

Le Alpi scavalcate; i percorsi alpini della modernità (montagna, paesaggio, industria)

Quando pensiamo ad un'immagine montana risaliamo fin da subito ad apparizioni di paesaggi alpini intonsi, fiabeschi, infantili dove case e persone si fondono in una liquida e vergine sostanza ricavata dalla fusione tra cielo, roccia e terra; di certo non ci vengono in mente apparati tecnologici tanto meno impianti, strade ed infrastrutture.

Sicuramente non pensiamo all'architettura quale parte di un palinsesto mentale ipertecnologico, ma proiettiamo nella mente l'immaginario alpino attraverso una composizione di proiezioni naturali o quasi che finiscono sicuramente per richiamare ogni volta panorami innevati, casette con il tetto a due falde o *snowball* con vecchi scarponi immersi nell'acqua stantia; ma è bene lasciarci alle spalle alcuni equivoci di fondo: l'immagine della montagna romantica, fatata o che incanta, può solo tornare a farsi viva nelle nostre visioni mentali, nelle vecchie stampe, nelle cartoline illustrate dove i villaggi venivano rappresentati nella loro rasserenante configurazione storica o al massimo nelle foto in bianco e nero dei libri di Mario Cereghini.

Questa montagna è volata via, trasportata nei gas di scarico dei torpedoni e nei flussi dei torrenti deviati per alimentare gli impianti idroelettrici alpini.

Ma nonostante tutto, questa è la sola montagna che troviamo commercializzata ovunque: dai negozi di souvenir alle televendite di seconde case sulle Prealpi (ma sono queste le uniche aree montane rimaste libere?).

E tali concetti "romantici" nacquero alla fine del diciannovesimo secolo, per svilupparsi in seguito, quando si affermò il *pittoresco* in montagna; all'affermazione delle *nuove* tipologie si abbinò il *neomarketing* del turismo alpino che arrestò nel tempo ed efficacemente l'immagine delle nuove Alpi che ricordavano in tutto e per tutto quelle vecchie.

La stessa rappresentazione nell'oggettistica e nell'iconografia legata alle pubblicità delle stazioni climatiche rimandava a figure paesaggistiche interpretabili da una clientela che richiedeva testimonianze di un mondo che voleva cristallizzato nel suo lato migliore, quello visibile da turista, e che portava alla contemplazione di tutto ciò che lo componeva: le casette rigorosamente in pietra e legno, protette dal tettuccio a due falde, gli animaletti selvaggi, l'abito tradizionale, e perché no, la natura fermata nel suo percorso vitale della stella alpina dissecata.

Immagini la cui proiezione all'esterno era interpretata da una clientela *complice*, quale corresponsabile di una propaggine affrescata della natura, nonostante si trattasse di immagini che ritraevano oggetti inanimati ed edifici, creazioni dell'uomo quindi.

L'immagine della montagna, impervia, difficile, pericolosa ma comunque conciliante, rassicurante e quindi per tutti, darà luogo ad un fenomeno commerciale ed a una sua rappresentazione edilizia che si risconterà nell'architettura costruita nei villaggi e nei passi alpini.

Ma questa immagine della montagna non è sempre stata considerata quale rappresentazione di una realtà fantastica, fatta di figure così diverse da quelle usuali; una realtà dove la contrapposizione tra la natura e l'uomo rendeva il tutto ben distinto e distinguibile.

La montagna non è sempre stata vista sotto una luce benevola: rispetto al paesaggio alpino, la stessa letteratura non sempre ha giocato un ruolo conciliante. Chateaubriand, nel suo "*Viaggio sul Monte Bianco*", del 1805 descrive un ambiente che deve la sua amenità solo al contrasto. La montagna raccontata con un'enfasi che capovolgeva la sua stessa essenza di grandiosità, solita ad essere narrata con un coinvolgimento emotivo che la teme e la ingigantiva.

Chateaubriand riteneva che la tanto *decantata bellezza delle montagne* era tale solo per la fatica nel guardarla, nel solcarla e nel viverla.

Scriveva Chateaubriand:

"Ai paesaggi di montagna si attribuisce un carattere sublime, che deriva probabilmente dalla grandezza delle cose. Ma se si dimostra che tale grandezza, in effetti incontestabile, non è tuttavia percepibile allo sguardo, che ne è del sublime?". Ed insisteva: *"Dunque il grandioso, e di conseguenza quella specie di sublime che suscita, svanisce quando ci troviamo in mezzo alle montagne: vediamo se il grazioso vi è presente in misura più cospicua. Ci si estasia sulle valli svizzere; ma bisogna pur notare che la loro amenità deriva solo dal contrasto".*

La graziosità scambiata per grandiosità.

Lo stesso Ruskin, che soggiorna in alcune località alpine italiane, trovandosi nel luglio del 1845 in Valle Anzasca, testimoniava che l'ambiente alpino non celava gli indizi del *paesaggio umano* ma che anzi la

costruzione del *landscape* avveniva mediante la sovrapposizione delle parti, quelle che nascono naturalmente e quelle che vengono costruite rendendo nitide le sovrapposizioni fra l'oggetto umano ed il *contorno*.

Come se contasse la memoria, non solo la realtà; ed è qui che nasce il *tipico*. Ogni aspetto della peculiarità alpina è propizio alla sua diffusione. Qualsiasi modalità legata alla memoria della montagna diviene utilizzabile per persuadere il cittadino che si trova *veramente* sulle Alpi.

Inizia la commercializzazione delle Alpi, attraverso un veloce processo di divulgazione che passava forzatamente per la *scoperta* di (queste nuove) montagne; le stesse rappresentazioni pubblicitarie trasmettevano immagini che illustravano solo la natura, anche laddove questa faceva da sfondo a ritratti di persone e costruzioni; l'architettura alpina era *solo* parte di un fondale perenne, una sorta di oggetto in rilievo.

Le montagne, le Alpi dunque, venivano riscoperte attraverso un processo di analisi delle loro parti costituenti, quelle naturali e quelle costruite dall'uomo; nelle descrizioni letterarie e nelle raffigurazioni pittoriche l'oggetto architettonico era considerato nella sua ovvietà di parte aggiunta nella composizione dello sfondo alpino, quell'orizzonte che verrà presentato e rappresentato dai paesaggisti in modo leggendario con le montagne a toccare la cornice dei quadri.

E l'architettura sarà spesso interpretata da *oggetti* isolati, spesso da un solo oggetto, dalle forme aggraziate e corrette, come nei disegni dei bambini.

fig. 1 (Villa Cima, Planpincieux, Courmayeur (AO), Arch. Mino Fiocchi, 1969. Foto di Ornella Cedro)

E l'architettura si rivelò fondamentale ai fini dell'affermazione della città sulla montagna.

E' sufficiente ricordare le sue modalità di applicazione concreta nel paesaggio alpino, facili da trattare seguendo il manualistico ricordo delle *regole per costruire in montagna* scritte nel 1913 da Adolf Loos che fanno molto più riferimento alla natura alpina che alle capacità manuali ed intellettuali dell'uomo moderno che, se non pensava alla natura quale suggeritrice di soluzioni, poteva solo schiudere le proprie capacità industriali a nuovi disastri

"Costruisci meglio che puoi. Ma non al di sopra delle tue possibilità. Non darti arie. Ma non abbassarti neppure (...).

Fà attenzione alle forme con cui costruisce il contadino (...).

In montagna la neve non deve scivolare giù quanto vuole, ma quando vuole il contadino (...).

Sii vero! La natura sopporta soltanto la verità. Va d'accordo con i ponti a travi reticolari in ferro, ma rifiuta i ponti ad archi gotici con torri e feritoie. Non temere di essere giudicato non moderno (...).

Le modifiche al modo di costruire tradizionale sono consentite soltanto se rappresentano un miglioramento, in caso contrario attieniti alla tradizione. Perché la verità, anche se vecchia di secoli, ha con noi un legame più stretto della menzogna che ci cammina al fianco".

Il che voleva dire tener conto nella costruzione di nuove dimore delle forme esistenti quali espressioni di un luogo ma anche di quella montagna che *doveva* e *poteva* già dare quelle soluzioni, in termini di espressione fisica di capacità e possibilità non già di una volontà formale.

Le *Regole* di Loos descrivono quello che sarà, da lì in avanti, lo sforzo di molti architetti di trovare nel paesaggio alpino una soluzione dissimile dal riproporre asetticamente la modernità.

Di fatto la città ha *costruito* la montagna; il villaggio alpino del ventesimo secolo è stato rappresentato dall'organismo della città mediante una multiforme varietà di aspetti fisici divenendo di volta in volta il villaggio elettrico, la nuova stazione ferroviaria, la stazione termale, la città turistica, il luogo dello sci, il luogo dello sport, ma anche il luogo dove ambientare malattia e cura al tempo stesso.

E l'architettura più che vittima è stata complice di tutto questo poichè ambientata in un paesaggio che di colpo si popolò di paradossi: uno tra questi l'incongruenza dell'architettura nata in città *immersa diligentemente* in un contesto definito da condizioni naturali quali quelle dell'alta quota, con le stesse modalità della costruzione cittadina.

fig. 2 (Un'architettura *montana* in città: Milano. Foto di Luciano Bolzoni)

La città di fatto si trasferì sui pendii di montagna senza più tornare definitivamente in pianura; e non a caso la montagna non è praticamente mai scesa in città se non con la sovrapposizione al tessuto urbano di improbabili castelletti neogotici montani o peggio ancora di finti chalet o portinerie realizzate come cabine elettriche alpestri.

fig. 3 (Attrezzatura *montana* in città: Friburgo. Foto di Ornella Cedro)

E se la citazione dell'edilizia tradizionale è arte del ricordo, l'architettura contemporanea ambientata nelle vallate alpine citata da Carlo Mollino nel suo *Tabù e tradizione nella costruzione montana* del 1954 poteva (forse doveva) diventare l'unico modo concreto di entrare in un ambiente così delicato come quello alpino con rispetto ma senza paura:

"Volere un'architettura folkloristica vuol dire ripetere un modo che gli stessi costruttori di baite, gli stessi maestri artigiani che col legno e la pietra costruirono autentiche architetture, oggi non

vorrebbero più accettare. A questo proposito non è affatto da approvare l'imposizione o l'invito a inserire elementi formalmente tradizionali per iniziativa di quegli enti o commissioni che sovrintendono o «supervisionano» le nuove costruzioni montane. Questo invito al folklore, pur nato con la lodevole intenzione di evitare il peggio, sfocalizza gli elementi vitali della costruzione e tronca proprio un processo storico costruttivo che altro non è che quella tradizione che si vuole giustamente salvare".

Tradizione è continuo e vivente fluire di nuove forme in dipendenza del divenire irripetibile di un rapporto tra causa ed effetto, è fiume armonioso e differente in ogni ansa e non acqua stagnante o ritorno"

"In montagna non dovrebbero che approvarsi costruzioni basse, scomparire gli aerei tralicci delle linee ad alta tensione, le teleferiche diventare sotterranee, gli alberghi diventare dei bunker coperti di muschio. La negazione a priori dell'ostensione di tutto quanto è espressione del nostro mondo attuale, ritenere a priori che tutto quanto oggi costruiamo sia causa di deturpazione del paesaggio è altra pretesa romantica che tristemente denuncia la profonda sfiducia che abbiamo nel nostro mondo interiore, denuncia che consideriamo il nostro quotidiano come condanna e insieme il nostro desiderio permanente di evasione verso tempi e simulacri di forme di vita che consideriamo perdute: in una parola, la negazione di noi stessi".

"...A ogni problema costruttivo, in funzione dell'ubicazione e della destinazione, corrisponde una soluzione che si deve risolvere in architettura autentica e che, come tale, automaticamente si inserisce in bellezza nel paesaggio".

Va detto che qualche architetto deve aver tenuto in buon conto queste semplici concetti, tracciando una esile linea di confine tra l'architettura che *aveva trovato* nei luoghi montani e quanto si *poteva* sintetizzare dalla città, metodologia e materiali, esigenze e forma.

fig. 4 (Villa Frattini/Minetti, Cantoniera della Presolana (BG), Arch. Giovanni Muzio, 1922. Foto di Luciano Bolzoni)

Il sopravvenire (poi) della modernità nei territori alpini mutò il rapporto tra l'abitante ed il luogo e fece sì che al cittadino, desideroso d'avventura ed affascinato dalla paura che in lui provocavano gli orridi e la pericolosità delle pareti rocciose, si risponda all'inizio del Novecento e per altri trent'anni almeno con costruzioni tranquillizzanti, sicure, dove il paesaggio futuro si componeva di emergenze nate in pianura per i neoabitanti della montagna.

L'idea della nuova abitazione in montagna si decideva, concepiva e disegnava negli studi professionali cittadini che avevano nella montagna un'inedita via di esplorazione progettuale.

La *convinzione* di costruire in modo veramente moderno fu anticipata inoltre da un clima culturale che privilegiava il *pittoresco* nella forma ma il moderno nella sostanza; da un lato la già citata proliferazione dell'immagine soave delle Alpi, percepita da una clientela che ambiva a lanciarsi nell'avventura fruibile della montagna ma, comunque, nel caldo di un'abitazione confortevole.

Dall'altro una nuova *elite* dirigente molto lungimirante nel vedere in quegli stessi orridi mille attività lucrose, da cui nasceranno nel tempo i segni di una nuova geografia fatta di emergenze che sostennero il recente slancio imprenditoriale, aprendo la strada a ciò che verrà successivamente.

L'immagine della *nuova* architettura alpina si diffuse rapidamente in tutti i campi della sperimentazione progettuale, trovando un inesplorato territorio da sfruttare.

La città e la montagna non apparivano più come due poli opposti, divenendo un'unica grande tavola piana, saldata dalle infrastrutture che, riducendo le distanze in senso fisico, consentirono la formazione di un'unica grande forma; di fatto la città di pianura diventa la città alpina, fusa insieme in un unico paesaggio artificiale, un vasto territorio urbanizzato che diviene esso stesso lo sfondo quale *nuovo* elemento di orientamento geografico.

Forse ha ragione l'architetto ticinese Aurelio Galfetti, quando asserisce che la città *alpina* rappresenta un'area e non una città vera e propria.

Scrive Galfetti:

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

Questa città esplose all'esterno e la ricaduta a terra dei detriti derivanti provocò la semina nel paesaggio alpino di nuove emergenze nate in pianura per il territorio urbano e per i suoi abitanti; è il

turista che realizza nelle località di villeggiatura la propria residenza satellite, laddove cerca e trova un ambiente che almeno inizialmente gli parrà incontaminato.

La città è andata in montagna e da lì non è più tornata.

Determinanti sono stati il tempo e lo spazio con cui le città hanno disegnato il nuovo paesaggio alpino.

fig. 5 (Parcheeggio a Cervinia (AO). Foto di Ottavia Oldrini)

I cittadini si sono spostati in montagna e qui si sono fermati con le loro auto, staccate per brevi ma devastanti periodi di tempo in vasti spazi appositi, pieni di mezzi alla domenica, frequentemente vuoti durante la settimana; spesso neanche asfaltati pur essendo relegati in aree preziose del tessuto dei villaggi, proprio perché immediatamente fruibili e a servizio di funzioni su cui le località montane hanno deciso di ricavare la propria sussistenza.

Un po' come i valloni caratterizzati da detriti che in estate sembrano frane o torrenti in secca e privi di argini ma che solo qualche mese più tardi, in inverno, diventeranno morbide e bianche piste da sci, dove la neve copre tutto ma proprio *tutto*.

Ed in questo paesaggio l'architettura non poteva che essere vista all'inizio come una continuazione di questa armonia perpetua che solo in un'isolata landa montana si poteva trovare, armonia rimasta però confinata al *fuori* delle costruzioni; la ricreazione dell'immagine tradizionale andrà sì a generare nella mentalità del turista neo-residente l'idea di entrare in possesso di un pezzo di cultura montana, attraverso la realizzazione di una sintesi di icona costruita, degli elementi apparentemente positivi, ferma restando la richiesta, soddisfatta, di ritrovare *dentro* l'abitazione tutti ma proprio tutti i *comfort* ed i livelli di allestimento a cui ci si era abituati in città.

La *credenza* di costruire in modo veramente moderno nelle Alpi fu facilitata da un clima che suggeriva l'immagine ideale delle *nuove* Alpi ma che ricordavano in tutto e per tutto quelle *vecchie*.

fig. 6 (Ville De Bartolomeis, Bratto (BG), Arch. Gio Ponti, 1935. Foto d'epoca)

Pochi i casi dove i progetti si discosteranno dalla rappresentazione della tradizione, sintetizzando nelle forme concetti moderni alla narrazione dell'architettura.

E' il caso ad esempio di Gio Ponti a Bratto della Presolana dove disegna due ville gemelle per i due gemelli Remo e Romolo De Bartolomeis (proprio così), sintesi di un perfetto incastro tra le forme banalmente semplici ed ordinate del razionalismo urbano ed i materiali dell'edilizia locale.

fig. 7 (Villa Clerici, Chiesa in Valmalenco (SO), Architetti Asnago & Vender, 1940. Foto d'epoca)

O ancora la Villa Clerici di Chiesa in Valmalenco di Asnago e Vender, dove le sembianze dell'architettura tradizionale si nascondono in un fabbricato che presentava già allora, all'interno di un contesto caratterizzato da condizioni ambientali tutt'altro che ininfluenti, soluzioni e modalità costruttive sorprendenti quali le finestre in rame dotate di guarnizioni di tenuta, gli avvolgibili elettrici e l'accesso alla casa mediante la rampa in calcestruzzo.

fig. 8 (Villa Settari, Tre Chiese (BZ), Arch. Alois Welzenbacher, 1923. Foto d'epoca)

E non è un caso che l'incredibile e *modernissima* Villa Settari di Alois Welzenbacher del 1923 sia stata costruita in una località isolata come Tre Chiese in provincia di Bolzano, fuori dal grande giro delle località turistiche; la casa Settari infatti esce dalla schiavitù della forma tradizionale con un organismo che ricomponne il rapporto con il paesaggio circostante adottando la forma planimetrica ad esso, in un tentativo riuscito di far assumere alla casa, ospite del sito, la forma del paesaggio, diluendolo al suo interno.

I nostri grandi architetti urbani esordirono nel paesaggio alpino edificando sui monti centrali idroelettriche, giardini, villini ed alberghi, rifugi e bivacchi, palazzine e funivie, sanatori e colonie elioterapiche, emergenze disegnate e sorte quali testimonianze concrete che sintetizzavano, in un colpo solo!, tutte le forme artistiche e sociali che la cultura urbana esportava in montagna.

Di certo l'architettura è la forma espressiva che ha più influito su di uno scenario immobile fino a qualche attimo prima della comparsa dei suoi cantieri; non importa se avviati con la fatica dei muli che trasportavano nelle gerle le pietre destinate alla costruzione delle stazioni a monte delle funivie, insieme ai candelotti di dinamite per sbancare la roccia e far posto al fabbricato di turno, magari rivestito in pietra pomice per essere più leggero...

fig. 9 (Stazione di arrivo della funivia del Furggen, Cervinia (AO), Arch. Carlo Mollino, 1952. Foto di Matteo Poli)

Ma quante inedite città alpine sono veramente nate o rinate dal lavoro progettuale di architetti ed ingegneri?

Quale sperimentazione è andata veramente a buon fine? Forse l'unico laboratorio progettuale che ha dato luogo e forma ad una nuova identità geografica è quello compiuto da Enrico Mattei insieme ad Edoardo Gellner nel villaggio ENI di Corte di Cadore, degli anni Cinquanta.

fig. 10 (Paesaggio prima e dopo la costruzione del villaggio turistico ENI di Corte di Cadore (BL), Arch. Edoardo Gellner, 1954-63)

A questa percezione urbana della montagna è strettamente legata la riconoscibilità della casa per le vacanze: di fatto questi luoghi sono costituiti come nella città contemporanea dalla iterazione della casa stessa, abitazioni singole o condomini, che derivano da un repertorio urbano che *via via* si contrappose a quello mutuato dalla tradizione locale, fino a diventare le nuove, piccole *micrometropoli alpine*, come le definì Mario Cereghini, quasi sempre disegnate sulla neve dagli stessi noti professionisti operanti in città che trovano qui un campo di sperimentazione praticamente infinito come possibilità di lavoro e di espressione.

All'inizio del secolo e per i primi quarant'anni le unità abitative singole, le ville padronali ma anche gli alberghi ed i rifugi (per tacere dei condomini...), disegnati negli anni da Asnago e Vender, Albini, Magistretti Senior, Gio Ponti, Mollino, Portaluppi, Muzio, Mino Focchi, Cereghini, Vietti, Gellner, Sottsass Senior ed altri costituirono il preludio di un'attività progettuale e costruttiva molto più intensa che seguì a breve distanza, agevolata soprattutto dal clima favorevole dell'immediato dopoguerra, che andò a comporre il *nuovo* paesaggio alpino.

Il paesaggio non è solo ciò che i nostri occhi vedono, non costituisce solo lo sfondo visibile e formato dalla sovrapposizione di entità naturali o costruite che abbracciamo con lo sguardo (e questo sguardo, sia che sia quello dei nostri occhi, sia che costituisca l'obiettivo *macro* di una fotocamera, ne vede solo una parte); e il paesaggio alpino è anche e soprattutto una sovrapposizione di parti del vivere quotidiano che si sono aggiunte con il tempo –quanta importanza ha avuto il tempo!– attraverso un processo di continua aggiunta e rielaborazione di soggetti la cui irreversibilità è divenuta la costante che ne ha modificato l'essenza originale.

E in tal senso il paesaggio montano è andato componendosi di *pezzi* che nel caso delle Alpi si sono uniti come puntini su un foglio e dove le linee di unione (più banalmente: le infrastrutture) sono diventate più influenti dei puntini stessi.

fig. 11

Fa quasi tenerezza (magari rabbia) dare un'occhiata distratta al *Wanderer above the sea of fog* di Caspar David Friedrich (1818) dove il nostro visitatore di spalle è sicuramente un forestiero, un esterno, anche lui un puntino nel territorio, una parte che è stata aggiunta in una raffigurazione, sapendo che il suo far parte del paesaggio è limitato nel tempo e che quello stesso paesaggio, ora, è *arricchito* da un'infinita serie di segni fisici, dei *sintomi* di una metamorfosi che si è verificata in un tempo insolitamente breve ed in un contesto da sempre permeato dall'immutabilità.

L'uomo solo in questo caso è più grosso della montagna.

Il paesaggio montano è sullo sfondo, è lontano, la montagna si rivela accessibile nella sua grandiosità.

fig. 12 (Paesaggio fra i vigneti di Donnas (AO). Foto di Luciano Bolzoni)

E l'accessibilità è divenuta quindi la necessità per l'uomo cittadino (sempre lui!) di dotarsi di un modo di raggiungere le nuove aree del guadagno, quelle vallate che porteranno ricchezza o meglio daranno una ricchezza che viaggerà su ferrovie, strade ed autostrade.

Infrastrutture che uniscono città e montagna e che scaricano pellegrini, turisti, malati, alpinisti ma anche nuova manodopera non locale: pensiamo al dormitorio per le cameriere dell'albergo posto all'ultimo piano dello *Sporthotel* della Val Martello progettato nel 1935 da Gio Ponti che non può non far ricordare il dormitorio delle commesse del grande magazzino nel "*Paradiso delle signore*" di Emile Zola.

Ed è qui che la città si appropria della montagna, attraverso il mezzo di trasporto che unisce più punti del territorio, prima lontani ed ora improvvisamente vicini. Ma non è solo questo; il territorio alpino non è più solo il fondale romantico della pianura (lontana).

Lo sfondo delle montagne si avvicina, le ferrovie anzi lo raggiungono e lo attraversano.

Il treno arriva in un ambiente fino ad ora caratterizzato dall'impenetrabilità alle masse ed ai mezzi di trasporto: il veicolo ferroviario vince l'altitudine, superando le pendenze naturali; si aprono nuovi scenari sociali e culturali, e anche in senso lato si rendono visibili panorami e scenari fino ad ora inediti, visibili dai finestrini delle carrozze.

Il treno cambia le prospettive in tutti i sensi; la ferrovia alpina consente al novello viaggiatore di accedere a luoghi e panorami un tempo appannaggio dei soli scalatori. Lo scenario visibile dai finestrini non è però inedito, è solo qualcosa di già conosciuto ma che ora diviene accessibile a tutti.

Il nuovo mezzo di trasporto sostituisce le vecchie carrozze:

Un vecchio ricordo di una diligenza sostituita dal treno:

"Il vecchio postiglione portava un cresto a lutto, la diligenza era adorna di rami di salice piangente, e all'interno, unici passeggeri, solo due militari. Così, in una malinconica giornata autunnale del 1867, trainata da due cavalli l'ultima "carrozza espresso" correva lungo la strada del Brennero diretta a Innsbruck. E da Innsbruck il 24 agosto, poco prima di questo viaggio in congedo, era partito il primo treno passeggeri che in sole sei ore, sbuffando e sibilando, raggiungeva Bolzano (...)".

fig. 13 (Stazione ferroviaria di La Salle (AO). Foto di Luciano Bolzoni)

In alcuni casi come in Valle d'Aosta ed in Val di Susa si sentì il bisogno di realizzare un sistema coordinato di interventi architettonici, che davano forma, caso per caso, alla funzione specifica di servizio del trasporto pubblico distribuendo sui binari un'ordinata collezione di architetture tematiche di disegno unitario che contribuirono alla diffusione propagandistica della stessa compagnia di gestione della linea ferroviaria.

La stessa opzione progettuale di inserire nel territorio dei progetti *seriali* dimostra la fortissima esigenza di unità stilistica da assimilare al tessuto ambientale preesistente; la correttezza dell'opzione di distribuire sul territorio, lungo una via che unisce più punti del paesaggio, *pezzi* di architettura coordinata, appartenenti ad una tipologia precisa, la stazione, e costruite da e per un'azienda, si rivelò vincente.

Inizia un'epoca nuova: le Alpi non sono più una barriera invalicabile; con l'avvento delle strade ferrate alpine si può dare avvio alla stagione del turismo alpino, impensabile senza queste. Le montagne si avvicinano alle città.

fig. 14 (Paesaggio autostradale in Svizzera. Foto di Ornella Cedro)

Ma interrompo il romanticismo in modo brusco; le ferrovie furono presto sopprese o abbandonate o peggio sostituite e soppiantate dal mezzo per eccellenza, l'automobile, chiamata a scorrere su vie di percorrenza sempre più veloci e dove i tanti caselli atti al pagamento dei pedaggi costituirono (costituiscono ancor oggi) le nuove stazioni di entrata nelle vallate laterali: i piedi delle montagne...

In un paese che era abituato a sfruttare le risorse dell'acqua in modo prevalentemente agricolo, il paesaggio cambia radicalmente alla fine del diciannovesimo secolo.

Lo sfruttamento della risorsa idrica avveniva all'interno di un perimetro produttivo artigianale, ancora avulso dalla costituzione di una *rete* di interventi infrastrutturali che agivano all'interno di un vasto territorio.

L'Italia è un paese ricco di montagne che contornano pianure di limitate dimensioni da cui conseguono notevoli differenze altimetriche rispetto alla distanza orizzontale in linea d'aria che indussero lo sfruttamento dei salti di quota.

L'adesione ai caratteri morfologici del territorio sembra essere la prima caratteristica di approccio di questo nuovo corso imprenditoriale; la nuova modalità coincide con il fine ultimo, lo sfruttamento delle risorse della natura a fini di produrre energia; i segni fisici furono subito evidenti: saranno proprio le opere propedeutiche alla costruzione dei grandi impianti a far sì che il paesaggio mutasse ed in maniera definitiva ancor prima che la realizzazione degli impianti stessi; la trasformazione del territorio avvenne a dispetto di ogni parvenza di immutabilità; le strade che serviranno per raggiungere i siti prescelti diverranno strade carrozzabili definitive, così come gli stessi bacini artificiali in quota che molto spesso prenderanno fisicamente il posto dei villaggi alpini.

Carlo Emilio Gadda fece notare la sua ammirazione nei confronti della costruzione degli impianti idroelettrici, vissuti come un'impresa eroica; lo scrittore fu sovrintendente alla costruzione della nuova centrale elettrica della città del Vaticano di cui redigeva il fascicolo descrittivo.

Egli vedeva nella realizzazione dell'impianto il ruolo speciale dell'ingegnere-costruttore, capace di imprese che andavano ben al di là di testimonianze di impegno tecnico, per giungere al ruolo della figura avventuriera dei tecnici che:

"Nei tratti a strapiombo devono farsi calare in cordata. Sopra il vuoto, ecco, dei bilancini pensili: e discendono, discendono insieme con gli uomini, i canapi, i tubi dei martelli pneumatici e tutte le funi".

E da subito il progetto dell'edificio della centrale, quale vera *emergenza abitata* nella natura fu trattata come modello da imporre sul terreno quale prototipo dell'idea moderna; questa nuova emergenza costruita ospitava qualcosa di sconosciuto ai luoghi ed agli abitanti.

Il grande involucro ospitava funzioni nuove come le turbine, che sfruttavano l'energia cinetica dell'acqua, gli alternatori ed i trasformatori che consentivano la lavorazione della corrente; all'esterno si trovavano le condotte, ora visibili, ora nascoste nella terra e soprattutto il sistema di trasporto dell'energia elettrica costituente una rete pressoché infinita e che competeva con la natura nel confondersi all'infinito all'orizzonte.

Allo stesso modo la ricostruzione, in quel periodo, di borghi e di edifici in stile medievale secondo le mode del momento, la realizzazione di villaggi in stile alpino alle varie mostre internazionali, il recupero dei vecchi manieri alpini, l'apporto di figure quali Viollet-le-Duc e d'Andrade contribuì alla creazione di un atteggiamento progettuale che privilegiava la scelta di soluzioni tipologiche e costruttive con diretti riferimenti alle architetture tradizionali che andavano dall'abitazione collettiva al castello arroccato sulla montagna, dotato di tutte quelle caratteristiche fisicamente riconoscibili del maniero isolato, rappresentato dall'imposizione *fisica* di uno stile quasi pittoresco, solito

dell'architettura civile e che veniva infuso a forza nel linguaggio di questi nuovi edifici, le industrie, le prime vere e proprie della montagna.

fig. 15 (Centrale idroelettrica del Roasco, Grosio (SO), Arch. Piero Portaluppi, 1922. Foto di Ornella Cedro)

D'altronde questo atteggiamento si applicò a quasi tutte le nuove emergenze architettoniche della montagna, come ad esempio le stazioni ferroviarie ed i nuovi complessi turistici, gli alberghi che più di tutti costituirono una vera e propria palestra progettuale, in special modo all'inizio del ventesimo secolo.

La dimensione delle infrastrutture di supporto disegna nell'ambiente una casistica tipologica pressoché infinita di nuove opere: scavi, strade, sbancamenti e consolidamenti, ponti, bacini e dighe, elettrodotti, condotte forzate, stazioni di pompaggio, cabine di trasformazione.

Di questo sistema è la centrale elettrica a costituire l'evidente testimonianza, l'apparente e visibilissima *parte scoperta* di un sistema infrastrutturale illimitato nella sua distribuzione sul terreno e capace di scavalcare le differenze di quota con apparente semplicità.

Si può riflettere pensando per un momento al *prima* della costruzione di una diga ed al *dopo*.

Ma pensiamo anche al *durante*, cioè alle fasi della costruzione del grande serbatoio artificiale od alla trasformazione di un lago naturale in diga, attraverso la costruzione dello sbarramento. Prima di tutto la costruzione delle strade necessarie per il trasporto di mezzi, materiali e maestranze che, collegandosi all'ultimo centro abitato o raccordandosi all'ultima strada carrozzabile, raggiunge il sito prescelto; già questo intervento fu possibile ricorrendo agli esplosivi, che infierendo sulle coste della montagna, aprivano i varchi necessari.

Poi, gli sbancamenti, i consolidamenti della roccia e la costruzione vera e propria della strada che raggiunge l'area.

E ancora le costruzioni, sia le residenze notturne laddove era possibile pernottare sia le mense per il rancio degli operai e dei responsabili di cantiere ma anche i locali coperti per la lavorazione in sito dei materiali, le officine, le cappelle votive, tutte costruzioni definite *baracche* ma che in molti casi sono divenuti residenze definitive o che sono state abbandonate in un primo momento e che prenderanno il posto dei *veri* villaggi alpini che purtroppo hanno dovuto lasciare spazio al bacino, ora solo *segn*i in fondo ai laghi artificiali ma pur sempre segni.

La stessa forza con cui queste nuove realtà giungevano sulla montagna dimostra come poi, *dopo*, tutto cambierà.

Tutto sembrerà non successo, tutto apparentemente apparirà costruito con estrema facilità e velocità. Pensiamo solo alla diga vera e propria, tirata su da una forza apparentemente inspiegabile e, fino ad allora, attribuibile solo alla natura montana, che trasforma il vuoto di apparenti esili strutture metalliche, una fitta rete di strutture in acciaio, in un incredibile pieno la cui parte visibile è in pietra o di questo inedito materiale per la montagna, il calcestruzzo, che sostituisce lo *skyline* della montagna, con un *altro* orizzonte.

Il ricorso all'eclettismo era in parte da riferirsi alle strategie delle diverse società elettriche, orientate a proporre architetture che non rompessero con le tradizioni costruttive e culturali dei villaggi; la stessa percezione del residente non celava un certo stupore a trovarsi al cospetto del *neo-castello* del villaggio, spesso testimone di un patrimonio culturale che rappresentava comunque uno spirito diverso rispetto alla città.

Il linguaggio della tradizione rimandava nei villaggi e nelle vallate alpine un'immagine accattivante che facilitava la diffusione del fabbricato della centrale come una sorta di sintesi costruita ed *obbligatoria* della modernità.

Questo ricorso al linguaggio tradizionale aveva altri scopi oltre a quello già citato; la diffusione dell'idea dell'elettricità, del suo utilizzo e delle sue infrastrutture, non era solo destinata ai residenti ma soprattutto era propedeutica alle intenzioni ed ai fini dell'imprenditoria; la centrale con la sua architettura non poteva essere solo il semplice involucro delle *nuove* macchine ma doveva piuttosto assumere, e *rapidamente*, il ruolo di edificio rappresentativo dell'universo che comprendeva tutto ma proprio tutto il mondo dell'industria elettrica.

fig. 16 (Centrale idroelettrica di Grosotto (SO), Arch. Gaetano Moretti, 1908. Foto di Ornella Cedro)

Infine le centrali rappresentavano i palazzi dell'industria, quasi fossero le loro *vere* sedi direzionali da cui si amministrava il potere, anche a centinaia di chilometri di distanza dagli edifici istituzionali cittadini. Il fabbricato di rappresentanza riproduceva l'idea stessa di grandiosità della società in termini di possibilità e di capacità finanziarie ed operative, ma non dimenticava la tradizione proponendo l'esaltazione della tecnologia con il ricorso alla monumentalità.

Non a caso le società di produzione si rivolsero ai più autorevoli progettisti, chiamati a disegnare la pelle delle fabbriche della luce.

La centrale elettrica diverrà l'emergenza del villaggio alpino che la ospita, evolvendosi quale punto di riferimento geografico, insinuandosi nel tessuto con una tale forza che ogni confronto con il passato diverrà poi impossibile.

L'architettura delle centrali rifletterà molte culture progettuali ma, in quasi la totalità dei casi, il progetto non prescindere mai, ed in special modo nei primi trent'anni del secolo, da logiche che non siano quelle legate alla *comunicazione* dell'intervento.

A conclusione della trattazione del tema *idroelettrico*, che molti dei presenti conosceranno molto bene per l'importanza che ha avuto e che ha ancora in queste vallate, vorrei citare brevemente le parole di Giovanni Bettini sulla pubblicazione dell'AEM *Fortezze gotiche e lune elettriche, le centrali elettriche della AEM in Valtellina*:

"La centrale idroelettrica rappresenta dunque la nuova alleanza fra pianura e montagna. Il nuovo patto che la centrale idroelettrica realizza abbattendo uno dei soggetti classici della paura umana, spiana la strada al turismo alpino".

Ed ancora alcuni brani tratti dal significativo testo *L'Architettura delle Centrali Elettriche* pubblicato dall'architetto Francesco Secchi nel 1927 da *L'Energia Elettrica*, bollettino ufficiale dell'Unione Nazionale Industrie Elettriche diretta dall'ingegner Giacinto Motta, che si chiedeva se realmente il ruolo dell'architetto/ingegnere avesse inciso in modo indelebile sulla storia del progetto e fosse stato in grado di creare, veramente, una *nuova* tipologia architettonica.

Probabilmente rimase l'equivoco della parola *nuova*.

Il periodo citato (1900/1930) è ricco di casi felicemente affrontati e risolti di tipologie architettoniche idroelettriche (il lavoro del solo Piero Portaluppi potrebbe avocare a sé tutto un catalogo architettonico di riferimento), ma ancora legato ad un'idea della modernità della macchina rappresentata in termini edilizi da un linguaggio del passato.

L'architetto Secchi nel presentare il lavoro di Angelo Omodeo della nuova centrale di Mese, nei pressi di Chiavenna, asseriva:

"La recente inaugurazione della Centrale di Mese, mi ha portato ad esaminare gli sviluppi di questo ramo dell'architettura, ed a formularmi la domanda, se il complesso problema della nuova estetica architettonica applicata alle moderne costruzioni delle Centrali Elettriche, sia stato veramente risolto; se l'architetto si sia oramai interamente pervaso della bellezza del tema, se abbia saputo esprimerla. Ha egli sentita tutta la grandiosità del fatto, tutto il mistero della forza occulta vigile continua, che movendo i pesanti traini come spole labili, ha saputo rendere l'operare umano nobile e grande come quel del Sole?".

Tale quesito rimaneva irrisolto proprio perché, osservando il vasto panorama di centrali disegnate e realizzate nel periodo, secondo Secchi, nonostante lo sforzo qualitativo raggiunto, il progetto non era stato in grado di esprimere almeno fino ad allora un valore che prescindesse da un retaggio culturale già esistente.

In effetti il ricorso ad un linguaggio eclettico non aveva fatto o non poteva far nascere uno *stile* e osservando le centrali di Cadarese (1925), di Sottofrua (1922)

fig. 17 (Centrale idroelettrica di Sottofrua (VB), Arch. Piero Portaluppi, 1922. Foto di Giorgio Gandossi) di Mese (1922) e di Piaveda (1917), di Grosio (1917) e di Grosotto (1908) o di Fraele (1922), si evince che il tema del moderno deve ancora arrivare.

La contemporaneità della tipologia industriale non può ancora prescindere dall'incredibile soggezione che lo stesso progettista, spesso architetto e non ingegnere, aveva nei confronti del contenuto.

Probabilmente il solo Giovanni Muzio abbassa il capo davanti alle grosse turbine Pelton ospitate nelle sale di lavoro, su cui fa calare dall'alto uno o più involucri edilizi con il tetto a capanna e dai grossi e riconoscibili finestrone industriali che denunciano l'esistenza e l'evidenza delle macchine. Vedere al riguardo le centrali idroelettriche progettate da Muzio un po' in tutta Italia, dal Nord al Sud.

Muzio incaricato dalla SIP Breda realizzerà il disegno di molte centrali valdostane, fra cui Isollaz, Maen, Promeron, Covalou tutte costruite tra il 1926 ed il 1928, ed altre ancora

fig. 18 (Centrale idroelettrica di Covalou (AO), Arch. Giovanni Muzio, 1926. Foto di Luciano Bolzoni)

Muzio che disegnerà poi le centrali di Lanzada e di Sondrio alla fine degli anni Cinquanta, dove diede un'interpretazione del tema progettuale con modalità non difformi da come aveva già affrontato in ambiente urbano la sostanza dell'architettura civile, atteggiamento che l'aveva visto protagonista proprio a Sondrio dove nel 1930 progettò il Palazzo del Governo, edificio che testimonia l'appassionata ricerca del maestro milanese sull'antica architettura locale che gli fece stilare un fruttuoso un taccuino di viaggio.

Il disegno sul territorio/nel paesaggio delle centrali valtellinesi e nelle aree della provincia di Sondrio come in altre aree alpine divenne uno dei segni distintivi del nuovo ambiente che venne a delinearsi; ed i professionisti milanesi ebbero un ruolo fondamentale in tal senso; il già citato Muzio e non solo;

Gaetano Moretti e Piero Portaluppi prima e Gio Ponti successivamente si trovarono nella fortunata posizione di poter dare forma all'involucro delle centrali senza praticamente avere limitazioni in termini di risultato estetico e soprattutto economico.

Da ricordare il progetto di Gaetano Moretti per l'edificio di Grosotto già autore anche delle centrali di Zogno in Val Seriana (1903) e di Piedimulera (1905) in Piemonte e di Piero Portaluppi per la centrale del Roasco a Grosio (1917).

Più tardi va ricordato il lavoro di Gio Ponti che individua nella tipologia della centrale, una nuova modalità di approccio professionale; la centrale elettrica diviene per Ponti non un contenitore di funzioni ma un involucro *luminoso* nel paesaggio alpino.

[fig 19 \(Centrale idroelettrica di Cimego \(TN\), Arch. Gio Ponti, 1956. Foto di Ornella Cedro\)](#)

Ponti individua un *catalogo* architettonico attraverso la proposizione di forme nuove per la montagna; la decorazione è assente, le superfici sono assolutamente lisce e piane, i volumi ben distinguibili nel paesaggio.

Le condotte escono ed entrano in involucri dotati di aperture e di occhi: la luce non è solo prodotta ma anche evidenziata e finalmente può entrare all'interno degli sterili saloni industriali dove vengono dipinte raffigurazioni montane.

Gio Ponti disegna una quindicina di centrali in tutto l'arco alpino: dalla provincia di Cuneo a quella di Trento.

[fig 20 \(Cabina elettrica, Prata \(SO\), Arch. Gio Ponti, 1950. Foto d'epoca\)](#)

In provincia di Sondrio lo studio di Ponti progetterà le centrali di Chiavenna (1949), di Prata (1950), di Gordona (1951), di Prestone (1953) e di Madesimo (1953) [fig 21 \(Centrale idroelettrica di medesimo \(SO\), Arch. Gio Ponti, 1953. Foto di Luciano Bolzoni\)](#), oltre alla casa del guardiano della diga di Villa di Chiavenna del 1949.

Il ritmo ed il respiro delle centrali elettriche nel paesaggio alpino s'interruppe alla fine degli anni Cinquanta; l'impetuosa ed interminabile fonte d'energia naturale che diverrà macchina darà luogo ad una infinità di nuovi luoghi in montagna; sarà questo mondo a determinare una nuova percezione della modernità diventando suo malgrado *geografia*.

L'architettura della centrale non si ferma al suo fabbricato: il percorso di questa infinita escursione che trasforma l'acqua in energia, la trasporta e la immagazzina, finirà appunto in quelle città da cui arrivano gli architetti e gli ingegneri che hanno disegnato queste silenziose architetture luminose.

Mi avvio alla conclusione del tema, approfondito, spero, più dalle immagini non commentate che dalle parole, con una breve riflessione su questa montagna così tanto presente nella nostra vita.

[fig 22 \(Colonia Italsider, San Sicario \(TO\), Arch. Renato Severino, 1959. Foto di Renato Severino\)](#)

E lo farò facendomi accompagnare da alcune bellissime immagini di architettura.

Forse non è più questione di cosa fare o di non fare ma solo di costruire un nuovo modo di intendere e quindi di capire la montagna: lo stesso abitante alpino, cittadino, amministratore, imprenditore ma anche soprattutto progettista devono liberarsi degli schemi del passato, dei souvenir e dalle capanne alpine con il tetto a due falde ma anche dalle pareti vetrate di molte costruzioni moderne, in cui si specchiano i monti ma anche le tapparelle in plastica del vicino condominio; e non è solo una questione di *come* costruire o di *dove* ma di *cosa*.

Le regole di Loos sono forse sorpassate.

[fig. 23 \(Campo sportivo di Fumarogo \(SO\), Arch. Simone Cola, 2002\)](#)

Se costruire vuol dire calare dall'alto un livello d'intervento quasi obbligato, dobbiamo imparare ad interpretare la montagna partendo dal basso, localizzando sul territorio nuove, ma veramente nuove (*non* così per dire), modalità di fruizione partendo dai servizi mancanti ma che, a livello locale, devono giocoforza rifarsi a quanto già esiste sul territorio in termini di capacità, possibilità e risorse, allontanando regionalismi, localismi e gelosie professionali.

Pensiamo ad esempio solo alle coltivazioni dei vigna ed al loro legame con tutto un sistema culturale che in molte aree alpine vive sommerso; o ancora al recupero edilizio e non solo di tutte le "rovine" alpine per restituirle ad un utilizzo coerente e che le faccia divenire parte di un sistema correlato e coerente di funzioni territoriali.

E ancora alla diffusione di una sorta di *architurismo* che potrebbe essere calato puntualmente in molte specifiche aree, oggi contraddistinte da realtà architettoniche di rilievo ma che non sono oggetto di atteggiamenti culturali mirati; le già citate centrali disegnate per la Edison da Gio Ponti in provincia di Sondrio, quelle di Portaluppi in Val d'Ossola, Muzio in Valle d'Aosta e così via.

Ed ancora richiamare interesse ed interessi dalle vicine città, dalle università (direi innanzitutto da queste) fondandole e aprendole dove mancano ed immettendo nuovi corsi e differenti discipline legate alle faccende alpine; creare un "dopo" a quelle attività ludiche quali sport invernali ed altre importanti amenità umane che fanno divertire noi cittadini e lavorare i residenti, per creare non solo

un'alternativa complementare a qualcosa che si accende rapidamente e che poi si spegne altrettanto velocemente al tramonto.

E tutto questo si potrà realizzare coinvolgendo tutti ma proprio tutti: solo creando qualcosa di veramente nuovo (senza MAI dimenticare dove lo si crea, però) quale funzione ricettiva –servizi o nuove dimore– partendo dagli stimoli locali e da un nuovo modo di gestire il territorio.

fig. 24 (Stazione di arrivo della funivia del Furggen, Cervinia (AO), Arch. Carlo Mollino, 1952. Foto di Armin Linke)

Dettaglio immagini

fig. 1 (Villa Cima, Planpincieux, Courmayeur (AO), Arch. Mino Fiocchi, 1969. Foto di Ornella Cedro)

fig. 2 (Un'architettura *montana* in città: Milano. Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 3 (Attrezzatura *montana* in città: Friburgo. Foto di Ornella Cedro)

fig. 4 (Villa Frattini/Minetti, Cantoniera della Presolana (BG), Arch. Giovanni Muzio, 1922. Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 5 (Parcheggio a Cervinia (AO). Foto di Ottavia Oldrini)

fig. 6 (Ville De Bartolomeis, Bratto (BG), Arch. Gio Ponti, 1935. Foto d'epoca)

fig. 7 (Villa Clerici, Chiesa in Valmalenco (SO), Architetti Asnago & Vender, 1940. Foto d'epoca)

fig. 8 (Villa Settari, Tre Chiese (BZ), Arch. Alois Welzenbacher, 1923. Foto d'epoca)

fig. 9 (Stazione di arrivo della funivia del Furggen, Cervinia (AO), Arch. Carlo Mollino, 1952. Foto di Matteo Poli)

fig. 10 (Paesaggio prima e dopo la costruzione del villaggio turistico ENI di Corte di Cadore (BL), Arch. Edoardo Gellner, 1954-63)

fig. 11 *Wanderer above the sea of fog* di Caspar David Friedrich (1818)

fig. 12 (Paesaggio fra i vigneti di Donnass (AO). Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 13 (Stazione ferroviaria di La Salle (AO). Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 14 (Paesaggio autostradale in Svizzera. Foto di Ornella Cedro)

fig. 15 (Centrale idroelettrica del Roasco, Grosio (SO), Arch. Piero Portaluppi, 1908. Foto di Ornella Cedro)

fig. 16 (Centrale idroelettrica di Grosotto (SO), Arch. Gaetano Moretti, 1908. Foto di Ornella Cedro)

fig. 17 (Centrale idroelettrica di Sottofrua (VB), Arch. Piero Portaluppi, 1922. Foto di Giorgio Gandossi)

fig. 18 (Centrale idroelettrica di Covalou (AO), Arch. Giovanni Muzio, 1926. Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 19 (Centrale idroelettrica di Cimego (TN), Arch. Gio Ponti, 1956. Foto di Ornella Cedro)

fig. 20 (Cabina elettrica, Prata (SO), Arch. Gio Ponti, 1950. Foto d'epoca)

fig. 21 (Centrale idroelettrica di medesimo (SO), Arch. Gio Ponti, 1953. Foto di Luciano Bolzoni)

fig. 22 (Colonia Italsider, San Sicario (TO), Arch. Renato Severino, 1959. Foto di Renato Severino)

fig. 23 (Campo sportivo di Fumarogo (SO), Arch. Simone Cola, 2002)

fig. 24 (Stazione di arrivo della funivia del Furggen, Cervinia (AO), Arch. Carlo Mollino, 1952. Foto di Armin Linke)

blu *fondamentali*

rosso *facoltative se fosse necessario ridurre il numero delle immagini*