

## L'intervista.

### Tita Carloni, una voce critica dell'architettura ticinese

Tita Carloni compie ottant'anni. Nato a Rovio il 24 giugno 1931, da oltre mezzo secolo è un protagonista della cultura architettonica ticinese.

Diplomatosi al Politecnico federale di Zurigo nel 1954, nel 1956 apre il proprio studio a Lugano con Luigi Camenisch. Già nei primi progetti – la casa Balmelli a Rovio (1956-58) e una casa unifamiliare a Ligornetto (1959-60) – il rigore costruttivo si accompagna a un interesse profondo per l'architettura organica, che si esprime nella scelta dei materiali e nell'adattamento alle caratteristiche del luogo.

Fin dagli anni Sessanta, all'attività progettuale Carloni affianca quella di pubblicista, prendendo posizione su temi d'attualità riguardanti l'architettura, il territorio e la cultura. Quale deputato del Gran Consiglio – ne fa parte una prima volta dal 1960 al 1961, nelle fila del Partito Conservatore Democratico come rappresentante dell'ala cristiano-sociale –, e membro della Commissione cantonale monumenti storici, dal 1960 al 1967, rivela un precoce interesse per la salvaguardia del patrimonio storico e artistico e per il restauro, concretizzatosi poi in numerosi interventi quali il consolidamento e la reinterpretazione della chiesa di S. Giovanni Battista a Gnosca (1990-92), o la nuova facciata della chiesa parrocchiale di Rovio (1994-1997).

Nei primi anni Sessanta è impegnato nella progettazione del settore "Art de vivre – joie de vivre" all'Esposizione nazionale svizzera di Losanna. Questa esperienza è seguita da un periodo di intensa attività progettuale, destinata a rallentare nella seconda metà del decennio, a seguito del processo nel quale viene coinvolto con Virgilio Gilardoni e Plinio Martini, e in concomitanza con il suo ritorno sulla scena politica cantonale, questa volta con il Partito Socialista Autonomo, che rappresenterà in Gran Consiglio dal 1971 al 1977. Sono anni che coincidono con una sorta di *Berufsverbot*, che gli preclude importanti incarichi pubblici, proprio nel periodo in cui il Ticino conosce uno straordinario, quanto disordinato, boom edilizio.

Negli anni Settanta Carloni sperimenta soluzioni alternative al tradizionale studio d'architettura, nell'ambito dei Collettivi di progettazione 1 e 2, fondati con Lorenzo Denti, Fosco Moretti e altri. Tra le opere progettate va menzionata la *Siedlung Case Cereda* a Balerna (1974) con appartamenti di qualità a costi contenuti. Parallelamente, è impegnato nell'attività didattica, insegnando a partire dal 1968 alla Scuola d'architettura dell'Università di Ginevra, che dirige dal 1976 al 1982.

Formidabile divulgatore, trasmette le sue conoscenze anche attraverso conferenze, interventi pubblici e un'intensa attività pubblicistica. Nel corso della sua

carriera collabora a periodici («Politica Nuova», «Area», «Confronti», «la Regione») e redige interventi per riviste quali «Werk, Bauen + Wohnen», «Casabella», «Rivista tecnica della Svizzera italiana», «Archi» oltre che per il nostro AST.

All'abbondanza dei suoi scritti fa riscontro una vistosa carenza di pubblicazioni sulla sua produzione architettonica. Se è vero che Carloni non appartiene alla generazione di architetti inclini a documentare e promuovere la propria attività su carta patinata, è innegabile che la sua militanza politica e il *Berufsverbot* cui abbiamo accennato abbiano contribuito a precludergli lo spazio dovuto nella storiografia architettonica e nelle istituzioni. La dispersione dei suoi materiali e progetti nell'incendio che nel 1981 funestò il suo studio hanno fatto il resto. Attualmente un suo fondo documentario è custodito presso la Fondazione Archivi Architetti Ticinesi, presso l'Archivio di Stato di Bellinzona

Tita Carloni lavora nel proprio studio a Rovio, dove la redazione dell'AST lo ha intervistato.

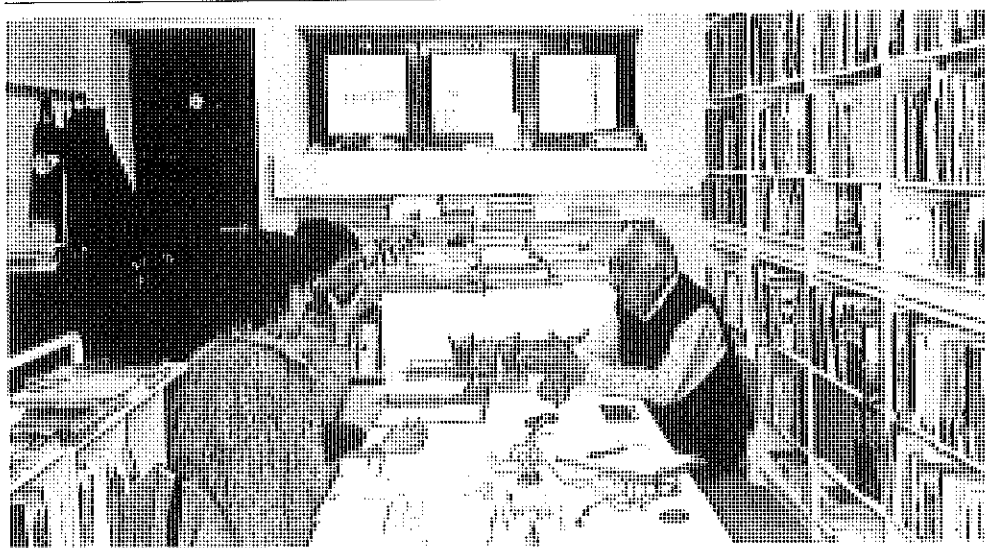
AST: *Cominciamo dall'inizio...*

TC: Sono nato qui, a Rovio, nel giugno del 1931. Sono nato in casa, non all'ospedale. Si nasceva in casa, in questi ambienti: il medico passava solo in caso di bisogno, la levatrice non sempre arrivava. Era un paese pieno di asini e di muli e di gente che andava a piedi. Ma soprattutto era un mondo all'antica, con molta emigrazione verso la Svizzera interna: di muratori, gessatori, stuccatori, di tutte le professioni dell'edilizia. Soprattutto a Zurigo, Winterthur. Ci andavano in parecchi, era sovente un'emigrazione stagionale: tornavano, passavano l'inverno qui e ripartivano. I più giovani qualche volta si stabilivano là, poi magari si sposavano.

A Rovio c'era tantissima campagna, e contadini e contadine che facevano solo quello. Il Generoso era pieno di capre. Era un mondo ancora ottocentesco, con un ruolo enorme della pratica religiosa. Tutto era animato da quello: la messa del mattino, la settimana santa che non finiva mai, la Madonna in febbraio prima che partissero gli emigranti, poi la Madonna d'agosto... Sto parlando degli anni trenta, quelli della mia prima infanzia. E i ragazzini sempre in giro, ad aiutare a fare qualche lavoro, a fare i monelli, anche in chiesa, perché era una forma di divertimento anche quella.

AST: *Puoi tratteggiare l'ambiente familiare entro il quale sei cresciuto?*

TC: In casa mia erano tutti pittori e decoratori. Mio nonno Giacomo era emigrato in America, poi è tornato; mio padre Taddeo insegnava alla scuola dei pittori a Lugano, che oggi non c'è più. Era una scuolotta interessante, una delle ultime manifestazioni di quella cultura artigianale che si sarebbe persa nel secondo dopoguerra. Aveva pochi allievi, in tutto forse una ventina, e imparavano la decorazione: filetti, chiaroscuro, cornici, fiori, girali, cose fatte abbastanza bene, poi le



L'intervista a Tita Carloni nel suo studio di Rovio, il 15 aprile 2010: la matita per meglio esprimere i concetti, fra raccolte di pietre, libri antichi e moderni, collane su monumenti, cataloghi e riviste, rotoli di disegni, incarti su restauri e molto altro.

tecniche tradizionali. In casa mia c'era un grande locale che chiamavamo il magazzino dei colori, pieno di materiali per la pittura. Mio padre insegnava, ma appena finita la scuola, andava a fare decorazioni, e io con lui. A Locarno avevano fatto tutte quelle della sala della Sopracenerina, che sono belle, neoclassiche, con accurati monocromi. Poi parecchie facciate di ville bellinzonesi, quelle in finto mattone e graffiti, e anche quello della sala del Consiglio comunale di Bellinzona, che è del 1941.

Anch'io aiutavo mio padre a preparare i cartoni, e anche le donne, che collaboravano a fare lo *spolvero*. Ciò che significa mettere un cuscino o un materassino sotto il cartone disegnato e poi con l'ago fare tutti i buchini, quindi appoggiare il cartone sul muro e con un sacchetto pieno di polvere di colore riportarvi il disegno. Lo spolvero lo si faceva tutti, anche le donne: la sera, finita la cena, materassini e trapunte sul tavolo di cucina, e tutti lì con gli aghi. Anche il lavoro di Bellinzona, me lo ricordo bene, è passato dal tavolo della nostra cucina. E allora è evidente che uno imparava a disegnare. Erano lavori ripetitivi, che però davano la padronanza degli strumenti.

AST: *Che cosa cambiò con lo scoppio della guerra?*

TC: Quando è scoppiata, nel 1939, hanno messo la bandiera rossa sul campanile, la lanterna rossa, e via tutti, salvo i vecchi e le donne. Durante la guerra quel vecchio mondo finì, mentre quello nuovo non era ancora nato. Ma quegli anni passarono in modo tutto sommato tranquillo. Sì, certo, con qualche difficoltà, dovute soprattutto al fatto che gli uomini erano via.

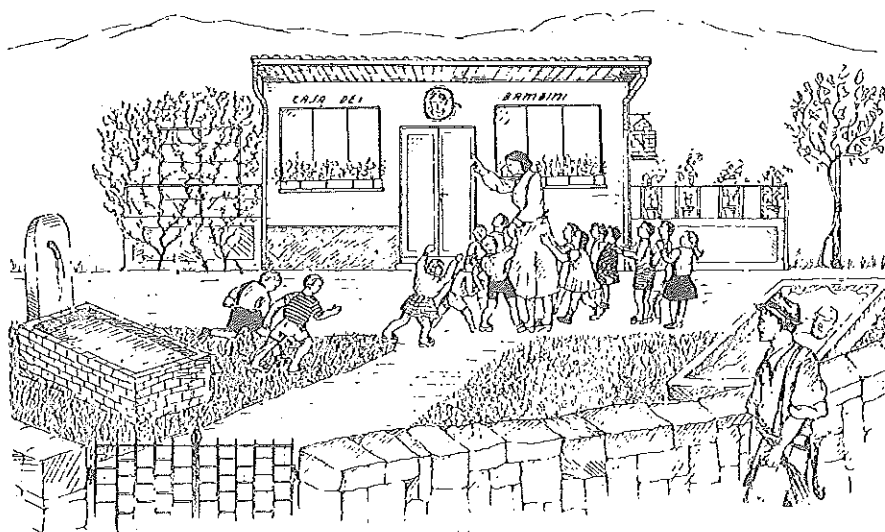
Nel '39 ci siamo trasferiti a Lugano, perché mia madre non ne poteva più. Le donne, sovente, come nel caso di mia madre, vivevano nella famiglia patriarcale e facevano le serve. Faceva la serva a tutti gli altri, io me ne son reso conto dopo. Solo che in seguito – nel '42, o nel '43 – stare a Lugano divenne difficile, bisognava comprare tutto. A Rovio invece di roba ce n'era: patate, frutta, castagne, fagioli, c'era di tutto. E allora, ritorno in campagna. E in estate, sempre i lavori di pittura, anche nelle chiese. Andavamo in giro a fare "disastri", perché facevamo decorazioni con agnelli, occhi, spiriti santi, colombe, spesso in chiaroscuro. Un'estate siamo stati all'Immacolata a Lugano. Ci lavorava Fabio Cavallini di Campione, un ometto che mangiava un pezzo di pane e una sardina, e basta. Era di un'abilità incredibile a tirare filetti e cornici a chiaroscuro, lavorava addirittura con due mani.

AST: *Come maturò la scelta di studiare architettura?*

TC: Verso la fine della guerra siamo ritornati a Lugano. Lì ho frequentato il ginnasio e il liceo, studiavo, ero diligente. Ginnasio, liceo e campagna, campagna, ginnasio e liceo. Questo, fino alla partenza per Zurigo, per il Politecnico. Sapevo bene cosa fare, mi piaceva disegnare, avevo imparato a disegnare perché in quelle condizioni imparavi per forza, come suonare uno strumento. Fatto sta che sono arrivato a Zurigo perché forse meritavo di andarci, in quanto avevo finito bene il liceo. Le mie sorelle no: le donne andavano alla magistrale. Allora si usava così.

A me piaceva disegnare, ma mi piaceva molto anche la matematica, ed ero bravissimo in geometria. Mi sarebbe piaciuto anche fare l'ingegnere, magari anche il geometra, oppure l'architetto. Mio padre, che aveva a che fare con quel mondo, mi ha detto che di ingegneri ce n'erano già tanti, e che forse mi conveniva fare l'architetto. Mia zia Cora aggiunse che prima avrei dovuto imparare un po' il tedesco, e che conosceva un impresario di Zurigo, presso il quale avrei potuto passare l'estate. Così, a metà luglio, finita la maturità, partii per Zurigo. Era il 1950.

Mi presentai subito all'impresario, che mi chiese se avevo le salopette: scesi al Niederdorf a comprarle, con una giacca, e il pomeriggio ero già in un cantiere a Wiedikon. Dovevo fare cose che un pochino conoscevo, perché le attività pittoriche che avevo praticato erano spesso accompagnate da lavori murari. Erano cantieri duri, nei quali lavoravano parecchi ticinesi. Le case non erano alte, erano case da appartamenti di tre piani, come si usava allora, un classico degli zurighesi e dei tedeschi in generale: fino a tre piani non si metteva l'ascensore perché la regola era che fino a tre piani gli inquilini usassero le scale. Non c'erano gru; i mattoni e il calcestruzzo li tiravano su con il montacarichi, il resto a spalla. La malta la si portava ancora con il "brentello". Poi è venuto ottobre, sono andato al Politecnico a iscrivermi, e lì è stato il paradiso, devo dire la verità. Lì, è stato bello.



L'illustrazione di una novella di L. Carloni-Groppi, *Figlio unico*, nell'«Almanacco Ticinese 1945», Bellinzona-Lugano 1944, p. 107. La didascalia recita: «Disegno di Tita - 13 anni».

AST: *Come puoi descriverci il clima culturale della Zurigo degli anni Cinquanta? Quali furono i personaggi e gli eventi importanti per il tuo futuro iter progettuale?*

TC: Al Politecnico era un momento di passaggio, c'erano ancora alcuni professori molto tradizionalisti, che erano lì da prima della guerra. Negli anni trenta avevano allontanato l'architetto Hans Bernoulli, un basilese bravissimo e molto interessante, che era stato uno dei grandi promotori del diritto di superficie. Per lui, la proprietà privata era un abuso. Si riferiva al concetto giuridico delle città medievali, la messa a disposizione dei terreni a coloro che costruivano, da parte del vescovo o del principe, sulla base del diritto di superficie. Sosteneva che, quando in Europa fu introdotto il catasto borghese, il catasto moderno, per certi versi si verificò un abuso, perché in realtà i terreni della città che in origine erano del signore o del vescovo, i quali li avevano dati in diritto di superficie ai borghigiani, avrebbero dovuto passare al nuovo Stato. In realtà, che cosa ha fatto la borghesia europea? Si è intestata i vari terreni. Questa era la teoria di Bernoulli, un personaggio interessante. E fu allontanato dal Poli.

Al suo posto arrivò Friedrich Hess, un tradizionalista formidabile. Fu uno dei miei primi insegnanti di progettazione. Veniva dalla Germania, era tedesco, aveva lavorato per Schmitthenner a Stoccarda. Ci insegnava a disegnare tremolante, tutto con la penna. Diceva che la riga diventava più bella, più dritta. Devo dire che era anche affascinante, da certi punti di vista. Era uno che, alla sua prima lezione metteva un mattone sulla cattedra, venticinque centimetri per dodici per sei, una misura antica.

Partiva da quel mattone per illustrare il muro del dodici, poi quelli del venticinque, del trentotto, del cinquantuno, del sessantaquattro. Quindi il mattone diventava arco e l'arco volta, poi la volta a botte diventava volta a crociera, anche a ogiva, poi volta a vela. Partendo dal mattone arrivava fino alla volta di Santa Sofia e a volte barocche tedesche, di forme incredibili. Queste cose mi affascinavano, e ci dovevo passare anche degli esami. Ti mandavano alla lavagna chiedendoti di disegnare una volta del Brunelleschi: «Per favore, mi disegni, schematicamente, in pianta, in sezione, la volta della cappella dei Pazzi». Saran state cose un po' tremende, però ne ero abbastanza affascinato, e poi imparavi. Facevi il primo anno e mezzo con quei tipi lì.

AST: *In seguito, cambiava l'approccio?*

TC: Alla fine del secondo anno, all'inizio del terzo, c'erano altri insegnanti, tra cui William Dunkel, che senza essere elementi di spicco del movimento razionalista, venivano però da quell'ambiente, da quel clima. Con loro scomparivano tutti i tetti in pendenza e bisognava fare tutto piano, c'era il dogma del tetto piano. Le finestre se possibile dovevano essere a nastro, scompariva la finestrina verticale. Le lastre di muro, secondo la buona regola neoplasticista del movimento olandese De Stijl, non andavano bucate. Se lo facevi, per inserirvi una finestrella, era un 2 garantito, perché una lastra di muro non si buca. È una lastra di muro e non deve essere ferita. La finestra non è una finestra ma è lo spazio tra due lastre. La luce entra dallo spazio vuoto fra due lastre pure.

Le grammatiche dell'architettura moderna, ecco, lì c'erano davvero. Oggi si fa qualsiasi eresia. Al Politecnico passavi da uno studio tutto sommato abbastanza serio della tradizione, dal punto di vista dei modi costruttivi e delle forme, alle grammatiche moderne, difficili, come quella di Le Corbusier. Il quale è meno grammaticale, è più poetico, più lirico, anche più incline alle trasgressioni di tipo formale. E quindi faceva meno parte delle regole d'insegnamento della progettazione e anche della lettura. L'insegnamento era accompagnato da uno studio molto serio della statica, della costruzione. Della storia dell'arte un po' meno.

L'insegnante di storia dell'arte era Linus Birchler, un personaggio interessante, ma che non si interessava di architettura moderna, o per lo meno nei suoi corsi non ne parlava. Era un grande appassionato del barocco. A me fece un esame spaventoso, forse al quarto anno: «Mi disegni alla lavagna la facciata della Madonna dei Ghirli di Campione. E la pianta della chiesa di Sant'Eusebio di Castel San Pietro». Qualcosa ho fatto, ma sono andato piuttosto male, era troppo difficile. Invece la storia dell'architettura moderna veniva insegnata da Siegfried Giedion, un lecorbusieriano spinto, il quale però non dava un corso regolare soggetto ad esame. La storia dell'architettura moderna non era ancora nel programma degli studi. La si faceva nella progettazione, ma non aveva un suo corso.

C'erano dei buoni corsi di disegno, s'imparava la teoria delle ombre, il chiaroscuro e il disegno accademico, però senza che l'insegnamento fosse accademico. Era un po' alla maniera tedesca, orientato anche verso le architetture popolari.

Il diploma lo si faceva con Hans Hoffmann, l'architetto dell'esposizione nazionale del 1939. Era un bravo architetto, una persona capace, seria, uno svizzero a metà tra tradizione e modernità. Era un ottimo costruttore del legno. Aveva fatto dei bei padiglioni all'esposizione nazionale del '39.

AST: *Quali altri stimoli ti giunsero, nel corso della tua formazione?*

TC: In quegli anni ci furono alcune sberle, di quelle solenni. La mostra di Wright, nel '51, al Kunsthaus. Dall'America avevano portato i modelli! C'era il grande modello della Broadacre City, quelli di case e ville, e disegni. I disegni! I disegni originali, fatti con le matite colorate, dai giapponesi. Disegni di una bellezza straordinaria. Poi naturalmente fotografie. Ecco, quello è stato un colpo secco, una cosa entusiasmante. Prendi dei ragazzotti come eravamo noi, e gli spari addosso una cosa così. Erano gli anni degli Stati Uniti. Il jazz, il boogie woogie; la gomma da masticare... e Frank Lloyd Wright.

In Italia c'era Zevi che svolgeva la sua grande campagna per l'architettura organica. Noi ascoltavamo molto anche quello che succedeva in Italia, attraverso i libri, come la *Profezia dell'architettura* di Edoardo Persico, insomma cose – bisogna dirlo – entusiasmanti. Rispetto ad oggi c'erano meno cose, molto meno, ma di grande, grandissimo spessore. Poi a Milano, nel '53, la mostra di Picasso: *Guernica* esposta nella sala delle Cariatidi di Palazzo Reale. Faceva un effetto! La sala delle Cariatidi era una rovina... l'avevano lasciata come dopo i bombardamenti, con le sculture in parte sbocconcellate, e lì dentro, in un ambiente semi-scuro, *Guernica*. Una cosa impressionante!

Tutto ciò incoraggiava atteggiamenti che qualche volta andavano fino all'avversione per tutto quello che c'era stato prima: in particolare per l'architettura fascista, odiata, salvo quella di Terragni che rappresentava un caso a sé. Architettura che aveva prodotto anche delle belle cose, evidentemente. Ma lì, o eri pro o eri contro. La scena culturale era molto polarizzata. Rifiuto categorico dell'accademia, dell'Ottocento. Si leggeva Wright, di cui ci siamo innamorati in tanti, ma innamorati davvero. Le cose che scriveva, anche un po' strane, per esempio sulla figura della cupola che lui ha sempre odiato, formavano passioni molto orientate. Questa era Zurigo, con tutto il contorno, ed era un po' la condizione degli studenti di architettura di quel tempo.

AST: *Hai condiviso la formazione al Politecnico con altri studenti ticinesi?*

TC: In quel momento a Zurigo c'erano pochi studenti ticinesi di architettura, uno o due all'anno. Subito dopo di me è arrivato Luigi Snozzi, poi Livio Vacchini che in quel momento si interessava poco di architettura. A lui interessava Locarno, capiva poco di tedesco, non so come abbia fatto a continuare.

AST: *La formazione al Politecnico era accompagnata da momenti di pratica professionale?*

TC: Quando finivano i corsi e cominciavano le vacanze, venivo spedito a lavorare in Ticino. La prima volta mi hanno mandato da Giacomo Alberti, che personaggio! Poi da Rino Tami. Mio padre, non so come, l'aveva conosciuto. Conosceva bene anche Mario Chiattonne, perché gli faceva i lavori. Il graffito all'università di Lugano – nel palazzo dell'ex ospedale civico, salendo lo scalone –, è di Mario Chiattonne. È anche piuttosto bello. Chiattonne faceva i disegni, mio padre, Giuseppe Poretti e qualche allievo glieli eseguivano. Quello all'università è il più noto, e tra l'altro è bello e interessante perché è anche piuttosto moderno come tipo di esecuzione: è quasi acquarellato, non è un graffito puro. Ho chiesto anche a Chiattonne, ma lui non voleva nessuno tra i piedi (salvo il suo giovane di studio, tale Vicari), non era il tipo, aveva un modo suo di lavorare. Chiattonne io l'ho conosciuto, l'ho visto, ma mai ho lavorato da lui.

Da Tami, invece, andavo regolarmente. Ho imparato molto da lui perché mi piaceva quello che faceva. Non spiegava molto, ma quello che faceva era molto limpido, era molto chiaro, molto bello. Costruttivamente era perfetto, faceva cose semplici ma di ottima qualità costruttiva. Lavorava con Peppo Brivio, e allora, ogni tanto, mi mandava anche da lui a Locarno. Un'estate sono andato a Parigi. Anche là si andava a cercare il lavoro, si andava a bussare agli studi di architettura. È una cosa praticata ancora oggi a Berlino e in altre grosse città, è il lavoro avventizio, a ore. Sono capitato in un ufficio di due architetti, Boileau e Labourdette. Il padre di Boileau era famoso in Francia, era stato uno dei grandi *pompiers* parigini. Avevano tanti lavori perché erano ben introdotti: in Francia, gli *architectes des bâtiments, des monuments et des palais nationaux*, erano foraggiati dallo Stato. Era, mi pare, il '52.

Erano gli anni della ricostruzione delle città demolite durante la guerra. Boileau e Labourdette avevano in mano Beauvais, una cittadina a Nord di Parigi, dove dovevano costruire centinaia e centinaia di appartamenti. Mi ricordo bene Beauvais, era rimasta in piedi solo la cattedrale, tutta di pietra verde, la cittadina era stata quasi rasa al suolo. Mi hanno messo subito a disegnare scale, perché dicevano che «quand les Suisses dessinent les escaliers, tu es sûr que tu arrives juste à l'étage suivant. Tu passes par le palier, tu arrives à l'étage suivant, c'est juste au millimètre». E allora forza, a disegnare scale e bagni. Intendiamoci, non era la Francia delle avanguardie.

Invece Eugène Beaudouin, il fondatore dell'*Ecole d'architecture* di Ginevra, un personaggio anche lui piuttosto interessante, non m'aveva dato lavoro. Aveva uno studio proprio lì vicino. Non era un razionalista di punta, ma era molto bravo. Durante la guerra credo fosse stato vicino alla resistenza, e quindi era dovuto fuggire a Ginevra. Quando sono andato a trovarlo a Parigi era dietro un tavolo di marmo bianco, sul quale erano appoggiate una penna stilografica e una matita. «Ma questo – ho pensato – dov'è che lavora?» Mi ha ricevuto in piedi – io, intimorito al massimo – e mi ha detto di no, che non aveva bisogno.





Albergo Arizona, Lugano, 1958-59. Foto Brunel, Lugano. (Archivio T. Carloni)

AST: *Una volta terminati gli studi, quali furono le tue prime esperienze professionali?*

TC: Finito il Politecnico ci eravamo messi in mente con alcuni amici – un friborghese, Jean Pythoud, Alex Huber, poi trasferitosi in Ticino, ora defunto, Rico Christ di Zurigo, Jacques Henry di Porrentruy, un tipo interessante che però in seguito ha abbandonato l'architettura – di aprire un piccolo studio a Zurigo, con l'idea di partecipare ad alcuni concorsi, e di riuscire a vivere con qualche lavoretto che ognuno si procurava a casa. Difatti Pythoud si portava alcune cose da Friburgo, io qualche

cosina me la portavo da qui, e volevamo fare i concorsi con la speranza di farci un po' di spazio là, perché ci piaceva stare a Zurigo. Abbiamo fatto due concorsi di scuole ma senza successo. Poi mi vennero offerti dei lavori in Ticino.

Luigi Camenisch, disegnatore capacissimo e sperimentatissimo, mi disse di dover fare una casa popolare in via Beltramina, a Lugano, ma di aver bisogno di qualcuno che firmasse il progetto. Così combinammo. Nello stesso momento, il capomastro Carlo Garzoni, un uomo pittoresco anche quello, mi chiese di disegnare l'albergo Arizona a Lugano. Adesso l'hanno sconciato. Fu un po' un errore di gioventù, ma adesso l'hanno sconciato, hanno fatto appartamenti, cambiando anche le facciate. Ma perché venivano a chiedere a me che ero un ragazzo? Per spendere poco!

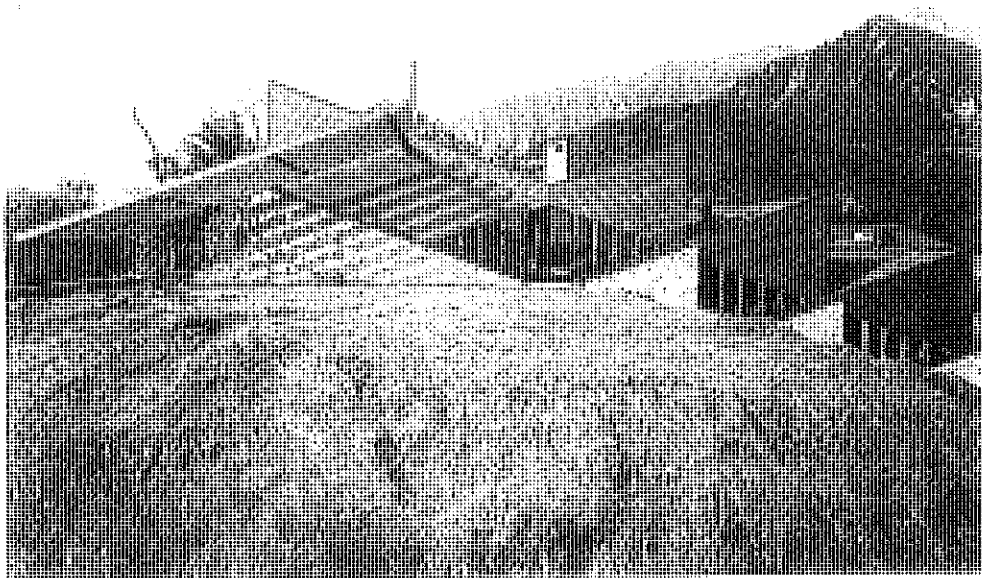
Questi lavori mi hanno praticamente ancorato al Ticino. Il mio ritorno dipese da questi incarichi. Poi ho progettato casa Balmelli, a San Vigilio (Rovio). Avendo cominciato a lavorare qui, a Zurigo non sono più tornato; anche qualcuno degli altri compagni aveva cominciato a lavorare altrove, e per finire il gruppetto si è sfaldato. A me piaceva stare a Zurigo, ma il lavoro ha condizionato le scelte. Come potevo ritornare a Zurigo se dovevo fare queste cose?

*AST: Parliamo di casa Balmelli, un edificio che è riuscito a coniugare due correnti che per Zevi erano inconciliabili, architettura organica e architettura razionale.*

TC: Va citato un altro ingrediente, l'architettura di Alvar Aalto, che guardavamo molto. Ci si riferiva a Wright, ed è vero che a me Le Corbusier non piaceva, ma arrivavano anche le prime informazioni su Aalto, veicolate da Neuschwander di Zurigo, mi pare. E anche Ernst Gisel, che ho conosciuto e del quale sono diventato amico – siamo amici ancora adesso –, portava un po' questi stimoli.

Balmelli era uno di quei pittori-verniciatori di Rovio partiti per Zurigo. Aveva avviato una ditta di pittura a Zollikon: una buona ditta, lavoravano bene, erano grandi verniciatori. Giunto abbastanza in là con l'età, ha voluto costruirsi una casa qui, con l'idea di tornare nei suoi ultimi anni di vita. Conosceva mio padre e così mi ha chiamato, chiedendomi di fargli un progetto. Erano gli anni dell'incoscienza, e il progetto mi andò di farlo così. Con Camenisch abbiamo costruito un bel modellino di legno e l'abbiamo portato a Zollikon, un po' timorosi. Chissà cosa dirà? Era gente di poche parole: «Lasciatelo qui, vediamo». La settimana successiva hanno telefonato: «Va benissimo. Lo facciamo così». Una cosa incredibile. L'hanno fatta costruire così, proprio in quella forma. Ed è stata una bella piccola esperienza.

È una casa senza il garage, problema che non è stato posto; non ha neanche il riscaldamento centrale, ma uno stufone a nafta, come si usava a quei tempi. Il terreno non era cintato, com'era è rimasto, non hanno mai messo neanche un paletto o altro. È una casa ridotta all'essenziale, ai minimi termini, senza i sovrappiù che rendono più difficile il tema. Il tema è molto semplice: la pianta, compatta; un bel soggiorno, grande; la cucinetta, due camere, il bagno e un pezzettino di cantina. Il loro programma era questo, non volevano di più. Era la casa per una persona anziana che voleva passare qui i suoi ultimi anni, e che poi è morta dopo esserci



Casa Balmelli, Rovio, 1956-57. Foto Natale Bernaseoni, Lugano. (Archivio T. Carloni)

stata per poco tempo. Il terreno è molto roccioso, ci saranno trenta centimetri di terra, forse neanche, quindi pochissimo scavo, nessun scavo a macchina. Si trattava di togliere poca terra ed era già pronto per i muri.

Io volevo fare un muro simile a quello della chiesa di San Vigilio, e il capomaestro, che stava demolendo un rustico verso Arogno, ha fornito la pietra. La casa è stata costruita con materiale da demolizione; i sassi sono proprio di qui, del luogo. Poi il legname, la carpenteria: sobria, meno di così. Dunque ci sono state delle premesse oggettive molto favorevoli che hanno facilitato un lavoro così essenziale. È andata bene, e questa casa ha avuto fortuna critica. C'è stata una mostra della Federazione Architetti Svizzeri a Zurigo e hanno chiesto di presentare anche alcune opere realizzate in Ticino. Qualcuno, non ricordo più chi, ha scelto anche questa, e così al Bellevue Platz sono stati esposti anche i pannelli con questa casa, che ha fatto un colpo dell'altro mondo. Però casi così non me ne sono più successi, con il passare degli anni le case sono diventate sempre più complesse, più ricche, più appesantite da problemi, da impianti, da norme.

AST: *La tua carriera, dunque, iniziò con i migliori auspici.*

TC: Quelli sono stati gli anni del successo. Con Camenischi, dopo l'albergo Arizona, a Lugano ho fatto la già citata casa popolare di via Beltramina, che c'è ancora. Ha anch'essa i limiti di un lavoro di gioventù, però ha buoni appartamenti. È vicina a quella del Tami che ha corso il pericolo di essere demolita, e a quella di

Giuseppe Antonini, meno bella di quella del Tami. Anche lì poi hanno fatto dei lavori, giustamente, perché erano case molto sobrie. Costavano molto poco, però non erano male come case popolari. Dunque, il lavoro andava bene. Arrivava, perché ormai eravamo abbastanza bravi e conosciuti. Siamo nel '56-57.

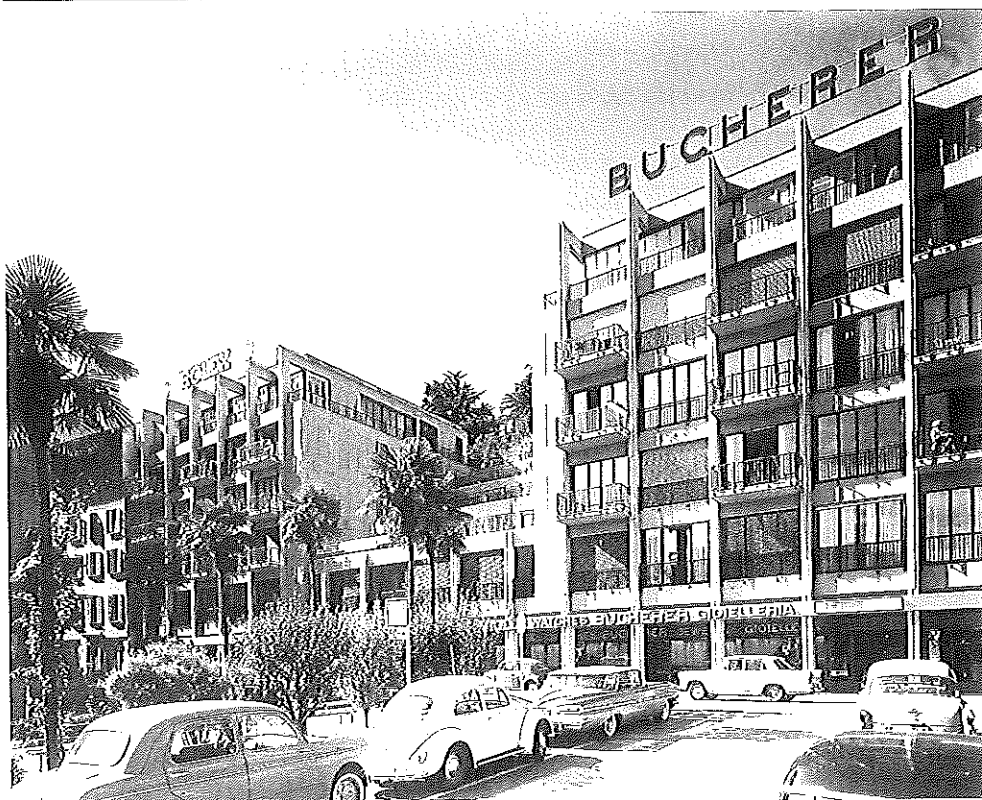
Ma il grosso lavoro è stato quello di via Nassa, in piazza Battaglini, commissionatoci dal vecchio dott. Bianchi. Un committente difficile. Ma anche lì: come fa a dare a noi, a Camenisch e a me, che eravamo così giovani, un impegno del genere? Però ce l'ha dato. E l'abbiamo fatto, ed è stato difficile. Anche Bianchi l'ha dato a noi per ragioni soprattutto economiche. Davano lavoro ai giovani architetti perché Tami, Camenzind o Antonini erano più cari. E inoltre, con i giovani i committenti potevano imporsi di più. Con Tami non c'era tanto da discutere, e Camenzind era un po' irritabile. Erano difficili. Noi invece cercavamo di fare quello che voleva il committente. Penso che ci dessero i lavori anche per questo.

AST: *Puoi soffermarti sull'edificio di via Nassa a Lugano?*

TC: L'abbiamo fatto con grosse difficoltà, intanto perché lì è tutta roccia: trentacinque metri di scavo in altezza, due piani sottoterra; in totale la parete era impressionante. Il dott. Bianchi abitava nella villa, che esiste tutt'ora, situata dietro il palazzo che dovevamo edificare. Dal suo giardino vedeva la riva del lago, e la sua idea era di costruire in modo che potesse continuare a vederla. Aveva convocato a Lugano anche Hofmann, il mio anziano professore del Poli di Zurigo, per avere un parere. Hofmann gli fece all'istante lo schizzo di un palazzone che avrebbe privato la sua villa della vista. Così fu gentilmente congedato, e mi ritrovai col dott. Bianchi a tirare *ficelles*, per calcolare la questione della vista. La forma dell'edificio è nata da queste operazioni, fatte con lui. E lì dentro bisognava poi ricavare più spazi possibili. Ripeteva sempre: «Guardate che in via Nassa un metro di vetrina ha un valore straordinario, per cui vai dentro in profondità, più che puoi. Scava! Scava!». Questi erano i temi, i programmi che venivano dati talvolta agli architetti.

La prefabbricazione degli elementi di facciata è stata interessantissima, sono stati tutti prefabbricati in cemento e posati, molto belli, a incastro. In quel momento è giunto in ufficio Mario Botta, come apprendista. E Botta ha disegnato, in buona parte, gli elementi prefabbricati delle facciate, che erano complessi perché comportavano sovrapposizioni e combinazioni nel senso della verticale e in quello dell'orizzontale, tutti a incastro. Era bravissimo. Capiva le cose in una maniera incredibile, per un giovane. Incredibile come vedeva nello spazio. A un altro apprendista non avrei potuto affidare un simile lavoro.

Questo palazzo secondo me non è male, un po' "perretiano", per riferirci all'architetto francese Auguste Perret, ostile a certo modernismo. La cosa brutta sono i balconi. Sono anche loro il frutto di un compromesso, perché Bianchi li voleva ad ogni costo, e oltretutto non servono a niente. Sono anche piccoli. Ma insomma, diceva che ci volevano. Aveva incontrato in treno Linus Birchler – il mio insegnante



Palazzo Bianchi, Lugano, 1959-60. Foto Brunel, Lugano. (Archivio T. Carloni)

di storia dell'arte, al quale ho già accennato —, e gli aveva sottoposto il problema. Gli aveva mostrato i nostri disegni della facciata di via Nassa, e Birchler gli aveva detto che sí, in fondo i balconi si potevano anche fare, bisognava solo correggere un po'. Insomma se l'aveva detto Birchler, i balconi si dovevano fare. E sono stati fatti, e secondo me non giovano.

Poi, le guerre per il materiale di rivestimento. Loro volevano rivestire il palazzo di marmo, che a quell'epoca voleva dire travertino o botticino; io mi rifiutavo di metterlo, volevo il cemento. Mi trovavo a Trieste con Edmondo Dobrzanski quando mi telefonò Camenisch per dirmi di tornare perché stavano decidendo per il marmo. Perché avevano anche lì un consulente, gente che ci metteva il becco. Ho lasciato Edmondo a Trieste, ho preso il treno e son sparato a Lugano. Siamo riusciti a convincerli a trovare una soluzione in cemento, che poi fu eseguita e anche bene: cemento bocciardato fine, che adesso è stato rovinato completamente, dai soliti "risanatori" del cemento armato. Bene, questo avviene alla fine degli anni cinquanta, all'inizio del '60, quando ero in ascesa dal profilo professionale. Non è che si guadagnasse molto però andava bene, il lavoro c'era.

AST: *Quali altre esperienze caratterizzarono la tua esperienza professionale di quegli anni?*

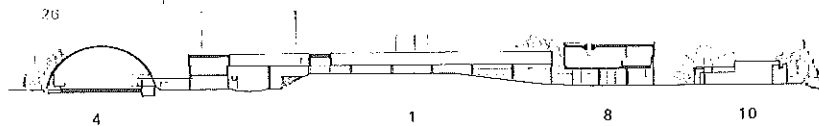
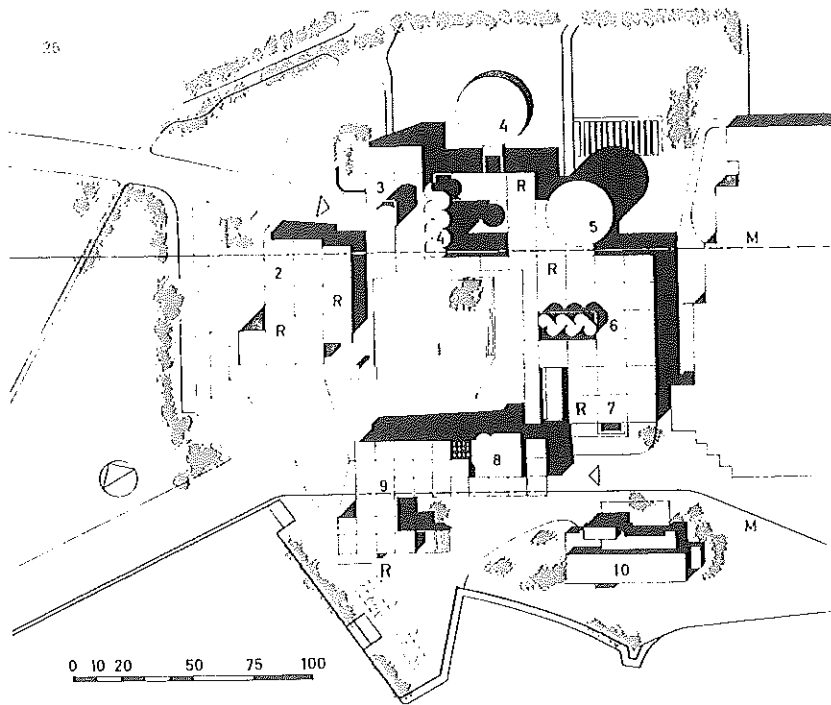
TC: Nel '60-61 fu la volta della casa per anziani della fondazione Rizzonico, a Lugano. E poi qualche villa: villa Induni a Ligornetto, per esempio, in stile whrightiano. Il quale si prestava bene per le costruzioni in campagna ma non per quelle in città, dove le cose diventavano difficili, soprattutto nei tessuti contigui. E allora ci soccorreva il razionalismo europeo, perché la città europea esprime un altro mondo formale, è un'altra cosa rispetto ai grandi spazi americani. Eravamo un po' disarmati, devo dire che non sapevamo bene come comportarci nello spazio urbano.

AST: *Ma all'inizio dello stesso decennio risale anche l'incarico per l'Expo 64 di Losanna.*

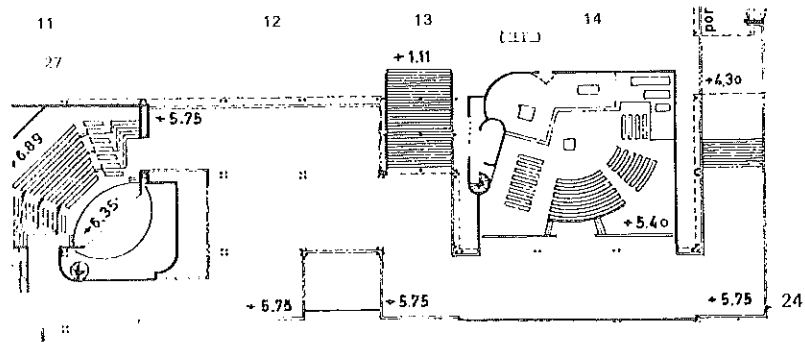
TC: All'esposizione nazionale di Losanna, Camenzind era il capo-architetto, lui era andato là nel '59. Paul Ruckstuhl era dirigeva la parte degli espositori, della finanza, poi c'era un direttore amministrativo, Edmond Henry, ma l'architetto era Camenzind. Sotto di lui c'erano architetti-capi dei vari settori: agricoltura, industria, divertimenti, ecc. Uno di questi, il più grosso, si intitolava *Art de vivre* ed era suddiviso in due parti: una dedicata alla cultura, l'altra ad altri aspetti. Della prima si occupava Max Bill, della seconda Hans Fischli, noto architetto zurighese, che era stato a lungo direttore della Kunstgewerbeschule di Zurigo. E all'inizio dell'Expo discussioni fiume, chiacchiere, bla bla bla sui contenuti dell'esposizione. Fischli a un certo momento ne ebbe abbastanza e dimissionò, tornandosene a Zurigo. È a questo punto che mi telefonò Jakob Zweifel. Glaronese, bravo architetto – ha fatto lo Schwesternhaus di Zurigo –, e mio amico. Lo conoscevo bene perché era stato assistente di Dunkel ed era anche amico di Brivio. Mi comunicò che si era liberato il posto di Fischli, che non lo voleva prendere nessuno perché vicino a Bill nessuno ci voleva stare, perché si diceva che fosse un personaggio impossibile. Mi offrì il posto.

Io andai a Zurigo ed incontrai Bill, nel suo studio. Non ci conoscevamo. Nel giro di un paio d'ore avevamo sistemato tutto. Perché Bill – io ero un nano nei suoi confronti, per tutta una serie di motivi che è inutile richiamare qui – mi attribuì d'autorità le sezioni dell'*Art de vivre* che non gli interessavano: «La chiesa la fai tu. A me la chiesa non interessa. Il turismo: lo fai tu perché... è gente impossibile. La moda pure: io non voglio saperne». Per sé tenne la scuola, le arti, la pianificazione del territorio. «Saresti d'accordo?» E che cosa dovevo dire? di no?

Ciascuno di noi, a sua volta, doveva scegliere dei colleghi con cui lavorare. Una delle condizioni che mi vennero poste era che io lavorassi con alcuni ticinesi e possibilmente anche con degli svizzeri tedeschi, soprattutto della regione di Zurigo. E questo valeva anche per la scelta degli artisti, perché bisognava prendere dei pittori e degli scultori. Lui coinvolse tutti i suoi amici astratti; Varlin e Hans Aeschbacher: «questi li prendi tu».



- |   |                                  |    |                        |
|---|----------------------------------|----|------------------------|
| 1 | Place de la joie de vivre        | 8  | La communauté humaine  |
| 2 | Laboratoires bouchers/boulangers | 9  | Les loisirs            |
| 3 | L'art de la table                | 10 | Centre de l'hôtellerie |
| 4 | Vêtement et parure               | 11 | Tréteaux des loisirs   |
| 5 | Les vacances                     | 12 | Communauté humaine     |
| 6 | La santé                         | 13 | Carillon               |
| 7 | Sports et éducation physique     | 14 | Sanctuaire             |



Guida dell'Expo '64 di Losanna. (Da: *Architecture et construction. Exposition nationale suisse Lausanne 1964*)

D'altra parte io ero molto amico di Dobrzanski, il quale a sua volta era amico di Aeschbacher, lo scultore, di Varlin, di Friedrich Kuhn di Zurigo; frequentava l'ambiente di ascendenza espressionista. Dalla parte di Bill, evidentemente, c'era la cerchia degli astratti concreti. Io ho poi fatto fare dei grandi quadri, tra l'altro molto belli, a Varlin: la *Grande Bouffe* e l'*Armée du Salut*, poi comprato da Dürrenmatt. E quindi: terreno, sezioni dell'esposizione, colleghi, tutto è stato suddiviso così, e così ha funzionato, e devo dire che con Bill siamo arrivati in fondo al lavoro senza contrasti, proprio per questa chiarezza nella divisione. Non ci siamo pestati i piedi, e questo ci veniva anche rimproverato come segno di mancanza di coordinamento, ma a Bill interessava fare il suo lavoro e l'ha fatto. Era un tipo molto simpatico, che sapeva anche essere piuttosto duro: quando una cosa non gli andava, c'era poco da scherzare. Era intelligente e anche furbo. Faceva l'Expo di Losanna, però girava l'Europa: Milano, Francoforte... Era abile, sapeva ridurre i problemi all'essenziale, non amava parlare molto.

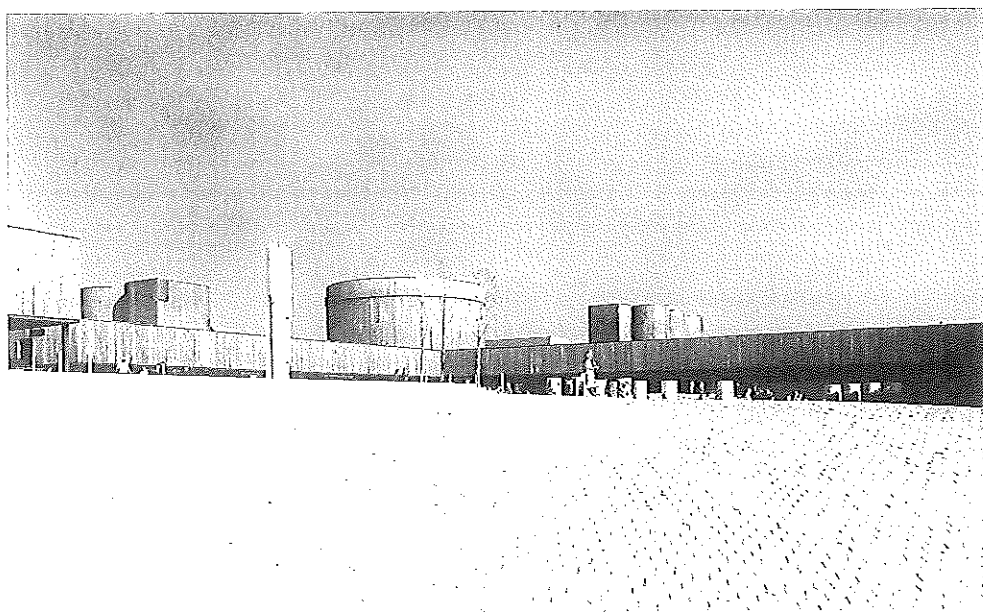
Dal profilo architettonico, c'era una differenza tra Bill e me. Io ero legato, per motivi che non saprei più neanche ricostruire, all'industria svizzera del legno, la Lignum, un po' per le case di legno, come casa Balmelli. Bill invece non amava il legno, al massimo usava il compensato. Prediligeva metallo, eternit, vetro, ecc. E c'era anche una raccomandazione da parte degli organi superiori dell'esposizione, di tenere conto dei vari settori produttivi del paese. Così, il fatto che Bill utilizzasse il metallo e molto l'eternit e che io fossi più legato al legno andava bene. E questo ha fatto, tra l'altro, una forte differenza architettonica tra i due lavori. Umberto Eco, che aveva visitato l'Expo, stroncò un po' il mio lavoro e quello dei miei colleghi, lodando molto quello di Bill.

AST: *E il bilancio dell'esperienza a Losanna?*

TC: Mi sono dedicato praticamente quattro anni soltanto all'Expo. Con Camenisch abbiamo separato lo studio in quel momento. Ho imparato moltissimo. Soprattutto ho imparato a conoscere la Svizzera, che un pochino conoscevo, ma da un'altra angolazione. Lì l'ho conosciuta dentro. Perché noi architetti dovevamo trattare molte cose, soprattutto con gli espositori. L'organizzazione dell'Expo pagava le strutture: *le gros oeuvre*, come dicevano. Tutte le finiture interne, i rivestimenti, e poi tutto il materiale esposto lo pagavano gli espositori, che erano le grandi associazioni mantello delle varie sezioni: per il turismo dovevo trattare con l'*Office national du tourisme* di Zurigo. Quelli dei tessili arrivavano coi loro allestitori che erano i loro grafici di corte: tra gli altri Donald Blum di Basilea, un altro tipo interessante. Ma ce n'erano molti altri più servili, e di professionalità scadente. Mi è toccata la parte peggiore degli espositori e ho dovuto fare molti compromessi, per arrivare alla fine. Quelli della moda erano gente dell'altro mondo, e anche quelli del turismo e i ristoratori. Era gente anche piuttosto rozza.

Quindi è stato un lavoro duro, anche dal profilo, diciamo così, diplomatico, perché da un lato c'era l'Expo che premeva per le sue ragioni, dall'altro gli espositori, i quali





Piazza del Settore Joie de vivre all'Expo '64. Foto servizi fotografici dell'Expo. (Archivio T. Carloni)

pagavano gli allestimenti e dettavano programmi e contenuti. Conciliare il lavoro comportò molta fatica: sedute a non più finire, migliaia di chilometri in treno da San Gallo al Vallese al Giura, per riunioni. I rappresentanti delle chiese, sia cattolici che protestanti, sono stati tra i più concilianti. Di quelli della salute ho anche scritto, con loro è stato tremendo. L'allestimento era finanziato completamente dall'industria farmaceutica basilese e ci sono stati problemi politici, tant'è vero che il mio collaboratore, l'architetto Felix Schwarz di Zurigo, ha abbandonato l'Expo.

Dunque ho imparato a conoscere la Svizzera, però devo dire che dal profilo dell'architettura è stato forse il periodo meno felice. Eravamo tutti un po' nei guai, perché in Svizzera le buone, sane, vecchie correnti della modernità, all'inizio degli anni sessanta stavano esaurendosi. Nella Svizzera interna i miei colleghi avevano tantissimo lavoro ma erano un po' esausti dal profilo culturale. Era proprio la fine di qualcosa e non si vedeva ancora che cosa si sarebbe fatto di nuovo. C'era tanto lavoro ma poca chiarezza in testa.

*AST: Occorreva dunque trovare nuovi stimoli.*

*TC:* Il fatto di occuparsi un pochino di storia è stata un'ancora di salvezza. Gli stimoli venivano in buona parte dall'Italia, dove stavano nascendo correnti nuove, animate da miei più o meno coetanei, come Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri, tutti molto interessanti. Nelle università italiane, anche stimolati da studiosi più anziani, come Carlo Aymonino, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, si era iniziato a studiare la morfologia urbana, le tipologie, la storia delle città.

Prima l'avevano fatto solo Muratori e Mario Ridolfi. E lì, si è vista come una specie di speranza: in fondo, noi avevamo creduto nella modernità come in una cosa risolutiva, a sé stante, quasi. Avevamo avuto scarso interesse per la storia ed ecco che invece ora appariva chiaro che bisognava ricominciare a scavare lì, che da lì sarebbero venuti stimoli, cose interessanti.

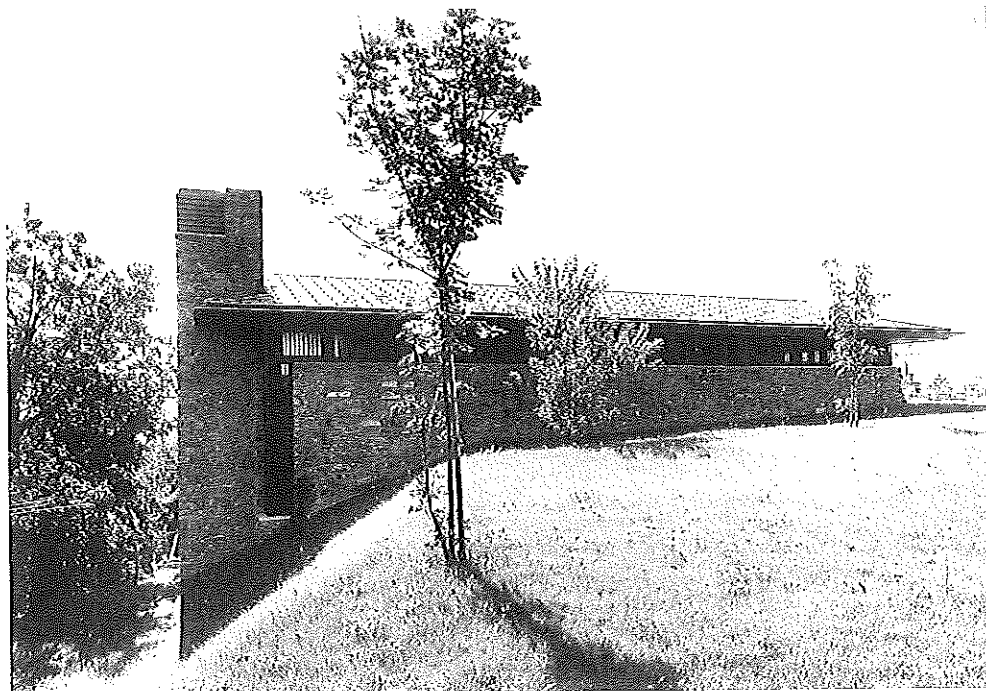
E questo è stato molto bello, secondo me è stato uno dei fattori che ha dato ai ticinesi, in quel momento, una supremazia culturale rispetto agli svizzero-tedeschi, che erano culturalmente esausti, e non sapevano più dove sbattere la testa. Andavano avanti a costruire scuole, ospedali, cose ben fatte, ma non avevano più la grinta, la forza dell'architettura moderna, quella degli anni d'oro. Le loro opere funzionavano bene, erano fatte bene ma... stavano morendo. Poi è andata finire che in Italia, coloro che hanno dato un contributo culturale eccezionale in quegli anni, hanno costruito poco. Sono rimasti dentro le università, nei centri di ricerca, e il mercato non ha dato loro uno sbocco operativo. Fuori andavano avanti le grandi imprese, e questi architetti sono rimasti intrappolati nel mondo universitario, e si è creata una rottura che c'è tutt'ora.

Nel frattempo io ero a Losanna, però avevo cominciato a lavorare con Virgilio Gilardoni. I miei rapporti con lui sono cominciati in quegli anni, tant'è vero che la sezione museale al castello di Sasso Corbaro a Bellinzona l'abbiamo aperta frettolosamente nell'autunno del '64, lo stesso anno dell'Expo. Terzo elemento, da aggiungere agli stimoli dall'Italia e all'inizio della collaborazione con Gilardoni: l'interesse per la politica. Mettendo insieme questi tre fattori, ecco che si conclude per me il periodo del successo professionale, del tanto lavoro, e inizia tutta un'altra fase.

*AST: Una fase che coincide con il decennio della speculazione edilizia, per cui l'interesse per la storia si lega in parte all'impegno per la difesa dei centri storici.*

TC: Anche qui, con qualche difficoltà, perché in principio non si capiva bene, però è stato fruttuoso, perché si è cominciato a intravedere altre cose. Prima eravamo veramente ignoranti in materia. Ed è lì che, sempre un po' grazie agli stimoli italiani, abbiamo fatto il grande rilievo di Bellinzona. Tutte le case del centro storico sono state rilevate, da un architetto olandese che lavorava con me, Henk Block, morto giovane, e da Giuseppe Silvestro, architetto italiano, venuto dall'università di Venezia. In parte è stato eseguito anche quello di Locarno, dallo studio Snozzi, e poi sono venuti i rilievi dei villaggi ticinesi fatti da Aldo Rossi e dal gruppo Reichlin, Reinhardt, Pampuri e Consolascio.

Inizia per me tutta un'altra fase, nel bene e nel male. Ho lavorato parecchio con Vacchini e Snozzi. Lavoravamo insieme perché eravamo amici e ci trovavamo bene insieme, ma dal profilo dell'architettura eravamo molto diversi. E allora i nostri progetti non valevano molto, perché erano fatti attorno ad un tavolo da tre tipi che si divertivano e imparavano, ma che non avevano coincidenze. Vacchini era stato per un lungo periodo molto attirato dal Nord. Era anche stato nel Nord.



Casa Perucchi, Arosio, 1968-70. Foto Paolo Pedrolì, Mendrisio. (Archivio T. Carloni)

Amava le opere di Jacobsen, cose lisce, architettura di metallo e vetro. E in parte Saarinen, naturalmente parecchio Mies van der Rohe, che era forse quello che piaceva a tutti. Snozzi era più vicino a Le Corbusier. Non gli piaceva la costruzione in mattoni a vista, la trovava fastidiosa, impegnativa.

Una volta Snozzi stava facendo un progetto per Monte Carasso, tutto con mattoni di cemento. I mattoni erano da calcolare uno per uno. Un mattone di venticinque centimetri devi fare in maniera di non tagliarlo, o di tagliarlo il meno possibile, perché è un modulo. Con il mattone tutto deve essere calcolato e misurato, considerando i giunti orizzontali e quelli verticali. Snozzi si spazientiva: «Ma insomma! Voi siete matti con questi mattoni, non si finisce più! Non voglio più vederli! Cemento armato! A me non interessa sapere se qui ci sono trentasette mattoni e tre quarti, no! Qui c'è una finestra: è così. Ha questa misura. Finc! E ho libertà di composizione».

Progetti fatti in tre ce ne furono parecchi. Funzionavano bene. Erano progetti di gente, penso, abbastanza competente come eravamo diventati, ma... non erano dei progetti entusiasmanti. Insieme abbiamo fatto per esempio quello dell'ospedale di Mendrisio. Eravamo pronti, quasi coi piani esecutivi, e funzionava bene l'ospedale che avevamo immaginato, ma non era un gran progetto. Dal profilo – per usare una parola grossa – artistico era un po' insipido. Insieme, partecipammo a diversi concorsi:

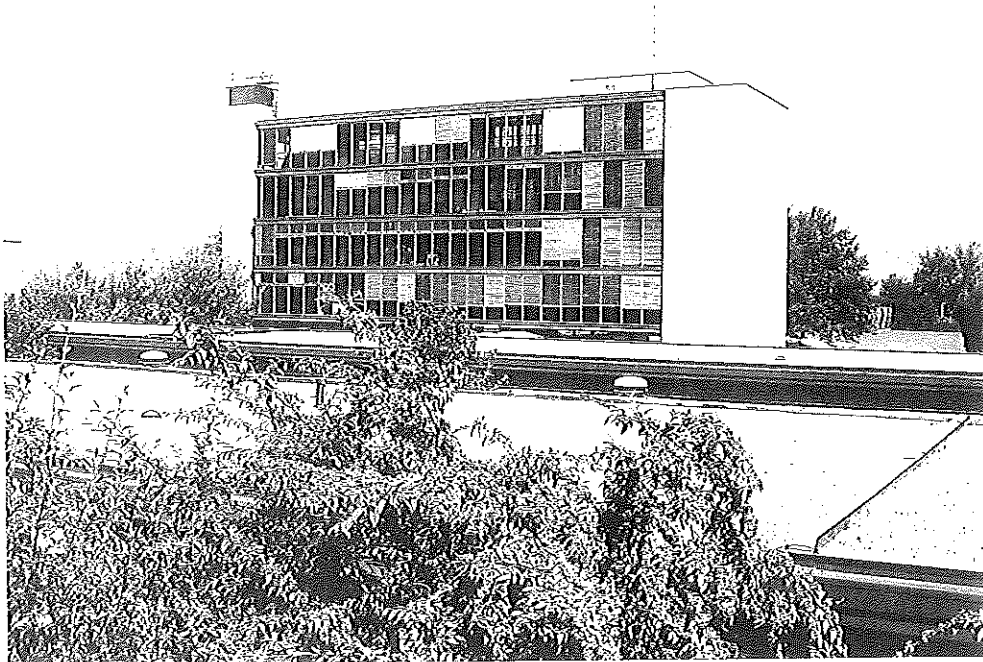
per una scuola da aggiungere al convento di Disentis, per esempio. Lo facemmo Vacchini ed io, soprattutto. Poi cominciammo tutti e tre insieme l'Istituto Otaf di Sorengo, e lo finii io. Un padiglione lo feci con Vacchini. Siamo fra il '65 e il '67.

Dove invece andava meglio era con gli studi di storia della città. A tal punto che si era diventati un po' ambiziosi, pensando di aprire uno studio di urbanistica, spinti un po' anche da Franco Zorzi, il quale ci aveva detto, qualche anno prima: «Fate! Prendete la matita e buttate giù queste idee». Invece poi abbandonammo, penso giustamente. Fu il periodo della nostra collaborazione. Ottima sul piano dei rapporti umani, personali, ma secondo me meno felice dal profilo della produzione progettuale. Tant'è vero che poi ci siamo staccati. Sono andati avanti Snozzi e Vacchini, per un bel po'. Poi si sono separati anche loro, credo per divergenze di tipo architettonico, non per altre ragioni.

*AST: Sono gli anni delle battaglie per la difesa dei centri storici e dell'impegno culturale. E qui si inserisce la vicenda del Museo per le arti e le tradizioni popolari, sfociata in un processo.*

TC: È una storia piuttosto impegnativa. Perché Virgilio Gilardoni aveva una sua visione generale del Ticino, come territorio geografico, politico, culturale, iscritto nella grande arcata prealpina e alpina meridionale. Dalle valli piemontesi a quelle bergamasche vedeva una fascia di territorio caratterizzata da una relativa omogeneità da tanti punti di vista. Considerava il Ticino un cuneo di questa fascia che sta a Nord della pianura e a Sud della dorsale delle Alpi. Parlava di tre culture: quella degli alpigiani, quella dei contadini-artigiani delle colline, e quella dei borghi. Nel Ticino, diceva, determinante e molto significativa era soprattutto l'arte popolare. L'arte dei borghi è molto dipendente dai centri urbani principali: quello che trovi a Lugano, in fondo, è molto determinato dalla cultura dei centri urbani maggiori, Milano, Venezia... Quella dei contadini-artigiani è una situazione intermedia. Poi c'è l'arte rustica, quella ancorata nelle valli, che percorre secoli e secoli con modifiche minime sia nell'architettura, sia nella produzione degli oggetti.

Descriveva questi elementi come in un grande affresco, nel quale riusciva a inquadrare bene, secondo me, praticamente tutti i manufatti, gli edifici, le situazioni, i tessuti urbani e territoriali. E allora è chiaro che una visione di questo tipo entrava in conflitto con quella, limitata, dell'elenco ufficiale dei monumenti, e con un certo piccolo nazionalismo ticinese. Era un'altra cosa, e lui voleva mostrarla nei castelli di Bellinzona. Ci aveva già pensato nel '53, all'epoca della mostra dell'arte popolare di Locarno. Sviluppava sempre di più quest'idea, che voleva ancorare nei castelli di Bellinzona. Diceva: «Vuoi vedere il Borromini? Vai a Roma. Vuoi vedere il Lombardo? Vai a Venezia. Se passi da Bellinzona ti fermi e vedi l'arte rustica». E da lì potevi fare partire ricerche, approfondimenti, studi, rilievi. Io queste cose le ho sentite molte volte. A Bellinzona si cenava insieme, mi raccontava, mi entusiasmava. Aveva bisogno di un architetto, per lavorare nei castelli, e di qualcuno invece che andasse sul territorio a fare indagini, a raccogliere dati, e quello fu Plinio Martini.



L'Istituto OTAF a Sorengo, 1970... Foto Roberto Nicoli, Carona. (Archivio T. Carloni)

Io sono arrivato a Gilardoni tramite Dobrzanski. È stato Gil l'ispiratore di quel gruppo: per me, un maestro. Gilardoni preparava, studiava, faceva alla sua maniera, anche un po' disordinata ma molto intensiva. Ma c'era chi non poteva vederlo per ragioni politiche, per il suo carattere, per il progetto in sé che non quadrava con una visione più piccolo-nazionalista alla ticinese. C'era chi voleva "farlo fuori", culturalmente s'intende. Lui era sempre in conflitto, e si appoggiava sull'Opera svizzera dei monumenti perché nella Svizzera interna era molto stimato, più che in Ticino. Gilardoni era molto sostenuto da Zorzi e da Plinio Cioccarei. Ma Zorzi morì sul Basodino, nel '64, e Argante Righetti venne eletto al suo posto.

Righetti voleva sapere quante sale, quante cose occorrevano, quanti i locali, cosa avrebbero contenuto, quanto sarebbe costato, eccetera: «Anche nelle grandi linee, mi dia un programma». Aveva anche ragione, Righetti. Ma Gilardoni si offendeva. Siamo andati insieme da lui, una volta. Gilardoni portò con sé una valigia piena di suoi libri e cataloghi sull'arte popolare, sui costumi e sulla storia prealpina: «Eccolo il mio programma! Vede?». Gli espose praticamente la sua attività di studioso, contenuta in queste sue opere. Come poteva finire quella riunione? Righetti si spazientì e chiuse l'incarto: «Le do ancora tre settimane, mi porti quello che le ho chiesto».

Andammo avanti così, preparammo alcune cose, finché Gilardoni cominciò ad accusare Fernando Bonetti, l'archivista cantonale, di aver sottratto dei materiali del futuro museo, lui ed altri. Ciò che in parte avrebbe anche potuto essere vero, ma Gil non poteva dimostrarlo. A Bellinzona in tanti avevano preso documenti e carte. Avevamo trovato un quaderno, in un vecchio armadio al castello di Montebello, con una lista di ottocento pezzi: un quaderno del 1942 con il dettaglio dei pezzi del Museo civico "prelevati". E qui ci fu l'errore di una lettera di accusa, che Gilardoni redasse e che firmammo per solidarietà anche io e Martini. Gil ha sbagliato, bisognava consigliarsi con un avvocato. L'errore è stato quello di accusare l'archivista cantonale di essere direttamente responsabile.

Bonetti ci accusò a sua volta di calunnia e diffamazione e ci fu un processo. Il giudice Gastone Luvini riuscì a trovare un buon compromesso, che evitò di giungere a una sentenza. Propose una sorta di accordo, che consisteva in un doppio riconoscimento: da un lato che quella di Gilardoni e dei suoi collaboratori era stata un'azione nobile, non dettata da profitto personale ma da scopi superiori. La dichiarazione quindi riconosceva l'onorabilità di Gilardoni. D'altro lato, che la scomparsa dei materiali era stata solo parziale, e non poteva essere imputata a singole persone. Gil ha firmato dopo lunghe insistenze di Luvini ma molto malvolentieri, perché la considerava una sconfitta.

E bisogna dire che sconfitta è stata. Perché finito il processo non hanno aspettato a lungo. Qualcuno in Gran Consiglio ha subito sostenuto che bisognava toglierci il mandato dei castelli di Bellinzona, perché ci eravamo dimostrati inadempienti, non avevamo rispettato i termini. E la cosa finì. Ma noi un regolare mandato non l'avevamo. Non c'era niente, perché Gil di queste cose non si preoccupava. Così, io non ho preso niente, non un soldo. Ci hanno congedati, neanche tanto formalmente. Siamo nel '66. E dopo, in Ticino io ho cominciato a vederla grama. I castelli se ne sono andati, buttati fuori dall'ospedale di Mendrisio... Il '67 è stato un anno piuttosto difficile.

AST: *Da qui, l'inizio dell'insegnamento*

TC: Finita l'Expo di Losanna, nel '64, mi aveva telefonato Paul Waltenspühl di Ginevra, professore a Zurigo, molto amico di Tami, proponendomi di andare a insegnare a Zurigo, al Politecnico. Ma io che cosa dovevo andarci a fare? Non mi ritenevo capace. Non sapevo che cosa avrei potuto insegnare. Non me la sentivo e gli ho detto di no. Non che si trattasse di insegnare chissà che cosa, poiché era per i primi anni, ma avevo lavoro, andava bene, quindi non ne sentivo particolarmente il desiderio, né il bisogno. Ora invece le cose si mettevano piuttosto male. Il lavoro non arrivava più. Prima arrivava, dopo il processo ha cominciato a non arrivare più. Ed è allora che si presentò la possibilità di Ginevra, ma siamo già nel '68. Furono pubblicati i concorsi, mandai le mie carte e mi presero; nell'autunno del '68 cominciai all'*Ecole d'architecture de l'Université de Genève*, fondata come *Haute Ecole d'architecture* dal già citato Eugène Beaudouin di Parigi nel 1942.

E così iniziai in questa scuoletta che era stata un po' una copia, in piccolo, delle *Beaux Arts* parigine, con una didattica piuttosto accademica. Nel '66-'67 gli studenti, scontenti di questa didattica, praticamente avevano già fatto una mezza rivolta. Avevano già buttato fuori dei professori. Quando arrivai io non c'erano neanche più i tavoli. E gli studenti non è che avessero delle rivendicazioni strettamente politiche. Avevano delle rivendicazioni didattiche. Volevano una didattica più aggiornata, più moderna. Non volevano più le piccole *Beaux Arts* alla maniera francese. Con me giunsero alcuni miei colleghi, amici, appartenenti a tutt'altra tradizione, a un'altra corrente. Da quel momento fu una combinazione di didattica, insegnamento, politica e cessazione quasi totale del lavoro professionale.

AST: *Berufsverbot*?

TC: Sì, *Berufsverbot*. E la fase ginevrina, che è stata lunga. Dal '68 sono andato avanti, per ovvie ragioni, fino al '91. Però la parte più impegnativa, più attiva nell'insegnamento, per me è stata tra la fine del '68 e l'82. E proprio quando la scuola ha toccato il fondo – un disastro – sono diventato direttore, dal '76 all'82. La scuola non funzionava più ed era mal vista anche dalle associazioni professionali. Era un po' crollata sotto il peso dei contrasti interni. Il problema numero uno era quello finanziario. *Recteurs* e *doyens* di facoltà avevano sempre il problema dei soldi, e tentavano di tagliare i rami più deboli. Uno dei quali era architettura, che a Ginevra non aveva una tradizione. La teologia non osavano toccarla, calvinista come è Ginevra. Era una facoltà piccola ma non osavano toccarla, per una questione di tradizione: è all'origine dell'università, con l'accademia fondata da Calvino nel Cinquecento. Quindi la tenevano come una gloria, anche se non le davano molti soldi.

La povera scuola di architettura invece era sempre in pericolo anche perché c'era sempre qualcuno che sosteneva che non si potevano avere due scuole di architettura nella Svizzera francese, una a Ginevra, l'altra a Losanna. Conoscevo molto bene André Chavanne, il direttore socialista del dipartimento della pubblica istruzione di Ginevra. Persona decisa, intelligente. Mi chiese di accettare di dirigere la scuola, perché secondo lui avevo le qualità che occorrevano: conoscevo il mestiere, ciò che non era il caso di tutti gli insegnanti, e politicamente avevo esperienza. Secondo lui sarei riuscito a tenere a bada la situazione. Così dissi di sì, ed è stato impegnativo. Più tardi, l'*Ecole Polytechnique de l'Université de Lausanne* (EPUL) divenne EPFL, Scuola politecnica federale, e lì si sono visti piovere addosso i soldi della Confederazione. Il Canton Vaud si è tolto un bel peso, l'*Ecole* di Ginevra si è notevolmente indebolita e poi finalmente l'hanno chiusa. Hanno fuso Losanna e Ginevra e non se ne parlò più.

AST: *Durante i tuoi anni ginevrini hai anche avuto rapporti con l'emigrazione italiana e con le sezioni svizzere del Partito Comunista Italiano.*

TC: In Svizzera c'erano molti lavoratori italiani e il PCI era ben organizzato, aveva delle sezioni efficienti. Di domenica i militanti andavano a ritirare l'«Unità»

alla stazione e la distribuivano ai compagni. In occasione delle elezioni italiane del 1976, occorreva qualcuno che tenesse comizi e riunioni in Svizzera per il PCI. Il Partito svizzero del Lavoro era invecchiato, aveva poche strutture, era molto filo-sovietico, credo non avesse rapporti particolari con il PCI. D'altra parte, agli stranieri non era consentito fare propaganda politica. Questo voleva dire che delle figure abbastanza utili a questo scopo si trovavano nel Partito Socialista Autonomo, per vari motivi: erano svizzeri, dunque nessuno poteva impedir loro di parlare, parlavano italiano e non ponevano condizioni politiche al PCI per la loro collaborazione. Ci furono degli accordi molto precisi: Werner Carobbio andò a Roma a concordare il da farsi.

Così, alcuni militanti del PSA vennero spediti in varie località della Svizzera a tenere conferenze e comizi, finalizzati alla raccomandazione di voto per il PCI, che non si poteva esplicitare durante i comizi ma era sottintesa, e comunque la si dava dopo. Io abitavo praticamente a Ginevra e fui mandato soprattutto nel Giura: a Neuchâtel, Le Locle, La Chaux-de-Fonds, Bienne, una volta anche a Thun; Pietro Martinelli nella Svizzera orientale, da San Gallo a Winterthur ma credo pure a Basilea. Carobbio andò a Zurigo, Giorgio Canonica a Berna e lì successe un putiferio perché lui, piuttosto filocinese, non simpatizzava con il PCI. Disse tutt'altre cose da quelle che i dirigenti volevano sentire e giunsero delle proteste.

È stata un'esperienza interessante. Si andava nelle varie località e in genere veniva qualcuno a prenderti alla stazione, dormivi da loro, in condizioni molto modeste. Nei comizi si faceva riferimento alle notizie italiane del momento per poi concludere che bisognava votare "rosso". Il rito era sempre lo stesso: i saluti, la conferenza, la discussione, la conclusione. Qualche volta c'era pure un corteo. È stato uno dei momenti in cui il PCI ha ottenuto i risultati elettorali più alti: alle politiche del 1976 raggiunse il 34% dei suffragi. Ed eravamo controllati dalla polizia federale. I suoi funzionari li riconoscevamo facilmente: scendendo dal treno ne vedevi sempre uno che ti seguiva, di solito con un giornale. Andavi al buffet della stazione e quello dietro, si sedeva e apriva il giornale, nascondendosi il volto. Ma non assisteva alla conferenza, che solitamente si teneva in una sala di qualche ristorante popolare, in un buffet della stazione o in una Casa del Popolo, come a Bienne.

AST: *Negli anni del Berufsverbot hai tentato anche un'esperienza "africana"...*

TC: Nel 1979-80 le conseguenze del *Berufsverbot* erano molto chiare. Un altro che era rimasto senza lavoro era Pietro Martinelli, che aveva uno studio di ingegneria. Un suo amico gli propose di presentarlo a qualcuno che poteva dargli possibilità di lavoro in Africa, e infatti ricevette la proposta di andare in Guinea, dove sembrava ci fossero dei lavori edili da fare, per conto del governo di Sekou Touré. Martinelli prese degli impegni, coinvolse alcuni bravi tecnici di qua, che lo seguirono, e convinse anche me ad andare in Guinea a vedere che cosa si sarebbe potuto fare. Arrivato laggiù con mia moglie ci misero a disposizione una villetta, non lon-



tana dal mare, il quale era un luogo molto ostile, pieno di rocce taglienti e coperto di vecchi pneumatici galleggianti e di plastica e cartacce. Lì passammo alcuni giorni ad aspettare di essere chiamati. Poi iniziarono gli incontri con Sekou Touré, che era sempre attorniato da una sua corte e da molti ospiti. Ti chiamavano alle ore più strane, impreviste, e con lui si andava in elicottero a vedere diversi luoghi e popolazioni della savana. Dove arrivavamo accorrevano sempre moltissime persone e lui teneva discorsi lunghissimi, di 2 o 3 ore, citando versetti del corano, raccontando storielle varie, e tutti ascoltavano attenti. Poi si ballava e si andava a pranzo. Alle mie domande su che cosa avrei dovuto fare, mi rispondeva invariabilmente «demain, demain». Mi sarò trattenuto tre settimane, senza nessuna conclusione e per finire sono tornato. Così, la mia esperienza africana è finita in niente. Dal canto suo Pietro Martinelli, con una tenacia incredibile e con l'aiuto di Aldo Viviani e Giorgio Monfredini, era riuscito, in mezzo a difficoltà inenarrabili, a realizzare il capannone per una birreria e per una fabbrica di succhi. Ma poi anche lì, l'impresa si chiuse.

*AST: Accanto all'attività didattica sei stato attivo anche nell'ambito del restauro e della ristrutturazione di edifici storici.*

TC: Il mio interesse per il restauro è iniziato negli anni Sessanta, con la riscoperta della storia. Si è nutrito, anche se non abbiamo realizzato niente insieme, con la frequentazione di Gilardoni, poi con lo studio della storia più in generale. Al ritorno da Ginevra, con gli impegni che erano calati, col fatto che avevo parecchie relazioni con comuni, parrocchie e commissioni, con un certo mio disinteresse per questa frenesia dei consumi, del fare, del fare case ad ogni costo, il restauro è diventato una possibile nicchia di lavoro, per me più confacente. Negli anni ottanta-novanta il ritmo, la spinta, la crescita edilizia un po' furibonda, a me non quadrava più. Non ci credevo. Sentivo l'esigenza di un po' di ritegno. E poi stava cambiando la professione. I computer arrivavano sui tavoli da disegno e bisognava organizzarsi in modo diverso. E io sotto sotto non avevo più voglia di lanciarmi in imprese così. Il restauro invece mi permetteva di legare insieme l'interesse culturale, la lettura, un po' di studi, un po' di ricerca, il lavoro sugli oggetti.

*AST: E qui si tocca un aspetto delicato: quello dell'autocontrollo creativo di un architetto che interviene su un edificio storico.*

TC: Io ero piuttosto vicino a quello che in un determinato momento veniva chiamato il "restauro critico", termine ormai un po' abusato, ma che ammetteva il principio di una valutazione critica: se per me un certo elemento vale poco o niente, lo tolgo, se invece vale molto, lo tengo. Oppure una parte è completamente deperita o non c'è più, allora la ridisegno, la ridisegno nuova. Naturalmente in simpatia con l'antico. Un po' come nella chiesa di San Giovanni Battista a Gnosca, dove per compensare le lacune murarie ho adoperato i mattoni di cemento, e non è stato facile perché volevano farmi adoperare il sasso, ciò che io ho rifiutato.

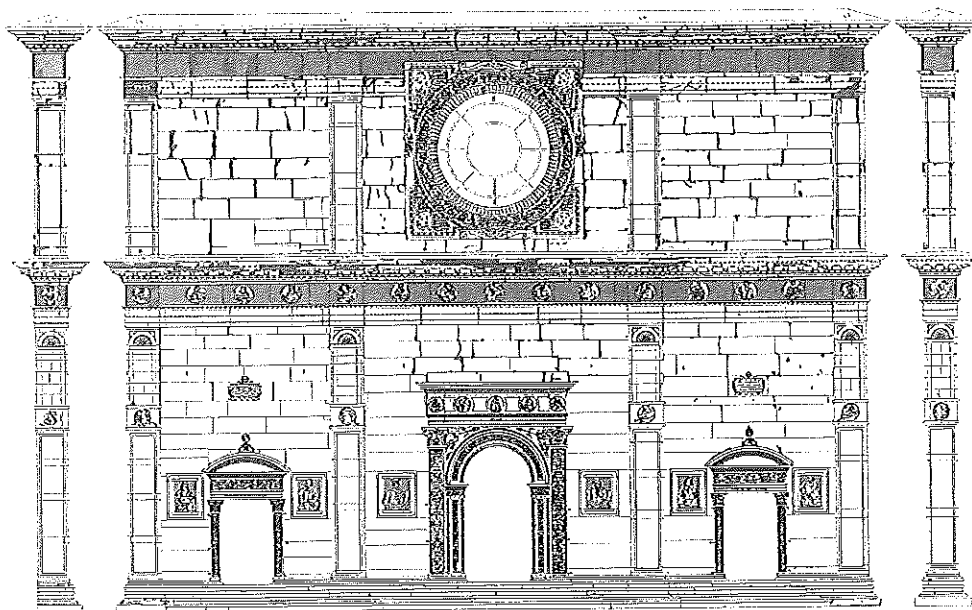
L'ispiratore-maestro era Carlo Scarpa. Non è che Scarpa distruggesse, però i suoi inserti li faceva. Quando metteva una finestra nuova al posto di una finestra deperita la disegnava lui. A Verona, a Castelveccchio, ha disegnato delle finestre un po' neoplastiche, un po' alla maniera di Mondrian, su delle inquadrature gotiche. Quando faceva il supporto di una statua lo disegnava lui. E ancora oggi sono abbastanza vicino a questa impostazione. Simpatia per l'originale, ma anche relativa autonomia. Non distruggo, però non mi metto in una posizione per forza subalterna. È quello che abbiamo fatto un po' anche a Cademario, nella chiesa di Sant'Ambrogio.

In questi ultimi anni si è giunti invece a delle applicazioni ortodosse del principio del restauro puramente, strettamente conservativo, quasi quasi della pura manutenzione. E l'ho fatto anch'io, intendiamoci bene. Quando non si deve progettare non si progetta, non è che occorra disegnare per forza a nuovo qualcosa che non lo richiede. Però, in certe situazioni...

Io litigai per esempio con le Commissioni, per l'interno della cattedrale di Lugano; l'ho lasciata e non ho voluto andare avanti. Con la facciata, il campanile e i tetti ho fatto un lavoro conservativo, di tipo costruttivo puro. Il quadrante dell'orologio me l'hanno fatto ricopiare perché era completamente rovinato, e l'ha fatto Sandro Cavallo di Gnosca, che è un bravo decoratore. Ha ricopiato tale e quale il quadrante rifatto nel 1937, a sua volta ricopiato da quello precedente, un po' più grande, sembra, della fine del Settecento. Ma mettendo la data, ho fatto scrivere 2002. Perché dico: me lo fate ricopiare tale e quale, ma almeno la data... siamo onesti!

Dunque l'ho fatto anch'io il restauro strettamente conservativo, specialmente quello della facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano. Ma non all'interno. Lì non ho voluto, perché c'erano dei problemi sui quali non ero e non sono tuttora d'accordo. Cito la faccenda dell'organo che è molto significativa. L'organo è stato messo all'epoca del restauro realizzato da Augusto Guidini, nel 1910. Sarebbe in sé un organo pneumatico. Ma è tremendo. È enorme e bruttissimo. Dietro, sul muro, ci sono i resti di un giudizio universale probabilmente tardo-gotico. L'organo si era rotto già negli anni quaranta e fu rifatto da una ditta di Zugo, credo la Kuhn. Dal profilo musicale era uno strumento morto. Ho fatto venire Lorenzo Ghielmi da Milano, famoso organista e uomo di grande cultura. Egli ha stabilito che lo strumento era già nato così, a inizio Novecento... un disastro dal profilo musicologico. Ed ora era rotto, tutto a pezzi, da non riuscire neanche più a suonarlo. Il mio parere era che un organo così andava tolto. Ma l'esperto della commissione federale ha detto che era uno dei pochi organi pneumatici esistenti, e che se non si poteva più aggiustare, bisognava elettrificarlo.

In cattedrale c'è il frontale dell'organo del Quattrocento che è uno spettacolo. È una cosa meravigliosa! È appeso malamente a una parete laterale dove non lo vede nessuno. Un grande intaglio dorato di legno: una cosa splendida. La mia proposta era di rimetterlo al posto d'onore, di mettergli dietro un organo nuovo, con la tecnologia di oggi, seguendo le istruzioni dei musicisti di oggi. Era anche il



Rilievo della facciata della Cattedrale di Lugano realizzato in occasione dei restauri.

parere di Ghielmi, Scandalo! Questo è solo un esempio, ma ci sono state anche altre questioni sulle quali mi hanno detto di no. Mi hanno scritto anche delle lettere, delle letteracce, rifiutando in pratica qualsiasi discussione. A quel punto indietro, perché non vado a fare la polvere negli angoli della cattedrale e a elettrificare un organo che fu pneumatico nel 1910. Ecco, io queste cose non le faccio, preferisco andarmene via.

*AST: Ma questo esempio non rappresenta un caso abbastanza estremo?*

TC: Estremo ma significativo, perché in cattedrale ci sono altri casi analoghi: le vetrate per esempio, che io vorrei togliere, ma mi dicono che non si può. Ci sono delle vetrate degne, ma ci sono delle vetrate industriali, stampate con le calcomanie. Prendiamo per esempio la cappella della Madonna delle Grazie, in San Lorenzo, in un bello stile barocco, un po' piemontese, della fine del Settecento. L'architettura di questa cappella è omogenea, integra, oltretutto completa, della fine del Settecento. Due brutte vetrate del 1910 ne alteravano la luce e tutti i colori, toglievano questa bella luce bianca, chiara, insomma nuocevano. Un po' con astuzia, un po' di contrabbando, siamo riusciti a tirarle giù. Non le abbiamo buttate via – sono conservate in un magazzino –, ma al loro posto c'è ora un vetro chiaro che ha ridato la sua luce alla cappella del Settecento. Le finestre sono state disegnate da noi. Belle, di ferro e di legno... Belle!

Il lavoro di pura manutenzione non mi interessa, non è il mio lavoro. Preferisco lo faccia qualcun altro. Sono rimasto legato a quello che un tempo chiamavamo

“restauro critico”. Penso appunto a Scarpa, che adesso però “sul mercato” ha perso quota, e parecchio. Giungo al punto di pensare che probabilmente molti lavori dello Scarpa oggi non li lascerebbero più fare. È probabile.

AST: *Si pone dunque il problema del dibattito critico sull'architettura. Ritieni sia abbastanza vivo, nel Ticino di oggi? L'Accademia di Mendrisio vi contribuisce in misura sufficientemente significativa?*

TC: È un problema di grande attualità, che, ancora una volta, non concerne il solo Ticino. Un mio collega sostiene che la critica dell'architettura è morta, finita. Che non c'è più. Questo è vero anche per paesi che hanno una grande tradizione in materia: penso all'Italia, soprattutto. Nelle riviste si trovano molti articoli apologetici, di encomio di vari architetti, ma di confronti critici, coraggiosi, è difficile trovarne. Si potrebbe forse dire che gli ultimi grandi critici sono stati personaggi come Manfredo Tafuri, o in parte, a modo suo, Vittorio Gregotti. Oggi quel tipo di critica è spento, nell'ambiente della professione, ma anche nelle scuole. Qui e altrove. Le scuole faticano a darsi una personalità, un profilo chiaro; d'altro lato, paradossalmente, sono investite da una massa crescente di studenti, e la dimensione critica, di lettura della realtà, tende a contrarsi e per molti aspetti praticamente a scomparire.

Questo vale anche per l'Accademia di architettura di Mendrisio. Qual è la strada percorsa, non solo a Mendrisio ma anche altrove? È quella di fare sfilare davanti agli studenti tutta una serie di personaggi: interessanti, con profili ben definiti, intendiamoci. Una volta un giapponese, un'altra un portoghese, poi un sudamericano e così via. Gli studenti finiscono per trovarsi di fronte a un panorama molto eclettico, variegato, e fanno molta fatica a stabilire delle relazioni, incappando piuttosto in innamoramenti passeggeri per un certo modo di fare architettura piuttosto che per un altro. Mancano, a mio avviso, due cose: da un lato una didattica chiara e professionale; dall'altro, la costruzione di strumenti critici che permettano di superare l'approccio puramente apologetico, ammirativo, plaudente dei modelli di successo proposti nelle “sfilate”. È una questione che non riguarda solo Mendrisio. D'altra parte, bisogna pur dirlo, l'autorità, l'ente pubblico, sono contenti di questa situazione: gli studenti accorrono, le richieste aumentano, l'immagine è gloriosa. Non possiamo più utilizzare il metro di giudizio valido quaranta o cinquant'anni fa, ma sta di fatto che la situazione è problematica, e non si intravedono per intanto proposte convincenti per uscirne.

Forse la mia sarà una posizione un po' “ortodossa”, ma resto persuaso che una formazione di base molto professionale, che fornisca degli strumenti anche molto tradizionali, dovrebbe essere d'obbligo. Perché la statica non cambia: la forza di gravità è sempre quella, e la sua percezione e la capacità di governarla, dal profilo costruttivo, rimangono un fatto fondamentale. Ciò vale anche per la matematica, la geometria, la storia, che sono strumenti che dovrebbero rimanere fondamentali nella formazione degli architetti. E invece c'è un po' la tendenza a snobbare queste

discipline, anche perché è oggettivamente difficile trovare degli insegnanti che condividano un atteggiamento di rigore nei loro confronti. Eppure sono le discipline che costituiscono gli elementi strutturali dell'architettura, la base "storica" delle competenze, sulla quale poi costruite e aprire delle finestre critiche. Il che presuppone un'idea diversa di scuola: con un numero più contenuto e selezionato di studenti. Oltre un certo limite è inevitabile affidarsi alle grandi conferenze, con proiezioni e beamer, invece che a esercizi e letture e confronti critici. In un paese piccolo come il Ticino poteva essere forse più agevole scegliere di privilegiare la qualità, invece che cercare la concorrenza, ciò che dovrebbe valere anche per la Svizzera in generale.

AST: *Per concludere, che cosa significa essere architetto oggi in Ticino?*

TC: Credo non sia molto diverso che esserlo in altri luoghi. Il contesto è quello di un mercato impazzito, che impone di fare le cose sempre in fretta, sempre alterando in modo importante pezzi di territorio. Gli architetti devono muoversi in un contesto nel quale molte forme tradizionali del lavoro, più artigianali, più riflessive, sono messe in crisi. Ci sono due tipi di produzione, qui come altrove, in Europa e un po' in tutto il mondo. La prima, che potremmo definire "banale", è molto rapida, ed ha scarse qualità distributive e formali. Poi c'è la produzione di taluni oggetti d'eccezione, dove si chiede all'architetto di stupire con forme, materiali e colori, di fare progetti dal carattere insolito, grazie all'uso della tecnologia e in particolare dei mezzi informatici per eseguire disegni e calcoli. Oggi si riesce a disegnare e a calcolare in tempi brevi forme straordinarie, bicornute, elicoidali, sghembe, oblique, cose che un tempo era un'impresa folle progettare, con migliaia di calcoli che le rendevano non solo antieconomiche ma pressoché impossibili da realizzare.

Così, la produzione "banale" finisce sovente nelle mani delle imprese generali, spesso legate agli ambienti della banca, della finanza e delle fiduciarie, nelle quali, in un certo senso, l'architetto è semplice manodopera. Pochi sono chiamati a stupire, a realizzare cose eccezionali, e del resto non tutti si trovano a loro agio in questo genere di produzione – come dire? – da "star", la quale presuppone la partecipazione a costosissimi concorsi internazionali, oltre che una forte mobilità personale e dei propri collaboratori. Questo mi sembra il contesto produttivo dell'architettura odierna. Come sempre, però, la Svizzera rappresenta un caso particolare. Esistono ancora delle nicchie, in parte in Ticino, in parte nella Svizzera interna, dove c'è ancora qualche spazio per esercitare la professione in maniera più "tradizionale".

D'altra parte, prendiamo il caso dell'incarico classico, quello della casa unifamiliare. L'architetto viene chiamato a realizzarne una in ambiti spesso devastati, su terreni derivanti da lottizzazioni, situati un po' dove capita, in contesti territoriali casuali. Inoltre, i programmi di queste case sono spesso eccessivi, esprimono falsi bisogni: tre o quattro automobili, due motociclette e una serie di altri elementi

superflui, quando non c'è di mezzo la piscina, spesso addirittura interna. Si ha l'impressione che programmi simili non riflettano dei bisogni autentici, ma piuttosto una forma estrema di consumismo: di spazio, di attrezzature, di materiali. Fare architettura oggi in Ticino vuol dire lavorare in questi contesti, che – come già detto – non sono comunque specifici alla nostra regione. E quindi secondo me si pone un problema che non è risolvibile nello spazio di mesi o di anni: quello della forte trasformazione della professione, processo di cui non si intravedono ancora gli esiti. Spesso tutti noi parliamo di architettura senza affrontare queste realtà.

La redazione ringrazia Giulia Bottani, Caslano/Losanna per la prima trascrizione della registrazione dell'intervista.