

ARCHALP

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

Tra terra e infinito. Architetture alpine per la spiritualità

Entre terre et infini. Architecture alpine pour la spiritualité / Zwischen Erde und Unendlichkeit. Alpenarchitektur für Spiritualität / Med zemljo in nebom. Alpske arhitekture in duhovnost / Between earth and infinity. Alpine architecture for spirituality



ARCHALP

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

ARCHALP

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

Nuova serie / New series: n.11

Anno / Year: 12-2023

Rivista del Centro di Ricerca / Journal of the Research center
Istituto di Architettura Montana – IAM

ISBN 979-12-5477-404-5

ISBN online 979-12-5477-405-2

ISSN stampa 2611-8653

ISSN online 2039-1730

DOI 10.30682/aa2311

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

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Copyright © Authors 2023 and Politecnico di Torino
CC BY 4.0 License

Direttore responsabile / Chief editor: Enrico Camanni

Direttore scientifico / Executive director: Antonio De Rossi

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator: Roberto Dini

Comitato editoriale / Editorial board: Antonio De Rossi, Cristian Dallere, Roberto Dini,

Federica Serra, Matteo Tempestini

Art Direction: Marco Bozzola

Segreteria di redazione / Editorial office: Antonietta Cerrato

Comitato scientifico / Advisory board:

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

Gianluca Cepollaro (Scuola del Governo del Territorio e del Paesaggio - Trentino School

of Management); **Giuseppe Dematteis** (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto

e Politiche del Territorio - Politecnico di Torino); **Maja Ivanic** (Dessa Gallery - Ljubljana);

Michael Jakob (Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève,

Politecnico di Milano, Accademia di Architettura di Mendrisio - Università della Svizzera

italiana); **Luigi Lorenzetti** (Laboratorio di Storia delle Alpi, Accademia di Architettura di

Mendrisio - Università della Svizzera italiana); **Paolo Mellano** (Dipartimento di Architettura

e Design - Politecnico di Torino); **Gianpiero Moretti** (École d'Architecture de Laval -

Québec); **Luca Ortelli** (École Polytechnique Fédérale de Lausanne); **Armando Ruinelli**

(Architetto FAS - Soglio/Grigioni); **Bettina Schlorhauser** (Universität Innsbruck);

Daniel A. Walser (Fachhochschule Graubünden); **Alberto Winterle** (Architetti Arco

Alpino, Turris Babel); **Bruno Zanon** (Università di Trento, Scuola per il Governo del

Territorio e del Paesaggio - Trentino School of Management).

Corrispondenti scientifici / Scientific Correspondents:

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

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

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

Girodo, Silvia Lanteri, Gianluca d'Inca Levis, Verena Konrad, Laura Mascino,

Andrea Membretti, Giacomo Menini, Martina Motta, Marco Piccolroaz, Gabriele

Salvia, Enrico Scaramellini, Marion Serre, Daniel Zwangsleitner.

Progetto grafico / Graphic design: Marco Bozzola e Flora Ferro

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

Stampa / Print: MIG - Moderna Industrie Grafiche (BO)

Curatori / Theme editors: Antonio De Rossi, Roberto Dini, Cristian Dallere,

Federica Serra, Matteo Tempestini

Ringraziamenti / Thanks to: Daniel A. Walser, Gianluca Popolla, Alex Schidlbauer

Copertina / Cover: Bergkapelle Kendlbruck, Hannes Sampl, 2018 (Photo Albrecht

Imanuel Schnabel)

ArchAlp è pubblicata semestralmente e inviata in abbonamento postale.

Abbonamento cartaceo annuale (2 numeri): € 50,00, spese di spedizione per l'Italia incluse.

Il prezzo del singolo fascicolo è di € 28,00. Non sono incluse nel prezzo le spese di spedizione per il singolo

fascicolo per l'estero (€ 10,00).

Per abbonamenti istituzionali si prega di scrivere a ordini@buponline.com.

È possibile pagare la tariffa con bonifico bancario intestato a Bologna University Press, IBAN:

IT 90P03069 02478 074000053281 oppure con carta di credito.

Variazioni di indirizzo devono essere comunicate tempestivamente allegando l'etichetta con il precedente indirizzo. L'invio dei fascicoli non pervenuti avviene a condizione che la richiesta giunga entro 3 mesi dalla data della pubblicazione.

Per informazioni e acquisti: ordini@buponline.com.

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



**Politecnico
di Torino**

Dipartimento
di Architettura e Design

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

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza 10, 40124 Bologna - Italy
Tel. (+39) 051232882
fax (+39) 051221019
info@buponline.com
www.buponline.com

ARCHALP

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

Nuova serie / *New series* n. 11 - 2023

Tra terra e infinito. Architetture alpine per la spiritualità

Entre terre et infini. Architecture alpine pour la spiritualité / Zwischen Erde und Unendlichkeit. Alpenarchitektur für Spiritualität / Med zemljo in nebom. Alpske arhitekture in duhovnost / Between earth and infinity. Alpine architecture for spirituality

Indice dei contenuti

Contents

Architetture alpine per la spiritualità / Alpine architecture for spirituality <i>Antonio De Rossi, Roberto Dini, Cristian Dallere, Federica Serra, Matteo Tempestini</i>	8
La sacralità della montagna e la crocifissione del pensiero / The sacrality of the mountain and the crucifixion of the thought <i>Gianluca Popolla</i>	16
<hr/>	
1. Episodi della modernità	
Una mitologia alpina / An Alpine mythology <i>Luca Ortelli</i>	23
«No house should ever be on a hill or on anything». La chiesa di Corte di Cadore e i dettami dell'architettura organica / "No house should ever be on a hill or on anything". The Corte di Cadore Church and the principles of organic architecture <i>Michele Merlo</i>	33
Memoria e preghiera dopo la tragedia. Quattro opere di architettura sacra per il Vajont, tra polemiche e sfide progettuali / Memory and prayer after the tragedy. Four works of sacred architecture for the Vajont, among controversies and design challenges <i>Marianna Gaetani</i>	43
Attorno all'altare. La chiesetta alpina di Ettore Sottsass senior sul Monte Bondone / Around the Altar. The Alpine Chapel by Ettore Sottsass Senior on Monte Bondone <i>Fabio Campolongo</i>	53
«Per gli Alpini non esiste l'impossibile». L'acropoli alpina al Doss Trento: un sogno infranto / "For the Alpini, there is no such thing as impossible". The Alpine acropolis at Doss Trento: a shattered dream <i>Roberto Paoli</i>	63
Naufrage du mouvement liturgique contre les Alpes bernoises. Regard sur l'architecture sacrée en Valais / Erosion of the liturgical movement against the Bernese Alps. Exploring sacred architecture in Valais <i>Patrick Giromini</i>	71

Ein modernes Gotteshaus für Passugg-Araschgen. Der Bündner Architekt Andres Liesch und die Kirche in Passugg / A modern house of worship for Passugg-Araschgen. The Grisons architect Andres Liesch and the church in Passugg <i>Daniel A. Walser</i>	79
<hr/>	
2. Esperienze contemporanee	
Un oratorio e una cappella in Ticino / An oratory and a chapel in Ticino <i>Nicola Navone</i>	87
Due chiese / Two churches <i>Carlo Calderan</i>	95
La "Stiva da Morts". In bilico tra due dimensioni sensoriali / The 'Stiva da Morts'. Balancing between two sensory dimensions <i>Valerio Botta</i>	107
Vom Heiligen Land Tirol. Sakrales Bauen und die Berge / From the holy land of Tyrol. Sacred buildings and the mountains <i>Andreas Flora</i>	117
Renaissance der Kapelle: neue Bauformen eines alten Bautyps im alpinen Raum / Renaissance of the chapel: new designs for an old building type in the Alpine region <i>Veronika Müller</i>	125
Alpine iconodulia <i>Matteo Tempestini</i>	133
Leggere il tempo. Conversazione sull'architettura sensibile di Armando Ruinelli / Reading time. A conversation on the sensitive architecture of Armando Ruinelli <i>Giorgio Azzoni</i>	141
Visages de la contemplation / Faces of contemplation <i>Daniele Regis</i>	151



1. Franz Baumann, Cappella di San Giacomo, Sarnonno (ITA)
2. Carlo Mollino, Cappella di San Giacomo, Sarnonno (ITA)
3. Clemens Holzmeister, Chiesa di Santa Maria, Sarnonno (ITA)
4. Giovanni Klaus Koenig, Chiesa di Santa Maria, Sarnonno (ITA)
5. Edoardo Gellner, Chiesa di Santa Maria, Sarnonno (ITA)
6. Giovanni Michelucci, Chiesa di Santa Maria, Sarnonno (ITA)
7. Gianni Avon, Francesco Longarone (ITA)
8. Glauco Gresleri, Silvano
9. Glauco Gresleri, Silvano
10. Ettore Sottsass, progetto
11. Ettore Sottsass, Capanna di Trento (ITA)
12. Mario Cereghini, Giancarlo Piretti, per l'Acropoli Alpina al
13. ACAU architecture, Église de
14. Arthur Bugna, Chapelle de
15. Alberto Sartoris, Église de
16. André Perraudin, Église de
17. Lucien Praz, Église Sain
18. Arthur Bugna, Église Sa
19. Jean-Marie Ellenberger
20. Andres Liesch, Evangel
21. Raffaele Cavadini, orato
22. Rino Tami, Francesco v



1. Cappella sul Monte Pana, Val Gardena (CH)
 2. Plateau Rosa (ITA)
 3. Filialkirche, Erpfendorf (AUT)
 4. Gianfranco Cerrina Feroni, Claudio Messina, Tempio di Pinerolo (ITA)
 5. Scarpa, Chiesa di Nostra Signora del Cadore, Borca di
 6. Chiesa di Santa Maria Immacolata, Longarone (ITA)
 7. Tentori, Marco Zanuso, Cimitero di Muda Maé,
 8. Varnier, Cimitero di Ponte Giulio, Vajont (ITA)
 9. Varnier, Cimitero di Erto a Monte (ITA)
 10. Progetto per una cappella sul Monte Bondone, Trento (ITA)
 11. Casa alpina per un gruppo di sciatori, Monte Bondone,
 12. Carlo Maroni, Giovanni Muzio, Adalberto Libera, progetto
 13. Doss Trento (ITA)
 14. Église du Sacré-Coeur, Brig (CH)
 15. Église du Collège des Missions, Saint-Gingolph (CH)
 16. Notre-Dame-du-Bon-Conseil, Lourtier (CH)
 17. Église Saint-Théobald, Plan- Conthey (CH)
 18. Église Sainte-Thérèse, Noës (CH)
 19. Église Saint-Boniface, Vercorin (CH)
 20. Église Sainte-Croix, Sierre (CH)
 21. Chiesa parrocchiale Passugg (CH)
 22. Cimitero di San Bartolomeo, Porta, Brissago (CH)
 23. Progetto di Kuyk, cappella della Clinica Sant'Anna, Sorengo (CH)

23. Mario Campi, Franco Pessina, cappella di Nostra Signora di Fatima, Giova (CH)
 24. Mario Botta, cappella di Santa Maria degli Angeli, Monte Tamaro, Rivera (CH)
 25. Martino Pedrozzi, cappella al Ponte Cabbiera, Val Malvaglia (CH)
 26. Arnold Gapp, cappella mortuaria sul Monte Santa Caterina, Senales (ITA)
 27. Othmar Barth, nuova chiesa parrocchiale di Sant'Andrea, Rasun di Sopra (ITA)
 28. Gion A. Caminada, Stiva da Morts, Vrin, Lumnezia (CH)
 29. Andreas Kaserer, Ulrich Ruepp, Kapelle beim Gialhof, Schluderns (ITA)
 30. Hofkapelle am Lechthof, Mals (ITA)
 31. Sankt Martinskirche, Mals (ITA)
 32. Innauer Matt Architekten, Bergkapelle Wirmboden, Schnepfau (AUT)
 33. Marte. Marte Architekten, Friedhofserweiterung, Batschuns (AUT)
 34. SLP-Architekten, Friedhof und Aufbahrungsraum, Hopfgarten in Deferegggen (AUT)
 35. Cukrowicz Nachbar Architekten, Kapelle Alpe Niedere, Andelsbuch (AUT)
 36. LP Architektur, Auferstehungskapelle, Straß im Attergau (AUT)
 37. Hannes Sampl Dunkelschwarz ZT OG, Bergkapelle Kendlbruck (AUT)
 38. Bernardo Bader Architekten, The Salgenreute Chapel, Krumbach (AUT)
 39. Peter Zumthor, The Sogn Benedetg Chapel, Sumvitg, Graubünden (CH)
 40. Christian Kerez, St. Nepomuk Chapel, Oberrealta, Graubünden (CH)
 41. Armando Ruinelli, Studio Cascina Garbald, Castasegna (CH)
 42. Armando Ruinelli, Casa 65 Zimmermann, Soglio (CH)
 43. Armando Ruinelli, Casa e atelier fotografico Raymond Meier, Soglio (CH)
 44. Armando Ruinelli, Casa Hostens-Willaert, Castasegna (CH)
 45. Armando Ruinelli, rinnovamento del cimitero di Soglio (CH)
 46. Armando Ruinelli, ampliamento casa Schoch, Soglio (CH)
 47. Armando Ruinelli, Atelier Miriam Cahn, Stampa (CH)
 48. Armando Ruinelli, riqualificazione stalla Meier, Soglio (CH)

Architetture alpine per la spiritualità

Doi: 10.30682/aa2311a

Sappiamo che per le società dell'Occidente la costruzione del valore culturale delle montagne è stato un processo lungo, travagliato, ambiguo. Come ha scritto il geografo Franco Farinelli, per lungo tempo nei confronti delle Alpi è valsa la contrapposizione originaria introdotta dalla civilizzazione romana «tra la pianura come regno della norma e della regola spaziale e il rilievo come luogo del disordine, tra *ager* e *saltus*».

Prima della rivoluzione dello sguardo operata dal *siècle des Lumières*, che porterà all'inglobamento dello spazio mentale e materiale delle montagne nella cultura europea, è proprio il tema della spiritualità e della trascendenza che guiderà la costruzione di quello spazio intermedio tra terra e infinito in epoca medievale poi e moderna. Sono i segni diffusi di una spiritualità delle comunità locali ancora in bilico tra forme pagane e diffusione del Cristianesimo. Sono i processi di sacralizzazione delle vette, come nel caso della conquista del Rocciamelone da parte di Rotario d'Asti nel 1358. Ma le Alpi non sono solo un simbolo di trascendenza e purezza, possono anche essere il luogo del demoniaco – fino alla fine del Settecento il Monte Bianco si chiamerà Mont Maudit – o del rovesciamento negativo delle cose e dei valori, come la montagna cava e inversa dell'Inferno di Dante.

Sulle Alpi si combatte anche il grande conflitto tra cattolicesimo e rivoluzione protestante, in cui la dimensione architettonica e costruita giocano un ruolo centrale: da un lato i minimalisti templi calvinisti e valdesi, che parlano del desiderio di un ritorno a forme di religiosità primigenie, e dall'altro gli incredibili *tour de force* dei Sacri Monti della Controriforma, di cui il primo, quello di Varallo in Valsesia, ambisce a ricostruire Gerusalemme e la Terra Santa sulle montagne. L'entrata da fine Settecento delle Alpi nella modernità è segnata simbolicamente dalla costruzione a Montenvers, sopra Chamonix, del *Temple de la Nature*, costruito nel 1795 su iniziativa di Marc-Théodore Bourrit, che esprime il nuovo sentimento deista nei confronti delle montagne.

L'architettura moderna del Novecento prende le forme di una nuova spiritualità in rapporto alle montagne, in cui le esperienze dell'Alpine Architektur di Bruno Taut o della comunità di Monte Verità aprono nuovi terreni e campi sperimentali. Sul tema degli edifici religiosi nelle Alpi – chiese, cappelle, cimiteri – si cimenteranno alcuni tra i più importanti architetti attivi in montagna tra le due guerre. Per taluni – come nel caso di Clemens Holzmeister, Franz Baumann, Maurice Novarina – è occasione di sperimentazione di meticcianti tra forme tradizionali e modernità. Per altri – come Alberto Sartoris – per ribadire la purezza del linguaggio moderno. Per altri ancora – come Carlo Mollino – per inaugurare nuovi terreni morfologici e spaziali che paiono proprio muovere da una tematizzazione della natura ascendente e verticale della montagna, e che segneranno gli immaginari dell'intero Novecento.

Centrale è anche e soprattutto la fase del secondo dopoguerra, con sperimentazioni di grande interesse come l'intero ciclo di opere legate alla tragedia del Vajont, l'impegno di Gellner e Scarpa a Borca di Cadore, le chiese brutaliste di Walter Maria Förderer a Coira nei Grigioni e a Hérémente nel Vallese, ma anche progetti di edifici religiosi apparentemente minori come quelli di Othmar Barth in Sud Tirolo.

Un interesse ribadito anche dalla nuova architettura contemporanea alpina, dove i valori del minimalismo, di una rinnovata trascendenza trovano riscontro nei progetti di Peter Zumthor, Gion A. Caminada, Bernardo Bader.

Antonio De Rossi, Roberto Dini, Cristian Dallere, Federica Serra, Matteo Tempestini

Alpine architecture for spirituality

We know that for Western societies constructing the cultural value of mountains has been a lengthy, tumultuous and ambiguous process. As the geographer Franco Farinelli wrote, there was a long-standing opposition to the Alps introduced by Roman civilization, “between the plains as the realm of norm and spatial order, and elevations as the place of disorder, between *ager* and *saltus*”. Before the revolution in perspective brought about by the *siècle des Lumières*, which led to the mental and material space of mountains being incorporated into European culture, it was the theme of spirituality and transcendence that guided the construction of this intermediate space between earth and infinity in medieval and modern times. These are the signs of the spirituality of local communities that balances pagan customs and the spread of Christianity. The sanctifying of mountain tops, like the conquest of Rocciamelone by Rotario d’Asti in 1358, exemplifies this.

However, the Alps are not only a symbol of transcendence and purity; they can also be home to the demonic. Until the late 18th century, Mont Blanc was called Mont Maudit, reflecting the negative reversal of things and values, as seen in the hollow, inverted mountain of Dante’s *Inferno*.

In the Alps, the great conflict between Catholicism and the Protestant Reformation was also fought, and here the architectural and constructed dimensions played a central role. On the one hand, there are minimalist Calvinist and Waldensian temples expressing a desire to return to primitive forms of religiosity, and on the other, the incredible *tour de force* of the Sacred Mountains of the Counter-Reformation, with the first, built in Varallo in Valsesia, aspiring to reconstruct Jerusalem and the Holy Land in the mountains.

The symbolic marking of the entry of the Alps into modernity at the end of the 18th century is the *Temple de la Nature* at Montenvers, above Chamonix, constructed in 1795. The structure, initiated by Marc-Théodore Bourrit, expresses this new deistic sentiment towards the mountains.

The modern architecture of the 20th century takes on forms of a new spirituality in relation to the mountains. Experiences like *Alpine Architektur* by Bruno Taut or the Monte Verità community opened new grounds and experimental fields. Some of the most important architects active in the mountains during the interwar period engaged in experimentation with religious buildings in the Alps – churches, chapels, cemeteries. For some, like Clemens Holzmeister, Franz Baumann, and Maurice Novarina, it was an opportunity to experiment with hybrids, mixing traditional forms and modernity. For others, like Alberto Sartoris, it was a reaffirmation of the purity of modern language. For yet others, like Carlo Mollino, it was about inaugurating new morphological and spatial terrains that seemingly stem from the thematization of the ascending nature of the mountain, shaping the imagery of the entire 20th century.

The experiments of the postwar period, such as the entire cycle of works related to the Vajont tragedy, the efforts of Gellner and Scarpa in Borca di Cadore, the brutalist churches of Walter Maria Förderer in Chur in the Grisons and in Hérémece in the Valais were also central to these developments. There are also other religious constructions that are of seemingly minor importance, like those of Othmar Barth in South Tyrol.

This interest is reiterated in contemporary alpine architecture, where the values of minimalism and renewed transcendence find expression in the projects of Peter Zumthor, Gion A. Caminada, and Bernardo Bader.

Antonio De Rossi, Roberto Dini, Cristian Dallere, Federica Serra, Matteo Tempestini



Fig. 1
Birmann Samuel,
*La Mer de Glace vue
du Montanvert*, 1826,
Souvenirs de la
vallée de Chamonix
(feuille 18), Swiss
National Library,
Berne.

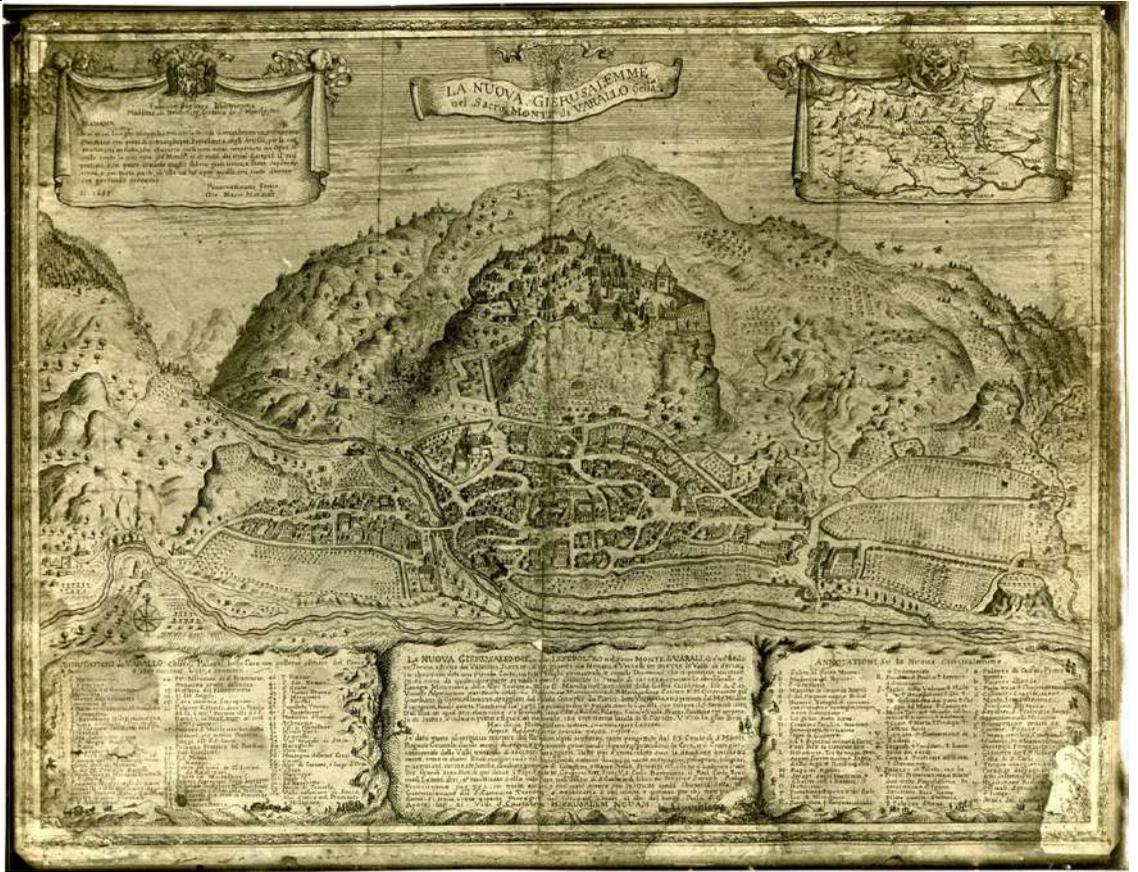


Fig. 2
Anonimo, *La Nuova
Gerusalemme
nel Sacro Monte
di Varallo*, 1688,
acquaforte,
Soprintendenza per
i Beni Architettonici
e del Paesaggio del
Piemonte, Torino.

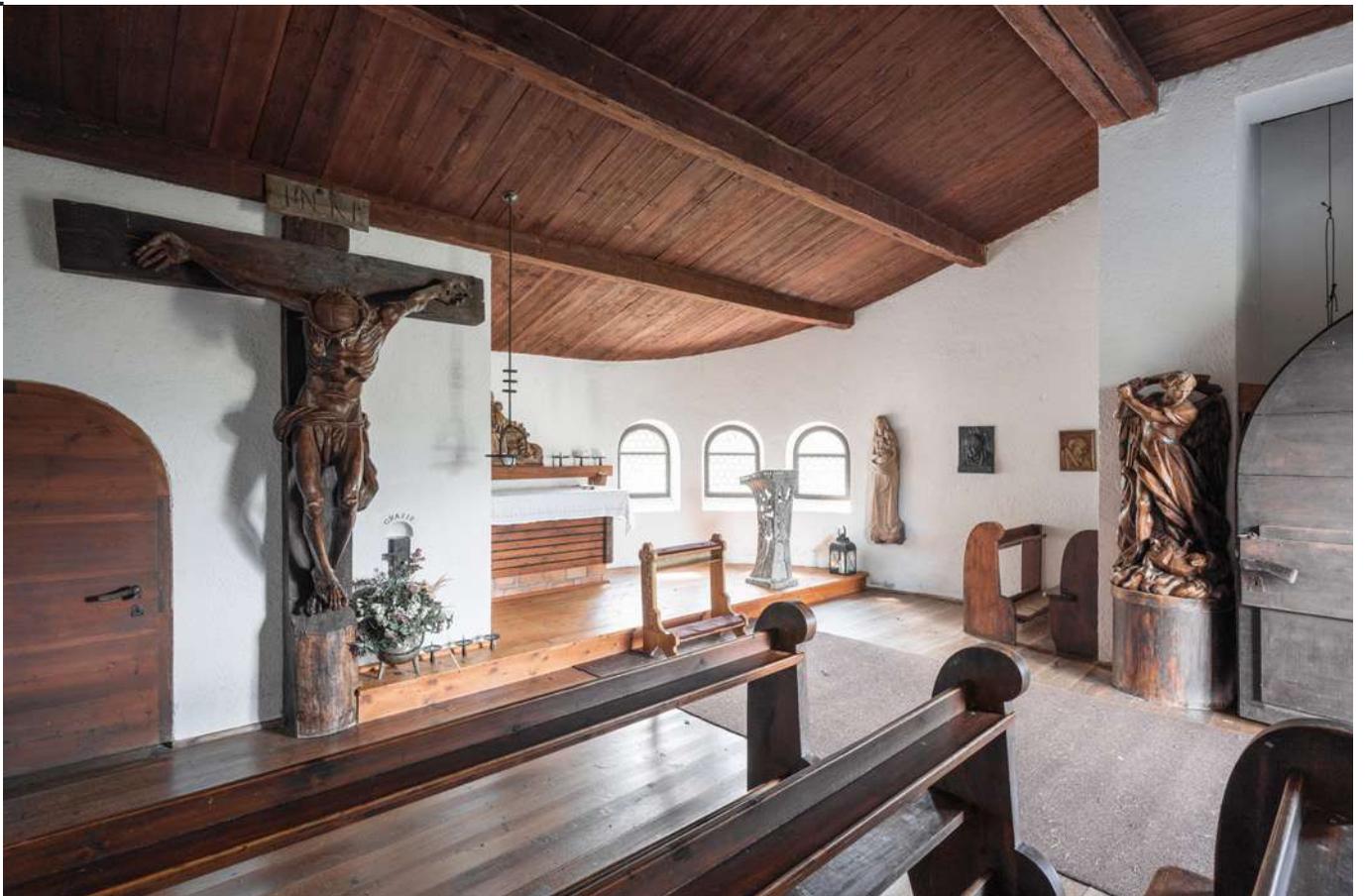
Fig. 3
Jane Louisa
Willyams, *The
Waldensian Church
in the valleys of
Piedmont*, 1878.

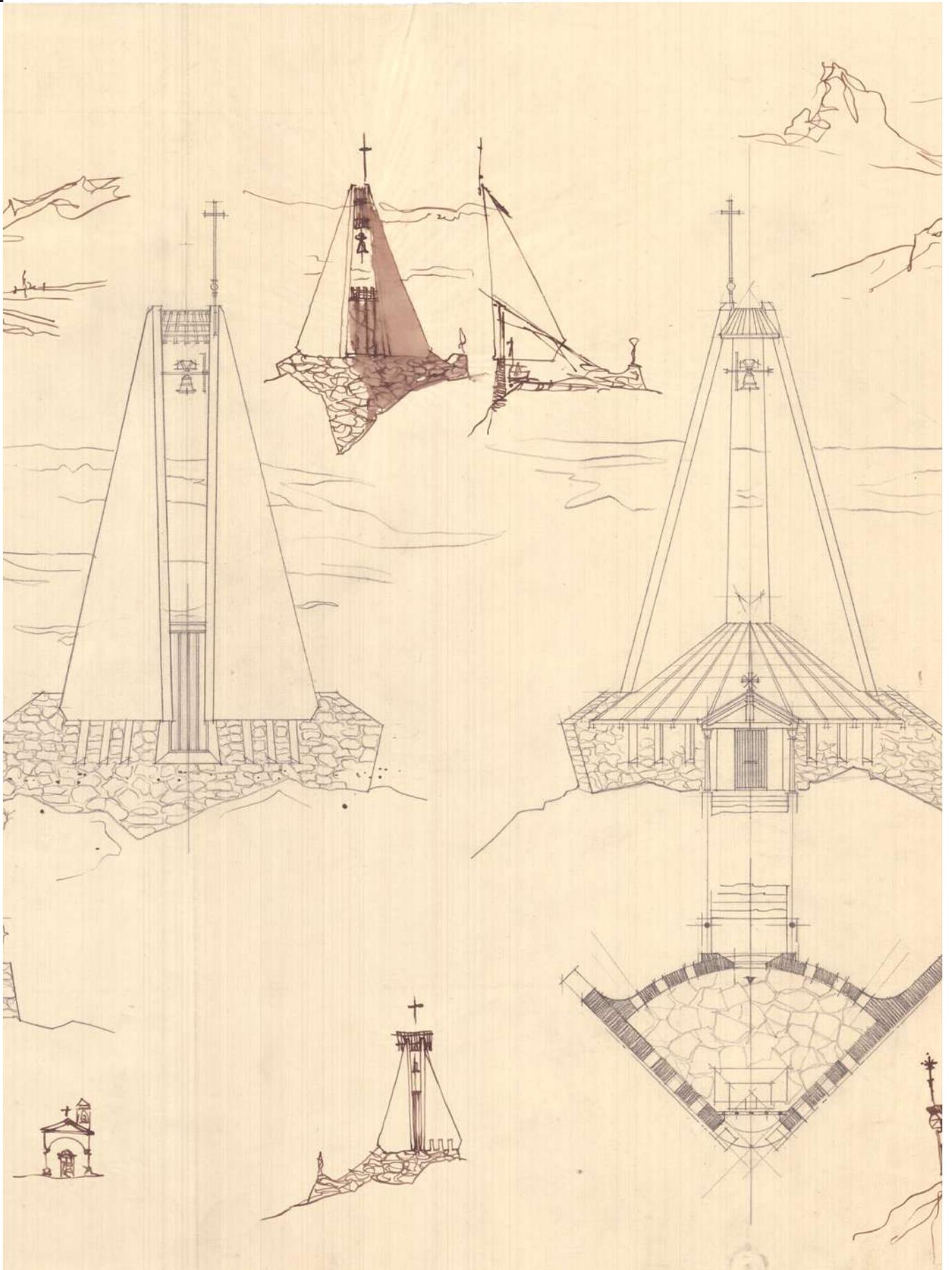




Figg. 4-5
 Franz Baumann,
 Cappella Monte
 Pana, 1935 (foto
 Alex Schidlbauer).

Fig. 6
 Cappella, Plateau
 Rosa, Carlo Mollino,
 1940-41, tavola con
 prospetti, pianta e
 schizzi prospettici
 (documentazione
 d'archivio: P11D, 345).





7



Figg. 7-8
Clemens
Holzmeister,
Filialkirche,
Erpfendorf,
1954-1957 (foto Alex
Schidlbauer).

Figg. 9-10
Giovanni Klaus
Koenig, Gianfranco
Cerrina Feroni,
Claudio Messina,
Tempio Valdese
di San Secondo di
Pinerolo, 1956 (foto
Cristian Dallere).

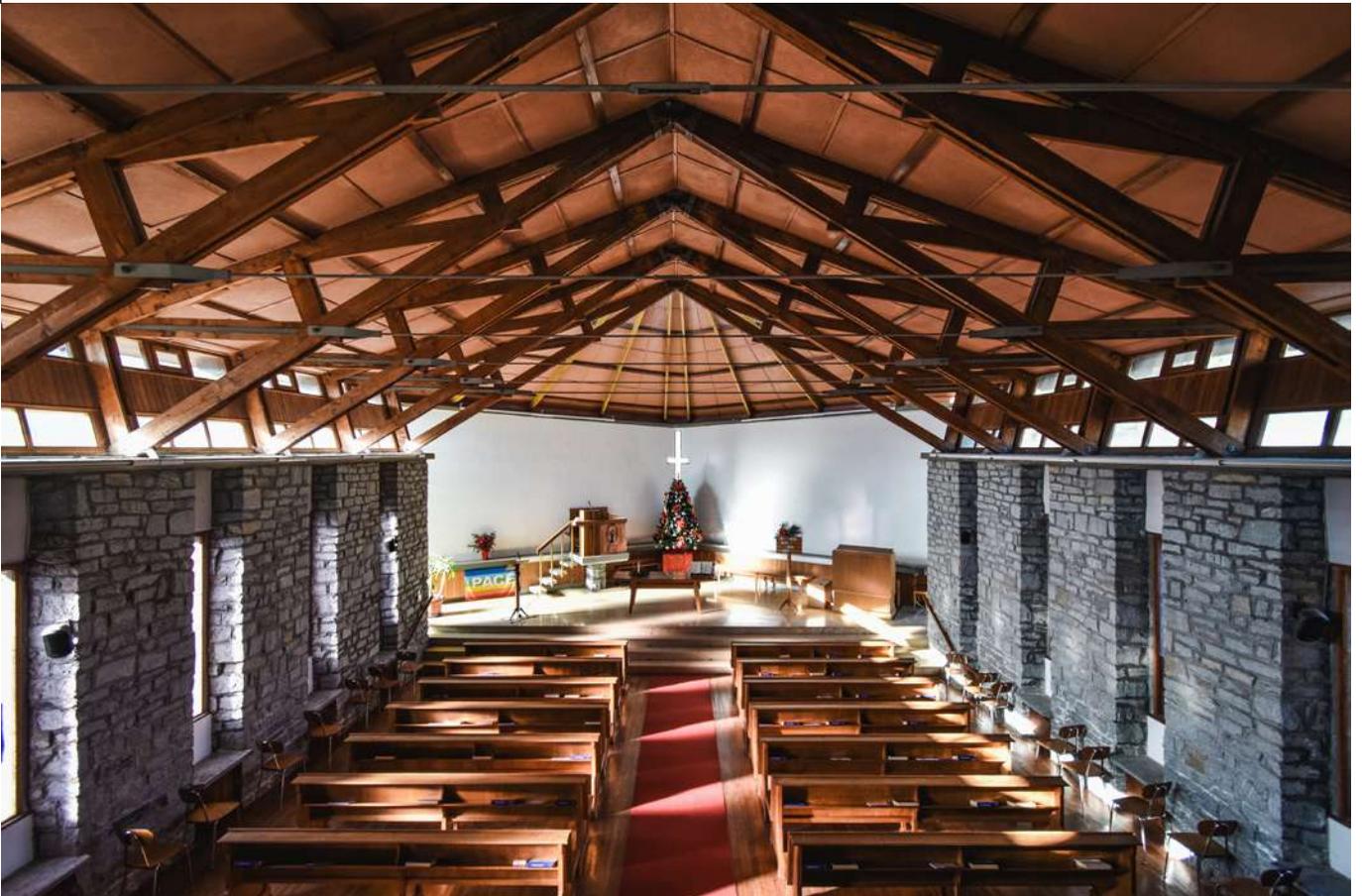
8



9



10



La sacralità della montagna e la crocifissione del pensiero

The sacrality of the mountain and the crucifixion of the thought

Gianluca Popolla

Priest, he completed his studies in theology, canon law, and art history at the Pontificia Università Gregoriana e Lateranense. He is appointed for the ecclesiastical cultural assets of Piedmont and Valle d'Aosta, and responsible for the cultural institutes of the Diocese of Susa.

Doi: 10.30682/aa2311b

In principio era il mare primordiale (Nammu). Dal Mare ebbe origine la montagna cosmica, che aveva per base gli strati più bassi della terra e per cima la sommità del cielo. La Montagna era formata da cielo e terra, ancora uniti insieme e non distinti. Il cielo, nella personificazione del dio An, e la Terra, nella personificazione la dea Kī, generarono il dio dell'aria Enlil. A questo punto avvenne la separazione: An tirò il cielo verso di sé, mentre Enlil tirava la Terra sua madre. Dall'incesto di EnKī e Ninhursag nacquero tutti gli esseri viventi, dei, uomini, animali e piante.

(Pettinato, 2001)

Nella tradizione sumerica e di conseguenza in quella giudeo-cristiana, la montagna è considerata la sede dell'incontro tra il divino e l'umano. Esprime stabilità e immutabilità, ma anche purezza e nel suo essere centro e asse del mondo rappresenta il luogo dell'incontro con il mistero divino.

Padre Gianpiero Casiraghi nel catalogo della mostra *Alpi da scoprire* ricordava come nella Bibbia i monti siano considerati le più antiche opere delle mani di Dio (Is 40, 12; Sal 64, 7; 89, 2; Prov 8, 25; Gb 9, 5; 15, 7). Sono simbolo di stabilità e di eternità (Gn 49, 26; Dt 33, 15; Sal 35, 7) (Casiraghi, 2008).

Nell'Antico Testamento, moltissimi luoghi di culto si trovano sulle alture, luoghi dove Dio abita e si rivela: dal monte Ararat, sulla cui cima l'arca di Noè si arenò dopo il diluvio e dove Noè offrì olocausti al Signore (Gn 8, 1-22), al monte Sinai, il cuore dell'Esodo e di tutta la storia ebraica, la montagna "tutta fumante, perché su di essa era sceso il Signore nel fuoco" (Es 19, 16-20; 20, 1-21). Nessuno, oltre Mosè, doveva salire sul monte e neppure toccarne le falde (Es 19, 12).

Situazioni analoghe per le montagne Or, Ermon, Libano, Carmelo, Tabor, Garizim, Sion che erano

per eccellenza di Dio, di Jahvè, gli appartenevano. Il Sion era la cittadella di Dio, che dava sicurezza al suo popolo. Era il monte santo, la dimora di Dio, la città del grande Sovrano (Sal 47, 2-4; 13-14; 52, 7; Is 62, 5; 33, 20).

Drammaticamente ancora attuale è la vicenda che riguarda il monte Moria; luogo, secondo il libro della Genesi, del sacrificio di Isacco da parte di Abramo (Gn 22, 1-18), vetta su cui fu eretto il tabernacolo del tempio ebraico di Gerusalemme all'epoca del re Salomone (1 Re, 6), cima da cui il profeta Maometto partì per la sua visita in Paradiso (Corano, Sura 17), sito su cui oggi è edificata la moschea d'oro di Omar: epicentro dunque – a distanza di 4000 anni da Abramo – di una nuova possibile guerra mondiale.

Anche nel Nuovo Testamento gli avvenimenti più importanti della vita di Gesù avvengono in montagna. Su un alto monte egli fu tentato (Mt 4, 8-10; Lc 3, 5-8). Su un'altra montagna, rimasta senza una precisa connotazione geografica, Gesù fece il discorso delle Beatitudini (Mt 5, 1-12; Lc 6, 20-23). Sul monte Tabor avvenne la Trasfigurazione, benché molti esegeti pensino a una diversa montagna, quella dell'Ermon nell'attuale Libano.

Sul monte degli Ulivi, a est di Gerusalemme, Gesù annunciò la rovina del tempio (Mc 13, 1-4; Mt 24, 1-3; Lc 21, 5-7) e si consegnò spontaneamente a coloro che lo cercavano per metterlo a morte (Mt 26, 30-56 e paralleli). Sul monte Golgota egli fu crocifisso (Gv 19, 16-18). Anche l'ascensione al cielo di Gesù risorto avvenne sul monte degli Ulivi (Lc 24, 50; At 1, 12).

In epoca medievale, poi, tra i tanti, ricordo il Rocciamelone (m. 3538) in Valle di Susa, l'antico monte Romuleo, e il racconto del mitico re Romolo, tramandato nella *Cronaca di Novalesa* poco

dopo la metà dell'XI secolo da un anonimo monaco novalicense (Alessio, 1982). Gravemente malato, il sovrano traeva sollievo al suo male dall'amenità del luogo e dalla frescura di un lago. Sulla montagna, su cui il re soggiornava e dove aveva accumulato un favoloso tesoro, gravava però un interdetto: nessuno poteva raggiungere la sua vetta perché sacra e antica dimora divina e vani furono i tentativi di un valligiano e del suo amico Clemente e quelli del marchese Arduino di Torino (Alessio, 1982).

Nel 1358 però la vetta pare essere stata conquistata dall'astigiano Bonifacio Rotario, ponendo le basi per una moderna fruizione e visione della montagna.

Tale nuovo rapporto con i monti, come ricorda Marco Cuaz nel sopra citato catalogo di mostra, arriva al suo apogeo dalla metà dell'Ottocento nelle Alpi Occidentali, allorché un gruppo di preti, di scienziati ed educatori cattolici promossero un modello di alpinismo inteso come forma di avvicinamento a Dio, di conoscenza della natura e strumento di disciplina sociale (Cuaz, 2008).

Dalla fine del sec XIX, in particolare, esplose l'uso di mettere croci e immagini sacre per rappresentare un percorso di devozione collettiva, dove la salita alla vetta cristianizzata diventa la metafora di una vita vissuta come palestra di forza tra sacrifici e privazioni (la croce), fino alla meta (vetta) oltre la quale si apre il cielo/paradiso.

E oggi?

Dopo l'orrore epifanico che suscitavano le vette nei tempi antichi, dopo la passione romantica e confessionale dell'Otto/Novecento, dopo tanti usi e abusi, che cosa ha ancora da dire la montagna a noi, uomini d'Occidente e credenti del XXI secolo?

Tre appuntamenti recenti hanno stimolato una riflessione su questo tema: un libro, un convegno e un articolo.

Il libro si intitola *Croci di vetta in Appennino* di Ines Millesimi; il convegno, organizzato per presentare il volume, si è tenuto presso l'Università Cattolica di Milano (non in un qualsiasi centro sociale di anarchici) e, tra gli altri, ha partecipato monsignor Melchor José Sánchez (relatore del Dicastero vaticano delle Cause dei Santi); l'articolo è quello di Pietro

Fig. 1

Andrea Mantegna,
Crocifissione, 1459,
dipinto, Musée du
Louvre, Parigi.



Lacasella, già curatore e responsabile social di *Lo Scarpone*, dove il giornalista introduceva il tema del convegno che si sarebbe tenuto alla Cattolica e rifletteva sul significato delle croci in vetta e sull'opportunità di installarne di nuove.

Da questi appuntamenti, da parte di coloro che non hanno partecipato al dibattito e che non si sono interessati a conoscere i contenuti delle riflessioni, è scoppiata la polemica, dove tanti hanno detto troppo e a sproposito intorno alle croci, ma l'unico ad essere stato crocifisso è il corretto e documentato pensiero, disciplina rarissima oggi.

Io sono tra coloro che si sono documentati in proposito e tra le tante considerazioni fatte vorrei ricordarne una pronunciata da mons. Sánchez che, da credente, credo possa sradicare qualsiasi polemica; la croce non è un simbolo identitario per chi è credente, ma il segno abissale e vertiginoso del sacrificio di Dio che libera ciascun uomo dal peccato e dalla morte. La croce è un segno così unico, così straordinario, così rivoluzionario che non può e non deve essere banalizzato e manipolato; troppe volte è stato fatto nel passato con epiloghi tragici. Chi tra i lettori ha inoltre un po' di familiarità con il linguaggio filosofico e teologico, si renderà conto della differenza che esiste tra un semplice simbolo e un segno.

Nessuno ha mai affermato di voler abbattere croci e altri oggetti religiosi, cosa che peraltro in Italia sarebbe un reato penale perché tali opere – indipendentemente dall'essere religiose – hanno in genere più di settant'anni e, che siano di proprietà della Chiesa o dei Comuni, sono dunque sottopo-

ste a tutela dallo Stato secondo il Codice dei Beni Culturali.

La riflessione interessante è sul nostro oggi, sulle nostre sensibilità, credenti o meno, rispetto alla montagna che, più di un tempo, percepiamo come luogo di libertà e di intimità. Qualsiasi amministratore conosce inoltre le difficoltà di installare anche solo una panchina in un luogo panoramico: commissioni paesaggistiche, organi di tutela ecc., figuriamoci una croce di ampia visibilità.

Queste operazioni, che poi frequentemente diventano crociate, hanno ancora un senso?

Vorrei terminare con una pagina del capitolo 4 del Vangelo di Giovanni, dove al termine di un confronto/scontro con una donna samaritana sul modo corretto di pregare Dio e su quale monte farlo – il Garizim in Samaria o il monte del Tempio (il Moria) in Giudea – Gesù dice: «è giunto il momento, ed è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità; perché il Padre cerca tali adoratori. Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorarlo in spirito e verità».

La montagna è palestra di vita, semplicemente questo.

Per chi è credente è il luogo in cui si sperimentano le tracce di Dio che è sempre oltre noi, oltre le nostre rappresentazioni di lui.

Per chi non è credente è uno dei teatri in cui la Terra si rappresenta e ci educa all'esserne parte, non predatori e neppure padroni.

A tutti la montagna ricorda che siamo parte di un tutto, non il tutto; viandanti in cammino alla ricerca del senso del nostro esserci. ■

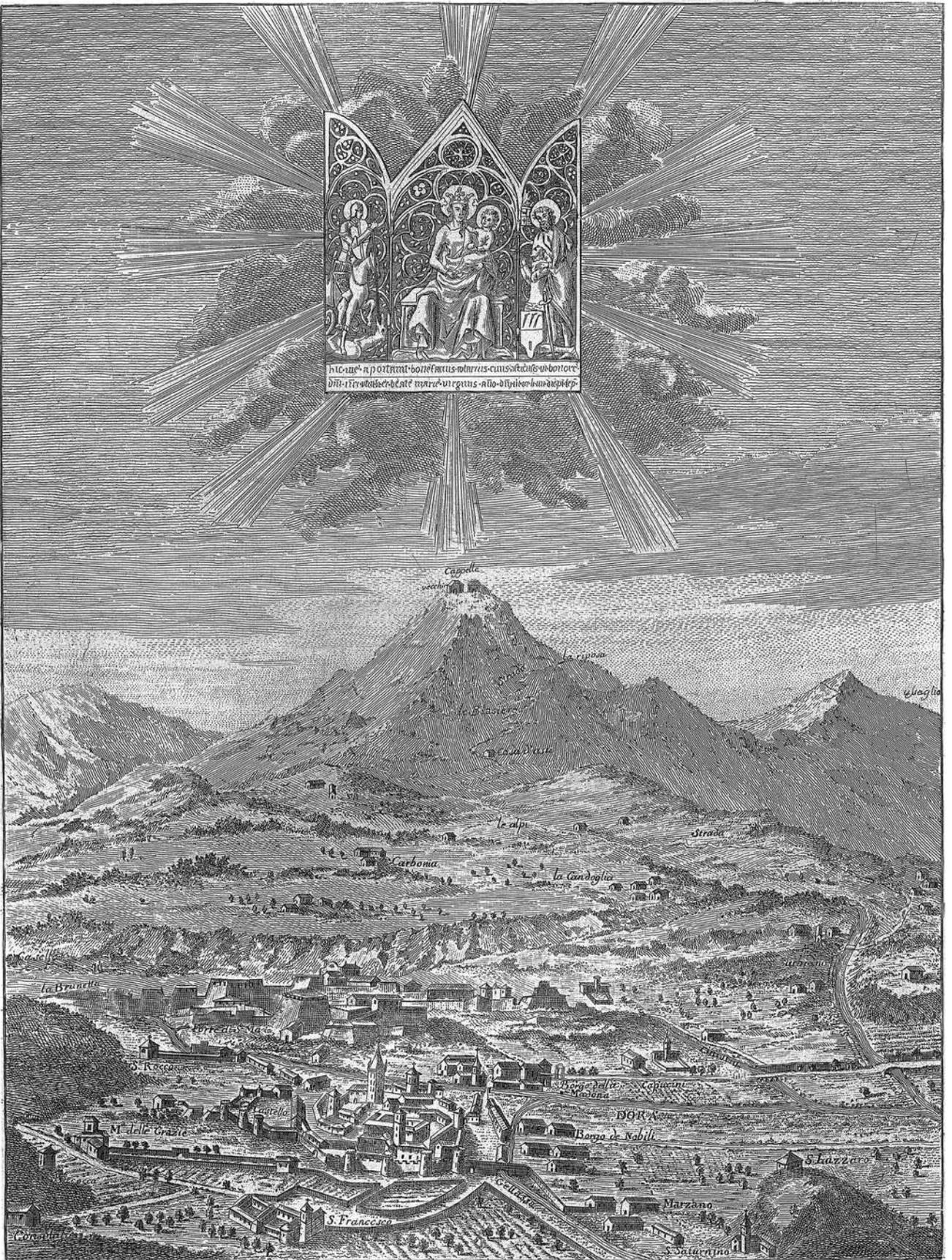
Fig. 2

Vera Immagine di Nostra Signora Maria S.ma venerata sotto il titolo della Madonna di Roccamelone [...], incisione, Museo Centro Culturale Dicoesano, Susa.

Bibliografia

- Alessio Gian Carlo** (1982), *Chronicon Novaliciense*, Einaudi, Torino, II, 5, pp. 68-71. V, 21, pp. 182-183.
- Casiraghi Giampiero** (2008), «Le montagne bibliche: simbolo della presenza del sacro», in Antonio De Rossi, Giuseppe Sergi, *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura per progettare il futuro*, Catalogo della mostra, Edizioni del Graffio, Borgone Susa (TO).
- Cuaz Marco** (2008), «L'uso religioso delle Alpi tra Otto e Novecento», in Antonio De Rossi, Giuseppe Sergi, *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura per progettare il futuro*, Catalogo della mostra, Edizioni del Graffio, Borgone Susa (TO).
- Pettinato Giovanni** (2001), *Mitologia sumerica*, UTET, Torino.

2



Vera Immagine di Nostra Signora Maria Isma venerata sotto il titolo della Madonna di Rocca melone nella fattedrale di Tusa la cui festa si celebra a di s. agosto coll'Indulgenza plenaria perpetua aggiuntovi il Prospetto a mezzodi della montagna, e della città colla fapella vecchia

luca **ortelli**/michele **merlo**/
fabio **campolongo**/roberto
daniel a. **walser**/nicola **navo**
valerio **botta**/andreas **flora**/
matteo **tempestini**/giorgio a

marianna **gaetani**/
paoli/patrick **giromini**/
one/carlo **calderan**/
/veronika **müller**/
mazzoni/daniele **regis**

1. EPISODI DELLA MODERNITÀ





Una mitologia alpina

An Alpine mythology

This text superimposes a seemingly random geometry over certain locations in the Alpine massifs, one that is certainly reductive and debatable, yet still connected to an evident modern unease. Over a period of a few decades, from the end of the 19th century to the early decades of the 20th century, some Alpine locations have been home to significant events and figures in the arts and culture, defining a concentrated itinerary in a relatively limited area.

The figures introduced here carry ideas and embody forces far from the commonplaces that accompany our perception of the mountains and the more widespread image assigned to them. In this sense, it is also possible to approach the theme from Alpine iconography, whether it be the work of great artists, attempts at scientific representation or the simplest popular depictions. The protagonists of these itineraries are, indeed, directly linked to different ways of representing the mountain.

Luca Ortelli

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

Keywords

Heritage, mythology, alpine representation, iconography.

Doi: 10.30682/aa2311c

In apertura

Eugène-Emmanuel
Viollet-le-Duc,
*Mont Blanc Seen
from the Massif,
Les Aiguilles Rouges*,
1874, Metropolitan
Museum of Art,
New York, NY.

Fig. 1

John Ruskin,
Modern Painters,
1843-60, vol. IV,
cap. XIV, fig. 23-35 –
Risultato delle azioni
di dilapidazione
subite dalle Aiguilles
de Chamonix,
paragonate ai
contrafforti delle
mura di un castello;
identificazione
degli angoli con
l'orizzonte.

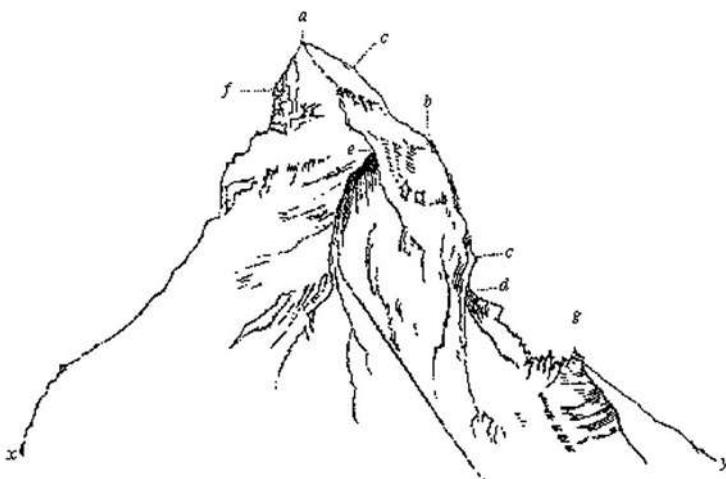
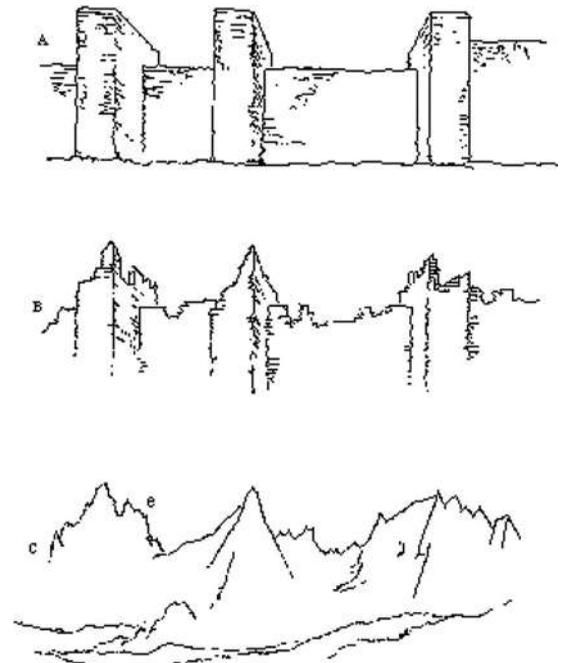
Quando pensiamo alle celebri località di vacanza disseminate lungo l'arco alpino oppure alle molte località montane che non posseggono attrattive turistiche – le prime sottoposte alla estenuante pressione turistica, alla banalizzazione delle loro virtù salvifiche o semplicemente alla loro presunta alterità rispetto all'urbano, le seconde condannate ad una evidente marginalità rispetto alle forze economiche trainanti dei grandi centri urbani – riesce difficile cogliere il ruolo che la montagna ha avuto all'interno della cultura del Novecento, o quanto meno in alcune esperienze particolari. In queste esperienze, individuali o collettive, la fuga dalla condizione urbana era spesso accompagnata dal rifiuto della società borghese, nutrito dal profondo desiderio di riforma della società stessa. La montagna, in questi casi, costituisce un luogo *altro* rispetto alla quotidianità e alle sue convenzioni, oppure rispetto alla città, spesso considerata agli albori del XX secolo l'origine dei molti mali che affliggono la società.

Questo scritto sovrappone ad alcuni luoghi dei massicci alpini una geometria forse aleatoria, sicu-

ramente riduttiva e discutibile, ma pur sempre legata a una palese inquietudine moderna. Nell'arco di pochi decenni, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, alcuni luoghi alpini hanno accolto fatti e personaggi di rilievo per le arti e per la cultura, definendo un itinerario concentrato in un'area relativamente limitata.

I personaggi che vengono qui presentati sono portatori di idee e interpreti di forze lontane dai luoghi comuni che accompagnano la nostra percezione e l'immagine più diffusa della montagna.

In questo senso, sarebbe anche possibile affrontare il tema a partire dall'iconografia alpina, che si tratti dell'opera di grandi artisti, dei tentativi di restituzione scientifica o delle più semplici rappresentazioni popolari, come alternativa alla spettacolarizzazione proposta dai libri fotografici, dalle cartoline, dalle dubbie restituzioni delle pubblicità o dalle prodezze dei sempre più numerosi *mountain biker* diffuse dai *social media*. I protagonisti di questi itinerari, infatti, sono anche direttamente legati a modi diversi di rappresentare la montagna.

**Fig. 23**

John Ruskin

In *Modern Painters*, John Ruskin (1819-1900) aveva paragonato le montagne a «great cathedrals of the earth, with their gates of rock, pavements of cloud, choirs of stream and stone, altars of snow, and vaults of purple traversed by the continual stars». Nella monumentale opera dedicata alla pittura – a prima vista una sorta di trattato di pittura in cui si intrecciano divagazioni di ogni tipo – la montagna occupa un posto particolare e viene trattata molto ampiamente. Dopo avere analizzato e descritto, sulla base di esempi pittorici e letterari, nozioni quali la bellezza, la potenza e la verità, Ruskin passa ad analizzare il verismo/realismo dei cieli, delle nuvole, delle montagne, dell'acqua e della vegetazione. Trattandosi di un'opera essenzialmente dedicata alla pittura del paesaggio, che vi figurino le montagne è del tutto naturale. Significativo è invece il fatto che nel volume IV, parte V intitolata "Of Mountain Beauty", che contiene ben 13 capitoli dedicati ai diversi aspetti dei massicci montuosi e delle loro componenti, Ruskin ritorni ad occuparsi di montagne, dedicando loro un'analisi di tipo geologico simile a quella che sarà più tardi condotta da Viollet-le-Duc. La forma delle montagne – conseguenza dell'azione del tempo – è affrontata secondo una classificazione rigorosa che lega i movimenti tettonici ai fenomeni di erosione (*Of the Sculpture of Mountains*). In questa parte del libro, una celebre, suggestiva illustrazione mostra i processi di trasformazione dei massicci montuosi, paragonati ai contrafforti della cinta muraria di un castello, dove la "dilapidazione" avviene per strati orizzon-

tali nelle mura del castello e verticalmente nel caso delle *Aiguilles*.

Dopo aver trattato la formazione delle montagne, analizzato le forze alle quali sono sottoposte e i risultati di tali azioni, Ruskin affronta alcuni temi legati da una parte alla durezza della vita per le popolazioni alpine, dall'altra al fascino che la montagna esercita. Alcuni passaggi si riferiscono anche alle contraddizioni che segnano i luoghi alpini in un'epoca in cui il turismo si identificava con pratiche essenzialmente elitarie, producendo già gli effetti che, ben prima dell'avvento del turismo di massa, sconvolgevano l'equilibrio della vita montanara. Ruskin dedica alcune riflessioni al turismo che veniva praticato ai suoi tempi in Svizzera, criticando profondamente un'attitudine che da allora non ha fatto che affermarsi. «Credo che ogni franco speso oggi dai viaggiatori sulle Alpi contribuisca più o meno a indebolire la grandezza del carattere svizzero; [...] L'afflusso di stranieri in Svizzera aumenterà inevitabilmente di anno in anno, e quanto più è grande, tanto più grande sarà la folla di persone il cui scopo nel viaggiare sarà, in primo luogo, quello di andare il più velocemente possibile da un luogo all'altro e, in secondo luogo, in ogni luogo in cui arrivano, di ottenere il tipo di alloggio e di divertimento a cui sono abituati a Parigi, Londra, Brighton o Baden».

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

Fra i massimi architetti del diciannovesimo secolo, nella sua vastissima produzione teorica Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-79) percorre, analizza e indaga tutte le fasi storiche dell'architettura

Fig. 2

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Le Massif du Mont Blanc*, 1876, Fig.101 *Le glacier de Bionassay*; Fig. 102 *L'aiguille du Châtelet* (val. Veni); Fig. 103 *Revers méridional du Mont Blanc*.



francese, tutti i tipi di edifici e alla fine della sua vita si ritrova a camminare ad alta quota con l'intento di scoprire i segreti – non tanto delle costruzioni, grandi o piccole, realizzate in condizioni estreme e che comunque richiamano il suo interesse – ma delle montagne stesse e della loro “architettura”.

Le osservazioni raccolte nel corso di otto estati di escursioni sul Monte Bianco si sommano alla vasta documentazione che Viollet-le-Duc aveva raccolto, dando vita a *Le Massif du Mont Blanc*. Nelle intenzioni dell'autore – nonostante le molte riserve espresse oggi in merito – l'obiettivo della pubblicazione era di natura scientifica, come dimostra la completezza degli argomenti trattati, per una migliore comprensione dei quali una parte importante della trattazione è affidata ai numerosi disegni.

Per quanto riguarda la rappresentazione, l'autore afferma la superiorità del disegno nei confronti della fotografia: «...le dessin l'emporte toujours sur la photographie, ou du moins doit la contrôler; car la photographie reproduit les illusions auxquelles l'œil est sujet au milieu de ces solitudes où rien n'indique l'échelle, puisque les points de comparaison font défaut, et où la transparence de l'air supprime presque entièrement la perspective aérienne». A tale proposito, nell'introduzione Viollet-le-Duc de-

scrive la scelta della scala più adeguata e illustra il metodo e lo strumento adottati per la realizzazione dei disegni contenuti nel volume e per la Carta del Monte Bianco; in particolare si riferisce al *téléiconographe*, strumento ideato da Henry Révoil nel 1869, che permetteva di disegnare con precisione oggetti lontani e dunque particolarmente adeguato alla rappresentazione della linea di cresta dei rilievi montuosi.

L'intento di Viollet-le-Duc è quello di stabilire un'analogia ideale fra le geometrie dell'architettura e quelle della natura e i disegni che accompagnano le sue esplorazioni alpine, al di là della straordinaria qualità iconografica, sono finalizzati proprio alla restituzione dei fenomeni che rendono le montagne vere e proprie *rovine del tempo*.

I massicci montuosi sono per l'architetto francese luoghi solitari e ostili: «L'homme qui dépasse une altitude de 2'000 mètres au-dessus du niveau de la mer croit parcourir des solitudes où le silence, l'immobilité et la mort règnent perpétuellement. Il n'en est rien cependant; sur ces plateaux couverts de neiges, autour de ces sommets dépourvus de toute végétation, où la présence d'un être animé est un accident, la nature travaille sans relâche et aussi activement qu'au sein des océans. Là, il est vrai, elle ne fait plus une part à la vie organique, et l'homme se sent isolé, au milieu d'un monde qui n'est pas fait pour lui».

In questo passaggio, riecheggiano le parole con le quali, una dozzina di anni più tardi, Friedrich Nietzsche descrisse la valle alpina in cui trascorse per alcuni anni lunghi periodi estivi e dove concepì alcune delle sue opere più note: «Alta Engadina, mio paesaggio, così lontana dalla vita, così metafisica».

L'alterità della montagna, la sua lontananza dalla vita degli uomini, raggiungono accenti quasi mistici quando l'autore, nell'introduzione, dà voce alle montagne, come farà più tardi Bruno Taut.

«Que viens-tu faire ici? Retourne à tes champs, à tes rivières, à tes vallées, tu es fait pour y vivre; sinon ne t'en prends qu'à toi s'il t'arrive malheur. Dans ces hautes régions nous obéissons à des lois trop impérieuses pour toi, chétif! [...] Ici, tu n'es rien, tu ne peux rien, laisse-nous».

Giovanni Segantini

Un altro personaggio che ha sempre profondamente amato la montagna è il pittore Giovanni Segantini (1858-1899), la cui vita potrebbe rappresentarsi come una continua ascesa verso vette sempre più alte e solitarie. Nell'ultima parte della sua vita, Segantini si stabilisce a Maloia, un piccolo villaggio dell'Engadina.

In contiguità allo chalet in cui visse con la famiglia, si trova uno strano edificio: una piccola costruzione

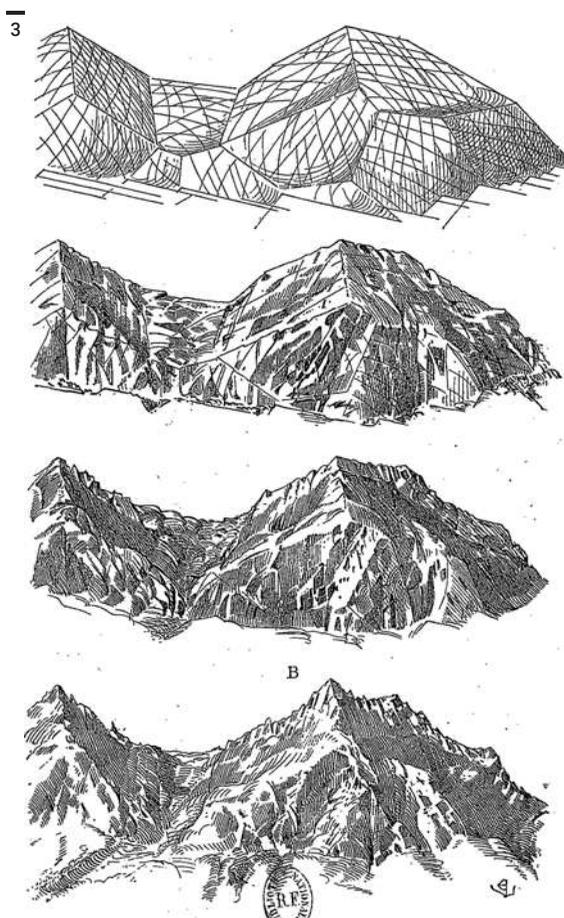


Fig. 3
Eugène-Emmanuel
Viollet-le-Duc,
*Le Massif du
Mont Blanc*,
1876 – Quattro
stati successivi
della rovina di
un sollevamento
cristallino.

Fig. 4
Giovanni Segantini,
La Vita, 1898-1899,
dipinto, Museo
Segantini,
Saint Moritz.

circolare utilizzata come atelier-biblioteca (anche se in realtà non è corretto parlare di atelier, visto che Segantini eseguiva sempre i suoi quadri all'aria aperta; si trattava piuttosto di uno studio/deposito in cui il pittore conservava le tele e i libri). Questa costruzione – dapprima realizzata in un villaggio della Val Bregaglia – era stata smontata e ricostruita a Maloia, come autentica ossessione, in virtù della forma circolare che lo apparta all'idea dei grandi panorami che venivano realizzati nelle capitali europee del XIX secolo.

L'amore di Segantini per le montagne lo spinse infatti a progettare, per l'esposizione universale di Parigi del 1900, un edificio che avrebbe dovuto contenere un gigantesco panorama dell'Engadina. Il disegno che illustra l'edificio fu eseguito da Segantini stesso. Si tratta di un progetto architettonico vero e proprio: una costruzione smisurata che combina l'idea dell'edificio circolare con la citazione, ingigantita e deformata, degli elementi tradizionali e caratteristici della casa engadinese. I visitatori avrebbero scoperto il fascino e la purezza del panorama alpino dopo avere attraversato quel simulacro di casa incrostato come una maschera sul volume cilindrico principale. Per varie ragioni, non ultime quelle di ordine economico, il progetto venne presto abbandonato ma Segantini non smise di coltivare l'idea di realizzare il *panorama dell'Engadina* assumendo così la montagna come luogo in cui l'essenza della vita dell'uomo si

condensa e si concretizza con la massima intensità. Chi conosce la pittura moderna non può ignorare le celebri tele del *trittico della natura*, tutte di ambientazione alpina: *La vita*, dipinto *en plein air* in Val Bregaglia, *La natura*, eseguito nei pressi di un rifugio che domina l'altopiano e la valle dell'Inn e infine *La morte*, dominata da una nuvola densa di tetri presagi che sembra annunciare la morte prossima dell'artista.

Nel quadro *La natura* si riconosce lo straordinario paesaggio engadinese che si sviluppa in direzione di Sankt Moritz e di Maloia, dal luogo che il pittore aveva scelto come punto di osservazione. Con una rappresentazione della luce caratteristica della sua arte, Segantini dipinge i raggi che sembrano esplodere intorno al sole nascosto dalle montagne.

Il quadro fu dipinto dal rifugio di Schafberg – Munt da la bêsch in romancio – “la montagna delle pecore” e proprio in quel rifugio Giovanni Segantini trovò la morte, il 28 settembre del 1899, stroncato da una peritonite.

Al di là della sua casa di Maloia, Segantini aveva trovato in questo luogo un rifugio ancora più intimo e solitario: l'unico modo possibile per penetrare i misteri della natura e della vita, in perenne contatto con le cime dei monti.

La vista che si gode da questo rifugio (oggi ristorante e ricercata meta di escursioni) spazia su diverse valli e in particolare sulla Val Roseg di cui parlare-



mo in seguito. Prima, però, vale la pena di soffermarsi sul museo, ideato da un architetto engadinese per custodire le opere di Segantini, inaugurato nel 1908.

Il giovane Nikolaus Hartmann (1880-1956), progettandolo, si ispirò al disegno che Segantini aveva immaginato di realizzare a Parigi per l'esposizione del 1900. Si tratta di un edificio circolare di pietra, in cui sono esposti, fra gli altri, i dipinti del trittico *Il ciclo della vita*. L'architetto orientò il museo in modo che l'ingresso venisse a trovarsi di fronte all'alto picco di Schafberg sul quale Segantini morì. Si instaura così una nuova geometria immaginaria che completa la mappa dei luoghi in cui il pittore lavorò, in una inesorabile spinta verso le vette più alte.

Monte Verità

Nell'anno 1900, mentre a Parigi si consumavano i fasti della nuova civiltà industriale, un gruppo di intellettuali e di artisti del nord Europa si stabilì sulla "montagna" situata a nord di Ascona, sul Lago Maggiore, che diventò in seguito uno dei luoghi mitici dell'inquietudine moderna. Una sorta di *Künstlerkolonie* – colonia di artisti ma anche di intellettuali e militanti di una radicale riforma della società – che sognava una società anarchica, vegetariana, che praticava il nudismo e che cercava di avvicinare la filosofia orientale ai modi di vivere dell'occidente.

Il *Monte Verità*, in effetti, ha poco a che vedere con i massicci alpini esplorati da Ruskin e Viollet-le-Duc o abitati da Segantini, ma è significativo il fatto che i suoi primi abitanti avessero scelto tale appellativo per un rilievo che si può definire a buon diritto una collina; il rilievo, infatti, presenta un'altitudine

modesta di 330 m.s.l.m., sebbene la denominazione d'origine di Monte Monescia.

Nel catalogo che accompagnava la mostra dedicata al *Monte Verità*, il curatore Harald Szeeman scriveva: «A partire dall'ultimo quarto del XIX secolo nella regione astorica, pedagogica dell'alto lago Maggiore fu proclamato, saggiato, vissuto e sofferto un potenziale enorme di utopie e di nuovi progetti di vita che ha imbevuto di sé il terreno dell'odierna località climatica di Ascona. I modelli proposti, oscillanti fra le due polarità: impegno sociale, teso alla società senza classi, e di esemplare realizzazione e ringiovanimento dell'io, sono tutti sormontati e guidati dalla stessa stella polare, dalla credenza che una comunità sia di nuovo possibile solo mediante il distacco e quindi il rinnovato aggancio alla natura [...]. Riforma della vita significava la possibilità di una terza via compresa tra capitalismo e comunismo, implicante la libera emancipazione dell'individuo fra i blocchi. Antipode della città, sorse allora il mondo alternativo, il *contra-mundus* del "ritorno alla natura" e, insieme, prevalentemente nel sudeuropeo meno industrializzato e negli Stati Uniti, si precisò una topografia sacrale ispirata spesso dall'Oriente che allora si schiudeva all'Occidente. Accanto a Capri e a Taormina in Italia, Ascona diventava il luogo sacro per i culti allora riscoperti del giovanetto, della donna e della Grande Madre, del Vecchio Saggio, degli elementi e delle stelle, diventava il punto focale della proiezione dei sogni dell'uomo nordico. Intorno al 1900 Ascona diviene l'avamposto più meridionale del complessivo movimento di riforma della vita insorgente al Nord, e da quel momento si avvia a diventare irreversibilmente centro di artisti, quartiere di ville residenziali, traguardo dell'emigrazione

Fig. 5

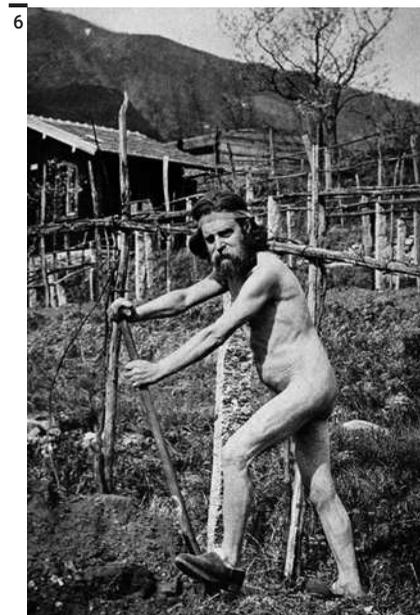
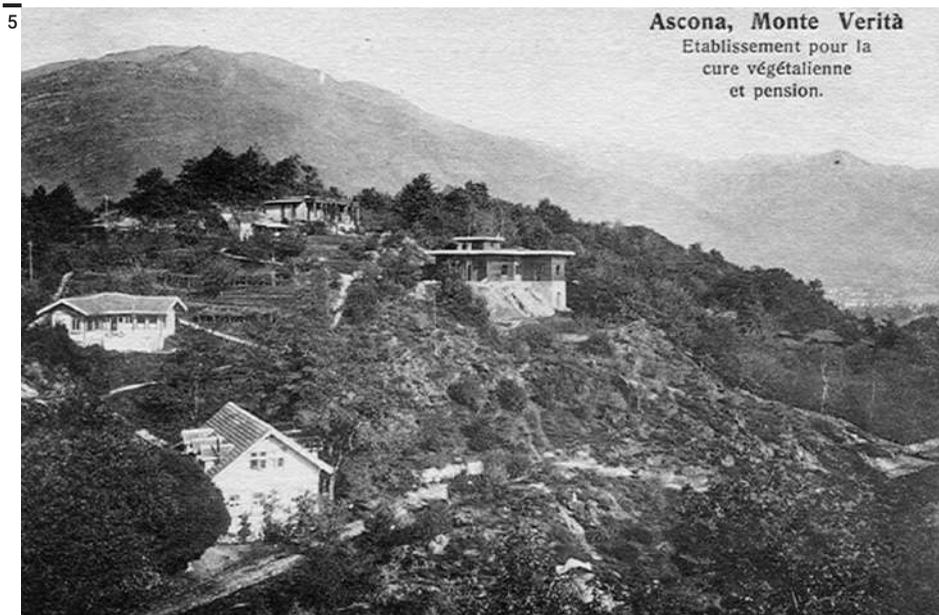
Cartolina d'epoca, Fondazione Monte Verità.

Fig. 6

Un membro della comunità durante la coltivazione. Fondazione Monte Verità.

Fig. 7

Esercizi di ginnastica euritmica al Monte Verità. Fondazione Monte Verità (foto Harald Szeeman).



ne politica e, oggi, luogo di villeggiatura di lusso, nonché villaggio turistico secolarizzato».

Il richiamo internazionale di *Monte Verità* si dissolse inesorabilmente durante gli anni della prima guerra mondiale provocando seri problemi economici ai primi proprietari. Neanche le quattro famiglie che rilevarono la proprietà riuscirono a garantirne l'equilibrio economico cosicché, nel 1926, il barone Eduard von der Heydt (1882-1964), banchiere e collezionista d'arte, acquistò il terreno e tutte le costruzioni esistenti. Un anno più tardi, affidò all'architetto tedesco Emil Fahrenkamp (1885-1966) la progettazione di un hotel. La costruzione dell'hotel, insieme ad altre iniziative intraprese dal barone, contribuì a rilanciare la notorietà di *Monte Verità* richiamando molti ospiti attirati, fra l'altro, dall'opera di Fahrenkamp, incarnazione degli ideali della nuova architettura. L'avvento del nazismo proiettò di nuovo un'ombra sulla località che il barone, che intrattenne un rapporto quanto meno ambiguo con il Terzo Reich, donò al Cantone Ticino che ne è tuttora proprietario, a condizione che *Monte Verità* restasse fedele alla vocazione culturale che l'aveva caratterizzato fin dalla sua fondazione. Contemporaneamente alla costruzione dell'hotel, e non lontano da *Monte Verità*, Olga Froeben-Kaptein (1881-1962) fa edificare, sulle sponde del lago, una villa dove verranno istituite le *Conferenze di Eranos*, occasioni di incontro dei più celebri protagonisti della cultura dell'epoca.

«I Convegni di Eranos hanno rappresentato per lungo tempo l'unica occasione dove, al di là di tutte le limitazioni specialistiche, studiosi animati da interessi spirituali hanno potuto riunirsi per confrontare le proprie idee. Unico centro congressuale

internazionale attivo in Europa durante la guerra, Eranos ha anticipato di molti anni il tema odierno dell'interdisciplinarietà, offrendo un contributo straordinario alla storia intellettuale europea».

Bruno Taut

Dopo la dimensione utopica che nutre l'esperienza di *Monte Verità*, ritorniamo al rifugio che di Segantini fu l'ultima dimora, al luogo che ne aveva nutrito l'immaginario nei lunghi giorni passati sulla "montagna delle pecore". Oltre alla sequenza dei laghi che figurano nel dipinto *La natura*, da qui la vista spazia su altre valli fra le quali la Val Roseg che, da Pontresina, si estende verso sud.

Ritroviamo quella stessa valle in un disegno di Bruno Taut (1880-1938), uno dei protagonisti dell'architettura moderna tedesca.

Esattamente venti anni dopo la morte di Segantini, infatti, Taut pensò e illustrò una appassionata esaltazione della montagna vista come patria ideale, come luogo di una possibile rifondazione dell'intera società umana. Profondamente segnato dalle atrocità della guerra, consegnò alle stampe un'opera fondamentale, la descrizione di un sogno irrealizzabile, affascinante e lontano come ogni utopia.

Nella tavola 12 di *Alpine Architektur*, la Val Roseg appare disseminata di strane costruzioni che non hanno nessuna ragion d'essere ma che trasformano la montagna secondo una volontà precisa che Taut spiega nella stessa pagina: «GRANDE È LA NATURA, eternamente bella – creatrice perpetua nell'Atomo e nel monte gigantesco. Il tutto è sempre CREAR DI NUOVO. Anche noi siamo i suoi atomi seguendo la sua legge nel creare. Adorarla –



inerte – è sentimentale. Operiamo in essa e con essa e adorniamola».

Così quelle strane costruzioni che emergono dalla foresta – «...struttura di cemento e di vetro smigliato bianco, rosso rubino nelle punte...» – non sono altro che un omaggio alla montagna. Nello stesso modo, la *Cattedrale fra le rocce* non è altro che un atto di devozione alla bellezza della natura.

«Nel profondo della valle fra monti lavorati a forma di cristallo. Lo sguardo attraversa dal di sopra, la volta lavorata in vetro, e si ferma nell'interno formato da colonne. Le navate si trovano nella roccia scolpita e proseguono e si perdono in piccole grotte. Nell'interno del monte scintillano i tesori dell'architettura di vetro, artificialmente illuminati. La Cattedrale e le sue navate sono invase dalla tiepida luce del giorno. Durante la notte però essa irradia la sua luce, al di sopra della montagna, verso il firmamento. L'intento della Cattedrale? Nessuno – per chi non si contenta di devozione fra la bellezza».

C'è in questo libro di Taut la volontà esuberante e immaginifica di utilizzare l'architettura per rendere la montagna ancora più bella. Le rocce vivono e ci dicono «siamo organi della divinità terra, ma voi vermi, è ciò che voi siete, voi costruttori di capanne dovete prima diventare artisti, costruite, costruiteci, noi non vogliamo essere soltanto grottesche vogliamo diventare belle, attraverso lo spirito umano, costruite l'architettura universale».

E anche nell'immaginario tautiano la montagna ridiventa architettura, la montagna è cristallo e tutte

queste riflessioni avranno fra l'altro un notevole influenza sugli sviluppi dell'architettura espressionista. L'architettura alpina sarebbe diventata un simbolo di civiltà, un *contra mundus*, un mondo alternativo, la promessa di una vita diversa e non solo dal punto di vista della sua localizzazione, ma anche per quanto riguarda i materiali, i cristalli, i vetri colorati, risplendenti, illuminati nella notte.

Dopo le pagine che prendono in considerazione la montagna come entità ideale, il libro presenta una situazione più realistica: un'applicazione, un disegno, un progetto, pensato per la catena del Monte Rosa, la catena montuosa ricoperta di neve e ghiaccio, vista dal *Gornergrat*. A commento di questo disegno Taut scrive: «Le spese sono enormi, e quali sacrifici! – Ma non per la mania di potenza, omicidio e miseria».

Nel libro troviamo un altro disegno che si riferisce a situazioni e luoghi reali. Si tratta di una delle immagini più celebri della *Alpine Architektur*, che ci mostra la città splendente, la città di luce, la città della verità, la città eterna e forse anche la città nuova – visione delirante e estrema che contiene qualcosa di necessario: un sogno e un progetto, un progetto per l'Arco alpino, metafora del mondo intero.

Nella Tavola 7 si legge «Dove termina la vegetazione, la roccia è sbazzata e lisciata per assumere forme cristalline»: in una sorta di drammatico rovesciamento, le montagne assumono, per opera dell'uomo, la perfetta geometria di giganteschi cristalli che possedevano prima del tempo. ■

Bibliografia

- Borsi Franco, König Giovanni Klaus** (1967), *Architettura dell'espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova, pp. 256-272.
- Noschis Kaj** (2013), *Monte Verità. Ascona e il genio del luogo*, Casagrande, Bellinzona (ed. orig. *Monte Verità. Ascona et le génie du lieu*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne, 2011).
- Ruskin John**, *Modern Painters* (5 voll., 1843-1860), vol. IV, (part V), *Mountain Beauty*, Chapter XX – The Mountain Glory.
- Schirren Matthias** (2004), *Bruno Taut: Alpine Architektur. A Utopia / Eine Utopie*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York.
- Schwab Andreas, Lafranchi Claudia** (a cura di) (2001), *Senso della vita e bagni di sole. Esperimenti di vita e arte al Monte Verità*, Fondazione Monte Verità, Ascona (ed. orig. *Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità*, Limmat Verlag, Zürich, 2001).
- Szeeman Harald** (1978), *Monte Verità – Le mammelle della verità*, Armando Dadò, Locarno/Electa, Milano.
- Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel** (1876), *Le Massif du Mont Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Typographie Georges Chamerot, Paris.

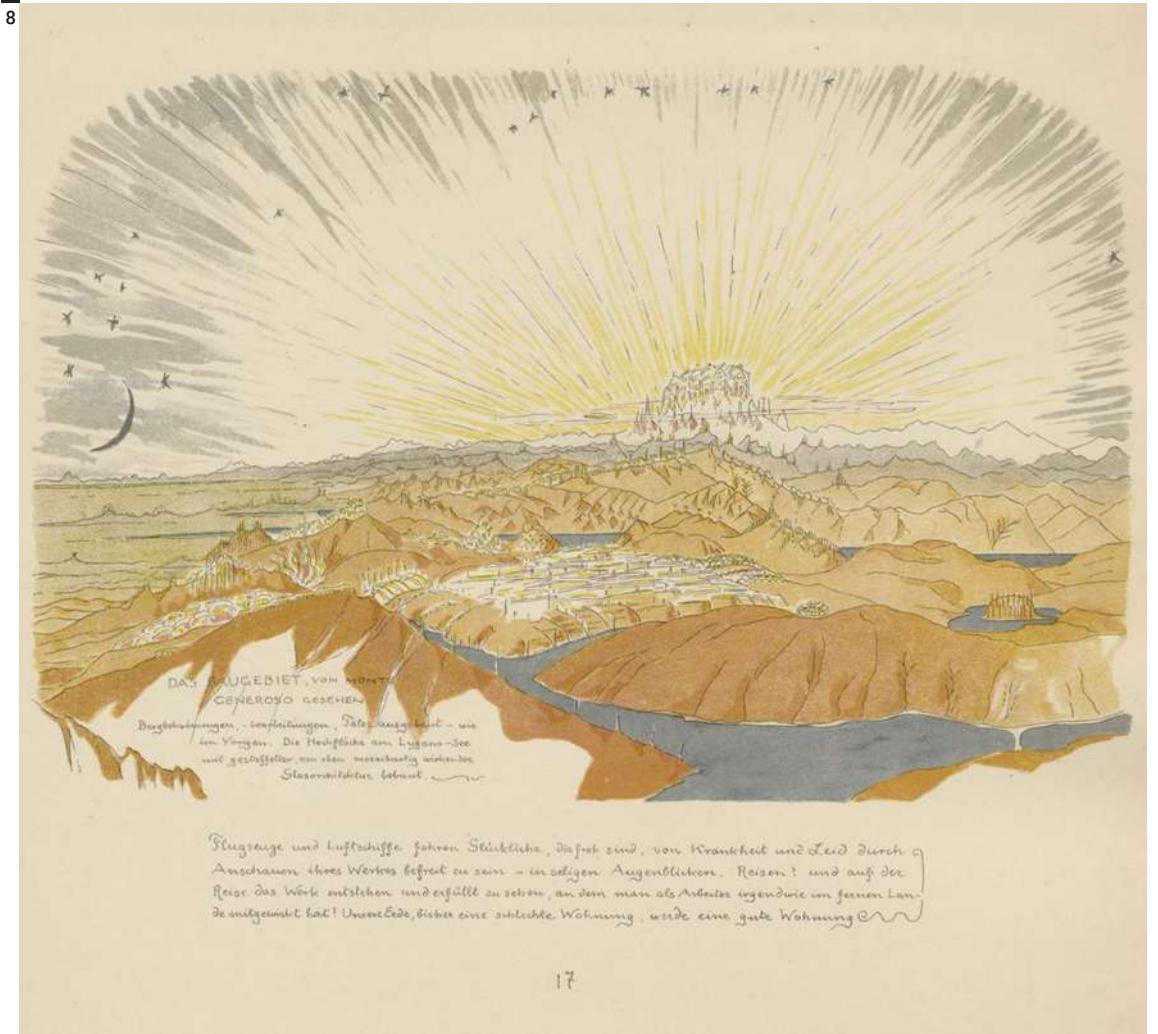
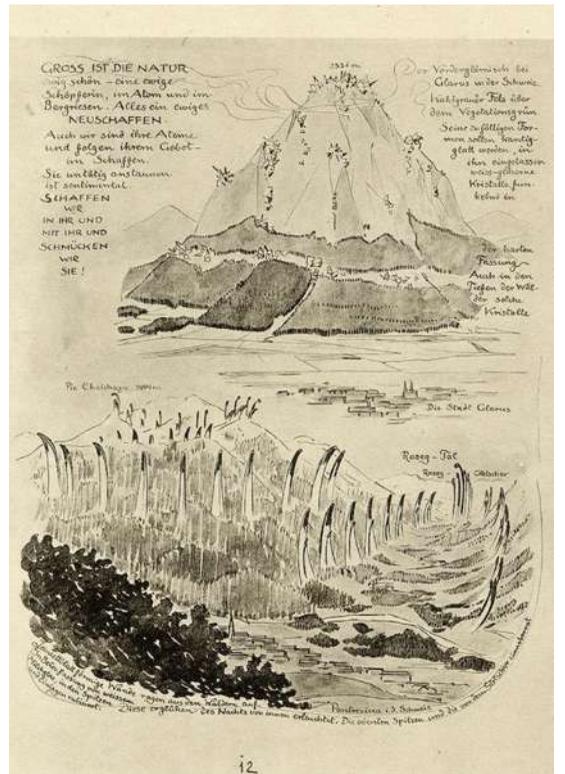
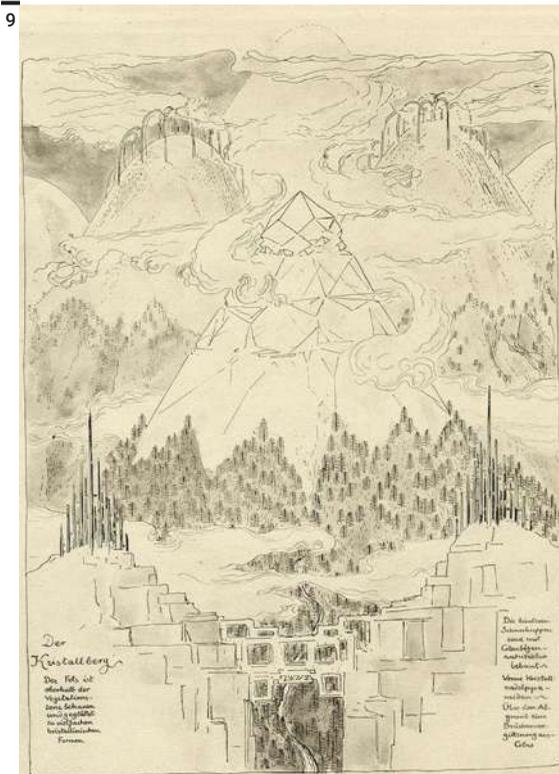


Fig. 8
Bruno Taut, *Alpine*
Architektur, 1920,
tav. 17 - La zona di
costruzione vista dal
monte Generoso.

Fig. 9
Bruno Taut, *Alpine*
Architektur, 1920,
tav. 12 - Vista della
città di Glarus e della
Val Roseg, tav. 7
- La montagna di
cristallo.







«No house should ever be on a hill or on anything».

La chiesa di Corte di Cadore e i dettami dell'architettura organica

“No house should ever be on a hill or on anything”.
The Corte di Cadore Church and the principles of organic architecture

The Corte di Cadore Church, as explained by Edoardo Gellner in his *Quasi un diario*, played a significant role in the architectural and urban composition of the entire complex of Corte di Cadore. From the beginning, it was decided that it should constitute the dominant element of the entire village, close to the central hub and the collective facilities and services necessary for the smooth functioning of the entire complex. The strategic positioning of the church was carefully considered in terms of its relationship with the built environment and the surrounding vegetation. Rather than being placed at the summit of the mountain, the church was thoughtfully positioned at a slight distance. This deliberate choice allowed the crest of the small hill and the lush vegetation of pines, junipers, and other underbrush, to seamlessly integrate as a complementary frame and background to the architecture of the church. The architecture described in this essay through the memories of one of the designers, Edoardo Gellner, is a testament to the collaborative brilliance of two architects, Gellner and Carlo Scarpa, whose collaboration contributed to the creation of architectural works rich in meaning and references.

Michele Merlo

Currently working as an architect, Merlo graduated with a thesis on the Corte di Cadore Village. As president of the Edoardo Gellner cultural association, he has authored numerous books on the architect's work. He lives and works between Geneva and Cortina d'Ampezzo.

Keywords

Edoardo Gellner, Carlo Scarpa, Corte di Cadore, landscape, organic architecture.

Doi: 10.30682/aa2311d

No house should ever be on a hill or on anything. It should be of the hill. Belonging to it. Hill and house should live together each the happier for the other.

(Wright, 1932).

Secondo i precetti dell'architettura organica, promossa in Italia negli anni Cinquanta da Bruno Zevi, Edoardo Gellner insieme all'amico e collega Carlo Scarpa realizzano un capolavoro architettonico in cui la coerenza con la lezione di Wright si coniuga con una forte sensibilità per il rapporto con l'ambiente e la natura circostante, il contesto urbano e la creazione di uno spazio sacrale coerente e affascinante.

L'edificio che ha avuto un peso notevole nella composizione architettonico-urbanistica dell'intero complesso di Corte di Cadore – ricorda Gellner nel suo *Quasi un diario*, sorta di zibaldone di ricordi in cui ricostruisce a posteriori molte fasi della sua vita – è stata la chiesa. Fin dall'inizio si era deciso che avrebbe dovuto costituire l'elemento dominante di tutto il Villaggio. Alla sua base avrebbe dovuto svilupparsi un grosso centro con tutta una serie di ulteriori attrezzature collettive, ossia una grande sala multiuso per manifestazioni, altri alberghi, un centro commerciale e tutti i servizi necessari

per il regolare funzionamento dell'intero Villaggio. Quanto alla collocazione – ritengo questo un dettaglio piuttosto importante – la chiesa non è stata posta sul culmine del rialzo, ma leggermente defilata rispetto ad esso: la sommità della collinetta quindi, assieme a tutta la vegetazione dei pini, dei ginepri ed altre essenze di sottobosco, ha potuto costituire così un elemento integrativo di cornice e di sfondo all'architettura della chiesa stessa. È stato poi previsto un percorso che da una piazzetta secondaria si snoda attorno ad una fiancata della chiesa, per arrivare fino al sagrato; l'accesso principale invece è stato realizzato sul lato opposto, grazie ad una rampa coperta che sale da una piazzetta inferiore.

Oltre al caratteristico motivo formale delle due falde ripide di copertura che delimitano il grosso volume della chiesa e che riprendono il motivo del padiglione centrale della colonia, ma con un orientamento normale a questa e con sezione equilatera, avevo costantemente in mente – avendo vissuto a Venezia durante la guerra – le croci multiple della basilica di San Marco, con la loro caratteristica struttura spaziale che sormonta le cupole e le loro sfere dorate. Un'altra immagine per me molto suggestiva, che vedevo ogni qualvolta facevo in

In apertura

Edoardo Gellner, Carlo Scarpa, la Chiesa di Nostra Signora del Cadore, Corte di Cadore, 1961. Vista dell'esterno (foto Alessandra Chemollo; archivio StudioGellner).

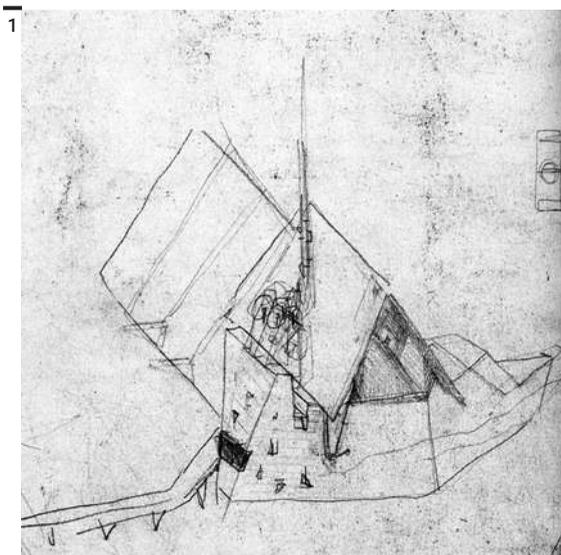


Fig. 1

Disegno di Carlo Scarpa (Archivio Progetti IUAV; fondo Gellner) e modello di studio (foto E. Gellner; Archivio StudioGellner).



2

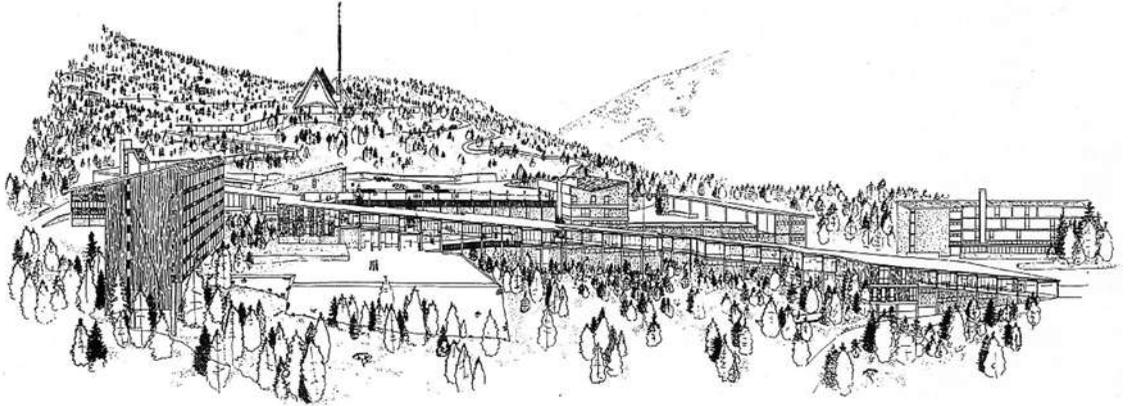
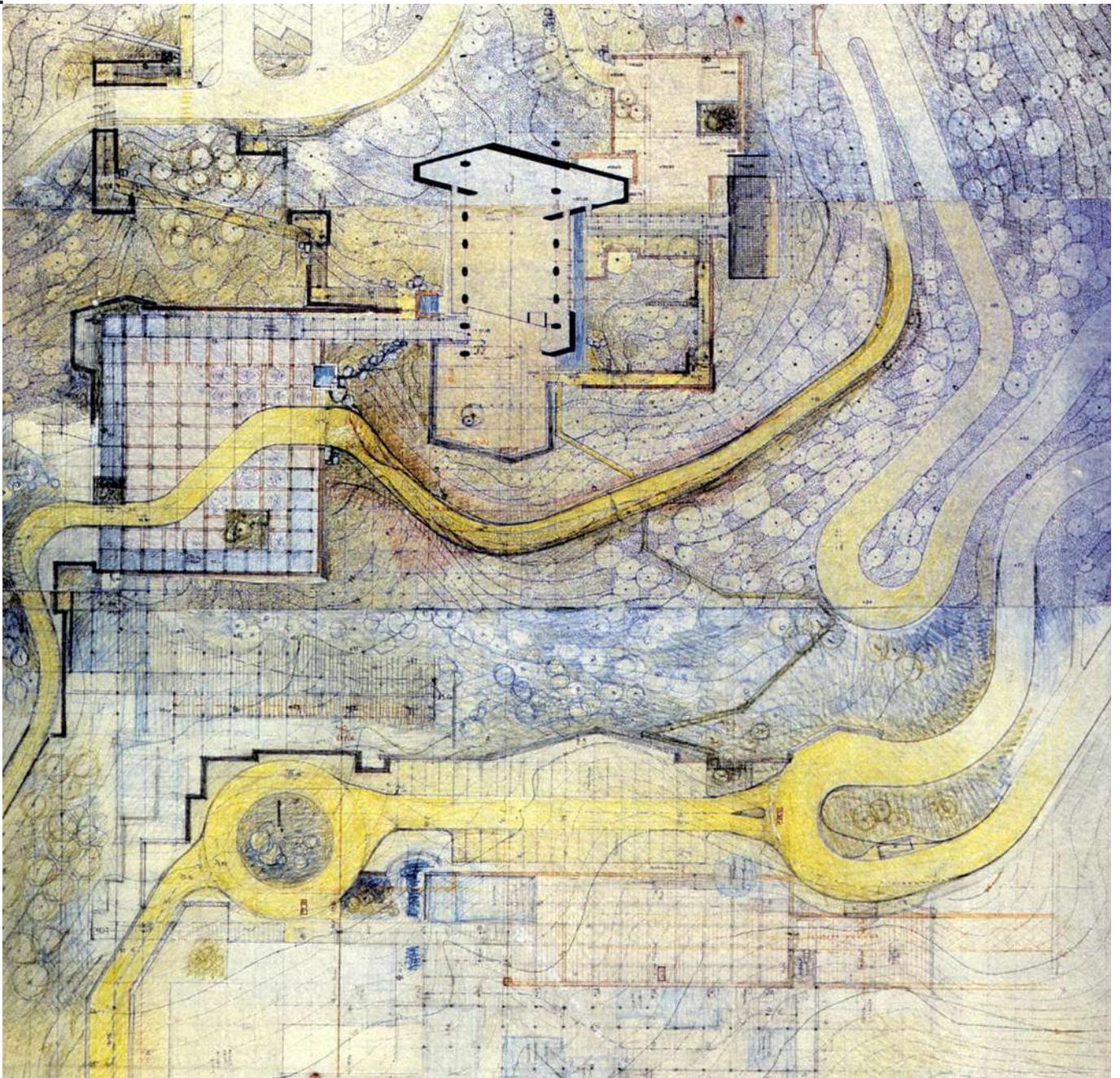


Fig. 2
Disegno del centro
civico (Archivio
StudioGellner).

Fig. 3

Planimetria della
chiesa (Archivio
StudioGellner).

3



macchina la spola fra Cortina e Venezia, era quella del campanile di San Giacomo di Veglia, nei pressi di Vittorio Veneto, mozzo e caratterizzato da una struttura d'acciaio a sostegno delle campane rimaste a vista, probabilmente per mancanza di fondi. Trovavo questo particolare esteticamente molto interessante tanto che quando si è trattato di definire il progetto della chiesa esso ha costituito l'idea guida della nuova torre campanaria.

Ma torniamo alla chiesa. Il mio "quindicinale" registra: "27 agosto 1956, conferimento incarico progetto chiesa". Qui bisogna aprire un discorso piuttosto importante per quanto riguarda il pro-

getto della chiesa, ovvero la collaborazione con il professor Carlo Scarpa. Il 1° settembre 1956 ho quindi incontrato Carlo Scarpa a Venezia e gli ho proposto la collaborazione. Ebbi subito l'impressione che accettasse l'offerta con estremo interesse, infatti in poco più di un mese di lavoro, il progetto della chiesa era pronto per essere inviato a Roma, completo di planimetrie generali, piante, sezioni, facciate e vari particolari costruttivi. Per la chiesa venne poi realizzato anche un modello che assieme ai disegni furono presentati a Brunico il 6 gennaio 1957 al presidente Mattei, che espresse la sua piena soddisfazione. A piacergli era anche il cam-

Fig. 4
L'esterno (foto
Alessandra
Chemollo; Archivio
StudioGellner).



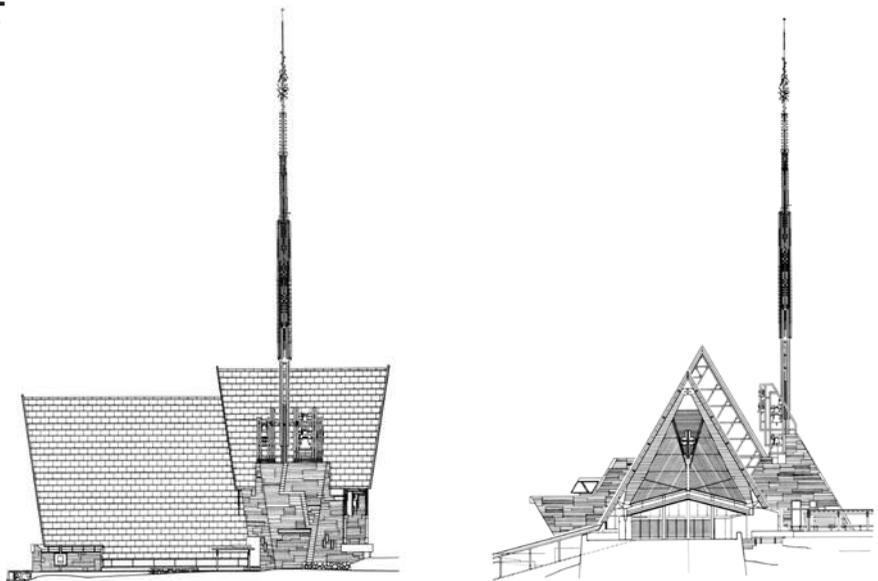
5



6

Fig. 5
Facciata posteriore
(foto Oscar Ferrari).

Fig. 6
Prospetti (Archivio
StudioGellner).



panile. Si trattava del risultato non solo di un grosso lavoro mio personale e di Scarpa, ma anche di quello svolto dall'equipe di collaboratori del mio studio.

La collaborazione con Scarpa di solito si svolgeva in questa forma: dopo aver discusso assieme un determinato problema e chiarita l'impostazione base, lo lasciavo solo (avevo infatti in quel periodo, molti altri impegni di lavoro che si sovrapponevano al progetto della chiesa); per la verità, egli era quasi sempre assistito da un aiutante dello studio, sia per affilare di continuo le matite, sia per avere accanto un interlocutore con cui "monologare" – anche se questo non era all'altezza dei discorsi di Scarpa – perché egli lavorando parlava sempre a commento di quello che in un certo istante stava disegnando. Sul tavolo da disegno, inoltre, Scarpa non trovava mai davanti a sé non un foglio bianco, ma una pesante carta di color seppia, che riportava a sottili segni, appena leggibili, la base del lavoro. Nel caso, ad esempio, dello studio della pianta generale, sul foglio erano già stati indicati i pilastri individuati da cerchi, in proiezione l'ordito della struttura di copertura e nel sottofondo il reticolo dimensionale; appena Scarpa ebbe definita la forma esagonale dei pilastri, mezz'ora dopo egli aveva già sul tavolo

il disegno aggiornato con riportata tutta la pilastatura e con il dettaglio di un pilastro, anche in alzato, a scala maggiore. Ricordo ancora la discussione sul rivestimento lapideo: egli proponeva lastre ad altezza differenziata con giunti sfalsati sull'angolo ottuso (particolare già usato all'Olivetti di Venezia); la mia controproposta era invece di utilizzare un lastrone monolitico che prendesse tutta l'altezza del pilastro, soluzione quest'ultima che viene poi realizzata. Anche il disegno delle grappe di ferro per il bloccaggio di questi grossi lastroni era oggetto di lunghe discussioni: alla mia proposta di realizzarle con spessori di 6/8 millimetri, Scarpa consigliò di portarle almeno a 20 millimetri. La realizzazione gli diede ragione. Scarpa era geniale nell'inventare sofisticate cerniere, serrature o maniglioni, o ancora complicati sistemi di scorrimento, come la parete scorrevole lungo il fronte della chiesa, che consentiva di mettere in comunicazione la navata con il sagrato. Scarpa ci ha lavorato per tre giorni consecutivi con mio grande disappunto perché avevamo tante altre cose da risolvere. Ho visto poi che ha riutilizzato lo stesso sistema di scorrimento nel Museo di Castelvecchio di Verona.

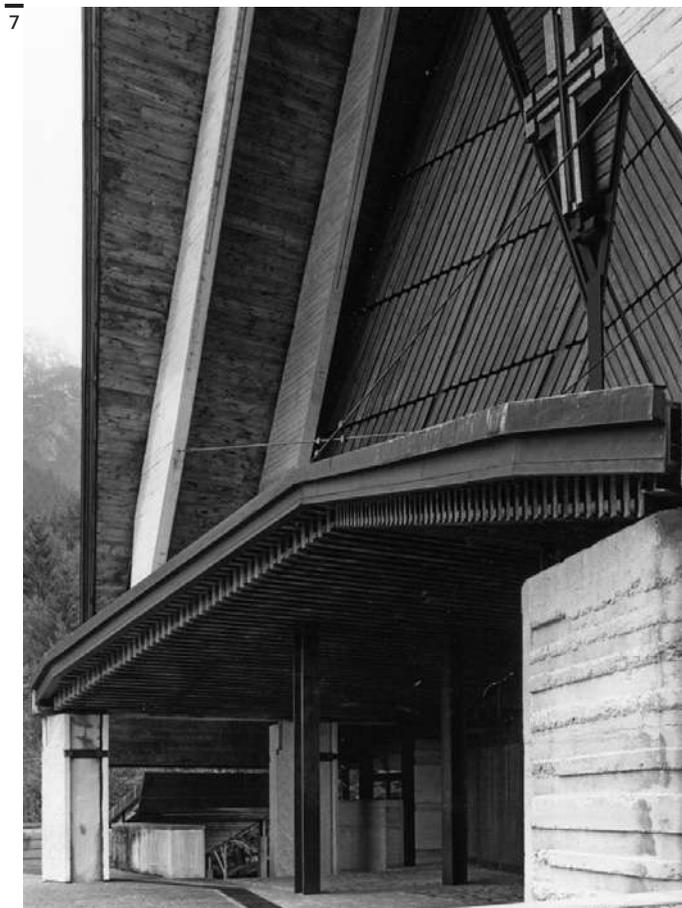
Nel frattempo, io dovevo occuparmi di risolvere importanti problemi tecnici, a cui Scarpa non dava

Fig. 7

L'ingresso
(foto Alessandra
Chemollo; Archivio
StudioGellner).

Fig. 8

L'interno
(foto Alessandra
Chemollo; Archivio
StudioGellner).



minimamente attenzione. Per esempio, come struttura di sostegno del manto di copertura ho ideato un grigliato di ferro disposto in diagonale a controventatura dei costoloni e a sostegno di travetti in legno nei cui interspazi sono stati collocati i grossi pannelli di truciolare dell'isolamento termico; nell'intradosso è stata poi applicata una perlinatura di legno di abete trattato a pirotecnica, mentre sull'estradosso grosse tavole hanno costituito il supporto di fondo al manto di lamiera di rame, previsto marcato orizzontalmente dalle fasce in rilievo dei giunti delle grappature.

Ricordo anche qualche episodio negativo, riguardante ad esempio il calcolo delle strutture della chiesa, assegnato da Mattei a un famoso cattedratico di Roma: dopo quasi un'ora di anticamera e dopo un'illustrazione generale del progetto, presentai l'esigenza di avere dei costoloni di copertura molto leggeri affinché potessero essere gettati a piè d'opera e posti in opera mediante gru. Nessuna riserva da parte del (piuttosto distratto) professore. Accadde però che durante il controllo dei calcoli in fase di cantiere, l'impresa scoprì che non era stata considerata la pressione del vento sulle ripide falde del tetto. Dovemmo quindi rifare i disegni con costoloni più grossi e di conseguenza aumentare an-

che gli architravi; tutto questo inoltre impose che il getto dei costoloni avvenisse in opera. I tiranti della catena (due tondoni di ferro incrociati) benché privi di funzione statica, non vennero però eliminati, perché avevano la funzione architettonica di delimitare virtualmente in altezza dello spazio della navata. Nel descrivere gli aspetti architettonici della chiesa, ho citato alcuni riferimenti progettuali da me ripresi come le campane a giorno o le sfere dorate; a questi ne andrebbero anche aggiunti altri, quali la rampa coperta di accesso e la piccola cappella autonoma laterale tipico delle chiese della Carinzia, ma soprattutto l'idea della continuità tra spazio coperto della navata e il sagrato antistante ritengo possa trovare un riferimento alla mia infanzia ad Abbazia. L'antica chiesa cittadina, una costruzione superstite della originaria abbazia benedettina che poi ha dato il nome al paese, era relativamente piccola al punto che spesso non riusciva a contenere tutti i fedeli, per esempio alle messe domenicali e i ritardatari erano costretti a sostare all'aperto e a spingersi il più possibile a ridosso della porticina d'ingresso per intravedere l'officiante. Anche io, quando ero ragazzino, assieme ai genitori e la sorellina, a volte rimanevo all'aperto. Di qui la probabile genesi progettuale di quest'idea per Borca.

Fig. 9

L'interno – l'altare
(foto Alessandra Chemollo; Archivio StudioGellner).

Fig. 10

L'interno – la navata
(foto Alessandra Chemollo; Archivio StudioGellner).





Fig. 11
L'altare (foto Oscar
Ferrari).

L'altare, poi, ha avuto una sua storia singolare. Progettando la chiesa del Villaggio mi ricordai che, trovandomi una volta in una chiesa di Milano – mi pare fosse Sant'Ambrogio – avevo vivamente approvato il fatto che il sacerdote celebrasse la funzione rivolto verso i fedeli. Ma quando il progetto venne sottoposto al parere della commissione episcopale per l'arte sacra, l'idea venne bocciata con

la chiara motivazione che solo nel rito ambrosiano previsto nella Diocesi di Milano era consentito che l'altare fosse girato verso il popolo. Preoccupato dal parere negativo, ritenni opportuno informare anche il presidente Mattei, che solidale con me chiese consiglio al Vescovo ausiliario di Treviso Monsignor Olivotti, il quale veniva spesso a Borca a visitare i ragazzi della colonia ed era in buoni

rapporti con l'ingegner Mattei. “Penso che siate nel giusto – ci rassicurò – quella che state realizzando è una chiesa privata per la quale non sussiste l'obbligo di sottostare alle prescrizioni della commissione diocesana d'arte sacra”. Quando il vescovo di Belluno, che aveva condiviso il parere della commissione diocesana, venne al Villaggio per la consacrazione della chiesa, trovandosi l'altare girato, si “vendicò” a suo modo durante il sermone, sostenendo che se la nuova chiesa era solo un mediocre involucro di ruvido e volgare cemento, egli confidava che il previsto intervento dell'artista Fiorenzo Tomea avrebbe saputo trasformare quell'edificio in una vera “Casa del Signore”. Nella fila davanti a me si trovava il presidente Mattei, accanto al ministro Segni, al sindaco di Borca e ad altre personalità. Mattei, sentendo questo “apprezzamento”, si voltò verso di me con un sorriso molto eloquente. Cinque anni dopo, con il Concilio Vaticano Secondo, nuove norme imporranno proprio la rotazione dell'altare “versus populum”.

Della chiesa, anzi della sua altissima guglia (55 metri) voglio ricordare solo un piccolo episodio che ritratto ai miei rapporti con Carlo Scarpa. Avevo infatti previsto che le sfere decorative della grande guglia fossero del diametro di una ventina di centimetri in considerazione della sua notevole altezza e della forte luce diurna esistente in montagna. Ma Scarpa mi disse: “No Gellner, sei matto? Il diametro di dodici centimetri è più che sufficiente, altrimenti la troppa luminosità la renderebbe volgare”. Abbiamo discusso un po' sul disegno esecutivo, sviluppato dai miei collaboratori, arrivando a un compromesso: diametro di quattordici centimetri. In realtà in seguito feci aumentare a sua insaputa il diametro a diciotto centimetri. A lavori ultimati, osservando la guglia dal basso, Scarpa mi disse: “Hai visto, Gellner, che avevo ragione? Sono più che sufficienti quattordici centimetri”. Ovviamente non gli dissi mai del piccolo sotterfugio.

Carlo Scarpa, come risulta dai “quindicinali”, in tutto l'arco di tempo di sei anni (1956-1961) in cui ha lavorato sul progetto chiesa, è stato a Cortina quattro volte con permanenze da 8 a 10 giorni e una dozzina con brevi soste da uno a due giorni. Il progetto della chiesa è infatti proceduto a fasi alterne. Dopo un breve ma intenso periodo di lavoro per la prima stesura nell'autunno del 1956 e nei primi mesi del 1957, a cui seguì la decisione di ridurre dimensionalmente la chiesa, tutto rimase fermo fino alla fine del 1958. Quindi di nuovo tra il 1959 e il 1960 si verificò un'intensa attività dovuta alla messa a punto di tutti i particolari sia tecnici che formali. Ma poi, proprio dal 1959 fino al 1961 quando la chiesa venne consacrata, Scarpa fu sempre meno reperibile. E questo mi costrinse non solo a redigere autonomamente moltissimi disegni, ma anche a farli passare direttamente all'esecuzione senza che lui potesse contribuire con il suo apporto critico. Anche dopo la consacrazione, non poche sono state le opere da me progettate e fatte eseguire: dall'invenzione di una nuova e per allora inedita soluzione di organo (28 sono le tavole grafiche che definiscono la sua costruzione, affidata alla “Ceciliania” di Padova), all'acquasantiera ricavata da un blocco monolitico di “Verzegnis”, il bellissimo marmo rosso della Carnia (testo adattato da Merlo 2008).

Agli inizi degli anni Sessanta avevo portato a Zevi delle fotografie di ultimi miei lavori non ancora pubblicati, tra cui anche la chiesa di Corte di Cadore. Zevi punta la foto sul suo tavolo da disegno, e con l'aiuto del tecnigrafo incide con una matita 5H una riquadratura che esclude l'immagine dell'ambiente di montagna in cui la chiesa si colloca. Io reagisco e Zevi mi fa: “Se vuoi la montagna, va dal Touring, la mia è una rivista di architettura”. Mi sono ripreso la foto e poi, nonostante i solleciti di Rogers per pubblicare la chiesa su “Casabella”, il materiale rimase nei cassetti (tratto da Gellner, Mancuso 2000). ■

Bibliografia

- Biadene Paolo** (2000), *La chiesa di Corte di Cadore*, saggio fotografico – AP IUAV.
Fois Valeria, Merlo Michele (2004), *Edoardo Gellner. Percepire il paesaggio*, Skira, Milano.
Gellner Edoardo, Mancuso Franco (2000), *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La chiesa di Corte di Cadore*, Electa, Milano.
Mancuso Franco (1996), *Edoardo Gellner. Il mestiere di architetto*, Electa, Milano.
Merlo Michele (a cura di) (2008), *Edoardo Gellner. Quasi un diario. Appunti autobiografici di un architetto*, Gangemi, Roma.
Pozzetto Marco, Merlo Michele (2003), *Edoardo Gellner. Interni/Interiors*, Skira, Milano.
Wright Frank Lloyd (1932), *An Autobiography*, Longmans, Green and Company, London-New York-Toronto.





Memoria e preghiera dopo la tragedia.

Quattro opere di architettura sacra per il Vajont, tra polemiche e sfide progettuali

Memory and prayer after the tragedy.
Four works of sacred architecture for the Vajont, among controversies and design challenges

This brief essay focuses on the main projects of sacred architecture realised in Vajont during the twenty years following the tragedy that occurred there sixty years ago. Designed by the already established Michelucci, and the younger architects Avon, Tentori, Zanuso, Gresleri, and Varnier, these cemeteries and churches represent not only the reconstruction of indispensable structures and facilities, but also an attempt to redefine (the remains of) villages, landscapes, and community identities.

As a counterbalance to urban planning, which seems to impose overly rational housing models and standards – being therefore unintelligible to the average citizen – these more punctual creations aim at a greater respect for the specificity of these extraordinary contexts, recovering images and memories from the past with sophisticated sensitivity, firmly rooted in the landscape.

While these creations are certainly unique in their approaches, which are summarized in this essay, they are also united by the main goal of avoiding monumentalism and rhetoric.

Marianna Gaetani

She has a PhD in the History of Architecture, obtained from the Politecnico di Torino. Her main studies focus on Italian architecture and urban planning in the post-war period. In addition to working in some professional studios, she is part of the editorial committee of the scientific journal *in_bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura* of the University of Bologna.

Keywords

Vajont, reconstruction, memory, cemetery, church.

Doi: 10.30682/aa2311e

Il 9 ottobre 1963, tra Friuli e Veneto, un'enorme frana si distacca dal Monte Toc, per riversarsi nel bacino artificiale della diga del Vajont. Subito l'impatto con l'acqua solleva un'onda che cancella parzialmente gli abitati di Erto e Casso (Pordenone), lungo le sponde a monte dello sbarramento, prima di abbattersi sul fondovalle, su Longarone (Belluno), il cui abitato di fatto è spazzato via. Allo sconterto della tragedia si somma presto la rabbia dei sopravvissuti e di un intero Paese, per una catastrofe con pochi eguali che dimostrerà di avere numerosi responsabili.

Tutto ciò complica ancora di più la ricostruzione, il cui piano è affidato al gruppo veneziano diretto da Giuseppe Samonà. Con la pianificazione urbanistica, di fatto, di paesi nuovi – Longarone, Erto a Monte, Vajont in località Ponte Giulio – sono imposti nuovi standard e regole insediative di matrice modernista, che non possono non scontrarsi con le istanze dei superstiti, delusi dal non ottenere una ri-

costruzione che, senza dover prevedere ripristini filologici, almeno consenta una riappropriazione di luoghi e abitudini.

Anche il fatto che gran parte dei progettisti coinvolti provenga da fuori regione peggiora quella frustrazione cui, dopo le difficoltà riscontrate alla scala urbana, si cerca di rimediare a una scala minore, attraverso più puntuali interventi architettonici. Tra questi rientrano anche chiese e cimiteri, che, oltre che la risposta a un'emergenza funzionale, oltre che opere dall'evidente portato simbolico, per i relativi progettisti sono l'occasione per tentare di ricostruire la memoria e l'identità di (quel che rimane di) paesaggi, abitati e comunità, prefigurando per questi la speranza di un nuovo futuro.

Pur giungendo a risultati diversi, attraverso modus operandi diversi, questi progetti sembrano accomunati, oltre che dalla consapevolezza dell'unicità dell'evento catastrofico, da un maggiore rispetto delle specificità degli straordinari luoghi in cui si ri-



In apertura
Cimitero di Ponte Giulio nel nuovo Comune di Vajont. Il muro e la cancellata (1970) (Archivio privato Glauco Gresleri).

Fig. 1
Chiesa di Santa Maria Immacolata a Longarone. Veduta esterna, 1980 (foto Arrigo Coppitz, Archivio Giovanni Michelucci).

trovano a operare, attingendo con sensibilità alle tracce del passato, pur senza riprendere troppo scontatamente qualsivoglia tradizione. Altro duplice obiettivo cardine è quello di evitare monumentalismo e retorica, cui sono preferiti più sofisticati ragionamenti, tra gli altri, sul rapporto tra uomo e natura, evidentemente da ridefinire dopo quanto accaduto.

Se è vero che, nonostante tali premesse, neanche questi progetti incontreranno sempre i favori di cittadini e intellettuali, è altrettanto vero che essi costituiscono dei casi emblematici di ricostruzione, per la quale hanno indicato nuove, possibili vie da percorrere, che continuano a mostrarsi significative ancora oggi.

Chiesa di Santa Maria Immacolata a Longarone (Giovanni Michelucci, 1966-82)

Coinvolto già nel 1964, Michelucci progetta l'edificio nel 1966-67; il cantiere però partirà diversi anni dopo, e la chiesa sarà consacrata solo nel 1983.

Le difficoltà incontrate non riguardano tanto l'ideazione del manufatto – il cui concept è presto individuato, pur sviluppato poi attraverso numerose variazioni, come da prassi per l'architetto toscano –, quanto le polemiche che sommergeranno l'opera e il suo autore. Quello che secondo Manfredo Tafuri rappresenta forse uno dei capolavori della più tarda produzione michelucciana è rifiutato dagli abitanti, delusi dall'amministrazione del piano e ostili verso i progettisti, reso oggetto di diatriba politica, e cri-

ticato dagli intellettuali dell'epoca, perché, di fatto, troppo ardito, lontano dalle chiese coeve come da certa "tradizione piemontese".

Se è vero che la proposta appare legata a Longarone, alle sue vicende e al suo territorio, i riferimenti tipologici cui Michelucci guarda non hanno potuto che sorprendere, se non sconcertare. D'altronde, come affermerà lui stesso a difesa della sua idea, non si tratta di una chiesa qualunque, perché legata a una catastrofe troppo grande, per la quale è necessario pensare qualcosa di diverso. Ciò si traduce in un rispetto della tradizione che non è tanto ripresa di forme e tecniche, quanto raggiungimento di un'"unità perenne" tra manufatto e ambiente, che permetta di fare "la storia del proprio tempo" (cit. in Conforti, 2006), e di esprimere, nonostante tutto, un senso di speranza.

La chiesa di Michelucci è un monolite in cemento armato a vista, a forma di cono rovesciato, senza pareti di tamponamento, composto da due cavee ellittiche, entrambe gradonate, ad accennare, piuttosto esplicitamente, a un doppio "dispositivo teatrale" (Conforti, 2006). Alla vera e propria, ampia aula liturgica centralizzata – che sarà letta anche come una "cripta" (Zevi, 1970) –, se ne sovrappone una seconda all'esterno, aperta verso le montagne. Se la copertura piana si mostra all'interno segnata da forti nervature, all'esterno, di fatto, essa diventa un più limpido elemento urbanistico che, sfidando impavidamente il clima del luogo, realizza uno degli obiettivi principali: creare non solo uno spazio per

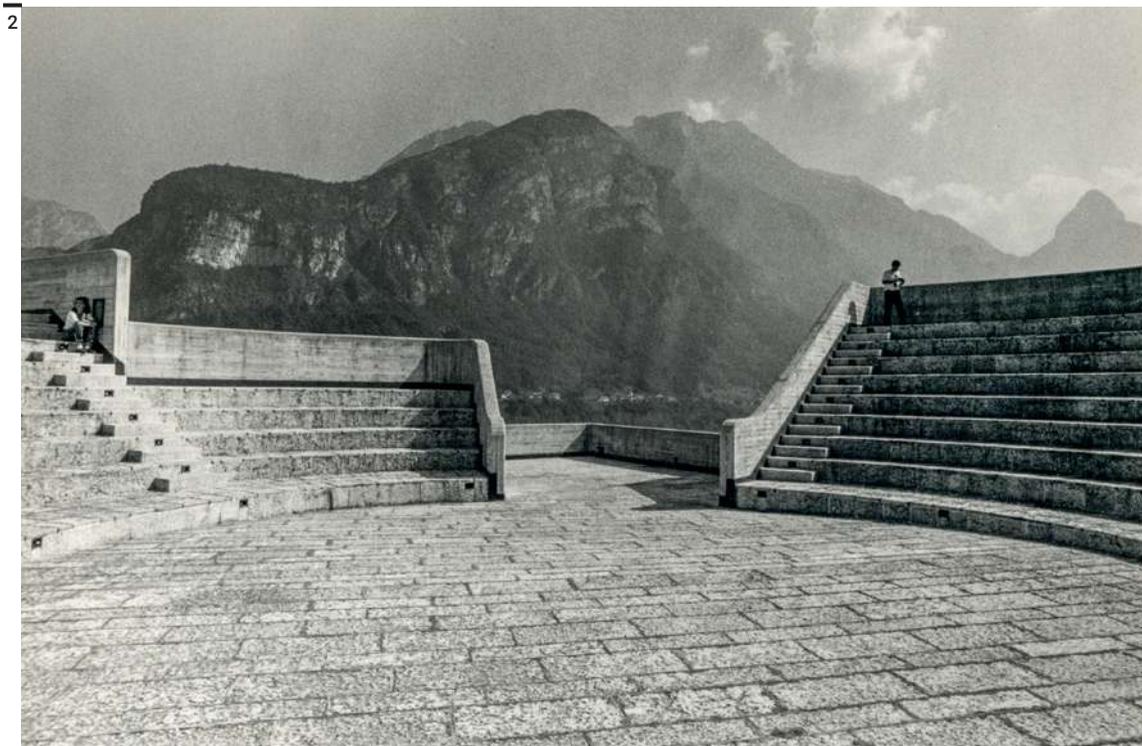


Fig. 2

Chiesa di Santa Maria Immacolata a Longarone. Cavea di copertura, 1980 (Archivio Giovanni Michelucci).

il rito, ma una piazza pensile, dove la comunità tutta possa incontrarsi.

Alla base di un rapporto tra uomo e natura da rinnovare sta anche una certa sincerità del progetto, per cui si può dire che la struttura coincide con l'architettura, ma in cui alla austera organizzazione interna – dove è racchiusa la memoria della tragedia – fa da contraltare la complessità del gioco dei volumi esterni che, correndo a spirale lungo la chiesa, non abbracciano solo l'edificio ma, idealmente, anche il paesaggio – quello naturale, non quello edilizio, piuttosto mediocre –, celebrando l'allora auspicata rinascita di Longarone.

Cimitero di Muda Maé a Longarone (Gianni Avon, Francesco Tentori e Marco Zanuso, 1966-72)

Avon, insieme a Tentori e Zanuso, è autore del primo dei cimiteri realizzati dal Genio Civile, quello di Muda Maé. Il suo precedente compito, quello di “coordinatore dell'edilizia privata”, sorta di intermediario tra le idee dei tecnici e le istanze della popolazione, lo ha già portato a comprendere la diffidenza di quest'ultima davanti a un linguaggio architettonico a lei estraneo, quasi incomprensibile, dunque ad adottare poi, anche in questo caso, un approccio differente.

Infatti, nonostante a Longarone ci si aspetterebbe un progetto che rappresenti, anche volumetricamente, un evento dall'enorme portata, Avon, Tentori e Zanuso decidono di mantenere quello che loro stessi definiranno “un profilo basso”: il cimitero

ro dovrà innanzitutto costituire una sorta di “tacito risarcimento” all'estrema “ratio progettuale” (Luppi, Zucconi, Damiani, 2000) già subito dalla popolazione in occasione delle altre realizzazioni del piano.

Scavato lungo la sponda destra del torrente Maé, il camposanto appare, in buona sostanza, come una lunga trincea, a costituire il percorso di spina del complesso, da cui si dirama una serie di recinti, di camminamenti non troppo dissimili ai viottoli di montagna, dall'altimetria variabile – in parte ipogei, in parte fuori terra –, i cui fronti ospitano parte dei loculi, mentre altri singoli e quelli di gruppi familiari sono organizzati in piazze, o emicicli.

Lo scavo – oltre che a rimandare, non si sa quanto consapevolmente, a certa land art di stampo nordamericano (De Giorgi, 1999) – enfatizza il ruolo del cimitero, che è “commento” alla natura e non “monumento” alla tragedia (Pedio, 1975): è la valle ferita che deve cicatrizzarsi, l'architettura può solo contribuire a un processo che è soprattutto naturale. Se tale sorta di passo indietro sembra essere un'esigenza – riconducibile ai limitati fondi a disposizione – più che una scelta progettuale, essa appare comunque morale.

L'architettura, a ogni modo, fa il suo: il diramarsi dei percorsi crea prospettive e angolature talvolta imprevedibili; l'alternanza di zone di raccoglimento collettivo e di preghiera individuale, di cammino e di riposo, danno ritmo; le loro dimensioni contenute, perlopiù scavate, agevolano il raccoglimento; la loro diversa caratterizzazione – pur a partire



Fig. 3

Chiesa di Santa Maria Immacolata a Longarone. Veduta interna, 1980 (foto Arrigo Coppitz, Archivio Giovanni Michelucci).

da un'identica soluzione-tipo – preserva la specifica umanità del rapporto spirituale tra ciascun vivo e il suo caro defunto.

Basato, chiaramente, sulla memoria – persino quella più remota, assomigliando, il camposanto, pure a un'“antica necropoli ritrovata” (Valvason, 2022) –,

tale rapporto è influenzato anche dalle caratteristiche materiche dell'intervento. I materiali della tradizione, oltre a essere i più resistenti, rafforzano il senso di mimetismo: pietra a secco, che si mostra attraverso scabre superfici a spacco, per limiti e volumi; calcestruzzo a vista per colombari e sedute,



Fig. 4
Cimitero di Muda
Maé a Longarone.
Veduta esterna, 2022
(foto Alessandra
Lancellotti).



Fig. 5
Cimitero di
Muda Maé a
Longarone. Veduta
dall'interno, 2022
(foto Alessandra
Lancellotti).

in forma di panche-gradoni; laterizio per gli inserti delle soglie, a segnare il passaggio da una zona all'altra. Si crea così una sorta di "habitat costruito" (De Giorgi, 1999), in cui la naturalità si unisce all'artificialità.

Cimitero di Ponte Giulio nel nuovo Comune di Vajont (Glauco Gresleri e Silvano Varnier, 1967-69)

Protagonisti della ricostruzione nell'area pordenonese sono invece Gresleri e Varnier. Il primo dei due cimiteri loro assegnati è quello di Ponte Giulio, all'interno del nuovo Comune di Vajont, ossia quello che, risultato della dolorosa scissione dal Comune di Erto-Casso, di fatto è progettato dal piano di Samonà. In particolare, il cimitero è realizzato sulla

sponda sinistra del Cellina, a ridosso del nuovo abitato, ma da questo, in qualche modo, isolato, in un silenzio raccolto, che dovrebbe permettere di godere al meglio della sacralità della natura attorno.

L'"impegno civile" (Carlini, 2019) di Gresleri e Varnier si concentra sul recupero e sulla sensibile rilettura sia delle tracce ancora visibili nel paesaggio, sia di tradizioni e valori, per riallacciare quello che loro stessi definiscono "un vincolo di continuità nelle più sacre memorie", attraverso cui valorizzare i legami affettivi – di nuovo, tra i vivi e tra questi e i morti – impostando anche questo progetto a una "scala umana" (Gresleri, Varnier, 1970).

Pochi elementi essenziali compongono un intervento che, anche per questo, appare astratto e solenne. I progettisti disegnano un recinto che sacraliz-

Fig. 6

Cimitero di Ponte Giulio nel nuovo Comune di Vajont. Veduta dall'interno, 1970 (Archivio privato Glauco Gresleri).

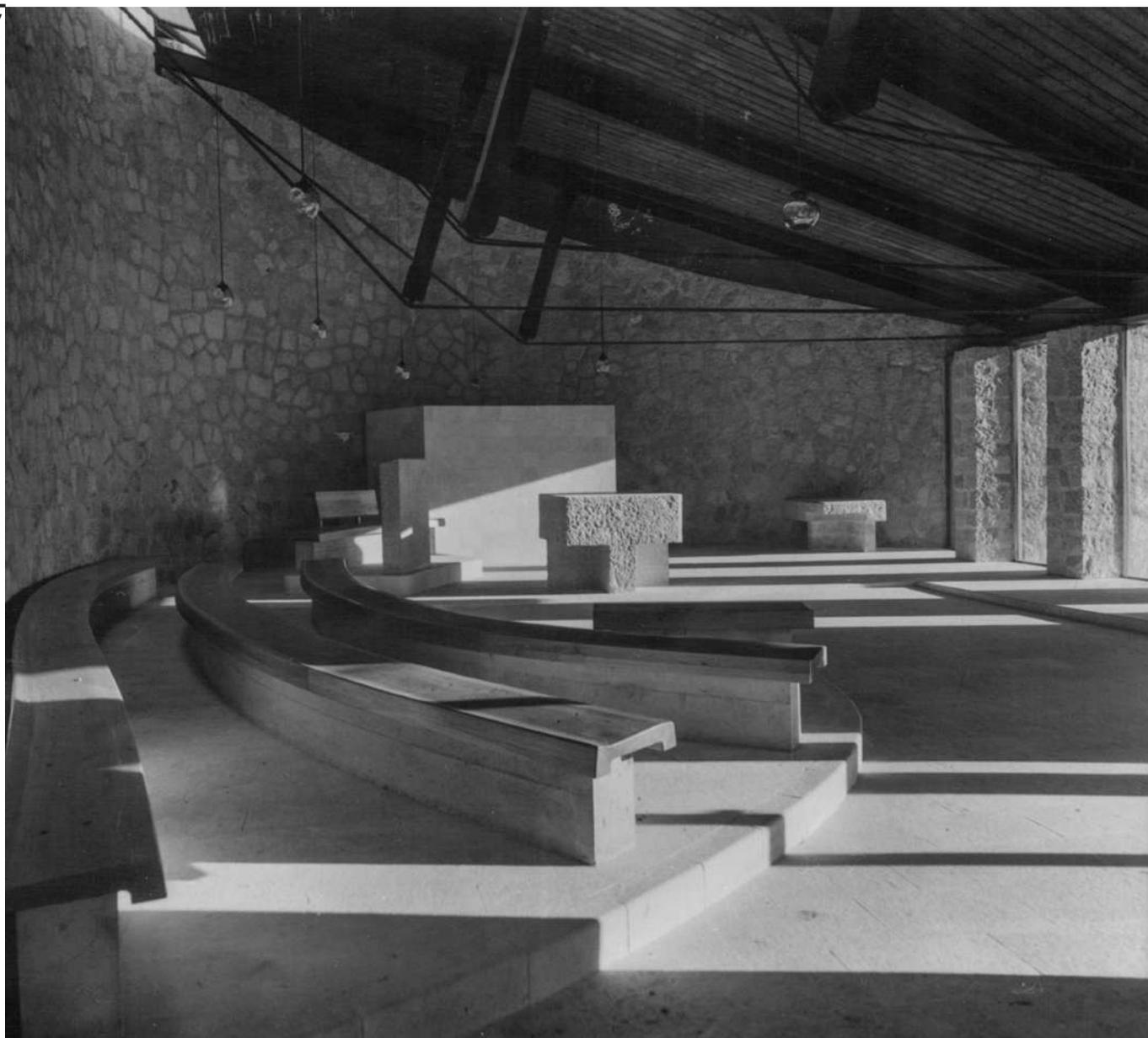


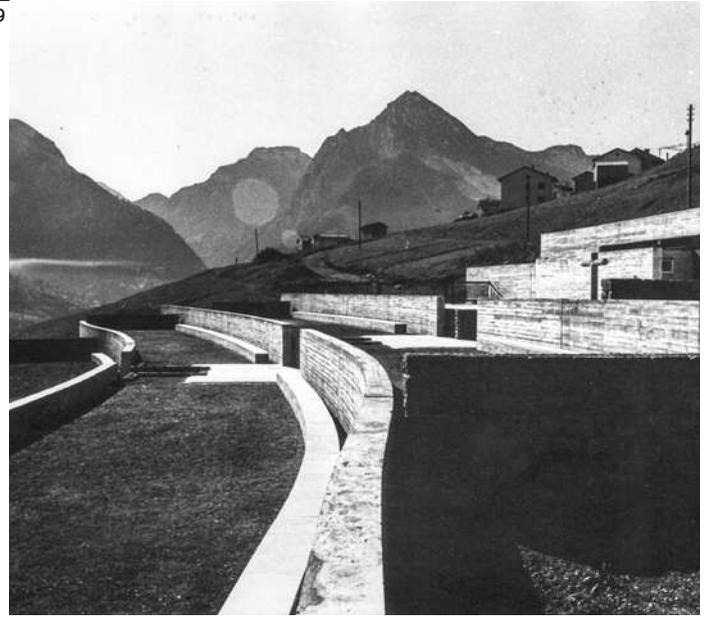
za il terreno senza davvero separarlo dal paesaggio verso i monti e l'acqua, e che segue l'orografia, leggermente in pendenza, finendo per riprendere i terrazzamenti attraverso cui era organizzato anche il vecchio cimitero. L'imponente muro, anche qui in pietra naturale a vista, dell'intero intervento è il protagonista, elemento di dialogo con la cultura montana, libero nella geometria e nella materia. Lungo di esso è organizzato il percorso per le processioni, il principale di tutto il complesso, cui così è evitata qualsiasi forzata assialità; aperto in un unico varco attraverso un'ampia cancellata in graticci di ferro, il muro avvolge la cappella per le cerimonie, i locali di servizio e il campo consacrato. Segnate da semplici lapidi, orientate verso l'uscita della valle, le sepolture a terra seguono andamenti

concentrici a partire dal sagrato della cappella, organizzate in settori a raggiera, a rafforzare il senso di preghiera collettiva, anche all'aperto, di fronte a una grande ma semplice croce, pure in pietra locale, che funge da fuoco geometrico e visivo. La pietra contraddistingue anche la piccola cappella – e tutti gli elementi liturgici e di arredo che essa contiene – che, coperta da un'unica falda in legno, si apre, anche simbolicamente, al campo, da cui è separato da grandi aperture vetrate, che permettono alla luce naturale di esaltare la tessitura del muro.

Quello di un'ideale "assemblea", com'è definita nelle tavole di progetto, è un concetto non nuovo, bensì radicato nei modi di vita comune di quelle zone, dove le celebrazioni funebri hanno sempre avuto un valore particolare, sulle quali dunque i

Fig. 7
Cimitero di Ponte
Giulio nel nuovo
Comune di Vajont.
Veduta interna
della cappella, 1970
(foto Antonio Masotti,
Archivio privato
Glauco Gresleri).





progettisti non potevano che impostare il loro intervento. D'altronde, nonostante i due utilizzino più volte il termine "monumento", per definire non tanto il cimitero nella sua interezza quanto alcuni elementi particolari – come la croce –, esso è comunque, quindi, da intendersi come "quotidiano al ricordo" (Gresleri, Varnier, 1970) di una vita passata che forse non tornerà più, ma che merita di essere celebrata.

Cimitero di Erto a Monte (Glauco Gresleri e Silvano Varnier, 1970-72)

Subito dopo il completamento di quello di Vajont, a Gresleri e Varnier è affidata la realizzazione di un secondo cimitero, quello di Erto, per il quale è individuata un'area poco più a monte del vecchio abitato, in località Stortan, nella valle del torrente Vajont. Gresleri in particolare anni dopo racconterà di aver percepito immediatamente "la sacralità del luogo", di cui egli si è sentito "incantato".

In una valle ormai silenziosa, il nuovo intervento non avrebbe dovuto alterare in alcun modo l'"energia" che essa sprigionava (cit. in Carlini, 2019), divenendo altro elemento di un insediamento percepito come quasi lontano dal mondo.

Rimandando alla vecchia Erto e agli altri abitati arroccati lungo i pendii, attraversati in senso longitudinale da strade di spina che seguono l'orografia delle montagne, anche per questo cimitero si decide di riprendere il tema dei terrazzamenti, ricordati attraverso gradonate concatenate che si snodano lungo il versante, la cui successione di livelli organizza, in sequenza, prima il muro di spalle, poi la seduta del visitatore, la tomba – attraverso la sepoltura a terra, anche qui –, infine la siepe, elemento non secondario del complesso.

Per evitare di chiudere in modo rigido lo spazio, anche i segni murari controterra si sviluppano sinuosi seguendo la pendenza del terreno, con andamenti paralleli, mentre la vegetazione di bordo funge da

protezione al dislivello e per certi versi amplifica la vista dello scenario naturale intorno. Riguardo ai materiali, se è ripresa la pietra a spacco per le chiusure laterali, per i muri di margine è comprensibilmente preferito il cemento armato.

Se è vero, da una parte, che la logica insediativa individuata dai progettisti avrebbe predisposto la realizzazione di eventuali ampliamenti, e, dall'altra parte, che il risultato finale dà quasi la sensazione che il nuovo intervento preesista al paese, appare ancora più emblematico il fatto che il complesso non è stato mai occupato: la comunità locale ha continuato a usare il vecchio camposanto, evidentemente in segno di polemica, stavolta, se possibile, ancora più sentita. Coperto dalla vegetazione spontanea, oggi il nuovo cimitero – ironia della sorte – si mostra ancora più legato al suo paesaggio di quanto potessero desiderare i suoi due architetti, nell'apoteosi di una sottile astrazione della questione da loro forse immaginata già in fase di progettazione.

Pur, di fatto, abbandonata, l'opera di Gresleri e Varnier continua però, per certi versi, a raccontare la tragedia, testimoniando sì il complesso rapporto che, in situazioni tanto delicate, può intercorrere tra architetti e comunità, ma rappresentando anche la capacità di certi interventi, nonostante difficoltà e polemiche, di trasmettere fino ai nostri giorni un senso spirituale di memoria e dolore, e di rispetto per la natura. Se, come già affermato, per il Vajont è stata chiara fin dall'inizio la necessità di un approccio differente, questa ma anche le altre opere di architettura sacra sembrano riuscite quantomeno nel loro intento di non risultare semplici monumenti alla tragedia, bensì, oltre ogni retorica, simboli di un nuovo modo di intendere il progetto di ricostruzione, e di architettura più in generale, che metta in guardia dai pericoli di un intervento umano indifferente verso i paesaggi e le loro storie. ■

Fig. 8

Cimitero di Erto a Monte. La croce, 1972 (Archivio privato Glauco Gresleri).

Fig. 9

Cimitero di Erto a Monte. Veduta esterna, 1972 (foto Antonio Masotti, Archivio privato Glauco Gresleri).

Fig. 10

Cimitero di Erto a Monte. Veduta da lontano, 1972 (Archivio privato Glauco Gresleri).

Bibliografia

- Belluzzi Amedeo, Claudia Conforti** (1987), *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Allemandi, Torino.
- Borsi Franco** (scritti di) (1978), *La chiesa di Longarone dell'architetto Giovanni Michelucci*, Modulo, Calenzano.
- Carlini Alessandra** (2019), «Paesaggio della memoria: dal disastro del Vajont alle architetture del ricordo. Glauco Gresleri e i cimiteri di Erto a Monte e Ponte Giulio», in *in.bo* n. 10(14), pp. 38-49.
- Conforti Claudia, Roberto Dulio, Marzia Marandola** (2006), *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Electa, Milano.
- De Giorgi Manolo** (1999), *Marco Zanuso architetto*, Skira, Milano.
- Gresleri Glauco, Silvano Varnier** (1970), «Il cimitero del Vajont», in *L'Architetto*, n. 5-6, pp. 13-16.
- Lisini Caterina** (2016), «Dietro il paesaggio: il cimitero di Muda Maè a Longarone», in Alberto Pireddu, Maria Grazia Eccheli (a cura di), *Oltre l'Apocalisse: arte, architettura, abbandono*, Firenze University Press, Firenze, pp. 65-72.
- Luppi Ferruccio, Guido Zucconi, Licio Damiani** (a cura di) (2000), *Gianni Avon. Architetture e progetti 1947-1997*, Marsilio, Venezia.
- Pedio Renato** (1975), «Cimitero di Longarone, Belluno», in *L'Architetture. Cronache e storia* XX, n. 10, pp. 632-636.
- Valvason Andrea** (2022), «Cimitero di Muda Maè a Longarone. Ricostruzione: tra memoria, sofferenza, invenzione», in *FAMagazine. Ricerche e Progetti sull'Architettura e la Città*, n. 57-58, pp. 135-142.
- Zevi Bruno** (1970), «Un parroco che non ama gli architetti». *L'Espresso*, 21 aprile 1968, in *Cronache di architettura*, VIII, n. 709, Laterza, Bari.





Attorno all'altare. La chiesetta alpina di Ettore Sottsass senior sul Monte Bondone

Around the Altar.

The Alpine Chapel by Ettore Sottsass Senior on Monte Bondone

Ettore Sottsass Sr., an architect from Trentino who survived the First World War, left an enduring mark on the mountainous landscape of Monte Bondone. In the aftermath of the war, he undertook various architectural projects, including an alpine chapel in Vanéze in 1929.

Funded by a spontaneous committee, the church stands as a testament to the communal sharing and gratitude among those who endured the war, and enjoyed a unique freedom in its construction as it was not commissioned by any diocese or parish. The octagonal structure, characterised by shingle roofing and pristine white walls, pays homage to Christian traditions while providing a serene haven amidst the mountains.

The chapel's interior design, including the arrangement of the altar and other spaces, demonstrates the architect's modern vision that surprisingly anticipates the liturgical reforms of the Second Vatican Council. Surrounded by breathtaking mountain vistas, the construction remains a symbol of consecration and contemplation, even though the planned bell tower conceived by Sottsass in 1952 as a final act of re-consecration for the beloved mountain was never realized. The story of Sottsass and his chapel reflects the delicacy of "architectures drawn slowly, with attention and wisdom" which are necessary to avoid bringing harm to the mountains.

Fabio Campolongo

Architect, graduated from the Istituto Universitario di Architettura of Venezia, he is an official at the Soprintendenza per i Beni culturali di the Provincia Autonoma di Trento. He is a part-time professor in Contemporary Architecture History at the University of Trento. His studies primarily focus on the history of architecture, engineering, and construction of the 19th and 20th centuries.

Keywords

Monte Bondone, Ettore Sottsass Senior, chapel, landscape.

Doi: 10.30682/aa2311f

Allo scoppio della prima guerra mondiale, Ettore Sottsass senior (Nave San Rocco 1892-Torino 1953) frequenta l'Accademia di Belle Arti a Vienna. Le prime costruzioni che realizza sono le baracche e le gallerie che cura con il grado di sottoufficiale del K.u.k 4. Regiment der Tiroler Kaiserjäger. In anni di sistematiche distruzioni, Sottsass costruisce. Come annota in calce a due fotografie scattate al fronte, i suoi soldati sono i carpentieri e i minatori a lui affidati. Nel dicembre del 1916 Sottsass sposa Antonia Peintner e, il 14 settembre, mentre il Piave e l'Isonzo si tingono di sangue, a Innsbruck nasce il loro figlio. Nina, come la chiamava Ettore, dona al figlio lo stesso nome del padre. Questa scelta è un gesto d'amore che testimonia la tragicità di quegli anni, dove anche la sola sopravvivenza del nome poteva essere di consolazione e conforto.

Nina, Ettore e il piccolo Ettore sopravvivono alla guerra e tornano in Trentino.

Nel 1924, a soli sei anni dalla fine del conflitto, Sottsass progetta tra i prati e i pascoli di Vanèze – una

località sulle pendici del Monte Bondone a quota 1300 metri – un rifugio invernale (non realizzato), una casa in località Corno Verde e una capanna alpina per sciatori e cacciatori, nota quale “casa degli avvocati”. L'anno seguente progetta la cappella, oggetto di questo saggio. Tra il 1927 e il 1928 realizza una casa per due famiglie che condividerà con Giorgio Graffer, mentre con il progetto per l'albergo-rifugio Zanolli, datato 1929, prende avvio lo sviluppo alberghiero della montagna di Trento.

Queste case bianche dai tetti in scandole, che sorgono nei pressi del rifugio inaugurato dalla Società degli Alpinisti Tridentini nel 1924, costituiscono un piccolo insediamento voluto da un gruppo di amici che amano ritrovarsi sulla montagna di Trento per condividere il silenzio, il panorama e la neve. Sono costruzioni “semplici e sincere” a cui possiamo idealmente affiancare le molte case da lui disegnate nei viaggi giovanili nel sud e nord Tirolo.

Nel 1929, anno in cui si avvia con decisione la costruzione della chiesetta, Sottsass è costretto a la-

In apertura
Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Bondone, vista esterna (foto Paolo Sandri).

Fig. 1
Ettore Sottsass, Capanna alpina per un gruppo di sciatori, Casa bianca o degli avvocati, Monte Bondone, 1924 ca. (foto Fabio Campolongo).



sciare il Trentino per cercare lavoro a Torino, segno inequivocabile delle criticità che l'architetto aveva trovato nel contesto Trentino. Analoghe difficoltà professionali accompagnano gli architetti che avevano combattuto nell'esercito austriaco come nel caso di Luciano Baldessari e Giovanni Tiella o che avevano avuto stretti rapporti con le istituzioni viennesi, come nel caso di Mario Sandonà. Coloro che avevano combattuto con i Legionari trentini o con gli Alpini, come coloro che durante il conflitto erano riusciti a rifugiarsi in Italia – si pensi ad esempio a Giorgio Wenter Marini e Riccardo Maroni –, riuscirono più facilmente ad ottenere incarichi professionali e cariche istituzionali.

Nello stesso anno Giuseppe Gerola, soprintendente all'Arte medioevale e moderna in Trentino e in Alto Adige, pubblica su *Architettura e arti decorative*, la rivista diretta da Marcello Piacentini, parte dei disegni «di Ettore Sottsass, il più severo e monumentale fra i giovani architetti del Trentino». Gerola puntualizza che la «critica miope e retriva» non gli ha saputo perdonare «gli accenti di schietta modernità, ignorando le profonde radici che la sua arte ha piantate nelle tradizioni del passato». Il saggio di Gerola è un commiato pieno di riconoscenza e rammarico, che segna la fine di un lungo percorso condiviso con Sottsass al fine di affinare di un linguaggio architettonico in grado di mediare tra le conoscenze degli antichi mestieri e le istanze, prevalentemente formali, del moderno. In questo rapporto svolge probabilmente un particolarissimo ruolo l'architet-

to Antonino Rusconi, funzionario della Soprintendenza di Trento sin dal 1924.

Il trasferimento a Torino consente a Sottsass d'inserirsi, attraverso il M.I.A.R. – Movimento Italiano per l'Architettura Razionale – nell'acceso dibattito a sostegno dell'architettura moderna. Anche Pollini e Libera, architetti di origine trentina, avevano già contribuito con scritti e opere ad animare tale confronto, ma è bene ricordare che anche i loro contributi erano maturati lontano dal Trentino, prevalente in ambito milanese e romano. A differenza dei citati Pollini e Libera, entrambi appartenenti a famiglie particolarmente benestanti, Baldessari e Sottsass, di origini decisamente più umili, dovettero quasi forzatamente allontanarsi dalle valli d'origine per affermarsi, non senza fatica, nel panorama professionale.

Quelle che Sottsass disegna sul Monte Bondone sono le ultime «architetture disegnate adagio, con l'attenzione e la saggezza» necessaria «per non ferire le montagne». La chiesa a Vanéze è una di queste costruzioni disegnate con «garbo non comune», come sottolineava il soprintendente Gerola. Promossa e finanziata da un comitato spontaneo, la cappella è progettata, con ogni probabilità, tra il 1924 e il 1925. Nonostante i materiali siano in parte già ordinati nel 1925 e il progetto sia approvato nel 1927, la costruzione inizia solo a partire dal feragosto del 1929.

Gli acquerelli che raffigurano l'esterno e l'interno della cappella sono esposti nel 1926 alla Mostra Edilizia di Torino, nel 1928 alla 1ª Mostra d'Arte



Fig. 2
Luigi Bonazza,
Particolare
dell'affresco in
facciata dipinto da
Luigi Bonazza nel
1930 raffigurante la
famiglia Sottsass
(foto Paolo Sandri).



Fig. 3

Ettore Sottsass senior, Cappella sul Monte Bondone [senza data (1925 ca.)], matita e acquerello su carta (Mart, Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass sr. [Mart Sot.I.4.inc.1.11]).

Fig. 4

Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Monte Bondone, scala 1:50. -: interno [senza data (1925 ca.)], matita e acquerello su carta (Mart, Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass sr. [Mart Sot.I.4.inc.1.10]).

Trentina a Trento e nel 1929 alla Esposizione d'arte triveneta di Padova.

Nel realizzare l'immagine votiva che nell'estate del 1930 completa la costruzione, il pittore Luigi Bonazza raffigura alla destra della Madonna della Neve gli amici ormai lontani: Ettore, Etorino e Nina.

Come Bonazza, in molti contribuiscono gratuitamente alla costruzione della chiesetta. Sottsass offre il progetto, Fortunato Slomp, carpentiere e di fatto capocantiere, dona la copertura del protiro, parte dei legnami e anticipa gran parte delle spese. L'ingegnere Ciro Montagni, che coordina il comitato per l'erigenda cappella e raccoglie le donazioni annotate nel *libro della riconoscenza*, dona l'altare e nel 1943 salda tutti i debiti oltre ad acquistare la casa che le famiglie Sottsass e Graffer avevano costruito ai piedi della collina su cui sorge la cappella.

La cappella nasce del desiderio di un gruppo di persone sopravvissute alla guerra di costruire un segno tangibile di riconoscenza e devozione; non essendo commissionata dalla diocesi o dalla parrocchia la sua costruzione gode di una libertà che non troviamo in altre chiese o opere pubbliche. Dopo anni di distruzioni la scelta di fabbricare una "casa" insieme è un atto di condivisione, compartecipazione, fiducia reciproca e speranza. I diversi progetti curati da Sottsass sul Monte Bondone, avviati nel 1924, a due anni dalla Marcia su Trento delle brigate fasciste, suggeriscono il possibile desiderio di alcuni di salire in quota per allontanarsi dalla città, distaccarsi dalle contingenze del quotidiano e cercare libertà.

L'impianto architettonico, descritto nella prospettiva esterna del 1925, evoca l'atmosfera familiare desiderata per questo luogo. La forma della chiesetta

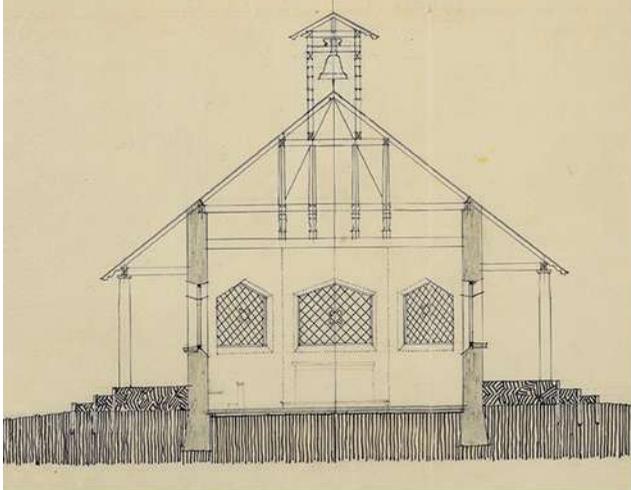


5 PROGETTO PER UNA CAPPELLA SVL BONDONE

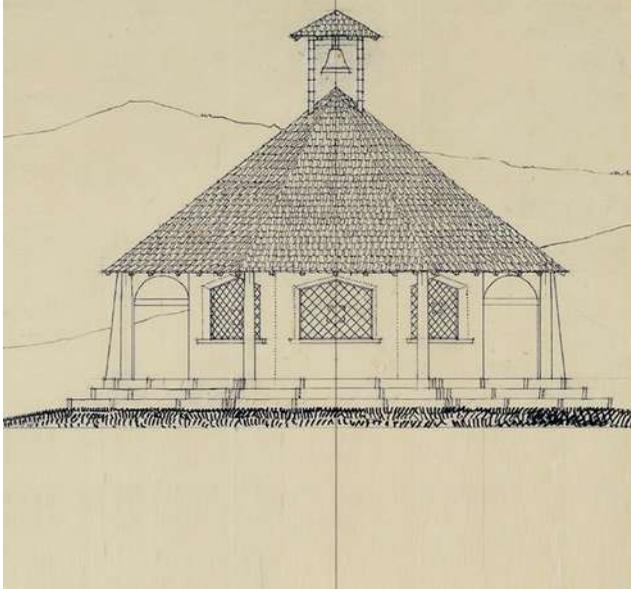
SCALA 1:50



• SEZIONE • C-D •



SCALA 1:50

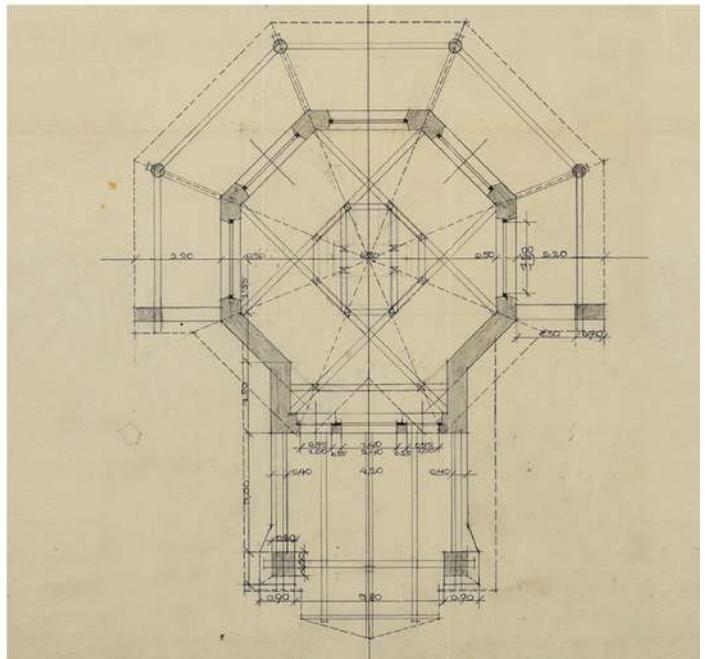
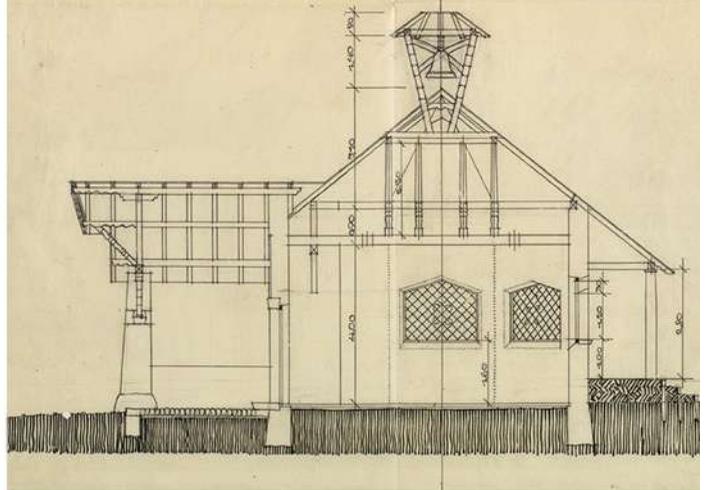


PROGETTO PER UNA CAPPELLA SVL BONDONE

SCALA 1:5



• SEZIONE • A-B •



in cima al colle sembra uscire direttamente dai tacuini che lo avevano accompagnato lungo le valli alpine.

La costruzione della cappella è un cantiere che impone assoluta fedeltà al progetto.

La forma ottagonale richiama la sacralità del luogo. La simbologia salda questa cappella di montagna alle più alte espressioni della tradizione cristiana, trasformando la costruzione in un saldo rifugio per chi sale sul monte e cerca la pace. La copertura in scandole e la tinta bianca, così come appare nell'acquerello del 1925, fanno apparire la cappella quale casa tra le case.

Il tetto del protiro e del portico-deambulatorio offrono riparo, mentre le ampie finestre spalancano l'aula consentendo al celebrante di abbracciare con lo sguardo i fedeli presenti anche all'esterno della cappella.

La prospettiva che descrive lo spazio interno rende evidenti le ragioni delle scelte progettuali.

L'altare è posto al centro dell'aula. Il celebrante e i fedeli si dispongono intorno alla mensa così come gli alpinisti si dispongono attorno al focolare: la chiesa è una capanna che riscalda e rincuora.

L'atmosfera domestica interna è rafforzata dall'uso del colore, che scioglie il rigore dell'impianto geometrico che governa la pragmatica costruzione. L'altare, forse anche per economia di spazio, è allo stesso tempo luogo della parola, mensa e custodia eucaristica, rafforzando così l'unità del Pane e del Verbo.

La centralità dell'altare è rafforzata dalla copertura, i cui puntoni verticali trasformano la struttura

in un ciborio sul quale trova posto un coro di angeli che salda la comunione tra i fedeli e la Gerusalemme celeste. Gli ornati, che ricordano le coeve ricerche del roveretano Giorgio Wenter Marini, impreziosiscono l'aula, attribuendole un carattere quasi bizantino, confermato dalla scelta della lampada a croce che segna il centro della composizione e le cui ricerche formali e cromatiche saranno a lungo indagate da Ettore Sottsass junior nella seconda metà del Novecento.

Le scelte di Sottsass si allontanano dalle regole liturgiche stabilite dalla controriforma tridentina e dalle indicazioni di Carlo Borromeo. Quanto proposto nell'acquerello, ma subito disatteso dai sacerdoti e dalla comunità che hanno usato la chiesetta, anticipa sorprendentemente le ricerche avviate negli anni Sessanta dal Cardinale Lercaro e le indicazioni del Concilio Vaticano II confermate dalle Note pastorali degli anni Novanta.

Come osservato da Antonio Marchesi, non sappiamo se Sottsass conoscesse le sperimentazioni di Johannes van Acken e Martin Weber, che tra il 1922 e il 1923 avevano proposto di disporre l'assemblea attorno all'altare, né sappiamo se conoscesse le ricerche del teologo Romano Guardini, che troveranno una prima applicazione nelle sperimentazioni dall'architetto Rudolf Schwarz presso il castello di Rothenfels (1928), ma è possibile osservare che la disposizione dei banchi e dell'altare a Vanèze richiama l'idea del "sacro anello", che nel suo aprirsi consente al Mistero di rivelarsi.

Le piante e le sezioni non contengono indicazioni relative alla posizione della sede e dell'ambone, par-

6

Fig. 5

Ettore Sottsass senior, Cappella sul Monte Bondone: interno [Trento, senza data (1925 ca.)] (Mart, Archivio del '900, Fondo Ettore Sottsass sr. [Mart Sot.I.1.62.1, Mart Sot.I.1.62.2, Mart Sot.I.1.62.3]).

Fig. 6

Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Bondone, vista esterna (foto Paolo Sandri).



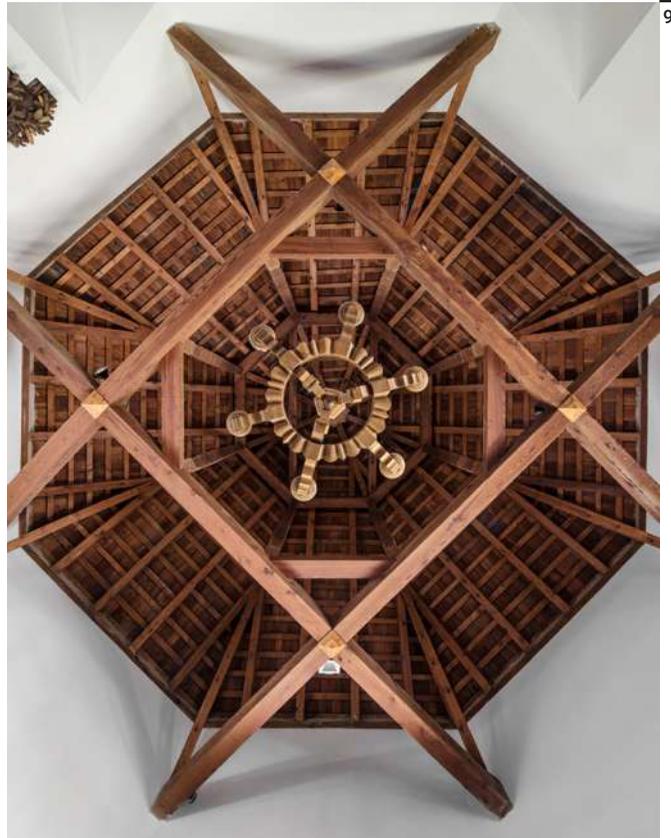
7



8



9



ticolari che suggerisce il mancato coinvolgimento di un liturgista.

L'architetto trentino potrebbe aver proposto lo spazio raffigurato nella prospettiva interna a partire dal desiderio di sviluppare una cappella a pianta ottagonale le cui dimensioni sono determinate dalla lunghezza di tronchi facilmente reperibili. Pare plausibile che l'organizzazione dello spazio liturgico nasca elaborando le forme delle cappelle e dei rifugi a pianta centrale. Il desiderio di aprire un affaccio su tutti i lati dell'aula può aver ulteriormente contribuito a suggerire la posizione dell'altare.

Dal luogo dove sorge la chiesa, un dosso occupato da una postazione militare austro-ungarica, Sottsass vede le montagne dove aveva combattuto. La costruzione della chiesetta alpina è un atto di riconsacrazione. Sottsass senior disegna un luogo per sostare, osservare e contemplare, una specola verso l'infinito che è attorno e dentro di noi.

La forma rielabora, in scala diversa, il tema e le geometrie degli *erker* poligonali che proteggono dalle intemperie, offrono un utile distacco dal caos e consentono di comprendere quanto accade intorno.

Lo spazio cromo-poetico di eleganza mitteleuropea, descritto nell'acquerello del 1925 che raffigura l'interno della chiesa, è rimasto, per ora, sulla carta. Già nel 1926 il colle ameno raffigurato nella prospettiva è squarciato per la realizzazione della stra-

da che avrebbe dovuto servire la funivia, mai realizzata, ideata per collegare il fondovalle con la "Trento Alta". La realizzazione della prima slittovia del Monte Bondone, inaugurata nel 1937, trasforma il dosso della chiesetta nel punto di arrivo della pista da sci, segnando definitivamente l'avvio dello sviluppo alberghiero. In pochi anni le cime attorno a Trento sono illuminate. Nel 1935 è inaugurato, sulla cima della Paganella, il faro tricolore dedicato a Cesare Battisti dalla Legione Trentina. Dal 1937 un fascio littorio luminoso svetta sul Bondone per segnare da valle la stazione di arrivo della citata slittovia che aveva 24 posti e una capacità oraria di 180 persone e superava 224 metri di dislivello percorrendo 600 metri di percorso.

Nel 1952, su questa montagna solcata sin dagli anni Trenta da piste per gare sciistiche e automobilistiche, Ettore Sottsass senior, che negli ultimi anni di vita lavora assieme al figlio Ettore, progetta un campanile da erigere accanto alla cappella. Pare plausibile pensare che, dopo la tragedia della seconda guerra mondiale, la costruzione di questo campanile, opera inutile e forse per questo mai realizzata, possa essere considerata come un ulteriore atto di riconsacrazione della montagna amata.

Di fronte alle pareti rocciose del Monte Bondone Ettore seppellirà il padre. ■

Fig. 7
Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Bondone, vista esterna (foto Paolo Sandri).

Fig. 8
Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Bondone, vista interna (foto Paolo Sandri).

Fig. 9
Ettore Sottsass senior, Progetto per una cappella sul Bondone, vista interna della copertura (foto Paolo Sandri).

Bibliografia

- AA.VV.** (1991), *Ettore Sottsass senior. Architetto*, Catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 3 maggio-18 agosto 1991), Electa, Milano.
- Campolongo Fabio, Pectenella Paola** (a cura di) (2013), *Le profonde radici: disegni di Ettore Sottsass sr. 1911-1929*, MART quaderni di architettura n. 6, Scripta, Trento.
- Campolongo Fabio, Costa Sergio, Volpi Cristiana** (a cura di) (2018), *La chiesetta alpina sul Monte Bondone di Ettore Sottsass senior a Vanèze*, RS, Trento.
- Campolongo Fabio, Volpi Cristiana** (2019), «In volo verso le montagne di Trento durante il Ventennio. L'aeroporto di Gardolo, la funivia della Paganella e il faro Battisti», in Neva Capra (a cura di), *I beni storico-aeronautici nel contesto del patrimonio culturale. Inquadramento giuridico e approcci di tutela*, Provincia Autonoma di Trento. Soprintendenza per i beni culturali. Ufficio beni archivistici, librari e Archivio provinciale, Trento, pp. 223-239.
- Gerola Giuseppe** (1929), «Architettura minore e rustica trentina», in *Architettura e arti decorative*, vol. 2, n. 7, 1929, pp. 291-301.
- Marchesi Antonio** (2001), scheda in *Segni del 9cento. Architettura e arti per la liturgia*, Catalogo della mostra fotografica itinerante promossa dall'Ufficio nazionale per i beni culturali ecclesiastici della CEI, Cierre Grafica, Verona, p. 47.
- Marchesi Antonio** (2011), *Dall'Abbazia di Beuron alla chiesa di San Lorenzo a Monaco. Mezzo secolo di liturgia e architettura in Germania*, Clueb, Bologna, pp. 42, 98-99.
- Pasquè F.** (1926), «La mostra edilizia di Torino», in *Arte Cristiana*, n. 12, dicembre 1926, pp. 336-340, 342.
- Schwarz Rudolf** (1938), *Costruire la chiesa. Il senso liturgico dell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999.
- Sottsass Ettore** (2010), *Scritto di notte*, Milano, Adelphi.

Fonti

- Protocolli verbali delle sedute della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra*, seduta XVIII di data 28 ottobre 1927. Archivio diocesano Trento.
- «Il Bondone si prepara per la stagione invernale», in *Il Brennero*, 24 settembre 1936, p. 4.
- «La slittovia del Bondone», in *Trentino*, n. 1, gennaio 1937, p. 25.
- e.m. (1938), «Bondone 1939», in *Trentino*, n. 12, p. 526.





«Per gli Alpini non esiste l'impossibile». L'acropoli alpina al Doss Trento: un sogno infranto

“For the Alpini, there is no such thing as impossible”.
The Alpine acropolis at Doss Trento: a shattered dream

This essay describes the project of the Alpine Acropolis, designed by Adalberto Libera and Giovanni Muzio. The construction's purpose was the commemoration of the history of the Alpini on Doss Trento, and was presented to Benito Mussolini in 1941 by Mario Cereghini, president of the technical commission responsible for the design and direction of the work.

The majestic complex, intended as “an expression of the nation's gratitude and fascism towards the Alpini, during the regime's greatest self-celebration”, would have included an extensive museum area alongside a monument to Cesare Battisti, connected to the city of Trento by a surrounding ring road. The construction would have required significant modifications to the landscape, prompting criticism for its rhetorical grandeur in conflict with the pragmatic Alpine mentality, and raising doubts about the need for such a grand museum and monument. Nevertheless, the regime decided to proceed with the project until 1943 when, with the onset of war, construction was halted, leaving only *a pile of dusty drawings* and a thoughtful reflection on the impacts left on the mountain in an attempt to celebrate those who love and protect it.

Roberto Paoli

Born in Madonna di Campiglio in the province of Trento in 1962, Paoli graduated with a degree in architecture from the University of Florence and obtained a 2nd level master's degree in Architectural Design for Places of Worship from IUAV – Venice, where he taught from 2007 to 2011. He is also vice-president of the Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea and member of the editorial board of *a*, the publication of the Trento Chamber of Architects.

Keywords

Acropoli alpina, Doss, Trento, Alpini, rationalism, monumentality, spirituality.

Doi: 10.30682/aa2311g

«L'Acropoli vera e propria [...] è progettata in un rettangolo di centosettanta per centoventi metri. Quest'area è cinta per tre lati da un grosso muro sul quale sono innestate diciassette torri più tre porte di accesso; il quarto lato è costituito da un fabbricato continuo largo una decina di metri e lungo circa centoventi, nel quale avrà sede gran parte del Museo. Ciascuna delle diciassette torri è dedicata a un reggimento degli alpini, artiglieri e genio alpini. Entro il recinto del castro sono tracciati due assi stradali (cardo e decumano) che terminano alle porte aurea-argentea-bronzea; vi hanno sede il Sacrario, un edificio-salone adibito pure a Museo, i resti dell'antica basilica cristiana con la tomba del legionario romano, la gabbia delle aquile, il bastione delle armi, la piazzetta degli eroi e la piazza del battaglione. [...]

Tutta l'area rimanente viene tenuta a verde conservando l'attuale fisionomia alberata. Verranno scelte colture di fiori alpestri e verranno raccolti i mi-

nerali più interessanti della cerchia alpina. Fuori dalle mura si creeranno i parcheggi per le auto, l'abitazione del custode, il ristorante. È prevista la ricostruzione di tipiche casette alpine che evocino il folklore della cerchia montana. La zona sacra a Battisti si innesterà con opportuni accessi all'opera più complessa. Acquisterà maggior decoro con l'aggiunta delle centocinquanta arche dei Legionari Trentini disposte in appositi loculi nelle rocce alla base del monumento al Martire. Lo studio dell'opera è stato condotto in modo da affiancare la zona Museo alla zona sacra a Battisti senza che di quest'ultima venga menomata l'austerità. Da Trento l'attuale monumento comparirà con lo sfondo crestale del lungo e basso muraglione seminascosto dalle chiome degli alberi [...]

Così Mario Cereghini descrive il progetto per il Museo Nazionale degli Alpini, sul Doss Trento, presentato a Roma, a Benito Mussolini il 31 maggio del 1941.

1



In apertura

Vista dell'Acropoli dalla città di Trento (tav. 3).

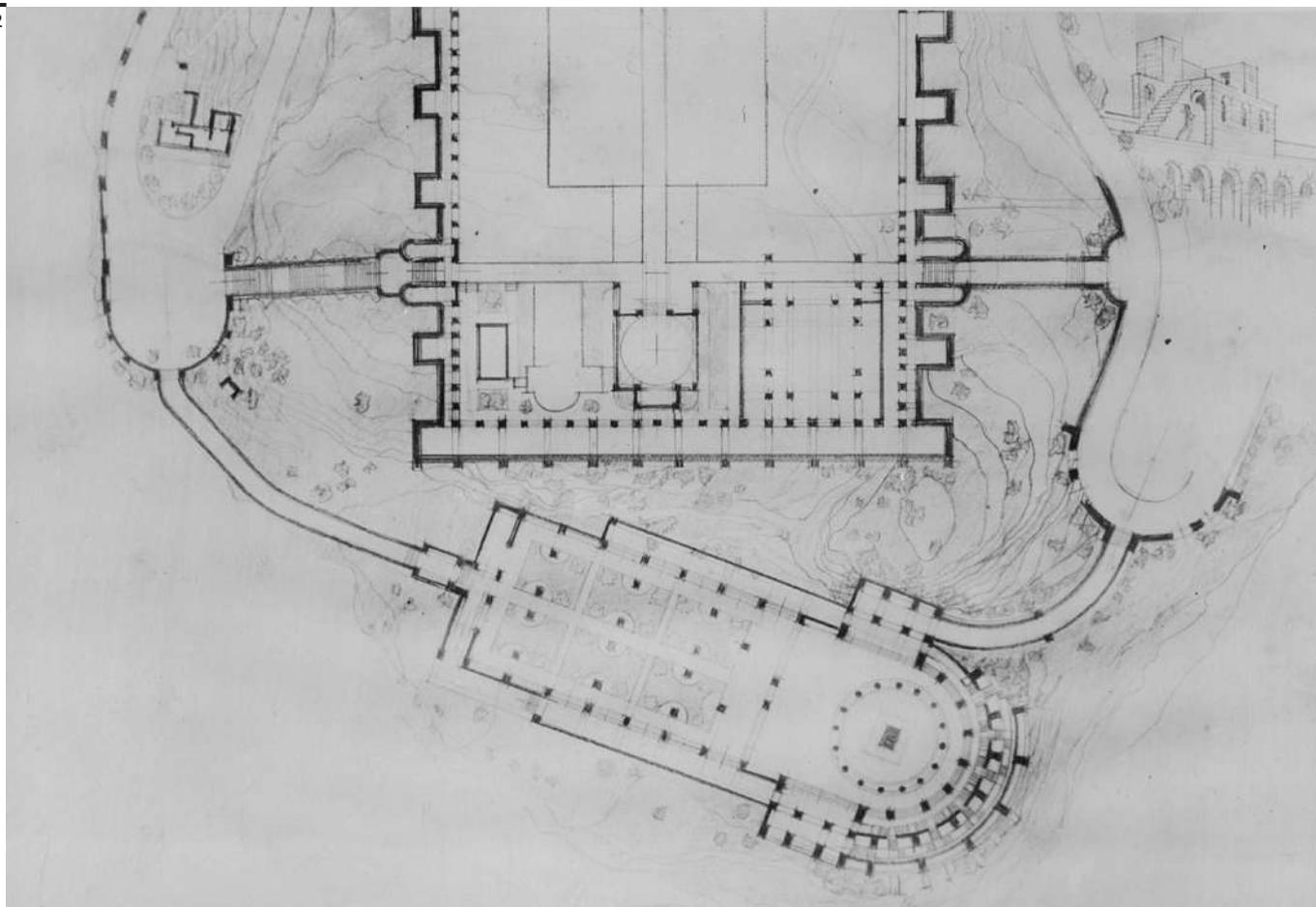
Tutti i disegni sono conservati presso l'Archivio del Museo Storico Italiano della Guerra a Rovereto.

Fig. 1

Fotoinserimento del progetto (tav. 16).

Fig. 2

Planimetria della zona museale e della zona sacra (tav. 13).



In quell'occasione il Duce incontrò il Comitato d'Azione e la Commissione Tecnica Artistica create per la costruzione di progetto visionario che avrebbe dovuto completare la trasformazione monumentale della *Verruca*, iniziata con la costruzione nel 1934-35 del Monumento a Cesare Battisti dell'architetto veronese Ettore Fagioli, ed il processo di *italianizzazione e fascistizzazione* della Venezia Tridentina da poco conquistata.

«Con la realizzazione del “castrum alpinum” sarebbe giunta a compimento quella vasta ed articolata opera di monumentalizzazione della regione redenta. Nel 1921 aveva aperto i battenti il Museo della guerra di Rovereto; nel '25 2000 mutilati, giunti da tutta Italia e stretti alla regina, al vescovo, a Carlo Delacroix, avevano accolto la Campana dei Caduti; nel '28 era stato inaugurato il Monumento alla vittoria di Bolzano; nel 1934 si erano conclusi i lavori del Mausoleo in onore di Battisti sul Dostrento; nel '35 l'Ossario di Castel Dante a Rovereto aveva raccolto i resti dei soldati caduti e tumulati in precedenza nei molti cimiteri che in tempo di guerra erano stati eretti di qua e di là della linea del fronte». Un'opera che avrebbe trasformato il paesaggio della città di Trento cancellando gran parte delle stra-

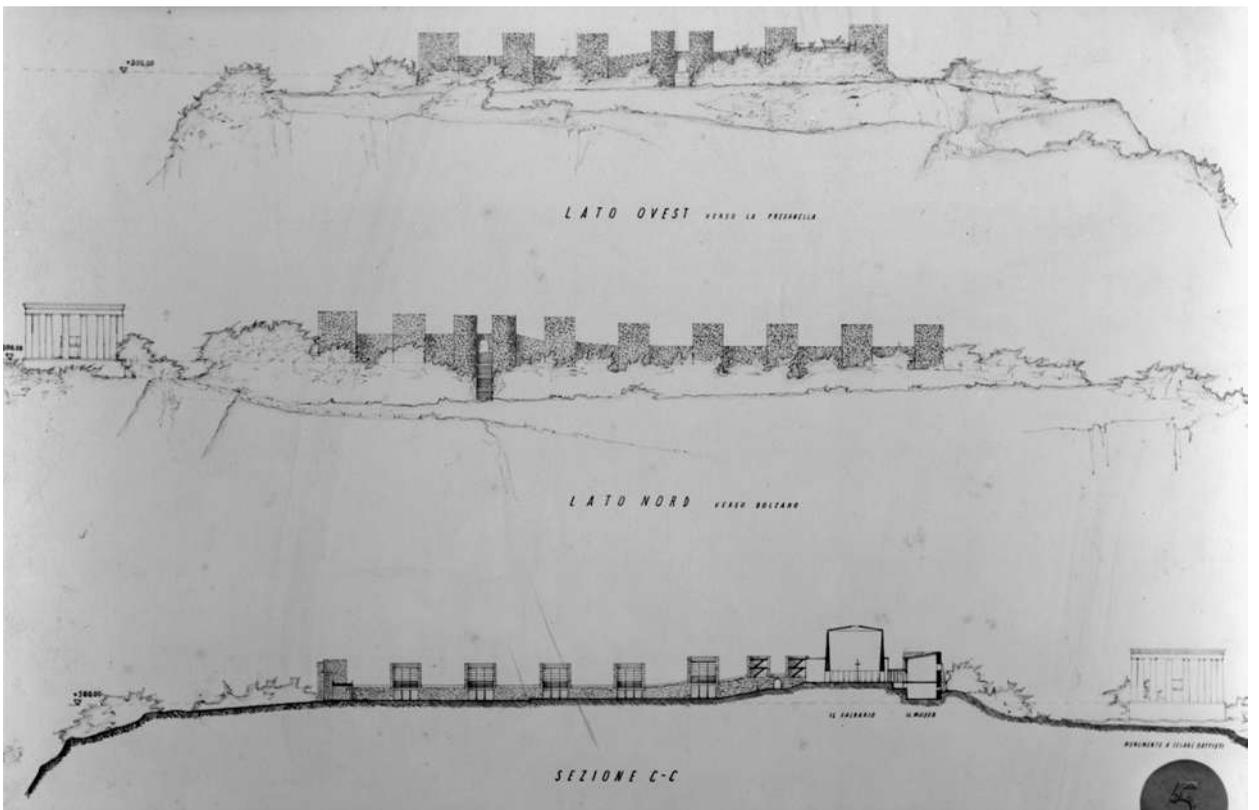
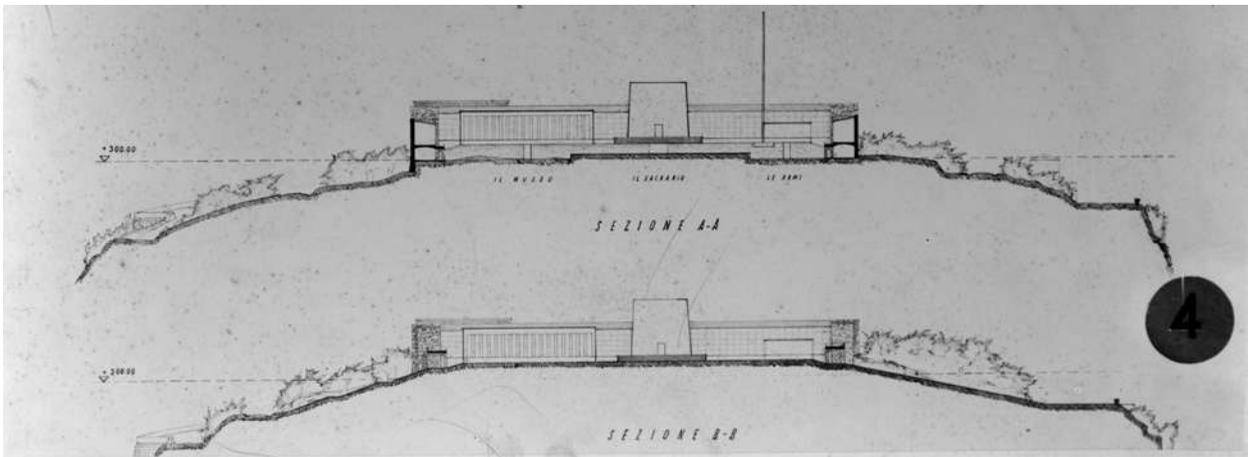
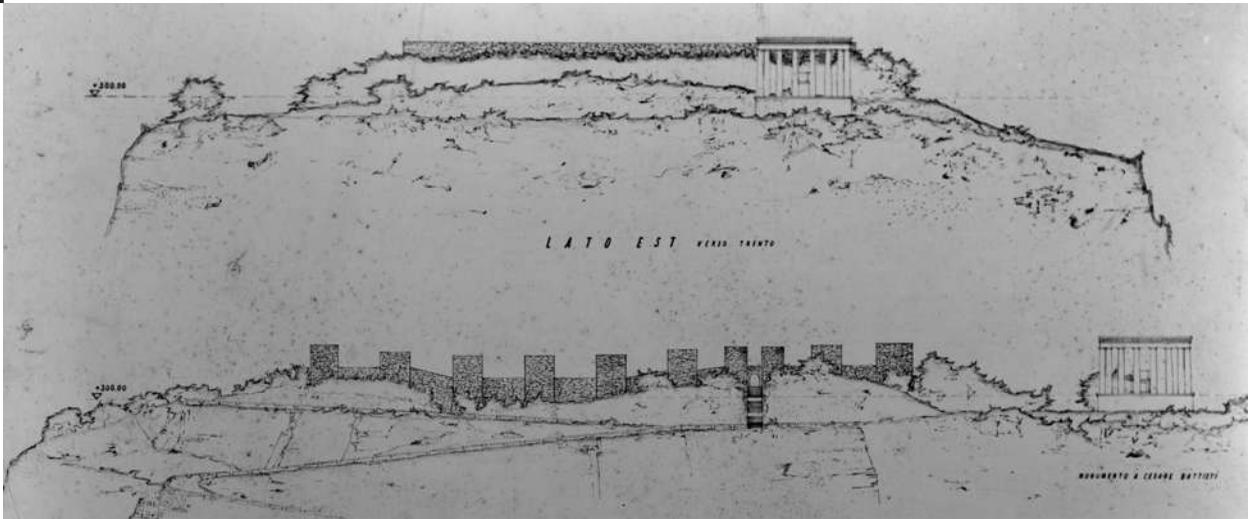
tificazioni storiche presenti sul Doss Trento per glorificare la guerra e le gesta di un corpo militare: «il Museo dovrà essere raggiunto da un anello stradale che fasci il colle roccioso [...] per consentire la possibilità di riunioni celebrative di masse rilevanti, di popolo e di armati.

E che la forma esterna dell'opera monumentale dovrà armonizzare con l'attuale monumento a Cesare Battisti. Infine la nuova realizzazione dovrà conferire al Museo quella dignità, austera grandiosità, che si addice a un'opera destinata a proiettare, simbolicamente il passato degli alpini verso l'avvenire».

Una costruzione grandiosa che per essere realizzata avrebbe richiesto il livellamento della cima dell'altura con imponenti opere di scavo e riporto, in evidente contrasto con le modalità costruttive degli *accampamenti alpini*, dove per evitare inutili fatiche e spreco di risorse è necessario sapersi adattare alle forme dei luoghi, perché da sempre *le difese artificiali non possono eguagliare quelle naturali*.

Un'impresa ardua e temeraria, intessuta da un delirio di onnipotenza testimoniato dalla frase di Mussolini incisa nella roccia viva del fianco orientale del colle *Per gli Alpini non esiste l'impossibile*.

3



Un progetto monumentale che già al tempo venne valutato retorico e poco adatto a ricordare la storia degli Alpini come scriveva sul *Corriere della Sera* Paolo Monelli, inviato sul cantiere per la costruzione della strada di accesso al Doss Trento: «Ma sentivano il bisogno di un museo gli Alpini, che sono gente semplice, di virtù quotidiane, con ricordi familiari, con una tradizione sicuramente affidata all'abitudine? Farsi il museo è un po' come farsi il monumento, anzi, come andare dal genealogista e dirgli: cercami gli antenati, uno stemma e il titolo di conte. Credo che gli Alpini non ci avrebbero mai pensato, ma l'affettuosa gente trentina ha voluto fargli questo dono, grata della liberazione, non dimentica che negli Alpini militarono i suoi martiri più illustri. E come non accettare, e metterla da parte una volta tanto la modestia? Ma adesso, attenti, Alpini: sta a voi farvi una cosa semplice e bella, altera ma senza gonfiore e senza tritumi. [...] Attenti Alpini, che è facile sgarrire, ma non costruitevi nemmeno una fredda tomba in cui chiudervi dentro, ancora così vivi». A Monelli rispose dalle colonne de *L'Alpino* Angelo Manaresi con parole che rendono ancor più evidente la distanza tra la grande impresa e il carattere pragmatico e poco incline alla retorica delle genti alpine: «Non freddo museo di cose morte e lontane, ma città del valore e del dovere, città della vittoria e

della gloria in cui la vita si alterna alla morte e l'eroismo della stirpe risplende sulle generazioni che sono e che saranno».

La volontà di dedicare un grande Museo al corpo degli Alpini precede lo scoppio della grande guerra, ma è alla fine del conflitto che l'idea riprende corpo. Torino, Milano, Verona, Rovereto, Trento e Gorizia si propongono per diventare la sede del Museo che avrebbe dovuto essere: «...espressione del ringraziamento della nazione e del fascismo verso gli alpini, nel momento di massima autocelebrazione del regime...».

Ma è in occasione dell'adunata degli Alpini a Trento del 1938 che l'iniziativa viene ripresa. Così, nel 1941, Manaresi presentava su *L'Alpino* l'idea del progetto: «Un'Acropoli prettamente romana e italiana. Sul Doss Trento, la romana Verruca, che reca ancora sulla cima e nei suoi fianchi possenti i segni immortali di Roma, per volontà del Duce sorgerà un castrum alpinum destinato ad esaltare nei secoli la gloria e l'eroismo della nostra stirpe montanara. L'idea nasce in occasione di una delle nostre memorabili adunate alpine a Trento, nel 1938. Ventimila alpini si raccolgono un giorno di quella lontana primavera attorno al sacrario di Cesare Battisti sullo storico colle. Corrono per il cielo alte galoppate di nuvole all'assalto delle cime del Brenta. Il sole folgo-

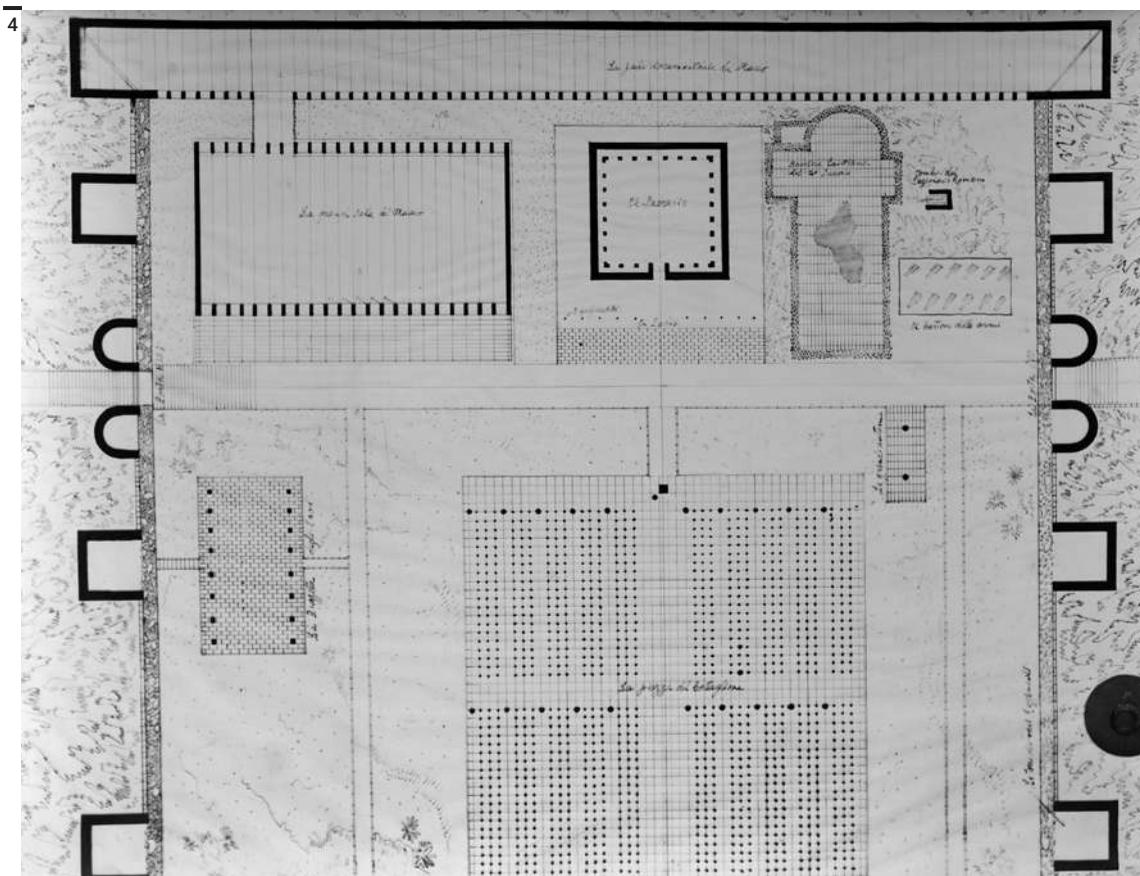
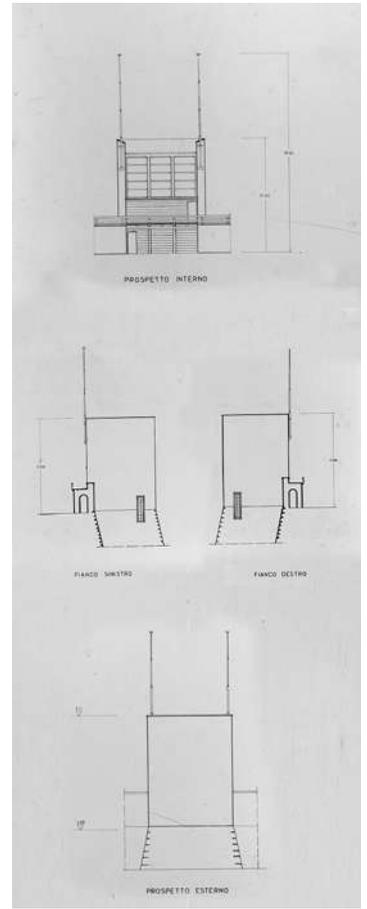
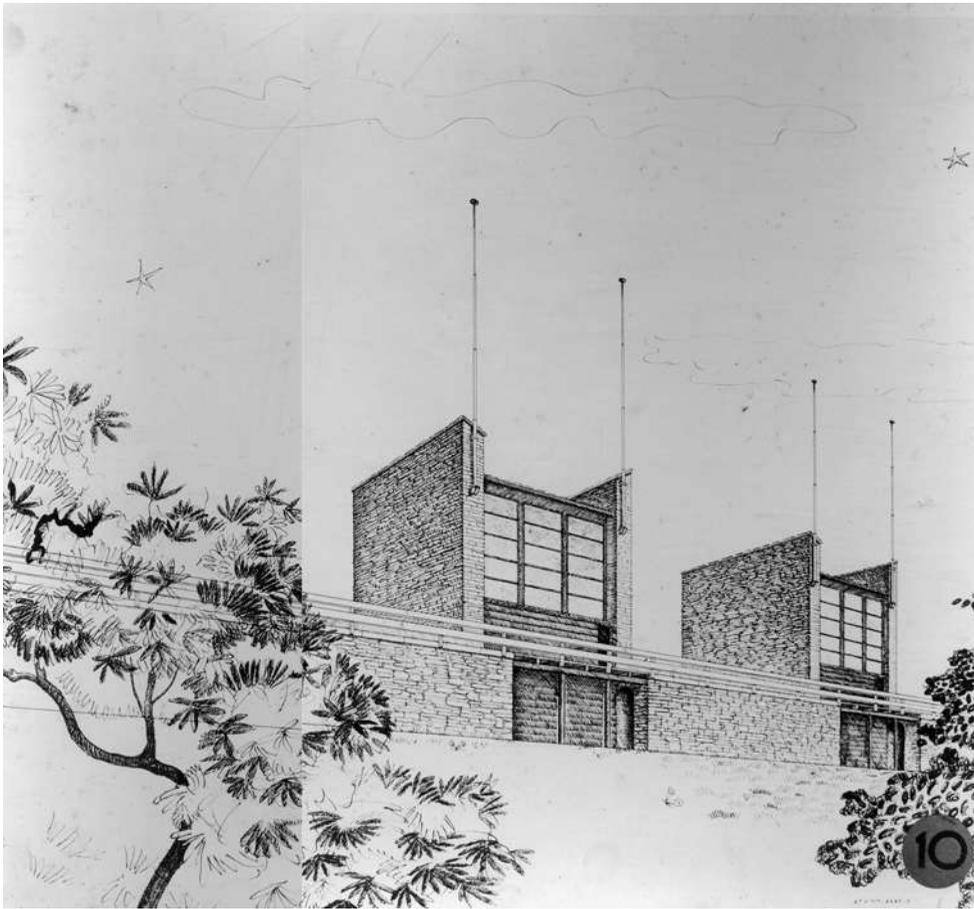
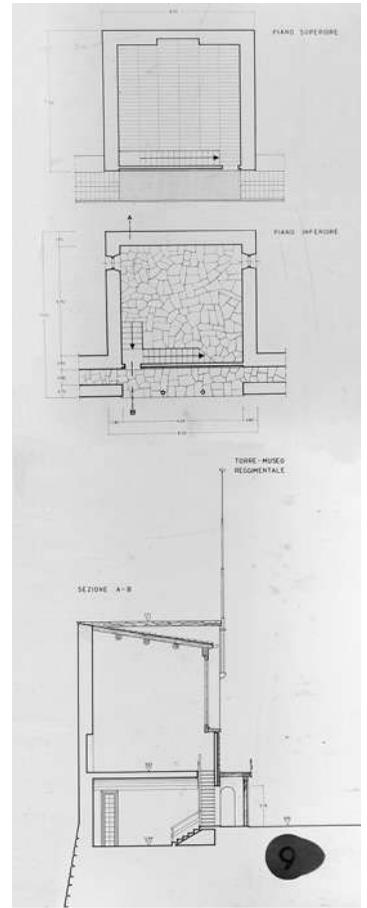
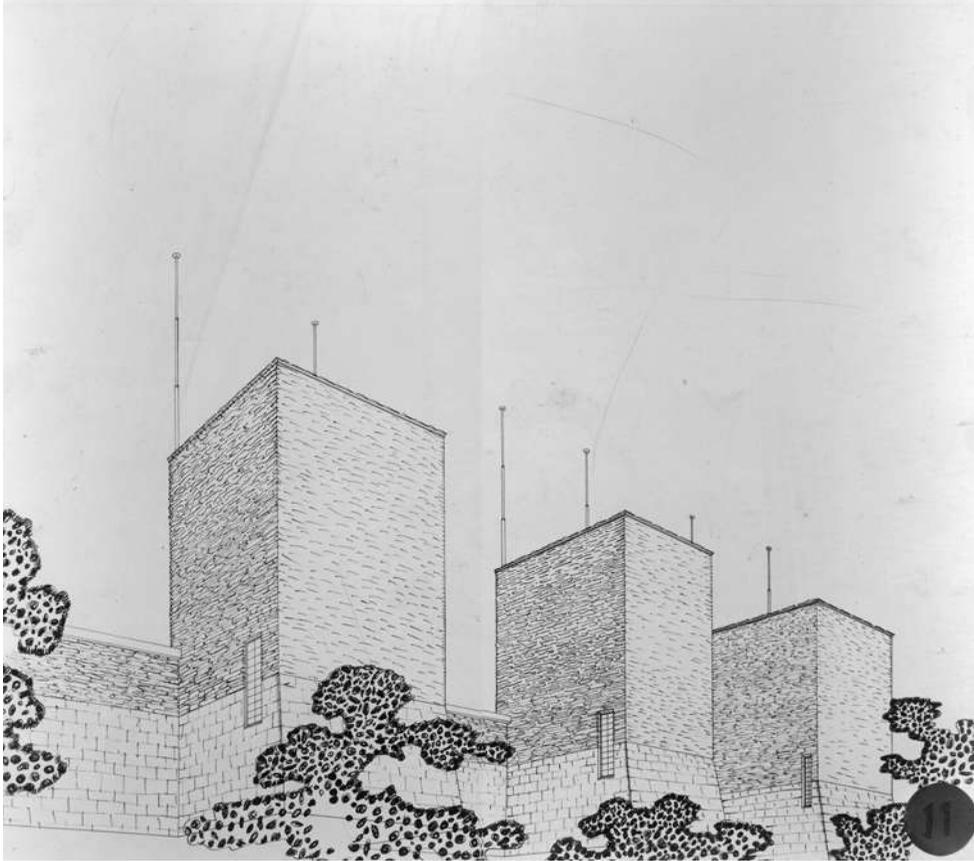


Fig. 3
Prospetti e sezioni
del complesso
(tavv. 4 e 5).

Fig. 4
Planimetria del
complesso (tav. 6).

5

ACROPOLI ALPINA SUL DOSS TRENTO



ra sulla bianca città, sulla valle e sul fiume maestoso nel fondo. Sulla massa quadrata degli alpini raccolti lassù il sepolcreto del Martire avvolto nel cerchio delle candide alte colonne splende come un sogno. Un suono di “Attenti”, un silenzio improvviso. [...] Un nome: Cesare Battisti. Un urlo solo: i figli della montagna salutano il più grande di loro, l’Apostolo ed il martire, vivo più che mai fra la sua gente, nella sua terra. Quel giorno l’idea sorge. Sono i Legionari trentini a scrivere al Duce, ed ecco il Duce rispondere a papà Larcher: “Approvo l’iniziativa per la fondazione di un Museo Nazionale degli Alpini sulla Verruca, accanto al monumento che ricorderà nei secoli il sacrificio di Battisti. Tale Museo sarà l’esaltazione delle truppe Alpine sulle quali la patria sa di poter contare sempre e dovunque”».

In un primo momento l’A.N.A. affida l’incarico per la redazione di un progetto orientativo all’architetto trentino Adalberto Libera, vincitore del concorso per la realizzazione del palazzo delle feste dell’esposizione universale 1942 che si dichiara disponibile ad offrire: «la sua opera geniale, gratuitamente, in onore della sua città nativa».

Il Ministero della Guerra non concorda però sull’opportunità di affidare l’incarico del progetto di un monumento a carattere nazionale ad un solo architetto, proponendo di bandire un concorso aperto ai migliori architetti italiani.

Nel giugno del 1939 viene convocata la prima seduta plenaria del Comitato Esecutivo per il Costituendo museo Nazionale degli Alpini, presieduta dal sottosegretario Pariani presenti le autorità locali e i vertici degli Alpini.

In quella sede Mario Cereghini, tenente alpino, propone di formare una commissione tecnica.

Nei giorni successivi Cereghini viene nominato presidente della commissione tecnica dandogli mandato di sceglierne i membri, preferibilmente appartenenti agli Alpini o all’artiglieria Alpina.

La commissione tecnica formata da: Mario Cereghini (tenente degli Alpini); Giancarlo Maroni (con-

servatore e soprintendente del Vittoriale di Gardone, Alpino); S.E. Giovanni Muzio (Accademico d’Italia, artigliere Alpino); Silvio Zamboni (scultore, Alpino) e Adalberto Libera (Trentino) viene convocata per il 31 ottobre del 1939.

L’8 gennaio 1940 le truppe Alpine iniziano i lavori di costruzione della strada d’accesso al colle, che resterà l’unica parte realizzata dell’ambizioso progetto. Le urgenze dettate dall’entrata in guerra dell’Italia faranno in modo che nel corso del 1940 la commissione tecnica, si trasformerà in un vero e proprio gruppo di lavoro per la redazione del progetto definitivo che sarà presentato a Mussolini il 31 maggio del 1941.

Mussolini approva il progetto e nei mesi successivi vennero presentate le proposte di legge per il finanziamento dell’Acropoli Alpina e della relativa Fondazione.

La vedova di Cesare Battisti cercherà di impedire la realizzazione dell’Acropoli intervenendo direttamente su Mussolini, e la Soprintendenza per i monumenti e le gallerie del Trentino avvanzerà delle riserve sul progetto riprese anche dal Consiglio Superiore della Belle Arti.

Nonostante le valutazioni contrastanti, dopo una visita a Trento di Ugo Ojetti, Mussolini darà il via libera definitivo alla realizzazione del progetto.

Nel 1942, si avverte la necessità di concludere almeno progettazione dell’opera, mentre si comprende che la realizzazione dovrà essere rinviata alla fine della guerra. Viene pertanto affidato il progetto esecutivo a Giovanni Muzio con consegna prevista del progetto scala 1:100 per il 15 ottobre 1943.

Gli avvenimenti del 25 luglio e del 8 settembre 1943, con la caduta del regime e la dissoluzione dell’esercito italiano posero fine al sogno dell’Acropoli Alpina ... «a noi non rimane che immaginare che cosa sarebbe stato quel *Castrum alpinum* se la guerra che doveva glorificare, modificando profondamente il paesaggio trentino, non l’avesse ridotto ad un cumulo di polverosi disegni». ■

Fig. 5

Le torri-museo reggimentali (tavv. 8, 9, 10 e 11).

Bibliografia

- Adami Giuseppe** [s.d.], *Fondazione Acropoli alpina*, Trento: 1940-1960. [s.n.t.].
- Anesi Giovanna** (1994), «La Legione trentina», in *Archivio trentino di storia contemporanea*, 43(1), pp. 21-49.
- Degasperi Filippo, Selva Andrea** (2008), *La strada degli Alpini: Doss Trento 1940-1943*, Curcu e Genovese, Trento.
- Leoni Diego** (1994), «Cenni di storia di un’acropoli mai realizzata», in *Annali Museo storico italiano della guerra*, n. 3, pp. 105-109.
- Marchesoni Patrizia, Martignoni Massimo** (a cura di) (1998), *Monumenti della Grande Guerra: progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, Museo Storico in Trento, Trento.
- Martignoni Massimo** (1998), «Il territorio e la memoria dei caduti», in Patrizia Marchesoni, Massimo Martignoni (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra: progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, Museo Storico in Trento, Trento, pp. 23-49.
- Marzari Giovanni** (1993) «Acropoli alpina», in Fulvio Irace (a cura di), *L’architetto del lago: Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano, pp. 85-94.
- Mosna Ezio** (1960), *Storia delle truppe alpine d’Italia: l’Acropoli alpina e il Museo storico nazionale degli Alpini sulla Verruca di Trento*, Temi, Trento.
- Ojetti Ugo** (1920), «Pel monumento a Battisti in Trento», in *Dedalo*, n. 1, pp. 71-72.
- Quercioli Alessio** (2011), «La monumentalizzazione del Doss Trento», in *Archivio trentino*, n. 2, pp. 143-165.





Naufrage du mouvement liturgique contre les Alpes bernoises. Regard sur l'architecture sacrée en Valais

Erosion of the liturgical movement against the Bernese Alps.
Exploring sacred architecture in Valais

In Hegel's view, questioning the sacred seamlessly intertwines with the very essence of architecture – namely “that which binds together a multitude of souls”. The Church assumes a fundamentally spiritual significance, predominantly and comprehensively conveyed through its architectural space. Meanwhile, its surroundings, the way it is expressed externally, encompasses another layer of meaning that falls outside the realm of the liturgical movement. The exterior is a source of light that structures movement in space, but also the place where another meaning is materialised, more clerical than spiritual, a meaning encapsulated by the political dimension of its form. This dimension is a question of scale, expressed through the monumentality of a singular object, but also through the multiplication of this object across a territory. During the 20th century, just over a hundred churches and one hundred and fifty chapels were built in Valais. These projects fulfilled their political role because they gave the ecclesiastical institution a territorial dimension, but did they respond to the spiritual mission as professed by the community gathered around Romano Guardini in Rothenfels, Germany, during the second quarter of the 20th century? Among countless projects that reverently extol the materials, form, and technical potential of reinforced concrete, some leverage the formal potential of space in connection with a liturgical renewal, aiming to rediscover monastic spirituality against the triumphant Church (*Ecclesia triumphans*).

Patrick Giromini

Architect, PhD, he was born in Sierre in 1975. He completed his studies at the Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne. Since 2013, his research activities focus on alpine architecture, particularly in relation to the heritage issue and the relationship between alpine modernity and the vernacular condition. He is currently the chief architect of historical monuments in the central area of Valais and he is a member of the Diocesan Commission for Sacred Art in the diocese of Sion.

Keywords

Sacred architecture, Liturgical Movement, monumentality, spirituality, Valais.

Doi: 10.30682/aa2311h

Image d'ouverture

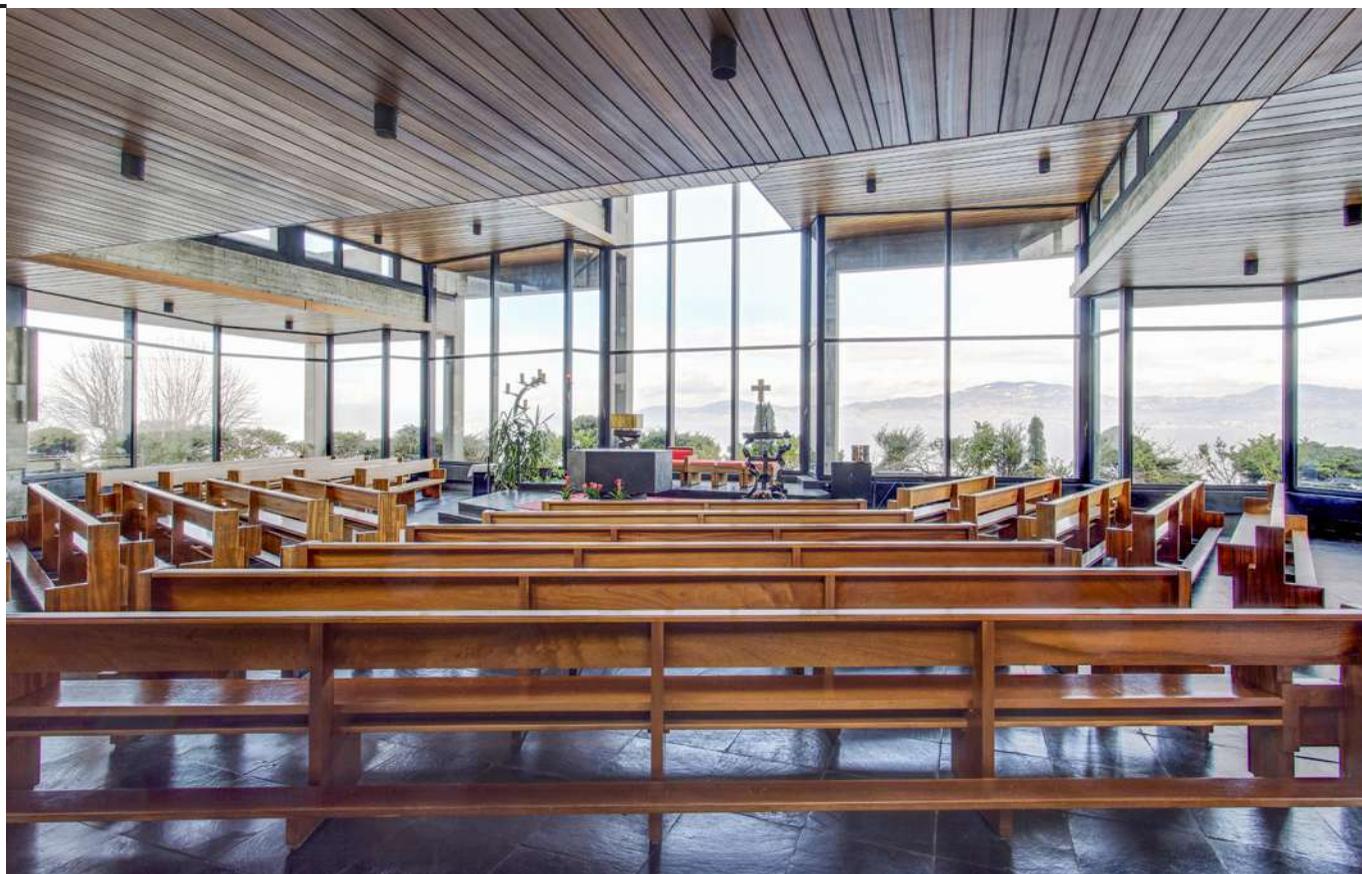
Église du Sacré-Cœur, Brig, Atelier coopératif d'Architecture et d'Urbanisme (ACAU), 1970 (Nadine Iten).

Fig. 1

Chapelle du Collège des Missions, Saint-Gingolph, Artur Bugna, 1960 (Robert Hofer).

Le cœur de la question religieuse est incontestablement la dimension sacrée. Hegel, citant un distique goethien, affirme que le sacré est aussi le cœur de la substance architecturale, non seulement sous le rapport religieux, mais dans son ensemble, à savoir « ce qui lie ensemble un grand nombre d'âmes » (Hegel, 1818-1829). Massimo Cacciari, à la suite d'Hegel, écrit que « le vrai temple est formé par le rassemblement de la communauté » (Cacciari, 1996). Tel est le sens, du moins, que nous devons attribuer à ce passage qui est extrait de la première épître aux Corinthiens dans le Nouveau Testament : « Ne savez-vous pas que vous êtes le temple de Dieu, et que l'Esprit de Dieu habite en vous ? » (*Nescitis quia templum des estis et spiritus des habitat in vobis ?* Cor. 3, 16). L'Église endosse donc un sens essentiellement spirituel que recueille

en premier lieu l'espace architectural, alors que la manière dont il s'exprime à l'extérieur recouvre une autre signification qui ne participe pas au mouvement liturgique. L'articulation de l'enveloppe, la façon dont elle est conçue, en revanche, ne peut faire abstraction de l'espace qu'elle embrasse, car le mouvement vers et depuis Dieu est stimulé par la forme de celle-ci. L'Église s'identifie par et à l'intérieur de la forme qui la construit comme assemblée. L'extérieur est une source de lumière qui structure le mouvement dans l'espace, mais il est aussi le lieu où se matérialise un autre sens, plus clérical que spirituel, que recueille la dimension politique de la forme à l'échelle du territoire avec lequel elle dialogue. L'échelle est une donnée quantitative qui conforme une région à l'intérieur de laquelle le politique agit.



Cela peut s'exprimer par les dimensions d'un bâtiment ou d'un complexe de bâtiments, comme celles qui caractérisent souvent les cathédrales et les abbayes. Mais les dimensions ne sont pas nécessairement une donnée métrique. Un simple détail de construction ou une articulation architecturale peuvent augmenter ou diminuer la signification territoriale d'un objet. C'est le cas pour la chapelle du Collège des Missions d'Arthur Bugna à Saint-Gingolph où une enveloppe vitrée à pleine hauteur accueille le paysage lacustre et les montagnes environnantes au sein de l'assemblée. L'échelle y est véhiculée au travers du regard et de la pensée qui le conforme de l'intérieur de la dimension à la fois humaine et sacrée du lieu. Cette forme d'expression de l'échelle est plus spirituelle que politique. L'enveloppe active le mouvement spatial et, donc, liturgique du lieu. La dimension politique est moins le résultat du négoce formel entre raison et passion, que celui d'un rapport à la fois mathématique et géométrique qui s'exprime au travers de la monumentalité, celle-ci pouvant être une caractéristique propre à un objet singulier comme l'effet provoqué par une multitude d'objets structurant le territoire (Giromini, 2022).

En Valais, la foi chrétienne, à la base de l'Église catholique, a promu la construction d'une multitude de petites chapelles, notamment au sein des communautés paysannes qui confiaient leur sort à la dévotion aux saints. Cette foi, le plus souvent, divisait et territorialisait en bâtissant des chapelles (Zermatten, 1941). Parmi les innombrables chapelles qui ont été bâties, émerge aussi le réseau serré d'églises que polarisent les chefs-lieux religieux, parfois en flanquant l'église principale par une seconde, car la foi est un renouvellement constant du rapport au divin, mais aussi une assise politique.

Selon l'enquête menée par Catherine Raemy-Berthod, durant le XX^e siècle, un peu plus d'une centaine d'églises et cent cinquante chapelles ont été bâties en Valais. Une période que l'historienne qualifie d'âge d'or de l'architecture sacrée du diocèse de Sion au vu de l'intensité et du nombre de chantiers qui y sont administrés (Raemy-Berthod, 2014). Le diocèse couvre l'entier du territoire valaisan à l'exception de quelques communes qui sont gouvernées par l'abbaye de Saint-Maurice (Saint-Maurice, Vernayaz, Salvan et Finhaut) et la commune de Saint-Gingolph qui relève du diocèse d'Annecy en France. Une petite enclave sur le territoire du canton de Vaud est en outre couverte par le diocèse de Sion : il s'agit du district d'Aigle, à l'exception de la commune de Ville-neuve. C'est dans cette petite enclave valaisanne en territoire réformée, à Bex, que Jean-Marie Duthilleul a terminé en 2021 un chantier de révision de l'espace liturgique de la petite église catholique Saint-Clément, construite en 1885. Duthilleul est connu pour ses projets ré-visionnaires qui s'enchâssent en

continuité avec le mouvement liturgique tel qu'élaboré à l'intérieur du *Quickborn*, groupe de la *Katolische Jugendbewegung* (mouvement de la jeunesse allemande) de 1919 à 1939, sous l'autorité spirituelle du théologien Romano Guardini. Guidé par ce dernier, ce mouvement, qui naît formellement à Mont-César (Louvain) en 1909 sous l'autorité de Lambert Beaudin (1873-1953), questionne l'espace liturgique plus de trente ans avant le II^e concile œcuménique du Vatican. Rudolf Schwarz est, avec Guardini, l'architecte qui reformule l'espace liturgique du renouveau spirituel en vue d'une participation plus active des fidèles (Schwarz, 1947). Comme l'écrit Roberto Masiero, il y a une volonté de redécouvrir la spiritualité monacale, contre l'Église triomphante (*Ecclesia triumphans*), afin qu'elle puisse devenir un modèle pour les relations sociales. Sur le plan formel, cela signifie d'interpréter l'autel comme table (*mensa*) commune, de garantir une lisibilité ouverte de l'espace, sans lieux secrets, et d'éliminer les décorations afin qu'elles n'interfèrent pas dans les relations et qu'elles n'imposent pas des symbolologies ou des idolâtries. Les matériaux utilisés s'affichent tels qu'ils sont et les objets sont pensés et construits comme figures ayant une personnalité (Masiero, 1996). L'inscription du mouvement dans une vision communautaire de la société naufrage cependant contre les idéaux du national-socialisme qui effacent la communauté au profit d'un État démiurge qui impose une gouvernance par et au travers de la norme, celle-ci entendue non plus comme normalité à la recherche d'une continuité, mais comme état d'exception, un mouvement saccadé nécessitant une affirmation et une imposition constante (Abensour, 1997). Cette coupure temporelle influe sur les questions politiques qui suivent la Seconde Guerre mondiale et l'Église participe à la course d'une réappropriation territoriale afin d'affirmer son rôle institutionnel. En Valais, cet empressement est moins évident, tout du moins si nous comparons les quelques deux cent cinquante bâtiments religieux qui ont été recensés par Raemy-Berthod avec les plus de six cents églises qui ont été construites dans le seul district de Cologne en Allemagne de 1955 à 1995 (Bollenbeck, 1995). Cette comparaison est toutefois faussée, car les conflits de la première moitié du XX^e siècle n'ont pas eu des répercussions semblables en Suisse par rapport aux pays qui ont participé militairement au réaménagement politique des frontières socio-économiques européennes.

Pour un canton, situé en marge des centres d'intérêt économique, en absence d'un moteur culturel vivant, tant sous le rapport académique qu'institutionnel, la construction de plus de deux cent cinquante bâtiments religieux au XX^e siècle pourrait être considérée un fait exceptionnel, alors qu'elle ne fait que confirmer le rôle tant sociétal que politique



Fig. 2
Église Notre-Dame-
du-Bon-Conseil,
Lourtier, Alberto
Sartoris, 1932
(Fonds Alberto
Sartoris, ACM).

Fig. 3
Église Saint-
Théobald, Plan-
Conthey, André
Perraudin, 1957
(Michel Bonvin).

Fig. 4
Église Sainte-
Thérèse, Noës,
Lucien Praz, 1931
(Robert Hofer).

du régime ecclésiastique en Valais. Société civile et société religieuse, bien que séparées formellement, identifient un seul et unique sujet politique qui, en bâtissant, construit une collégialité tant spirituelle qu'économique.

En Valais, le poids des « traditions », notamment la place qu'occupe l'Église catholique au sein des enjeux de gouvernance qui se basent, entre autres, sur l'appropriation foncière du territoire, contribue à conformer le visage tant social qu'économique du canton. Dans un tel contexte, la tension entre conservatisme et renouveau formel et spatial dans le cadre religieux demeure une question soumise à l'autorité de l'évêque. Jusqu'au tournant des années cinquante, les figures et les styles issus du passé cadrent les orientations formelles de l'architecture sacrée, bien qu'une perspective de renouveau de cet art soit largement perceptible, notamment par le retentissement du projet avant-gardiste qu'Alberto Sartoris réalise à Lourtier en 1932 dans le Val de Bagnes. Les volumes épurés de l'église, bien que tranchants par rapport au contexte du village de montagne, mais aussi par rapport aux conventions mentales et formelles qui réinventent les traditions, comme dans le type valaisan de la chapelle néo-baroque, mais encore comme dans les formes à la fois

de « vernacularisation » et de renouveau technique et artistique de l'héritage paléochrétien, sont édifiés et élevés sur la base d'un conventionnel plan basilical. L'avant-gardisme de Sartoris reste embourbé dans un rationalisme acritique et provocateur qui ne réussit ni à réécrire ni à réélaborer l'héritage formel du christianisme occidental.

L'aboutissement du projet de Sartoris, ce dernier étant forcé de remanier l'église en 1956 pour l'adapter à son environnement culturel, recoupe une attitude qui parcourt les cercles d'ordre intellectuel et artistique, mais aussi et surtout institutionnel, qui élaborent la réception formelle du cadre spirituel propre à l'église catholique en Valais. Bien que le mouvement liturgique d'écriture gardienne n'ait pas réussi à lutter contre le régime étatique d'ordre éthique et esthétique qui a été installé dans les consciences collectives par les acolytes du national-socialisme, il laisse néanmoins un précieux héritage à la fois spirituel et formel qui, en Valais, n'a malheureusement pas constitué une solide assise mentale pour les chœurs spirituels et leurs architectes. Ce mouvement, bien qu'interrompu dans son élan, a réussi néanmoins à promouvoir, tout au long du XX^e siècle, une résonance que réceptionnent le travail et la production de nombreux ar-



chitectes (Debuyst, 2003). Mais les Alpes bernoises semblent avoir constitué une barrière à cet élan à la fois spirituel et culturel, car l'inspiration de ce dernier émerge avec difficulté de la lecture des réalisations de plus de deux cent cinquante églises et chapelles confondues. En Valais, les architectes apprivoisent le plan basilical et le « modernisent » par l'intermédiaire d'une lecture stylistique des codes modernistes, les plongeant parfois dans un registre vernaculaire superficiel par l'emploi métonymique des matériaux, comme la pierre pour le projet de Jean-Marie Ellenberger de l'église Saint-Georges réalisée en 1953 à Chermignon. L'architecte genevois compose aussi avec le nouveau registre technique qui est offert par l'utilisation du béton armé, lui permettant d'introduire des modifications substantielles dans l'ordre structurel et fonctionnel des éléments architecturaux qui façonnent l'enveloppe des églises, comme l'introduction de la fenêtre en bandeau à Chermignon. En Valais, le renouveau formel a souvent été entendu comme potentiel à la fois technique et stylistique, sans qu'il soit le promoteur d'un renouveau spirituel et, par extension, spatial. Lucien Praz, à Noës, pour l'église Sainte-Thérèse réalisée en 1931, célèbre et magnifie le béton armé tant sous le rapport structurel qu'expressif. En 1954, An-



Fig. 5
Église du Sacré-Cœur, Brig, Atelier coopératif d'Architecture et d'Urbanisme (ACAU).

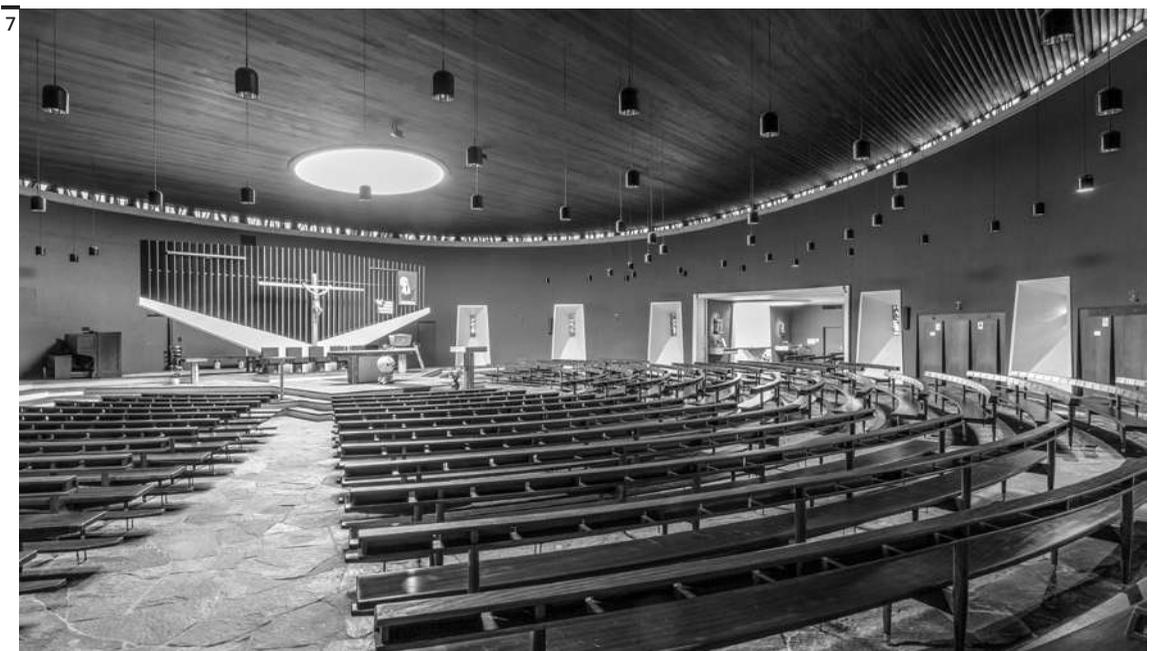
Fig. 6
Église Saint-Boniface, Vercorin, Arthur Bugna, 1964 (Fonds Arthur Bugna).

Fig. 7
Église Sainte-Croix, Sierre, Jean-Marie Ellenberger, 1962 (Robert Hofer).

dré Perraudin parcourt un registre semblable, mais d'ordre classique, sur les traces d'Auguste Perret, pour le projet de l'église Saint-Théobald de Plan-Conthey. Ellenberger conçoit le béton sous forme apparente pour l'église Sainte-Croix, réalisée en 1962 à Sierre, où le cylindre massif accueille une assemblée disposée en demi-cercle et embrassant l'autel. À Sainte-Croix, le plan circulaire, le travail sur la lumière, mais encore la mise en scène du crucifix en aluminium dans un espace dépouillé de tout autre détail figuratif, inscrivent l'église à l'intérieur du registre soutenu par le mouvement liturgique. L'échelle du bâtiment, tant formelle que programmatique, affaiblit cependant l'effort entrepris pour élever la spiritualité de l'espace architectural. L'exercice est mieux réussi à Brig par l'Atelier Coopératif d'Architecture et d'urbanisme (ACAU) pour le projet de l'église du Sacré-Cœur qui a été réalisée en 1970. Mais encore à Hérémenche par Walter Maria Förderer en 1971 pour le projet de l'église Saint-Nicolas, bien que l'exubérance expressive appliquée à la mise en forme volumétrique de l'enveloppe en béton apparent fasse ruiner la force spirituelle du plan et le travail exécuté sur la lumière.

Une révérence sentencieuse à l'égard des matériaux, des formes et du potentiel technique, a empêché, en Valais, une pleine considération du renouveau formel tel que professé par le mouvement liturgique durant le deuxième quart du XX^e siècle dans la communauté réunie autour de Romano Guardini à Rothenfels en Allemagne. Une recherche qui puisse aussi contempler la genèse des projets réalisés durant les deux générations qui ont suivi la Première Guerre mondiale permettrait de constater les familiarités conscientes et les filiations impropres des expériences valaisannes par rapport, comme l'écrit Guardini dans son introduction au livre de Rudolf Schwarz, *Vom Bau der Kirche*, à une image singulièrement intense de l'homme qui requiert une révision en profondeur de l'espace dédié au culte rendu à Dieu. Entretemps, la lecture de l'architecture sacrée par l'architecture elle-même permet d'apprécier la pertinence formelle des espaces liturgiques réalisés en Valais durant la période à cheval du concile Vatican II, comme, parmi d'autres, le projet d'Arthur Bugna pour l'église Saint-Boniface à Vercorin qui a été réalisée en 1964. Rudolf Schwarz – osons l'affirmer – l'aurait appréciée. ■





Bibliographie

- Abensour Miguel** (1997), *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Sens & Tonka, Paris.
- Bollenbeck Karl Josef** (1995), *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995*, Kuhn Kamman&Kuhn, Köln.
- Cacciari Massimo** (1996), «Ecclesia», in *Casabella*, n. 640-641, p. 1.
- Debuyst Frédéric** (2003), *Chiese. Arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Giromini Patrick** (2022), *Transformations silencieuses. Étude architecturale du bâti alpin*, Métis Presses, Genève, pp. 115-120.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich** (1818-1829) (1996), *Cours d'esthétique II*, trad. J.-P. Lefebvre, Aubier, Paris, pp. 264-265.
- Masiero Roberto** (1996), «Rudolf Schwarz: l'altra modernità. Note di teologia politica sull'opera di Rudolf Schwarz», in *Casabella*, n. 640-641, pp. 28-33.
- Raemy-Berthod Catherine** (2014), «L'architecture religieuse en Valais», in *L'architecture du 20e siècle en Valais 1920-1975*, Infolio, Gollion, pp. 28-41.
- Schwarz Rudolf** (1947), *Vom Bau der Kirche*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg.
- Zermatten Maurice** (1941), *Les chapelles valaisannes: le visage pittoresque et religieux du Valais*, Attinger, Neuchâtel.





Ein modernes Gotteshaus für Passugg-Araschgen. Der Bündner Architekt Andres Liesch und die Kirche in Passugg

A modern house of worship for Passugg-Araschgen.
The Grisons architect Andres Liesch and the church in Passugg

This article examines the evangelical church in Passugg-Araschgen (1971/72), considered one of the main works of the Grisons architect Andres Liesch (1927-1990). As a leading figure in his generation within the canton of Graubünden, Liesch left an indelible mark on the Swiss architectural landscape. His portfolio, boasting over 37 schools, is distinguished by the adept utilisation of concrete and a meticulous spatial arrangement. The Passugg church, influenced by Liesch's exposure to the expressive architecture of Frank Lloyd Wright, represents an elegant fusion of complex geometries and sculptural spaces respectfully integrated into the surrounding landscape. The structure, characterised by a pavilion roof and the artful incorporation of topography, embodies Liesch's philosophy that architecture "gains substance through a clear architectural message". The financial and logistical support of National Councilor Paul Raschein, president of Passugger Heilquellen AG, was crucial in the realisation of the project. The Passugg church stands out as a unique example of sacred architecture designed by Liesch, combining geometric mastery and sculptural vision in a specific context, representing a significant contribution to the architectural modernisation of Graubünden.

Daniel A. Walser

Architect and Professor of Architecture History, Theory and Urbanism at the University of Applied Sciences of the Grisons FHGR in Chur, Switzerland. In his research, he focuses on contemporary architecture in the Alpine regions; he has published works about his research outcomes and curated exhibitions.

Keywords

Andres Liesch, church, Passugg, Grisons, Switzerland, sacred architecture.

Doi: 10.30682/aa2311i

Die evangelische Kirche in Passugg-Araschgen (1971/72) darf als eines der Hauptwerke des Bündner Architekten Andres Liesch (1927-1990) angesehen werden. Er war der prominenteste und wohl auch der begabteste Vertreter seiner Generation in Graubünden. Seine öffentlichen Bauten prägen bis heute den Schweizer Kanton.

Der vielbeschäftigte Liesch gewann während seiner Karriere unzählige Wettbewerbe für öffentliche Bauten. Er konnte mit seinem Architekturbüro beispielsweise über 37 Schulen in Graubünden errichten. Seine Bauten sind vielfach in Beton konstruiert, klar organisiert und kompakt geplant und folgen im Schulwesen den Ratschlägen des Architekten Alfred Roth für den modernen Schulhausbau, wie er diesen in seiner Ausstellung und in seinem Buch «Das Neue Schulhaus» proklamierte.

Von Frank Lloyd Wright inspirierte, skulpturale Architektur

Bei seinen Wohnbauten aber auch den Kirchen zeigt sich eine andere Seite: Er wird spielerisch, expressiv, architektonischer Raum und Material werden inszeniert und er arbeitet vermehrt mit komplexen räumlichen Geometrien. Liesch interessierte sich weniger für das Werk von Le Corbusier, was die strengen Bauten auf den ersten Blick vermuten lässt, als für die spielerischen Werke von Frank Lloyd Wright. Die Ausstellung «Frank Lloyd Wright» war auf Europatournee wurde vom 2. Februar bis 9. März 1952 im Kunsthaus Zürich gezeigt und beeinflusste viele der jungen Architekturschaffenden.

Auch Andres Liesch scheint gerade in den Typologien seiner Grundrisse und der Geometrie von privaten Wohnhäusern viel von der Ausstellung von Wright mitgenommen zu haben. Beispielsweise beim Wohnhaus Dr. Hofmann in Uitikon (1962-63) oder seinem eigenen Wohnhaus in Zürich im Doldertal (1971-72). Letzteres ist parallel zur Kirche in Passugg entstanden. Beide Wohnbauten bestehen durch eine grosse geometrische Komplexität. Liesch interessierte sich hier für einen skulpturalen Innen- und Aussenraum und das Ausnutzen von bestehenden aussenräumlichen Situationen. Die innere Raumfigur besticht durch ihre Einfachheit

in der Benutzung und in der räumlichen Fügung, ist aber geometrisch durchdacht und geht vom typologischen Konzept bis zum Detail. Die kontinuierlichen Raumfolgen und die Raumaufteilung in Essraum, Wohnraum mit Kamin und Arbeitsraum ist in beiden Fällen analog zu den Grundrissen in den Prähäusern von Frank Lloyd Wright. Auch entwickelt Liesch die Grundrisse in beiden Fällen aus einer funktional angepassten, sechseckigen Wabenform wie bei Frank Lloyd Wright und dem Hanna-Honeycumb-House in Stanford Kalifornien (1937) oder dem Bazett-House in Hillsborough (1939).

Substanz gewinnen durch klare architektonische Aussage

Dieser Einfluss zeigt sich bei Liesch erst recht beim Projekt der Kirche in Passugg. Der Bau steht markant, aber solide am steilen Hang, ohne bedrohlich oder monumental zu wirken und immer einen menschlichen Massstab zu behalten. Durch die geschickte geometrische Setzung des Baukörpers schafft es Liesch die Hangneigung für den Bau und den davorliegenden Friedhof zu nutzen. Über dem quadratischen Grundriss spannt sich ein Zeltdach, welches den Bau eine klare Richtung gibt und den Kirchturm als tragende Stütze für den Bau in Erscheinung treten lässt. Auch Wright hat Zeltdächer bei Kirchen verwendet wie bei der First Church in Phoenix von (Entwurf von 1950, fertiggestellt 1972). Beiden Kirchen besitzen ein Zeltdach als skulpturale Grossform.

Die skulpturale räumliche Ausformulierung zeigt, wie Liesch sich mit der Volumentier und dem Ort auseinandersetzt. Der gekonnte Umgang mit der Hanglage setzt der Baukörper gegen das Gefälle durch und schafft so einen Ankerpunkt in der Landschaft. Über einen starken quadratischen Betonsockel erhebt sich ein prägendes Zeltdach. Der Architekt schafft einen skulpturalen Innenraum und moduliert diesen durch eine fein abgestimmte Beleuchtung durch natürliches und künstliches Seitenlicht. Das Innere konzentriert sich auf den Altarwand. In dieser wurde eine klare Linie in den Beton eingeschrieben, die im oberen Viertel unterbrochen wurde. Visuell entsteht hierdurch ein abs-

Vorherige Seite

Die Kirche Passugg von Andres Liesch reagiert differenziert auf ihren Bauplatz in Hanglage.

Abb. 1

Modelle der Kirche Passugg von Andres Liesch aus der Zeit der Projektierung; Situation Kirche Passugg von Andres Liesch; Grundriss Kirche Passugg von Andres Liesch; Abschnitt Kirche Passugg von Andres Liesch. (Staatsarchiv Graubünden, Nachlass Andres Liesch dipl. Architekt BSA / SIA Zürich + Chur).

traktes Kreuz an der Wand. Künstlerisch, skulpturale Architektur war zeitlebens ein wichtiges Element im Leben von Liesch. Seine Frau Madlaina Demarmels (1929-2017) war selber Künstlerin und beriet Liesch betreffend Farbgebung, führte Kunst am Bau Projekte in seinen Bauten aus und beriet ihn zu den eingeladenen Künstlern.

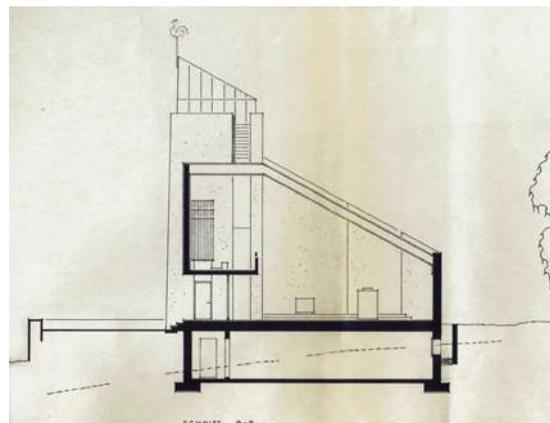
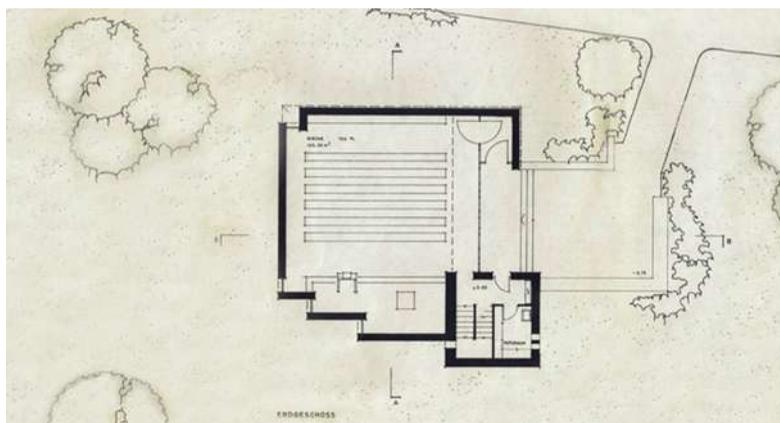
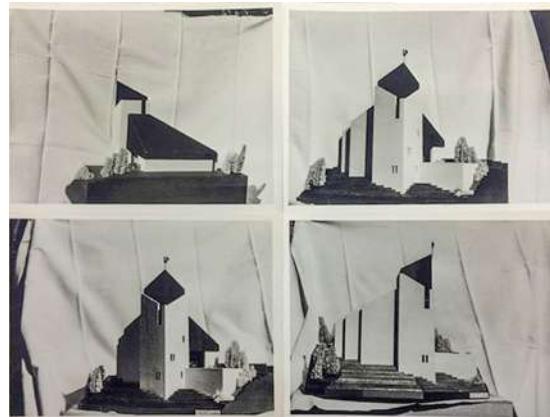
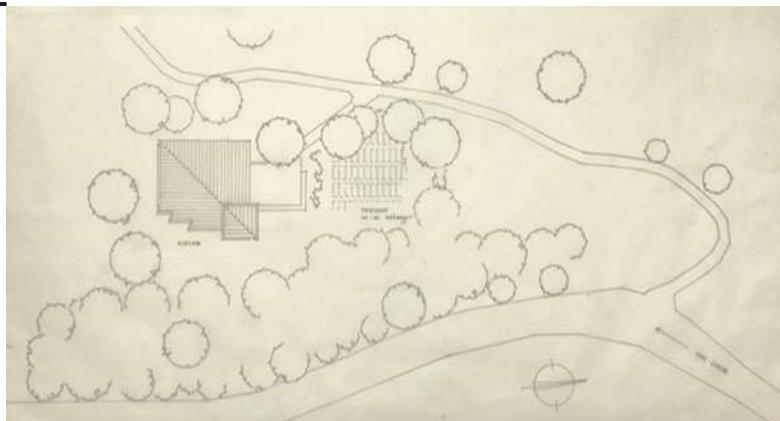
Im Bau der Kirche vereint Liesch die komplexe Geometrie und skulpturalen Räume eines Frank Lloyd Wright's mit den standhaften Baukörpern eines Le Corbusier's an einem spezifischen Ort. In Lieschs eigenen Worten muss Architektur: «Substanz gewinnen durch klare architektonische Aussage. Den Zeitgeist erfassen, ohne den Genius Loci zu verraten.» Oder wie Albina Cereghetti es formulierte: «Seine Bauten sind durch Standfestigkeit und klare Organisation der Grundrisse charakterisiert». Ihm war es wichtig ein solides, zeitgenössisches Bauwerk zu errichten, dass auch werthaltig materialisiert war.

Nationalrat Paul Raschein als Förderer

Bei der Kirche in Passugg ist ein Bauwerk, wo Topografie, Licht, Material und räumliche Wirkung eine starke Einheit bilden. Die kleine Bündner Gemeinde Passugg besass kein eigenes Gotteshaus. Nationalrat Paul Raschein war Präsident des Ver-

waltungsrates der Passugger Heilquellen AG und der erste Bauherr von Andres Liesch, welcher den Architekten einem Stall in Malix (1957) ausführen liess. Nachdem Liesch für die Passugger Heilquellen AG sowohl das Kurhaus in Passugg in verschiedenen Etappen renovieren und erneuern konnte (1957-71), Lagerhallen und die Abfüllgebäude in Passugg (1964-67, Erweiterung 1978), aber auch in Rhäzüns die Heilquelle und Anfüllanlagen (1961-67, 1974-78) planen und ausführen konnte, kam es 1966 zum Auftrag für die Kirche in Passugg. Raschein hat das Projekt eines neuen Gotteshauses von Anfang an unterstützt und tatkräftig gefördert. Die Passugger Heilquellen AG hat das Land für die Kirche zur Verfügung gestellt.

Das Gotteshaus war ein Direktauftrag der evangelischen Kirche und wurde anfangs noch mit 400'000 Franken veranschlagt. Die schlussendlichen Baukosten waren aber doppelt so hoch und der Mehrbetrag musste zu einem grossen Teil über Spenden finanziert werden. Eine wichtige Hilfestellung leistete der in einer späteren Phase erst dazugekommene öffentliche Luftschutzbunker. Damit konnte ein Teil der Kosten für Fundament von einer anderen Seite überwältigt werden. Das Büro Liesch plante den Bau von der Kanzel, den Sitzbänken bis zum Türdrücker am Eingang oder der Wetterhahn.



2



Abb. 2
Sitzbänke der
Kirche Passugg
von Andres Liesch.
(foto Heinrich
Helfenstein; gta
Archiv / ETH Zürich).

3

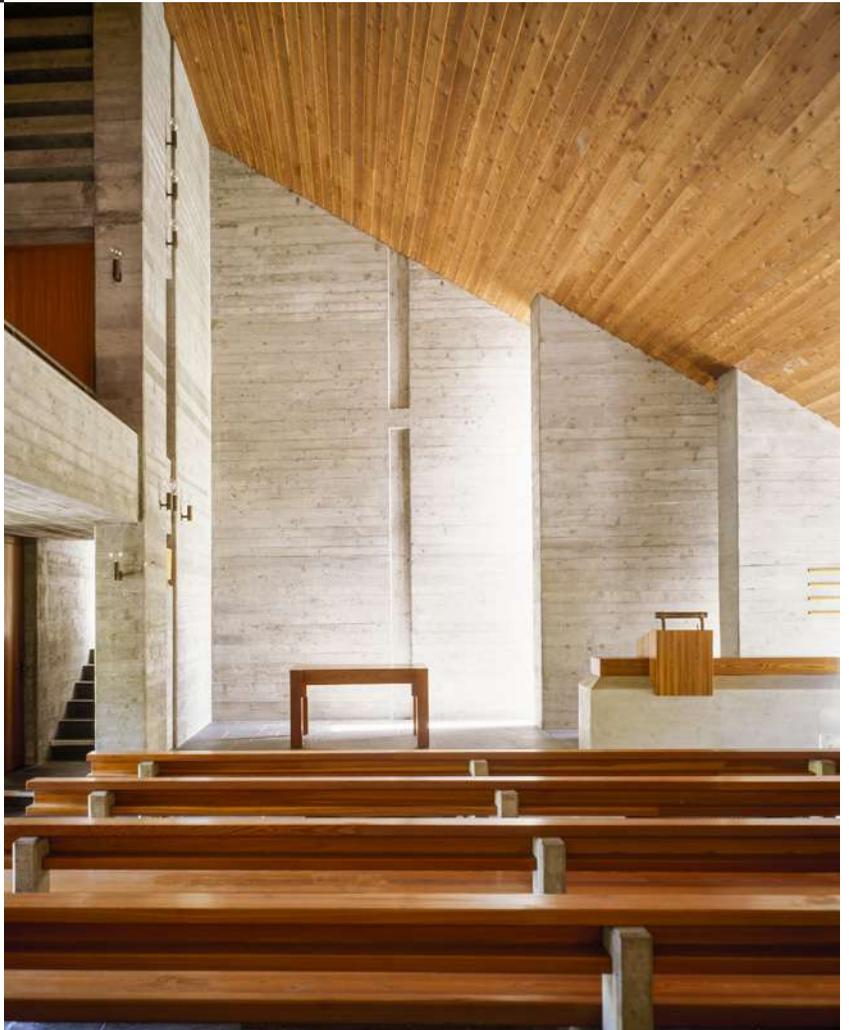


Abb. 3
Innenraum der
Kirche Passugg mit
Kanzel und Kreuz.
(foto Heinrich
Helfenstein; gta
Archiv / ETH Zürich).

Abb. 4
Seitlicher Glaswand
der Kirche Passugg
von Andres Liesch.
(foto Heinrich
Helfenstein; gta
Archiv / ETH Zürich).

Liesch restauriert historische Kirchen

Die Kirche in Passugg ist der einzige vollkommen von ihm geschaffene Kirchenbau. Ein Vorläufer der Kirche war der eingelaufene Wettbewerb der Kirche Walchwil (1960). Hier hat Andres Liesch auch ein fliegendes Zeltdach für den terrassenartigen Bauplatz mit Weitsicht über den Zugersee entworfen. Hier experimentierte er das erste Mal mit einer freien Zeltform, die über dem Hauptraum schwebt. Doch scheint es hier noch möglich gewesen zu sein, aus den seitlichen Wänden die Landschaft und die atemberaubende Aussicht zu geniessen. Sicherlich wurde Liesch durch den skulpturalen Bau der katholischen Heiligkreuzkirche in Chur (1967-69) von Walter Maria Förderer herausgefordert. Dieses starke, mystische Bauwerk wird zu einer eigentlichen Skulptur aus Beton Licht und Holz. Doch interessiert sich Liesch für eine tektonische Archi-

tektur, wo die einzelnen Funktionen der Bauteile ablesbar bleiben und nicht der skulpturalen räumlichen Wirkung untergeordnet werden. Liesch hat im Kanton Graubünden aber etliche Kirchen restauriert und modernisiert wie die Kirche in Coners i.P. (1973), die Kirche San Gian in Celerina (1973-83) oder die Restaurierung der evangelischen Hauptkirche St. Martin in der Stadt Chur (1981, 1988-92).

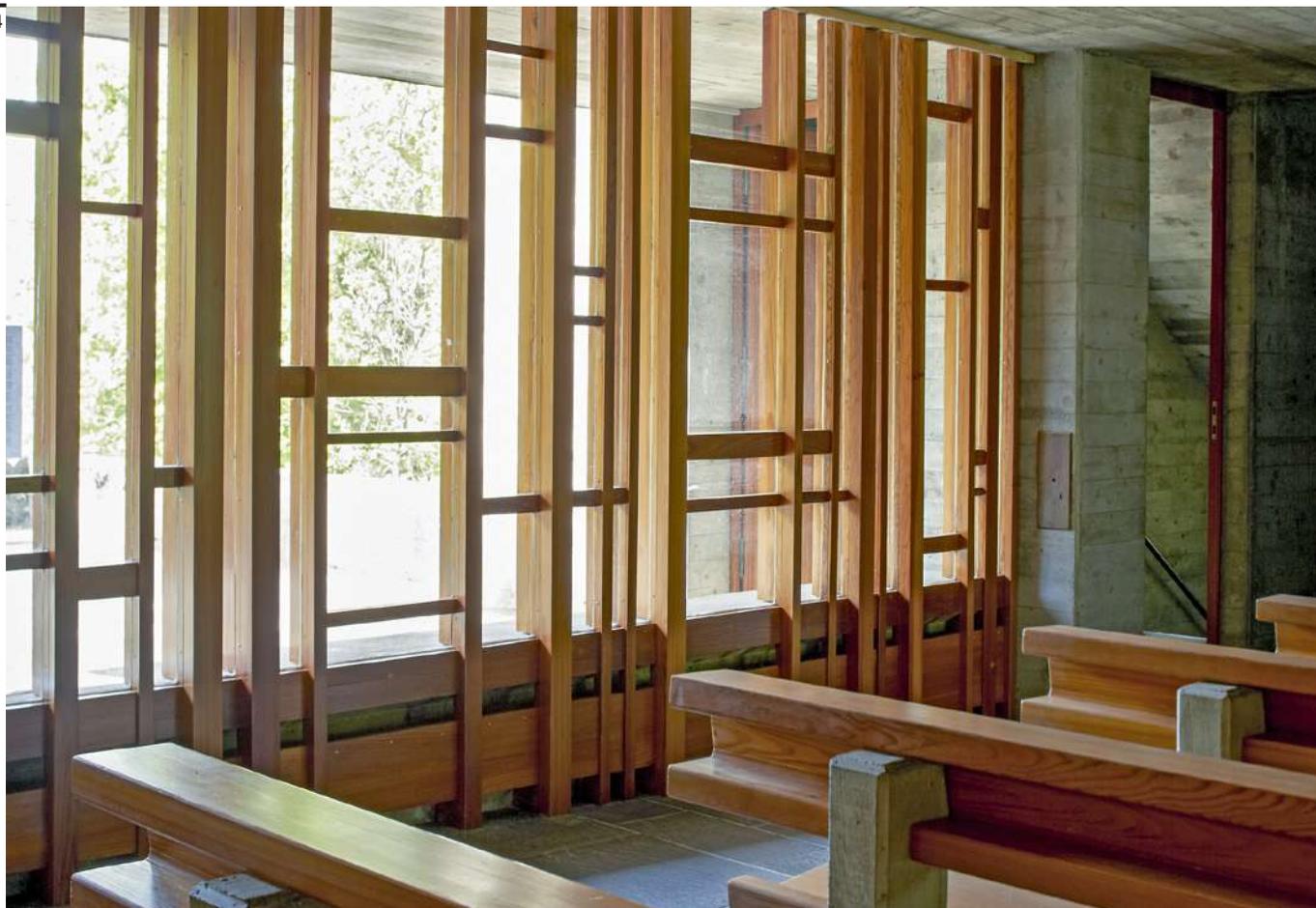
Die Architektengeneration um Andres Liesch suchte einen Weg aus der beengten Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg zu finden. Die Architektur des «Landstils» war ihnen zu kleinteilig und zu stark nach innen gewandt. Die Grossen internationalen Meisterarchitekten der Moderne waren ihre Vorbilder. Liesch suchte mit Frank Lloyd Wright eine menschliche Moderne nach Graubünden zu holen, den Kanton zu erneuern und zu modernisieren. ■

Literatur

Cereghetti Albina, Liesch Andres (1998), *Architektenlexikon der Schweiz: 19./20. Jahrhundert*. Hrsg. Rucki, Isabelle, & Huber, Dorothee, Birkhäuser Verlag, Basel, S.345.

Foryta Horst (1991), *Architekturszene Schweiz*, Mediart, Taunusstein.

Roth Alfred (1950), *The New School = Das Neue Schulhaus = La Nouvelle École*, Girsberger, Zürich.



luca **ortelli**/michele **merlo**/
fabio **campolongo**/roberto
daniel a. **walser**/nicola **navo**
valerio **botta**/andreas **flora**/
matteo **tempestini**/giorgio a

marianna **gaetani**/
paoli/patrick **giromini**/
one/carlo **calderan**/
/veronika **müller**/
azzoni/daniele **regis**

2. ESPERIENZE CONTEMPORANEE





Un oratorio e una cappella in Ticino

An oratory and a chapel in Ticino

This text presents the oratory of San Bartolomeo (1991-1996), built in Porta (Brissago) following the design by Raffaele Cavadini, and the chapel realised in Val Malvaglia (2017-2019) by Martino Pedrozzi. Since it is not possible here to fill the gap in critical studies on the sacred architecture in Ticino since the second half of the 20th century – except for two well-known works by Mario Botta: the church of San Giovanni Battista in Mogno, Val Lavizzara (1986-1996) and the chapel of Santa Maria degli Angeli on Monte Tamaro (1990-1996) –, we have chosen to focus on these two works because of the consistency of their design strategy and the quality of their results. But if the Brissago oratory was created in the mould of the experiences developed in Ticino since the 1960s (although it in part has an original perspective), the chapel in Val Malvaglia, conceived by an architect from the next generation, introduces a new approach, manifesting the liveliness of the architectural research in contemporary Ticino.

Nicola Navone

Vice director of the Archivio del Moderno foundation, professor at the Accademia di architettura di Mendrisio - Università della Svizzera italiana, and member of the Doctoral College "Architecture. Innovation and Heritage" - Università degli Studi di Roma Tre.

Keywords

Contemporary architecture, modern architecture, sacred architecture, alpine landscape, Canton Ticino.

Doi: 10.30682/aa23111

In apertura

Raffaele Cavadini,
oratorio di San
Bartolomeo,
Porta (Brissago),
1991-1996 (foto
Filippo Simonetti).

Fig. 1

Rino Tami con
Francesco van Kuyk,
cappella della Clinica
Sant'Anna, Soren-
go, 1963-1967 (Archivio
del Moderno, Fondo
Rino Tami).

Nella vasta fortuna critica conosciuta dall'architettura ticinese nell'ultimo quarto del XX secolo, gli spazi del Sacro hanno avuto un ruolo marginale, ad eccezione di due opere notissime di Mario Botta: la chiesa di San Giovanni Battista a Mogno, nella Val Lavizzara (1986-1996) e la cappella di Santa Maria degli Angeli al Monte Tamaro (1990-1996). Su queste due chiese si è scritto molto, e molto si è discusso, soprattutto preliminarmente alla prima, che dà avvio alla lunga e feconda riflessione del maestro ticinese sul tema del sacro, declinato in numerosi progetti e realizzazioni che gli sono valsi, nel 2018, il prestigioso Premio Ratzinger.

Una ricognizione, anche solo compendiaria, dell'architettura sacra in Ticino negli ultimi cinquant'anni esula ampiamente dai limiti di questo breve testo, an-

che qualora si decidesse di circoscrivere lo sguardo a quegli edifici che, come le due chiese di Mario Botta, o la cappella di Nostra Signora di Fatima costruita a Giova, nel Grigioni italiano (1984-1988) da Mario Campi e Franco Pessina, si confrontano con il paesaggio montano, escludendo dunque a priori opere come la cappella della Clinica Sant'Anna a Soren-
go (1963-1967) o la chiesa di Cristo Risorto a Lugano (1971-1976) di Rino Tami, o la chiesa di San Giuseppe realizzata ad Arbedo-Castione, tra il 1967 e il 1969, da Giampiero Mina (il solo edificio religioso, con i due menzionati poc'anzi, iscritto nell'elenco delle opere del Moderno tutelate a livello cantonale). E tralasciando le importanti occasioni di confronto offerte dai concorsi per la nuova chiesa di Cristo Risorto e per la trasformazione della chiesa parrocchia-



2



3



Fig. 2
Mario Campi, Franco
Pessina, cappella
di Nostra Signora
di Fatima, Giova
(Cantone Grigioni),
1984-1988 (Archivio
del Moderno, Fondo
Mario Campi, foto
Alo Zanetta).

Fig. 3
Mario Botta, cappella
di Santa Maria
degli Angeli, Monte
Tamaro, 1990-1996
(foto Enrico Cano).

le di Chiasso (per i quali si rinvia, rispettivamente, a *Concorso 1973* e *Concorso 1975*), o quegli interventi di restauro che reinterpretano lo spazio sacro, come nella chiesa di San Carlo in Val di Peccia (1975-1979) di Bruno Reichlin e Fabio Reinhart con Abele Mercolli e nell'oratorio della Madonna della Valle a Sementina (1998-2004) di Giacomo e Riccarda

Guidotti con l'artista Luca Mengoni. Senza contare le architetture funerarie, tra le quali vorrei almeno ricordare le cappelle mortuarie progettate da Raffaele Cavadini per i cimiteri di Iragna (1993-1994), Malvaglia (1999-2001) e Brissago (2000-2005).

Mi rendo conto che questo preliminare stillicidio di nomi non potrà che irritare il lettore dinanzi alla

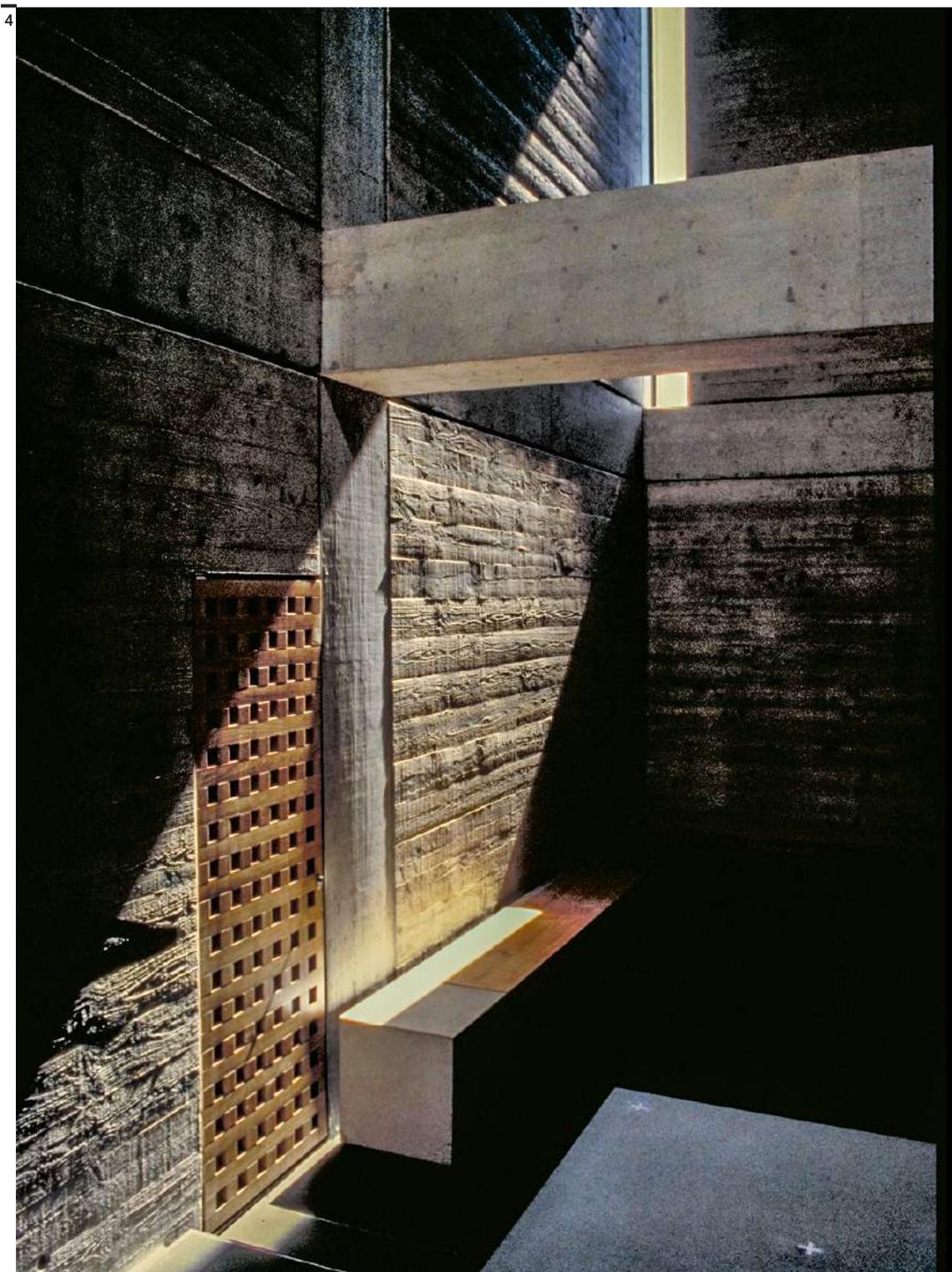


Fig. 4
Raffaele Cavadini,
oratorio di San
Bartolomeo,
Porta (Brissago),
1991-1996 (foto
Filippo Simonetti).

scelta di presentare due sole opere, così da poterle discutere distesamente nello spazio che ci è concesso: l'oratorio di San Bartolomeo (1991-1996), costruito a Porta, una frazione del comune di Brissago, secondo il progetto di Raffaele Cavadini, e la cappella realizzata in Val Malvaglia (2017-2019) da Martino Pedrozzi.

La dialettica tra luce e struttura

Nell'oratorio di Porta, che sostituisce l'edificio sacro preesistente, ammalorato dal tempo e dall'incuria, una griglia strutturale in cemento armato, costituita da travi e pilastri quadrati di 50 cm di lato, definisce otto campi, distribuiti su due livelli, che per una metà formano lo spazio liturgico, per l'altra un ampio portico d'ingresso affacciato sul paesaggio del Verbano. La scelta di attribuire la medesima volumetria ai due spazi si fonda sull'analisi tipologica di alcuni oratori della regione (Cavadini, 2004, p. 38), mentre il ricorso alla griglia strutturale consente di saldare il portico e lo spazio liturgico in un insieme retto da un sistema di rapporti proporzionali. Se la pianta è quadrata, non lo sono gli alzati, poiché il registro inferiore presenta un'altezza minore, 2,70 metri in luogo dei 3,80 metri di quello superiore e dei quattro quadrati definiti dal telaio strutturale che compongono la pianta (misura equivalente, con minima approssimazione, alla diagonale di un quadrato di 2,70 m di lato). Questa scelta svincola il volume dalla pura geometria cubica e introduce nel registro inferiore un riferimento alla scala umana.

All'esterno le pareti di tamponamento sono realizzate in muratura di gneiss, mentre l'interno, fatto salvo il pavimento in lastre di ardesia, è in calcestruzzo, differenziato, quanto a tessitura superficiale, nella griglia strutturale e nei tamponamenti e utilizzato anche per gli arredi liturgici fissi. Due elementi caratterizzano lo spazio: le variazioni della luce naturale che penetra da tre fonti, disposte in modo tale da generare un'illuminazione radente (un lucernario sopra la parete di fondo del presbiterio e due alte feritoie incise l'una nel prospetto opposto all'altare, l'altra in quello principale) e la poderosa trave che irrompe nel piccolo invasato attraversandolo per il lato minore. Priva di una funzione strutturale (il suo contributo alla riduzione dell'altezza di sbandamento dei pilastri che la affiancano è irrilevante), la trave viene percepita come manifestazione di un ordine astratto e immutabile, incarnato dalla griglia strutturale, che precede e rende possibile la nostra esperienza del mondo, rappresentata dalle continue variazioni della luce nel corso del giorno e nel volgere dell'anno. L'accostamento tra elementi strutturali in cemento armato e tamponamenti in pietra a spacco allude inoltre alla tessitura delle pareti del campanile della chiesa di Santa Maria in Selva di Ponte, a Brissago, opera degli architetti Giovanni e Pietro Beretta e tra le maggiori testimonianze del Rinascimento nelle terre ticinesi. Tra il piccolo oratorio sul fianco del monte e la chiesa in riva al Verbano s'instaura così un dialogo che prosegue, qualche anno dopo e sempre per

Fig. 5

Raffaele Cavadini,
oratorio di San
Bartolomeo,
Porta (Brissago),
1991-1996.
Planimetria.



mano di Raffaele Cavadini, nell'ampliamento del cimitero prossimo alla chiesa, dove viene ulteriormente sondato il tema dell'ossatura strutturale in cemento armato (applicato da Cavadini, prima ancora dell'intervento brissaghese, in un progetto non realizzato per un oratorio a Carì).

Il carattere numinoso del vuoto

Chi risale la strada tortuosa che porta nella Val Malvaglia, una volta lasciata alle spalle la diga dell'impianto idroelettrico e un'ultima sequenza di curve, si trova davanti, del tutto inaspettato dopo tanto vorticare, un rettilineo. In fondo, nel punto focale del nostro sguardo, prima che la strada pieghi verso destra, un grande masso spicca dal prato e regge, attraverso sei snelle colonne, un sottile tetto a due spioventi lievemente inclinati. Quando ci avviciniamo scorgiamo, nell'asse del rettilineo, innestata tra la copertura e una delle colonne, una croce. Questa improvvisa apparizione, che incatena il nostro sguardo e suscita la nostra sorpresa, è la cappella progettata da Martino Pedrozzi a risarcimento di quella che sorgeva, poco distante, al Ponte Cabbiera, distrutta nel 1959 dai lavori di costruzione del bacino idroelettrico della Val Malvaglia.

Si tratta di un'opera esemplare sotto molti riguardi: intanto perché (come spesso accade nei lavori di questo architetto, oggi professore titolare all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana) si avvale di pochissimi mezzi (in contrasto, come ha acutamente notato Mario Botta, con la potenza anche economica che ha spazzato via la cappella preesistente), ma dispiegati con grande precisione e sensibilità, a cominciare dalla scelta del luogo destinato alla nuova cappella, il grande masso nel quale sono innestate, attraverso carotaggi, le sei colonne metalliche di 65 millimetri di diametro, quattro disposte lungo i lati maggiori e due alle estremità del colmo per evitare le spinte orizzontali della copertura. Questa è costituita da due lastre di lamiera di 15 millimetri di spessore, saldate in corrispondenza del colmo e semplicemente appoggiate sulle colonne attraverso degli spinotti. Se la forma della copertura evoca l'archetipo della capanna, la nuda struttura, priva di qualsivoglia forma di semperiana Bekleidung, dichiara che non si tratta di un riparo per l'uomo e neppure di una struttura utilitaria, giacché l'accentuata inclinazione della superficie del masso rende lo spazio praticamente inagibile, se non con grande cautela e



Fig. 6-7
Martino Pedrozzi,
cappella al
Ponte Cabbiera,
Val Malvaglia,
2017-2019 (foto
Nicola Navone).

qualche rischio. Lo spazio definito dalla copertura è appannaggio del sacro, iconograficamente palesato dal segno della croce, ma anche richiamato dall'immagine della roccia, densa di riferimenti all'Antico e al Nuovo Testamento, riverberati dall'altare per le celebrazioni liturgiche, ricavato da un'altra roccia situata un poco più in là, nella piccola radura in cui sbocca il breve sentiero che conduce alla cappella. Lo spazio circoscritto dalle falde del tetto è al tempo stesso diafano e denso, lo sguardo può correre liberamente verso il paesaggio circostante ma è come se l'aria in quel punto si rapprendesse, evocando la presenza del numinoso.

L'apparente semplicità della cappella non deve trarre in inganno: frutto di una genesi lunga e meditata, quest'opera accoglie e trasfigura una panoplia di riferimenti che il suo autore accet-

ta di disvelare ai propri interlocutori: dal richiamo all'architettura rinascimentale, incarnato dalle proporzioni che regolano la disposizione delle sei colonne metalliche, desunte dalla pianta e dalla sezione della cappella Pazzi, agli spunti tratti da padiglioni e cappelle funerarie disegnati da Jože Plečnik, Pino Pizzigoni, Enrico Castiglioni, fino alle semplici tettoie agricole o ferroviarie che si sono sedimentate nella sua memoria. Più che il montaggio è la distillazione (se così si può dire) a caratterizzare il procedimento adottato da Martino Pedrozzi per disegnare un'opera assolutamente originale, perfettamente incardinata in un luogo e al tempo stesso inscritta in una lunga tradizione, che evoca e non ostende, che ci ammalia senza voler sedurre, che ci commuove senza alcuna concessione al pathos. ■

Bibliografia

Snozzi Luigi et al. (2004), *Raffaele Cavadini, architetto: opere dal 1987-2001*, Gta Verlag, Zürich.

Red. (1975) «Concorso di idee per la sistemazione della Chiesa parrocchiale di Chiasso, 1973-74», in *Rivista tecnica della Svizzera italiana*, vol. 66, n. 2, pp. 26-35: 28-32.

Red. (1973), «Concorso chiesa "Cristo risorto" Lugano», in *Rivista tecnica della Svizzera italiana*, vol. 64, n. 6, pp. 236-240.







Due chiese

Two churches

This article explores the architectural significance of two churches in South Tyrol, focusing on projects by Othmar Barth and Arnold Gapp. The church of Sant'Andrea in Rasun di Sopra, designed by Barth, represents a harmonious synthesis of traditional and modern elements. Its asymmetric facade and independent roof reveal Barth's approach to modernising ecclesiastical architecture. The church of Santa Caterina in Katharinaberg, designed by Gapp, incorporates an unusual mortuary chapel that is open to the surrounding landscape, suggesting a direct connection between sacred spaces and the natural environment. Both projects reflect on how architecture can engage with tradition and transform the sacred landscape into a more open and inclusive experience.

Carlo Calderan

Born in Bressanone in 1965, he studied architecture in Venice and Darmstadt. From 2006 to 2014, he served as the director of Turris Babel, and since 2015, he has been a member of the council of the Fondazione Architettura Alto Adige. Since 2003, he has been leading the CEZ Calderan Zanovello architects studio in Bolzano alongside Rinaldo Zanovello.

Keywords

South Tyrol, ecclesiastical architecture, landscape, Arnold Gapp, Othmar Barth.

Doi: 10.30682/aa2311m

Accanto a masi e castelli, l'altro elemento canonico del paesaggio sudtirolese, che ne fissa l'iconografia di terra abitata tra le montagne è la chiesa parrocchiale, con il cimitero che la circonda, il cosiddetto "Kirchhof", e la canonica. Sono piccole composizioni di edifici, recinti, muri di contenimento, alberi che formano, negli insediamenti altrimenti sparsi del paesaggio altoatesino, dei rari punti di densità. La loro collocazione ne ha esaltato il ruolo. In fondovalle sono posti spesso una piccola altura, il Bùhel, a mar-

gine delle vie di transito, se invece si trovano in un terrazzamento di mezza montagna occupano esattamente il cambio di pendenza tra un terreno pianeggiante a monte e il fianco scosceso che precipita verso il fiume in basso. Inoltre, escludendo i centri maggiori, le chiese altoatesine, soprattutto lungo le valli dell'Isarco e della Rienza ripetono quasi tutte un medesimo tipo costruttivo, un'aula con semplice tetto a doppia falda, un'abside semiottagonale e una torre campanaria quadrata in pietra, fuori

1



In apertura

Veduta panoramica del Monte Santa Caterina a Senales (foto Samuel Holzner).

Fig. 1

La chiesa e l'ampliamento del cimitero con cappella mortuaria, Monte Santa Caterina a Senales, Arnold Gapp (foto Samuel Holzner).

Fig. 2

Nuova chiesa parrocchiale di Sant'Andrea a Rasun di Sopra, Othmar Barth (foto Davide Perbellini).



scala, quasi sovradimensionata che culmina con una cuspidale ottagonale vertiginosa in legno rivestita di scandole rosse. Un'iterazione così pervasiva, caratterizzante e quasi ossessiva da costituire un marcatore del paesaggio antropizzato sudtirolese.

Dovendo quindi brevemente parlare di architettura ecclesiastica in questa regione alpina ho scelto due progetti uno di Othmar Barth e uno di Arnold Gapp, distanti tra loro geograficamente e cronologicamente, che si sono confrontati però entrambi con questo elemento tradizionale. Una scelta certamente arbitraria considerando che gli esempi di architettura sacrale maggiori e più noti sono altri, da quelli del medesimo Barth a Bressanone e Bolzano, a quelli nella stessa città di Armando Ronca, Abram & Schabl e Siegfried Delueg alla chiesa di Höller & Klotzner a Laives, per citarne alcuni. Tuttavia, questi due progetti sono rappresentativi per una tipologia di interventi su di un tipo architettonico e insediativo che come detto sono decisivi nella costruzione ed evoluzione del paesaggio altoatesino. Si tratta di piccoli ampliamenti di chiese, estensione di cimiteri, aggiunte di nuove cappelle o funzioni che hanno arricchito questi nuclei; temi minori con cui comunque nel tempo si sono confrontati i migliori architetti regionali, da Erwin Patis a Willy Gutweniger, da Christof Mayr Fingerle e Werner Tscholl agli EM2. Il progetto di Othmar Barth è quello della nuova chiesa parrocchiale di Sant'Andrea a Rasun di So-

pra nella valle di Anterselva in Pusteria. Progettata a partire dal 1957 e completata nel 1961 la chiesa ne sostituisce una precedente conservandone solo la torre campanaria. L'edificio originale a navata unica e coro poligonale era stato consacrato nel 1428. Nel 1712 aveva subito internamente un processo di "barocchizzazione", un destino comune a molte chiese altoatesine che sono spesso scatole gotiche che contengono paradisi barocchi. In quell'occasione alla navata principale ne era stata aggiunta una secondaria a nord, creando un corpo e una facciata fortemente asimmetrici. Problemi dimensionali spingono la curia negli anni Cinquanta a deciderne l'ampliamento e Karl Wolfsbruber, canonico del capitolo del Duomo di Bressanone incarica il giovane architetto Barth, allora trentenne, del progetto. Da poco tornato in Alto Adige dopo gli anni dell'apprendistato romano Barth stava già lavorando per la curia brissinese come responsabile del restauro del Seminario Maggiore a fianco al quale a partire dal 1961 avrebbe poi realizzato la sede dell'Accademia Cusano, il suo capolavoro. Grazie al ricco materiale conservato presso l'archivio provinciale è possibile ricostruire il processo creativo che ha condotto all'opera realizzata.

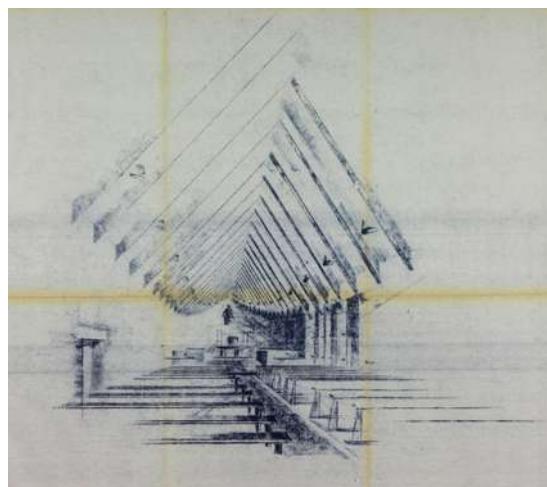
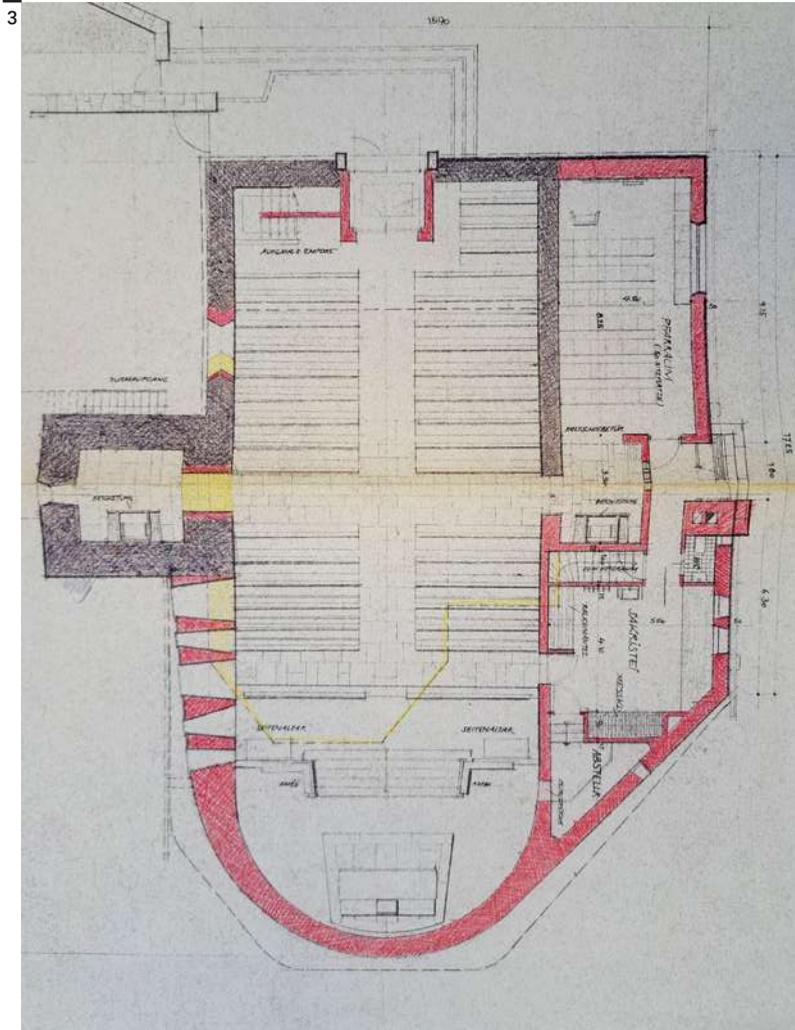
Barth parte da un volume che ricalca le forme tradizionali della chiesa sudtirolese aggiornandone inizialmente solo alcuni elementi. Il primo progetto del '57 prevede un'aula unica larga come il complesso a

Fig. 3

Pianta della nuova chiesa con la soluzione lecourbuseriana della vetrata a sud; schizzo del fronte sud con l'eliminazione dell'abside vetrata, 1957; Schizzo del progetto finale dell'interno della chiesa (Sudtiroler Landesarchiv, Sammlung: Othmar Barth, 01.032. Neubau der Kirche in Oberrasen).

due navate originario con una grande abside semicircolare completamente vetrata scandita da pilastri in cemento. Lateralmente si innesta a nord una sorta di transetto analogamente absidato e vetrato per la sagrestia. Il progetto viene però pesantemente criticato dalla sovrintendenza che impone la riduzione delle vetrate dietro l'altare. Per ovviare al problema Barth rinuncia dapprima al corpo absidato proponendo una sola navata rettangolare con fondo cieco e sposta l'illuminazione della chiesa lateralmente, introducendo un tema caro alla architettura religiosa del moderno dalla chiesa del Corpus Domini di Aachen di Rudolf Schwarz in poi. Apre completamente il tratto della parete a sud fino alla vecchia torre campanaria con una fitta sequenza di strette lesene a loro volta debitrice del grande architetto tedesco. Ma è solo una tappa, da questa soluzione sviluppa presto quella finale. La rigida chiusura frontale torna ad essere curva. Un'abside in muratura piena chiude la navata della chiesa e media l'afflusso potente della luce da sud dal controluce sulla destra alla parete illuminata di fronte. In pianta una linea

diagonale tangente al semicerchio dell'abside allarga il corpo dell'aula verso nord includendo la sacrestia ed altri annessi. Il tetto rimane una copertura a falde leggermente meno inclinata di quella originaria con la falda nord lasciata libera di scendere a coprire il volume accessorio. Ciò genera l'insolita facciata asimmetrica e la doppia natura della chiesa, aulica e monumentale verso sud dove si trova il camposanto e il campanile, quasi domestica a nord, alta solo pochi metri e dominata da un plastico camino per il nuovo impianto di riscaldamento che fa con una certa ironia da controcanto alla torre sull'altro lato. Questo corpo plastico viene coperto da un semplice tetto a doppia falda che non ruota attorno all'abside. Barth introduce qui un tema a cui tornerà sempre nelle sue opere successive, l'indipendenza della copertura rispetto al mondo sottostante che protegge. In facciata tetto e fronte si allineano ancora quasi perfettamente. Un raffinato gioco di materiali sottolinea i diversi elementi della composizione. Due lesene in cemento a vista formano con un cordolo a timpano superiore una cornice continua che inquadra



l'intera facciata, la cui campitura in intonaco bianco è lasciata a filo con la cornice. Solo una vista laterale svela però la natura di contrafforti dei due elementi laterali leggermente in risalto rispetto ai fronti laterali. Al di sopra del cordolo fuoriescono timidamente i travetti secondari della copertura senza svelarne la costruzione. Sul retro il tetto si libera dall'edificio sottostante, non ne segue la regola geometrica. L'abside ruota mentre le falde continuano libere oltre le murature. Un netto taglio a 45° degli spigoli limita lo sporto e ridisegna in alto la chiusura poligonale di una chiesa tradizionale. Anche qui il tetto emerge solo attraverso i travetti secondari e il tavolato di copertura trasformandolo in un foglio sottile.

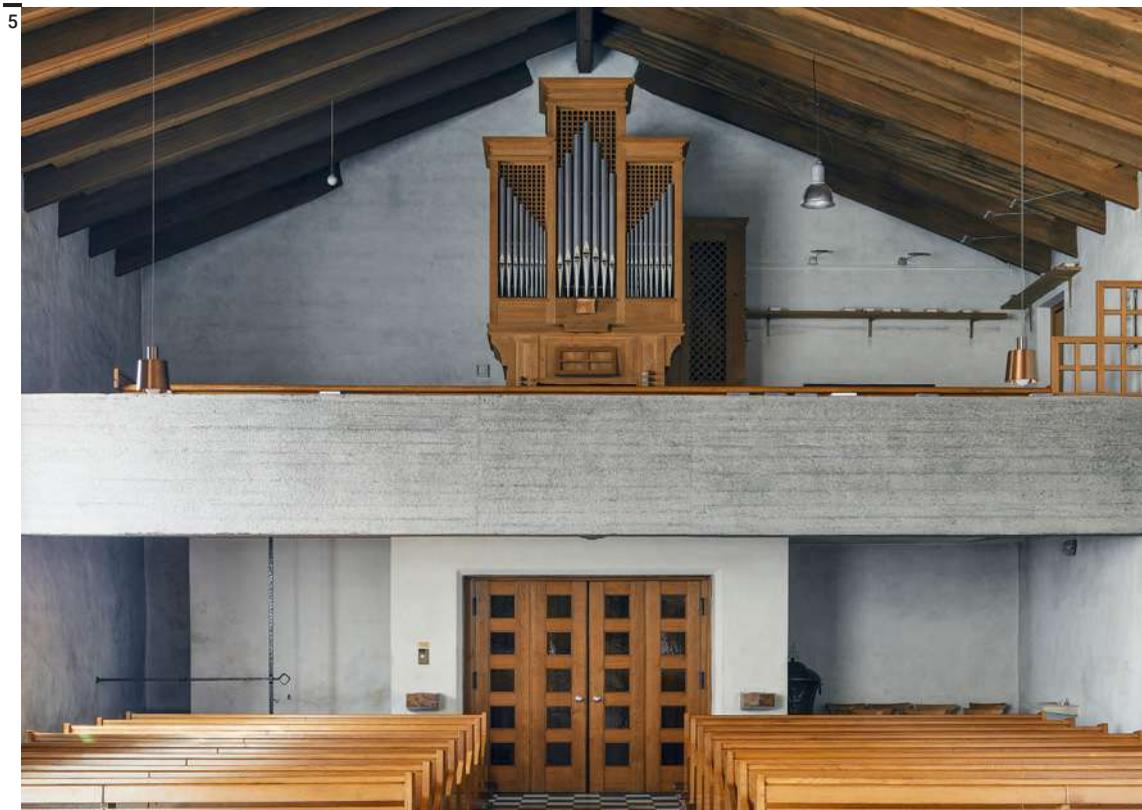
Questo scontro di geometrie, altro tema caro a Barth, torna prepotentemente all'interno. Seguendo i suoi schizzi si può seguire come Barth "scopra" che il risultato dell'intersezione di un tetto a capanna con il cilindro di un corpo absidale generi una guglia tra due curve ascendenti che dall'aula si innalzano per scontrarsi sopra l'altare. Tuttavia, il tetto che finalmente vediamo all'interno non è quello

reale, ma solo un controsoffitto che riproduce una copertura in legno con travetti a vista e campiture chiuse in tavolato di legno che lasciano scoperte le zone di attacco alla muratura e quella vicine alla trave di colmo dove il rivestimento si sposta al di sopra dei travetti ed è verniciato in nero per svelare illusoriamente il loro spessore.

Nel progetto esecutivo Barth introduce un ulteriore elemento che media la costruzione geometrica con la percezione dello spazio. Non si limita infatti a far scontrare la logica seriale di un tetto in legno con la forma dello spazio sottostante. I travetti a vista non sono ortogonali alla trave di colmo ma posti in diagonale. Ciò "sposta" verso di noi il vertice del tetto, per cui camminando tra i banchi verso l'altare si crea l'illusione che le falde siano molto più inclinate di quello che sono in realtà, mentre uscendo il tetto si appiattisce. Nel progetto esecutivo questo gioco avrebbe dovuto essere ancor più accentuato. I travetti avrebbero dovuto tra loro divergere verso i muri di appoggio laterali con passo di 78 cm al colmo e di 98 cm alla base. Spostandosi il

Fig. 4
Nuova chiesa
parrocchiale di
Sant'Andrea a Rasun
di Sopra, Othmar
Barth (foto Davide
Perbellini).





Figg. 5-7
Gli interni della
Nuova chiesa
parrocchiale di
Sant'Andrea a Rasun
di Sopra, Othmar
Barth (foto Davide
Perbellini).

punto di partenza progressivamente più avanti i travetti sarebbero stati sempre meno inclinati. Giunti all'abside il passo dei 98 cm avrebbe dovuto proseguire lungo le curve di sezione tra cilindro e falde accelerando ulteriormente il movimento divergente in una sorta di rotazione attorno alla trave di colmo che si conclude con gli ultimi due travetti pressoché orizzontali. Barth sembra qui sovrapporre due disegni, uno reale, la compenetrazione volumetrica, e uno solo disegnato, illusionistico, la rotazione attorno all'altare di uno spazio absidato.

La chiesa di Rasun di Sopra costituisce quindi un interessante opera iniziale del lavoro di Barth in cui attua un processo che si potrebbe dire di modernizzazione di un tipo. Barth non scardina del tutto forma e singoli elementi di una chiesa tradizionale, uno alla volta li ridisegna, li attualizza senza mettere in dubbio la collocazione. Nello stesso tempo introduce principi compositivi e sceglie materiali che li libera uno dall'altro, tetto, parete, portale, abside costruiscono uno spazio liturgico che ci pare nello stesso tempo vicino alla tradizione ma anche già scosso da piccoli sovvertimenti.

Spostiamoci ora a Katharinaberg, il primo paese della Val Senales salendo dalla Venosta. Le sue poche case si accalcano a mezzacosta di uno scosceso fianco montano su di una breve terrazza trattenuta da uno sperone roccioso che dirupa precipite verso il fondo della valle. Chiesa, canonica ed il cimitero con le sue successive espansioni hanno inglobato la topografia originaria modellandola in una serie di terrazzamenti. Sull'apice della collina, esposte in ogni direzione, chiesa e canonica si stringono tra loro ritagliando dal vuoto una piccola confortante porzione di spazio. Lo spazio tra le due e attorno alla chiesa è un cimitero, un Kirchhof. Nel paesaggio precipite delle Alpi costituivano storicamente un raro segno orizzontale, un'eccezione perché la costruzione del piano in montagna un tempo era opera onerosa e di difficile realizzazione e riservata solo, per ovvie ragioni, alla sepoltura. Dobbiamo a queste "innaturali" terrazze la particolare bellezza dello spazio sacro altoatesino, che non è appunto solo un interno sottratto alla quotidianità ma include l'esterno, ritaglia per se una porzione di paesaggio. I Kirchhöfe sono dei podi che allontanano l'intorno più immediato e



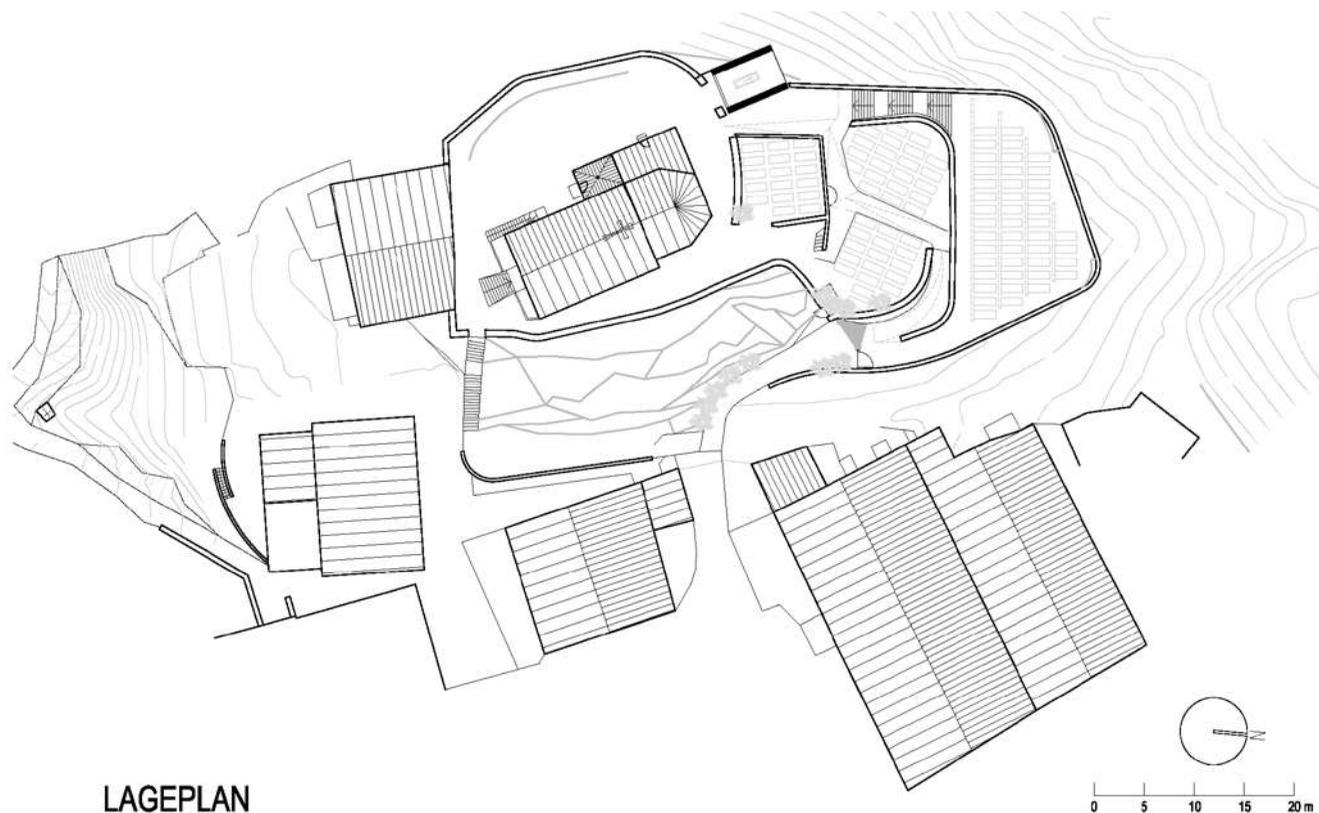
staccano le chiese da terra, lasciandole a librarsi a pochi metri dal suolo. Contemporaneamente però questi campi recintati, questi Friedhöfe (il “Friedhof” tedesco è etimologicamente un “befriedeter Raum”, cioè un luogo conchiuso) sono luoghi che bisogna attraversare per accedere alla parrocchia, di cui spesso sostituiscono il sagrato. Una pluralità di accessi li allacciano alla rete dei percorsi del paese rendendoli parte della vita di ogni giorno. All’ingresso principale si accompagna sempre una o più uscite secondarie per tornare in paese o immergersi nella campagna. Il cimitero non è un luogo che si deve raggiungere e a cui riservare visite sporadiche, ma uno spazio da percorrere, da frequentare spesso e a cui dedicare una collettiva cura quotidiana.

La salita alla chiesa di Santa Caterina è particolarmente bella. Raggiunta la piazzetta del paese ci si deve arrampicare su per uno stretto vicolo che sale alla collinetta su cui è costruita la parrocchia. Chiesa e canonica sono gli ultimi edifici della strada. Da là si può entrare in chiesa o proseguire; proseguiamo. La facciata della canonica ingloba le prime stazioni di una via crucis, le cui edicole si succedono poi isolate lungo un muro che fa da parapetto ad un affaccio vertiginoso sul cupo lato opposto della valle. Nella XIV stazione il corpo martoriato di Gesù giace nel sepolcro, nella XV che lo scultore Friedrich Gurschler ha aggiunto – come talvolta viene fatto da chi non voglia rassegnarsi a questa dolorosa conclusione

– Cristo risorto è in piedi, sollevato sul mondo. Tra queste due edicole Arnold Gapp ha aperto un varco attraverso cui si accede alla nuova cappella mortuaria completata nel 2012. La semplice costruzione sembra quasi un ingrandimento di una delle edicole, ha la loro stessa forma, un parallelepipedo con due falde leggermente inclinate. Il riquadro della rappresentazione è qui però sostituito da una parete di legno che si estende lateralmente fino ai bordi della facciata. Si potrebbe pensare di essere di fronte ad un edificio di servizio non fosse per l’inusitata sospensione del timpano in muratura che si allinea al filo della parete lignea. La parete è in realtà solo una porta; aperta, varcata la stretta soglia di ingresso, non siamo in uno spazio ombroso come forse ci si aspetterebbe, si è invece già dentro il vuoto, oltre il parapetto, nel paesaggio. La vista si allunga improvvisamente verso nord fino ai profili innevati del Similaun, niente più ci trattiene, si è come risucchiati nell’aperto senza avere però paura di cadere. La luce lattiginosa, astratta della chiesa di Barth qui non abbaglia, diventa nitida e perfettamente trasparente, la sacralizzazione dello spazio si dilata e comprende l’intero orizzonte. Uscendo, svoltando a sinistra rampe successive di scale scendono ai diversi livelli dell’espansione del cimitero progettata da Gapp. Una successione di terrazze trattenute dalle morbide linee di muri di contenimento dai quali si stacca la cappella. Giunti ai piedi della collina un varco ci riporta in paese. ■

Fig. 8
Planimetria generale della chiesa e l’ampliamento del cimitero con cappella mortuaria, Monte Santa Caterina a Senales, Arnold Gapp.

Fig. 9
La cappella mortuaria (foto Samuel Holzner).



LAGEPLAN



10



Fig. 10 e fig. 12
La cappella
mortuaria (foto
Samuel Holzner).

Fig. 11 e fig. 13
Il complesso di
Monte Santa
Caterina a Senales
(foto Samuel
Holzner).

11



12



13







La “Stiva da Morts”. In bilico tra due dimensioni sensoriali

The ‘Stiva da Morts’. Balancing between two sensory dimensions

In Vrin there is a building that is not dissimilar from most of the buildings in the village in terms of its general characteristics, but at the same time it appears as an autonomous element in relation to its context. This building is known as ‘Stiva da Morts’, chamber of the dead, by the villagers, and was designed by architect Gion A. Caminada to host the traditional ritual of visiting the deceased in their coffin before burial. This ritual took on collective meanings in addition to the sentimental and individual ones already present. An ambivalence towards the individual seems to be expressed by some formal choices, which made the Stiva da Morts a new landmark in the anthropic fabric.

Valerio Botta

Graduated at the Mendrisio Academy of Architecture, he is both professionally and academically active. He has established collaborations in national and international contexts. He is currently involved in a PhD program concerning the regeneration of peripheral contexts from the territorial scale to minute architectural detail.

Keywords

Contemporary architecture, religious architecture, Caminada, Vrin, Grisons.

Doi: 10.30682/aa2311n

In apertura

Stiva da Morts,
vista dal villaggio
(foto Valerio Botta).

Fig. 1

Stiva da Morts,
vista dal cimitero
(foto Valerio Botta).

Fig. 2

Stiva da Morts,
posizionamento,
pianta d'ingresso dal
cimitero, prospetto,
piante e schemi
della struttura e delle
soglie.

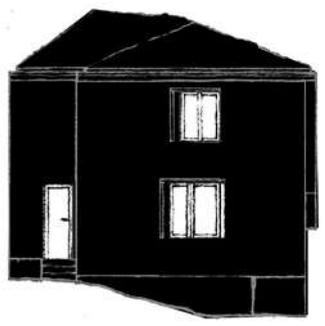
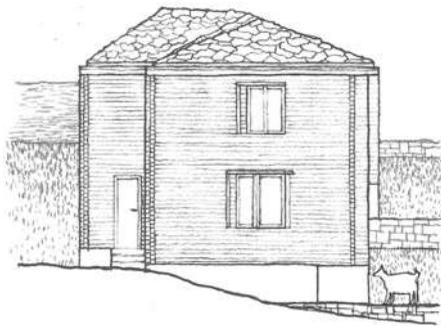
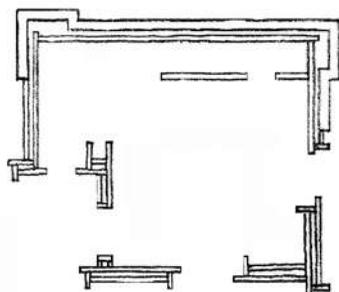
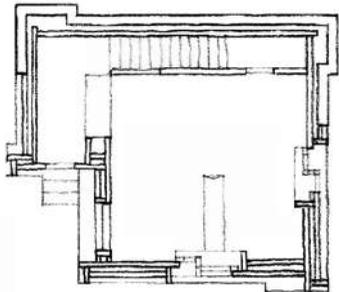
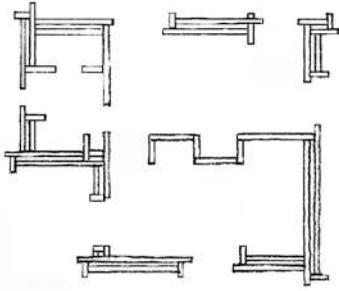
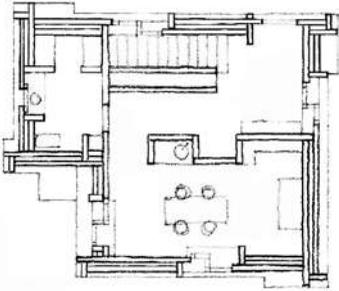
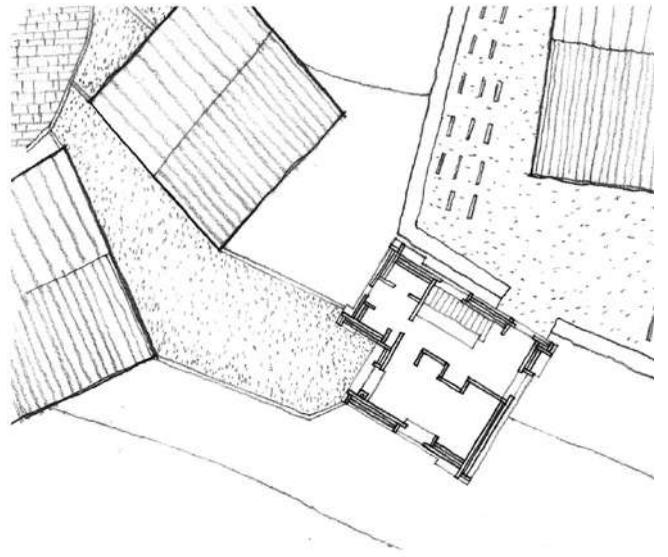
Il villaggio alpino di Vrin, nei Grigioni svizzeri, è caratterizzato da un insediamento fatto prevalentemente di edifici abitativi e lavorativi costruiti in legno e dalle dimensioni contenute. L'impiego dello stesso materiale costruttivo ha determinato il linguaggio architettonico del paese sia a livello tipologico che cromaticamente, infatti, su tutto il tessuto antropico risalta la colorazione dei larici impiegati per le costruzioni. Passeggiando per Vrin si può però incontrare un edificio che appare autonomo rispetto al contesto. Esso presenta sempre un involucro in legno, ma il suo colore è bianco come la neve che per diversi mesi copre la val Lumnezia e come la chiesa della Natività della Vergine e San Giovanni Battista nelle vicinan-

ze. Questa costruzione a Vrin viene chiamata "Stiva da Morts".

Il termine "Stiva da Morts", espressione dialettale derivata dal Romancio e traducibile in "Camera dei morti", identifica un edificio progettato da Gion A. Caminada e realizzato nel 2002 per la comunità. Questa costruzione può essere considerata come parte del progetto di rigenerazione architettonica del Comune di Vrin iniziato nei primi anni Novanta. Nel progetto di rigenerazione, anch'esso attuato dall'architetto Caminada, sono presenti una serie di strutture pubbliche, ispirate a costruzioni di origine rurale che ancora oggi arricchiscono gli spazi aperti di alcuni villaggi alpini. Tali *facilities* erano espressione di un modo di considerare lo spazio tra le abi-



2





3



4

tazioni come un unico ambito collettivo in grado di fornire degli strumenti utili alla vita quotidiana. Tra queste vi erano per esempio i lavatoi, gli abbeveratoi per il bestiame, le sedute in pietra, gli essicatoi per il foraggio e naturalmente i primi e più recenti edifici pubblici come le chiese, i cimiteri, le sale comuni e le scuole (Giovanoli, 2009). La Stiva da Morts rappresentava una reinterpretazione funzionale di queste strutture, proponendo un nuovo spazio nel villaggio in grado di rispondere a una problematica contemporanea.

Già verso la fine degli anni Novanta il rito funebre della visita al feretro presso la casa del defunto, tradizionalmente attuato a Vrin, era finito in disuso. Erano sempre meno, infatti, le persone che passavano gli ultimi attimi della loro vita nelle proprie abitazioni e stava diventando usuale terminare la propria esistenza in contesti lontani dalla casa d'origine, in altri paesi, città, in ospedali o in case di cura. Oggi la maggior parte delle persone al momento della propria morte non possiede nemmeno più una casa nei luoghi di provenienza (Schlorhauser, 2005). Per questo nel contesto del progetto di rigenerazione di Vrin si pensò di realizzare una costruzione comune che potesse ospitare

il rituale della visita al feretro, per dare un ultimo saluto al defunto prima dell'inumazione (Tschanz, 2003). Un saluto che in origine veniva effettuato tra le mura domestiche e che allo stesso tempo era caratterizzato da una profonda spiritualità. Anche per questo motivo la Stiva da Morts venne posizionata in una zona a contatto con le case del paese, al di fuori del recinto in pietra che include chiesa e cimitero, ma allo stesso tempo affacciato su quest'ultimo. L'edificio per l'architetto era rappresentazione di un principio di "transizione" tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti e per questo venne interpretato come struttura-filtro tra l'area sacra e il paese. Il concetto di "transizione" fu l'elemento filosofico e formale scelto da Caminada per determinare la spazialità della costruzione. Quest'ultima si presenta, infatti, formalmente in bilico tra il linguaggio architettonico espresso dalle costruzioni all'interno dell'area sacra e quello rappresentato dagli altri edifici nel villaggio, configurandosi simultaneamente come oggetto sacro e profano.

Come già accennato la Stiva da Morts è costruita in legno tramite la tecnica del *Block-bau*, ma a differenza di abitazioni, stalle e fienili è dipinta di bianco come la chiesa, definendo con essa una nuova fami-

Fig. 3
Vista aerea di Vrin
(foto Tommaso
Arnaboldi).

Fig. 4
La chiesa di
Vrin in una vista
dal villaggio
(foto Valerio Botta).

Fig. 5
Stiva da Morts,
sezione.

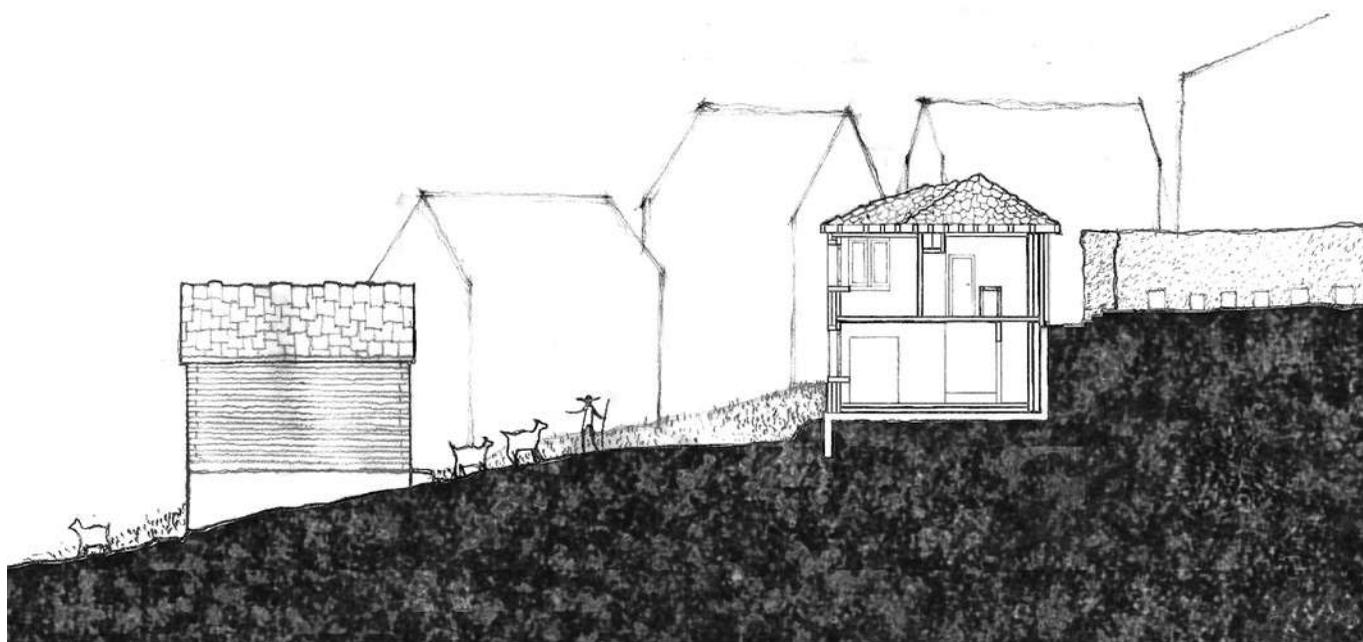




Fig. 6
Stiva da Morts,
ingresso dal
cimitero.

Fig. 7
Stiva da Morts,
camera del feretro.

Fig. 8
Stiva da Morts,
cucina e vano scale.



glia cromatica nel nucleo e mostrando una sorta di autonomia rispetto a quest'ultimo (Deplazes, 2005). Tuttavia, il disegno in facciata creato tramite il congiungimento di assi tra loro sovrapposte si associa alla forma degli edifici domestici nel villaggio, creando una delicata ambivalenza formale (Aspesi, Cattaldi, 2013). Anche l'interno della struttura sembra proseguire l'intermediazione spaziale tra area sacra e villaggio rappresentata esternamente dalla camera dei morti. L'edificio è realizzato su due piani, entrambi con un accesso dall'esterno. Il livello superiore si affaccia sul cimitero e ospita il locale della cucina, dove famigliari e amici del defunto possono sostare e socializzare, come avveniva nelle cucine delle abitazioni durante il rito tradizionale. A livello inferiore c'è l'ingresso dal villaggio che introduce in una zona distributiva interna dalla quale ci si può spostare sia verso la sala dove vengono ospitati il feretro con la salma, che verso la scala connessa al piano superiore. Tramite questa configurazione spaziale la costruzione pone in relazione due livelli differenti della topografia su cui poggia, creando un passaggio coperto tra villaggio e cimitero. I locali che ripartiscono l'interno dell'edificio sono tutti di forma quadrangolare con dimensioni domestiche sia in altezza che in ampiezza; i lati dei loca-

li hanno una lunghezza che varia tra i 2 e i 5 metri. Anche il rapporto tra superficie opaca e superficie traslucida in facciata è simile a quella delle abitazioni contadine che costituiscono il villaggio, infatti la superficie finestrata si presenta puntualmente sull'involucro tramite delle aperture rettangolari e facendo risaltare la compattezza della struttura (Zumthor, 1976). Ciò che contraddistingue la Stiva da Morts dal resto degli edifici di Vrin è il modo in cui sono concepite tridimensionalmente le soglie, le quali grazie alla tecnica costruttiva e alla configurazione dei locali interni sembrano rappresentare ancora una volta il concetto di "transizione" alla base del progetto spaziale (Kapstein, 1988). Come in altri progetti di Caminada l'edificio, benché sia costruito in legno, è concepito come una massa scavata in cui le bucaure verso l'esterno e il passaggio tra i locali sono drammatizzati da una profondità di soglia accentuata. Per ottenere tale configurazione le superfici perimetrali su cui si presentano le aperture sono realizzate tramite una doppia parete in *block-bau*, con un'intercapedine dove è stato interposto l'isolamento. Allo stesso tempo le stanze sono separate tra loro da pareti articolate su tre dimensioni che ospitano a loro volta degli ulteriori spazi intermedi; come quello rappresentato dalle nicchie della



parete che divide il locale d'ingresso superiore dal locale ristoro o come il vano scale che è contenuto dalla parete perimetrale verso il cimitero e dalla parete interna che definisce la sala del feretro al piano inferiore. La profondità delle soglie della Stiva da Morts crea degli ambienti interni di una certa intimità dai quali si può osservare il contesto esterno senza essere osservati e nei quali ci si può raccogliere in meditazione. Questo effetto è ottenuto anche grazie al modo in cui la luce entra nell'edificio, penetrando dalle aperture in facciata dopo esser rimbalzata sulle soglie e producendo un'illuminazione naturale globalmente soffusa e tendenzialmente indiretta. Per questa caratteristica la Stiva da Morts, nonostante sia costruita in legno, ricorda alcune costruzioni medievali in pietra, in cui la luce filtrata da bucatore profonde nella muratura crea degli ambienti dalla limitata stimolazione percettiva, adatti al raccoglimento individuale (Deplazes, 2005).

Le caratteristiche costruttive, cromatiche e funzionali della Stiva da Morts la rendono un elemento d'eccezione nel tessuto antropico preesistente, ma legato a quest'ultimo, per unire degli ambiti funzionali differenti, tramite una reinterpretazione formale che crea un dialogo tra la dimensione domestica del villaggio e quella spirituale.

In un certo senso è forse il tema della reinterpretazione della tradizione ciò che caratterizza maggiormente la camera dei morti. Un tema che è evidente in quasi tutte le opere di Caminada e che sembra essersi cristallizzato tramite l'edificio costruito nel 2002. Esso, infatti, oltre a rappresentare un concetto utilizzato per regolare questioni spaziali, ha assunto un valore ulteriore grazie alla nuova porzione di contesto realizzata (Caniggia, 1976). Una nuova area nel tessuto di Vrin, dedicata alla collettività e dove la memoria assume significati individuali e affettivi (Rossi, 2006). ■

Fig. 9
Stiva da Morts,
vista dal cimitero.

Fig. 10
Stiva da Morts,
vista dell'ingresso
dal cimitero.



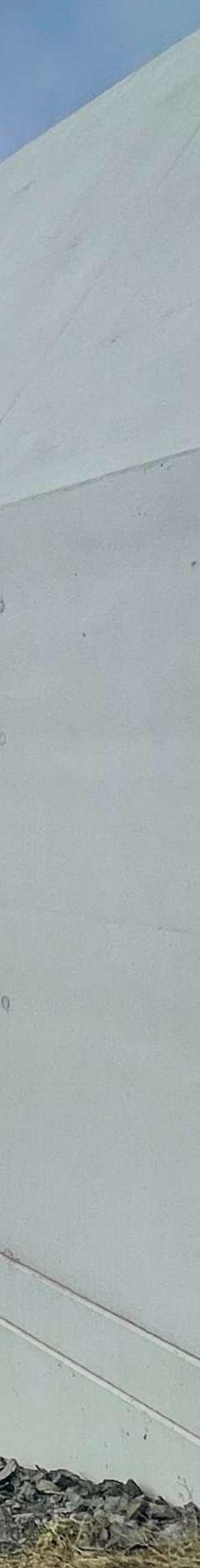
Bibliografia

- Aspesi Gian Mario, Cataldi Giancarlo** (2013), *Casa alpina in tronchi / Blockbau. Varianti locali ed evoluzione tipologica*, Priuli e Verlucca Editori, Scarmagno.
- Caniggia Gianfranco** (1976), *Strutture dello Spazio Antropico. Studi e note*, (ed. 1992), Alinea, Firenze.
- Deplazes Andrea** (2005), *Constructing Architecture. Materials Process Structures. A Handbook*, Birkhäuser, Basel.
- Giovanoli Diego** (2009), *Facevano case. 1450-1950*, Pro Grigioni Italiano, Malans, Coira.
- Kapstein Glenda** (ed.) (1988), *Espacios intermedios. Respuesta arquitectónica al medio ambiente*, (ed. 2015), Ediciones Arq, Santiago.
- Rossi Aldo** (2006), *L'architettura della città*, Cittàstudi, Milano (prima ed. 1966).
- Schlorhauser Bettina** (a cura di) (2005), *Cul zuffel e l'aura dado. Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Luzern.
- Tschanz Martin** (2003), *Stiva da morts. Gion A. Caminada: vom Nutzen der Architektur*, GTA, Zürich.
- Zumthor Peter** (1976), «Vrin, Lugnez», in *Siedlunginventar Graubünden*, Herausgegeben im auftrag des Kanton Graubünden durch die Kantonale denkmalpflege, Chur.

10







Vom Heiligen Land Tirol. Sakrales Bauen und die Berge

From the Holy Land of Tyrol. Sacred buildings and the mountains

The extreme mountain landscape and its potential dangers were one of the reasons for the high number of sacred buildings in the Alpine region. Tyroleans have long called their region the Holy land of Tyrol, due to the many churches, chapels, monasteries, wayside shrines and crucifixes in the region, among other reasons. How was the unique religiosity of Alpine inhabitants expressed in their buildings? Is it expressed differently than in the famous church buildings of European cities? It seems that the motives for erecting sacred buildings and monuments in mountain regions are to be weighted differently and that, in addition to their primary religious function, these structures fulfilled different tasks for the population at different times. While contemplative spatial concepts were and still are at the forefront of architectural thought, earlier buildings were primarily vessels for relics, images and statues. The motive lay in conjuring up and invoking the help of God and the patron saints.

Thus, while historical buildings were seen more as places of practiced rituals – to receive help from the difficulties of everyday life – the individualistic interest in contemplative places has gained momentum in modern times. The sheer number of these different typologies of structures in a wide variety of social locations is unique to Tyrol, making it easy to identify social and societal conditions in different historical periods.

Andreas Flora

He is a practicing architect and associate professor at the Institute of Design at the University of Innsbruck. His work focuses on sustainable architecture, comfort research and consulting in the field of sustainable urban development.

Keywords

Sacred architecture, vernacular architecture, contemporary architecture, spirituality, Tirol.

Doi: 10.30682/aa2311o

Diejenigen aus uns / so über Innsbruck und Mayland nach Genuam gezogen seynd / haben beobachtet / daß die Inwohner von Tyrol nicht allein an Redlichkeit und mancherley Wissenschaften / sondern auch an Gottseligkeit und Christlicher Kinder-Zucht anders Völcker / welche sie auf eine so langen Reise gefunden haben / mercklich übertreffen; Inmassen die Haupt-Straßen / über welche man aus Teutsch- nach Wälschland gehet / mit Kirchen / Capellen / gemauerten Bilder-Gestellen / aufgerichteten Crucifixen / Creutzen und Bild-Säulen dergestalt häufig geziert ist / daß ein Fremdling nichts anderst / als reisete er in einer Kirchen / zur Andacht gewaltiglich bewogen wird.

Vgl. J. Weingartner, *Tiroler Bildstöcke in Oesterreichische Volkskultur*, Bd. 4 Wien 1949, S. 5 ff.

Was ist ein spirituelles Gebäude? In funktionaler Hinsicht ist dies einfach zu erklären: Spiritu-

elle Gebäude sind Bauten für spirituelle, meditative oder kontemplative Handlungen. Je nachdem ob die Handlungen einen religiösen Hintergrund haben, gibt es unterschiedliche Techniken wie diese Spiritualität praktiziert wird. Gebete, Kirchenmusik und Exerzitien sind zum Beispiel in der katholischen Kirche Rituale und Techniken wofür Sakralbauten den Rahmen bilden. Anhand von Ritualen wird die Nähe zu Gott gesucht. Im Hintergrund steht aber auch das individuelle Ziel jedes einzelnen Gläubigen Körper und Geist in Einklang zu bringen. Sakralbauten ermöglichen dies – je nach Dimension – für kleine und große Gemeinschaften. Die formale Ausgestaltung der Bauten kann zudem unterstützend auf die praktizierten Rituale wirken. Hierbei gibt und gab es je nach Ort und Zeit sehr unterschiedliche Haltungen und

Alle Fotos stammen von Andreas Flora.

Vorherige Seite
Kapelle beim Gialhof, Schluderns; erbaut 2022, Bauherr: Ulrich Ruepp.

Abb. 1
Hofkapelle am Lechtlhof, Mals, erbaut 1855 anstelle einer älteren Kapelle aus dem 16. Jahrhundert.

Abb. 2
Sankt Martinskirche in Mals; erbaut 12. Jahrhundert.



Ausformulierungen. Allein die unterschiedlichen Bauepochen im christlichen Sakralbau sprechen Menschen unterschiedlich an. Während die Romanik Einfachheit und Klarheit für Gebetsräume offeriert, sucht die Gotik in ihrer Vertikalität die unmittelbare räumliche Verbindung zum Göttlichen. Der Barock spricht wiederum gänzlich andere menschliche Emotionen an und zielt durch den architektonischen Reichtum an Formen auf die Überzeugung der Gläubigen vom wahren Glauben durch Überwältigung. Der Begriff „Propaganda“ steht stellvertretend für diese Intention. Er leitet sich vom lateinischen Namen einer päpstlichen Behörde ab, der 1622 von Gregor XV. im Zuge der Gegenreformation ins Leben gerufenen *Sacra congregatio de propaganda fide*“, zu deutsch etwa „Heilige Kongregation für die Verbreitung des Glaubens“, heute offiziell „Kongregation für die Evangelisierung der Völker. Noch im 17. Jahrhundert bürgerte sich die Kurzform Propaganda – eigentlich die Gerundivform von lateinisch *propagare*, „verbreiten, ausdehnen“ – als Name für diese Missionsgesellschaft ein, deren Zweck es war, dem Protestantismus entgegenzutreten, sowie die Neue Welt zu missionieren. Sakrale Bauten wurden also zu Schauplätzen einer vom Vatikan orchestrierten Propagandabewegung und erst in zweiter Hinsicht zu einem spirituellen Ort für die Gläubigen. Andere Kulturen wiederum suchten und fanden den Weg zu sich in der Reduktion. Japanische Teehäuser verlangen zum Beispiel von ihren Besuchern beim Eintritt eine Demutsgeste in dem der Zugang viel zu klein für ein aufrechtes Betreten der Räume angelegt ist. Man kriecht also geradezu in den Zeremonienraum um bereits beim Betreten einen anderen – demütigeren – Geisteszustand zu provozieren.

Derartige Gesten der Demut sind auch der katholischen Liturgie nicht fremd. Gläubige hatten und haben sich in unzähligen Ritualen ehrfürchtig und demütig der Allmacht Gottes und ihren Vertretern auf Erden zu unterwerfen. Dieses Diktat der römisch-katholischen Kirche zur Demut traf bei den alten Bergvölkern im Alpenraum auf äußerst fruchtbaren Boden. Gemeinhin gelten und galten die Alpenbewohner als besonders religiös. Die kulturelle und zivilisatorische Ausnahmesituation in der harten, mitunter lebensfeindlichen und vor allem peripheren alpinen Landschaft mag ein Grund dafür sein. Ein Beleg für diese These sind unter anderem die unzähligen Sakralbauten und kultischen Stätten im gesamten Alpenraum. In der ehemaligen österreichischen Grafschaft Tirol entstanden in mehreren Entwicklungsphasen und im Kontext unterschiedlichster sozialer Orte tausende spirituelle Bauwerke. Dorfgemeinschaften errichteten ebenso Kirchenbauten, wie Kloster-

gemeinschaften. Bauernhöfe hatten ihre eigenen Hofkapellen. Ansitze, Schutzhütten und Hospize besaßen Hauskapellen. Wegkapellen und Bildstöcke begleiteten die Straßen, Wege und Saumpfade im ganzen Land. Berggipfel wurden mit Kruzifixen markiert. Selbst kleine Badehäuser hatten Kapellen. Josef Weingartner sprach sogar im Band vier zur Österreichischen Volkskultur davon, dass für einen „Fremdling“ ganz Tirol wie ein einziges Kirchengebäude anmuten musste. Konsequenterweise bezeichnen die Tiroler ihr Land auch selbst als das „Heilige Land Tirol“. Eine Vermessenheit, welche so gar nicht zu einem bescheidenen und einfachen Bergvolk passt. Wie kam es dazu?

Anton Dörner schrieb in den 1949er Jahren eine wissenschaftliche Arbeit unter der Fragestellung „*Wie kam Tirol zur Bezeichnung Heiliges Land?*“. Die Ursachen hierfür sind unter der gefundenen Quellenlage mannigfaltig. Je nach Zeitgeist und kulturellen Hintergründen wurde „das Heilige“ unterschiedlich interpretiert. Im Kleinen wird das Heilige Land Tirol als eine Fortsetzung des Heiligen römischen Reiches angesehen. In der Epoche der Türkenkriege wurde Tirol als Bollwerk des christlichen Glaubens inszeniert, da im Gegensatz zum Osten der Habsburg-Monarchie der Westen kaum von den Kampfhandlungen rund um die zweite Belagerung Wiens berührt war. Umso mehr wurde das Fremde dämonisiert und die Reihen hinter sich geschlossen in dem der christliche Glauben als identitätsprägend für Mitteleuropa noch stärker instrumentalisiert wurde. Aber das „Heilige“ im Land Tirol findet sich nicht nur in der Namensgebung, sondern ist bis heute in der Landschaft abzulesen. Kaum eine mitteleuropäische Region mit mehr Kirchen, Kapellen, Klöstern, Bildstöcken und Kruzifixen in der Landschaft. In diesem Punkt findet Dörner in seinem Aufsatz keine befriedigende Antwort.

Liest man das eindrucksvolle Portrait des aus dem Trentino stammenden Journalisten Aldo Gorfer über die Bergbauern in Südtirol im Winter des Jahres 1971 – erschienen unter dem Titel „Die Erben der Einsamkeit“ – beeindruckt die Kargheit der Lebensumstände der damaligen Bergbewohner. Befragt nach ihrem Glauben an Gott, antwortet einer der Bergbauern, dass er sich nicht als religiös bezeichnen würde. Im weiteren Gespräch zeigt sich jedoch, dass sein gesamtes alltägliches Leben auf den katholischen Ritualen fußt und besonders die Abwendung von Unheil durch die strenge Einhaltung aller Bräuche und Riten erhofft wird. Gorfer beschreibt rund um die Höfe vielfache Zeugnisse für einen tiefen Glauben der dort lebenden Menschen. Der Glaube äußerte sich in alltäglichen Ritualen, im Beten, im Einhalten der kirchlichen Feste und Bräuche, aber besonders in

der vielfachen Errichtung von spirituellen Objekten wie den Bildstöcken und Kapellen. Bemerkenswert dabei: Viele der beschriebenen Wegkreuze und Bildstöcke stehen nicht an – sogenannten – Kraftorten, sondern meist an Orten mit schicksalhaften Ereignissen in der Vergangenheit. Es gab nicht wenige Unfälle in der unwirklichen gefährlichen alpinen Lebenswelt. Nur wenige Bergbauernhöfe waren in den neunzehnsiebziger Jahren mit Straßen erschlossen. Falls nicht einfachste – für den Personentransport zweckentfremdete – Materialeilbahnen vorhanden waren, waren die einzigen Wege vom Tal hinauf zu den Höfen schmale, steile Saumpfade. Nicht selten kam es bei Schlechtwetter oder im Winter auf vereisten Wegen zu tödlichen Unfällen. Weniger zur Erinnerung, sondern in erster Linie zur Vorbeugung neuer Unglücke wurden die Wegränder mit Objekten ausgestattet, welche Gott, die Heiligen bzw. allgemein die „Geister“ milde stimmen sollten. Die kultischen Bauten waren in diesem Sinne der unwirklichen Landschaft geschuldet und nahmen jene Aufgabe ein, welche wir heute technischen Sicherungsmaßnahmen – wie Absturzsicherungen, Wildbach- und Lawinenverbauungen – zu schreiben: Es sollten weitere Unglücke vermieden werden. In den beschränkten Erfahrungsräumen des einsamen Hochgebirges war Angst eine der wichtigsten Triebfedern für das Handeln der Bewohner. Ein Akzeptieren des Schicksals äußerte sich in Form von Unterwerfungsritualen. Die höheren Mächte müssen uns wohlgesonnen sein, ansonst haben wir verloren.

Die Welt der Bergbauern kann als Welt der Rituale bezeichnet werden. Rituale prägten und prägen teils bis heute ihren Alltag und auch die physische Gestalt ihrer Lebenswelten. Der Hintergrund lag nicht nur im Glauben, sondern besonders in der Angst begründet: Angst vor der Natur, Angst vor dem Winter, Angst vor Schnee und Eis, Angst vor Stürmen – schlicht die Angst vor Existenzgefährdung und Unfällen. Diese Angst ist auch noch in den Portraits von Gorfer spürbar. Besonders beeindruckt, dass im Jahr 1971 – also zwei Jahre nachdem der Mensch erstmals seinen Fuß auf den Mond gesetzt hat – in Mitten Europas Menschen fernab der modernen Zivilisation unter äußerst prekären Lebensumständen existierten. Technologischer Fortschritt erleichterte in der Beschränktheit der Bergbauernhöfe das Leben der Bewohner nicht wie dies im Tal und außerhalb der Alpenregion der Fall war. Die Beschränktheit des Erfahrungsraums durch die periphere Lage verstärkte die Einschätzung der Bewohner der Alternativlosigkeit ihrer Existenz und in der Folge die Flucht in spirituelle Welten. Spiritualität war mitunter die einzige Möglichkeit das harte Leben am Berg kör-

perlich zu bewältigen und zugleich psychisch zu ertragen.

Auch in den Talschaften gab es in den Tiroler Dörfern in der Vergangenheit unverhältnismäßig viele Kirchen und Kapellen. In meinem Heimatort Mals – er hat rund tausendfünfhundert Einwohner – gibt es bis heute sieben Kirchen. Bereits vor fünfhundert Jahren gab es sieben Kirchen, weshalb der Ort für kurze Zeit Siebenkirchen hieß. Die Frage drängt sich auf, welchen Sinn es hat, in einer Siedlung mit einer Handvoll Menschen sieben Kirchen zu errichten – besonders unter der Perspektive, dass das Errichten von Bauten in früheren Zeiten mit viel Mühsal verbunden war. Es lässt sich also erkennen, welche Bedeutung das spirituelle Leben für das reale, alltägliche Leben hatte. Abseits der Befriedigung von Grundbedürfnissen, investierten die Menschen – heute kaum mehr vorstellbar – sehr viel Zeit in die Errichtung und Kultivierung dieser spirituellen Einrichtungen. Die Besonderheit der alpinen Landschaft scheint hierbei eine tragende Rolle zu spielen. Deren komplexe Topographie schränkt den Austausch zwischen den Menschen ein. Das Sprichwort „hinter dem Berg zu leben“ als Feststellung für Einfalt und Unwissenheit der Menschen, beweist, dass diese Einschätzung auch von den Menschen so geteilt wurde. Naivität fördert die „Gut“-Gläubigkeit sowie das Ausweichen in die Spiritualität. Viele Fragen blieben damals für die Menschen unbeantwortet. Die Großartigkeit der Landschaft – wer ist ihr Schöpfer? Die Ungleichheit der Lebensumstände zu den Menschen in der Stadt – Was ist Gerechtigkeit? Ein Unglück – was ist ihr Grund? Die einzige befriedigende Antwort für diese rational nicht beantwortbaren Fragen lag in Gott. Jeder irdische Widerspruch war allein durch Gottes Willen und Existenz erklärbar. Ehrfurcht, Opferbereitschaft und späte gerechte Belohnung im Jenseits: Welche anderen Erklärungen konnte es geben für die Unerklärbarkeit der Existenz. Das Heilige Land Tirol wäre nach dieser Interpretation das gottesfürchtige Land Tirol, welches Religiosität und Architektur als wichtigsten Rahmen für das alltägliche Leben ansahen. Es steckt ein naiver Gedanke dahinter, dass wenn ich mich füge keine Bestrafung oder gegenteilig gar eine Belohnung folgt. Diese Naivität entsprang einzig und allein dem Umstand, dass die Bewohner durch ihre Isolation nicht den Erfahrungshorizont haben konnten um gewisse Phänomene bewerten zu können. In anderen Dingen – die deren Alltag betrafen – waren und sind die Menschen der Subsistenzwirtschaft alles andere als naiv. Ihr Betätigungsfeld war sehr komplex, von Planungsaufgaben, unterschiedlichen handwerklichen Tätigkeiten bis hin zur Land- Forst- und Hauswirt-

schaft mussten sie alle anfallenden Aufgaben selbst ausführen. Dieser Umstand führte zu einem weiteren wichtigen Umstand der bäuerlichen Existenz am Berg. Dem Boden seine Nahrungsmittel abzurufen war ungleich schwerer als in vergleichbaren Lagen im Tal oder im flachen Land. Die Menschen hatten also meist wenig Zeit. Dies lässt sich auch in den vielen – teils sehr improvisiert anmutenden – Höfen erkennen. Die Mittel an Material und Zeit waren begrenzt und alle Energie floss in die Nahrungsmittelproduktion. Für Muße waren die Höfe der falsche Ort. Umso verblüffender die Hinwendung zur Religion in Form der Herstellung kultischer Objekte und Bauten. Die Bildstöcke im tirolerischen auch Marterln und Kapellen waren unter dieser Betrachtung Opfergaben, so wie reiche Menschen nach ihrem Ableben ihr Vermögen der Kirche übertrugen um im Jenseits gnädig behandelt zu werden. Diese Orte waren also unter dieser Annahme keine Orte des Luxus, des Intellekts und des geistigen Ausgleichs, sondern sie waren schlicht notwendig. Notwendig für das Überleben.

Die Interpretation der Bezeichnung «Heiliges Land Tirol» beruht nicht allein auf der spirituellen Kultur der Bergbauernhöfe, es war schließlich das gesamte Land gemeint. Auf den Berghöfen

scheint aber die Psyche der damaligen Alpenbewohner klarer hervorzutreten. Das Beschwören von Wohlwollen äußert sich auch in den Interieurs der Hofkapellen. Heiligenbilder, und teils auch Reliquien standen eher im Vordergrund als ein mögliches spirituelles Potential der Architektur selbst. Die Innenräume waren Aufbewahrungsorte, Orte des Bittgangs, aber weniger Orte der Kontemplation. Die Hofkapelle des Lechtlhofs erlaubt im inneren diese Interpretation. Auch in den Talgesellschaften spielten die Schutzheiligen – und die auf ihren Namen geweihten Kultstätten – eine aus heutiger Sicht fast irritierend wichtige gesellschaftliche Rolle. Alltagspraktiken und Festtagskulte fußten auf der Einordnung von Schutzpatronen als wesentlich verantwortlich für die Geschicke der Menschen. Am Berg und im Tal wurden die kultischen Orte und Objekte nach den Heiligen bezeichnet und deren Leben und Wirken dargestellt. Deren Schutz wollten die Menschen provozieren. Die Spiritualität der Orte und Räume an sich spielte also möglicherweise eine geringere Rolle als heute. Heute geht es im Ritual mehr um das Ritual an sich und in der Architektur möglicherweise mehr als früher um die spirituelle, kontemplative Kapazität von Architektur. Kann Architektur den Gemütszustand des Menschen beeinflussen?

3



Abb. 3

Kapelle beim Gialhof,
Schluderns; erbaut
2022, Bauherr:
Ulrich Ruepp.

Kann durch das Betreten eines Raumes ein anderer Geisteszustand erzeugt werden? Kann mir ein Gebetsraum dabei helfen, mich von der Hektik der modernen Alltagswelt zu lösen? Bilder und Symbole spielen deshalb im heutigen Sakralbau konsequenterweise eine geringere Rolle als in früheren Zeiten. Die Schutzheiligen standen in Form von Bildern und Skulpturen im Mittelpunkt der spirituellen Orte der alpinen Agrargesellschaft. Die Architektur reduzierte sich mitunter auf die Bereitstellung einer Hülle für diese Darstellungen. Die Bedeutung der Rituale und Heiligenverehrung scheint hierbei mehr vom Katholizismus selbst als von der Region geprägt zu sein. Inhaltlich sind deshalb Vergleiche mit katholischen Regionen

wie vor allem dem italienischen Raum zulässig. Das kultische übertraf das spirituelle Element in der Architektur und den Ritualen der Gläubigen deutlich. So war das Zelebrieren von stattgefundenen Wundern und besonderen Taten der Heiligen wichtiger, als in den Kirchenräumen auf kontemplativem Weg zu sich zu finden. Zusammen mit Bildern, Ornamenten, Weihrauch und Licht waren Messen ein manipulatives die Sinne berauschendes Ritual. Vergleichbar dazu waren Kirchen aus früheren Zeiten wie der Romanik oder im protestantischen Milieu Nordeuropas schlichte Orte der Kraft und des Geistes.

In modernen Zeiten, welche im Zusammenhang mit sakralen Orten auf den Bergen erst nach dem

4



Abb. 4

Kapelle beim Gialhof,
Schluderns; erbaut
2022, Bauherr:
Ulrich Ruepp.

2ten Weltkrieg einsetzen, wurde die Zentrierung auf bildliche Darstellungen zu Gunsten der spirituellen Wirkung von Architektur zurückgedrängt. Die Hülle und Zeichenhaftigkeit der Architektur rückten nun sowohl im Inneren der Bauten als auch in der Wirkung nach außen in den Mittelpunkt. In diesem Zeitraum entstanden viele weitere Kirchen und Kapellen, da die Bevölkerungszahl stark zunahm, die Kultur und Identität der Menschen aber immer noch von Religion bzw. in Tirol dem Katholizismus geprägt war. Doch die Verbindung mit den Ideen der Moderne entspricht nicht dem Zugang des Katholizismus. Die oft schlichten Raumskulpturen – nicht selten in Sichtbeton gefertigt – widersprechen dem feierlichen berausenden Charakter einer katholischen Messe. Nicht selten bleibt das Symbol des Kreuzes – ohne Christusdarstellung – das einzige Zeichen, welches auf das Christentum verwies. Der moderne Kirchenraum an sich suchte nach dem archaischen Erlebnis, welches natürliche und gebaute Räume im Menschen erzeugen können. Diese neuen kultischen Orte sind deshalb eher mit prähistorischen Kultstätten vergleichbar, deren Rituale wir zwar nicht kennen, aber von welchen dennoch eine schwer beschreibbare Energie ausgeht. Ich denke hierbei an prähistorische Fundstätten wie Stonehenge, welche Besucher auch ohne dazugehörigem Ritual in ihren Bann zu ziehen vermögen. Diese Kraft scheint bei den vormodernen Kirchenbauten – besonders jene des Barocks bzw. welche der bäuerlichen Kultur entsprangen weniger gegeben zu sein, da sie – wie oben beschrieben wurde – auch nicht intendiert war.

Gegenwärtige Sakralbauten arbeiten ebenso mit der Kraft des Materials, den Talenten des Lichts und der Logik der Proportionen. Allerdings orientieren sie sich wieder vermehrt an den klassischen Elementen wie beispielsweise bei Bergkapellen dem Satteldach, den Dachreiter und Fassadenglockenmauern. Alle drei Elemente sind sowohl in der alten Hofkapelle am Lechtlhof wie auch in der zeitgenössischen in Marmorbeton ausgeführten Kapelle beim Gialhof erkennbar. In Verbindung mit der Dramaturgie alpiner Landschaften

entstanden so einige interessante Beispiele für die Möglichkeit zeitgenössischer Architektur Orte zu markieren und zu ergänzen. Gerade kleine und bescheidene Interventionen schaffen hierbei gelungene kontemplative Orte. Die Kapelle am Gialhof oberhalb der Ortschaft Schluderns im Vinschgau zeigt dies eindrücklich. Sie entstand aus reiner Dankbarkeit des Bauherrn für sein persönliches Lebensglück und wurde sogar ohne Architekten, sondern vom Bauherrn selbst entworfen. Auch die Innenräume dieser neuen Art von Kapellen in der Landschaft ermöglichen – eben durch die Intimität des kleinen Raums und der atmosphärischen Präzision – die mentale Fokussierung der Besucher. Vielen aktuellen größeren Kirchenbauten bleiben hingegen meist allein die Qualität eines guten funktionalen Veranstaltungsraums mit zeitgenössischer Ästhetik. Sie haben nicht mehr das berausende feierliche früherer Kirchenräume oder die kontemplative Kraft der Nachkriegsmoderne und der kleinen Kapellen in der Landschaft. Interessanterweise gibt es keine spezifischen Anpassungen in der katholischen Liturgie was zeitgenössische Sakralbauten betrifft. Wenn man an die präzise Orchestrierung der Kirchenräume und Messfeiern in der Gegenreformation denkt, ist dies einerseits verwunderlich, zeugt aber auch von der gegenwärtigen strategischen Schwäche der römisch-katholischen Kirche.

Besonders bei den gestifteten oder privat finanzierten Baudenkmalern und Kirchen lassen sich neben der Intention der römisch-katholischen Kirche auch Werthaltungen und Interessen der Bevölkerung ablesen. Während historische Bauten mehr als Orte von praktizierten Ritualen zu betrachten waren, kam in der Moderne das Interesse an kontemplativen Orten stärker zum Tragen. Das Besondere in Tirol ist, dass sich durch die schiere Anzahl dieser beiden unterschiedlichen Typologien, an unterschiedlichsten sozialen Orten gut gesellschaftliche und zivilisatorische Zustände in den verschiedenen Epochen ablesen lassen. Die Sakralbauten erzählen je nach Ort und Zeit von den Idealen, den Ängsten, den Hoffnungen, den Nöten, den Zwängen und den Träumen der Menschen. ■

Literatur

- Dörner Anton (1949), *Wie kam Tirol zur Bezeichnung «Heiliges Land»?* Innsbruck.
 Gorfer Aldo, Faganello Flavio (1978), *Die Erben der Einsamkeit*, Tappeiner Verlag, Meran.
 Schwienbacher Margot (2022), *Bäuerliche Kapellen in Südtirol*, Folio Verlag, Wien-Bozen.





Renaissance der Kapelle: neue Bauformen eines alten Bautyps im alpinen Raum

Renaissance of the chapel: new designs for an old building type in the Alpine region

This article reflects on the revival of the architectural class of the chapel, highlighting its growing popularity not only in urban areas but also in mountain contexts. Using the Theodul-Kapelle on Alpe Niedere designed by Cukrowicz Nachbaur Architekten as an example, the uniqueness of this type of building and its impact on contemporary society is emphasised in the discussion. Delving into the architectural reinterpretation and the significance of private financing for such endeavours, this article ponders the contemporary yearning for sacred and reflective spaces, transcending religious boundaries. The debate on Christian-Catholic sacred architecture and the role of chapels as interfaith places of devotion is also explored. Through further examples like Bernardo Bader's Salgenreuthe Chapel, which retains traditional elements in an abstract context, architectural inclinations and inventive approaches in chapel construction are analysed. In conclusion, the article suggests that chapels embody the contemporary search for spirituality, offering emotional and sensory experiences through their concentrated and reduced architecture, acting as places of (self) exploration in an ever-evolving world.

Veronika Müller

Müller, architect and architectural historian, studied architecture at the Linz University of Art. She has worked as a freelancer in the broad field of building culture education since 1998. She is also a university assistant (focus on building culture and building heritage) at the Institute of History and Theory of Architecture at the Catholic Private University Linz.

Keywords

Chapel, sacred spaces, spirituality.

Doi: 10.30682/aa2311p

Vorherige Seite
Wirmboden Kapelle,
Innauer-Matt
Architekten (foto
Alex Schidlbauer).

Abb. 1
Cemetery
Batschuns, Marte.
Marte (foto Alex
Schidlbauer).

Abb. 2
Friedhof und
Aufbahrungsraum,
Hopfgarten in
Deferegggen, SLP-
Architekten (foto
Alex Schidlbauer).

Es ist keine Neuigkeit, wenn man feststellt: die Kapelle als Bautyp erlebt eine Renaissance. Während in urbanen Räumen immer mehr Pfarren aufgelöst werden und nach Umnutzungsmöglichkeiten für Kirchenleerstände gesucht wird, scheint (nicht nur im Alpenraum) der Bedarf an sakrale Kleinformen zu wachsen.

Noch vor 15 Jahren sorgte die Theodul-Kapelle auf der Alpe Niedere (Cukrowicz Nachbaur Architekten, Bregenz) für Aufsehen, schien eine ungewöhnliche Bauaufgabe. Auf einem Sockel aus Natursteinen, die aus dem Gelände gesammelt wurden, ragt der hölzerne Bau in einen steilen Hang. Von Hand und ohne Kran errichtet, ist die Konstruktion, ein vertikaler Strickbau, außen, wie innen sichtbar und bildet einen in sich abgeschlossen Raum aus, der die Umgebung und den Ausblick auf die umgeben-

den Berglandschaften ausblendet. Nur eine schmale Schicht aus Glas erhellt die Stürnwand und stellt eine Verbindung zum wechselnden Tageslicht und den Jahreszeiten her.

Überraschend mutete bei der Errichtung nicht nur die architektonische Neuinterpretation des Bautyps an, sondern vielmehr die Tatsache, dass das Projekt durch private Auftraggeber gestiftet wurde, die der kleinen Aufgabe noch dazu so viel Bedeutung beimaßen, dass sie dafür einen Wettbewerb ausschrieben. Dem baulichen Bekenntnis zu Glauben, Spiritualität und das Aufgreifen des traditionellen Motivs der Votivgabe haftete, angesichts des stetigen Rückgangs an Kirchenmitgliedern, fast etwas Anachronistisches an. Doch rückblickend scheint die Theodul-Kapelle ein Nerv unserer Gesellschaft getroffen zu haben. Ein Be-



dürfnis nach Sakralität, das einen von verstaubten Bildern befreien, zeitgemäßen Prototyp brauchte, um wieder eine Ausstrahlung ins allgemeine Lebensgefühl zu entwickeln.

Seitdem sind eine Vielzahl an Kapellenneubauten entstanden, doch was repräsentiert diese Räume heute? Sind sie autonome Baukunst zur liturgiefreien Selbstreflexion? Gerade Kapellen werden vorwiegend von privaten Bauherren errichtet, die nicht nur sich selbst, sondern auch Interessierten, unabhängig von Konfession und Bekenntnis, einen Ort der Kontemplation schaffen. Sogar Gianfranco Ravasi, Kurienkardinal, Präsident des päpstlichen Kulturrates, bezeichnete anlässlich der ersten Teilnahme des Vatikans an der Architekturbiennale in Venedig Kapellen als eine Art überkonfessioneller, überreligiöser Ort der Andacht und inneren Einkehr und verdeutlichte mit dieser Aussage wie sehr auch heute noch die Frage nach einer christlich-katholischen Sakralarchitektur debattiert wird.

Gleichzeitig bleiben auch bei der relativ freien Bauform der Kapelle die angelegten liturgischen Raumkonzepte meist traditionell auf Altar und Kreuz im Bereich der Stirnseite des Gebäudes ausgerichtet. Auch Bernardo Baders Kapelle Salgenreuthe übernimmt den traditionelle Kirchengrundriss seines historischer Vorgängerbaus und

interpretiert daraus eine abstrahierte Kapellenform. Dem Hauptraum, mit seinem steilen Kapellendach und den Wandflächen aus unbehandeltem Tannenholz steht eine sich verjüngende Apsis gegenüber, die sich mit ihrer weiß gekalkten Holzschalung deutlich vom Gemeinderaum mit seinen klassischen Bankreihen absetzt. Nur das traditionelle Marienbildnis steht nicht wie in historischen Konzeptionen zentral, sondern seitlich angeordnet und lässt den Blick hinaus in die Natur frei. Dennoch, angesichts der Experimentierfreudigkeit des Kirchenbaus nach dem 2. Vatikanum, in dem es, nach Friedrich Achleitner keine ernstzunehmende Tendenz gab, die nicht darin Niederschlag gefunden hätten, müssen Bauten wie die Kapelle Salgenreuthe auch Fragen aufwerfen.

Doch vielleicht geht es mehr um die Selbstermächtigung gegenüber einer Institutionalisierung des Heiligen durch ‚die Kirche‘ als um das Lösen von vorgegebenen Riten? Nicht umsonst zeichnen sich zeitgenössische alpine Sakralbauten häufig durch eine Reduktionsästhetik aus. Wenige Elemente müssen genügen den ‚heiligen Ort‘ aus seiner Umgebung herauszulösen und ihm Bedeutungscharakter zuzuschreiben. Wenn etwas auf die sakrale Funktion verweist, dann abstrahierte Symbole. Die Totenkapelle Batschuns von Marte und Marte Architekten reduziert signalhafte Elemen-



3



4

**Abb. 3**

Kapelle Alpe Niedere,
Cukrowicz, Nachbaur
Architekten (foto
Alex Schidlbauer).

Abb. 4

Wirmboden Kapelle,
Innauer-Matt
Architekten (foto
Alex Schidlbauer).

Abb. 5

Auferstehungskapelle,
LP architektur (foto
Alex Schidlbauer).

te überhaupt auf die Anlage eines kleinen, durch Lehmmauern gebildeten Areals, das sich vom alten Friedhof absetzt. Der quaderförmige Einsegnungsraum ist in die Umfassung integriert und nur durch die lebendige Textur und die geschichtete Farbigkeit des gestampften Lehms als besonderer Ort gekennzeichnet.

Allgemein jedoch fällt die Häufigkeit der ikonischen Kapellenform, also eines schmalen Baukörpers mit überhohem, steilem Satteldach, auf. Wie insgesamt das Motiv des Archaischen, der Urform überwiegt. Regionale Materialien und traditionelle Bauweisen symbolisieren Ursprünglichkeit, die Abkehr von strengen Riten und damit eine Unmittelbarkeit der Begegnung mit Gott. Für die Bergkapelle Kendllbruck wurden Wände, Boden und Dach in traditioneller Strickbauweise ohne zusätzlich Verbindungsmittel gezimmert. Doch die schlichte Anmutung der Kapelle täuscht. Nicht nur bilden zwei zusätzlich eingefügte Wandscheiben eine differenzierte Raumkompo-

sition auf kleinster Fläche, die außergewöhnliche Blockbautechnik schafft mit einer Vielzahl von wiederkehrenden, kunstvollen Verschneidungen eine neue Form traditioneller Ornamentik.

Ebenso finden historische Raumtypen über die Abstraktion ihren Weg ins Heute. Die bekannte Stiva da morts Gion Caminadas in Vrien, aber auch die Aussegnungshalle Hopfgarten (Schneider Lengauer Pühringer Architekten, Neumarkt) übersetzen private Räume des Trauerns in eine kommunale und dennoch intime Form. Letzterer entwickelt sich als Teil der Friedhofserweiterung aus den massiven Steinmauern des Gräberfeldes. Nur ein umlaufendes Oberlichtband deutet den hölzernen Innenraum zur Umgebung hin an. Dieser verweist mit seinen Lärchenholztäfelungen und den umlaufenden einfachen Sitzbänken darauf, dass traditionell die Toten in den bäuerlichen Stuben aufgebahrt wurden. Die Assoziation zu diesen Orten des Zusammensitzens und der familiären Kommunikation soll ebenso Momenten



des Weinens wie Momenten des Lachens Raum geben. Und auch der Ausblick in die Berge, Wälder und den Himmel ist als trostpendendes wie als transzendierendes Erlebnis angelegt.

Nicht nur an diesem Beispiel ist ablesbar, dass der Landschaft in dem Prozess der Rückbesinnung von alpinen Sakralräumen auf scheinbar Elementares die Rolle einer Antithese zugeschrieben wird. Berggrücken, Waldränder, Hangkanten und Hochplateaus, jene besonderen Bauplätze sind Teil einer Überwältigungsästhetik, die sowohl mit dem Staunen angesichts der Schöpfung, aber vielmehr noch mit einer erlebten Ohnmacht und der menschlichen Kleinheit gegenüber den Kräften der Natur spielt. Schließlich sind Kapellen auch Orte der (Selbst)Erfahrung. Wo der Fokus moderner Kirchenbauten auf der gemeinsamen Feier lag und liegt, bieten sie Einsamkeit und Exklusivität im Sinne eines Ausgeschieden-Seins aus dem Alltag und repräsentieren gleichzeitig Schutz und Beherbergung. Die Kleinheit des Raumes und die sich daraus ergebene Enge lenkt die Wahrnehmung auf die Person und stellt sie doch in Beziehung zu dem Unendlichen.

So wird in der kleine Bergkapelle Wimboden der Architekten Markus Innauer und Sven Matt diese Enge zusätzlich durch Wände aus einem Konglomerat von Beton und Findlingen der Umgebung betont, die dem Bau Massivität und zugleich eine scheinbar natürlich gewachsene Gestalt verleihen. Dem gegenüber lenkt die steile Dachkonstruktion aus Holz mit ihren nach oben strebenden Balken den Blick nach oben, wo sich sie über die gesamte Länge des Firsts mit einem schmalen Fensterstreifen zum Himmel öffnet.

Während hier jedoch die Verbindung zum Himmlichen nonverbal angedeutet wird, wird Mario Bottas Granatkapelle auf ihrer Homepage offensiv mit dem Slogan „dem Himmel ein Stück näher“

beschrieben. Eigentlich müsste man sagen beworben, zeugt die Homepage doch für einen Nebeneffekt der Re-Sakralisierung der Natur. Denn obwohl häufig an entlegenen Orten positioniert, sind Kapellen heute auch Orte des Tourismus. Dabei ist egal, ob vorhandene Wege mit besonderen Architekturen ergänzt werden, wie beispielsweise die sieben Wegkapellen an Radwegen des schwäbischen Donautals, oder ob die Wanderbewegung der Architektur folgt. Ikonische Bauten wie die Granatkapelle, aber auch die Bruder Klaus Kapelle Peter Zumthors, haben eine Form der architektonischen Wallfahrt ausgelöst, die den Einsamkeitsgedanken ad absurdum führen. „Belebte Einsamkeit“ nennt es der Vorarlberger Tourismusverband, wenn er auf seiner Homepage die eingangs erwähnte Theodul-Kapelle inklusive Wanderweg und Panoramarestaurant vorstellt. Soll man es Fügung nennen, wenn daraus neue Formen von temporären, religiösen Gemeinschaften entstehen? Zufalls- aber auch Anlassgemeinschaften, die sich nach einer spirituellen ‚Wieder- verzauberung‘ der Welt sehnen.

Nicht zuletzt scheinen Kapellen auch die Sehnsucht Architekturschaffender zu repräsentieren. Wird hier doch explizit gefordert wird, was sonst oft ‚erkämpft‘ werden muss: die intensive Auseinandersetzung mit dem Atmosphärischen, dem hier die Aufgabe zukommt Träger und Symbol des Heiligen zu sein. Nicht trotz, sondern wegen ihres komprimierten und konzentrierten Formats geben diese Bauten im stetig wechselnden Zusammenspiel von Licht, Materialität, Landschaft und Raum einen Eindruck von dem, was Architektur an emotionalen, sinnlichen Erfahrungen zu bieten hat. Letztendlich sind sowohl „heilige Orte“ als auch ihre bauliche Ausformung dynamische Phänomene, Ereignisse, die an das Erleben gebunden sind. ■

Abb. 6 und 7

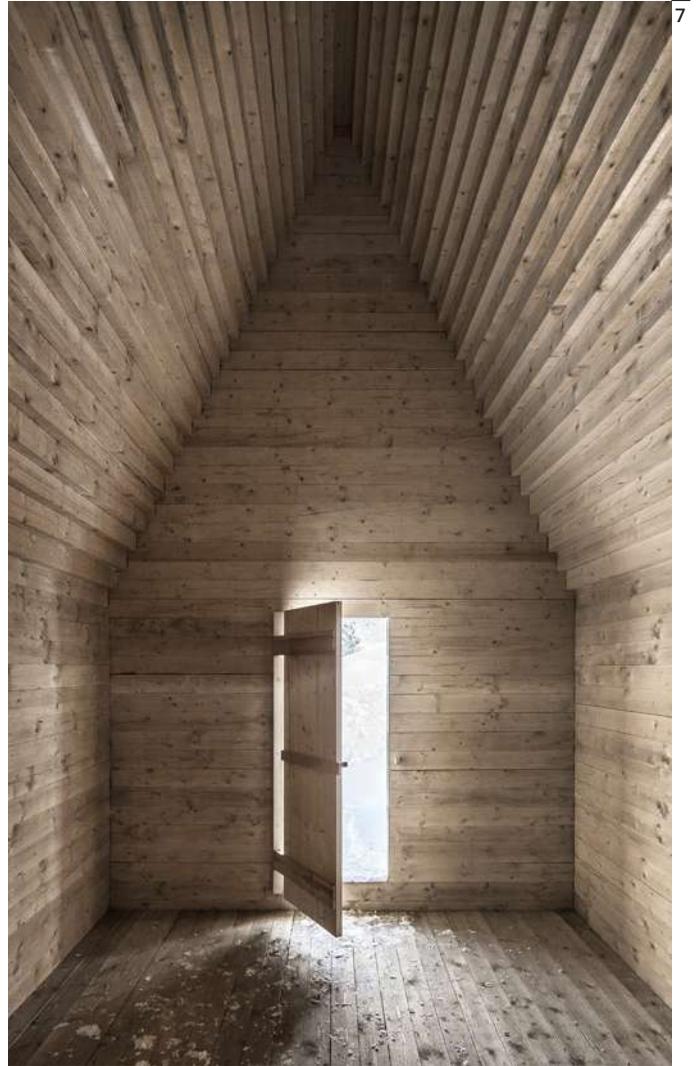
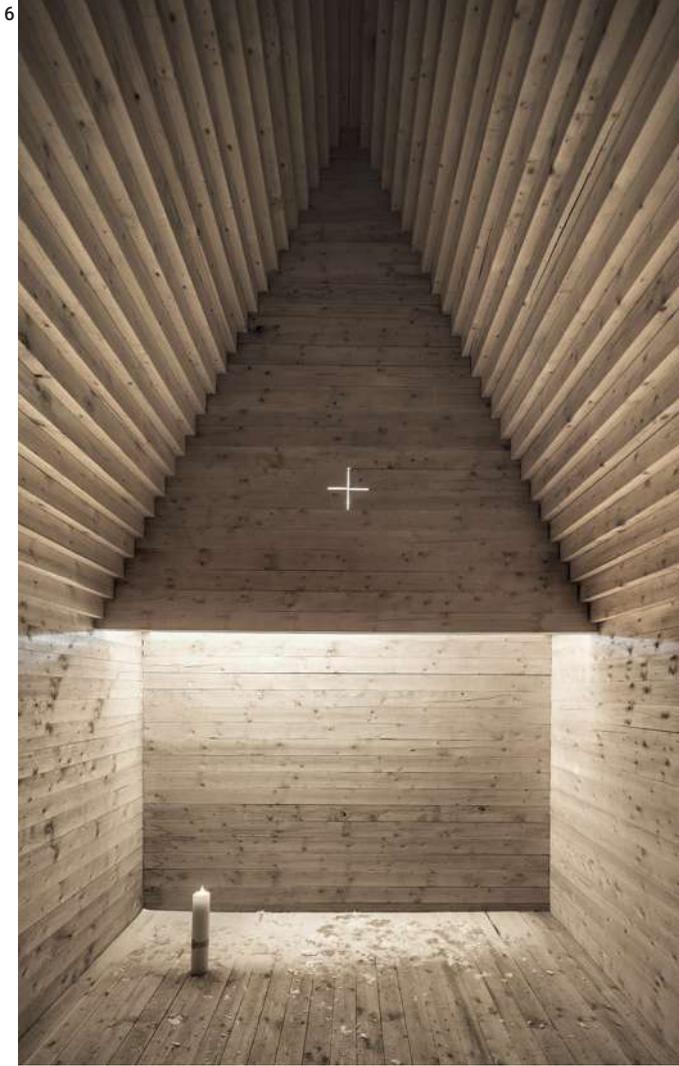
Bergkapelle
Kendlbruck,
Dunkelschwarz ZT
OG, Innenansicht
(foto Albrecht
Immanuel Schnabel).

Abb. 8

Bergkapelle
Kendlbruck,
Dunkelschwarz ZT
OG, Einzelheiten
der Deckung
(foto Albrecht
Immanuel Schnabel).

Literatur

- Achleitner Friedrich** (1977), «Kirchenbau: Mehr als Rück- als Ausblick?», in *Kunst und Kirche*, n. 1.
Architektur zeit raum 2010 bis 2020 (2021), Architektur in Oberösterreich, Zentralvereinigung der Architekt:innen OÖ (Hg.), Eigenverlag, Linz.
Ausgezeichnet, Kulturdirektion des Landes OÖ (2013), Architekturforum OÖ (Hg.), Verlag Anton Pustet, Salzburg.
Peters Fabian (2018), *Zehn kleine Übungen in Metaphysik. Der Beitrag des Vatikans zur Architekturbiennale 2018*, www.stylepark.com [14.11.2023].







Alpine iconodulia

At the end of the Eighties the global recognition of Alpine architecture coincided with a profound shift in architectural media, particularly journalism. Photographic images played an increasing role in the reproduction of architecture in journals. In this overview, the important position of some sacred works is discussed, as they competed for the covers of renowned magazines, ultimately becoming icons of the new Alpine architecture. The article analyses the reasons behind this success by studying three emblematic cases in the Central Alps: the Chapels Sogn Benedetg by Peter Zumthor, St. Nepomuk by Christian Kerez in the Graubünden, and the Salgenreute Chapel by Bernardo Bader in Vorarlberg.

Matteo Tempestini

He is an architect and PhD fellow in the “Architecture. History and Project” program at Politecnico di Torino, where he is researching contemporary building culture in Alpine territories. He is also member of the IAM research centre (Istituto di Architettura Montana).

Keywords

Contemporary architecture, sacred architecture, professional journals, architectural photography, Alps.

Doi: 10.30682/aa2311q

Opening image

The Salgenreute Chapel (2016) by Bernardo Bader in Krumbach, Vorarlberg (photo Alexander Schidlbauer).

Fig. 1

The Sogn Benedetg Chapel (1988) by Peter Zumthor in Sumvitg, Graubünden (photo Matteo Tempestini).

The profound shift in the subjects of architecture journals, debased to “images, news, impressions and names flashing” (Burckhardt, Steiner, 1997) in the Eighties, coincided with a growing number of publications concerning architecture in Alpine territories. The glossy pages of periodicals hosted architecture from the Central Alps, such as those from the Swiss Graubünden or Austrian Vorarlberg. In this overview I will discuss some sacred buildings that played an outstanding role, as they competed for the covers of renowned magazines, and ultimately ended up becoming icons of contemporary Alpine architecture.

The history of the representation of contemporary Alpine architecture began in 1985 with the exhibition *Drei Fotoserien* by the Swiss photographer Hans

Danuser, presented at the Bündner Kunstmuseum in Chur. The shots on display, which syntactically break down nuclear power plants and genetic laboratories into photographic fragments (Ursprung, 2017), attracted the attention of a couple of architects, Annalisa and Peter Zumthor. The latter hired the young photographer to capture some of his projects for an exposition held three years later, in October 1988, at the Architekturgalerie in Lucerne. The exhibition, entitled *Partituren und Bilder*, presented the projects of the Shelters of the Roman ruins in Chur, Zumthor’s professional studio in Haldenstein and a small chapel in Sogn Benedetg, a hamlet of the municipality of Sumvitg in the Graubünden Surselva. This last building, thanks to the collaboration between Zumthor and Danuser, who separated the





Fig. 2
The cover of *The Architectural Review* issue 1127, 1991, representing Sogn Benedetg Chapel with a photo by Heinrich Helfenstein.

Fig. 3
The cover of the first edition catalogue of the prize *Neues Bauen in den Alpen*, 1992, with a photo by Hans Danuser.

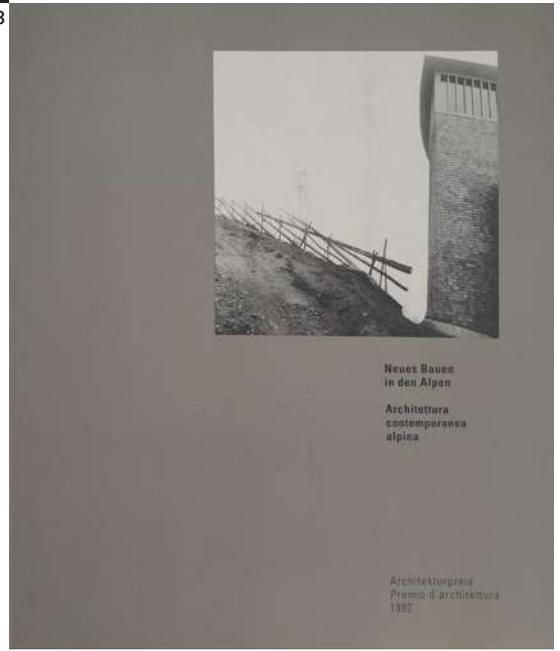
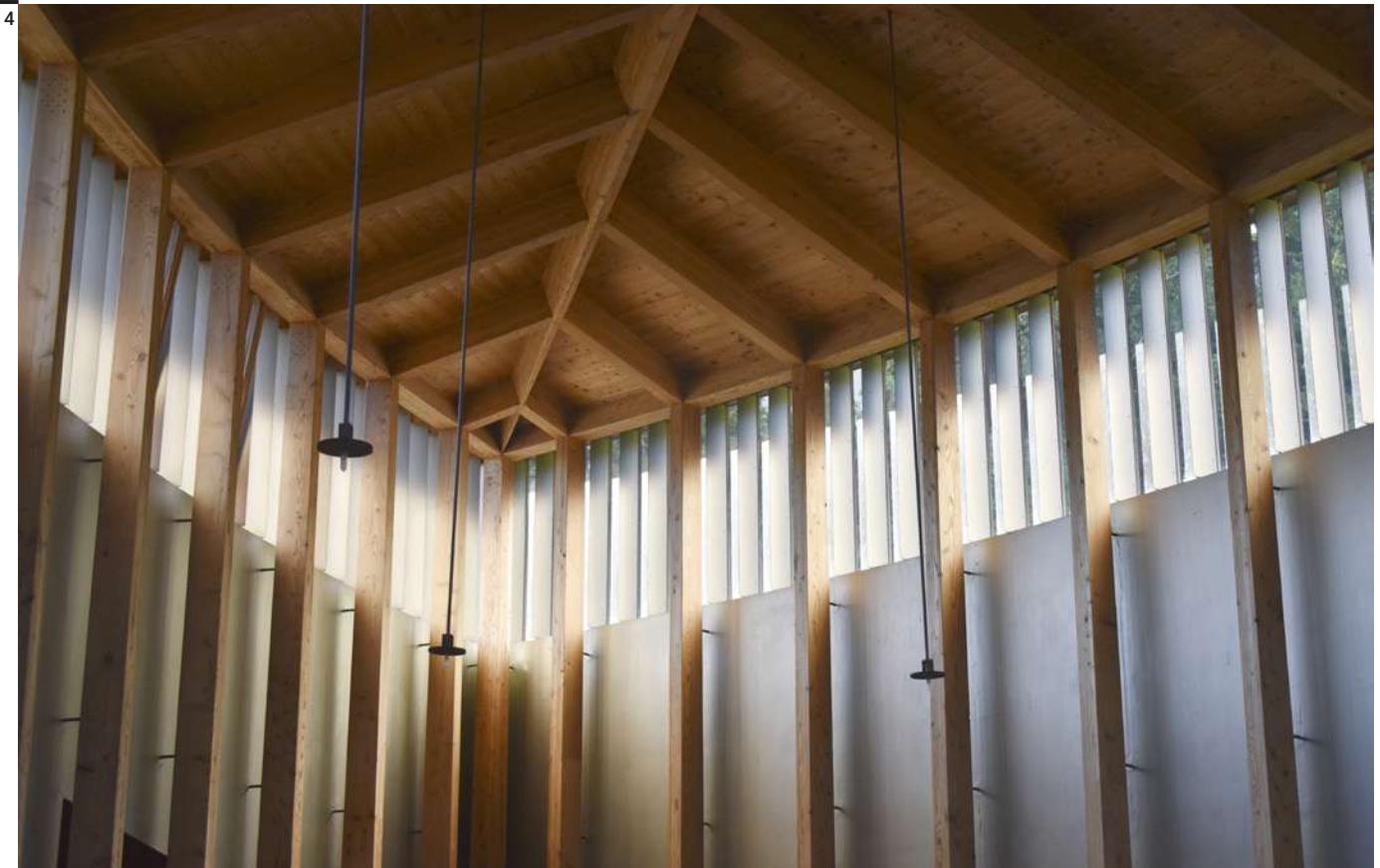


Fig. 4
Interior view of Sogn Benedetg Chapel (photo Matteo Tempestini).

Chapel into smaller elements submerged in a sea of haze with the lens of his camera, became one of the most representative works of both the designer and Swiss architecture at the end of the 20th century. Shortly thereafter, the photos of the Chapel reached

the editorial offices of the most influential professional journals. In November 1989 *Domus* published the project, bolstered by a theoretical text on Zumthor's oeuvre by Martin Steinmann. The photos were taken by Heinrich Helfenstein, who took



“clear images”, a stark contrast to Danuser’s previously published foggy shots. A year later, in December 1990, it was *Ottogono* that next published Danuser’s photos. The following month, in January 1991, the Chapel graced a cover for the first time, once again in a photo by Helfenstein, in a monographic issue of *The Architectural Review* featuring the architecture of northern Switzerland. In the following years the Chapel continued to enjoy success both regionally, winning the *Gute Bauten Graubünden* prize in 1994, and internationally, being included in several international publications: in number 299 of *L’Architecture d’Aujourd’hui* in 1995, and in issue 316 of the Japanese magazine *a+u* in 1997. *a+u* also dedicated a monographic issue to Zumthor in February 1998, and it is here that the Chapel returns to the cover, with a shot from Shigeo Ogawa emulating the misty and esoteric style of Danuser’s images from ten years earlier. The fog, acting as a “spatial figure” (Preston, 2008), is thus inextricably linked to the spirituality and atmosphere of the architecture of Zumthor (2006), considered more an Alpine “shaman” rather than an architect (Davey, 1998).

Meanwhile, the first edition of the *Neues Bauen in den Alpen* award took place in 1992. The South Tyrolean association Sesto Cultura organised the award, which contributed to forming the “cultural construct” of Alpine architecture (Reichlin, 1995). The winner of the first edition was the chapel designed by Zumthor in Sogn Benedetg, completed in 1988. The catalogue’s cover featured a photograph of the cusp that forms the lemniscate form of the small ec-



clesiastical structure, immersed in fog and flanked by a roughly hewn wooden fence. The photo is one of Danuser’s and dates back to the series made for the *Partituren und Bilder* show. Thus, the chapel became an icon of the new Alpine architecture, which, throughout the Nineties and part of the early 21st century, synecdochely coincided with the architectural production of Graubünden, from the point of view of architecture publications. In this regard, number 14 of the Spanish journal *2G*, published in 2000 and entitled *Building in the Mountains*, is entirely consecrated to the architecture of the Swiss region. The cover features a small monolithic construction in reinforced concrete that stands out against the lush mountain landscape. A small cross above a rectangular threshold hole on the main façade reveals its sacred function. Once inside, a crack on the back wall just a few centimetres wide allows light to enter but blocks visitors from gazing out towards the peaks. This is the Chapel of St. Nepomuk in Oberrealta, built in 1992 based on a design by Christian Kerez. Once again, a small sacred Alpine construction conquered the cover of an international magazine. *Building in the mountains* was published when the international recognition of Graubünden architecture reached its peak, also driven by *Neues Bauen in den Alpen*, which hosted its third edition the previous year. This notoriety culminated with Zumthor winning the *Pritzker Prize* in 2009.

In 2010, four years after the definitive end of the *Neues Bauen in den Alpen* award, the institution of a new award dedicated to sustainable construction in the Alps, called *Constructive Alps*, marked a par-

Fig. 5
The cover of the special issue of *a+u*, february 1998, representing Sogn Benedetg Chapel in the fog with a photo by Shigeo Ogawa.

Fig. 6
The cover of *2G* n. 14, published in 2000, representing St. Nepomuk Chapel by Christian Kerez. The photo is taken by himself.

Fig. 7
Detail of the front façade of St. Nepomuk Chapel (photo Alexander Schidlbauer).

Fig. 8
Interior of St. Nepomuk Chapel (photo Alexander Schidlbauer).

Fig. 9
Panoramic view of St. Nepomuk Chapel (photo Alexander Schidlbauer).

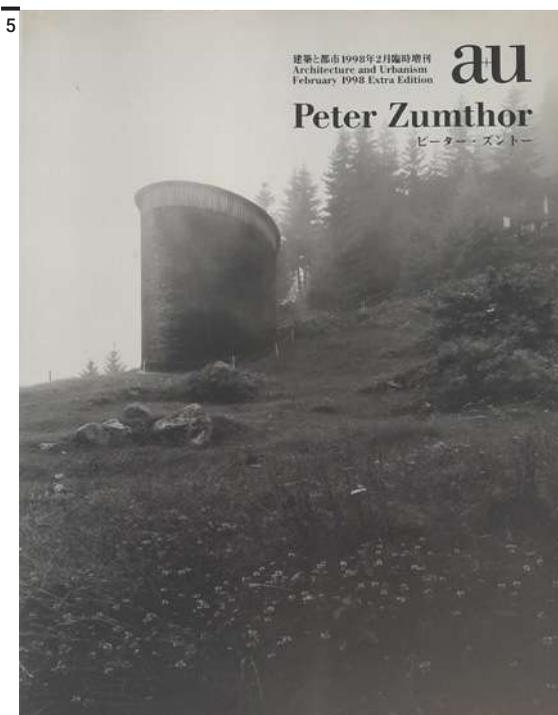






Fig. 10
The cover of the monographic issue of *El Croquis*, n. 202 2019, dedicated to Bernardo Bader, representing Salgenreute Chapel with a photo by Jesús Granada.

Fig. 11
The Salgenreute Chapel in the fog (photo Matteo Tempestini).

Figs. 12-13
Interiors of the Salgenreute Chapel (photo Alexander Schidlbauer).

adigm shift: a greater attention to environmental, social and economic issues, far from the autonomy professed by the majority of Graubünden architectural production (Buchanan, 1991). From this date

onwards, a gap emerged between the architecture of the Graubünden and the interest of professional journals. The architecture of the Austrian region of Vorarlberg, the undisputed protagonist of *Constructive Alps*, began to earn space in publications, mainly through the works of architect Bernardo Bader. Issue 202 of the periodical *El Croquis* from 2019, entirely dedicated to Bader, featured the Salgenreute chapel, built in 2016, on the front cover: once again, a sacred construction represented Alpine architecture on the cover of an international architecture magazine. The small chapel wrapped with larch shingles enjoyed great success in German periodicals, being included in the publications *Werk, Bauen + Wohnen, Hochparterre, Deutsche Bauzeitung* and *Detail*, as well as significant international attention. It was published, among others, in *a+u* in the February 2022 monographic issue dedicated to Bader, and in a book by the Kunsthau Bregenz. On the cover of the latter there is a photo by Adolf Bereuter in which the chapel emerges from the fog, a staging that has become a *topos* of sacred Alpine architecture, so much so that Danuser's photographs for *Partituren und Bilder* entered the collection of the MoMA in New York in 2017.

Sacred buildings obtained space on the covers of important architectural periodicals as representations of contemporary Alpine architecture thanks to ca-

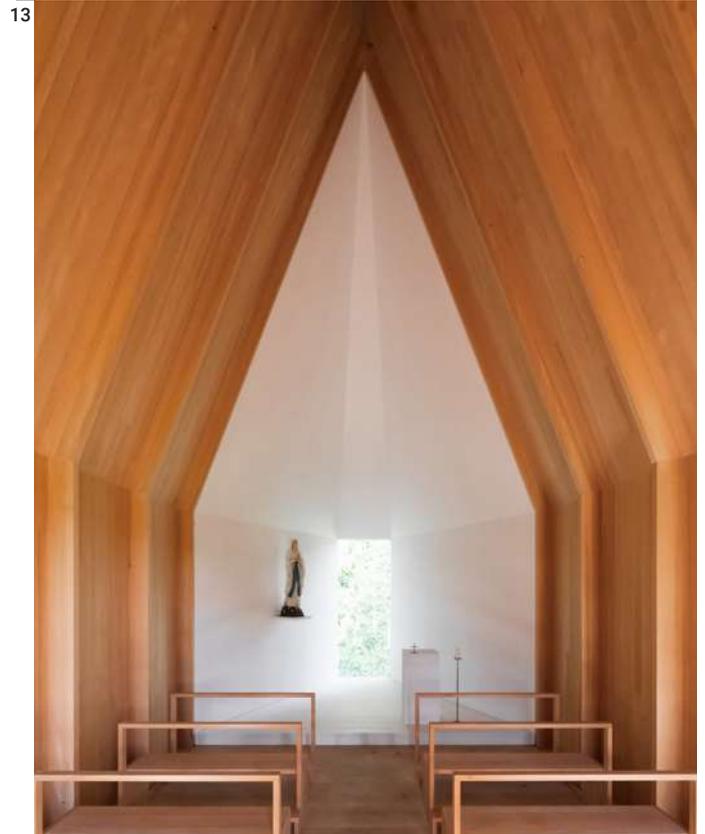
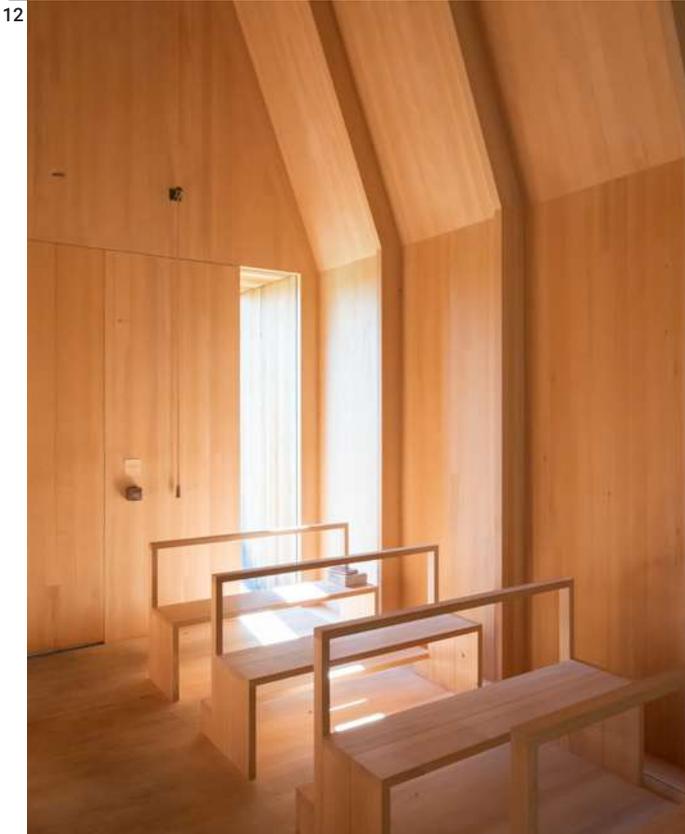


nonical photographic representations that emphasise some common characteristics. Firstly, their isolation from inhabited areas facilitates an independent and autonomous framing as an object immersed in alpine nature, guaranteeing the sobriety and innocence necessary for a place of spiritual retreat, and simultaneously enhancing their materiality through contrast. Secondly, the lack of particular functional requirements and complex technical equipment allows a design free from constraints and a setting free of any entropic element. This Alpine iconodulia

was born and fueled by the dynamics of the publishing industry, which, starting from the second half of the 20th century, placed ever more attention on the aesthetic advertising model (Croset, 1988). Photographic representation is promoted as the primary means for reproducing architectural work, transforming it into a consumer object (Colomina, 1996), which must be presented in perfect order and pureness (Baudrillard, 1970). These two characteristics are clearly recognised in the sublime mountain landscape and sacred Alpine architecture. ■

Bibliography

- Baudrillard Jean** (1998), *The Consumer Society. Myths & Structures*, SAGE Publications, London-Thousand Oaks-New Dehli (1 ed. 1970).
- Buchanan Peter** (1991), «Swiss essentialists. Lush Landscape and arid Architecture», in *The Architectural Review*, n. 1127, pp. 18-23.
- Burckhardt François, Steiner Dietmar** (1997), «Architecture and Media: The Future of the Architectural Magazines. Symposium», in *Domus*, n. 790, pp. 51-58.
- Colomina Beatriz** (1996), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)
- Croset Pierre-Alain** (1988), «The Narration of Architecture», in Beatriz Colomina, Joan Ockmann (eds), *Architectureproduction, "Revisions" n. 2*, Princeton Architectural Press (USA), pp. 200-211.
- Davey Peter** (1998), «Zumthor the Shaman», in *The Architectural Review*, n. 1220, pp. 68-74.
- Preston Julieanna** (2008), «In the Mi(d)st Of», in *Architectural Design*, vol. 78, n. 3, pp. 6-11.
- Reichlin Bruno** (1996), «Quando gli architetti moderni costruiscono in montagna», in Christoph Mayr Fingerle (ed.), *Neues Bauen in den Alpen - Architettura contemporanea alpina 1995*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin, pp. 85-127.
- Ursprung Philip** (2009), «Die Visualisierung des Unsichtbaren», in Hans Danuser, Köbi Gantenbein, Philip Ursprung, *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser*, Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess, Zürich.
- Zumthor Peter** (2006), *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.







Leggere il tempo. Conversazione sull'architettura sensibile di Armando Ruinelli

Reading Time. A conversation on the sensitive architecture of
Armando Ruinelli

Armando Ruinelli's forty-year architectural experience, as documented in the recent publication *Leggere il tempo*, is characterised by its sensitivity and attention to context. Devoid of excess and extravagance, his work establishes a polite dialogue with its surroundings, reflecting the discreet personality of the author. At the core of Ruinelli's practice lies a profound ethical consideration, extending beyond the design phase to encompass the entire spectrum of operational intricacies. His perspective on time translates into an acceptance of material aging, emphasising the importance of allowing buildings to follow their natural course. Rooted in context, his architecture seeks not only continuity but harmonious integration within the Alpine landscapes they inhabit. In dialogue with the interviewer, Ruinelli emphasises his preference for artisanal work, highlighting the significance of precision in execution and the centrality of humans over materials. His poetic exploration is manifested in creating atmospheres and carefully balancing the dynamic components of a project. Reflecting on the role of the architect, he envisions them as craftsmen endowed with both technical acumen and creative vision. Finally, Ruinelli shares a meaningful project – the fountains in the Soglio cemetery – a creation laden with delicacy and symbolism that underscores the spiritual depth of his work.

Armando Ruinelli

Architect and owner of Ruinelli Associati studio in Soglio (CH), Ruinelli is a lecturer at FHGR in Chur and a member of the Swiss Architects Federation. He has served as a member of the Committee for Architectural Culture and Landscape of the Autonomous Province of Bolzano-Alto Adige and as a judge for architecture awards and competitions. Some of his projects have received international awards and recognition.

Giorgio Azzoni

Architect and curator, Azzoni is a professor of Contemporary Architecture History, Modern Art History, and Landscape Theories at the Academy of Fine Arts Santa Giulia in Brescia. He has authored publications and critical texts, mainly focused on themes related to dwelling and the relationship between technology and nature. He is the scientific coordinator of the architectural regeneration workshop *Vione laboratorio permanente*.

Keywords

Armando Ruinelli, sensitive architecture, book, Switzerland.

La recente pubblicazione che raccoglie il lavoro quarantennale dello studio Armando Ruinelli è occasione per esplorarne concezione e modalità attuative, per indagare le ragioni di un'architettura sensibile da osservare senza fretta, con attenzione.

Priva d'iperboli e stravaganze, l'architettura di Armando Ruinelli instaura con i caratteri fisici e immateriali dei luoghi un dialogo garbato, che corrisponde alla personalità dell'autore. La discrezione e finezza del suo lavoro sono fondate sul riconoscimento di valori e sul rispetto di principi, nella consapevolezza del carattere relativo di ogni scelta progettuale, entro una concezione del mondo che considera il presente breve tratto di un divenire. Ciò si realizza anche privilegiando le connessioni con parti del contesto, il dialogo con la temporalità e mediante l'attitudine a creare ambienti di accoglienza all'abitare.

Il lavoro di Ruinelli esprime il senso etico di un processo di perfezionamento qualitativo che si realizza non solo nelle fasi progettuali, ma anche in quelle operative. L'esistente e le esigenze funzionali s'intrecciano con le idee architettoniche, mentre le soluzioni di configurazione finale prendono corpo tramite un dialogo virtuoso, spesso sperimentale, tra la natura dei materiali e la tecnica delle lavorazioni. Il laboratorio progettuale e operativo dello studio, come un'artigianale officina d'architettura, attiva energie e saperi diversi, estraendo da ciascuno dei partecipanti apporti personali e riconducendo il costruire nell'ordine fabbrile del fare umano. Che siano luoghi di lavoro, di svago, di vita comune o del silenzio, gli edifici di Ruinelli catturano la nostra sensibilità esprimendo serenità e protezione in forma di sottile poesia, segnata dalla patina del tempo come, magari a un secondo sguardo, comunica ogni luogo pregnante. Non ca-



In apertura
Studio Cascina
Garbald, lato est,
Castasegna (CH),
2019 (foto Ralph
Marcello Mariana).

Fig. 1
Casa 65
Zimmermann-
Ruinelli all'interno
del nucleo storico
di Soglio in Val
Bregaglia (CH), 1998
(foto Ralph Feiner).

sualmente essi trovano giusta dimora nelle valli alpine, dove ancora si respira un senso di comunità, anche costruttiva.

GA: La copertina del tuo libro, materica e priva d'immagini, reca al centro un titolo che cattura l'attenzione collocando l'architettura nella dinamica delle trasformazioni. Perché *Leggere il tempo*?

AR: M'interessa molto come invecchia l'architettura e come invecchiano, o dovrebbero invecchiare, le superfici. Poche tra quelle che utilizziamo invecchiano bene, perché generalmente si prediligono materiali che, almeno inizialmente, danno l'impressione dell'inalterabilità. Anche la plastica o la lamiera inossidabile m'interessano, ma in genere utilizzo materiali che nel corso del tempo subiscono una variazione.

Quando mi trovo in un luogo in cui non sono mai stato, magari in un giorno senza il sole che può segnalare l'orientamento, sono affascinato da come un materiale sia in grado di indicarmi l'orientamento degli edifici, il nord e il sud, e allora penso: tu, materiale, ti comporti come il tempo vuole. L'invecchiamento forse ci disturba, ma credo che la soluzione migliore sia accettarlo piuttosto che combatterlo con ostinazione.

GA: Molto interessante questa posizione culturale, improntata a quel lasciar essere (*Gelassenheit*) che colloca le cose nell'attesa del loro naturale divenire, una visione implicitamente

critica nei confronti della violenza della Tecnica. È opportuno lasciare che, come gli uomini, anche gli edifici vivano un loro destino.

AR: Credo sia preferibile accettare che avvenga il decorso naturale della materia, magari prendendo alcune precauzioni nel corso delle scelte esecutive. Nella comunicazione visiva, per questo e altri motivi preferisco che a leggere e interpretare le nostre costruzioni sia la sensibilità del fotografo. Per tale ragione, oltre alla parte documentaria, il libro presenta due inserti della fotografa-artista Katalin Deér, che si è soffermata a leggere il tempo sia nei luoghi e nel paesaggio che negli edifici, fotografandone alcuni anche 30-35 anni dopo la realizzazione.

GA: Concepire il tempo come strumento di misura per cogliere la vita di edifici e materiali denota una forma di pensiero assai profonda, di natura fenomenologica, che cerca non solo l'apparire ma anche le cose stesse, che si danno all'interno dei fenomeni. Accettare le trasformazioni di forme pensate nel progetto è insolito e rappresenta un fattore d'interesse. Ma non ti infastidisce che gli edifici possano mostrare i segni di un certo degrado?

AR: Non necessariamente. Nella vita sono sempre indispensabili manutenzioni, riparazioni, nulla nasce perfetto. Ad esempio, restaurare una facciata ammalorata è un tema, ma non solo d'architettura. Molti anni fa, in occasione della costruzione del mio studio e considerando il budget limita-

Fig. 2

Casa e atelier fotografico Raymond Meier, lato nord-ovest, Soglio (CH), 2003 (foto Raymond Meier).

Fig. 3

Casa Hostens-Willart, dettaglio dell'intonaco e lato ovest, Castasegna (CH), 2013 (foto Katalin Deér).



4



Fig. 4
Rinnovamento
del Cimitero di
Soglio (CH), vasche
d'acqua, 2010 (foto
Ralph Feiner).

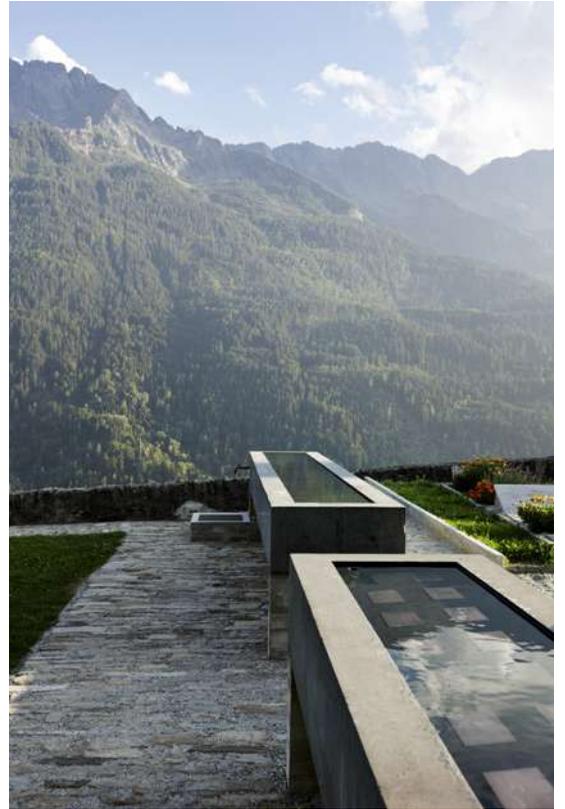
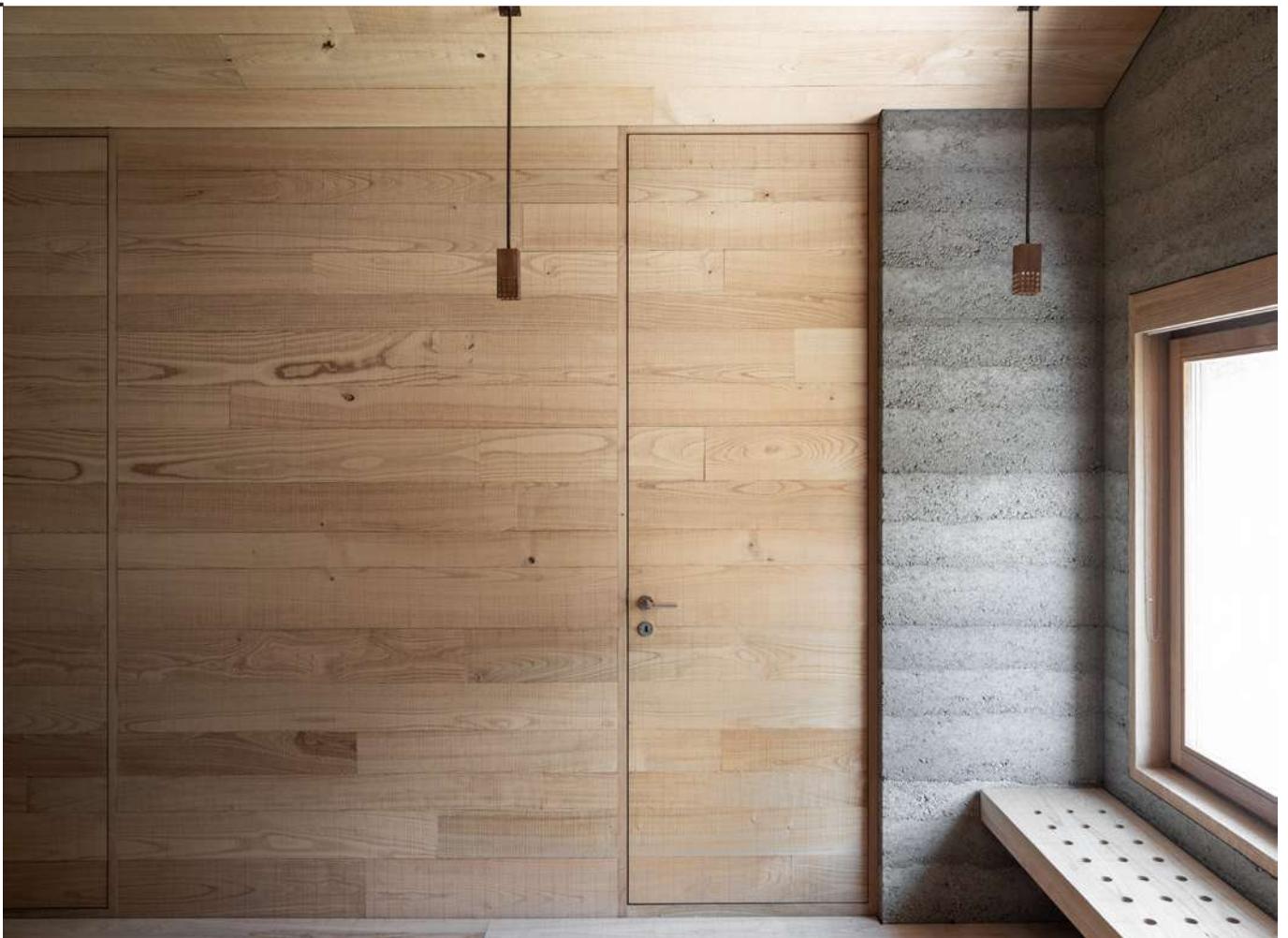


Fig. 5
Studio Cascina
Garbald, vista
interna, Castasegna
(CH), 2019 (foto
Raymond Meier).

5



to, il falegname mi comunicò che le finestre così come le volevo sarebbero state da sostituire dopo trent'anni. Non ha sbagliato, hanno resistito per trentaquattro. Ho accettato di buon grado ciò che rientra nell'ordine naturale delle cose.

GA: I tuoi lavori vanno conosciuti ed esperiti in loco, devono essere osservati lentamente. Con evidenza persegui l'arte del ben costruire e l'estrema cura nel dosaggio tra i materiali prevalenti, calcestruzzo, intonaco, acciaio e legno, è arricchita da un'attenta ricerca sul loro trattamento e posa. Quanto conta per te l'esattezza esecutiva?

AR: Molto. Generalmente utilizzo materiali che costano poco ma richiedono molta lavorazione, dove l'opera dell'artigiano è più importante del materiale stesso, e dove le lavorazioni sono spesso impegnative. Ho sempre avuto un alto rispetto per il lavoro delle persone, e ho compensato il risparmiato nel costo dei materiali con quello delle lavorazioni artigianali.

Più il materiale è semplice più la lavorazione ha valore: se non è esatta si ottiene il rustico, che proprio non m'interessa. La forma finale dev'essere il risultato di un lavoro accurato. Ad esempio, il legno a taglio sega, non piallato, pretende una preparazione attenta e solo l'utilizzo della bindella (preferita, dopo sperimentazioni, alla sega circolare) permette di ottenere la superficie voluta: superficialmente grezza ma lavorata in modo tale da poterla calpestare a piedi nudi, sentendone la rugosità ma senza il problema delle spine.

GA: Si tratta di un'attività operativa e collaborativa che coinvolge attivamente gli esecutori.

AR: Quando l'artigiano ha l'occasione di realizzare un lavoro che potremmo definire "a regola d'arte" si ritiene soddisfatto e realizzato, aumenta l'autostima ed è sollecitato a migliorare la propria tecnica esecutiva. Avverte di essere parte integrante del processo qualitativo, non un semplice esecutore.

GA: Questo aspetto, certamente positivo, appare in controtendenza. La centralità che attribuisce alla lavorazione artigianale privilegia l'uomo rispetto al materiale, oggi invece sempre più industriale, tecnico, performante e costoso. La tua scelta riduttiva ha un sapore etico.

AR: Mi chiedo costantemente se un materiale o una forma siano architettonicamente necessari. Tendo a ridurre l'incidenza e il numero dei materiali perché i pochi che scelgo siano in grado di risuonare tra loro e produrre significati percettivi. Ho in comune con architetti che lavorano nelle

valli svizzere il privilegio di realizzare architettura con un alto grado di libertà, ma devo dire che l'utilizzo parsimonioso dei materiali è una tendenza sempre più frequente.

GA: Osservando da vicino le tue realizzazioni, toccando, osservando dettagli, allineamenti e passaggi si nota che attribuisce grande valore al trattamento delle superfici, a volte sono precisissime altre volte grezze, come parlano tra loro?

AR: Il corrugato ha bisogno vicino a sé del fine, come la luce necessita dell'ombra. Lo studio Cascina Garbald, di due solo locali, ha i muri in calcestruzzo battuto a vista e i soffitti in legno di castagno a piano sega, ma il pavimento è liscio come la pelle di un neonato. Composto da calce e polvere di marmo, è stato levigato a mano fino a divenire una superficie lucida, elegante e quasi bianca, con la sabbia che affiora in superficie creando leggere velature. Rispetto al "feriale" delle altre superfici rappresenta il "festivo", come quando partecipando a una festa importante ci assale il desiderio di indossare la cravatta su un colletto ben fatto.

GA: Sottoponi i materiali a processi di lavorazione molto spesso sperimentali, che li portano ad una forma compiuta, matura, ma senza stravolgerne le caratteristiche fondamentali, anzi valorizzandone intrinseche proprietà. Cosa intendi "estrarre" dalla loro natura?

AR: Intendo offrire ai materiali che utilizzo l'opportunità di esprimere la loro essenza, cioè la poesia presente nella qualità della materia. La combinazione di più materiali può esaltarne le peculiarità, creando un ambiente in grado di coinvolgerci emotivamente.

GA: La tua architettura è riconoscibile ma sembra sorgere dall'esistente, ha il sapore del luogo in cui è realizzata, s'inserisce nel suo continuum. Quali sono gli elementi che di volta in volta utilizzi per far sì che quell'edificio possa trovarsi a suo agio proprio lì?

AR: Procedo combinando fra loro conoscenza (analisi del luogo, studio delle forme e dei materiali utilizzati in passato) e sensazioni o intuizioni che si presentano nel corso della progettazione.

GA: Ti è capitato di intuire dalla committenza richieste non solo funzionali ma di ordine superiore, riguardanti l'immaginario o di tono spirituale?

AR: Indirettamente direi di sì, ma non in modo esplicito. In certe circostanze mi è sembrato di captare desideri particolari, addirittura un pochi-

6



7



9



8



10



Fig. 6

Ampliamento casa Schoch, veranda, Soglio (CH), 2023 (foto Marcello Mariana).

Fig. 7

Atelier Miriam Cahn, lato nord, Stampa (CH), 2016 (foto Ralph Feiner).

Fig. 8

Riqualficazione stalla Meier, lato ovest al piano terra, Soglio (CH), 2009 (foto Raymond Meyer).

Fig. 9

Casa e atelier fotografico Raymond Meier, vista interna, Soglio (CH), 2003 (foto Katalin Deér).

Fig. 10

Casa e atelier Eigen, interno, Dobbin (D), 2018 (foto Bernd Grundmann).

no mistici. Sono impressioni che mi interessano, direi da un punto di vista laico, spirituali in senso laico.

GA: Quando ti sembra di aver trovato la giusta qualità architettonica?

AR: Quando forma, proporzioni e materiali chiudono un cerchio.

GA: L'ossessione per la novità della forma certamente non ti appartiene. Come collochi la tua ricerca entro il panorama dell'architettura contemporanea?

AR: Cerco la continuità, prediligo tener conto di ciò che già esiste accompagnando la nuova architettura ad essere complice con quella preesistente, senza negare che il nuovo deve necessariamente dichiararsi come tale. Se tutte le nuove costruzioni fossero unicità inizierebbe una gara all'edificio più straordinario, ogni volta "sempre più spettacolare". Lascio immaginare a che tipo di città e villaggi dovremmo abituarci.

GA: Osservando le tue architetture sembra di poter cogliere antichi magisteri, la padronanza dell'atto del costruire. In che forma ti senti un Baumeister?

AR: In quella di Tessenow, che è senz'altro una fonte d'ispirazione.

GA: Hai una grande esperienza di lavoro, sia teorico come docente, che pratico come gestore di uno studio professionale e architetto costruttore con una significativa esperienza di cantiere. Quale ruolo assegni al progettista?

AR: È un professionista che svolge un servizio. A differenza dell'artista che decide autonomamente cosa realizzare, di regola riceve un incarico per realizzare un edificio con precise caratteristiche. Non è un artista, è un artigiano dotato di competenze tecniche e di creatività che può alzare il livello del costruito a particolari forme di eleganza e di atmosfera, anche poetiche.

GA: È sempre difficile esprimere qualità praticando la leggerezza, far acquisire ai luoghi un'atmosfera percepibile senza forzature, dotarli naturalmente di una loro intima risonanza.

AR: È uno dei punti su cui ragiono maggiormente. Creare un ambiente in grado di esprimere un'atmosfera, una situazione che produca emotività è uno degli esercizi più difficili, ma tra i più affascinanti.

GA: I tuoi ambienti non sono eccessivamente luminosi, come spesso nell'architettura contemporanea, in essi il contrasto tra luce e ombra è modulato, sembra segnare l'agire del tempo.

AR: Una vive dell'altra. È per così dire uno scambio di cortesia. La luce ha bisogno dell'ombra per esprimersi nei migliori dei modi. Così anche in contrasto tra il lucido e l'opaco, tra i colori forti e quelli appena percettibili.

GA: La ricerca di un dinamico equilibrio tra le parti del progetto, come gli spazi, le aperture, la connotazione degli ambienti e i passaggi, sia interni che tra interno ed esterno, appare una cifra costante del tuo lavoro. Come si traduce questo misurato controllo, calibrato ogni volta, in una forma di eleganza?

AR: Nell'effetto di superfici che danno l'impressione di essere inconsuete in quella situazione e possono produrre un'espressione di sorpresa. Ciò aiuta a creare quello che in italiano è definito atmosfera, ovvero Stimmung. Creare una Stimmung è difficile e richiede pensiero e precisione, anche divergenza nell'uso di materiali e lavorazioni, che possono anche essere scambiati rispetto alla con-

suetudine. Si tratta di un processo lento che richiede una paziente sperimentazione.

Per ricercare le giuste possibilità noi lavoriamo con i plastici, di cartone o di legno, poco invece con i modelli virtuali che producono sempre l'impressione di un inganno.

GA: Questo tua ricerca, che ha un'impronta poetica, sembra suggerire tonalità emotive.

AR: Forse ma inconsapevolmente, mi basta vedere che i committenti si sentono bene negli spazi che abbiamo progettato.

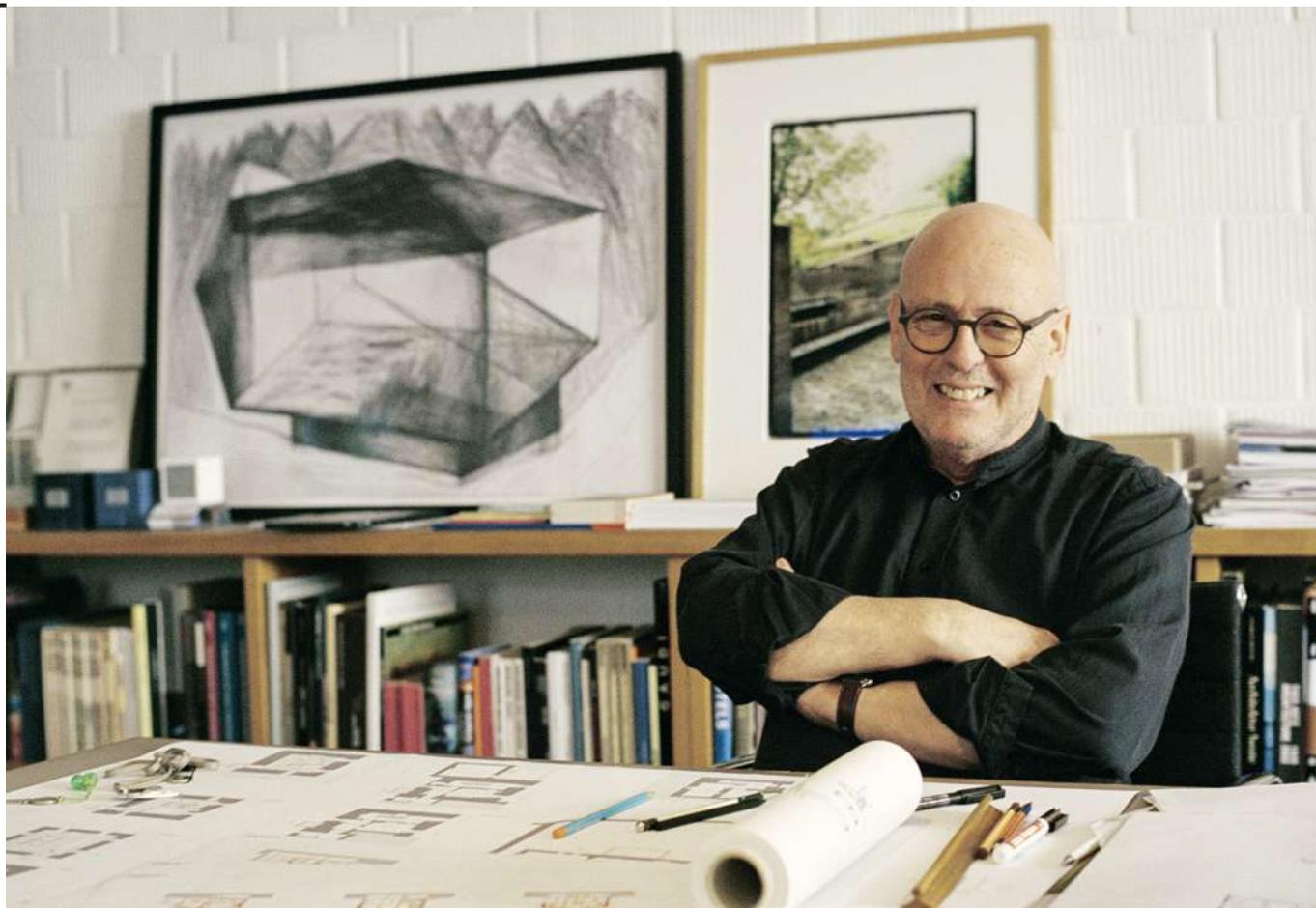
GA: Nel dialogo che la tua architettura attiva con i suoi abitanti ritieni possano assumere particolare rilievo le pause, i toni, i tempi?

AR: Credo di sì, anche qui la "composizione" fra dialogo e pausa per me è molto importante. Se la casa dà una mano in questo senso, sono generalmente soddisfatto e ho l'impressione che il progetto sia sulla strada giusta.

GA: Ci vuoi parlare di un progetto di particolare intensità, anche di contenuto spirituale, che ha segnato il tuo recente percorso?

Fig. 11
Armando Ruinelli
nello studio di
Soglio, 2022 (foto
Katalin Deér).

Fig. 12
Leggere il tempo,
Armando Ruinelli
Architetti /
Architekten,
Progetti / Bauten
1982-2022, Park
Books, Zurigo 2023.



AR: Un progetto importante, dal punto di vista tematico, è la realizzazione di due fontane in calcestruzzo nero all'interno del cimitero di Soglio. Intervenire all'interno di un cimitero è un atto importante, delicato ed emozionale poiché in quel luogo riposano i nostri defunti.

Nel 2010 si è determinata la possibilità di realizzare nuove sepolture entro urne collocate nella terra, che col tempo si decompongono, così che il prato divenga un luogo di sepoltura collettiva e anonima. Per progettare l'identificazione di questi defunti ho pensato al ruolo pubblico svolto dalle fontane nelle piccole comunità. Ne ho realizzate due, uguali e speculari: una permette all'acqua di riscaldarsi ed essere usata per irrorare i fiori, l'altra accoglie sul fondo piastre in bronzo con incisi i nomi dei morti che stanno tornando alla terra. Il fondo delle fontane è leggermente in pendenza

e funziona come un leggio, mentre il calcestruzzo con cui sono realizzate è nero perché ciò permette all'acqua, pur leggermente mossa dal vento, di riflettere il cielo e il movimento delle nuvole.

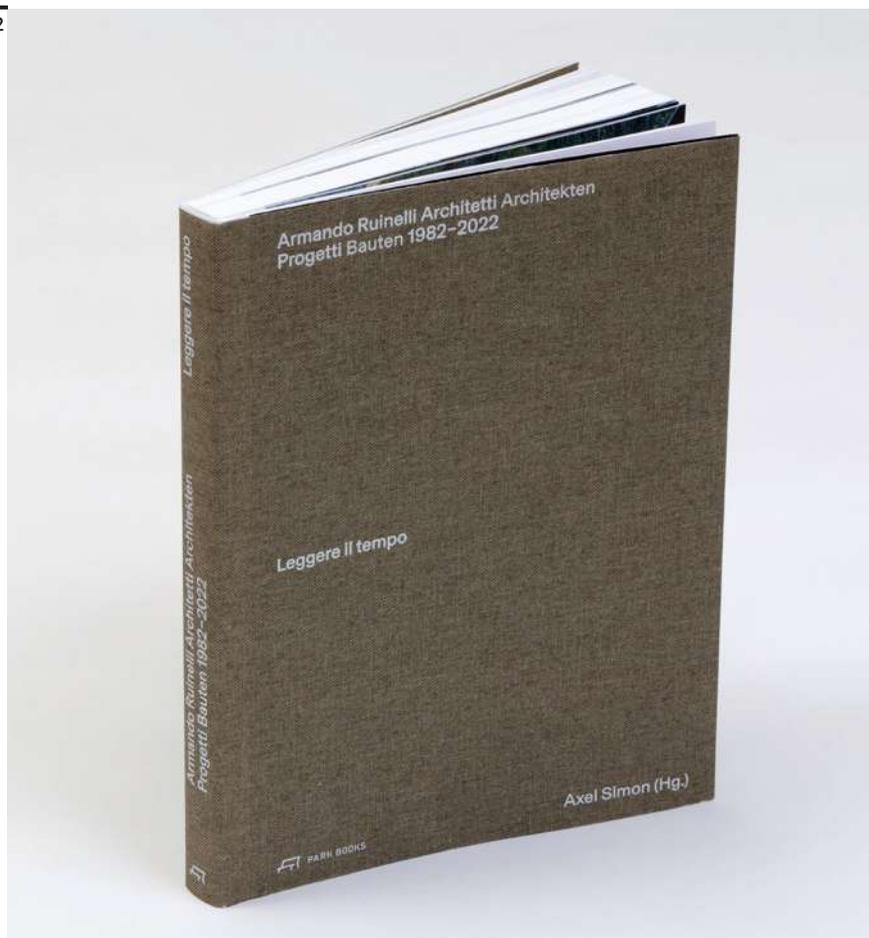
Questo progetto mi ha lasciato inizialmente senza sonno per l'alto valore simbolico della ristrutturazione di un camposanto; ci ho ragionato molto. L'uso del calcestruzzo ha destato alcune perplessità ma a lavori ultimati, spiegando e mostrando ai concittadini quale fosse l'idea di fondo (anche un poco poetica) è stato accolto in modo positivo. Lo specchiarsi del cielo sulla superficie dell'acqua, inframmezzandosi ai nomi, l'ingresso del tutto silenzioso dell'acqua nelle fontane e la tranquillità suscitata da quella situazione solo lievemente dinamica sono piaciuti e hanno trasformato una specie di azzardo progettuale in un intervento in qualche modo spirituale, in grado di toccare il profondo di ognuno. ■

Bibliografia

Armando Ruinelli + Partner (2012), *De Aedibus* vol. 46. Quart Verlag, Luzern.

Armando Ruinelli Architetti / Architekten (2023), *Progetti / Bauten 1982-2022, Leggere il tempo*, Park Books AG, Zurigo.

12







Visages de la contemplation

Faces of contemplation

Visages del la contemplation (1980) is the title of a photography book with images by Michele Pellegrino, a preface by Roger Etchegaray, Archbishop of Marseille at the time of publication, and Cardinal Presbyter of St. Leo I, former president of the Council of Conferences of Bishops of Europe and of the Episcopal Conference of France, with the full text and historical notes by Jean Pier Ravotti.

The work, now quite rare and preserved in the Vatican Apostolic Library, unparalleled in its reflection, remains a powerful fresco of monasteries and contemplative life, the identities and differences of charisms, and the vows of poverty, chastity and obedience of the different orders and monasteries: the Benedictines, the Camaldolese, the Cistercians, the Canons Regular, the Trappists, the Carthusians, the Poor Clares, the Dominican and Carmelite nuns, the Passionists and the Little Sisters of Bethlehem, and the Little Brothers.

A sister dimension to that of the cloistered emerges in the book, a dimension that could be considered the most neglected by historians, especially in the oblivion of sapiential traditions: cloistered monasteries as citadels of culture and art, custodians of priceless heritages, and at the same time extraordinary centres of production that admirably shape territories and landscapes. This world of partially lost sapiential traditions, of care, intelligence, love of nature, harmony, sustainability, invites us to think about the issue of sustainability in the mountains.

Daniele Regis

Regis completed his Phd and postdoctoral research in History of Architecture and Urban Planning. He is an assistant professor in Urban and Architectural Design in the Department of Architecture and Design at the Politecnico di Torino. He is the author of more than 250 publications on the history, architecture and sustainable development of the Alps.

Keywords

Contemporary photograph, life in monastery, enclosed religious orders, cultural heritage, religious architecture.

Doi: 10.30682/aa2311s

Visages de la contemplation è il titolo di un libro con fotografie di Michele Pellegrino (1934-), celebre fotografo cuneese, con prefazione di Roger Etche-garay (1922-2019), all'epoca della pubblicazione Arcivescovo di Marsiglia e Cardinale presbitero di San Leone I, già presidente del Consiglio delle Conferenze dei vescovi d'Europa e della Conferenza episcopale e di Francia, con testo e note storiche di Jean Pier Ravotti (1948-), in quegli anni giovane sacerdote della diocesi di Mondovì. Si tratta di un volume del 1980 in coedizione francese-italiana con Apostalat des Éditions di Parigi e l'editrice AGA "Il portichetto" di Cuneo.

L'opera, ormai rarissima e conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, resta un affresco potente, senza confronti nel panorama mondiale, sui monasteri e la vita contemplativa, sulle identità e differenze dei carismi, nei voti di povertà, castità e obbedienza dei differenti ordini e monasteri:

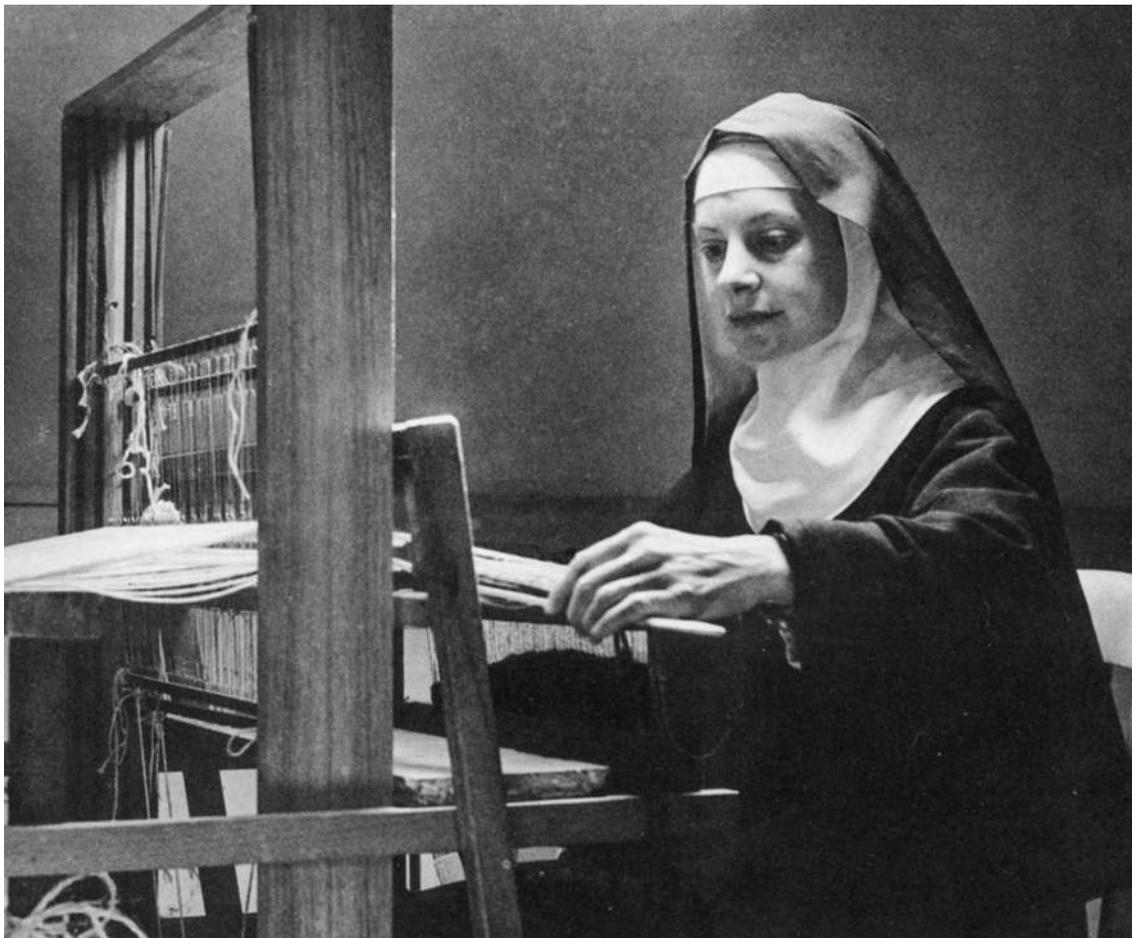
i Benedettini e le Benedettine, i Camaldolesi e le Monache camaldolesi, i Circestensi e le Monache cistercensi, i Canonici regolari, i Trappisti, i Certosini e le Certosine, le Clarisse, le Domenicane e Carmelitane, le Passioniste e le Piccole sorelle di Bethléem, i Piccoli fratelli.

Un'opera irripetibile, perché i monasteri stanno cambiando sull'onda lunga del Concilio, nelle spinte date dalla progressiva secolarizzazione e soprattutto nell'adeguamento alle istruzioni della *Cor Orans* sulla vita contemplativa emanata in applicazione della Costituzione apostolica *Vultum Dei quaerere*. Nessuno era riuscito ad entrare in quegli anni nei conventi di clausura: l'Abate della *Chartreuse* gli disse: «Lei è il sesto laico che in seicento anni accede agli spazi della clausura». Nessuno era riuscito a fotografare una monaca sorridente nella sua cella, neppure Sergio Zavoli nella sua celebre intervista solo vocale, passando un microfo-



Tutte le fotografie sono di Michele Pellegrino e fanno parte della pubblicazione *Visages de la contemplation*.





no tra le grate della clausura (Zavoli, 1957). Una fonte quasi misconosciuta agli storici, altra rispetto alle consuete fonti storiche e documentali, che segna il trionfo della potenza della fotografia sulla parola, che ci esorta piuttosto, ricordava Valery nel suo «discorso sulla fotografia» alla Sorbona nel 1939, «a cessare di voler *descrivere* ciò che può da sé *inscrivere*» (Valery, 2005).

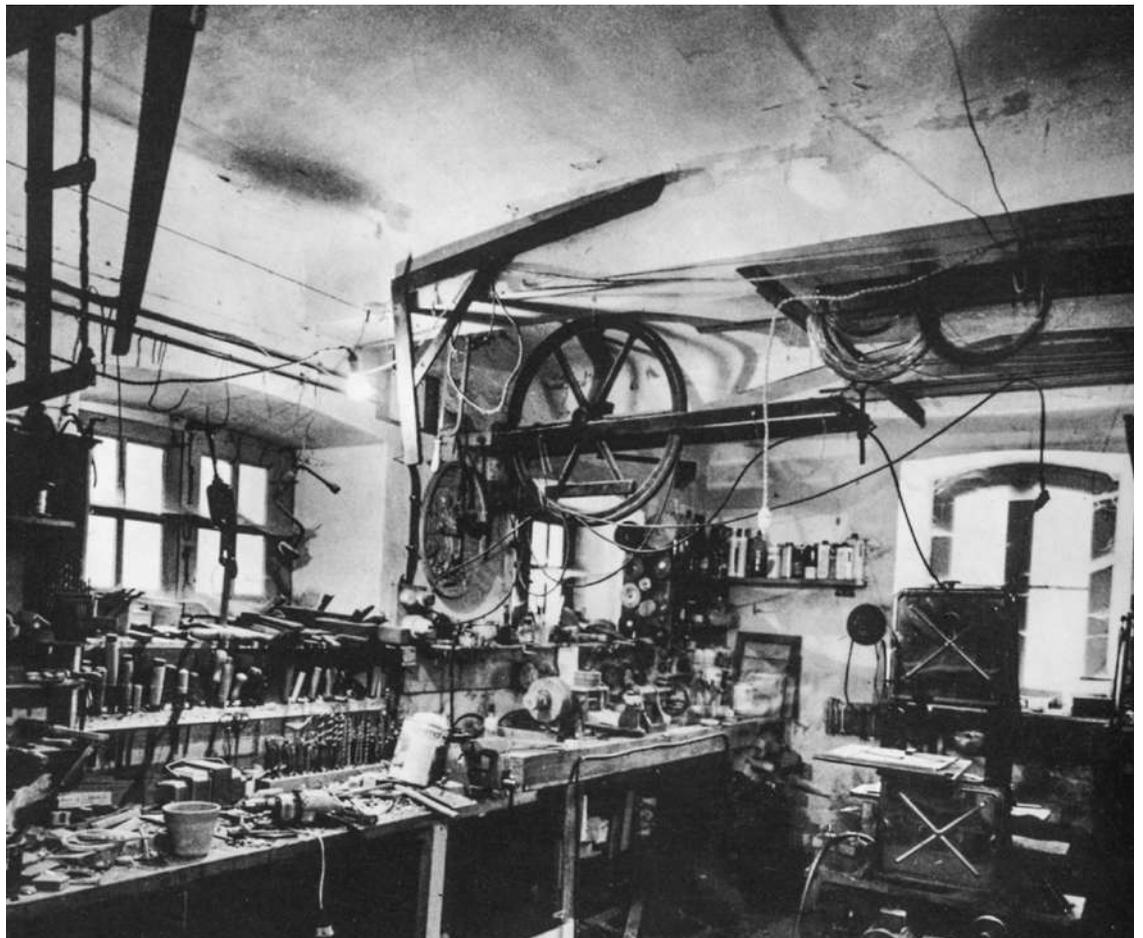
«Guardate bene queste foto», scriveva Roger Etchegaray, «nulla di più umano, di più semplice, di più quotidiano [...]. Come ringraziarli di essersi lasciati cogliere in flagrante per parlarci di Dio con tanta abbondanza, mentre la loro vocazione silenziosa è parlare a Dio. Anche le immagini che mostrano soltanto luoghi o oggetti, artistici, ordinari o insoliti, lasciano indovinare il passato o il presente di comunità palpitanti di vita. È bello che l'occhio indiscreto e benevolo dell'obbiettivo sia andato a passeggio attraverso i monasteri rannicchiati o appollaiati sui due versanti delle Alpi. Su una terra che può con fierezza rivelare una storia monastica tra le più antiche e le più feconde» (Etchegaray, 1980).

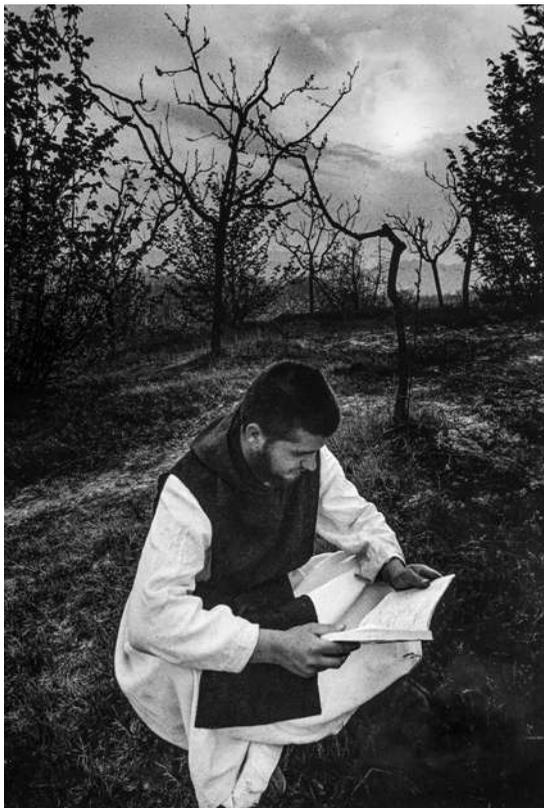
Al monastero di La Font-Saint Joseph a Cotignac le monache sono assorti a tessere al telaio e al dise-

gno, i camaldolesi in alta Valle dell'Arno impegnati nell'orto, nelle miniature, i cistercensi di Lérins raccogliere la lavanda; alla Santissima Annunziata di Fossano le monache sono colte insieme a cucire e ricamare, a Santa Chiara di Vicoforte e Sainte-Marie-Madeleine di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume a dipingere icone o a suonare insieme il flauto nel bosco. È un'umanità viva e trascendente, assorta, intenta a pregare, genuflettersi, contemplare, leggere, camminare, bagnarsi, curare l'orto, nell'ascesi comunitaria di singole persone.

La vita: «Non dite mai cosa sia la vita», scriveva padre Turollo: «un pozzo d'acqua sorgiva nel deserto [...] un raggio di luce nel buio di una cella o il silenzio dell'alba quando sorge la luce» (Turollo, 1987).

Contano dunque quei volti che sembrano “ebberi di Dio”, ma ciò che colpisce sono le comunità intente al lavoro in equilibrio perfetto tra *Ora et Labora*, portate alle arti pratiche: sono le immagini delle monache impegnate nel disegno, nella pittura, nella tessitura o apicoltura, dei benedettini, certosini, camaldolesi, trappisti immersi nelle trascrizioni negli *scriptoria*, nelle occupazioni di speciali o nell'arte dell'intarsio, nei caseifici, nelle distillerie,





nei laboratori per l'arte dell'intarsio, in obbedienza alla *Regola* di San Benedetto nel *De opere manum quotidiano*: «Otiositas inimica est animae. Et ideo certis temporibus occupari debent Fratres in labore manuum; certis iterum horis in lectione divina» (Benedetto, 2002).

Emerge così un'altra dimensione sorella a quella della clausura, forse la più trascurata dagli storici, specie in considerazione dell'oblio delle tradizioni sapienziali; i monasteri di clausura come cittadelle della cultura e dell'arte custodi di inestimabili patrimoni ed insieme straordinari centri produttivi che modellano mirabilmente territori e paesaggi. I monaci erano maestri nella preparazione dei "galenici", nella coltivazione delle piante utili non solo per la sussistenza della comunità monastica, nell'*hortus*, nel *pomarium* con le piante da frutto, nell'*herbarium* con le piante medicinali, nel *viradarium* e nelle piantagioni, nell'apicoltura, nella raccolta e trasformazione dei piccoli frutti, nella produzione di oli essenziali, erbe officinali, distillati, confetture, ecc. In alta montagna dotano i pascoli di trune e casere, costruiscono recinti per il bestiame e stalle nelle grange, ripuliscono la montagna da rovi infestanti, governano le foreste con faggete e castagni in purezza, costruiscono essiccatoi, fienili, mantengono sentieri e mulattiere, conservano il bosco con tagli sostenibili e fanno sorgere mulini, segherie, martinetti idraulici, peste da capane, per macinare il frumento, preparare il legname da costruzione, follare i panni, forgiare i metalli, e ancora vasche per l'allevamento di trote e salmerini e l'insieme di canalizzazioni per l'agricoltu-

ra e per alimentare le macchine ad acqua; insieme ai conversi costruiscono nuovi edifici e grange, aprono piccole cave, fucine e fornaci; sono maestri scalpellini e falegnami, scultori, eccellono nell'arte dell'intarsio, dipingono icone.

Un segno di speranza viene anche dalla fondazione di nuovi monasteri. Uno degli ultimi costituiti in Piemonte è il Monastero *Dominus Tecum* a Pra d'Mill (Cuneo), "gemmato" dai cistercensi di Lèrin che primeggia per le attività agricole nella produzione frutticola montana e nelle confetture (Regis, 2005).

Un mondo di tradizioni sapienziali in parte perdute, di cura, intelligenza, di amore verso la natura, di armonia, di sostenibilità, di "filie corte", che fa impallidire gran parte delle contemporanee distopiche narrazioni "green", che fa scolorire nel buio le agende globaliste. Un universo di tradizioni e saperi che segna, nel frantumarsi della tradizione della Chiesa apostolica romana, nelle difficoltà della Chiesa ortodossa sempre più spesso senza terra e luoghi, nel consumarsi di un'Europa costruita sul denaro e sulle banche e che ha rinnegato la sua mirabile storia, un oriente, una radice autentica nelle profonde tradizioni, dunque una vera identità europea, verso una nuova spiritualità e sostenibilità. Un invito a riscoprire la bellezza del creato, a ricordarci «che il mondo nei piani di Dio non è un immenso e volgare arnese che interessa solo nella misura in cui serve, ma anche un grande giardino fiorito» (Etchegaray, 1980), a farci giardinieri del mondo, ad aprire i nostri cuori, a costruire insieme quei "Cieli nuovi e terre nuove" che verranno. ■

Bibliografia

- Benedetto** (San) (2002), *Regula monasteriorum sancti Benedicti abbatis* (530 d.C.), Libreria Editrice Vaticana, Roma.
- Etchegaray Roger** (1980), «Preface», in Michele Pellegrino, *Visages de la contemplation*, Apostolat des Éditions-Editrice Il Portichetto, Paris-Cuneo.
- Faletti Fratel Cesare** (2005), «Il ritorno dei monaci cistercensi», in Daniele Regis (a cura di), *Turismo nelle Alpi. Temi per un progetto sostenibile nei luoghi dell'abbandono*, Celid, Torino, pp. 53-60.
- Fiora di Centocroci Paolo Edoardo** (2005), «Continuità ed attualità del monachesimo», in Daniele Regis (a cura di), *Turismo nelle Alpi. Temi per un progetto sostenibile nei luoghi dell'abbandono*, Celid, Torino, pp. 77-88.
- Momo Maurizio** (2005), «Il monastero di Prà'd Mill», in Daniele Regis (a cura di), *Turismo nelle Alpi. Temi per un progetto sostenibile nei luoghi dell'abbandono*, Celid, Torino, pp. 61-76.
- Pellegrino Michele** (1980), *Visages de la contemplation*, Apostolat des Éditions-Editrice Il Portichetto, Paris-Cuneo.
- Regis Daniele** (a cura di) (2005), *Turismo nelle Alpi. Temi per un progetto sostenibile nei luoghi dell'abbandono*, Celid, Torino.
- Regis Daniele** (2023), «Una promenade visiva tra architettura, paesaggi e spiritualità», in Michele Pellegrino, *Cartusia Vallis Pissi. La Certosa di Pesio*, Comune di Chiusa di Pesio/Missionari della Consolata/Comitato promotore degli 850 anni della Fondazione della Certosa di Pesio, pp. 16-25.
- Regis Daniele** (2023, in corso di stampa), «Atelier Cartusia, Moltiplicare i pani e i pesci», in *Atti della Giornata di studi La Certosa di Pesio 850 anni di storia e spiritualità nelle Alpi liguri, 7 Ottobre*, Comitato promotore degli 850 anni della Fondazione della Certosa di Pesio.
- Valéry Paul** (2005), *Discorso sulla fotografia* (ed. orig. 1939), Filema, Napoli.
- Tuoldo David Maria** (1987), *Il grande male*, Mondadori, Milano.
- Zavoli Sergio** (1957), *Clausura*, documentario radiofonico, RAI Teche, Roma.

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

ArchAlp è una rivista ad accesso aperto del Politecnico di Torino.

Tutti i numeri sono disponibili online sul sito

<https://areeweb.polito.it/ricerca/IAM>

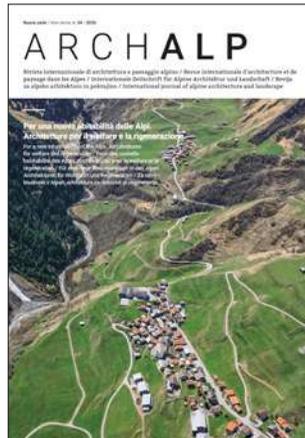
Dal primo numero della nuova serie la versione cartacea della rivista è disponibile presso Bologna University Press e nelle librerie specializzate.

ArchAlp is an open access journal of the Polytechnic of Turin.

All issues are available online on

<https://areeweb.polito.it/ricerca/IAM>

From the first issue of the new series the paper version of the journal is available at Bologna University Press and in specialized bookshops.



Nuova serie / New series n. 10 - 2023

ARCHALP

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

Le altre montagne

Les autres montagnes / Die anderen Berge
/ Druge gore / The other mountains



Nuova serie / New series n. 11 - 2023

ARCHALP

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

Tra terra e infinito.

Architetture alpine per la spiritualità

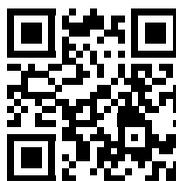
Entre terre et infini. Architecture alpine pour la spiritualité / Zwischen Erde und Unendlichkeit. Alpenarchitektur für Spiritualität / Med zemljo in nebotom. Alpske arhitekture in duhovnost / Between earth and infinity. Alpine architecture for spirituality



Abbonamento a 2 numeri, formato cartaceo, circa 160 pagine a numero, a colori. Spese di spedizione per l'Italia incluse (uscita semestrale: luglio 2023, dicembre 2023)

2 issues subscription, print version, about 160 pages for issue, full color. Shipping charges included Italy only (issues: july 2023, december 2023)

**Abbonamento 2 numeri (formato cartaceo)
2 issues subscription (print version)**



Scan here

<http://bit.ly/ARCHALP>

info: ordini@buponline.com

iam
Centro di Ricerca
Istituto di Architettura Montana

Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design

Bologna University Press

