

²⁰ Una variante intermedia documentata da una planimetria non datata (ma che possiamo collocare a cavaliere tra il «progetto di gran massima» dell'ottobre del 1960 e il progetto del 19-20 aprile 1962), mostra invece le prime due sezioni (precedute da un corpo verosimilmente occupato dai locali di servizio comuni e dall'amministrazione) attestare verso ovest, sul lato di via Balestra. Cfr. AUTC Chiasso, *Planimetria*, 1:500, s.d., copia eliografica.

²¹ AC Chiasso, *Archivio della Delegazione scolastica*, verbale della seduta del 30 gennaio 1962. Le medesime conclusioni sono ribadite nella seduta del 3 febbraio 1962 e quindi accolte dal municipio nella seduta del 5 febbraio, in occasione della quale i tre architetti sono incaricati dell'allestimento dei progetti definitivi e del preventivo di spesa per le due Case dei Bambini». Si tenga presente che, sino a questo punto, le valutazioni della Delegazione scolastica sono orientate dal progetto presentato dagli architetti nel settembre del 1961, che prevedeva la distribuzione delle quattro sezioni in due fabbricati identici.

²² Come si può verificare sfogliando le principali riviste di architettura svizzere pubblicate nei decenni che precedono la progettazione dell'asilo di Chiasso: «Bauen + Wohnen», «Bulletin technique de la Suisse romande», «Rivista tecnica», «Schweizerische Bauzeitung», «Werk».

²³ La citazione, come pure i riferimenti alla Maison “Citrohan”, agli Immeubles-villas e al Padiglione dell'Esprit Nouveau, sono contenuti nel testo italiano e tedesco della conferenza *Verso l'architettura - Le Corbusier 'prêt à porter'*, tenuta da Flora Ruchat-Roncati al Politecnico federale di Zurigo il 13 gennaio 1987, nell'ambito del ciclo di lezioni organizzato per celebrare il centennale della nascita dell'architetto; cfr. AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, testi. Questi riferimenti all'opera di Le Corbusier saranno ripresi, con l'avallo di Flora, nel testo di L. TRENTIN, *La strada per Chiasso: l'asilo di Flora Ruchat-Roncati (1960-1964)*, «Archi», 6, 2000, pp. 33-35.

²⁴ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR FotS1 provv.

²⁵ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, testi, testo della conferenza *Verso l'architettura - Le Corbusier 'prêt à porter'*, tenuta al Politecnico federale di Zurigo il 13 gennaio 1987, p. 10 del dattiloscritto.

²⁶ La relazione dell'ispettrice cantonale degli asili è citata nel verbale della seduta del municipio di Chiasso del 28 agosto 1959. Cfr. AC Chiasso, *Protocolli risoluzioni municipali dal 3 luglio 1959 al 23 dicembre 1959*, protocollo della seduta del 28 agosto 1959.

²⁷ Si vedano, rispettivamente, il disegno FLC 14711 e la presentazione delle Maisons “Monol” in LE CORBUSIER, *Oeuvre complète*, I, 1910-1929, a cura di W BÖSIGER, O. STONOROV, Zürich, Girsberger, 1929, p. 30.

²⁸ Cfr. i saggi di B. REICHLIN, «*Le dehors est toujours un dedans*». *La Villa de Mandrot a Le Pradet, 1929-1932* (in particolare il paragrafo *Dal «prisma puro» alla «forma aperta»*). *Dalla composizione «suddivisa» al «metti e leva»* e «*L'atelier era un vaso di Pandora*». *Cinquant'anni di progetti rivisitati da Le Corbusier & Co. L'ospedale di Venezia, 1960-1965*, ora in *Id.*, *Dalla «soluzione elegante» all'«edificio aperto»...*, cit., pp. 255-293 e 389-414.

²⁹ C. MANIAQUE BENTON, *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York, Princeton Architectural Press, 2009, p. 41 (ed. or. francese: Paris, Picard, 2005). Si cita il passo completo: «In this case [the Maisons Jaoul], the low, barrel-arch profile of railroad freight cars, the Pullman or sleeping cars and couchettes with buffet cars serving numbers of travelers – all of which struck Le Corbusier as successful designs adapting minimal spaces to accommodate maximum overlapping activities – might possibly have served as inspirational models».

³⁰ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR S2, lettera di Flora Ruchat a Peppo (Giuseppe) Chiesa, sindaco di Chiasso, Lugano 20 agosto 1962, 2 foll. dattiloscritti al recto. Scrive Flora Ruchat-Roncati: «ritengo [di dover] sottolineare che la qualifica concessami dalla Scuola Politecnica Federale debba per sé escludere interventi collegiali di supervisori in quanto il carattere architettonico e la sensibilità estetica sono prerogative

personale di assoluto rispetto. L'avermi designata quale responsabile in collaborazione con i Signori Arch. i Antorini e Pozzi implicitamente conferiva riconoscimento e fiducia nei titoli da me conseguiti. Ho accettato e sono pronta ad accettare qualsiasi consiglio di persone con esperienza particolareggiata sul problema dell'edilizia nella scuola materna (v. Ispettrice Calgari), così come confermo gradire una supervisione da parte di Architetti riguardo all'urbanistica e alla situazione generale del complesso scolastico. Ciò premesso non ho nulla in contrario, qualora il superiore interesse di questo Comune fosse ritenuto compromesso, che il progetto venga sviluppato da i miei attuali Collaboratori sotto la Direzione della Commissione soprannominata, rinunciando così al mandato, fermo ritenuto il regolamento S.I.A. per gli studi a tutt'oggi eseguiti. Non desidero né ritengo opportuno spendere commenti per mettere in evidenza le ragioni che ledono la suscettibilità di chi, con coscienza, ritiene poter onestamente esercitare la propria professione».

³¹ Ulteriori modifiche sono l'accorpamento dei servizi, al fine di liberare il lato minore interno delle corti dei refettori, e la soppressione delle leggere variazioni di quota (un gradino di 15 cm) che articolavano l'aula, i percorsi e i servizi, il refettorio (ordinati dalla quota massima alla minima). Viene inoltre completamente ridisegnata l'aula polivalente.

³² AUTC Chiasso, lettera di Pia Calgari a Giuseppe Tami, Lugano 4 maggio 1963.

³³ Il 24 aprile 1963 gli architetti inviano al Dipartimento della pubblica educazione «il piano definitivo per l'approvazione, modificato secondo le Vostre indicazioni» fornite in occasione dell'incontro del 10 aprile precedente, cui fanno seguire, l'11 maggio, «i piani ulteriormente richiesti inerenti alla parte cantinato»; AUTC Chiasso, lettere di Flora Ruchat, Antonio Antorini e Francesco Pozzi al Dipartimento della pubblica educazione, all'«Uff. Segretario sostituto Sig. Tami», Lugano 24 aprile 1963. e all'«Ufficio Sig. Bottinelli», Lugano 11 maggio 1963.

³⁴ AUTC Chiasso, pianta del primo piano, 1:100, 23 ottobre 1962, copia eliografica con interventi a matita e a matita colorata rossa.

³⁵ Cfr. A. GHIRINGHELLI, R. CESCHI, *Dall'intesa di sinistra al governo quadripartito (1947-1995)*, in R. CESCHI (a cura di), *Storia del Canton Ticino, II, Il Novecento*, Bellinzona, Casagrande, 1998, pp. 551-576, note a pp. 802-804.

³⁶ L'articolo che la rivista «Werk» dedica ai due incontri non riporta purtroppo le dichiarazioni di Aurelio Galfetti e Flora Ruchat-Roncati. Alla sessione di Lugano presero parte Peppo Brivio, Bruno Brocchi, Lucius Burckhardt, François Burckhardt, Tita Carloni, Aurelio Galfetti, Christian Hunziker (architetto ginevrino promotore delle due giornate), Franco Ponti, Flora Ruchat-Roncati e Dolf Schnebli, mentre a Zurigo intervennero Lucius Burckhardt, Urs Hettich, Benedikt Huber, Max Lechner, Lorenz Moser, Manuel Pauli, Hans Ulrich Scherer, Beate Schnitter, Martin Steiger e Peter Steiger. Cfr. *Das individuelle Haus, Prüfbank der Gesellschaft, «Werk»*, LIII, 11, novembre 1966, pp. 261-264.

³⁷ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, testi, *La Capanna di Adamo è in Paradiso, e quella di Eva?*, dattiloscritto del 15 luglio 1993. Il testo è stato pubblicato, in una versione ridotta, «Controspazio», 6, 1996, pp. 36-37.

³⁸ Di legno perché sarebbe stata questa la materializzazione della casa richiesta inizialmente dai committenti, e in particolare da Marthe Ruchat, il cui paradigma di riferimento erano le grandi dimore rurali bernesi (il cantone da cui proveniva), raccolte sotto il vasto tetto a spioventi. Ringrazio Anna Ruchat per questo e altri spunti preziosi, tra i quali la sua poesia.

³⁹ AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-1, rilievo particella n.o 1136, 3 luglio 1966 (il rilievo è successivo all'elaborazione dei primi progetti).

⁴⁰ AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-1, piante, 1:100, 22 gennaio 1966; [pianta del] tetto / sezioni, 1:100, senza data; facciate ovest e est, [1:100], senza data; facciate sud e nord, [1:100], senza data; LG C20-1, proposte di schemi e relativi calcoli di cubatura, 1:200, 1 marzo 1966; LG T20-1, piante, 1:100, 10 marzo 1966; relazione tecnica, facciate e sezioni, 1:100, 18 marzo 1966; LG C20-1, piano canalizzazioni, 20 marzo 1966; calcolo di cubatura e schizzi prospettici, senza data. Si noti che gli schizzi prospettici si discostano per diversi riguardi dalle piante e dalle sezioni.

⁴¹ AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG T20-2, piante, 1:50, 13 giugno 1966; sezioni, 1:50, 13 giugno 1966; facciata sud-ovest e facciata nord-ovest, 1:50, 13 giugno 1966; facciata sud-est e facciata nord-est, 1:50, 13 giugno 1966; situazione e canalizzazione, 1:100, 14 giugno 1966.

⁴² Qualificato nei disegni come «ripostiglio»; cfr. AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG T20-2, piante, 1:50, 13 giugno 1966.

⁴³ AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG S20, formulario relativo alla «domanda di costruzione», 15 giugno 1966.

⁴⁴ Cfr. ad esempio LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, G. Crès et Cie., 1924, p. 176 (ed. it. *Urbanistica*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

⁴⁵ Benché nelle sezioni la quota d'imposta delle finestre risulti più bassa di 1,40 m, che è misura derivata dal Modulor (131 + 9 cm); cfr. AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG T20-2, sezioni, 1:50, 13 giugno 1966. A riscontro si veda il foglio raffigurante le facciate sud-ovest e nord-ovest, 1:50, 13 giugno 1966.

⁴⁶ AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-1, piante: terrazza, tetto, 1:50, 8 agosto 1966; LG T20-3, pianta cantina, p[iano] t[erreno], 1° piano, 1:50, 5 agosto 1966; sezioni, 1:50, 19 agosto 1966; facciata est, facciata nord, 1:50, 19 agosto 1966; facciata ovest, facciata sud, 1:50, 19 agosto 1966.

⁴⁷ La quota del parapetto, misurata nella sezione, è di 1,40 metri in modo tale da occultare, una volta seduti, gli immediati dintorni.

⁴⁸ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, testi, *La Capanna di Adamo è in Paradiso, e quella di Eva?*, dattiloscritto del 15 luglio 1993.

⁴⁹ «[...] cerco sempre di raccogliere gli elementi significativi del *paesaggio lontano* in rapporto con il *paesaggio vicino* e tale ricerca nei miei progetti si materializza nella configurazione di *spazi traversanti*, infatti la pianta più interessante che posso fare è quella che ha due aperture analoghe che mi mettono in *rapporto continuo* lo spazio interno con l'esterno. [...] *Lo spazio traversante* traccia una direzione principale che va ad accogliere le cose che tu hai privilegiato generando così la possibilità di rapporti particolari», A. GALFETTI, *Oggetti territoriali*, a cura di S. DE GIULI *et al.*, Reggio Calabria, iriti editore, 2008, p. 27.

⁵⁰ Impianto che Aurelio Galfetti, in più occasioni, ha sostenuto di aver ideato durante una vacanza a Sperlonga e quindi sviluppato nell'ufficio di Bedano con Flora e Ivo.

⁵¹ Nei prospetti sudovest e sudest si tratta di una lama di 100×25 cm, che aggetta dalla facciata di 75 cm. Nel prospetto nordovest questa lama si muta in una parete che, dal primo al secondo piano, contribuisce a portare la scala di servizio.

⁵² AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-1, Studio della pianta e vedute prospettiche del soggiorno, s.d. L'attribuzione del disegno alla mano di Flora Ruchat-Roncati è stata confermata da Aurelio Galfetti.

⁵³ Cfr. *Flora Ruchat-Roncati*, a cura di P. CARRARD, D. GEISSBÜHLER, S. GIRAUDI, Zürich, gta Verlag, 1998, p. 67. Si tratta verosimilmente di copie eliografiche colorate, tratte dalle facciate 1:50, datate 19 agosto 1966, conservate in AdM *Fondo Aurelio Galfetti*, LG T20-3.

⁵⁴ Nel prospetto nordovest le ampie finestre in corrispondenza della cucina e del pranzo al primo piano, ancora documentate dagli esecutivi dell'ottobre 1966, cedono il posto a una sola finestra orizzontale (ma più piccola della precedente) che illumina la cucina; cfr. AdM *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-1, pianta del piano cantina, 1:50, 30 settembre 1966; pianta piano terreno, 1:50, 30 settembre 1966; pianta 1. piano, 1:50, 3 ottobre 1966, modificata il 30 gennaio 1967; pianta 2. piano terrazza, 1:50, 13 ottobre 1966, modificata il 30 gennaio 1967. Si tratta delle quattro piante pubblicate in *Flora Ruchat-Roncati*, cit., p. 66, che non documentano la casa così come portata a termine. Cfr. pure AdM *Fondo Aurelio Galfetti*, LG C20-2, sezione A-A, 1:50, 19 ottobre 1967, modificata il 30 gennaio 1967; sezione B-B, 1:50, 28 ottobre 1966, modificata il 30 gennaio 1967; facciata est, 1:50, 21 ottobre 1967, modificata il 30 gennaio 1967; facciata sud, 1:50, 24 ottobre 1967, modificata il 30 gennaio 1967; facciata ovest, 1:50, 26 ottobre 1967 e facciata ovest, 1:50, 26 ottobre 1967, modificata il 30 gennaio 1967 (che mostra appunto il prospetto così come sarà realizzato).

⁵⁵ Al piano terreno viene ricavata, davanti alla rimessa dell'auto, una seconda camera, arretrando a filo della casa il muro perimetrale del giardino e ruotando di 90° la giacitura del servizio adiacente; cfr. «L'architettura: cronache e storia», vol. 259, XXIII, 1, maggio 1977, p. 42.

⁵⁶ «Les habitants, venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa vie de campagne, ils la contempleront maintenue intacte du haut de leur jardin suspendu...». Certo, la campagna di Morbio, verso il 1966, non si prestava più a cullare «un rêve virgilien», nondimeno il rapporto instaurato con il paesaggio è lo stesso. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès et Cie., 1930, pp. 136-138 (ed. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Bari, Laterza, 1979).

⁵⁷ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, testi, *La Capanna di Adamo è in Paradiso, e quella di Eva?*, dattiloscritto del 15 luglio 1993, fol. 3.

⁵⁸ «Ce plan [de Villa Shodhan] rappelle les ressources de la Villa Savoye de 1929-30 à Poissy, mis à la mode tropicale ici et à la mode indienne, et au calendrier Le Corbusier d'après 1950». LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1952-1957*, a cura di W. BÖSIGER, Zürich, Girsberger, 1957, p. 134.

⁵⁹ Desumo l'espressione da Tita Carloni.

⁶⁰ A questo riguardo sia lecito rinviare a N. NAVONE, *Fonti, paradigmi, modelli: brevi note sull'architettura degli anni cinquanta in Ticino*, "Archivio Storico Ticinese", seconda serie, 136, dicembre 2004, pp. 257-280.

⁶¹ LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1946, p. 85 (ed. it. *Maniera di pensare l'urbanistica*, Bari, Laterza, 1965).

⁶² AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR T19/1.

⁶³ Sul Bagno di Bellinzona si veda *Il Bagno di Bellinzona di Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy*, a cura di N. NAVONE, B. REICHLIN, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2010; per le vicende progettuali si veda in particolare N. NAVONE, *La genesi del progetto*, in *Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 19-33.

⁶⁴ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR S21prov, studi per il Bagno di Bellinzona, inchiostro azzurro e inchiostro di china a penna, matita, matite colorate su foglio di carta originariamente raccolto in un blocco,

mm 315 × 238. Dall'alto verso il basso, di mano di Flora Ruchat-Roncati, veduta del Bagno e dell'area circostante dalla collina di Artore; sezione lungo l'asse nord-sud; sezione lungo l'asse est-ovest; iscrizioni: a china «ginn[asio] Camenzind» e «l'acqua potrà passare da una parte all'altra del ponte»; a inchiostro azzurro, in corrispondenza della sezione nord-sud, «pedoni / circolazione», «pedoni / sedentari», «circolazione / sopraelevata», «automobili», «pedoni / circolazione», «automobili»; a inchiostro azzurro, in corrispondenza della sezione est-ovest: «1», «2», «Sport / in corpo sano», «3», «Senza arrischiare / la vita», «Scuole / mens sana». In basso, a inchiostro azzurro: «L'asse di circolazione pedonale / deve essere molto attrezzato. / A tutti i livelli deve assolutamente accadere qualcosa. / 1. Tutti gli accessi ai diversi luoghi sportivi: bagno / calcio / tennis / piscina coperta. / 2. Elementi di sosta per l'osservazione / panchina – cannocchiali – acqua. / 3. Pista di corsa per podisti». Al verso, di mano di Flora Ruchat-Roncati: planimetria del Bagno di Bellinzona e dell'area circostante; in basso, a matita: «questo polo / potrebbe anche diventare il / centro del quartiere. / 67».

⁶⁵ La notizia della vittoria fu comunicata agli architetti la mattina del 23 settembre 1967, e fu rilanciata, pochi giorni più tardi, dai principali quotidiani ticinesi. Cfr. N. NAVONE, *La genesi del progetto*, cit., pp. 19-33. La datazione del viaggio siciliano di Flora mi è stata suggerita da Ivo Trümpy, che ringrazio.

⁶⁶ AdM, *Fondo Flora Ruchat-Roncati*, FRR S21prov, studi per il Bagno di Bellinzona, inchiostro azzurro e inchiostro di china a penna, matita, matite colorate su foglio di carta originariamente raccolto in un blocco, 315 × 238 mm.

⁶⁷ L. GALFETTI, *Il progetto dello spazio*, testo della conferenza tenuta all'Accademia di architettura di Mendrisio il 25 gennaio 2007, in L. GALFETTI, *Il progetto dello spazio*, a cura di M. ORTALLI, N. OSSANNA CAVADINI, Cernobbio, Archivio Cesare Cattaneo, 2009, p. 30. «Ho sovente iniziato la progettazione, anche la più semplice, a partire dal movimento», dirà in un'altra occasione Galfetti: M. ZARDINI, *Dalla città alla rocca: un concorso a Salisburgo*, «Casabella», 534, aprile 1987, p. 19.

⁶⁸ Benché Aurelio Galfetti abbia poi affermato che «Il Castello non era il nostro riferimento, il Castello ce lo ha fatto scoprire nel 1970 Mario Botta [...] con il suo lavoro di diploma a Bellinzona»; L. GALFETTI, *Il progetto dello spazio*, cit., p. 30. Gli originali delle tavole concorsuali sono conservati in AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, LG T21 Conc 1/1-2 e *Fondo Ruchat-Roncati*, FRR T19/1-4.

⁶⁹ LE CORBUSIER, *Sur les 4 routes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 38.

⁷⁰ LE CORBUSIER, *La ville radieuse*, Boulogne, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1935, p. 58. La frase è ricordata nell'articolo di presentazione del Bagno di Bellinzona apparso nella rivista svizzera «Werk», pochi mesi dopo l'inaugurazione dell'opera: D. P[EVERELLI], *Schwimmbäder in Bellinzona, Lancy, Zurzach*, «Werk», LVIII, 2, febbraio 1971, p. 104. Sul rapporto tra architettura e paesaggio nell'opera di Le Corbusier si veda *Le Corbusier: an Atlas of Modern Landscapes*, a cura di J.-L. COHEN, MoMA, New York 2013.

⁷¹ Su questo punto si veda M. STEINMANN, *La Scuola ticinese all'uscita da scuola, in Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 35-43.

⁷² Rinvio alle osservazioni di B. REICHLIN, *Un paradigma di architettura territoriale*, in *Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 9-17.

⁷³ «Nicht in der Natur der Dinge, sondern in unserem Kopf ist die ‚Landschaft‘ zu suchen; sie ist ein Konstrukt, das einer Gesellschaft zur Wahrnehmung dient, die nicht mehr direkt vom Boden lebt», L. BURCKHARDT, *Landschaftsentwicklung und Gesellschaftsstruktur*, in *Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs*, a cura di F. ACHLEITNER, Salzburg, Residenz Verlag, 1977, pp. 9-15, cit. a p. 25.

⁷⁴ La citazione del passo di Burckhardt ricorre ad esempio nel dattiloscritto della relazione *Nationalstrassen und Landschaftsgestaltung. Bild und Wirklichkeit am Beispiel der zu Projektierenden Transjurassienne*, tenuta da Flora Ruchat-Roncati all'ORL Kolloquium del 27 novembre 1990, poi ripresa e ampliata nella conferenza *Verkehr und Landschaft* tenuta il 9 febbraio 1993 a Lucerna nell'ambito della SIA - Società svizzera degli Ingegneri e degli Architetti (AdM, *Fondo Ruchat-Roncati*, testi).

⁷⁵ B. REICHLIN, *Un paradigma di architettura territoriale*, cit., p. 14.

⁷⁶ Osservazione che rende appunto incerta la datazione del foglio: precedente o immediatamente successivo alla consegna del progetto di concorso (come farebbe credere la data dell'accluso foglio d'argomento siciliano)?

⁷⁷ Per le quali sia lecito rinviare alla *Storia illustrata del progetto*, in N. NAVONE, B. REICHLIN (a cura di), *Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 69-133.

⁷⁸ B. REICHLIN, *Un paradigma di architettura territoriale*, cit., p. 17.

⁷⁹ Le immagini del Carpenter Center sono pubblicate a corredo dei saggi di H.R. HITCHCOCK, *Le Corbusier and the United States*, e di S. GIEDION, *New Ventures in University Building (Le Corbusier, Sert)*, «Zodiac», 16, 1966, rispettivamente pp. 6-23 e 24-35.

⁸⁰ D. P[EVERELLI], *Schwimmbäder in Bellinzona, Lancy, Zurzach*, cit., p. 104.

⁸¹ M. BOTTERO, *Viaggio in India: da Le Corbusier a Kahn*, «Zodiac», 16, 1966, pp. 120-135. Sulla relazione tra il «modellato» della topografia del Campidoglio di Chandigarh e le diverse proposte per il Bagno

di Bellinzona si vedano i saggi di B. REICHLIN, *Un paradigma di architettura territoriale*, cit. e F. GRAF, M. SCIARINI, *La costruzione dell'architettura, il restauro della costruzione*, in *Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 45-68.

⁸² Cfr. *Storia illustrata del progetto. Le varianti intermedie e il progetto approvato (ottobre 1967-aprile 1968)*, in *Il Bagno di Bellinzona...*, cit., pp. 76-89.

⁸³ Si veda, al riguardo, l'analisi compiuta da F. GRAF, M. SCIARINI, *La costruzione dell'architettura...*, cit., pp. 45-68, da cui desumo la citazione.

⁸⁴ Secondo la testimonianza rilasciata allo scrivente da Aurelio Galfetti e Flora Ruchat-Roncati.

⁸⁵ Citazione tratta dal rapporto della giuria conservato in AdM, *Fondo Aurelio Galfetti*, e citato *ivi*, p. 45.

⁸⁶ La citazione è tratta da Ch. BAUDELAIRE, *Exposition universelle 1855 Beaux-arts. I. Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité* (nella versione originale: «J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle; il en faut toujours en inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtement»).