

Nel corso della prima metà del Novecento l'architettura svizzera sembrava essersi posta ai margini del dibattito architettonico europeo, e forse tale "marginalità" andrebbe riletta nel quadro storico complessivo. Emerge pertanto il carattere eclettico dominante l'architettura locale. Inoltre la stessa eterogenea composizione geografica, che esalta le differenze, sottolinea anche gli aspetti frammentari convergenti nei singoli progetti, dove proprio il dato frammentario, reintegrato nelle forme del linguaggio architettonico, manifesta l'esigenza di riconoscersi contemporaneamente in più "storie". Il frammento diventa la rivendicazione di una appartenenza, nello stesso tempo, a luoghi geograficamente e culturalmente diversi, denunciata nell'ambiguità della lingua.

Tuttavia, a parte alcuni singolari episodi, nel suo complesso l'architettura svizzera si colloca tra tradizione del moderno e tradizioni locali con una straordinaria attenzione ai materiali e alle tecniche del costruire, che si rappresenta compiutamente nella figura della casa, sempre strettamente interrelata con il paesaggio, reinterpretato senza fragili mimetismi. In modo più radicale il paesaggio è presente in quanto materia stessa della composizione che si pone dialetticamente a confronto con la razionalità della sua geometria. Tali categorie, che in nessun caso tendono alla sintesi, caratterizzano la ricerca di quasi tutti gli architetti svizzeri, indipendentemente dal loro riconoscersi in una primordiale tradizione culturale, e sono riconducibili ad una più radicale contrapposizione tra cultura e natura, dove la prima manifesta nelle opere, attraverso le sue stesse leggi compositive, il proprio carattere di enunciato parziale del discorso. Il tema centrale, all'interno del quale la poetica del frammento diviene lo

During the first half of this century Swiss architecture appeared to be at the margins of the European architectural debate, and perhaps this "marginality" needs to be re-examined within a wider historical context. Such an analysis would reveal the eclectic character which dominates local architecture. Moreover, the heterogeneous geographical composition of the country, which magnifies any differences, also emphasizes the fragmentary aspects that converge in individual projects, where the fragmentary, re-integrated into the forms of an architectural language, demonstrates the need for self-recognition in more than one "history" at the same time. The fragment becomes the claim to membership of geographically and culturally diverse communities at the same time, a condition which is also reflected in an ambiguity of language.

However, apart from a few singular episodes, in general Swiss architecture is positioned between the tradition of the modern and local traditions which exhibit a high degree of attention to the materials used and to construction techniques. This attention finds its completed representation in the house, which is always closely inter-related with the landscape that it reinterprets, without however indulging in fragile imitation. In a more radical way the landscape is present as a material of composition which sets itself in dialectical relationship with the rationality of the compositional geometry. These categories, whose tendency is never towards synthesis, characterize the efforts of almost all Swiss architects independently of whether or not they see themselves as being part of a primordial cultural tradition. They can be traced back to a more radical contrast between culture and nature in which the former betrays its role as partial proposition in a discourse in the works it produces and through its own laws of composition. The central theme, in terms of

strumento dialogico che mette in crisi il linguaggio è quello della composizione contrapposta al progetto, che ribatte sullo studio dell'ordine e della legge: la "crisi", manifestandosi come scomposizione, investe le leggi che regolano le figure senza trasformarsi, come molti segni lascerebbero presupporre, in un esercizio di stile nel quale si declina la vacuità di una conoscenza raggiunta attraverso le convenzioni della geometria. Non sorprende perciò scoprire in queste architetture un ideale filo rosso che da Louis Kahn, attraverso l'esperienza del Neorazionalismo americano (carica di tutte le contraddizioni che hanno determinato la brevità e svelato le forzature di quella esperienza) connota ad esempio la ricerca di Livio Vacchini, così come quella di Schnebli o Galfetti, e che appare mediata, in area svizzera, dall'Atelier 5.

Evidentemente queste architetture si pongono ambigualmente tra lingua e storia, entrambe introdotte come pure citazioni. Il frammento si trasforma allora nell'irruzione della gratuità e dell'autonomia del segno nell'ordine della composizione, escludendo il progetto, ma soprattutto negando la possibilità di un rapporto forse più lucido e disincantato con la memoria, che caratterizzava, per esempio, il gusto settecentesco per la collezione, laddove il frammento, come parte (partecipazione) della storia, irrompeva da un passato adimensionale nel presente senza ritrovare in esso una griglia razionale di riferimento all'interno della quale collocarsi, ma conservandosi nel presente: il reperto archeologico incastonato su di una parete silenziosa — pensiamo alla casa di John Soane a Londra o all'abitazione di Canova a Roma — che confonde il tempo storico del quale partecipa, riconoscendo in esso una nuova temporalità che preannuncia la cultura romantica.

Qui invece la storia è azzerata, anche laddove sembrerebbe essere presente, come, per esempio, nell'opera di Reichlin e Reinhart, per fissare la ricerca all'interno delle strutture linguistiche, in continuità con la tradizione del Movimento Moderno, profondamente radicata nella Svizzera anche per la presenza di personaggi come Meyer, Bill, Sartoris; e dove essa si coniuga ad aspetti decisamente tecnologici, la crisi del linguaggio si trasforma in un approccio "manieristico" al progetto: alla "maniera dei Maestri", cui queste architetture tendono.

La casa a Breganzona (1986-88) di Mario Botta può

which the poetics of the fragment becomes an instrument of dialogue that brings about a crisis in language, is that of the composition — as opposed to the project — which insists on the study of order and rules. This "crisis", which manifests itself as decomposition, informs the laws regulating the forms without becoming, as many signs would lead one to suppose, a stylistic exercise in which a vacuous knowledge acquired through the conventions of geometry is rehearsed. Thus it is no surprise to discover that there is an ideal golden thread in these types of architecture which starts with Louis Kahn, passes through the experience of American Neo-rationalism (with all the burden of contradictions that caused this experience to be brief and revealed its distortions) and characterizes, for example, the work of Livio Vacchini, and that of Schnebli and Galfetti. In the Swiss context Atelier 5 appears to act as the filter for this experience.

Evidently these types of architecture occupy an ambiguous position between language and history, both of which are introduced as pure quotations. The fragment then turns into the irruption of the gratuitousness and autonomy of the sign into the composition, thus excluding the project, but above all denying the possibility of a perhaps more clear-headed and knowing relationship with memory. This type of relationship was characteristic, for example, of the 18th century taste for collection, where the fragment, as something which was a part (participation) of history and originated from an a-dimensional past, irrupted into the present and preserved itself in the present without however finding in it a rational reference grid within which to place itself: the archeological find placed on a silent wall — we are thinking of John Soanes's house in London or Canova's residence in Rome — confuses the historical time of which it partakes, recognizing in it a new temporality which anticipates romantic culture.

Here, on the other hand, history has been turned back to zero, even where it would seem to be present, as, for example, in the work of Reichlin and Reinhart, in order to fix the architect's endeavours within linguistic structures, in continuity with the tradition of the Modern Movement, which is deeply rooted in Switzerland also due to the presence of Meyer, Bill and Sartoris. Where it is linked to some distinctly technological factors, the crisis of language turns into a "manneristic" approach to the project: namely, in the "manner of the Masters", which these types of architecture tend towards.

essere considerata allora un edificio al limite tra una condizione urbana e una rurale. La tendenza a frammentare i materiali della composizione, concependoli come individui è in quest'opera esaltata non tanto per le sue pur evidenti citazioni linguistiche o per gli ancor più espliciti riferimenti ai luoghi, quanto per il suo essere parte intrinseca della progettazione. A partire dal recupero del sistema compositivo dell'architettura romana attuato da Louis Kahn, Mario Botta nega qualunque possibile ricomposizione degli elementi: è la casa stessa a porsi come un coacervo di eterogenee presenze, esibite nella "immediatezza" del loro formalizzarsi, ove la teatralizzazione dell'evento architettonico evoca l'immaginario poetico nel quale si radica l'ideologia del Movimento Moderno e messo a confronto con le peculiari qualità architettoniche dell'edilizia circostante. L'unico momento che rimanda alla radicale estraneità dei materiali del progetto fra loro è la soluzione della testata del portico-terrazza, ove la copertura del belvedere, episodio in cui culmina il corpo dell'edificio con il suo rivestimento in laterizi, rivendica, nella scelta dei materiali e nella soluzione formale, la propria profonda "alterità" rispetto all'edificio di cui è parte. Questa casa non vuole porsi come un'opera di sintesi, l'edificio sottolinea una lacerazione, il suo non appartenere né alla città né alla campagna. Nell'opera di Mario Botta si esibisce quella "indifferenza" nei confronti della storia che tende a sublimare il sentimento della perdita.

Luigi Snozzi e Livio Vacchini provengono da alcune comuni esperienze di progettazione, nel corso delle quali sono riusciti a decantare la rigidità del Movimento Moderno nel gioco della variazione sulle figure, condotto nell'articolarsi dei fronti. All'affermazione della stereometria dell'edificio corrisponde il gioco combinatorio dei pieni e dei vuoti nel prospetto, un operare sulla scansione e sulle geometrie delle superfici dell'edificio denunciando l'arbitrarietà delle regole matematiche che misurano, con disincanto, la distanza dai luoghi, dalle tradizioni e soprattutto dalla natura, una presenza costante anche nel paesaggio urbano della Svizzera. Nelle opere progettate individualmente Vacchini coniuga Kahn con il minimalismo delle geometrie dedotte dai rapporti armonici palladiani, riconducendo il tutto però alle suggestioni di quelle architetture di vetro che Schrebart, come già Taut, aveva-

The house at Breganzona (1986-88) by Mario Botta can thus be considered as a building which is on the borderline between the urban and the rural. In this work the tendency to fragment the materials of composition, conceiving them as individual elements, is augmented not so much by its albeit evident linguistic quotations or by its even more explicit references to places, as by the fact that it is an intrinsic part of the planning. In line with Louis Kahn's idea of recovering the compositional system of Roman architecture, Mario Botta denies any possible recomposition of the elements. It is the house itself which presents itself as an accumulation of heterogeneous presences, exhibited in the "immediacy" of their formal interaction, where the theatricalization of the architectural event evokes the poetic imaginary in which the ideology of the modern movement is rooted and which is contrasted with the peculiar architectural qualities of the surrounding buildings. The only feature which refers to the radical mutual dissimilarity of the materials of the project is the solution of the head of the portico-terrace, where the covering of the belvedere, an element which is the culmination of the body of the building with its facing of bricks, proclaims its profound otherness in relation to the building of which it forms a part in the choice of materials and in its formal solution. This house does not try to present itself as a work of synthesis, it emphasizes a laceration, the fact that it does not belong, either to the city or to the country. Mario Botta's work displays an "indifference" towards history which aims at sublimating the feeling of loss.

Luigi Snozzi and Livio Vacchini come from some shared experiences of planning, during which they managed to decant the rigorousness of the Modern Movement in a game of variations on the figure played in the organization of facades. Corresponding to the affirmation of the stereometry of the building is a game of combining the full and empty spaces in the facade, of working with the rhythm and geometry of the building's surface. This game points out the arbitrary nature of mathematical rules, using them knowingly to measure the distance from places, traditions and especially from nature, a constant presence even in Switzerland's urban landscape. In his individually planned works Vacchini unites Kahn with the minimalism of geometries derived from harmonious Palladian relationships, in a way which, however, also echoes the suggestiveness of that architecture in glass which Schrebart, like Taut before him, had transfigured into mytho-

no trasfigurato in figure mitologiche. Ci troviamo di fronte ad un uso retorico della lingua, particolarmente evidente nella casa unifamiliare a Vogorno (1985), nella quale il parametro tende a diventare mimetico nei confronti dell'ambiente, sia delle architetture preesistenti, che della stratificazione geologica circostante, forte della straordinaria abilità che "sa" ancora costruire un muro in pietra a secco, trasformando la memoria dell'autocostruzione nella riappropriazione di un virtuosismo tecnico. Un frammento-memoria, dunque, autentico sia idealmente verso la tradizione che fisicamente verso il luogo. Qui avviene, come abbiamo già potuto constatare per Botta, che la tensione compositiva si scarichi improvvisamente nel lucido frantumarsi del tetto, quasi due "occhi", nei due timpani che rimandano ad una incontenibile ironia. Il gioco compositivo è parte intrinseca della disciplina architettonica e mette in scena il limite del linguaggio: in Vacchini, come in Botta, ciò che appare come frammento è frammento del linguaggio disciplinare, le forme come i modelli, enunciati nella loro individualità, non si ricompongono nel progetto, piuttosto si combinano secondo le loro possibilità. I modelli quindi si fondano nella storia e nella tradizione del moderno (oppure indicano l'architettura rurale), rivisitate alla luce di un'antica sensibilità nei confronti del materiale e delle tecniche costruttive che caratterizzano il paesaggio architettonico svizzero. Il tetto è un eclatante esempio dove il frammento-citazione si autodichiara come falso. Inoltre in questo progetto il frammento è aggressivamente mostrato nella sua funzione figurativa-populistica, nella quale si manifestano, intellettualmente, il gusto dell'ironia e della parodia, fino a trasformarsi così in condanna, proprio in ragione della sua inadattabilità funzionale, che lo isola nella sua compiutezza, come assurdità.

Se Vacchini nega la matericità dell'architettura, per Snozzi invece tale negazione avviene come progressiva sottrazione di materia che incide la monolitica stereometria del prisma edilizio. La sua è un'operazione introversa che "interpreta" il limite tra villaggio e campagna. La tensione progettuale di Snozzi è rivolta al tentativo di fissare punti fermi, che, seppure non hanno la forza di un processo di pianificazione delle istanze del progetto, tuttavia si pongono, pur nella loro natura puntuale, come fondamenti del progetto stesso.

logical figures. We find ourselves in the presence of a rhetorical use of language which is particularly evident in his detached house at Vogorno (1985), in which the front seeks to imitate the environment, in the form of both the preexisting architecture and the surrounding geological stratification, drawing strength from the extraordinary skill of still "knowing how to" build a dry-stone wall, transforming the memory of self-construction in the re-appropriation of technical virtuosity. It is thus an authentic memory-fragment, both ideally in terms of the tradition and physically in terms of the place. As we have already seen with Botta, here the compositional tension is released all of a sudden in the lucid shattering of the roof, forming, as it were, two "eyes" in the two gables which reflect an uncontainable irony. The game of composition is an intrinsic part of the architectural discipline and demonstrates the limits of language. In Vacchini, as in Botta, that which appears as fragment is a fragment of the language of the discipline; the forms, like the models, proclaim their individuality and are not recomposed in the plan, but rather they combine according to their capacities. The models are thus grounded in the history and tradition of the modern (or else point to rural architecture), re-examined in the light of an abiding sensitivity towards the materials and construction techniques which characterize the Swiss architectural scene. The roof is a striking example of the fragment as quotation which declares itself to be false. Furthermore, in this project the fragment is shown aggressively in its figurative and populist function, reflecting an intellectual taste for irony and parody, to the point that it becomes a condemnation precisely on the basis of its functional unsuitability, which in its completion isolates it as an absurdity.

If Vacchini denies the material nature of architecture, for Snozzi on the other hand such a denial takes place as a progressive removal of material which in turn effects the monolithic stereometry of the prism-building. His is an introverted operation which "interprets" the boundary between village and countryside. The aim of Snozzi's planning is to establish fixed points which, although they do not have the force of a process of planning (as do the phrases of the project), still present themselves, despite their precise nature, as foundations of the project itself. By means of an analytic "reading" of the place, that is, especially of its morphology, he identifies the points (fragments) to which the construction can refer. At times, as

Con una lettura analitica del luogo, inteso soprattutto nella sua morfologia, egli individua questi punti (frammenti) a cui il costruito può riferirsi. A volte, come nella casa Bernasconi a Carona (1989) gli stimoli propulsori dell'architettura sono solo segni, schegge del territorio. Il significato della matericità delle sue architetture, dell'esibita presenza del cemento armato concepito come pietra naturale, e nella sua volontà di sottolineare, non nella geometria, volutamente tenuta sul filo di una eccessiva semplificazione, quanto piuttosto nei materiali, il suo appartenere ad una tradizione e ad un luogo, rispetto al quale si vive una condizione di alienazione del linguaggio.

Culturalmente, e per formazione, a cavallo tra la Svizzera e l'Italia, l'opera di Bruno Reichlin e Fabio Reinhart manifesta una singolare tensione nei confronti della "costruzione" del linguaggio, con una rigorosa attenzione che rivela, ad esempio nel progetto per un motel a Bellinzona (1988-91), una illuministica ansia di razionalità, riflessa nella negazione del materiale, ricondotto anch'esso ai suoi referenti storici, come nella dichiarata citazione del Palazzo dei Diamanti di Ferrara (del quale viene riproposto il rivestimento bugnato) o nell'impaginato che rivisita il monastero di Disentis. Forzando il rigore rossiano, gli architetti fisicamente contrappongono per le due facciate, senza coniugarle fra loro, due immagini che, pur nascendo dalla stessa rigorosa matrice classica, ne mettono in crisi la perentoria sicurezza. La pagina bianca del monastero di Disentis e il rivestimento bugnato del Palazzo dei Diamanti, aspetti in realtà della stessa logica, tra edificio e città, si danno come frammenti di una unità concepita come ideale e che nel reale elenca i propri enunciati come brani di una citazione, in una specie di collage compositivo, negandosi ad ogni razionalità per essere, ciascuno di essi, elemento simbolico, formalmente distante e funzionalmente dissonante. Ma la riproposizione della torre ora come corpo scala ora come sala, lo stesso bugnato che riveste scala e corridoio, indicano insieme il piacere di una riscoperta vocazione retorica del linguaggio, fino alla rivisitazione del rudere cui questi "pezzi" da collezione rimandano. Così si può interpretare anche la fragile incompiutezza del muro di bugnato, che nella memoria del non-finito si proclama rovina. Il frammento parla in fondo della realtà locale nelle forme del castello (a Bellinzona ce

in the Bernasconi house at Carona (1989) the driving stimuli of the architecture are only signs, pieces of terrain. The meaning of the materiality of his architecture, of the visible presence of reinforced concrete conceived as natural stone, lies in his wish to emphasize, not so much in the geometry — deliberately kept close to an excessive simplification — as in the materials, his belonging to a tradition and to a place with regard to which people live in a state of linguistic alienation.

Culturally and educationally spanning both Switzerland and Italy, the work of Bruno Reichlin and Fabio Reinhart shows a distinctive striving towards the "construction" of language, and a rigorous attention which reveals, for example in the project for a motel at Bellinzona (1988-91), an enlightened longing for rationality, reflected in the denial of the material. This can also be traced back to historical referents, as in the explicit quotation of the Palazzo dei Diamanti in Ferrara, whose ashlar facing is re-proposed, or in the "lay-out" which picks up elements from the monastery of Disentis. Exaggerating Rossi's rigour, the architects, in the two facades, physically contrapose two images without uniting them; although these images spring from the same rigorous classical source, they subvert its peremptory self-confidence. The "white page" of the Disentis monastery and the ashlar facing of the Palazzo dei Diamanti, which are in fact two facets of the same logical relationship between building and city, are like fragments of a unity conceived as an ideal. In reality this unity lists its own propositions like passages from a quotation, in a kind of synthetic collage, denying itself any rationality in order to allow each proposition to remain a symbolic element, formally distant and functionally dissonant. But the repetition of the motif of the tower, now as a stairway, now as a hall, and the ashlar which covers the stair and the corridor, together reveal the pleasure which derives from the rediscovery of the rhetorical vocation of language, to the point of "reinterpreting" the ruin to which these collection "pieces" refer. This is also how one can read the fragile incompleteness of the ashlar wall, which in the memory of the un-finished declares itself as ruin. Basically the fragment speaks of local reality in the forms of the castle (there are three in Bellinzona), of the pergola (rural element) and in the covering of the left-hand turret; these form a veritable collection of the icons which make up the new Ticinese architectural language, or in other words, an ironic museum.

ne sono tre), nella pergola (elemento rurale) e nella tamponatura del torrione sinistro, vero campionario di icone del nuovo linguaggio dell'architettura ticinese, ovvero museo ironico.

L'opera di Aurelio Galfetti si muove ancora sul filo di una rigorosa razionalità, le citazioni non appartengono propriamente nemmeno al moderno ma sono tratte dal contemporaneo, vi ritroviamo per esempio alcune notazioni stirlinghiane, in particolare in questo edificio per abitazioni a Lugano, realizzato con A. Antorini. L'apparenza del volume modulare nasconde la costruzione in lastre di cemento prefabbricate. L'unità dell'edificio viene così frazionata in pezzi di eguale dimensione e diversa espressione (pieno, vuoto, finestra). La varietà del frammento tecnologico appare così interamente compresa nella logica formale dell'edificio. La rigatura del cemento, mostrando le dimensioni del singolo pannello, svela il modulo dell'edificio, ovvero l'unità di misura della composizione. Il frammento perde nella ripetitività il carattere individuale. La normalizzazione permette di cogliere il legame, vincolante per entrambi, fra il tutto e la sua frazione.

Il riferimento a Kahn è inequivocabile nell'opera di Mario Campi e Franco Pessina, già a partire dalla casa unifamiliare a Muzzano del 1965. Entrambi riconoscono anche nel razionalismo degli anni Trenta di Terragni un'esperienza storica vicina conciliabile con la realtà regionale. Il progetto per le case a schiera a Massagno (1991), per esempio, nasce dalla memoria, attivata da immagini, da sfumature di materia, che si frantuma nel metodo compositivo, per esempio nella sequenza colonne-architravi, nella posizione delle finestre, nella stratificazione della facciata principale, nell'accostamento di pieni e di vuoti. Dunque il concetto di frammento come citazione non è strettamente figurativo, ma quasi emozionale, come se esistesse un legame affettivo con la tradizione del moderno. Nello schema, tipico compromesso ticinese tra l'abitazione collettiva e quella individuale, irrompe il colore bianco, che cancella le differenze tra i materiali e che può essere interpretato come un frammento culturale mediterraneo, un "suggerimento" della memoria.

L'architettura della Svizzera tedesca paga il prezzo di un rigore, anche filosofico, nel proprio approccio alla progettazione, e il linguaggio volutamente si rende astratto. Pensiamo per esempio all'opera di Marianne

Aurelio Galfetti's work operates close to a rigorous rationality. The quotations do not even belong to the modern but are taken from the contemporary; we find, for example, some notations borrowed from Stirling, in particular in his residential building at Lugano, done in collaboration with A. Antorini. The apparent modular volume hides the construction in slabs of pre-fabricated concrete. The unity of the building is thus broken up into pieces of equal size and varying expression (full space, empty space, window). The variety of the technological fragments thus appears to be entirely absorbed into the formal logic of the building. The lines of concrete, which show the sizes of the individual panels, reveal the module of the building, or rather the unit of measurement of its composition. In its repetitiveness the fragment loses its individual character. Standardization makes it possible to grasp the link, which is binding for both, between the whole and the part.

The reference to Kahn is explicit in the work of Mario Campi and Franco Pessina; this is already evident in their detached house at Muzzano in 1965. Both also see Terragni's rationalism of the 30s as a recent historical experience which can be reconciled with regional reality. The project for some terraced houses at Massagno (1991), for example, springs from a memory, activated by images, by small differences in materials, which shatters in the method of composition. This can be seen, for example, in the sequence of columns and architraves, in the position of the windows, in the layering of the main facade, in the juxtaposition of full and empty spaces. So the concept of the fragment as quotation is not strictly speaking figurative, but almost emotional, as if there were an affective link with the tradition of the modern. The plan, a typical Ticinese compromise between the collective and the individual house, is broken up by the colour white, which cancels the differences between the materials and which can be interpreted as a Mediterranean cultural fragment, a "proposal" put forward by memory.

German-Swiss architecture pays the price of a rigour which is also philosophical in its approach to planning; its language is deliberately abstract. We are thinking, for example, of the work of Marianne Burkhalter and Christian Sumi, whose language would seem to oscillate between a Tessenow-like "poverty", yet one which is permeated with a nostalgia for the values implied by that poetics, and a longing for form which is fulfilled in the sensual pleas-

Burkhalter e Christian Sumi, nella quale il linguaggio sembrerebbe oscillare tra la "povertà" tessenowiana, tuttavia impregnata di nostalgia per i valori sottesi da quella poetica, e un'ansia di forma che si acquieta invece nella voluttà della curva, della linea, come nella casa a Langnau. Anche qui i modelli sono densi di razionalità, contestata ma sempre riaffermata, nell'uso della prefabbricazione, che riconduce ad una mai raccontata storia delle tecniche particolarmente presente in questa regione. La casa-atelier di Langnau è un esempio particolare di frammentazione in cui gli elementi formali della composizione (basamento, soletta, finestra, parete, scala, travi a tetto), cioè le componenti fondamentali di una costruzione, sono trattati in modo da apparire come oggetti autonomi, frammenti il cui carattere è espresso anche in una relazione ambigua con gli altri elementi e con l'insieme. Ogni parte possiede sia un significato individuale, originale, che uno nuovo in funzione di quel tutto.

La maggior "fatica", il senso etico con cui viene condotto il lavoro di revisione del linguaggio nella Svizzera tedesca non impedisce che anch'essa si coniughi a libertà estetiche che ne stemperano la rigidità, come accade nella ricerca di Marie-Claude Bétrix e Eraldo Consolascio, la cui immersione pressoché totale in una rivisitazione quasi "mnemonica" del protorazionalismo e in particolare dell'opera di Adolf Loos, si accompagna, senza forzature al piacere di riproposizioni secessioniste, nelle quali citazioni e frammenti assumono un autonomo valore iconico, che astrae totalmente l'edificio da qualunque riferimento che non sia rivolto al piacere della lingua, e non è un caso che anche stavolta si tratti di un progetto di una casa unifamiliare nei pressi di Zurigo (1986). Questa tipologia permette infatti di prendere le distanze dalla città, e di raccontare e raccontarsi, in libertà. Intanto l'equivoca razionalità di questo edificio segna un allontanamento dalle esperienze precedenti, risolvendo volumetricamente la costruzione secondo le regole, liberamente interpretate, della composizione barocca, nel combinarsi e compenetrarsi dei volumi; ma, nello stesso tempo, sembra voler rimandare alla disincantata ironia ed al sorridere amaro di Venturi. L'opera gioca sulla sorpresa dell'inaspettato alternarsi di superfici concave, convesse, lineari, nel riscoperto piacere della voluttà del segno/disegno. Dietro l'apparente irridere

ure of the curve, the line, as in the house at Langnau. Here too the models are dense with rationality, contested but always re-affirmed in a use of prefabrication which has its origin in the never-told history of the techniques that are specific to this region. The studio-house at Langnau is a singular example of fragmentation, in which the formal elements of the composition (basement, slab, window, wall, stair, girders and roof), in other words the fundamental components of a construction, are treated in such a way as to appear autonomous objects, fragments whose character is also expressed in an ambiguous relationship with the other elements and with the whole. Each part possesses both an original, individual meaning and a new one in relation to the whole.

The greater "effort", the moral sense with which the task of revising language is carried out in the German-speaking part of Switzerland, does not prevent these architects from partaking of some aesthetic freedoms which temper their rigidity. This is the case in the work of Marie-Claude Bétrix and Eraldo Consolascio, whose virtually total immersion in an almost "mnemonic" re-evaluation of protorationalism, and in particular of the work of Adolf Loos, effortlessly accompanies the pleasure of reworking secessionist ideas, in which quotations and fragments assume an autonomous iconic value that removes the building totally from any reference which is not aimed at linguistic pleasure; and it is no accident that here too we have a project for a detached house near Zürich (1988). This type of house makes it possible to distance oneself from the city and to narrate and be narrated freely. At the same time, the ambiguous rationality of this building signals a movement away from previous experiences; the building is resolved volumetrically according to the freely interpreted rules of baroque composition, in the combination and interpretation of volumes, but equally it seems to be trying to invoke the knowing irony and bitter smile of Venturi. The work plays on the surprise of the unexpected alternation of concave, convex and linear surfaces, in the rediscovered pleasure of the sensuality of sign/design. Behind the apparent mockery of history one can still discover a real attempt to start again from history in order to construct new forms for living. In this house the roof, which generates geometry and space, is both fragment and whole, concentrating in itself the complete essence of architecture. This is why the fragment loses all reference to a totality, as it is itself a totality.

alla storia si scopre tuttavia proprio il tentativo di ripartire dalla storia per costruire nuove forme dell'abitare. In questa casa il tetto, generatore geometrico e spaziale, è sia il frammento che il tutto, concentrando in sé tutta l'essenza dell'architettura. Perciò il frammento perde ogni riferimento a una totalità essendo egli stesso tale totalità.

Altri architetti che operano in Svizzera come per esempio Diener e Diener, si trovano in un certo senso combattuti tra storia e retorica. Gli impianti formali sono assolutamente lineari e volutamente tenuti su un piano di massima semplificazione, che tende a sottolineare le diverse figure concorrenti alla composizione, fino a costruire tutto un apparato retorico che mette in scena la differenza attraverso l'insolito accostamento dei materiali (mattoni, intonaci, legni con vetro e ferro). Questa operazione viene enfaticamente riproposta nella citazione di brani architettonici del razionalismo italiano degli anni Trenta, come il Novocomun di Terragni. Tuttavia in questi casi più che di compiacimento nell'uso del frammento potremmo parlare di un'ansia di sregolatezza che appare evidente nelle composizioni più recenti, nelle quali non viene volutamente assicurata alcuna continuità formale agli elementi. Tutto viene ricomposto quasi con la mania del collezionista. Nell'edificio a St. Alban (1986) il concetto di frammento viene riproposto come citazione critica, sia sul piano linguistico che su quello strutturale, come segno artistico di credo culturale e in quanto tale, pezzo di pensiero. Ma in questa architettura il frammento riveste un ulteriore aspetto, come approccio al luogo da recepire nell'edificio in frammenti. Viene così ricordata, per esempio, la tradizione della zona di edifici commerciali, medioevali e preindustriali, mentre i profili delle finestre richiamano quelle gotiche dei dintorni: il frammento è ricordo. Viene infine rievocata anche la dimensione urbana nelle quattro facciate completamente diverse, una a scheletro in cemento armato, una intonacata, una rivestita in legno e una libera, che rappresenta schegge della realtà circostante nell'unicità di un'architettura.

Anche nell'opera di Peter Zumthor si distinguono molti riferimenti, le cui estrazioni non si giustificano solo culturalmente. Il suo progettare con la memoria è un fatto istintivo. Evoca immagini scorte per caso, la cui casualità e non-significanza iniziale si sono con

Other architects who are active in Switzerland, as for example Diener and Diener, find themselves struggling against history and rhetoric. The formal systems are absolutely simple, that is, deliberately kept on a level of utmost simplicity which tends to emphasize the various figures that compete to make up the composition, to the point of constructing a complete rhetorical apparatus which highlights difference by the unusual juxtaposition of materials (bricks, plaster and wood with glass and iron). This operation is repeated emphatically in the quotation of architectural fragments from the Italian rationalism of the 30s, such as Terragni's Novocomun. However, in these cases, more than of self-satisfaction at the use of the fragment we could talk of a longing for immoderation. This appears evident in the more recent compositions, where deliberately no formal continuity with the elements is assured. Everything is recomposed almost with the obsessiveness of a collector. In the building at St. Alban (1986) the concept of the fragment is restated as a critical quotation, both on the linguistic and the structural level, as an artistic sign of a cultural creed and, as such, a piece of thought. But in this architecture the fragment takes on another aspect, and becomes an approach to the place to be assimilated into the building in fragments. This recalls, for example, the tradition of the zone of commercial, medieval and preindustrial buildings, whereas the outlines of the windows echo the Gothic windows of the surroundings: the fragment is memory. Finally, there is also a re-evocation of the urban dimension in the four completely different facades, one with a framework in re-enforced concrete, one plastered, one covered with wood and one free; these represent splinters of the surrounding reality in the oneness of architecture.

Also in the work of Peter Zumthor one can make out numerous references whose sources cannot be explained only culturally. He instinctively plans his projects using memory. He evokes images glimpsed by accident whose chance nature and initial non-significance have with time progressively taken on a clear notional value. In this way a form which is in itself banal can assume a decisive importance in the project. This hierarchical inversion of the fragment is after all its artistic negation — but this does not erode its cultural value.

The project joins up with the idea of the precarious in the example of a building along a wall in Basel by Jacques

il tempo progressivamente trasformate nel pensiero in una chiara valenza. Così una forma di per sé banale può assumere un'importanza determinante sul progetto. Questo ribaltamento gerarchico del frammento ne è in fondo la negazione artistica — senza intaccare il suo valore culturale.

Il progetto si coniuga all'idea di precario nell'esempio di un edificio lungo un muro a Basilea di Jacques Herzog e Pierre de Meuron (1988), il cui tema principale è il frazionamento del tutto in parti, secondo un principio di stratificazione tridimensionale, verticale e orizzontale, generato dal muro esistente. Nonostante l'uso di un unico materiale, il legno di quercia, prevale la tendenza a differenziare i diversi elementi, non solo secondo le loro caratteristiche, ma anche in base alla loro eventuale modularità. Per esempio le tavole che rivestono i muri sono riconoscibili singolarmente grazie ai bordi in rilievo, pur essendo componenti antigerarchiche di una parete. Tutti i frammenti sono soggetti a una rigida regola di ordine, che appartiene all'architettura e che prende il sopravvento al fine di proporre una forma unitaria. Comunque basta osservare la colonna bombata, per convincersi che formalmente il progetto si configura in definitiva come una composizione di parti autonome le une rispetto alle altre.

L'apparente frantumazione linguistica, che segue una logica anche cronologica, nel lavoro di Dolf Schnebli, è accompagnata da una continua rilettura e interpretazione della lezione del moderno. Si avverte una sorta di "dovere etico" di modernità non stilistica ma filosofico-concettuale, cioè nel metodo di approccio al progetto; che è la risposta, ogni volta differente, alle problematiche del luogo, delle funzioni, dello spazio e dei materiali. È una continua messa in discussione del rapporto forma-contenuto, e di quello linguaggio-composizione, con la relazione materiale-costruzione-forma legata al moderno. Lo stabile di abitazioni e negozi di Baden (1990) è paradigmatico anche del rapporto tra edificio e città, all'interno della città frantumata costruita sempre più per oggetti. Il forte ordine interno di questo progetto, determinato dalla simmetria e dall'organizzazione, lascia presagire un'autosufficienza assoluta, quando in realtà i due muri laterali convessi rafforzano sì tale autonomia, ma dimostrano come essa viva della tensione spaziale che si crea con gli edifici vicini, dai quali è dopotutto dipendente.

Herzog and Pierre de Meuron (1988), whose main theme is the breaking up of everything into parts, according to a principle of three-dimensional, vertical and horizontal layering which is generated by the existing wall. Despite the use of only one material — oak wood — the aim of differentiating between the various elements prevails, not only in terms of their characteristics but also on the basis of their possible modularity. For example, the panels which cover the walls are recognizable individually thanks to their relief edges, although they are anti-hierarchical components of a wall. All the fragments are subject to a rigid rule of order belonging to architecture and this takes over in order to propose a unitary form. However, one needs only to observe the rounded column to be convinced that the project is after all a composition of mutually autonomous parts.

In the work of Dolf Schnebli the apparent linguistic shattering, which also follows a chronological logic, is accompanied by a constant re-interpretation of the lessons of the modern. One notes a kind of "ethical duty" of modernity, which is not stylistic but philosophical-conceptual, that is to say, present in the approach to the project, and this in turn is the ever-varying response to the problematic of place, functions, space and materials. It is a continual calling into question of the relationship between form and content, between language and composition using the logic of the modern in the relationship between material, construction and form. The complex of dwelling-houses and shops in Baden (1990) is also paradigmatic of the relationship between building and town within the context of a shattered town constructed increasingly for objects. The strong internal order of this project, determined by its symmetry and organization, is a presage of absolute self-sufficiency. In fact, however, while the two convex lateral walls re-inforce this autonomy, they also demonstrate how it lives on the spatial tension created with the neighbouring buildings on which it does after all depend.

Moving on to the architecture of French-speaking Switzerland, we can note, for example, Rudolphe Luscher's nursery school at Valency (1989). By conceiving the building as a machine for living, the architect declares that he belongs to a cultural sphere dominated by the figure of Le Corbusier, whose work is carried here to its extreme consequence and rendered even "harder" by a complete covering in aluminium. This is an almost literal

Passando all'architettura della Svizzera francese, osserviamo per esempio l'asilo a Valency di Rudolphe Luscher (1989). Concependolo come una macchina per abitare, l'architetto dichiara la propria appartenenza ad un ambito culturale dominato dalla figura di Le Corbusier, la cui ricerca viene qui ricondotta alle estreme conseguenze e resa ancora più "dura" da un rivestimento integrale in alluminio, in una assunzione quasi letterale dello slogan lecorbusieriano di enfatizzare, per mezzo del materiale, il carattere "artificiale" dell'opera. Il progetto si propone come un oggetto nel corpo del quale l'ideale razionalità di Le Corbusier, ostentata nella elementare successione dei blocchi, nasconde al suo interno la drammatica irrazionalità che invece contesta l'ordine solo apparente dell'edificio. Un coacervo di forme eterogenee (circolari, triangolari, quadrate) si confrontano nella prossimità fisica piuttosto che nella dialettica progettuale, la stessa composizione appare una forzatura che sospende la "polemica" compositiva. Si produce un'immagine finale senza controllo apparente, dunque non la frammentazione di una determinata forma, ma una frantumazione tout-court. Internamente la grande varietà di materiali (cemento a vista, acciaio, vetro e legno) e di colori, scompone ulteriormente l'immagine secondo una precisa logica costruttiva, dove ogni componente dichiara la propria funzione nella logica tettonica. Luscher sembrerebbe inoltre quasi alludere, non senza ironia, ad una cultura high-tech con la quale si confronta su un piano formale ma non su un piano sostanziale. Si tratta di un approccio romantico al problema della tecnica, da un lato si vorrebbe condurre ad una sintesi la attuale contraddizione tra storia e tecnica, dall'altro si vorrebbe affidare alla tecnica il compito di redimere l'architettura, non rinunciando a toni forse polemici nell'esibita contrapposizione tra naturale e artificiale, dove proprio l'edificio rimanda ad una propria ineluttabile precarietà.

Vincent Mangeat nella casa unifamiliare a Monthey (1990) conferma una tendenza a gestire ambiguamente il rapporto tra tradizione e tecnologia. Anche in questo caso modelli rurali, forse volutamente ricondotti sotto il segno di un linguaggio vernacolare, si coniugano a citazioni moderniste e a soluzioni tecnologiche solo apparentemente innovative, in realtà anch'esse allusive ad un carattere ornamentale, memorie di un ap-

taking on board of Le Corbusier's slogan, using the material to emphasize the "artificial" character of the work. The project presents itself as an object inside which Le Corbusier's ideal rationality, evident in the elementary succession of blocks, hides a dramatic irrationality which contests the merely apparent order of the building. An accumulation of heterogeneous forms (circular, triangular, square) face each other in physical proximity rather than in the dialectic of the project, and the composition itself appears to be a distortion which suspends the compositional "polemic". A final image is produced which is beyond any apparent control; so what we have is not the fragmentation of a particular form, but a shattering pure and simple. Internally, the great variety of materials (exposed concrete, steel, glass and wood), and of colours, disarranges the image even further, according to a precise constructive logic, whereby each component declares its own function in the architectonic logic. What is more, Luscher seems almost to allude, not without irony, to a high-tech culture against which he measures himself on a formal but not on a substantive level. This is a romantic approach to the problem of technique: on the one hand, there is the desire to produce a synthesis out of the present contradiction between history and technology, on the other hand, there is the wish to entrust technology with the task of redeeming architecture. This approach refuses to abandon its at times polemical tones in the explicit contrast it sets up between the natural and the artificial, where it is precisely the building which refers back to its own ineluctable precariousness.

In his detached house in Monthey (1990) Vincent Mangeat confirms a tendency to administer the relationship between tradition and technology ambiguously. Also in this case rural models, perhaps deliberately derived from a vernacular language, unite with modernist quotations and only apparently innovative technological solutions; in fact, they too allude to an ornamental character, as they are memories of a decorative apparatus which, with the same content, aims at sublimating any conflict between history and the everyday. In the Ritz house all typological references are cancelled, and the building is constituted by assembling individual fragments which possess no internal value; they are only "pieces" of material, which acquire meaning exclusively in terms of their use. After all, the fragment only becomes such when it is placed in a context. Mimetic of metropolitan intru-

parato decorativo che, fermi restando i contenuti, tende a sublimare ogni conflittualità tra la storia e il quotidiano. Nella casa Ritz ogni riferimento tipologico viene annullato, l'edificio si costituisce dall'assemblaggio di singoli frammenti che non possiedono nessun valore interno ma sono solo "pezzi" di materia, che acquistano un significato esclusivamente in funzione del loro utilizzo. Il frammento in fondo diventa tale solo se inserito nel contesto. Mimetica nei confronti dell'invasione metropolitana fino a confondersi con il non-finito, la casa Ritz distingue tra interno ed esterno dell'abitare esaltandone l'estraneità.

Come ultimo esempio vogliamo almeno accennare al progetto di Decombe per un parco a Ginevra, in cui la disseminazione linguistica nell'affrontare minimalisticamente elementi diversi, portati ad un alto grado di completezza, produce immagini distinte nell'insieme del parco.

In generale, riassumendo, il concetto di frammento assume, se considerato nell'ambito dell'architettura svizzera, connotazioni molto differenti; per esempio si può idealmente esprimere quale concetto, oppure materialmente in modo fisico; tuttavia anche in questa seconda rappresentazione esso si riduce, essendo un falso, ad essere pensiero, idea, processo mentale. Il frammento può presentarsi quale citazione, sia nel senso storico di rovina (memoria del passato) che in chiave di regionalismo critico; allora è parte di un tutto che è altrove rispetto all'architettura, o che non c'è più, o che non è mai esistito. Spesso si tratta di una trasposizione spaziale del concetto di "luogo", in cui il frammento, inteso come attimo, è autonomo, mentre l'architettura dipende dalla lettura di una realtà ad essa estranea. Quando il frammento è invece frazione, parte di un tutto che è presente, l'interesse si pone anche o soprattutto sul processo che lo genera, essendo spesso ripetitivo e temporalmente indefinito, mentre l'architettura è allora autosufficiente.

Emerge, da questo panorama di architetture "svizzere" la ricerca di "distanza" dalla storia che le caratterizza, i riferimenti storici sono infatti del tutto revisionati; e i parametri con i quali il progetto si confronta sono piuttosto di tipo vernacolare oppure appartengono alla più recente storia dell'architettura. L'uso stesso della tecnologia sembrerebbe piuttosto rimandare ad una risoluzione in chiave estetica dove la tec-

siveness to the point of becoming confused with the unfinished, the Ritz house distinguishes between internal and external, and extols their diversity.

As a final example we would like to refer at least briefly to Decombe's project for a park in Geneva, in which the linguistic dissemination required by minimalistically diverse elements which have been brought to a high degree of completion, produces distinct images in the park as a whole.

In summary, in general the concept of the fragment, considered in the context of Swiss architecture, takes on many different characteristics: for example, it can be expressed ideally as a concept, or materially in a physical way. Nevertheless, even in this latter form, since it is false, it reduces itself to being a thought, an idea, a mental process. The fragment can present itself as a quotation, both in the historical sense of a ruin (memory of the past) and in the sense of critical regionalism; so it is part of a whole which is elsewhere in relation to architecture, or which no longer exists or which never did exist. It is always a question of the spatial transposition of the concept of "place", in which the fragment, temporally like a moment, is autonomous, whereas architecture depends on the interpretation of a reality extraneous to it. When, on the other hand, the fragment is a fraction, part of a whole which is present, the interest lies also or especially in the process which generates it, as it is often repetitive and temporally indefinite, while the architecture itself is then self-sufficient.

What emerges from this panorama of "Swiss" architectures is the search for "distance" from the history that defines them; the historical references are indeed completely re-examined, and the parameters against which the project measures itself are more vernacular in type or else they belong to the more recent history of architecture. The use of technology would seem rather to point to an aesthetic resolution, where technique still means to the "mixture" of technology and workmanship characteristic of proto-rationalistic experiences; we are thinking of how Loos's work filters through all these experiments, or again of the obvious references to the work of Mies. This historical continuity is the most significant and most interesting fact, since in Swiss architectural culture a kind of temporal hiatus has been created, which — a phenomenon that in different ways has also happened in Italy — has produced a kind of neutral zone, without

nica allude ancora ad una “mescolanza” di tecnologia ed artigianato caratteristica delle esperienze protorazionaliste; pensiamo a come l’opera di Loos filtri attraverso tutte queste ricerche, o ancora ad alcuni palesi riferimenti all’opera di Mies. Questa continuità storica è il dato significativo e più interessante, poiché si è venuta a creare nella cultura architettonica svizzera una sorta di iato temporale che, come per altri aspetti è accaduto anche in Italia, ha determinato una sorta di zona neutra, senza storia, a meno di non volersi riconoscere in una storia tutta locale. Tuttavia con le proprie motivazioni regionali, gli architetti svizzeri si trovano inevitabilmente, per scelta, per cultura o per tradizione, a dover fare i conti; e da qui l’affiorare di modelli e di tecnologie immediatamente riconducibili ad una realtà rurale, anche nelle sue forme più auliche, come per esempio in Botta. L’assenza di storia si coniuga qui al bisogno di storia, all’ansia, al desiderio di “dire” la storia. La costante di tutti questi esempi è infatti l’estrema frantumazione in particolare del linguaggio architettonico, che ci pone di fronte a diverse forme di indifferenza nei confronti del progetto e a scelte invece di tipo più e solo strettamente compositivo. Che questa composizione si “componga” realmente o che invece si manifesti nei suoi aspetti frammentari quali “brani” di un discorso architettonico, questo non ha significato; significativo è che non si tenti poi la sintesi, come appare evidente anche dall’estrema semplificazione delle volumetrie, che non esista una gerarchia, ma ciascuna forma si equivalga. La forza dell’immagine in questi casi viene affidata alla ripetizione. Ci troviamo di fronte a una sorta di tensione inappagata nei confronti del discorso. Si è parlato di citazione, di frazione, ecc., ma pochi di questi termini legittimano storicamente il progetto, così come il suo progressivo rarefarsi fino all’astrazione rimanda alla nostalgia del linguaggio pieno, della parola che non si riesce a cogliere e si frantuma nel progetto, che usa le figure retoriche per compiacersi sempre più frequentemente in soluzioni estetiche.

history, unless one wants to recognize oneself in a completely local history. However, Swiss architects inevitably find themselves, by choice, by culture or by tradition, having to take into account their own regional conditions. This leads to the emergence of models and technologies which can immediately be seen in the context of a rural reality, even in its most noble forms, as for example in Botta. The absence of history here unites with the need for history, with the longing, the desire to “speak” history. The constant factor in all these examples is in fact the extreme fragmentation of architectural language in particular, and this confronts us with various forms of indifference towards the project and with alternative choices which are more — and exclusively — strictly compositional. Whether this composition really “composes” itself or whether it is manifested in its fragmentary aspects as “extracts” from an architectural discourse — this question is not really meaningful; what is, though, significant is that no attempt is made at synthesis (as appears obvious also from the extreme simplification of the volumetries), that there is no hierarchy, that there is no synthesis, but that each form is equal in value to every other form. In these cases the power of the image is assigned to repetition. We are in the presence of a kind of unfulfilled longing for discourse. We have talked of quotation, fraction, etc., but few of these terms lend a historical legitimacy to the project. Equally, its progressive rarefaction to the point of abstraction betrays a nostalgia for a full language, for a single word. However, this word cannot be grasped, it shatters in the project, which then uses rhetorical figures ever more frequently in order to graft itself in aesthetic solutions.

(translated by Ian Harvey)

Marie-Claude Bétrix

Nasce nel 1953 a Neuchâtel. Si laurea al Politecnico di Zurigo nel 1978. Dal 1985 al 1990 è docente alla Scuola di ingegneria di Bienne, di cui è preside dal 1988 al 1990. Nel 1985 allo SCI-ARC di Vico Morcote. Nel 1986 è socio fondatore del Forum d'architettura di Bienne. Dal 1988 ha uno studio in proprio con Eraldo Consolascio, associandosi con Fabio Reinhart (fino al 1980) e con Bruno Reichlin (fino al 1982). Attualmente lavora a Zurigo.

Mario Botta

Nasce a Mendrisio, in Svizzera, nel 1943. Nel periodo 1958-1961 svolge un tirocinio come disegnatore edile a Lugano. Si laurea in architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1969. Nel 1965 lavora presso lo studio di Le Corbusier, collaborando alla progettazione del nuovo ospedale. Nel 1969 incontra Louis Kahn a Venezia e collabora con lui all'allestimento dell'esposizione del progetto per il nuovo Palazzo dei Congressi; nello stesso anno apre uno studio a Lugano. È *visiting professor* nel 1976 al Politecnico di Losanna e nel 1987 all'Università di New Haven. Tra i numerosi riconoscimenti ricordiamo il premio Beton nel 1985 e il Chicago Architectural Prize nel 1986. Attualmente lavora a Lugano.

Marianne Burkhalter

Svolge apprendistato da disegnatrice a Zurigo. Dal 1973 al '75 è uiditrice alla Università di Princeton. Dal 1970 all'80 collabora in Italia con Superstudio e negli Stati Uniti con Studio Work. Dal 1984 ha uno studio in proprio con Christian Sumi. Nel 1987 è professore invitato alla SCI-ARC di Los Angeles. Attualmente lavora a Zurigo.

Mario Campi

Nasce a Zurigo nel 1936. Dal 1956 al 1960 studia architettura presso il Politecnico di Zurigo; negli anni 1960-61 svolge il prati-

cantato a Lugano; dal 1962 ha uno studio proprio in associazione con Franco Pessina, dal 1969 anche con Niki Piazzoli (CPP) e dal 1983 in associazione con il solo Pessina. Dal 1977 insegna negli Stati Uniti (Syracusa, Cornell, Harvard, Rhode Island School of Design), dal 1985 è professore ordinario alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Zurigo; dal 1988 è rettore della stessa facoltà. Attualmente lavora a Lugano.

Eraldo Consolascio

Nasce nel 1948 a Locarno. Si laurea nel 1974 al Politecnico di Zurigo. Nel 1978 è coautore del libro: *La costruzione del territorio del Canton Ticino*. Dal 1984 all'86 è docente presso Trondheim, Norvegia. Dal 1988 al 1990 è docente al Politecnico di Zurigo. Dal 1988 ha uno studio in proprio con Marie-Claude Bétrix, associati con Fabio Reinhart (fino al 1980) e con Bruno Reichlin (fino al 1982). Attualmente lavora a Zurigo.

Roger Diener

Nasce nel 1950 a Basilea. Si laurea al Politecnico di Zurigo nel 1976. Ha uno studio in proprio dapprima associato con Markus Diener e in seguito con Dieter Righetti, Jens Erb e Lorenz Guetg. È professore dal 1987 al Politecnico di Losanna e *visiting professor* nel 1989 all'Università di Harvard. Attualmente lavora a Basilea.

Aurelio Galfetti

Nasce nel 1936 a Lugano. Si laurea nel 1960 al Politecnico di Zurigo e nello stesso anno apre uno studio in proprio a Lugano. Collabora con gli architetti Flora Ruchat (1962-70), Livio Vacchini (1970-74), e dal 1970 al 1978 con Mario Botta, Rino Tami e Luigi Snozzi. Nel 1976 apre uno studio a Bellinzona, che trasferisce a Lugano nel 1992. È *visiting professor* nel 1984 al Politecnico di Losanna e nel 1987 a Parigi. Vince il Premio Beton nel 1989. Attualmente lavora a Lugano.

Jacques Herzog & Pierre de Meuron

Nascono nel 1950 a Basilea. Si laureano in architettura presso il Politecnico di Zurigo nel 1975. Nel 1978 aprono uno studio professionale (Herzog & de Meuron) a Basilea. Sono *visiting professors* alla Cornell University, Ithaca nel 1980; alla Harvard University, Cambridge nel 1989, alla Tulane University, New Orleans nel 1991. Nel 1987 viene loro assegnato il Kunstpreis (Baukunst) dell'Akademie der Künste di Berlino. Attualmente lavorano a Basilea.

Rudolphe Luscher

Nasce a Zurigo nel 1941. Dal 1971 ha uno studio in proprio. Nel 1971 è *visiting professor* al Politecnico di Zurigo, nel 1973 al Politecnico di Losanna e, sempre a Losanna, docente con cattedra nel 1983-84. È membro di diverse associazioni professionali e del comitato europeo di EUROPLAN di cui è vicepresidente dal 1989. Attualmente lavora a Losanna.

Vincent Mangeat

Nasce nel 1941 a Delémont. Si laurea nel 1969 al Politecnico di Losanna. Apre uno studio proprio a Nyon nel 1970. Nel 1979 è professore al Politecnico di Losanna e nel 1985 al Politecnico di Zurigo. Dal 1990 è professore al Politecnico di Losanna. Attualmente lavora a Nyon.

Franco Pessina

Nasce a Lugano nel 1933. Dal 1953 al 1961 progetta e costruisce da solo e in collaborazione part-time con diversi studi di architettura; dal 1962 opera in associazione con Mario Campi. Negli anni 1983-84 è assistente presso il Politecnico federale di Zurigo, nel 1985 docente presso l'École d'Architecture di Nancy, dal 1985 docente di progettazione presso la Scuola tecnica superiore del Canton Ticino a Lugano. Attualmente lavora a Lugano.

Bruno Reichlin

Nasce a Lucerna nel 1941. Compie gli studi di architettura al Politecnico di Zurigo, laureandosi nel 1967, nel corso di Alfred Roth. Lavora con F. Reinhart a Lugano, dal 1970. Dal 1976 lavora pure in uno studio di Zurigo, con Marie-Claude Béatrix e Eraldo Consolascio. Ha svolto attività didattica alla Facoltà di architettura dell'Università di Firenze, al Politecnico federale di Zurigo come assistente di Aldo Rossi. Dal 1984 è professore alla Scuola di architettura dell'Università di Ginevra. Attualmente lavora a Ginevra.

Fabio Reinhart

Nasce a Bellinzona nel 1941. Nel 1968 si laurea in architettura al Politecnico federale di Zurigo. Dal 1970 ha aperto uno studio con B. Reichlin. Collabora con Gardella, Rossi e Sibilia per il progetto del Teatro Carlo Felice di Genova. È assistente di Aldo Rossi, di Dolf Schnebli e di Mario Campi al Politecnico di Zurigo. *Visiting critic* nel 1978 alla Syracuse University di New York, professore alla Facoltà di architettura di Milano e all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Dal 1985 al 1990 è professore al Politecnico federale di Zurigo e, dal 1987, alla Gesamthochschule di Kassel. Attualmente lavora a Lugano.

Dolf Schnebli

Nasce nel 1928 a Baden. Si laurea al Politecnico di Zurigo e all'Università di Harvard. Dal 1958 ha uno studio in proprio a Agno e dal 1971 anche a Zurigo, associato con Tobias Anna. Dal 1964 è *visiting professor* in diverse università americane, tra cui Harvard, St. Louis, Berkley. Dal 1971 è professore ordinario al Politecnico di Zurigo. Attualmente lavora a Zurigo e Agno.

Christian Sumi

Nasce nel 1950. Si laurea al Politecnico di Zurigo nel 1977. Dal 1978 al 1981 lavora a scavi archeologici nell'Italia del Sud. Dal 1980 al 1983 svolge lavoro di ricerca presso il Politecnico di Zurigo su Le Corbusier e il Moderno svizzero. Dal 1984 ha uno studio in proprio con Marianne Burkhalter. Nel 1990 è *visiting professor* presso l'Università di Ginevra. Attualmente lavora a Zurigo.

Luigi Snozzi

Nasce a Mendrisio nel 1932. Nel 1957 si laurea al Politecnico di Zurigo. Dal 1958 ha uno studio proprio a Locarno, associato con Livio Vacchini dal 1962 al 1971. È *visiting professor* al Politecnico di Zurigo (1973-75) e Losanna (1980-82, 1984-85) e professore ordinario sempre a Losanna dal 1985. Attualmente lavora a Locarno.

Livio Vacchini

Nasce a Locarno nel 1933. Dal 1958 al 1960 svolge apprendistato a Stoccolma e Parigi. Nel 1961 apre un proprio studio a Locarno, associandosi con Luigi Snozzi dal 1963 al 1968. Nel 1976 è *visiting professor* al Politecnico di Zurigo e nel 1982 al Politecnico di Milano. Attualmente lavora a Locarno.