



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

Riuso del patrimonio architettonico

a cura di
Bruno Reichlin e Bruno Pedretti

Mendrisio
Academy
Press

AAM
Quaderni dell'Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

AAM
Quaderni dell'Accademia di architettura
Università della Svizzera italiana

Direttore
Valentin Bearth

Responsabile
Bruno Pedretti

Riuso del patrimonio architettonico

A cura di
Bruno Reichlin e Bruno Pedretti

Coordinamento editoriale
Tiziano Casartelli

Impaginazione
Alberto Canepa

© 2011 Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

Mendrisio Academy Press | Silvana Editoriale

Indice

Introduzione		<i>Vecchio Ospizio San Gottardo ad Airolo</i> Miller & Maranta	87
Teoria		<i>Torre residenziale a Winterthur</i> Burkhalter & Sumi	95
<i>Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico del XX secolo</i>	11	<i>Edificio per servizi a Zurigo</i> <i>Villa Rainhof a Zurigo</i> E. & M. Boesch	103 109
<i>Il restauro del patrimonio del XX secolo</i>	31	<i>Teatro alla Scala a Milano</i> Mario Botta	113
<i>La pelle dell'edificio storico</i>	45		
<i>Ragione, memoria, immaginazione</i>	55	Ricerca	
<i>La funzione in un mondo di finzione</i>	65	<i>Una "Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo"</i> Roberta Grignolo	125
Progetto		English Abstracts	132
<i>Casa del Sole a Jenins</i>	81	Note biografiche / Biographies	140
Bearth & Deplazes			

Premessa

L'Accademia di architettura, fondata nel 1996 con la nascita dell'Università della Svizzera italiana, ha sviluppato sin dagli inizi una propria attività editoriale, poi radunata sotto la sigla di Mendrisio Academy Press con riferimento al nome della cittadina in cui ha sede il nostro campus universitario. Nel corso degli anni sono stati pubblicati numerosi volumi, articolati in diverse collane, che spaziano dalla storia dell'arte all'urbanistica, dall'architettura moderna e contemporanea a testi più specificamente didattici; una collana a sé, poi, documenta le attività dell'Archivio del Moderno con monografie su architetti di cui si conservano i fondi.

Sono dunque molte le pubblicazioni promosse dalla nostra scuola, ma sino ad oggi ne mancava una che testimoniassse più da vicino il dibattito che nutre gli scambi culturali tra i nostri docenti e progettisti. Si è così deciso che fosse opportuno mettere in cantiere una pubblicazione che, pur senza le costrizioni delle scadenze fisse e ravvicinate dei consueti periodici, avesse tuttavia un profilo prossimo a quello di una rivista di teoria. Le tipologie dei periodici di architettura, come sappiamo, sono svariate: si va dalla formula del giornale a quella del magazine, dal catalogo illustrato alla monografia, agli annali accademici... Tra le diverse formule della pubblicistica architettonica noi abbiamo scelto quella monografica di impianto teorico, ma arricchendola al suo interno di testimonianze progettuali. D'altra parte, in una scuola di architettura troviamo docenti tanto di teoria (nei vari indirizzi storico-umanistici e tecnico-scientifici) quanto di progettazio-

ne (nei cosiddetti atelier), e ognuno d'essi ha un linguaggio privilegiato tramite il quale esprimersi. Per questo abbiamo ritenuto che fosse utile evidenziarne in parallelo i contributi in modo da avvicinare gli esiti reali del lavoro progettuale dei nostri architetti e i traguardi concettuali della ricerca teorica dei nostri studiosi.

Abbiamo chiamato questa pubblicazione "Quaderni dell'Accademia di architettura, Mendrisio" (da cui la sigla AAM). Avremmo potuto chiamarli anche "Annali", poiché l'obiettivo sarebbe di farne uscire indicativamente un numero l'anno; ma il termine di "Quaderni" ci è parso meglio indicato a rimarcare che si tratta di un periodico legato a una scuola.

A qualcuno l'acronimo AAM ricorderà giustamente "AA Files", il *journal* dell'Architectural Association School of Architecture di Londra. Questa similitudine ci piace, e speriamo che sia un buon viatico per la nostra iniziativa. In realtà, come il lettore potrà constatare, non si tratta solo di un richiamo linguistico. Piuttosto, la nostra ambizione è di occupare almeno una parcella di quello spazio del dibattito architettonico lasciato un po' vacante dalle riviste accademiche, che salvo rare eccezioni non vivono nei nostri anni una stagione florida.

Per mostrare i nostri intenti e metterne alla prova la formula editoriale, il primo numero si concentra sul *Riuso del patrimonio architettonico*. Siamo infatti convinti che il tema del recupero dell'eredità architettonica, e in particolare di quella del Moderno, stia diventando centrale nei nuovi scenari progettuali.

La prima sezione dei “Quaderni” presenta alcuni saggi che dibattono i motivi che rendono opportuni e anzi urgenti gli interventi di restauro e riuso, richiamando l’attenzione sulle conoscenze storiche e tecniche che essi richiedono e sulle tematiche della memoria culturale legate alla dimensione sia del manufatto architettonico, sia del patrimonio industriale dismesso, come pure del più ampio paesaggio.

Segue la sezione che raccoglie alcuni lavori, a firma di nostri architetti-professori, nei quali si evidenziano le diverse gradazioni e strategie del rapporto tra nuova progettazione ed eredità storica, con un interesse finalmente allargato al patrimonio diffuso del Moderno e non solo ai capolavori più noti. Questi esempi intendono proporsi come un sondaggio che illustra i diversi modi di stabilire confini progettuali netti tra presente e passato o, viceversa, di operare integra-

zioni tra il nuovo e il già costruito, sempre però nel riconoscimento di una reciproca legittimità.

Chiude la pubblicazione un articolo che informa sul progetto di ricerca Una “*Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell’architettura del XX secolo*”. Questa iniziativa accademica, che coinvolge le tre scuole di architettura della Svizzera (Mendrisio, Losanna e Zurigo), giunge a conferma sul piano istituzionale di quanto il restauro e riuso del patrimonio costruito del XX secolo rappresenti ormai una sfida ineludibile per le discipline del progetto dal punto di vista tanto culturale, quanto professionale e politico.

Valentin Bearth
Direttore
Accademia di architettura,
Università della Svizzera italiana

Teoria

Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico del XX secolo

Tra fare storia e fare progetto

Bruno Reichlin

Negli anni a venire gli architetti si vedranno confrontati sempre più di frequente con l'opportunità o l'obbligo di riutilizzare edifici che hanno perso la funzione originaria, che sono materialmente e/o tecnicamente obsoleti e che non soddisfano le normative (di sicurezza, di comfort o altro) sempre più esigenti e penalizzanti. Sovente il recupero concerne intere aree: "aree dismesse", com'è soprattutto il caso delle zone industriali in seguito alla delocalizzazione, aree estremamente eterogenee e, talvolta, contaminate. Quasi sempre quegli edifici ci interrogano sul loro valore patrimoniale.

Costituiscono una risorsa economica?

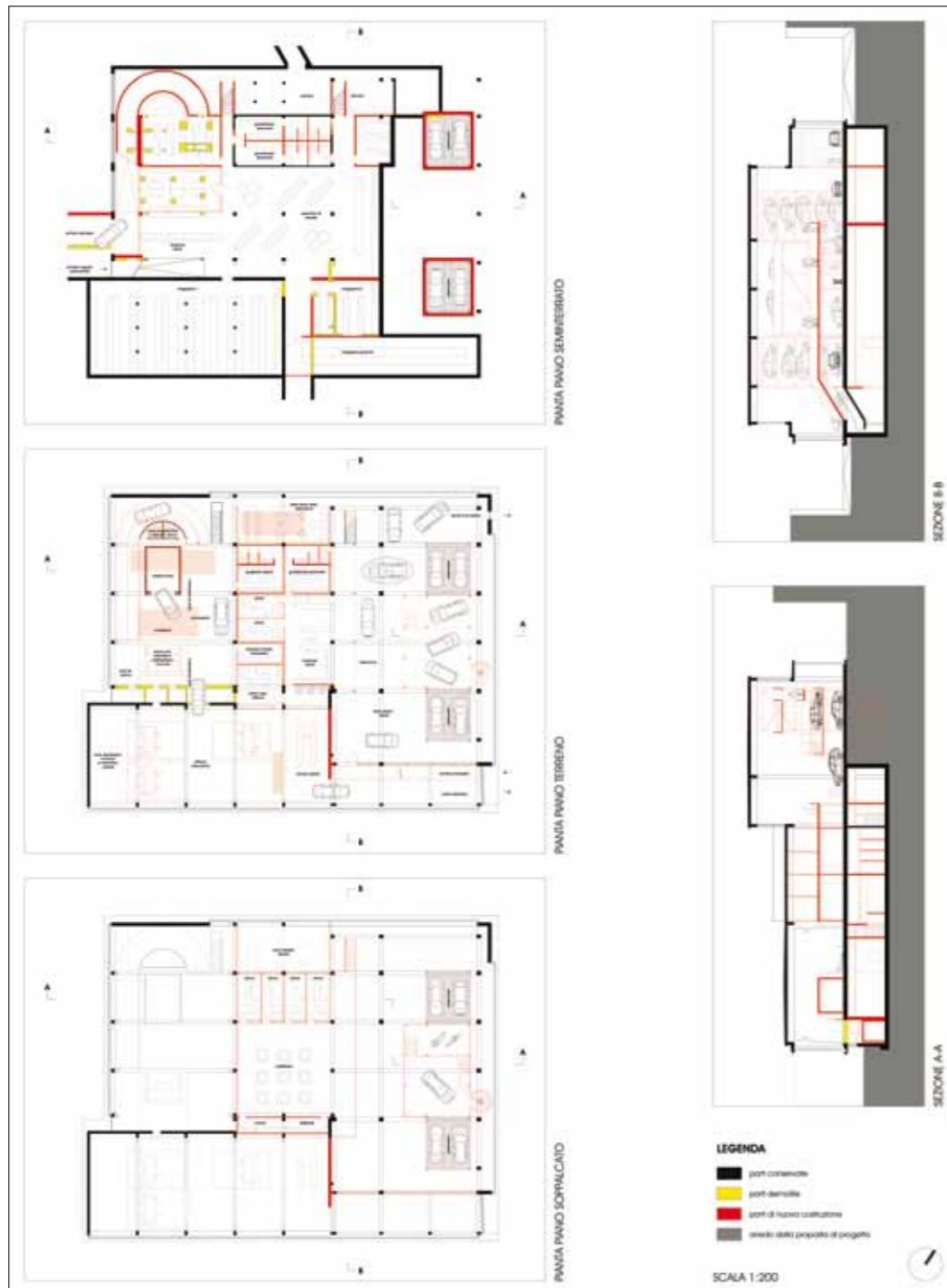
È questa la domanda che si pone quando la loro demolizione e ricostruzione causa maggiori costi delle trasformazioni necessarie al riuso. L'adeguamento normativo dell'edilizia residenziale dell'immediato dopoguerra alle prescrizioni relative al bilancio energetico, al comfort sonoro, alla sicurezza (nel caso di incendi o altro), rientrano sovente in questa categoria di interventi, che possono modificare anche notevolmente l'aspetto esterno e, in determinati casi, anche l'impianto planimetrico degli edifici. Questo è certamente il caso dell'astuta trasformazione di una casa torre a Winterthur proposta dagli architetti Burkhalter e Sumi, i quali usano come dispositivo isolante lo spessore di un appartamento apposto al lato nord della costruzione preesistente. Altro esempio nello stesso registro è l'adattamento di un "mediocre" edificio amministrativo (nella fattispecie il palazzo dei primi anni Settanta in Weinbergstrasse a Zurigo) a sede di un'ambiziosa cooperativa

di avvocati eseguito dagli architetti Elisabeth e Martin Boesch: in questo caso, l'abile adattamento di un impianto distributivo "banale" (nel senso di "ricorrente") ma flessibile (grazie a una doppia circolazione e a uno spessore "utile", e convertibile, al centro, in ascensori, scale e archivi) e, soprattutto, il ridimensionamento dell'impianto di condizionamento compreso fra il soffitto ribassato e la soletta, ha permesso di modulare l'altezza degli spazi di distribuzione delle diverse sale per il pubblico, per le riunioni, eccetera, di variare l'illuminazione, il grado di intimità dei locali, e così via. Sono una risorsa sociale?

Questo è, ad esempio, il caso di un quartiere che si preferisce risanare per mantenere sul sito un determinato gruppo sociale o culturale. A Zurigo, il caffè Odeon, grande e bella sala in stile "secession" viennese, negli anni Settanta del secolo scorso rischiò la chiusura perché vi si ritrovavano gli agitatori della contestazione giovanile e, inevitabilmente, qualche spacciatore; ma alla fine, sotto la pressione dell'opinione pubblica che reclamava il proprio Le deux Magot zurighese e vantava il passato storico e lo stile del locale, venne riaperto a metà, mentre l'altra metà trovava una destinazione d'uso più redditizia come *boutique* d'abbigliamento alla moda.

La demolizione è improponibile per ragioni esclusivamente tecniche?

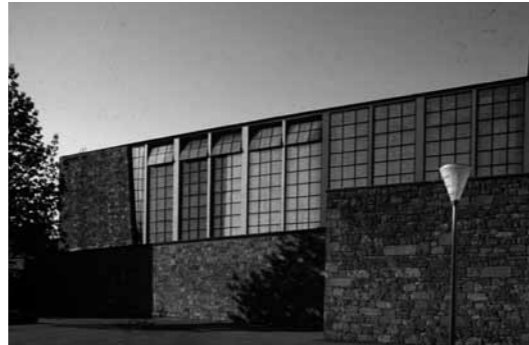
Si è rinunciato a fare saltare con le mine la Cité Radieuse di Briey en Fôret, opera di Le Corbusier, perché l'onda d'urto, generata dall'implosione, avrebbe destabilizzato le costose installazioni dell'ospedale vicino!



Atelier di "Riuso e restauro", Accademia di architettura, semestre primaverile 2005, allievi Gelmino Monga e Georg Paglialunga. Centrale termoelettrica dello stabilimento Olivetti a Ivrea di Eduardo Vittoria, 1957-1959, progetto di riconversione in officina di riparazione e vendita di autovetture d'epoca.



Rudolf Schwarz, Chiesa di Sant'Anna in Düren, 1951-1956, la parete di vetrocemento prima e la vetrata artistica dopo il "restauro".



Oppure quegli edifici sono dei monumenti d'arte e di storia "potenziali", vale a dire che attendono soltanto lo studioso che (come un re Mida) li distingua dalla massa degli oggetti di cui fin lì facevano parte? E quando lo studioso-re-Mida arriva troppo tardi, si assiste allo scempio di interi patrimoni: è il caso delle ville costruite da Carl Weidemyer fra Brissago e Ascona, perfettamente integrate nel paesaggio del Verbano e precocissimi esempi di architettura moderna nel Cantone Ticino. La sistematica sostituzione del vetrocemento nelle chiese di Rudolf Schwarz attesta, invece, una cecità percettiva e cognitiva nei confronti delle diverse e significative qualità di luce che secondo l'architetto veicolavano una spiritualità ormai affrancata dalla figurazione. Qualsiasi intervento di recupero e di riuso sollecita, in linea di principio almeno, un largo spettro di conoscenze e competenze. Il progetto comincia sin dall'inquadramento storico-critico dell'opera e la riconversione funzionale, il ripristino ed eventualmente il restauro impongono strategie progettuali appropriate. Queste conoscenze e competenze non fanno ancora parte della pedagogia del progetto correntemente impartita nelle scuole d'architettura.

Tra fare storia e fare progetto

La presentazione di questioni, metodi e strumenti relativi al progetto di recupero, riuso e re-

stauro del patrimonio edilizio recente saranno il contenuto di questo scritto. Nel corso del quale si vedrà, noi speriamo, come il riuso e il restauro e, più in generale, la salvaguardia del patrimonio architettonico, possano rimuovere alcune consuetudini di pensiero pervicaci. Prendendo in prestito una felice definizione di Gaston Bachelard, potremmo parlare di veri e propri "ostacoli epistemologici" che impediscono all'architetto "Lambda" di concepire il lavoro creativo e le sue creazioni se non sotto forma di oggetti vistosi e ingombranti – convinti come sono che il lavoro creativo sia una prerogativa quasi esclusiva della professione, condivisa soltanto con i "cugini" artisti i quali, beati loro, non devono affannarsi e combattere contro il cliente prima, e l'utilizzatore poi. Comunque sia, si cercherà di mostrare quanto segue.

– Il potenziale di progettualità inerente all'indagine storico-critica nelle sue diverse specificità; in una formula: che il progetto comincia facendo storia.

– Che il progetto di riuso e restauro, per diversi aspetti, richiede il rovesciamento dell'iter seguito nel progetto del nuovo. Schematizzando: nel progetto del nuovo si procede da un programma dato verso la definizione dell'edificio-strumento che lo soddisfa. Nel progetto di riuso, invece, si parte da un edificio dato che occorre ascoltare secondo un approccio multidisciplinare in modo da: determinarne le caratteristiche principali (sotto il profilo della durabilità, del degrado, del-

la distribuzione, della spazialità, dei valori ideologici, sentimentali, collettivi connessi, della normativa vigente, eccetera eccetera); desumerne gli usi potenziali compatibili sulla base di interventi a loro volta compatibili e, sovente, necessari. Le qualità del progettista risiederanno, appunto, nelle sue capacità proiettive: come riconoscere in un oggetto la sua vocazione o, meglio, il fascio di destinazioni conciliabili a partire da una molteplicità di criteri, che vanno dall'uso fattuale al comfort conseguibili.

– Che la cultura e la pratica del riuso e del restauro, col tempo e la pazienza, aprirà forse uno spiraglio epistemologico a una concezione del "fare opera", a un'etica e un'estetica diverse o alternative all'attuale imperante; a una poetica dell'interstizio, della protesi e, quando è il caso, dell'invisibilità, non ignara del piacere sottile che procura la *Entsagung* goethiana. Perché conoscere vuole anche dire rappacificarsi con le cose e le buone ragioni che le fanno essere ciò che sono. Detto con altre parole, più accettabili al nostro sentire "moderno": non c'è ragione perché l'architetto continui ad associare la "creazione" all'idea arcaica di oggetto materiale visibile e di concepire il restauro come un torneo cavalleresco fra il vecchio e il nuovo, dove il restauro "riuscito" è un monumento morto con l'onore delle armi. Un affondo conoscitivo, noi sosteniamo, un nuovo punto di vista che modifica la percezione di un oggetto vuole anche dire "fare opera", almeno da quando vale l'assunto che, parafrasando Duchamp, *c'est le regardant qui fait le monument*. Diversamente da chi comprende la salvaguardia come un'attitudine di difesa, reattiva e sostanzialmente conservatrice, che per alcuni esprimerebbe addirittura il disorientamento e la mancanza di obiettivi chiaramente identificati del mondo contemporaneo, ritengo che, nonostante o proprio in virtù delle difficoltà culturali e tecniche, ideologiche e politiche alle quali va incontro, essa costituisce una delle grandi opportunità offerte all'architetto per ripensare gli strumenti, le ragioni e le attitudini del proprio mestiere, sia nei fondamenti, sia nelle sue relazioni "periferiche" con altre professioni e competenze.

Il progetto di riuso e restauro comincia facendo storia

La formula "costruire nell'esistente", oggi alla moda, ha almeno un merito: designa il fatto che l'immane produzione edilizia moderna e recente ci confronta con oggetti in gran parte ancora confinati nel limbo della critica e della storia, oggetti nei confronti dei quali sovente mancano persino categorie e criteri di giudizio adeguati. Tutti noi conosciamo casi di opere riconosciute *a posteriori* come insostituibili e passate invece nel conto delle perdite per non aver incontrato a tempo "la storia" e il loro interprete e mentore. Costruire l'autocoscienza – epistemica ed ermeneutica – capace di pensare, insieme, sia l'oggetto che ci sta di fronte, sia gli strumenti storico-critici per andare incontro a quest'oggetto, è già progetto.

Molto opportunamente Nathalie Heinich, ricercatrice francese al CNRS, ha intitolato *La fabrique du patrimoine* un suo saggio che si interroga sulle «tappe della "catena patrimoniale", dal primo sguardo sino al conseguimento dello statuto giuridico di "monumento storico"». Per la sociologia, così come per noi, è una certezza e insieme un punto di partenza che il patrimonio non è una "essenza" derivabile dalla ricerca di un principio trascendentale, bensì un fenomeno "socialmente costruito". Chiedersi come si costruisce il patrimonio è pertanto questione ineludibile, che rinvia necessariamente all'osservazione di tutte le pratiche, delle esperienze che vi si riconnettono, al fine di partecipare con lucida autocoscienza ed efficacia all'azione della patrimonializzazione – fuori dalle aporie, dai miti e dalle mistificazioni – fintanto che questo obiettivo è conseguibile. In questa sede, tuttavia, ci si limiterà a designare alcuni fra gli aspetti salienti della questione. La salvaguardia e patrimonializzazione dell'architettura del XX secolo pone in termini particolarmente acuti la questione (sociologica) dei valori, che evidentemente non possono tendere a quella oggettività che si è in diritto di aspettarsi dalle scienze esatte. Nella salvaguardia, i valori sono piuttosto contestuali e relativi, anche se non

“soggettivi”, nel senso banalizzante e ingenuo del termine. Questo perché al relativismo assoluto si può opporre, con le parole della Heinich, che «I giudizi di valore sono la risultante di un processo di valutazione fondato allo stesso tempo sulle proprietà oggettuali degli oggetti, nel senso di “appigli” che offrono alla percezione; sulle rappresentazioni collettive e le “grammatiche” assiologiche di cui gli attori sono, in diversa misura, depositari; e sui limiti e le risorse legate alla situazione concreta di valutazione». I valori si presentano, dunque, secondo le tre modalità seguenti: «Innanzitutto esistono prima della situazione della valutazione (è la dimensione strutturale, deterministica dell’esperienza comune); poi, essi si elaborano nella situazione, esercitando concretamente su l’uno o l’altro degli oggetti con un’efficacia variabile (è la dimensione pragmatica e interattiva); infine, i valori si costruiscono a seguito delle situazioni di valutazione tramite una loro verifica a contatto degli oggetti e dell’influenza dei contesti, modulandosi, affinandosi, affermandosi o, al contrario, scadendo, in una rielaborazione permanente del repertorio di cui dispongono gli attori ... Possiamo dunque concludere che, in materia di valori, l’assenza di oggettività non significa affatto un primato della soggettività».

All’interno di queste dinamiche sociologiche, lo storico, in un momento e in un luogo dato, propone nuovi punti di vista e può contribuire all’instaurazione di nuovi valori patrimoniali, intervenendo in nome del suo sapere specialistico, dell’autorità che la sua posizione professionale e accademica gli garantisce e agendo a livello delle istanze sociali che fanno opinione o, ancora, che hanno per missione la tutela del patrimonio, l’attuale e quello a venire.

Un bell’esempio di come la politica patrimoniale possa cambiare sotto l’impulso di mutamenti disciplinari, di nuovi punti di vista e nuovi aspetti, lo fornisce l’alternante fortuna critica degli edifici multiuso edificati dall’architetto Marc J. Saugey nel centro storico di Ginevra nei primi anni Cinquanta. Fuori scala rispetto alla trama serrata di un quartiere che dal tardo medioevo in poi

era cresciuto su se stesso, brillanti e specchianti nelle facciate a cortina di alluminio e vetro, vere lanterne di luce e di scritte fluorescenti la notte, dopo la crisi del 1973 vennero considerati tipici esempi della brutale insensibilità con la quale *le trente glorieuses* si erano installate nel tessuto storico di Ginevra, fin lì relativamente risparmiato dalla speculazione immobiliare e dalla modernizzazione; e questo giudizio, nel *milieu* intellettuale e universitario ginevrino interessato alla storia urbana e attento alle strategie urbane private, si mantenne almeno fino agli inizi degli anni Ottanta. Tant’è che la distruzione del complesso Gare Centre, costruito da Saugey negli anni 1954-1957, colse di sorpresa anche chi stava via via rivalutando l’operato del *golden boy*, promotore, architetto e professore all’Ecole d’Architecture dell’università locale. Nel frattempo, infatti, gli studiosi dell’architettura moderna svizzera, architetti, storici, universitari, si rendevano conto che il Mont Blanc Centre (1951-1953), che la costruzione a stecca (abitazioni e commercio) Terreaux-Cornavin (1951-1955) prospiciente la Place des 22 cantons, così come la Gare Centre sulla rue de Lausanne, costituivano degli incunaboli della multifunzionalità e della nuova spazialità urbana di quel periodo, ormai rari e preziosi perché in via di sparizione. Ma intanto ci sono voluti quasi cinquant’anni per maturare un giudizio di valore che, in sintesi, afferma: è vero che l’architettura, la grande scala, le scelte urbanistiche degli edifici costruiti da Saugey negli anni Cinquanta hanno sfigurato il centro storico ginevrino sulla *rive droite* del Rodano; ma è pur vero che quegli edifici figurano fra le opere maggiori dell’architettura europea dell’immediato dopoguerra in contesto urbano, e come tali devono essere oggetto di una patrimonializzazione.

Proprio perché questo giudizio ne veicola due che, almeno apparentemente, dovrebbero innescare considerazioni patrimoniali di segno opposto, credo valga la pena di esplicitarne gli elementi.

L’edificio che dalla Place des 22 cantons accompagna per un lungo tratto la Rue des Terreaux du temple decreta la sparizione, pura e semplice,

di un’importante cesura storica: le vetrine in diagonale e a pettine che aprono importanti varchi al piano terreno commerciale creano continuità urbana dove sussistevano percettibili tracce della cesura impressa dai bastioni barocchi al tessuto urbano ginevrino. Ma lo stesso dispositivo instaura, come meglio non si potrebbe sotto il profilo dell’efficacia spaziale e dell’evidenza distributiva e commerciale, la nozione di continuità e trasparenza che caratterizzava le rappresentazioni del centro urbano moderno. Con il blocco Mont Blanc Centre, Marc Saugey farà poi ancor meglio: approfittando del declivio della Rue Chantepoulet e introducendo rampe in contropendenza moltiplica le superfici commerciali a livello stradale e crea passaggi che sono allo stesso tempo spazio offerto al *flaneur*, moltiplicatori di affaccio commerciale sullo spazio pubblico, luogo coperto di attesa davanti alle casse di una vasta sala cinematografica e prolungamento del *foyer* della stessa; insomma, una fantastica epitome di intensità e densità di stimoli, segni ed eventi metropolitani delle *trente glorieuses*.

Un primo atto progettuale consiste, dunque, nell’assegnare all’oggetto in predicato una posizione ben identificata all’interno delle variegata, e mutevoli, storie che a titoli diversi e sulla base di criteri non sempre fra di loro coerenti e transitivi si propongono una missione patrimoniale. Così, non è la mancanza di conoscenze fattuali ma una carenza storico-critica che è stata fatale ai *planchers mobiles*, alle facciate vetrate e all’ingegnoso impianto di riscaldamento e ventilazione della Casa del Popolo di Clichy (1935-1940 ca), opera di Marcel Lods e Eugène Beaudouin, del costruttore Jean Prouvé e dell’ingegnere Vladimir Bodiansky, “restaurata” di recente. In questo caso, la materia e le idee sacrificate appartenevano a differenti storie: la storia materiale dell’opera, la storia dell’impiantistica, la storia delle idee tayloriste e fordiste nell’architettura delle avanguardie e di quella francese in particolare.

Sempre a proposito del postulato rapporto tra il fare storia e il progetto, l’esempio pone la questione se la pratica storiografica corrente produca le conoscenze necessarie a chi riusa e restau-

ra. Siamo tentati di rispondere: solo in parte. In altra sede ho sostenuto che gli architetti devono partecipare con le prerogative attinenti alla loro professione e alle loro pratiche, alla costruzione di una storia dell’architettura del XX secolo integrativa delle attuali. Ho sostenuto che l’architetto della salvaguardia – al di là del progetto – dovrà fare i conti almeno con due aspetti del lavoro storiografico che, al momento, sembrano relegati fra le “basse bisogne”. Si tratta della monografia dell’opera da un lato, e dell’approccio manualistico (volto a documentare e a inventariare) dall’altro.

Lo studio monografico dell’opera

Consideriamo in breve queste mansioni cominciando dallo studio monografico dell’opera, che va precisato perché la nozione corrente di monografia, in tempi recenti, è stata oggetto di critiche in parte certamente giustificate, ma che rischiano di “gettare il bambino con l’acqua sporca”.

È ormai banale sostenere che, in linea di principio, non si può dare riuso, ripristino o restauro di un edificio se non è preceduto da un’indagine a carattere monografico. La messa a punto preventiva di studi monografici di edifici “passibili di un recupero” (che si tratti di riuso, restauro o ripristino, poco importa), dovrebbe diventare pratica corrente e terreno d’incontro fra architetti e storici. Questi studi, si è tentati di aggiungere, potrebbero addirittura costituire un’esercitazione “obbligatoria” nella didattica delle scuole di architettura, come lo è, fino a un certo punto, la sempiterna “edilizia residenziale”.

Per “monografia” si deve qui intendere non soltanto una raccolta di dati sulla committenza, l’incarico, le maestranze e il cantiere, sull’inquadramento storico usuale, insieme al dossier dei piani di rilievo, della descrizione locale per locale eccetera, ma pure – e aggiungerei, soprattutto – un’analisi architettonica che tragga partito da tutte le risorse, trascorse e attuali, della critica architettonica. Il che vuol dire rivisitare e rielaborare criticamente lo strumentario ermeneutico

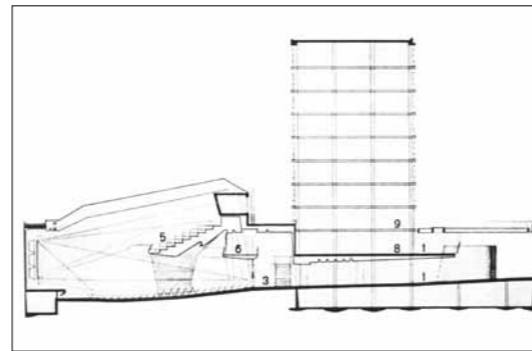


Marc-Joseph Saugey, Mont Blanc Centre a Ginevra, 1951-1953. Il sito prima dell'intervento.

Veduta del complesso da rue de Chantepoulet.

Veduta dell'ingresso al passaggio coperto e al cinema Plaza.

Sezione sul passaggio coperto e sul cinema Plaza.



della *Kunstwissenschaft*, rimettendo all'ordine del giorno la nozione di Tettonica – che va distinta dalla “costruzione”, con la quale, però, fa coppia –, di *Raumgestaltung*, di Stile (mai come ora questa nozione può rivelarsi produttiva in sede critica, sia perché ci troviamo confrontati con la diffusione rapidissima di temi e modelli, sia perché gli attuali strumenti digitali permetteranno fra breve un sistematico, e direi spietato, censimento dei più infimi stilemi), di Funzione (con riferimento all'uso fattuale, simbolico, affettivo, istituzionale e altro ancora dell'opera, ma pure alle varie modalità dell'espressione di tali “funzioni”). Interessanti aperture critiche sono pure offerte dagli aspetti e dalle questioni che sono proprie dei “generi” (le *Gattungen*, come teatri, musei, palazzi per lo sport, scuole; la moderna scuola “umana” e “a misura di bambino” non è meno ideologica del casermone solido, ampio, dai grandi finestrone e dalle scale imponenti, tipi-

co della migliore edilizia scolastica tardo ottocentesca), o proprie invece di tematiche particolari, sovente nate per generazione spontanea ma poi “canonizzate”, come la cosiddetta “architettura alpina”, l’“architettura neorealista” eccetera, o, ancora, le infinite declinazioni del tipo “Roq et Rob” e *maison de week-end* a Saint-Cloud di Le Corbusier (ci si sono cimentati l'Atelier 5, gli architetti Dolf Schnebli, Aurelio Galfetti, Paul Rudolph, Philip Johnson, Antonio Bonet, Edward Durell Stone, Roland Simounnet, Hans Schweizer e tanti altri).

Questo lavoro monografico non dovrebbe essere condotto nell'urgenza, quando già il fuoco è in casa, bensì inserirsi in un quadro istituzionale fondativo di una pratica, di un mestiere e quindi di un fondo di conoscenze cui attingere all'occorrenza, come è proprio di ogni ragionevole “capitalizzazione” della ricerca (che non avviene quando i ricercatori sono ingaggiati *ad hoc* e le

loro conoscenze accumulate rimangono, comprensibilmente, proprietà privata inaccessibile). Di volta in volta queste monografie richiederanno competenze diverse e incrociate, a seconda del “genere” di edificio: albergo o scuola, installazione sportiva o patrimonio industriale, quartiere o isolato, opera di un singolo o produzione di un gruppo o di una collettività.

Mettendo finalmente a profitto i mezzi dell'informatica nell'elaborazione dei dati, si potranno ottenere dei veri e propri schedari critici che registrano la diffusione di una tecnica o di un tratto stilistico e dove al novero dei tratti stilistici figurerà anche l'impiego eventuale di un determinato materiale o di un prodotto particolare. In questo modo sarà possibile distinguere le opere fondative, le scuole, il raro superstite di una filiera o la banale ripetizione di un modello. E si compirà un passo ulteriore nel senso di quella che era un'altra fissazione della *Kunstwissenschaft* d'inizio Novecento: ottenere una visione “tabulare” – strutturale e sistematica – della produzione artistica di un'epoca o di un genere.

Per una storia “enciclopedica”: fra osservatorio culturale e manuale delle tecniche e dei mestieri

Da quanto detto sopra, il secondo volano dell'indagine storiografica, senza il quale la monografia rischia di cadere nell'aneddotica, s'impone: si tratta della costituzione di un inventario sistematico delle materie e delle conoscenze che riguardano il costruito in quanto oggetto di tutela. Inventario che dovrebbe costituire il terreno d'incontro dei diversi attori della salvaguardia: storici, archeologi, architetti, ingegneri, costruttori, antropologi, eccetera, e che dovrebbe aprire la via a collaborazioni di ampio respiro. In un rapporto di logica antecedente con gli studi monografici, questo strumento potrebbe assumere la forma di un manuale enciclopedico che fa l'inventario delle tecniche e dei materiali precisando le date, i luoghi e le circostanze dell'apparizione e/o dell'invenzione, l'area geografica di

diffusione, le caratteristiche d'impiego, l'influsso sulla produzione, sul cantiere... nonché, evidentemente, i problemi legati al degrado, alla sostituzione...; quando è il caso, la voce enciclopedica menzionerà anche la ricezione: accettazione sociale, influenza sul gusto, “recupero” ideologico da parte delle élites, e così via. Non è questa la sede per esporre il progetto di un tale manuale (si veda al proposito l'intervento in questa sede di Roberta Grignolo), ma in breve, un accenno ad alcune sue caratteristiche contribuirà a chiarire il “modello” di formazione storica che auspichiamo per i futuri architetti della salvaguardia. Prendiamo il caso dell'illuminotecnica moderna, come voce del manuale o materia d'insegnamento, poco importa. Come già l'introduzione del gas e più tardi del *tout à l'égout*, l'elettrificazione, a parte gli aspetti impiantistici, interessa lo storico-architetto per le profonde mutazioni apportate al sentimento di libertà individuale del cittadino, alla coscienza di appartenere ormai, suo malgrado, a una comunità d'interessi politico-sociali che tesse attorno a lui una rete più densa di interdipendenze – e a questo proposito è nota la resistenza organizzata che ha cercato di opporsi alla distribuzione del gas a Londra, alla fine del Settecento (nel 1784 viene illuminata a gas la prima casa e solo nel 1798 la prima fabbrica). Quanto all'illuminazione di case e strade, essa ha modificato i tempi di lavoro, la sicurezza delle strade, gli svaghi e l'intimità del cittadino. Ha influito persino sulla cosmesi femminile e la pantomima degli attori di teatro. Come aneddoto si ricorderà che nella *Chartreuse* Stendhal evoca i timori della bella Sanseverina che la luce potente e bianca delle lampade Argand, appena introdotta nei saloni, non comprometta l'effetto del trucco, che riusciva così bene al lume di candela o della lampada a petrolio. È noto che il biancore freddo dell'illuminazione a gas ne limitò l'uso agli spazi di servizio dell'abitazione, come cucine, scale, servizi igienici, mentre il colore più caldo delle lampadine Edison facilitò il rapido accesso dell'illuminazione elettrica anche negli spazi di rappresentanza come le *ball*, le sale da pranzo e i saloni. Non senza sollevare delle

resistenze, tant'è che in Francia, agli inizi del secolo, circolava un manualetto ad uso degli elettricisti che li istruiva su un dispositivo elettrico al massimo della raffinatezza, attivabile con l'interruttore, per accendere all'istante e senza falle le candele del salone.

Inutile sottolineare il fatto che la qualità dell'illuminazione artificiale offerta influenzò largamente la ricezione dell'architettura, ma non sempre l'utilizzatore attuale si rende conto di come muta nel tempo la percezione della luce, della luminosità, in base al variare degli standard tecnici, dell'abitudine, dell'uso degli spazi e dei modi in cui si organizzano le attività: lettura, studio, scrittura, uso di strumenti e macchine, importanza o meno della luce naturale, eccetera.

Quando nell'anno 1913 si inaugurò in gran pompa il Teatro degli Champs Elysées, costruito dai fratelli Perret, tra le attrazioni unanimemente celebrate dalla stampa, e che facevano accorrere il gran pubblico, vi erano il vasto atrio d'ingresso e le generose balconate di distribuzione e deambulazione, immersi in un'atmosfera splendente capace di dare massimo risalto alle *toilettes* (alle carnagioni) e agli abiti del pubblico, grazie a una luce che scendeva a fiotti dalle onnipresenti lampade elettriche, vale a dire dai raffinati cilindri vetrai sospesi, disegnati da Lalique, celebre vetraio della cosiddetta "scuola di Nancy". Eppure, passando gli anni, nonostante le tinte chiare dell'atrio e i generosi specchi a parete, si fa sentire il bisogno di un'illuminazione più forte: negli anni Sessanta si passa così all'illuminazione bianca e possente dell'alogeno, con la conseguenza che il calore sviluppato da queste lampadine surriscalda i vetri di Lalique, che via via esplodono. Per porre fine al massacro, garantendo tuttavia un'illuminazione corrispondente agli standard attuali della *Ville Lumière*, nel recente restauro degli anni Ottanta si è mantenuto l'alogeno, e i vetri di Lalique sono stati sostituiti con delle copie in resina.

Certamente l'illuminazione moderna è stato un fattore co-agente essenziale per lo sviluppo della nozione dello spazio isotropo e continuo proposto dai vari van Doesberg, Mies van der Rohe,

Le Corbusier, Mallet-Stevens eccetera. Ma se Le Corbusier, nelle opere del periodo purista, si valse sovente di fonti luminose puntiformi, visibili e spesso ridotte all'espressione basica della lampadina, Mallet-Stevens preferì l'illuminazione indiretta, l'effetto acquario, sapientemente orchestrato dal maestro dell'illuministica moderna, André Salomon.

Le moderne tecniche d'illuminazione di scena hanno poi svolto un ruolo capitale nell'avvento della moderna scenografia teatrale, suggerendo altresì nuovi esiti narrativi. Le possibilità offerte dai proiettori, a gas e poi elettrici, che sul finire del XIX secolo sostituirono via via i *révèrberes* allineati sul bordo del proscenio e verticalmente sui lati, offrendo una luce dall'alto, "naturale", andava incontro a *desiderata* che erano stati espressi sin dal XVIII secolo da teorici dell'architettura come Francesco Algarotti, da coreografi e autori come il maestro di balletto Jean Georges Noverre, da critici e intellettuali come Diderot, e più recentemente da E.T.H. Hoffmann, i quali lamentavano la debolezza dei mezzi a disposizione, che limitavano grandemente il movimento degli attori, trasformavano la loro mimica in selvaggi ghigni grotteschi (Hoffmann) ed evidenziavano la piatta scenografia verista, fatta di case disegnate con le proprie ombre, spesso opposte rispetto alla fonte da cui la luce di scena era originata.

Certo, questi cambiamenti hanno messo fine alla carriera di quegli attori incapaci di adattare la mimica facciale alle mutate condizioni dell'illuminazione, ma i potenti proiettori, regolabili, mobili e che nel caso producevano luci sfumate e colorate in movimento, hanno messo le ali all'immaginazione scenografica e coreografica di Adolphe Appia, di Gordon Craig, eccetera. Le sciabolate di luce prodotte dai proiettori mobili trasformano il coacervo di assicelle e di stracci predisposti da Kiesler nella terrificante foresta che inghiotte *L'imperatore Jones* (di Eugene O'Neill, 1920) in fuga.

Infine, la voce "Illuminotecnica" dovrà prevedere un paragrafo dedicato allo "spazio urbano", che tratti l'evoluzione delle fantasmagorie lumi-

nose della pubblicità, dell'immagine notturna della metropoli, a partire dai testi "illuminanti" di Sigfried Kracauer e Walter Benjamin, attenti ai notturni di pittori come Whistler o Monet, di fotografi come l'architetto Knud Lönberg-Holm, che con alcune immagini notturne ha illustrato in parte il volume *Amerika* di Erich Mendelshon (Berlino 1926), l'entusiastico inno alla metropoli moderna.

Tutto questo per sottolineare che persino confrontata ad aspetti apparentemente anodini, come può sembrare l'illuminotecnica, la salvaguardia del patrimonio sollecita l'apporto congiunto della storia dell'arte, della storia delle scienze e della tecnica, della storia sociale e, certamente, anche della storia o antropologia delle sensibilità, così come la intendono e la praticano Alain Corbin e la sua cerchia.

Perché auspicare che questa cultura storica si concretizzi in un manuale, chiamando al contributo competenze tanto diverse? Il tornaconto strumentale per le scuole, per gli insegnanti e gli allievi, così come per i diversi attori della salvaguardia è evidente, tanto più se, aperto a una costante rielaborazione, saprà trasformarsi in memoria viva di una cultura e di una pratica, inventariando le esperienze fatte e discutendo dei casi-studio. Fondando e assicurando nel tempo trasparenza e continuità delle scelte e dell'azione, un tale manuale finirebbe per fare "giurisprudenza", perché conferirebbe una certa autorità morale ai casi e alle esperienze che, riferite ai paradigmi dottrinali e teorici di un momento dato, rispecchiano ad alto livello le competenze disponibili.

Per la costituzione di un quadro di riferimento storico-critico.

Un Ballenberg virtuale dell'architettura del XX secolo?

Sempre ancora a proposito della funzione "progettante" dello studio storiografico, qui vorrei accennare brevemente a un compito che avrebbe il merito di mettere in rete studiosi e conoscenze,

di confrontare teorie e credenze diverse nel campo della conservazione, di obbligare i diversi attori della salvaguardia a dare visibilità e, quindi, a fornire un quadro sufficientemente coerente del loro impegno culturale e civile: si tratta della creazione di un Museo virtuale dell'architettura svizzera del XX secolo.

Per molti, il museo all'aria aperta del Ballenberg continua a essere sinonimo di una Disneyland nazionalpopolare, destinato a rincuorare il buon cittadino svizzero con l'immagine lenitiva di un mondo rurale al meglio della sua forma, di un paesaggio da cartolina dove anche la tecnica fa parte degli "abbellimenti" e dove si celebrano i riti propiziatori: corsi di tessitura della paglia o di lavorazione del legno con strumenti tradizionali... Ora, di fatto, questa immagine non è che la *façade sur rue* di un'impresa dal potenziale scientifico e pedagogico rimarchevole.

Prendiamo come esempio il recupero all'identico di una casa contadina così come la storia ce l'ha consegnata negli anni Sessanta, ricostruzione degna degli ambienti (artistici?) di un Kienholz, figlio, non dimentichiamolo, di un fattore. Tale ricostruzione è un pezzo capitale per un tipo d'indagine storica destinata a far da ponte fra la conoscenza specialistica e il senso comune. Si tratta delle ricerche cui ci hanno abituati Alain Corbin, Roger-Henri Guerrand, Michel Vernes e ormai tanti altri in Francia, Norbert Elias, Wolfgang Schivelbusch e altri in Germania; ricerche che ci hanno consegnato libri godibilissimi, opere trasversali che stabiliscono un tramite fra gli umili oggetti d'uso, gli oggetti d'affezione, le tecniche e la grande storia delle vicende umane. Ricerche che certamente già alimentano il cinema documentario e il cinema storico d'azione, e che potrebbero utilmente ispirare la storiografia architettonica.

Sempre al Ballenberg altre ricostruzioni recenti iniziano il pubblico ai *dessous* della storia materiale. Ma il Ballenberg soddisfa curiosità e interessi scientifici più generali quali, ad esempio, l'interrogazione attorno alle contingenze epistemologiche, ai criteri scientifici, agli strumenti e ai metodi che presiedono – che devono presiede-

re – alla definizione di una collezione di oggetti minima ma sufficiente per documentare, in tutti i suoi aspetti, la cultura costruita di un periodo o di un'area culturalmente e geograficamente definita (non a caso, anni fa, uno dei responsabili scientifici del Ballenberg era chiamato all'Università di Basilea per orientare i conservatori dei musei in formazione sui criteri che dovrebbero presiedere alla costituzione di una collezione). Queste ed altre considerazioni che seguiranno suggeriscono l'idea che è forse giunto il momento di mettere in cantiere un Ballenberg del Moderno. Intendiamoci, si parla per metafora, non stiamo proponendo il trasferimento su un'idilliaca collina dell'Oberland Bernese delle Siedlungen, delle scuole, dei bagni pubblici, delle fabbriche, delle sale polivalenti, degli uffici... che nel loro insieme potrebbero costituire un panorama, una sezione rappresentativa dell'architettura svizzera del XX secolo. Più modestamente si tratta di allestire un quadro di riferimento, uno scenario, un *récit* in grado di designare un gruppo d'opere dichiarate irrinunciabili; producendo le ragioni documentarie, storiche, culturali e scientifiche, sociali e artistiche della loro designazione e le regole della loro conservazione. Un primo argomento a favore di questa proposta è di buon senso: la tutela del patrimonio costruito del XX secolo non può più fare affidamento su generose ma precipitose e disordinate operazioni di salvataggio. Battersi con tutto l'arsenale della salvaguardia contro tutto ciò che si muove o si trasforma sul nostro territorio finisce per screditare gli obiettivi generali della tutela stessa e logora l'interesse e l'attenzione dell'opinione pubblica. Proprio perché queste battaglie sono occasioni formidabili di crescita culturale e civica, di una formazione e politicizzazione "sul terreno", "dal basso" e "per obiettivi", che conviene così bene alla mentalità comunarda e frondista dello svizzero, tali "congiure", ripeto, hanno tutto da guadagnare da una messa in prospettiva degli obiettivi e dalla capitalizzazione delle esperienze fatte. Il secondo argomento a favore di questo Ballenberg virtuale del XX secolo ci riporta al centro del tema generale, vale a dire la "trasmissione"

degli obiettivi e dei desideri della salvaguardia. La messa in cantiere di un quadro di riferimento offrirebbe a un vasto pubblico di addetti ai lavori (architetti, organismi di tutela, operatori culturali, insegnanti, animatori culturali di televisione e radio, operatori turistici ed economici) un oggetto identificato d'interesse nazionale, da promuovere e... da vendere.

Questo quadro di riferimento – questo Ballenberg – saldando un insieme di opere in un *corpus* unitario inscindibile, garantisce a ciascun oggetto una doppia investitura: quella che gli deriva dalle sue proprietà intrinseche e quella che gli attribuisce la sua appartenenza al "patrimonio architettonico svizzero del XX secolo". Questo quadro di riferimento, per imporsi, dovrà fare i conti con una definizione di storia e di cultura che oltrepassa largamente i confini disciplinari, costringendo finalmente noi insegnanti, architetti e conservatori a riannodare i legami e a incrociare i ferri con altre storie, con i politici e con la città.

Così, ad esempio, la valorizzazione dell'edilizia scolastica svizzera non potrà non tener conto dell'ideale educativo profondamente radicato nelle rappresentazioni ideologiche, nella storia politica e nella letteratura del nostro paese. Concretamente, lo studioso dovrà confrontarsi con il modello educativo pestalozziano, gli scrittori realisti e pedagoghi come Jeremias Gotthelf, le icone di un pittore della vita quotidiana e civile come Albert Anker; l'impegno civico che ha ispirato i generosi programmi dell'edilizia scolastica ticinese tra gli anni Cinquanta e Settanta è in qualche modo l'incarnazione più recente del progetto culturale e civile di quel visionario uomo di stato ticinese che fu Stefano Franscini. Educare costruendo, si potrebbe dire dell'edilizia scolastica e sportiva svizzera. Quasi che la nozione della *Pedagogische Provinz* forgiata da Goethe in quell'enigmatico, stupendo romanzo senza capo né coda che è il suo *Wilhelm Meister Wanderjahre* fosse stata il motore segreto e insospettato di tanta edilizia confederata. Ma per meglio precisare quest'idea di storie ampiamente condivise come garanti legittime della salvaguar-

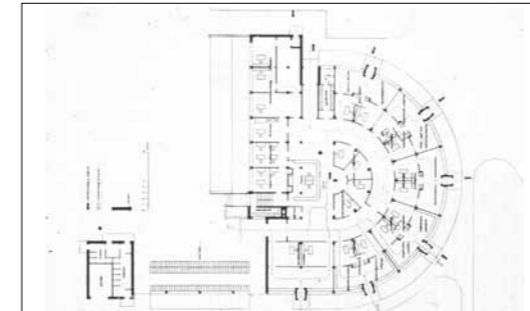
dia, vorrei evocare ancora un esempio di mancata "progettualità culturale" da parte di architetti e storici che si occupano del patrimonio.

Il progetto di restauro a servizio della "grande storia"

Per meglio precisare l'idea delle storie condivise come garanti legittime della salvaguardia, vorrei evocare il caso dell'Arbeitsamt (ufficio di collocamento, di assistenza economica dei disoccupati e di orientamento professionale) costruito da Walter Gropius a Dessau tra il 1927 e il 1929, la cui sorte è incerta forse anche perché i tutori più legittimi, cioè i cultori della storia sociale e politica tedesca, non hanno ancora incontrato l'opera.

A tutti è nota l'attenzione e la cura che il pubblico dell'architettura porta alla sede della Bauhaus, pure costruita dallo stesso Gropius. Dopo la caduta del muro, forse anche per delegittimare

i meriti culturali del passato regime, si decide di riaprire un cantiere di restauro con l'intenzione di "far meglio", sollevando un nutrito dibattito dottrinale. In effetti la Bauhaus merita le maggiori attenzioni, perché è stata la sede di una scuola che ha segnato il corso della pedagogia artistica e dell'architettura mondiale. In centro città, ma discosto dal gran flusso turistico dei "devoti", vivacchia invece l'Arbeitsamt, utilizzato senza soverchio entusiasmo da un'amministrazione pubblica senz'altro grata agli autori dei finestroni che spalancano gli uffici sull'ambiente urbano circostante; a scapito però del concetto fondatore dell'Arbeitsamt, che invece contava su un muro semicircolare continuo, alto più di un uomo, interrotto soltanto da bussole d'ingresso ai vari locali d'attesa, in modo da sottrarre le vittime della precarietà dell'impiego all'istigazione degli agitatori "politici" che volentieri tengono banco dove il "popolo", accodato e impaziente, ha mille ragioni per disperare della società e dei politici al potere. Ora, l'Arbeitsamt, nella sua



Walter Gropius, Arbeitsamt a Dessau, 1927-1929. Pianta dell'edificio. Il bancone centrale della cassa.



Veduta dell'edificio appena realizzato e allo stato attuale.

funzione e struttura, è un puro prodotto della giovane Repubblica di Weimar e del precario equilibrio di forze politiche che ha consegnato il governo a una socialdemocrazia borghese in cerca di consenso, e rappresenta anche la conseguente risposta alla terribile crisi economica, politica e sociale seguita alla sconfitta. Non sarà un caso se Martin Wagner, architetto progressista vicino ai sindacati, collaboratore di riviste come “Die Volkswohnung” e “Soziale Bauwirtschaft”, è incaricato della messa a punto dei contenuti e del programma di questo nuovo genere di edifici da realizzarsi in varie città industriali della Germania, nonché della scelta del progetto vincitore – che risulterà essere quello di Gropius – da una terna che comprendeva nientemeno che Bruno Taut e Hugo Häring, vale a dire altri due campioni del “funzionalismo”.

Particolarmente astuta si rivelava la significativa ripartizione, per categorie professionali, delle sale d’aspetto destinate ad accogliere i disoccupati, distinti in operai specializzati, operai, impiegati (riunendo in questo caso uomini e donne, in conformità al sottile scavo psicologico e sociale proposto da Siegfried Kracauer nel suo romanzo-inchiesta *Die Angestellten* del 1930), agricoltori, domestici. Assegnando a ciascun disoccupato una specifica categoria professionale e sociale si faceva dimenticare loro la reale e comune condizione di precarietà d’impiego, che avrebbe potuto (e dovuto?) coalizzarli in una lotta politica unitaria.

L’intero dispositivo distributivo, commisurato sui flussi del pubblico, sulla separazione delle donne dagli uomini, dei fortunati che hanno trovato un datore di lavoro dai disoccupati che convergono invece verso la cassa, al centro, per ritirare le misere indennità, dai giovani che cercano una dritta dai funzionari dell’orientamento professionale, rispecchia e illustra il progetto sociale e politico, nonché il pedagogismo tipico del pragmatismo socialdemocratico tedesco. Lo si sarà intuito, l’Arbeitsamt di Dessau è un vero monumento-documento sociale, politico e istituzionale di quella effimera Repubblica, e in quanto tale interessa ben altro pubblico

dei soli architetti e storici dell’architettura. La sua tutela, in una condizione di leggibilità, di pertinenza museografica, dovrebbe mobilitare soprattutto lo storico e il politico a maggior ragione di quella della Bauhaus. In altre parole, la causa dell’Arbeitsamt sarà veramente intesa quando si mobileranno in suo favore Ralf Darendorf, Jürgen Habermas o Günter Grass. E non solo una *Denkmalpflege* sempre a corto di mezzi culturali e finanziari quando si tratta del Moderno, che, ad esempio, ristabilisce il vetro traslucido del plafone continuo (che diffondeva la luce naturale degli *shed* o quella artificiale) ma poi sacrifica il bancone centrale della cassa, un tempo piantonata da due usci, uno per pilastro, a difesa delle allocazioni di disoccupazione, e che dava un senso e un centro a tutto l’impianto a raggiera dell’edificio. In questa prospettiva, la tutela del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo diventa l’occasione di crescita culturale e politica offerta al cittadino “di buona volontà”, poco importa la sua formazione, e diventa pure forza federatrice e di resistenza quando chi governa e gestisce naviga a vista.

Il patrimonio è un progetto che si trasforma con noi

Tutto quanto precede non può che confluire in alcune considerazioni provvisoriamente conclusive sull’inevitabilità progettuale del fare storia e, pertanto, sulle più o meno fortunate, più o meno percettibili affinità che sussistono fra le condizioni epistemologiche che definiscono il lavoro dello storico – o i limiti delle sue certezze – e quindi anche fra il progetto di salvaguardia, da un lato, e dall’altro una parte rappresentativa della ricerca artistica contemporanea. Infatti, lo storico, con la complicità dell’epistemologo, del tecnico, dell’antropologo, dell’economista e del politico, lavora incessantemente a una percezione diversa del nostro ambiente. E se la patrimonializzazione riguarda oggetti ben reali, questi, in quanto patrimonio, sono dei costrutti

culturali. Costrutti che esistono soltanto in forza di rappresentazioni proprie di una società, di un gruppo o, a rigore, di individui che ne hanno fatto l’oggetto del loro pensiero, delle loro cure e che, a un momento dato, li segnalano alla “comunità scientifica”. In tutt’altro contesto, Theodor W. Adorno, in *Attualità di Wagner*, si era espresso su come la produzione di nuove conoscenze nei confronti di un’opera d’arte la completi e la modifichi: «Le opere d’arte, essendo creazioni dello spirito, non sono qualcosa in sé definitivo. Formano un campo di tensione di tutte le possibili intenzioni e forze, di tendenze intrinseche e di forze contrastanti, di cose riuscite e di cose necessariamente fallite. Da esse si liberano ed emergono oggettivamente sempre nuovi strati; altri ancora perdono rilevanza e si estinguono. Il vero rapporto con un’opera d’arte non consiste dunque nel fatto che, come si dice, la si adatta a una nuova situazione, quanto piuttosto che nell’opera stessa si decifra ciò rispetto a cui si reagisce storicamente in modo diverso».

Ora, questi propositi non sono l’incitazione al relativismo culturale più sfrenato bensì la lucida accettazione delle condizioni della produzione culturale moderna. Il patrimonio è anche un progetto che si trasforma con noi. E il fatto di “produrre”, di “progettare” patrimonio è indizio della nostra appartenenza alla condizione, all’episteme occidentale contemporaneo. A chi persiste nell’assimilare il progetto architettonico al lavoro artistico e la creatività alla produzione di oggetti “inediti”, i fautori della salvaguardia ricorderanno che fra i grandi movimenti dell’arte moderna e contemporanea alcuni si sono riconosciuti soprattutto nella produzione di nuovi, “inediti” punti di vista sull’esistente, “disautomatizzando” la percezione della vera o presunta “banalità” del mondo. «Spostate le insegne» invitava Šklovskij dalle pagine di *Una teoria della prosa*.

Maggiore autocoscienza e proporre nuove percezioni, nuove letture dell’esistente: ecco un bel programma per una salvaguardia che si pretende creativa.

Un iter progettuale “alla rovescia”

Scrivendo del progetto di riuso, ripristino o restauro, mi sia concessa la facilità di qualche generalizzazione “verosimile”: nel sentimento comune e secondo la formazione dell’architetto generalista, il progetto di architettura parte da un programma che traduce un bisogno o, comunque, da una richiesta e comincia a prendere forma al tavolo da disegno (ora al computer, forse, ma parlo per metafora) con schizzi di schemi, organigrammi, figure e forme che forse prefigurano un oggetto. In questo pensare in punta di matita interviene, evidentemente, la conoscenza di “precedenti”: destinazioni d’uso analoghe, edifici che per situazione, configurazione o altro funzionano, per un istante almeno, da pronubi al progetto; più in generale, informazioni, suggestioni, icone che l’architetto (lo studente) ha raccolto, mobilitato per quel determinato caso. Tutto fa brodo, si dice il “creatore”, che deve risolvere un problema a molteplici entrate e vuole “far opera d’architetto”.

Da questo punto di vista, la massima chiarezza sulle proprie fonti d’ispirazione e una lucida percezione delle imposizioni del programma potrebbero rivelarsi controproducenti. Sia perché il confronto con le fonti può innescare una disillusione inibente sulle risorse effettive della propria “creatività”, sia perché l’apparente “determinismo” del programma par chiudere la varietà delle soluzioni e limitare la scelta. In tale condizione, si chiede l’architetto, come affermare una personale coerenza poetica, visibile e testimoniale? Quante volte abbiamo udito o letto che l’architetto, nonostante le difficoltà del programma, malgrado le esigenze estreme del cliente, contro le renitenze dell’ingegnere, sfidando le consegne dell’impresa... ha dato alla luce un capolavoro?

Prima c’era l’opera

Nel caso del riuso, ripristino o restauro, l’iter progettuale si configura secondo modalità fon-

damentalmente diverse. Il dato di partenza è l'opera d'architettura, che va rilevata, descritta, auscultata con i metodi e i mezzi dello storico e dell'architetto. In quanto architetti si tratta di esplorare il potenziale distributivo, le idoneità funzionali dell'opera sulla base di schemi tipologici e topologici, tenendo conto delle dimensioni, della forma, delle condizioni d'illuminazione e ventilazione naturali, locale per locale, dello stato e della qualità degli impianti presenti in opera, e di quelli che si possono ipotizzare, compatibilmente con la natura materiale e la materia storica in presenza; tenendo conto, ancora, del bilancio termico, della perizia statica, dei disordini eventuali, delle norme vigenti e della possibilità di aggirarle eccetera eccetera, per approdare finalmente a un programma!

Nella salvaguardia il "progetto" è, sovente, il programma; pertanto, questo genere di creazione esige al massimo grado la mobilitazione di doti proiettive, di risorse reattive rispetto ai più diversi modi di esistenza dell'oggetto architettonico; e richiede una comprensione sistemica, individualizzante e generalizzante, delle possibilità di impiego, perché evidentemente la soluzione migliore consiste nell'individuazione di più programmi alternativi, eventualmente combinabili e reversibili, ma tutti compatibili con le potenzialità dell'oggetto preso in esame. Saranno poi le contingenze, i bisogni, i criteri d'ordine economico o culturale a decidere della scelta fra quel fascio di soluzioni, mentre l'analisi storico-critica e le diverse perizie tecniche, legate alla sicurezza eccetera, forniscono il "metro" per controllare la tenuta del progetto in corso di elaborazione.

Mi sia permessa, a questo riguardo, un'immagine: l'architetto della salvaguardia si cala nell'oggetto affidato alle sue cure come il regista nella trama e nell'atmosfera della *pièce* teatrale e l'attore nel proprio personaggio; precisando che *pièce* e personaggi si inscrivono nel filone del teatro brechtiano, didattico e, all'occasione, straniante, piuttosto che in quello fisico, mistico e divinatorio della Fura dels Baus.

Per l'architetto della salvaguardia la partitura è data, egli è un interprete. Chi si cimenta nella

salvaguardia sa, o deve sapere, che il suo piacere deriverà dall'eccellente disponibilità a interpretare, a creare tanti ruoli disparati a partire da un canovaccio già scritto. Occorre, pertanto, costruire una cultura del progetto, un *état d'esprit*, occorre favorire un condizionamento psicologico tale che l'autore sappia soddisfare la propria libido conoscitiva e creativa attraverso quel ruolo d'interprete e di "avvocato" dell'opera.

E la pedagogia?

Come s'è visto, nel riuso, ripristino e restauro una parte determinante del progetto – e, quindi, del lavoro che comunemente designamo come "creativo" – si compie nella fase investigativa. Dal punto di vista di una pedagogia appropriata, par certo che l'indagine storica approprierà di un insegnamento dove le differenti materie (statica, costruzione, uso, distribuzione, arredo, acustica, illuminotecnica...) sono presentate attraverso la storia stessa del loro progressivo costituirsi come disciplina, cioè insieme di credenze, conoscenze e pratiche. Più in generale, criteri di verificabilità e pertinenza "relativamente scientifici" esigono che l'architetto della salvaguardia iscriva la propria pratica nella dinamica di un sapere cumulativo, condivisibile, capitalizzabile, che pertanto contribuisca alla crescita della "comunità scientifica" degli addetti ai lavori. Quanto alle capacità "proiettive", all'iter progettuale "inverso", queste si sviluppano, come sempre, esercitandosi, a partire da casi-studio opportunamente scelti.

È quanto si è tentato di fare, ad esempio, con l'atelier di "Riuso e restauro" nel semestre primavera 2005, rivolto agli studenti del IV anno dell'Accademia di architettura. A partire dal ricchissimo patrimonio architettonico costituito dagli edifici industriali, amministrativi e abitativi realizzati per conto dell'impresa Olivetti a Ivrea tra gli anni Trenta e Settanta, patrimonio ormai considerato "museo d'architettura del XX secolo a cielo aperto", si è scelto come caso-studio la Centrale termoelettrica edificata dall'architetto Eduardo Vittoria (1957-1959), ora in disuso.



Eduardo Vittoria, Centrale termoelettrica dello stabilimento Olivetti a Ivrea, 1957-1959. Vedute dell'edificio e dello spazio interno.

La scelta, compiuta a partire da un sopralluogo e da un esame sommario ma condotto sulla base di una documentazione tecnica completa, di una breve inchiesta presso responsabili e cultori del patrimonio Olivetti e di considerazioni relative ai dintorni immediati dell'edificio, è tutt'altro che casuale. I criteri di scelta proposti dal corpo insegnante facevano parte dell'enunciato del tema di progetto, e pertanto li riportiamo, precisando che si trattava di un elenco aperto, e che l'importanza degli uni rispetto agli altri si sarebbe precisata proprio nel corso dei lavori d'atelier, anche se, per ragioni di tempo (dodici le giornate disponibili) e pedagogiche, l'analisi storico-critica veniva fornita dalla docenza e da esperti esterni (gli studenti al IV anno non dispongono degli strumenti concettuali e della cultura storica necessari).

– La Centrale è un'opera significativa dell'architetto Vittoria, autore di altri notevoli edifici del patrimonio Olivetti. Le qualità dell'opera sono immediatamente identificabili: l'aderenza spazio-volumetrica alle esigenze distributive della centrale termica, che si traduce in tre volumi parallelepipedi diversi, composti attorno a una sorta di "patio" centrale, coperto da *shed*, e di un piano seminterrato che accoglie la circolazione e la distribuzione dei fluidi.

– L'involucro dei volumi in ferro e vetro, in ottimo stato di conservazione, rivela dettagli raffinati, costosi e che assicurano alle facciate il valore di un *unicum*.

– Al piano terreno (la centrale) gli spazi sono vasti, senza intralci strutturali, alti, potenzialmente occupabili con impalcati su più livelli, luminosi (fin troppo), termicamente punto o poco isolati. In forte contrasto, il piano interrato, per una superficie di poco inferiore, offre uno spazio relativamente alto ma con accesso ridotto all'illuminazione naturale, di contro facilmente isolabile dal punto di vista termico, e qua e là ingombro da strutture che sopportano gli impianti della centrale, diversi dei quali ancora in sede perché l'asportazione si rivela delicata.

– La dimensione e l'accessibilità facilitata ai due livelli permette, in linea di principio, la lottizzazione dell'edificio.

Già da questa sommaria pre-analisi, sulla scorta di una visita *in situ* e di una documentazione completa di piani e fotografie attuali e d'epoca, s'intuisce il potenziale dell'oggetto dal punto di vista di una progettazione "proiettiva" o "abduktiva", per utilizzare un termine che nella semiotica pragmatica di Charles S. Peirce designa il principio di invenzione e di innovazione. In altre parole, si trattava di rispondere alle questioni che seguono.

– Ci sono degli utilizzi perfettamente compatibili con le caratteristiche termiche, illuminotecniche, dimensionali del piano terreno?

– Quali migliorie e/o modifiche richiedono degli utilizzi altrimenti compatibili con le dimensioni, il formato, la distribuzione degli spazi?

– Ammettendo che l'involucro della fabbrica sia considerato al pari di un "ombrello" che ripara dall'acqua e all'interno del quale si organizzano dei contenitori spaziali per le attività sedentarie, quali prospettive d'uso si aprono?

– Che fare del piano seminterrato? Quali sono gli usi compatibili con una ripartizione fra spazi illuminati naturalmente e altri adibiti invece a deposito, magazzino, cantina?

– Come portare altrimenti la luce naturale in questo piano seminterrato?

– A quali costi e quali sono i profitti?

– Quali sono le parti "mollì" dell'edificio, cioè quelle che sopportano modifiche rilevanti in ragione della loro posizione, della loro estraneità all'edificio, della scarsa incidenza sulle sue caratteristiche architettoniche? Ricordiamo che la centrale termica non è monumento intangibile, soprattutto per quel che concerne la sua struttura e organizzazione interna; pertanto, è proprio questo margine discrezionale a offrire ulteriori suggerimenti ai progettisti.

Un'esercitazione scolastica condotta a tappe forzate, quasi senza preparazione, non può dare soluzioni pronte all'uso, ma in quanto prestazione collettiva si è rivelata molto utile. In effetti, l'insieme delle soluzioni, e il loro mixaggio, più i derivati ipotizzabili a partire da questi, forniscono una base di indicazioni e un fascio di proposte, in via di principio praticabili, di cui progettisti e committenti potrebbero disporre. Dalla mes-

se di indicazioni vale la pena rilevarne alcune, perché all'inizio dell'esercitazione non parevano scontate.

– Le superfici utili a disposizione, nonostante le caratteristiche tanto divergenti al piano terreno e al seminterrato, possono soddisfare programmi assai diversi: una scuola, un centro di ricerca, una stamperia con redazione, un complesso polisportivo.

– Un apporto di luce naturale può derivare dall'apertura di un patio coperto al centro del piano terreno, che al contempo funziona egregiamente da distribuzione, da salone comune; l'idea è stata proposta e ripresa in numerosi progetti.

– Il principio della casa nella casa al piano terreno si rivela utile e praticabile quando un programma richiede spazi di deambulazione e distribuzione importanti, che sono poi le zone residuali fra i volumi climatizzati interni.

– La destinazione a officina meccanica per la vendita, la manutenzione e il restauro di vetture Oldtimer si rivela particolarmente congruente con le caratteristiche dell'edificio, perché ha bisogno di grandi spazi bene illuminati, esige pochi locali per attività sedentarie, adibisce gli spazi ciechi ad aree di parcheggio di lunga durata e a vasti magazzini, approfitta dell'altezza dei locali per la messa in vetrina dei pezzi di prestigio... Questa soluzione suggerisce la praticabilità di altre analoghe.

– Numerose attività sportive sono congruenti con i caratteri degli spazi disponibili al piano terreno, mentre il piano interrato si presta alla messa in scena suggestiva di spazi di cura e rilassamento.

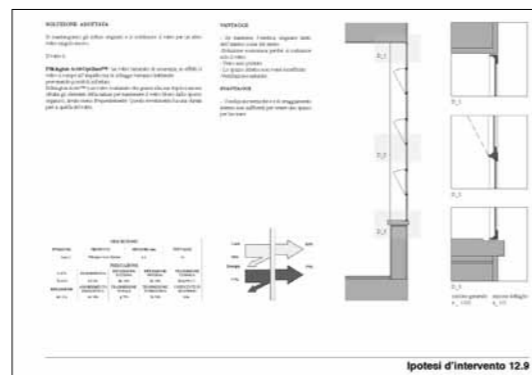
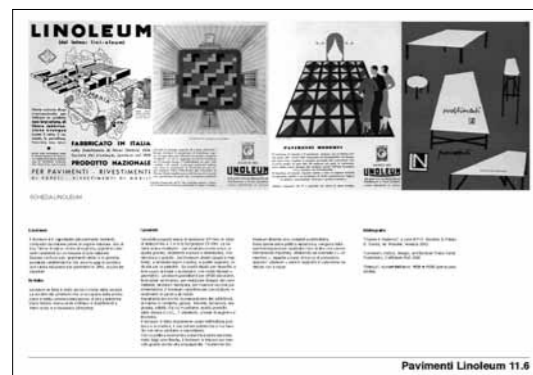
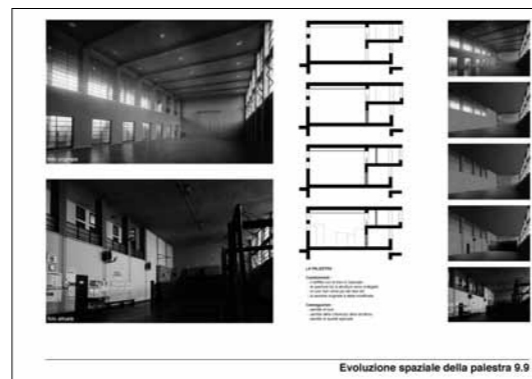
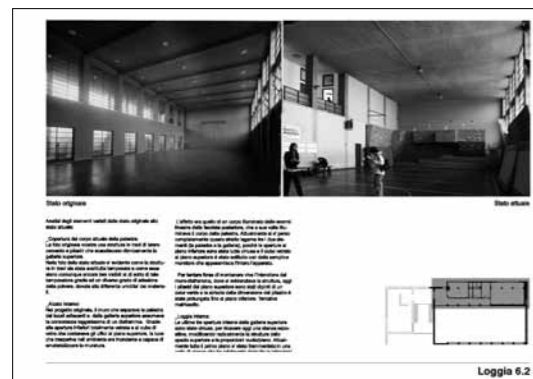
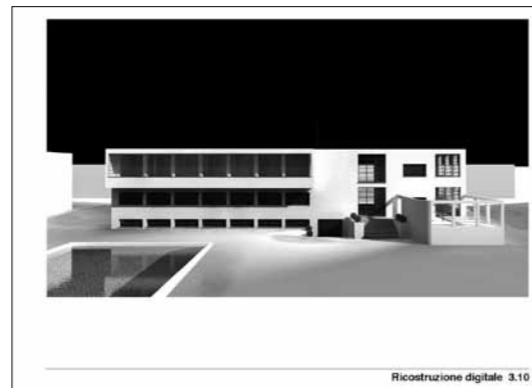
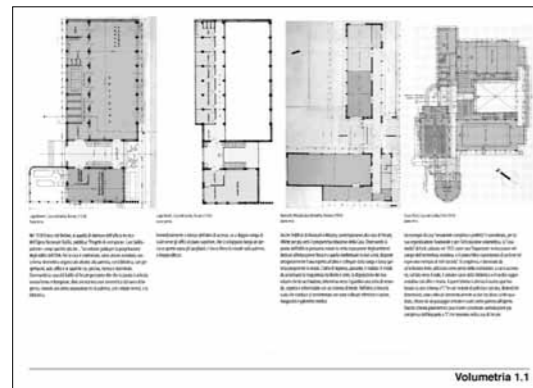
– L'idea di un centro studi con vasti archivi, sale d'esposizione e studioli per i ricercatori conviene alle caratteristiche distributive dell'officina, a condizione di risolvere il problema dell'oscuramento parziale delle sale. Ad esempio, prevedendo una distribuzione periferica delle sale d'esposizione, che saranno perimetrate da tamponature continue recanti, sulla faccia rivolta all'esterno, messaggi o scritte.

Nell'anno accademico 2008-2009 è stato condotto un altro esperimento didattico: con il concorso dei docenti di Costruzione, degli in-

gegneri e di uno specialista del comfort e della tecnologia degli impianti, e prendendo come caso-studio la Gil di Trecate (1934-1936), opera giovanile di Luigi Moretti, si proponeva agli studenti la redazione di un *Baubuch* e, a partire da questo strumento, l'elaborazione di programmi compatibili con l'oggetto di studio. Il *Baubuch* esemplificava il tipo di documentazione che un progettista confrontato a un monumento architettonico moderno dovrebbe "allestire" prima di progettare l'uso futuro e l'adeguamento normativo dell'opera. Concretamente, questo documento comprendeva: il rilievo dettagliato dell'edificio con restituzione a sei facce; il rilievo particolareggiato dei serramenti e dei dettagli costruttivi; la documentazione fotografica recente comparata a quella originale; l'analisi "stratigrafica" cronologica per evidenziare aggiunte e trasformazioni subite nel tempo, anche a causa degli adeguamenti normativi imposti dai nuovi usi; l'analisi del degrado delle parti originali e di quelle realizzate posteriormente. Nei limiti di una diagnosi non invasiva, si era appurato lo stato degli impianti (da quello elettrico, a quello idraulico e di smaltimento delle acque bianche e nere), il funzionamento termico, l'illuminazione naturale e artificiale, la presenza di agenti inquinanti e di gas nocivi. Un capitolo storico-critico assegnava all'edificio la sua collocazione nella storia del razionalismo italiano e, in particolare, all'interno dell'opera di Moretti, tenendo conto del più ampio contesto sociale e politico. Sulla base di queste indagini raggruppate nel *Baubuch*, gli studenti, in gruppi di due o tre, hanno elaborato proposte di riutilizzo compatibili con i caratteri dell'opera.

L'estetica disincantata della salvaguardia

L'architettura del riuso, ripristino e restauro, lo si sarà intuito, è raramente spettacolare; deve più all'arte dell'*éskive*, della finta, del judoca che utilizza ai suoi fini la forza dell'altro (in questo caso, l'opera affidata alle nostre cure), che non al ferro di cavallo messo a dar peso al quantone.



Luigi Moretti, Edificio della Gil a Trecate, 1934-1936. Sei tavole tratte dal *Baubuch* rappresentanti alcune delle indagini specialistiche condotte sull'edificio: analisi storica, rilievo e restituzione delle modifiche intervenute nel corso degli anni, studio dei materiali di costruzione e rivestimento, analisi energetiche.



Luigi Moretti, Edificio della Gil a Trecate, 1934-1936. Tavola tratta dal *Baubuch* in cui si propone l'analisi comparativa dei prospetti nord e sud nello stato originario e attuale.

Spettacolare, semmai, la rivelazione di un luogo grazie alla sapiente distribuzione delle aggiunte necessarie, come capita con l'officina termoelettrica londinese trasformata nella Tate Modern dagli architetti Herzog e de Meuron (2000). Mentre la povera fabbrica preesistente, inglobata e trafitta dalle strutture del nuovo Centro per le arti contemporanee Le Fresnoy a Tourcoing, nel nord della Francia, stupisce per l'inutilità un po' infantile della "dimostrazione" (1991). La salvaguardia reclama una concezione diversa dell'artistico in architettura, meno assillata dalla visibilità, certamente smagata ma costitutiva «di ciò che Max Weber designava come il disincantamento del mondo, conseguente alla razionalizzazione» del mondo moderno (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*). Perciò vorrei concludere con un ultimo esempio che si iscrive nella mia esposizione come una

parabola. Si tratta del recupero e ripristino del ponte a tre campate con parapetti staticamente collaboranti gettato sul Rodano a Dorénaz (Vallese) dall'ingegnere Alexandre Sarrasin, nel 1933. In molti speravano di sbarazzarsi di questo "vecchio" ponte esigendo che la circolazione fosse aperta anche agli automezzi di 40 tonnellate. Invece, l'ingegnere losannese Brühwiler, fine conoscitore ed estimatore dell'opera di Sarrasin, ha salvato l'opera limitando il suo intervento a qualche rapprezzo dove c'erano tracce di carbonatazione. L'ha salvato "semplicemente" ricalcolandolo, e ricorrendo alle più recenti conoscenze in materia di comportamento statico delle strutture in cemento armato, snidando nell'esistente tutte le "riserve" necessarie a sopportare i futuri sovraccarichi. Qui a Dorénaz, cultura storica, ragione astuta, scienza ingegneresca ed *Entsagung* goethiana hanno centrato un recupero a visibilità zero.

Il restauro del patrimonio del XX secolo

Per una storia materiale del costruito¹

Franz Graf

Gli interrogativi del restauro

Nel momento in cui proviamo a elencare le domande cui storici e architetti devono rispondere in un progetto di restauro, ci rendiamo conto che molte di esse ruotano intorno al tema della “conoscenza” del manufatto architettonico. Questo dipende dal fatto che il percorso progettuale, che segue un preciso ordine logico e cronologico – esigenze del committente, progetto, realizzazione – nel caso del restauro architettonico si inverte, occupandosi dapprima dell’oggetto e poi del progetto che raccoglie e traduce le esigenze della committenza.

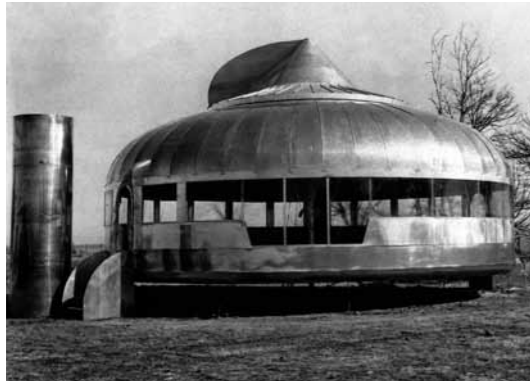
Il processo conoscitivo inizia dall’edificio nella sua materialità che, come fonte principale di documentazione, è sottoposto ad analisi fisiche, a speculazioni teoriche e interventi, e dopo essere stato oggetto di mille interrogativi, ipotesi, analisi stilistiche, sociologiche e storiche acquista valori e significati. Tutti gli elementi che costituiscono il manufatto architettonico – strutture portanti, involucri, materiali di rivestimento e di finitura, impianti d’illuminazione e riscaldamento – devono essere oggetto di studio in quanto essi stessi sono gli elementi che “costruiscono”, in senso proprio, le qualità spaziali, ottiche e tattili dell’edificio. Rappresentano ciò che definisce le caratteristiche d’uso, di distribuzione e comfort. Sono quegli elementi che portano con sé i “valori” culturali dell’architettura.

In un dialogo immaginario, alla domanda posta oltre Atlantico da Richard Buckminster Fuller, secondo una logica di efficienza legata alla leggerezza, «quanto pesa il suo edificio?», Raymond



Raymond Lopez, edificio amministrativo per la Caisse d'Allocations Familiales a Parigi, 1959.

Lopez, autore nel 1959 dell’edificio amministrativo della Caisse d’Allocations Familiales a Parigi, avrebbe risposto con fierezza «7 kg/m²», esibendo i suoi pannelli di resina di poliestere sospesi a una struttura metallica immateriale. In un caso come questo, la demolizione o la sostituzione di uno di questi elementi costruttivi provocherebbe un radicale mutamento della percezione: una conseguenza che il progetto di restauro deve saper controllare, e talvolta causare.²



Buckminster Fuller, Dymaxion House, USA, 1927-1946.

Nel caso specifico del patrimonio del XX secolo, la conoscenza della materialità del costruito assume un'estrema importanza in quanto di sovente la costruzione stessa diventa campo di indagine e, per numerosi protagonisti del Moderno, costituisce il tema centrale della progettazione. Si pensi, per esempio, agli alloggi prefabbricati della Weissenhofsiedlung di Walter Gropius a Stoccarda. La costruzione moderna più raffinata è spesso discreta nella sua espressione formale, fatta di prismi essenziali sollevati dal suolo e tagliati da lunghe aperture orizzontali. Un esempio può essere la semplicità e l'apparente somiglianza delle finestre a nastro del Movimento Moderno, che spesso può trarre in inganno. Quelle, assai raffinate, del Narkomfin, realizzate a piè d'opera, sono composte da due serie di cinque telai di 70 x 116 cm: i telai fissi sono in calcestruzzo, mentre i telai mobili scorrevoli sono in legno di quercia.³ Così come le finestre, di fabbricazione tedesca, dell'edificio parigino al 25 di rue Versailles, composte da due telai di 80 x 300 cm in profilati d'acciaio laminato, che grazie a un complesso meccanismo scompaiono nel parapetto.⁴

Un tale interesse per la costruzione si prolunga negli anni Cinquanta e Sessanta, seducendo architetti come Fritz Haller o Angelo Mangiarotti, che sviluppano sistemi costruttivi nuovi, ma anche nella pratica professionale il ricorso ai sistemi costruttivi tradizionali era diventato impossibile a causa di una diffusa perdita di sapere delle maestranze.

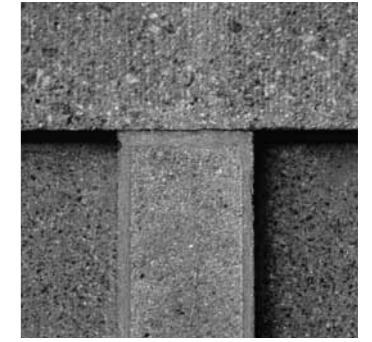
I nuovi materiali, le cui prestazioni erano spesso sovrastimate, sono stati utilizzati in modo ampio e diffuso e la mancanza di manutenzione è stata una delle principali cause del loro rapido degrado. I rifacimenti indiscriminati non hanno niente a che vedere con il restauro, ma il problema della loro conservazione, riparazione o sostituzione ci mette di fronte al fatto che il processo di fabbricazione dell'oggetto è strettamente legato ai materiali, che ne costituiscono la specificità e l'autenticità. La conoscenza della sostanza materiale si fonda sulla conoscenza della storia che l'ha prodotta.⁵



Fritz Haller, sistema costruttivo modulare in acciaio "MIDI", 1980, vista del soffitto tecnico.



Angelo Mangiarotti, Chiesa Mater Misericordiae a Baranzate, 1957, immagine del cantiere.

Fratelli Perret, *garde-meuble* del Mobilier National a Parigi, 1934-1936, dettaglio dei pannelli di facciata.

La storia materiale del costruito

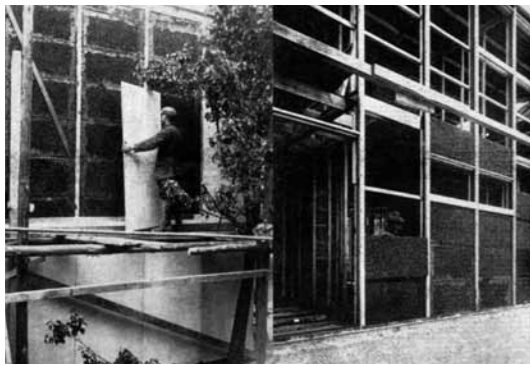
La storia materiale del costruito si colloca all'interno delle "microstorie", o "storie particolari", che compongono la storia della *civiltà materiale*, secondo quanto sostenuto da Fernand Braudel.⁶ Non si identifica con la storia dell'architettura, derivata dalla storia dell'arte, disciplina che individua e ripercorre una successione di "periodi" dominati da un movimento di idee, da uno stile formale o dalla figura di un architetto di riferimento. Le conoscenze di questa storia non sono sufficienti per la tutela del patrimonio. Per rendersene conto, per esempio, basta analizzare la diversità di oggetti che Bruno Reichlin cita ripercorrendo le molteplici sfaccettature del funzionalismo.⁷ La storia materiale del patrimonio del XX secolo si allontana dalla generale storia delle tecniche costruttive dell'edilizia tradizionale in quanto molto spesso i materiali o le modalità di messa in opera derivano, spesso indirettamente, dalle pratiche industriali proprie di altri settori della produzione, quali l'industria automobilistica, tessile, elettrodomestica, o provengono dall'ingegneria civile.

La storia materiale del costruito si articola in tre indirizzi principali: la storia dei materiali, la storia del cantiere e dei sistemi costruttivi. Nel XX secolo le trasformazioni della materia, i cui procedimenti di realizzazione sono progressivamente sottoposti a un maggiore controllo, producono varietà di materiali nuovi in costante evoluzione.

Per esempio la ghisa, il ferro, gli acciai, così come il calcestruzzo e il calcestruzzo armato, prodotti dall'industria, dalle imprese e frutto di brevetti specifici, sono entrati con vigore nel settore edilizio, sostituendo a tutti gli effetti i materiali tradizionali. La loro resistenza a trazione e a compressione è stata dapprima sfruttata nelle opere d'ingegneria civile, poi è stata utilizzata nelle strutture portanti degli edifici, che negli anni Trenta sono diventate vere e proprie ossature intelaiate. I più studiati, forse perché più spettacolari, sono proprio gli aspetti strutturali, meno studiati sono invece la loro fine composizione, la loro granulometria. Se la finitura bocciardata di August Perret ci è familiare, scopriamo invece con sorpresa che Jean Tschumi, nella sede de La Vaudoise a Losanna, sceglie degli aggregati che gli permettono una colorazione del conglomerato in pasta diversa a seconda della facciata: grigio sul fronte verso la città, verde verso il parco.

Il vetro, materiale della trasparenza, ha subito una continua evoluzione, come indicano le successive definizioni che gli sono state associate:⁸ da membrana fragile e invisibile diventa paramento in blocchi, specchio in vetro colorato, schermo traslucido in Thermolux, membrana solida in vetro multistrato o temperato, isolante in Thermopane, ma pure, sotto forma di fibra di vetro, materiale opaco e isolante.

Anche i materiali considerati come tradizionali evolvono e si specializzano. Il mattone diventa blocco isolante in cemento con forature di di-



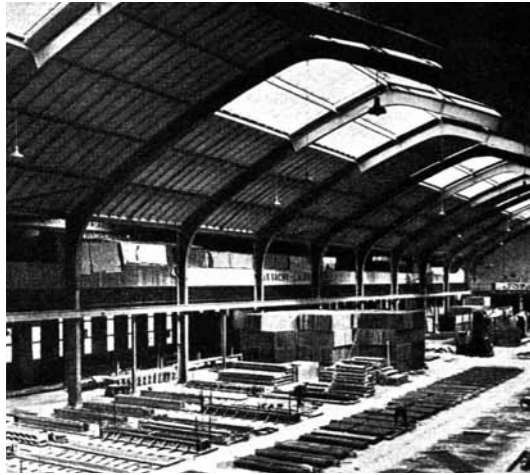
Walter Gropius, case prefabbricate, colonia Weissenhof a Stoccarda, 1927, immagine del cantiere.



Moisei Ginzburg, edificio residenziale Narkomfin a Mosca, 1928-1930.



Berthold Lubetkin, Jean Ginsberg, edificio residenziale in rue Versailles a Parigi, 1928-1931.



Ernst May, "fabbrica di case" a Francoforte, 1926.



Jean Tschumi, edificio amministrativo La Vaudoise Assurances a Losanna, 1953-1955.

mensioni differenti disposte in maniera ineguale, o paramento inalterabile di *clinker*. Il legno è sfogliato, trattato, sfibrato, incollato tra due pannelli per sfruttarne le caratteristiche di materiale isolante, assorbente, venato e policromo.

I materiali utilizzati per le finiture – linoleum, *grés*, ceramica, gesso, carta da parati, vernici sintetiche o ad acqua, legno e metalli destinati a porte e arredi – non sfuggono alla trasformazione. Tuttavia, essendo più fragili e difficilmente identificabili, sono ancora in parte da scoprire.

Che dire poi dei materiali che, come gli strati di isolamento e impermeabilizzazione, restano nascosti e sono pertanto considerati "meno nobili"? Pensiamo al loro ruolo fondamentale nella modanatura dei giunti dell'architettura moderna e contemporanea: una costante evoluzione ha determinato il passaggio dal cuoio al silicone, dai fogli di feltro asfaltato alla gomma, naturale prima, sintetica poi, dal nylon al neoprene estruso, eccetera.

Di quali materiali stiamo parlando? Siamo passati, in qualche decina d'anni, da materiali maldestramente strappati alla natura, ad altri la cui complessità è progressivamente aumentata. La loro definizione è legata ora alla prestazione che devono garantire – si pensi al Durisol, materiale che isola e dura nel tempo –, o alla loro composizione – indicata in un primo momento con nomi conosciuti, come il linoleum, a base di lino e olio, e successivamente con un preciso riferimento alla loro composizione chimica, come il polimetacrilato di metilene (polimero termoplastico trasparente).

Lo studio della produzione edilizia, del cantiere e della sua evoluzione, è l'altra componente dell'indagine storica. Si doveva produrre in grande quantità, rapidamente e a costi ridotti, con i mezzi messi a disposizione dai settori industriali più innovativi: nei pionieristici anni Trenta e poi nella fase della ricostruzione del dopoguerra europeo, razionalizzazione, industrializzazione, prefabbricazione in serie di elementi progressivamente più pesanti, condizionarono la messa in opera e conseguentemente la concezione architettonica. Tuttavia, tale evoluzione non va con-



Hannes Meyer, colonia per bambini a Mümliswil, 1937-1939.

siderata come lineare e generalizzata. Ernst May, per esempio, chiuse la sua fabbrica di alloggi per continuare a costruire a Francoforte le medesime Siedlungen con sistemi tradizionali, impiegando così in un periodo di crisi la maggior quantità possibile di manodopera. Invece Hannes Meyer, architetto della Neue Sachlichkeit, costruì a Mümliswil, tra il 1937 e il 1939, una colonia per bambini deliziosamente regionalista.

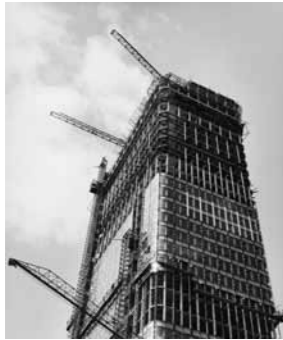
La nuova architettura si basa su una netta dissociazione funzionale tra struttura portante, involucri, partizioni interne e finiture. L'oggetto è definito dalla loro articolazione e dalle particolarità di uno o più di questi aspetti che identificano il sistema costruttivo. I sistemi costruttivi sono spesso associati in modo sommario al materiale che costituisce la struttura portante, ma solo uno studio dettagliato rivela la loro intima natura e complessità. Le facciate leggere, i *curtain wall* avranno uno sviluppo tale da diventare un elemento altamente tecnologico, autonomo e appositamente concepito per un controllo degli scambi climatici tra interno ed esterno. Gli impianti sono in un primo momento giustapposti alle strutture degli edifici del XIX secolo, in seguito sono integrati al punto da influenzare i sistemi costruttivi stessi. La possibilità di ricreare un clima artificiale svincola infatti l'utilizzo interno dalla facciata e permette di concepire spazi di

grande profondità e di forme complesse, sia in orizzontale sia in verticale.

Evidentemente i settori di studio citati si intersecano e interagiscono con gli studi tematici, da quelli sul cambiamento del concetto di struttura, che passa dalla nozione di solidità alla nozione di stabilità,⁹ a quelli sul comfort e sulla storia dell'illuminazione,¹⁰ dagli studi sull'evoluzione dell'idea di rivestimento, di policromia e di elementi d'arredo negli interni del Moderno,¹¹ allo sviluppo del principio di coordinamento modulare.

Lo studio monografico

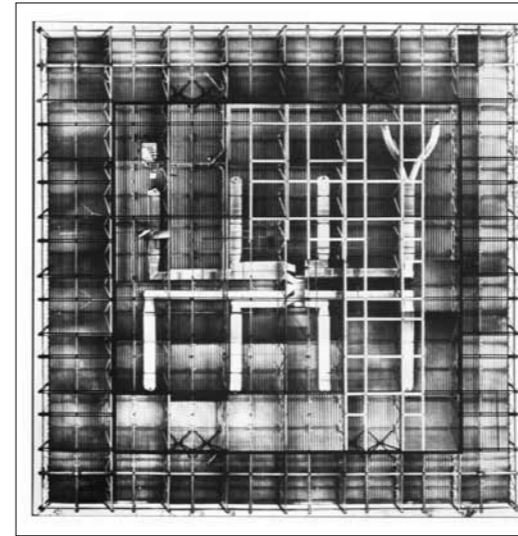
La definizione sistematica ed esaustiva di queste tre componenti dell'indagine storica resta da completare e si rivela, a causa di numerosi fattori legati alla dimensione regionale, decisamente più complessa del previsto. In realtà, ogni edificio è condizionato dalla loro sovrapposizione, si inserisce in un filone, utilizza materiali specifici, articolati in sistemi costruttivi e messi in opera con appropriate tecniche di cantiere. Descriverlo e identificarlo significa condurre uno studio esteso su un soggetto preciso: in altri termini, approntare una monografia. Che questo studio sia esaustivo o succinto, dipende essenzialmente dal valore attribuito all'edificio. Che quest'ul-



Jean De Mailly e Jacques Depussé,
Tour Nobel a Parigi, 1965,
immagine del cantiere.



Le Corbusier, Immeuble Clarté
a Ginevra, 1931,
immagine del cantiere.



Ezra Ehrenkrantz, Robertson Ward, scuole prefabbricate SCSD
in California, 1965.



Le Corbusier, Convento di Santa
Maria de La Tourette
a Eveux-sur-Arbresle, 1957-1960,
vista della chiesa.

Guy Lagneau, con Raymond
Audigier, Michel Weill,
Jean Dimitrijevic, Museo Malraux
a Le Havre, 1961.

Willem Van Tijen, Johannes Andreas
Brinkman, Leendert Van der Vlugt,
edificio residenziale Bergpolder
a Rotterdam, 1933-1934.

Marcel Lods, Eugène Beaudoin,
costruttore Jean Prouvé, Casa del
Popolo a Clichy, 1935-1940 ca.



Marcel Lods, Eugène Beaudoin,
Cité de La Muette a Drancy, 1933.

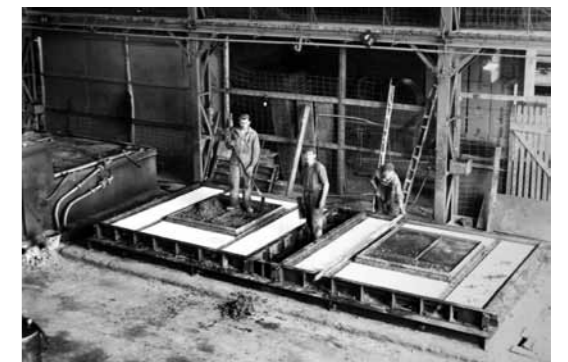
timo sia considerato un bene eccezionale o un prodotto banale, il metodo d'indagine non cambia. Lo studio monografico dovrà privilegiare il cantiere come avvenimento costruttivo. Progetto e realizzazione dell'edificio, apporto della figura dell'ingegnere e *savoir-faire* dell'impresa saranno analizzati attribuendo al manufatto architettonico il ruolo di fonte primaria della documentazione. L'intervento risolutivo dell'ingegnere Silvano Zorzi nello studio dell'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò, vera e propria scultura in cemento armato,¹² l'influenza della ditta di costruzioni metalliche Wanner sull'Immeuble Clarté,¹³ o ancora quella dell'impresa edile Pégaz et Pugeat, specializzata nella costruzione di dighe, sul Convento di Santa Maria de La Tourette,¹⁴ sono ormai ampiamente noti. Allo stesso modo, lo studio d'ingegneria Hennebique, specializzato nelle strutture in calcestruzzo armato, consolida l'utilizzo di questo materiale per le strutture portanti; l'apporto dell'ingegnere illuminotecnico André Salomon fu decisivo nel progetto e nella realizzazione del museo di Le Havre, recentemente trasformato in maniera radicale.

Lo studio monografico prende corpo in un procedimento di decostruzione-scomposizione in

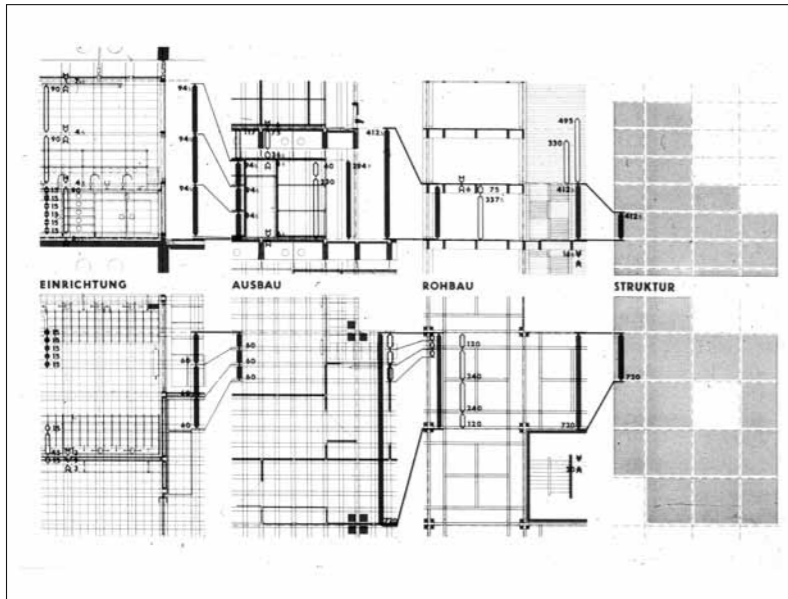
sottosistemi costruttivi fino alla scala dei materiali che lo compongono. Successivamente, una metodologia ormai consolidata permette una ricostruzione-ricomposizione degli stessi sistemi costruttivi attraverso la simulazione delle fasi del cantiere.

Rimanendo invariato il metodo, indipendentemente dalla natura del patrimonio, la storia materiale del costruito individua attraverso uno studio monografico i luoghi che esprimono un'innovazione costruttiva, oppure oggetti dalle ovvie caratteristiche di prototipi che, attraverso la loro ripetizione, danno luogo a una serie di repliche. In questo modo si sviluppano dei veri e propri "tipi costruttivi" che, subordinati alle logiche della produzione, avranno esiti differenti. Anche se l'architettura del XX secolo si è spesso servita della tecnica come mezzo privilegiato di espressione, questi oggetti non coincidono sistematicamente con architetture di pregio.

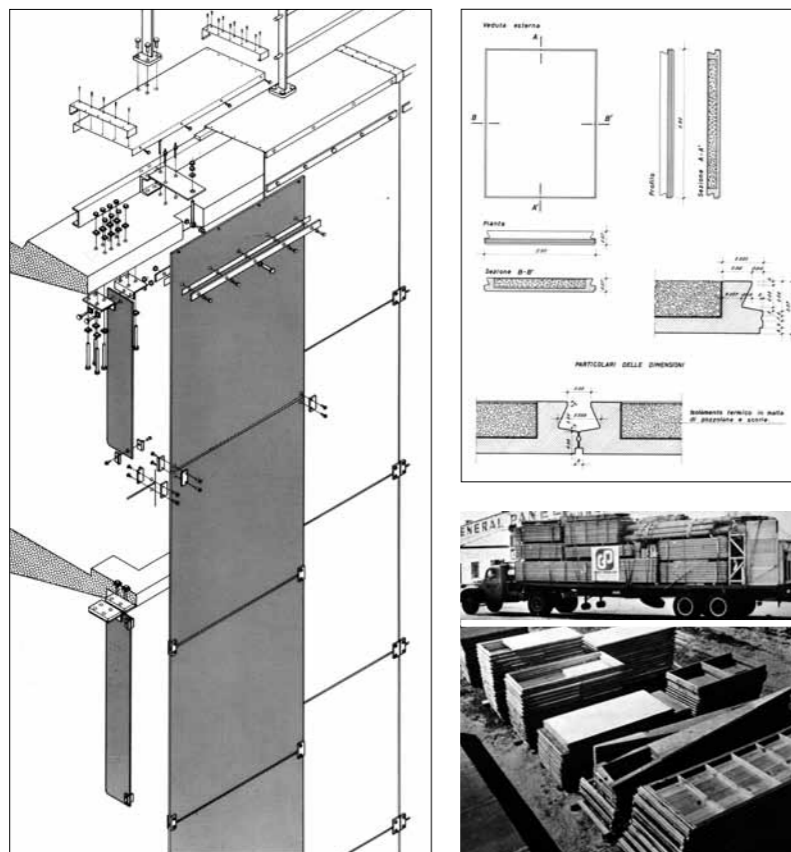
Così, il Bergpolder di Rotterdam inaugura il tipo di edifici residenziali a sviluppo verticale e profondità ridotta;¹⁵ la Cité de La Muette quello delle facciate multistrato prefabbricate in opera;¹⁶ il complesso Shape-Village a St Germain-en-Laye¹⁷ costituisce un primo esempio dell'utilizzo di pannelli prefabbricati secondo il "procedimento Camus";¹⁸ la Casa del Popolo di Clichy inaugura la serie dei *curtain wall* a pannelli e a griglia;¹⁹ lo School Construction System Development (SCSD) in California introduce l'idea di un ambiente artificiale in grado di adattarsi a ogni attivi-



Pannelli prefabbricati secondo il "procedimento Camus", 1951.



Kurt Schneider, Wienfried Scholl, Helmut Spieker, Università di Marburg, studi sulla coordinazione modulare, 1965-1970.



Norman Foster, edificio amministrativo Willis, Faber e Dumas a Ipswich, 1973-1974.

Pol Abraham, la casa prefabbricata, 1952.

Walter Gropius, Konrad Wachsmann, case prefabbricate GPS prima del montaggio, USA, 1945.

tà;²⁰ l'Università di Marburg avvia il tipo di edifici "evolutivi" basati sul controllo dimensionale della coordinazione modulare;²¹ l'edificio amministrativo Willis, Faber e Dumas introduce le facciate sospese in vetro temperato.²² Gli esempi potrebbero continuare.

In ogni caso, la monografia non deve indurre a sovrastimare gli aspetti costruttivi, ma piuttosto a valutarli con estrema precisione. Ed è proprio una precisa valutazione che ci porta ad affermare, per esempio, che il modello utilizzato da Auguste Perret per la ricostruzione di Le Havre non è quello,

le tecnologie e i dettagli della prefabbricazione in calcestruzzo armato. La vita dell'edificio, la sua anamnesi, risulta parte integrante dello studio monografico. Dal momento in cui è portato a termine, l'edificio subisce un lento (o rapido) processo di erosione, patina, degrado, è sottoposto a modifiche, interventi di trasformazione o di restauro. Consideriamo estraneo all'idea di restauro uno studio monografico che si limita a produrre una riflessione critica sull'opera, considerata come oggetto immutabile, senza vita, mummificato. Al contrario, sosteniamo la ne-



Pierre Chareau, Maison de Verre a Parigi, 1928-1932, dettaglio della facciata.



Rudolf Steiner, Goetheanum a Dornach, 1924-1928.

troppo lontano, della rue Franklin – pur se riconosciuto come tale dalla storia dell'architettura –, bensì il sistema dell'edificio della rue Raynouard. La prestazione costruttiva in sé stessa, il *tour de force* esclusivamente tecnologico, riveste, in definitiva, uno scarso interesse; la produzione edilizia è infatti spesso costretta a un adattamento, una sorta di passaggio da prova di laboratorio a vero e proprio sistema costruttivo. L'effetto negativo si nota su numerosi sistemi prefabbricati chiusi, ideati dai migliori architetti quali, citandone solo alcuni, Gropius, Wachsmann o Lods.²³

Ciò che è considerato "poco spettacolare" diventa allora una testimonianza fondamentale se risulta un modello diffuso o s'identifica con un'architettura di qualità. L'opera di Pol Abraham a Orleans, dal marcato carattere sperimentale, racchiude in sé, pur mascherandole, tutte

nessità di includere tra le fasi che hanno interessato l'edificio anche un intervento di restauro o di demolizione. Esistono cantieri esemplari che offrono un insostituibile *corpus* di informazioni sui materiali originali, sul loro processo di degrado e, non ultimo, sull'organizzazione delle campagne di lavori. Per esempio, il restauro della Maison de Verre²⁴ fu un'occasione unica per scoprire e conoscere le pareti in vetrocemento coi mattoni di vetro Nevada. Il Goetheanum non soltanto rimane una testimonianza fondamentale dell'evoluzione del calcestruzzo armato, ma costituisce anche un prezioso inventario delle sue patologie e delle tecniche di riparazione. Lo studio monografico a servizio della storia materiale deve porre in primo piano la conoscenza della materialità dell'oggetto (anche se degradata) e il suo restauro. Certo, l'architettura contempo-

reana, mancando di una sufficiente prospettiva storica, è di per sé difficilmente qualificabile. Interrogare i personaggi che l'hanno prodotta, ammesso che ne venga data loro la possibilità, può tuttavia diventare una splendida occasione di confronto. Il padiglione costruito da Max Bill all'Expo di Losanna del 1964, per esempio, all'epoca della sua realizzazione non fu celebrato come un capolavoro della Produktform.

Il sapere in azione

La storia materiale del costruito ci offre la documentazione da consultare. È il punto di partenza del progetto di restauro. La conoscenza della materialità non è una curiosità dello storico; l'architetto incaricato del progetto non avrà l'atteggiamento né del collezionista feticista, né di chi compila una cronaca nostalgica. L'analisi del valore degli elementi in rapporto al loro stato di degrado, alle loro prestazioni fisiche, alle qualità intrinseche, sarà la base di una decostruzione-ricostruzione dell'edificio. Tale procedimento permetterà di individuarne la specificità costruttiva, la qualità degli spazi, la tettonica e, al contempo, servirà per ripercorrere la genesi del progetto. Si tratta di una sorta di ricostruzione a ritroso del processo ideativo: la dimensione temporale è ca-



Max Bill, padiglione B2 all'Expo 64 di Losanna, durante la costruzione.

povolta, diviene reversibile. Se l'idea è nell'oggetto e i concetti dell'opera sono fedelmente trasposti nella costruzione dell'edificio, questo metodo si rivelerà ricco di indicazioni utili alla comprensione dell'architettura e trascenderà ampiamente la materia inerte. È allo stesso tempo un metodo creativo, perché comprendere significa inventare o, meglio, ricostruire con inventiva. I dati più oggettivi si fondono con le invenzioni. Si tratta di un metodo che porta all'identificazione delle problematiche attraverso un'analisi scientifica dell'oggetto; al contempo, tale metodo consente la selezione, la lettura chiara, l'individuazione degli elementi che si sceglie di conservare, evidenziare o completare. Ammettiamo di attribuire al progetto di restauro una doppia valenza, poiché in esso coesistono conservazione e creazione, autentico e nuovo; distingueremo i due aspetti dell'intervento per il fatto che il primo si limita alla sostanza materiale e alle sue condizioni, il secondo vi si inserisce, pur sempre con ponderazione, prolungando, completando, sovrapponendosi e giustapponendosi all'esistente. A questo proposito citiamo il progetto di restauro dei *curtain wall* della Cité du Lignon, realizzata dall'architetto Georges Addor a Ginevra nel 1965. L'analisi sistematica delle strategie possibili, in termini di fattibilità costruttiva ed economica, ha portato a un intervento che prevede la conservazione della superficie esterna della facciata originale – necessario non solo in termini patrimoniali ma anche per garantire l'unità dei 100 000 m³ di involucri vetrati –, associato a un nuovo strato isolante interno, rispettando così la normativa svizzera vigente sul risparmio energetico, decisamente restrittiva.²⁵

Tale procedimento presenta numerose similitudini con il lavoro dell'architetto su un territorio complesso e stratificato; è l'atteggiamento di chi non disegna il progetto partendo da una pagina bianca, ma da una sovraccarica di segni confusi che, una volta ordinati e resi leggibili, acquistano un senso preciso.

Proprio dall'individuazione di questi elementi scaturisce il progetto di restauro, la cui efficacia dipenderà dall'acume con cui l'architetto conduce le osservazioni e dalla sua capacità di formu-



Fratelli Honegger, complesso residenziale Balexert a Ginevra, 1957-1962.



Georges Addor e altri, Cité du Lignon a Ginevra, 1963-1971.

lare interrogativi intelligenti. L'esatta conoscenza delle potenzialità dell'edificio gli permetterà di risolvere alcune questioni, "riattivando" l'esistente, modificandone le funzioni iniziali e rinnovandone alcuni principi costruttivi particolarmente adatti ed efficaci.

L'intervento di restauro rappresenta un'evoluzione delle strategie del progetto: dover risolvere un problema del costruito esistente non significa necessariamente trasformarlo. Si tratta piuttosto di rivedere il problema, riformulandolo a partire dalla soluzione, ossia dalla materialità di cui disponiamo. Potremmo così essere chiamati a intervenire su un *curtain wall* carente dal punto di vista termico, ma che reputiamo meritevole di essere conservato, semplicemente riparandolo e migliorandone le prestazioni, ma soprattutto operando, in maniera più efficace, sull'isolamento della copertura e del solaio su *pilotis* del primo piano e regolandone il sistema di riscaldamento. A livello costruttivo, il progetto di restauro implica una coesistenza della sostanza materiale

originaria e degli elementi nuovi. I punti di sovrapposizione, elementi inediti caratterizzati da specifici aspetti tecnologici, di organizzazione del cantiere e di posa in opera, legati al comportamento fisico dell'edificio, e da una particolare attenzione al dialogo tra i differenti materiali, senza alcun dubbio condizionano la pratica della creazione architettonica.

Non esiste una risposta *a priori*, determinata da uno specifico tipo di materialità dell'edificio o dalla particolarità dei problemi da risolvere. Si pensi, per esempio, all'adattabilità delle aule scolastiche degli anni Venti e Trenta alle nuove e inedite strutture pedagogiche. La rivalutazione di porzioni accuratamente scelte dell'edificio e degli interrogativi che queste, condizionate dagli interessi specifici del progetto, necessariamente sollevano, sarà unica come lo è l'oggetto architettonico in questione. Ogni progetto, distinto, mirato e specifico, sarà intimamente legato all'edificio.

Nel progetto di conservazione, la conoscenza

precisa degli aspetti materiali produce un immediato effetto salutare: relativizza l'efficacia dei cosiddetti "metodi per il risanamento degli edifici" applicati correntemente al patrimonio contemporaneo, metodi inflazionati che nulla hanno in comune con gli studi pionieristici.²⁶ Tali metodi, in gran parte formulati sui modelli della sistemica che l'informatica mette a nostra disposizione, si rivelano improduttivi nella fase del progetto di restauro. Mascherati dalla garanzia di scientificità, indicano ricette di una desolante banalità che, troppo spesso, implicano un'irreversibile perdita della sostanza materiale. La creatività sembra essersi perduta nel lungo elenco di parametri da analizzare (di ordine ambientale, socio-culturale, economico, eccetera).

La conoscenza materiale ha inoltre il merito di chiarire due punti che purtroppo non avremo il tempo di sviluppare in questa sede: il restauro *à l'identique* è un'illusione, anche nel caso di un restauro filologico (né i materiali, né la manodopera sono oggi gli stessi degli anni Venti); la reversibilità dell'intervento si rende impossibile nel momento in cui si altera la sostanza esistente.²⁷

Volendo sintetizzare, la storia materiale apporta una conoscenza fondamentale al progetto di restauro del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo. Raduna infatti gli oggetti che sono propri del processo progettuale, i materiali nello stretto rapporto autoriflessivo tra edificio e progetto, sia nella sua dimensione conservativa sia in quella creativa. La storia materiale del costruito permette di passare da un'indagine basata sulla semplice presa di coscienza a uno studio mirato dal quale scaturiscono le soluzioni progettuali.²⁸

In conclusione, la storia materiale del costruito è in grado di dare un apporto originale e significativo alla ricerca in architettura, sia con studi rivolti a singoli oggetti o strutture produttive professionali, sia con programmi di ricerca di più ampio respiro, quali l'*Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo*, condotto in collaborazione tra l'Università della

Svizzera italiana e i due Politecnici di Losanna e Zurigo.²⁹ Le sezioni che compongono il campo di ricerca dedicato alla storia materiale sono tre: la prima riguarda le tecniche costruttive e i materiali che caratterizzano il XX secolo, con un preciso riferimento alle loro problematiche conservative; la seconda ritrae la storia documentaria delle strutture portanti, nei campi dell'ingegneria e dell'architettura; la terza propone un'esplorazione del mondo degli impianti tecnologici e delle sue ripercussioni nel progetto di architettura, sviluppando al contempo il tema del progetto tecnologico del *comfort* e delle nozioni di *retrofitting* energetico. Le tre sezioni sono articolate a partire da una problematica fondante, strettamente connessa al progetto di restauro e riuso. Le esigenze conservative del progetto sull'esistente sono il filo conduttore della ricerca. In tal senso, la storia materiale del costruito va considerata uno strumento privilegiato nella definizione delle strategie di progetto, delle procedure e delle soluzioni tecnico-operative più appropriate.

(Traduzione dal francese di Giulia Marino.)

_ 1. Il significato che attribuiamo a questi termini è stato sviluppato nel mio contributo *Pour une histoire matérielle du bâti moderne et contemporain*, "Patrimoine et architecture", 10 e 11, Direction du Patrimoine et des Sites, DAEL, Cantone di Ginevra, 2001. Argomenti, metodi e potenzialità di quella che si è affermata in seguito come una disciplina di ricerca e di progetto furono allora enunciati e ampiamente commentati. La definizione di "storia materiale del costruito" e i suoi contenuti sono stati in effetti ripresi da istituzioni giovani o consolidate nel campo della conservazione monumentale; le numerose citazioni del testo hanno confermato la pertinenza e l'interesse del soggetto.

_ 2. A proposito della demolizione, trasformazione e (mancato) restauro dell'edificio, si rimanda al libro di G. Marino, *Un Monument historique controversé: la Caisse d'Allocations Familiales du XVe arr. à Paris, 1953-2008*, Picard, Parigi 2009.

_ 3. Edificio residenziale Narkomfin, arch. Moisei Ginzburg, Mosca, 1928-1930.

_ 4. Edificio residenziale, arch. Berthold Lubetkin

e Jean Ginsberg, Parigi, 1928-1931.

_ 5. A.M. Zorgno, *Riconoscere il costruito: il ruolo della tecnologia*, in *Holzbau*, Angelo Guerini, Milano 1992.

_ 6. F. Braudel, *Histoire et temps présent*, in *Ecrits sur l'Histoire*, Flammarion, Parigi 1969.

_ 7. B. Reichlin, *L'infortune critique du fonctionnalisme*, in *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace, entre nostalgie et technologie*, Editions du Patrimoine, Parigi 1997.

_ 8. Sulle declinazioni del materiale si rimanda al libro di F. Albani, *Superfici di vetro nell'architettura degli anni Trenta. Storia e conservazione di un materiale*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2011.

_ 9. A. Picon, *La notion moderne de structure*, "Les cahiers de la recherche architecturale", 29, Parenthèses, Marsiglia 1992.

_ 10. W. Schivelbusch, *La nuit désenchantée - à propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, Editions du Promeneur, Parigi 1993.

_ 11. A. Rüegg, *Le Corbusier, Polychromie architecturale*, Birkhauser, Basilea-Boston-Berlino 1997.

_ 12. F. Graf, *Dal concorso al progetto definitivo: la genesi dell'Istituto Marchiondi Spagliardi*, in *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, a cura di F. Graf e L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2009.

_ 13. C. Sumi, *Immeuble Clarté - Genf 1932*, GTA Ammann, Zurigo 1989.

_ 14. S. Ferro, Ch. Kebbal, Ph. Potié, C. Simonnet, *Le Couvent de La Tourette*, Parenthèses, Marsiglia 1987.

_ 15. Edificio residenziale Bergpolder, arch. van Tijen, Brinkmann e van der Vlugt, Rotterdam, 1933-1934.

_ 16. Cité d'habitation La Muette, arch. Marcel Lods e Eugène Beaudoin, Drancy, 1933.

_ 17. Shape-Village, St Germain-en-Laye, 1951-1952.

_ 18. Sui sistemi di prefabbricazione del secondo dopoguerra rimandiamo alla ricerca di Y. Delemontey, *Le béton assemblé: préfabriquer la France de l'après-guerre (1940-1955)*, tesi di dottorato, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis / Université de Genève, 2009.

_ 19. Casa del Popolo, arch. Marcel Lods e Eugène Beaudoin, costruttore Jean Prouvé, Clichy, 1939.

_ 20. Scuole prefabbricate SCSD, arch. Erza Ehrenkrantz e Robertson Ward, California, 1965.

_ 21. Università di Marburg, arch. Kurt Schneider, Wienfried Scholl e Helmut Spieker, 1965-1970.

_ 22. Edificio amministrativo Willis, Faberet Dumas,

arch. Norman Foster, Ipswich, 1973-1974.

_ 23. General Panel System, arch. Walter Gropius e Konrad Wachsmann, USA, 1943-1945; procedimento GEAI, arch. Marcel Lods, Paul Dupondt e Henri Beaulair, Rouen, 1971-1974.

_ 24. B. Bauchet, *Archéologie de la Maison de Verre*, in *Pierre Chareau architecte*, Centre Pompidou, Parigi 1993.

_ 25. Cfr. F. Graf, G. Marino, *Heritage, energy, economy: planned preventive conservation and thermal improvements to building envelopes at the Cité du Lignon satellite precinct, Geneva (1963-1971)*, in *Conserving Architecture - Planned Conservation of XX Century Architectural Heritage*, atti del convegno internazionale (Como, 30-31 ottobre 2009), Electa, Milano 2009.

_ 26. P. Merminod e J. Vicari, *Méthode MER*, OFL, Berna 1984.

_ 27. A. Grimoldi, *De l'usage, de la trace et du détail*, "Faces", 42-43, 1998; F. Graf, *L'authenticité du matériau comme substrat du projet de sauvegarde de l'architecture moderne et contemporaine*, in *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne*, simposio diretto da F. Couture e F. Vanlaethem, "Cahier de l'Institut du patrimoine de l'UQAM", 12, Québec 2010.

_ 28. F. Graf, *L'étude patrimoniale comme un savoir en action*, in *Honegger Frères. Architectes et constructeurs 1930-1969. De la production au patrimoine*, a cura di F. Graf, Infolio, Gollion 2010.

_ 29. Si veda al proposito il contributo di R. Grignolo in questo stesso volume.

La pelle dell'edificio storico

Valori patrimoniali e tecnici nella prassi del restauro dell'involucro

Bernhard Furrer

La pelle è uno degli organi più importanti del corpo umano. La sua struttura a tre strati comprende l'epidermide, il derma e l'ipoderma. In quanto "organo confine" separa l'interno dall'esterno e ripara gli organi interni dalle influenze esterne, proteggendo il corpo dagli influssi meccanici o chimici. Ha inoltre una funzione importante anche nella regolazione della temperatura e dell'umidità. Non da ultimo, è organo sensoriale, munito di un gran numero di ricettori, che svolge un ruolo considerevole nei processi percettivi: si pensi solo alla simpatia, o all'antipatia, "di pelle" che si prova sovente al primo incontro con uno sconosciuto. Cosciente dell'importanza della pelle per la protezione che svolge e per il messaggio che trasmette, l'uomo le presta attenzione, la mantiene pulita e ne ha la giusta cura. Eppure essa sottostà a un



continuo cambiamento. Con l'andare del tempo si trasforma, mostra tracce di vecchiaia e la vita la segna con cicatrici, screpolature e rughe, cambia di colore e d'odore. Sotto molti aspetti, la pelle dell'edificio è para-

gonabile a quella dell'uomo.¹ Senza portare il confronto a limiti estremi, senza voler parlare di *lifting* o di interventi per abbellirla, possiamo rilevare che anche la pelle dell'edificio, in modo simile a quella umana, ha una struttura a tre livelli, componendosi di un nocciolo portante e di due strati in superficie, uno esterno e uno interno. E l'analogia riguarda anche la sua funzione di elemento di separazione, il processo d'invecchiamento e il suo ruolo percettivo.

Sappiamo però che il costruito, come l'uomo, in ultima istanza non è eterno: «Watch an old building with an anxious care; ... Its evil day must come at last; but let it come declaredly and openly ... » ha scritto John Ruskin.²

L'interrelazione tra interno ed esterno

Le parti esterne del corpo umano, tra cui la pelle ma non solo, svolgono un ruolo importante nell'espressione dei tratti caratteristici della persona: esiste un rapporto stretto tra tutto ciò che succede nel corpo e nella mente e quello che si può distinguere dall'esterno.

Questo rapporto lo si ritrova anche in architettura. Ogni singolo edificio ha una sua vocazione, una funzione, definita in modo più o meno preciso. Le esigenze dettate dall'uso sono tradotte in un sistema spaziale, in un modo costruttivo e infine nella disposizione specifica dei locali. L'insieme di queste caratteristiche architettoniche costituisce il carattere dell'edificio. Le facciate dipendono da questo insieme, sono strettamente legate ad



Otto Dreyer, ingegnere Rudolf Dick, Biblioteca cantonale e universitaria a Lucerna, 1949-1952.
La struttura costruttiva interna andrà completamente distrutta.

esso. Non sono solo – come suggeriscono certi odierni designer di facciate – una quinta teatrale indipendente dalle caratteristiche interne, anzi, ne sono il riflesso preciso. Tra gli interni e l'esterno esiste un intimo rapporto reciproco: l'uno non è comprensibile senza l'altro. Questa riflessione vale tanto per il passato, per tutto il costruito ereditato,³ quanto per l'architettura contemporanea.

La deontologia del restauro

In questo intervento limiteremo il nostro discorso agli edifici costruiti nei decenni che hanno preceduto e seguito la seconda guerra mondiale, e ai materiali più frequentemente utilizzati in questo periodo. Va detto subito che la Svizzera si è dotata di una linea guida per quanto riguarda le procedure di conservazione e restauro delle facciate e dei loro materiali deteriorati. I *Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera*,⁴ molto seguiti anche a livello internazionale, danno indicazioni chiare in merito al modo di trattare i monumenti storici di tutte le epoche. Pongono l'accento sull'autenticità, che è determinata dalla permanenza della materialità originaria. Per i lavori di restauro stabiliscono delle regole che nel contesto dato sono importanti, come per esempio la richiesta di conservare il più a lungo

possibile quanto della materialità originaria ci è stato tramandato, limitare al minimo l'estensione e l'invasività di un intervento, come pure riparare gli elementi storici senza sostituirli, ovvero vegliare affinché le tracce del passato, della vetustà, non vengano cancellate.

Tali principi sono validi per gli edifici storici di ogni epoca. Quando qualcuno ripete la litania che esisterebbe una differenza fondamentale tra il restauro degli edifici moderni e quello degli edifici dei secoli passati, fa una strana confusione. Magari intenzionale: distaccando l'architettura del XX secolo da quella precedente crede di rendere più interessante il campo di attività specifico del restauro del Moderno. In realtà, tale differenza non esiste. Per quanto riguarda i fondamenti deontologici del restauro, non c'è distinzione tra un palazzo gotico e una villa Bauhaus, tra un battistero rinascimentale in pietra e una chiesa in calcestruzzo. L'unico aspetto che, almeno in parte, cambia è quello relativo ai materiali e quindi la loro manutenzione e conservazione.

Il mantenimento

Quello che è ovvio per tutte le macchine – ossia una manutenzione programmata – dovrebbe essere la regola anche per ogni edificio. Si tratta in generale di piccoli lavori, della pulizia di una gronda, di uno strato di pittura su un serramento metallico che presenta tracce di corrosione... Per gli edifici del XX secolo la cura costante è ancora più importante che per gli edifici dei secoli passati: i dettagli delle costruzioni più recenti hanno dimensioni minori, più sottili e delicati rispetto a quelli del passato e necessitano pertanto di maggiori cure.

Notoriamente, una manutenzione programmata è il modo più ragionevole per conservare i manufatti architettonici, specialmente gli edifici del Movimento Moderno. Evita di dover effettuare quegli interventi invasivi che tendono a provocare delle perdite nella sostanza autentica. Tutto sommato, la manutenzione programmata rimane

anche il tipo di intervento più economico per evitare costose sostituzioni di elementi costruttivi fortemente degradati.

I materiali e la loro conservazione

Fino all'Ottocento la scelta dei materiali utilizzati per realizzare la pelle dell'edificio era assai limitata: pietra, terracotta e malta di calce, legna, metalli diversi, vetro. La condizione che garantiva la longevità della costruzione era una messa in opera adeguata (e gli architetti e gli artigiani dell'epoca conoscevano le regole). I materiali tradizionali sono assai durevoli; se sono difettosi si possono riparare,⁵ o in *extremis* sostituire con materiali uguali, ancora oggi facilmente disponibili sul mercato.

La varietà dei materiali a disposizione cominciò a cambiare con la comparsa del calcestruzzo, verso la fine dell'Ottocento, questa sorta di "pietra artificiale", gettata in casseri per realizzare monoliti di forme libere, resistente non solo alla pressione ma, grazie alle armature, anche alla trazione.

Durante il XX secolo gran parte di materiali quali la pietra, il calcestruzzo, il legno, il ferro, il vetro rimangono ancora in uso e presentano caratteristiche invariate per il loro mantenimento, la riparazione e il restauro. A partire dalla

prima metà e poi soprattutto nella seconda metà del XX secolo gli sviluppi di nuovi materiali e nuove messe in opera divennero enormi. Comparvero sul mercato materiali composti e sintetici, che aprirono nuove possibilità ma che furono utilizzati in modo diffuso senza conoscere il loro comportamento alla prova del tempo e la loro durabilità. Molti di questi materiali fabbricati su base sintetica mal sopportavano la luce del sole, diventavano fragili, cambiavano caratteristiche tecniche. In più, quasi tutti non possono essere riparati; così, una volta deteriorati, devono essere sostituiti.⁶

Conoscenze specifiche

Alla base di un lavoro sui monumenti storici del Movimento Moderno sta la ricerca sull'architettura di questo periodo, condotta attraverso l'analisi di singoli edifici, lo studio dei maggiori architetti che li hanno progettati, l'attenzione alle caratteristiche specifiche di un ambiente architettonico. Tali singoli elementi di ricerca permettono di annodare le conoscenze, studiare le interrelazioni. Costruiscono uno sfondo importante sul quale affrontare la conservazione o il restauro di un edificio di valore architettonico, sia esso tutelato ufficialmente o meno.

Ancora più essenziale è lo studio di tutti gli



Karl Moser, Chiesa di S. Antonio a Basilea, 1926-1927.
I danni della superficie del calcestruzzo sono stati riparati con uno strato supplementare di cemento armato.
Restauro 1987-1991. (Foto B. Furrer).



Carl Weidemyer, Teatro San Materno ad Ascona, 1928. Tetto piano e soffitto rovinati a causa della mancanza di manutenzione. (Foto B. Furrer).



Angelo Invernizzi, Villa Girasole a Marcellise, 1929-1935. Tappezzeria originale staccata e macchiata a causa di infiltrazioni durante il cantiere di rifacimento del tetto. (Foto B. Furrer).



Otto Rudolf Salvisberg, Ospedale Lory a Berna, 1926-1929. Il tetto a falde ha una copertura in rame. (Foto F. Schwendimann). Rifacimento del tetto in rame rispettoso dei dettagli costruttivi e formali. Tschantré Architekten AG. (Foto F. Schwendimann).



aspetti della creazione dell'opera: la conoscenza intima dell'edificio, della sua storia, delle sue eventuali trasformazioni, delle persone coinvolte, della sua costruzione, delle sue deficienze o dei suoi difetti costruttivi. Tutto ciò deve precedere qualsiasi intervento conservativo.

Presto o tardi queste conoscenze teoriche troveranno applicazione concreta nelle attività di manutenzione o restauro dell'edificio.⁷ La qualità dei lavori di restauro dipende dalla qualità delle indagini che li precedono e dalla loro applicazione.⁸

Qui di seguito presentiamo alcune riflessioni originate da interventi specifici, e alcune con-

clusioni che se ne possono trarre. Volontariamente ci si è concentrati sugli esiti della prassi del restauro.

Tetti

I tetti proteggono dalle acque meteoriche e sono perciò essenziali per la conservazione dell'edificio. Tetto sano, edificio sano. Di conseguenza, una cura costante è di assoluta importanza. Mentre i tetti a falda sono relativamente semplici da verificare, per i tetti piani la questione si fa più complessa. Le infiltrazioni si manifestano solo quando



Hans Merz, Villa Büchi a Berna, 1932. Restauro Feissli-Gerber, 2002. Bordo di un tetto piano con dettagli originali ripristinati. (Foto B. Furrer).

l'acqua è già penetrata nella costruzione e sono visibili le infiltrazioni all'intradosso del solaio.⁹ In ogni caso, un intervento deve essere previsto immediatamente dopo la comparsa delle infiltrazioni, per evitare forme di degrado avanzate.

Le tecniche in uso nell'Ottocento (asfalto), nei primi del Novecento (cartone bituminoso) o nel periodo dopo la guerra (foglie), sono ancora disponibili per il rifacimento di un tetto piano. Per evitare maggiori problemi tecnici si può anche cambiare il sistema di impermeabilizzazione. Non si deve dimenticare che il momento della messa in opera è il più delicato, per il rischio di infiltrazioni dal tetto e i conseguenti danni nei vani sottostanti.

In quest'ambito bisogna sottolineare l'importanza dei dettagli delle cornici e dei marcapiani, estremamente significativi dell'espressione architettonica. È quindi indispensabile curare gli elementi esistenti e, in caso di sostituzione, ripristinare scrupolosamente i materiali e restituire le dimensioni originali. Stupisce sentire un architetto di fama internazionale, a proposito del restauro di un importante edificio italiano degli anni Trenta, da lui seguito, dichiararsi sorpreso dalla grande cura del restauratore per il bordo del tetto piano, e dai numerosi campioni proposti per la sua sostituzione, divenuta inevitabile.

Non tutti gli edifici moderni del XX secolo hanno un tetto piano, ne esistono anche con tetti a falde, coperti da tegole o da lamiera. La grande

cura dei dettagli vale anche per questi tetti più "tradizionali".¹⁰ Concerne soprattutto la dimensione della gronda e dell'orto.

Facciate

La parte più complessa del sistema "pelle dell'edificio" è senza dubbio la facciata, della quale consideriamo qui soltanto lo strato esterno, in un certo senso l'epidermide. Fino alla seconda guerra mondiale, tanti edifici del Moderno hanno mantenuto una costruzione tradizionale delle facciate: muri di mattoni con intonaco su base di calce, sovente colorati in pasta,¹¹ quindi senza lo strato di pitturazione.

In passato non sempre si è data un'adeguata importanza agli intonaci e al messaggio che trasmettono, eppure anch'essi ci parlano delle scelte di materiali e colori operate dall'architetto, dell'abilità dell'artigiano nella lavorazione della superficie, degli avvenimenti che nel tempo hanno determinato l'aspetto complessivo dell'edificio. Ancora oggi gli intonaci sono elementi fortemente sottovalutati; eppure hanno valore di testimonianza storica e perciò sono da salvaguardare. Deve essere quindi cosa ovvia predisporre una diagnostica sulla composizione dell'intonaco e sul suo stato di degrado. L'obiettivo è mantenere l'intonaco autentico tramite interventi conservativi, come per esempio iniezioni o consolidamenti.¹² Quando ne mancasse una parte, in assoluto non è un male distinguere leggermente le superfici nuove dalle vecchie, o vedere qualche irregolarità in facciata.¹³ Fanno parte della storia del monumento e quindi della sua dignità. Dobbiamo imparare prima noi stessi e poi far capire all'opinione pubblica che il trascorrere del tempo, le imperfezioni che ne sono la conseguenza, e la loro visibilità, fanno parte del monumento.

L'invito a conservare quanto è possibile la materialità dello stato d'origine vale anche nel caso della pittura di un intonaco, sia colorato in pasta o dipinto. Un nuovo strato di pitturazione avrà sempre un aspetto troppo regolare, troppo "nuovo".¹⁴ In più, un isolamento termico applicato all'ester-



Charles-Edouard Jeanneret, Maison blanche a La Chaux-de-Fonds, 1912. Restauro Pierre Minder, 2004-2005. Un nuovo strato di pitturazione della facciata priva l'edificio della sua storia. (Foto B. Furrer).



Alfred Oeschger, Emil Hostettler, Joseph Kaufmann, Biblioteca nazionale a Berna, 1929-1931. Facciata portante in calcestruzzo a vista e dettaglio dopo l'intervento di conservazione. Restauro gruppo architetti alb. (Foto B. Furrer).



Ex capannone per la costruzione di scambi von Roll a Berna, 1914. Restauro Giuliani-Hönger, 2008-2010. Serramento in ferro con vetro semplice, mantenuto applicando un serramento esterno supplementare. (Foto B. Furrer).



Fritz Haller, Scuola cantonale a Baden, 1964. Restauro Burckhardt & Partner/ Zulauf und Schmidlin, 2005-2007. *Curtain walls* conservati e muniti di nuovi vetri. Gli edifici corrispondono alle esigenze minerarie. (Foto R. Zimmermann).

no nasconde inevitabilmente l'intonaco originale e le tracce dell'età. Lo spessore dell'isolamento aggiunto cambia in modo non indifferente le proporzioni; le differenze si notano soprattutto sulle aperture delle finestre, nella loro profondità e nella relazione tra il pieno della facciata e il vuoto delle finestre. Il nuovo intonaco applicato sull'isolamento conterrà leganti sintetici e di conseguenza non corrisponderà all'originale. Si dovranno quindi cercare altre soluzioni per il miglioramento termico.¹⁵

Un altro materiale utilizzato spesso per le facciate di edifici del Moderno è il calcestruzzo, generalmente armato. Inizialmente le conoscenze del comportamento a lungo termine del nuovo materiale erano scarse. La qualità del cemento armato è spesso insufficiente e lo spessore del copriferro generalmente troppo esiguo o addirittura inesistente. Sono stati sviluppati diversi metodi per la riparazione della pelle del calcestruzzo: dall'applicazione di un nuovo strato di malta¹⁶ alla riparazione meccanica, da interventi chimici¹⁷ a una copertura con pitture ad alta densità. Ogni singolo caso deve essere esaminato e indagato con attenzione, mancando una soluzione valida in assoluto.¹⁸

Il problema della conservazione della pelle diventa difficilissimo nel caso dei "nuovi" materiali sintetici, che compaiono sul mercato a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso. Per quasi tutti questi prodotti la durata a lungo termine è scarsa, spesso non sono conservabili o riparabili, e una sostituzione con lo stesso materiale diventa

impossibile (e insensata). In questi casi si proverà a conservare almeno una superficie-testimone in una parte ancora in buono stato, e si cercherà il materiale di sostituzione che più si avvicina all'aspetto originale.¹⁹

In tanti casi, elementi secondari quali ringhiere, lampade, ferramenta, influiscono sull'aspetto delle facciate in maniera non indifferente. In qualche modo si tratta di "piccoli gioielli" che impreziosiscono la pelle dell'edificio, ed è quindi importante riservare loro la massima attenzione per non perderli o danneggiarli.

Finestre e serramenti

Per quanto riguarda l'espressione artistica, le finestre rivestono una grande importanza. Volendo restare sul parallelismo col quale abbiamo avviato il discorso, le finestre sono un po' come gli occhi dell'uomo. L'enorme ruolo che le aperture e i serramenti in facciata giocano nell'espressione architettonica dell'edificio è risaputo ed è valido per i monumenti storici passati come per quelli del Movimento Moderno.

Dapprima ci si deve soffermare sulle proporzioni delle aperture, per evitare cambiamenti nelle dimensioni o nella profondità della spalletta. Anche piccole modifiche influiscono infatti molto sull'aspetto complessivo.

Il centro dell'attenzione deve però essere rivolto ai serramenti, siano essi di legno o di metallo.

Materiale, costruzione, dimensioni, profili, colore e ovviamente tipo e forma della ferramenta sono sempre stati una delle preoccupazioni maggiori degli architetti. Si tratta dunque di testimonianze importanti delle loro intenzioni, come pure delle possibilità tecniche e del lavoro artigianale. Appare quindi chiaro che si manterranno e ripareranno i serramenti originali, evitando, finché è possibile, di sostituirli per motivi di mantenimento più facile, risparmio energetico, costi meno alti, pulizia più semplice. Ciò vale per un serramento barocco come per uno degli anni Trenta.

Le facciate metalliche tipo *curtain wall* sono divenute, in qualche modo, il tema conduttore dell'architettura del XX secolo. Nei primi decenni della loro messa in opera erano generalmente costruite con profili aperti e vetri semplici.²⁰ Dagli anni Sessanta, in tanti casi la facciata non contemplava parti apribili, quindi il clima interno doveva essere regolato da un impianto di climatizzazione. Oggi, in un periodo di isteria per il risparmio energetico, questo tipo di involucro in vetro scompare a una velocità angosciante. Le facciate originali vengono demolite prima ancora di avviare una riflessione su come sarebbe possibile mantenerle e migliorarle.²¹ Invece, tanti esempi mostrano che è possibile conservare la facciata originale, cambiare i vetri semplici con vetri isolanti, operare magari un raddoppiamento interno della facciata, migliorare l'isolamento con misure additive.

Generalmente i serramenti comprendono le protezioni contro il sole o anti-intrusione. Si tratta di elementi secondari ma comunque importanti, sia per l'aspetto complessivo dell'edificio sia per gli ambienti interni che lo compongono. Vale la pena rispettare esattamente ciò che è stato scelto e utilizzato all'epoca della costruzione.²²

Normative

Le normative vigenti in ambito edilizio, sempre più ampie e restrittive, rappresentano una minaccia per gli edifici storici. Regolano quasi tutti gli aspetti della costruzione, la capacità di portata, i pericoli di caduta, le misure antisismiche, la sicurezza antincendio, le vie di fuga, il risparmio di energia eccetera. Essendo formulate senza tener conto delle specificità degli edifici di valore patrimoniale, la loro applicazione rigida finisce inevitabilmente per distruggere il monumento storico. Gli esiti migliori sono dati dalla volontà degli architetti-restauratori e degli organi competenti di sviluppare soluzioni su misura, che rispettino le caratteristiche del manufatto e le finalità (forse non la lettera) della normativa. Prendiamo ad esempio un specifico campo normativo, quello relativo al miglioramento energetico del parco immobiliare esistente. Se l'effetto delle misure atte a incrementare il risparmio di energia e a ridurre l'emissione di CO₂ può risultare positivo,²³ al tempo stesso bisogna farsì che

la percezione degli edifici sottoposti a tali misure rimanga intatta. Tanti edifici vengono infatti nascosti dietro un mantello di grande spessore, rivestito da una buccia leggera, con nuovi serramenti di dimensioni massicce. Nella grande maggioranza degli edifici esistenti un tale impaccettamento non pone problemi se non estetici. Per edifici storici di tutte le epoche, però, compresi quelli del Movimento Moderno, ogni misura volta a migliorare le caratteristiche termiche deve rispettare l'esistente, il suo valore materico storico, e il suo aspetto, tanto esterno che interno. Certo, è giusto puntare sul risparmio delle risorse energetiche,²⁴ ma non a scapito delle risorse culturali. I due estremi sono da evitare: da un lato l'atteggiamento di chi si rifiuta anche solo di toccare il monumento (*noli me tangere*), dall'altro quello di chi persegue a tutti



Otto Rudolf Salvisberg, Bleicherhof a Zurigo, 1939-1940. Serramento originale termicamente migliorato sostituendo il vetro semplice con un vetro isolante. (Foto B. Furrer).

i costi l'obiettivo del massimo miglioramento energetico.

Le due richieste – risparmio di energia e salvaguardia dei monumenti – sono entrambe di interesse pubblico. Se due interessi pubblici si contrappongono bisogna ponderare il caso concreto. In altre parole, per ogni singolo edificio storico le possibilità di miglioramento energetico devono essere commisurate alle caratteristiche proprie di quell'edificio, valutando quali interventi siano possibili, e fino a che punto siano possibili,

senza recare danni all'integrità della materialità o all'aspetto del monumento.²⁵ Laddove una di queste due esigenze è compromessa, si deve rinunciare a interventi ulteriori per un risparmio energetico. Questo atteggiamento, responsabile e prudente, rende comunque possibili significativi miglioramenti energetici.²⁶

La pelle dell'uomo invecchia, ma un trattamento curativo costante aiuta a mantenerne attiva la funzione protettiva e la bellezza. Le rughe e i piccoli difetti, segni di vecchiaia, sono espressioni della vita trascorsa, indicano maturità ed esperienza, sono un valore in sé.

Lo stesso si può dire della pelle di un edificio. Anche questa deve essere curata continuamente. La sua vecchiaia fa percepire il tempo trascorso dal momento della realizzazione dell'edificio a oggi, fa capire la sua non-modernità. Dato che la pelle dell'edificio si compone di molti elementi e di tanti materiali diversi, per la sua conservazione curativa sono necessari approcci differenziati. Di conseguenza è indispensabile che l'architetto che coordina e supervisiona i lavori si avvalga di un gruppo di specialisti e artigiani ricco delle più varie esperienze. Il lavoro interdisciplinare è fondamentale.

Tutti questi sforzi devono avere un approccio condiviso sul modo di affrontare la testimonianza storica, fondato sul primato dell'autenticità della materia, necessario per garantire al monumento la sua qualità di testimonianza. Il rinnovamento, l'abbellimento conducono al falso, che in realtà non è che un modello architettonico. Si tratta, sotto tutti gli aspetti, di conservare per quanto possibile la sostanza storica, di rallentare l'inevitabile processo di decadimento. Il modo migliore consiste in una cura continua e in una manutenzione programmata dell'edificio. Perché curare la nostra pelle e invece sostituire quella degli edifici storici?

_ 1. A differenza di quella dell'uomo, la pelle dell'edificio può avere una funzione portante.

_ 2. J. Ruskin, *The Lamp of Memory*, in *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

_ 3. Una prima conseguenza è che un edificio è sempre un insieme tra l'interno e l'esterno e dunque non è pensabile vestire una struttura storica con una facciata indipendente, così come mantenere la facciata storica svuotando ciò che le sta dietro.

_ 4. Commissione federale dei monumenti storici, *Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera*, Zurigo 2007.

_ 5. La riparabilità è una qualità importante anche in termini di sostenibilità.

_ 6. Il caso dell'amianto, e dei relativi pericoli per la salute, è il più conosciuto, ma ci sono altri esempi simili. Comunque, ad oggi, le conseguenze sulla salute umana delle nanotecnologie non sono ancora chiarite.

_ 7. Le università e le scuole professionali sostengono che, terminati gli studi, i loro studenti saranno in grado di affrontare qualsiasi compito, inclusa la conservazione e il restauro di monumenti storici. In verità si tratta di un campo di attività delicato, che richiede una formazione specifica e una lunga esperienza.

_ 8. Il successo di un restauro va molto oltre la semplice correttezza. Richiede una moltitudine di decisioni progettuali che devono essere prese in sintonia con il monumento. In questo senso ogni restauro è un'attività culturale.

_ 9. Il pericolo maggiore viene naturalmente da un ambiente umido, che distrugge addirittura la struttura portante in legno facendola marcire, o rovina a poco a poco l'isolamento termico.

_ 10. La tendenza degli artigiani di oggi, sostenuta dalle norme, di lavorare con dimensioni enormi, deve essere controllata. Anche se miglioramenti tecnici sono necessari per evitare il ripresentarsi di danni, è importante rispettare esattamente le dimensioni originali.

_ 11. Le possibilità attuali di analisi permettono di identificare le aggiunte dei coloranti, in generale inorganici.

_ 12. Si cercherà di preservare anche parzialmente un intonaco, conservandolo e fissandolo sulla superficie del muro. Solo le parti mancanti e quelle veramente difettose, o irrecuperabili, sono da completare con una malta accuratamente adeguata all'originale, e con una finitura superficiale il più simile possibile.

_ 13. Se manca una parte dell'intonaco, non significa che si debba toglierlo del tutto e rifarlo *ex novo*. Non è necessario rimpiazzare ogni pezzo d'intonaco che si è staccato dal muro, né serve rimpiazzarlo su tut-

to l'edificio se è necessario rifarlo solo su una facciata particolarmente esposta alle intemperie.

_ 14. Se la malta per riparare una lacuna in un intonaco è composta esattamente come l'originale, lo strato di pittura non sarà necessario.

_ 15. Potrebbe essere un isolamento all'interno o altri miglioramenti (serramenti, isolamento delle solette cantina e soffitta).

_ 16. Utilizzato ad esempio per la Chiesa di S. Antonio (1926-1927) a Basilea, dell'architetto Karl Moser. Le dimensioni aumentano e quindi cambiano le proporzioni.

_ 17. La protezione elettrolitica può consistere in una riscalinizzazione del calcestruzzo nella rimozione dei cloruri.

_ 18. Al centro delle preoccupazioni saranno il mantenimento della superficie originale e dell'aspetto del calcestruzzo, ma anche le grandi differenze nei costi dei vari metodi.

_ 19. Questa riflessione vale altrettanto per i materiali che devono essere sostituiti perché si sono rivelati pericolosi, come per esempio l'amianto.

_ 20. I primi profili "staccati" (con uno strato di isolamento termico) sono stati commercializzati negli anni Settanta dall'azienda Forster a Arbon, prima per serramenti, poi per facciate intere.

_ 21. In tanti casi, con la rimozione delle facciate vengono distrutti anche gli arredi interni.

_ 22. Per esempio, una tapparella di legno non deve essere sostituita con una di plastica, con delle tende avvolgibili o, peggio ancora, con delle veneziane.

_ 23. Va ricordato che gli edifici sono responsabili di quasi il 50% del consumo di energia.

_ 24. Risparmiare energia significa anche produrre energia alternativa, per esempio attraverso i collettori solari per l'acqua calda o i pannelli solari per l'energia elettrica. Se la prima è direttamente legata al luogo stesso del consumo, la seconda può essere posizionata ovunque.

_ 25. Ufficio federale dell'energia, Commissione federale dei monumenti storici, *Energia e monumento. Raccomandazioni per il miglioramento energetico dei monumenti*, Berna 2009.

_ 26. Un ottimo isolamento del tetto (di solito possibile in senso additivo e senza essere riconoscibile) e della soletta sopra la cantina con un'ottimizzazione dell'impianto di riscaldamento, permettono di risparmiare attorno al 50% dell'energia di riscaldamento. Spesso sono possibili ulteriori misure, come l'aggiunta di serramenti alle finestre originali o il riempimento di interstizi con materiale isolante.

Ragione, memoria, immaginazione

Quando il territorio diventa paesaggio

Claude Raffestin

Dopo essere stati alla ricerca del *territorio* perfetto, come dimostrano, dall'Antichità al Novecento, tutti i lavori sull'Utopia, siamo oggi alla ricerca del *paesaggio* perfetto. Una ricerca che si manifesta anche nel lavoro di progettazione degli architetti: «In recenti esperienze d'architettura – esperienze di progetti, di ricerche, di attività didattiche – si può vedere come, anche nel nostro mestiere, sia sovente presente una tensione a “far paesaggio” e come questa tensione non si esprima solo nel disegno a scala di territorio o di *skyline*, ma sia leggibile anche nelle decisioni riguardanti i sistemi costruttivi, all'impiego dei materiali, al disegno dei particolari».¹

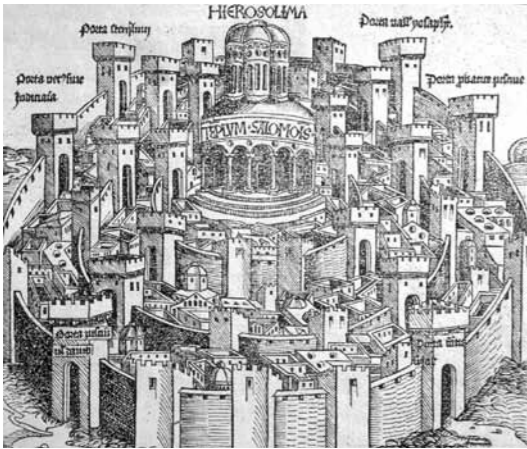
L'espressione “far paesaggio”, certamente non recente, è però importante perché si è sostituita a “far territorio”. Quando Henri Lefebvre, autore a mio parere troppo dimenticato, quarant'anni fa parlava della produzione dello spazio, aveva ancora in testa la nozione di territorio rurale e soprattutto urbano. Perché e come è avvenuta la sostituzione del paesaggio al territorio? Se la domanda è facile, la risposta lo è un po' meno. Ciò che è certo è che il paesaggio non risiede nelle cose stesse ma nella trasformazione di ciò che crea le cose, il territorio, che non è il paesaggio ma è all'origine del paesaggio in quanto rappresentazione del territorio.

Ciò che crea il territorio è il “lavoro manuale” (*Handarbeit*) o il “fisico” (*körperliche Arbeit*), mentre il “lavoro intellettuale” (*Geistesarbeit*) o “spirituale” (*geistige Arbeit*) crea il paesaggio: «Il lavoro manuale crea oggetti dei quali il pensiero teoretico contempla solo l'“apparenza”».²

In questo senso il territorio, creato dal lavoro, si distingue dal concetto di paesaggio, inventato dalla società per darsi una rappresentazione della natura antropizzata, derivata dalle sue diverse attività: «Il paesaggio è sempre natura, che lo si percepisca o immagini da un'ottica rivolta sia alle idee, sia ai valori o alle norme, la cui origine è da ricercare nell'elemento storico».³

Il paesaggio è quindi, per la ragione teoretica, la manifestazione del territorio. Siamo così davanti a un paradosso, nella misura in cui il territorio è un'astrazione del reale, mentre il paesaggio è un'astrazione del pensiero. Il territorio ha cominciato ad essere paesaggio quando ha cominciato ad essere pensato. Occorre soffermarsi sull'espressione “essere pensato”, nella quale risiede la distinzione tra territorio e paesaggio. “Essere pensato” significa che la realtà territoriale, come oggetto prodotto, è radicata in un sistema di rappresentazione formale nel quale i concetti scelti sono capaci, sotto una forma o un'altra, di costruire una nuova unità. Georg Simmel ha perfettamente espresso questo problema: «La nostra coscienza ha bisogno di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi – questo soltanto è il paesaggio».⁴

Per costruire questa unità, dobbiamo avere a disposizione un linguaggio, naturale o no, per scambiare la realtà materiale, quella del territorio, contro un'immagine prodotta dal meccanismo del linguaggio scelto. A differenza del territorio, il paesaggio non “fa ombra” perché non



Hartmann Schedel, Hierosolima, dal *Liber cronicarum*, Norimberga, 1493.

è materiale, a parte il suo supporto, tutto creato dal mondo delle sensazioni e dal mondo del *logos*: «Elementi di paesaggio il nostro sguardo può coglierli ora in questo, ora in quel raggruppamento, può spostare spesso gli accenti tra loro, far variare centro e confini. Ma la struttura umana è determinante di per se stessa, ha realizzato con le proprie forze la sintesi intorno al proprio centro e in questo modo si delimita con assoluta chiarezza».⁵ L'origine dell'unità del paesaggio risiede in ciò che Simmel chiama *Stimmung* (termine comunemente ma riduttivamente tradotto come “stato d'animo”), che «pervade tutti i suoi singoli elementi, spesso senza che si possa stabilire quale di essi ne sia la causa; in un modo difficilmente definibile ciascuno ne fa parte – ma essa non esiste al di fuori di questi apporti, né è composta da essi».⁶

La *Stimmung* è molto importante nella misura in cui è il fattore che riunisce i pezzi in un paesaggio, visto allora come un'unità. *Stimmung* e unità sono due aspetti di una sola cosa attraverso la quale l'anima dello spettatore costruisce il paesaggio. Come dice ancora Simmel: «con quale diritto la *Stimmung*, che è esclusivamente un processo psichico umano, è una proprietà del paesaggio, cioè di un complesso di cose facenti parte della natura inanimata? Questo diritto sarebbe illusorio se davvero il paesaggio consistesse

se soltanto in un accostamento di alberi e colline, corsi d'acqua e pietre. Ma il paesaggio è già una forma spirituale, non si può toccarlo all'esterno o camminarci attraverso, vive solo in grazia della forza unificatrice dell'anima, come intreccio del dato con la nostra creatività, una trama che non è esprimibile con un paragone meccanico. In quanto il paesaggio possiede tutta la sua oggettività di paesaggio all'interno della sfera d'azione della nostra attività formatrice, lo stato d'animo, che è una particolare espressione o una particolare dinamica di questa attività, ha la propria piena oggettività in esso».⁷

La *Stimmung* significa dunque il “fondamento” di tale paesaggio ma non di altri paesaggi possibili; essa allora è la messa in forma unitaria di tutti gli elementi particolari riuniti in tutto ciò che è lo spettatore: «L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in se stesso. Mentre noi restiamo più legati a questa materia e siamo soliti percepire ancora questo e quell'elemento particolare, l'artista vede e forma solo “paesaggio”».⁸

Simmel ha perfettamente dimostrato ciò che Sohn-Rethel, ricorrendo ai concetti di *Handarbeit* e *Geistesarbeit*, ha tentato di spiegare con forse maggior precisione, nel senso che ha spostato il processo verso il lavoro. Lo spazio, o se si preferisce la natura, diventa territorio per effetto del lavoro, che si può definire come categoria antropologica nel senso del potere originale dell'uomo sulla materia, cioè un mediatore indipendente da ogni forma di società, essenziale all'esistenza dell'uomo nei suoi rapporti con la natura. Il lavoro è il mediatore degli scambi tra uomo e natura. Ogni ecosistema è il risultato della proiezione del lavoro umano nella natura data.

Questa relazione di tipo organico è il fondamento del valore d'uso, che condiziona tutti gli altri tipi di valori. Senza il territorio e senza il suo valore d'uso l'idea stessa di paesaggio non può darsi, poiché il concetto di paesaggio è un'astrazione, un oggetto del pensiero. Fare il territorio ha un senso materiale, ma fare il paesaggio non ha

un senso materiale, perché, come abbiamo detto, il paesaggio è pensato come “rappresentazione”. Questa osservazione potrebbe sembrare un paradosso per l'architetto che “fa paesaggio”, ma in realtà non lo è, nella misura in cui prima di costruire un paesaggio si prepara un progetto, che non è ancora materiale. All'inizio del processo, l'architetto è nella situazione del pittore davanti al territorio nel quale sceglie degli elementi della realtà materiale per comporre il suo quadro. In quel momento sta inventando il valore di scambio artistico tra il territorio posto davanti a lui e gli elementi costruiti dalla sua mente. Questo significa che il valore di scambio è differente per ogni artista, pittore, letterato o musicista, che tenta di fare una rappresentazione. In questo caso, il valore di scambio è un valore, ma non soltanto estetico. Il valore di scambio per l'estetica è infatti un giudizio di valore non stabile poiché storico, potendo trasformarsi nel tempo, anche in maniera considerevole. Comunque sia, l'arte e la scienza, come scriveva Merleau-Ponty, pur secondo diverse modalità manipolano le cose, non le “abitano” semplicemente. È la grande differenza tra il territorio che si abita e il paesaggio che si manipola. Il territorio riassume la totalità delle tracce della territorialità messa in movimento per soddisfare i bisogni umani, mentre il paesaggio come oggetto di pensiero ricapitola solo la parte superiore della piramide dei bisogni, cioè quelli estetici e quelli della conoscenza dell'artista o dello scienziato in generale. Dice Merleau-Ponty citando Max Ernst: «Come il ruolo del poeta, a partire dalla celebre *Lettre du voyant*, consiste nello scrivere sotto la dettatura di ciò che si pensa, che si articola in lui, così il ruolo del pittore è quello di delineare i contorni e di proiettare ciò che si vede in lui».⁹

Ma la stessa cosa si può dire di tutti coloro che stanno rappresentando una realtà materiale sotto una forma astratta qualunque. Il paesaggio è oggetto della metafisica, non della fisica. Dobbiamo ricordare questa osservazione, se non vogliamo operare una confusione pericolosa tra il territorio, di natura fisica e materiale, luogo della territorialità, cioè degli scambi tra natura e lavo-

ro umano materiale (*Handarbeit*), e il paesaggio, di natura metafisica, luogo degli scambi condizionati dal pensiero (*Geistesarbeit*).

La confusione tra territorio e paesaggio, ormai molto diffusa nelle scienze umane e forse anche nelle scienze naturali, è indice di un cambiamento del modello di lavoro umano che non abbiamo preso sufficientemente in considerazione. Infatti, se ritorniamo alla composizione del lavoro constatiamo che, nel corso della storia, l'energia biologica dell'uomo ha giocato un ruolo via via sempre più debole, come ha mostrato tra gli altri Serge Moscovici. Il lavoro di riproduzione diventa sempre meno importante, allorché quello di invenzione impone sempre più la sua presenza. Questo fenomeno non significa, come hanno troppo ripetuto Jeremy Rifkin e altri saggisti *prêt à penser*, la scomparsa del lavoro, bensì la sua trasformazione. Il dramma che stiamo vivendo è quello della riduzione del lavoro di riproduzione, non di quello d'invenzione, che nella nostra società diventa invece sempre più importante. Naturalmente, per coloro che sono stati formati al lavoro di riproduzione anziché d'invenzione si tratta di una crisi spaventosa. Ma questa non è la cronaca annunciata della fine del lavoro, quanto piuttosto del suo cambiamento. La visione fatalista della fine del lavoro è, per fortuna, un'illusione, mentre in realtà si sta sviluppando un nuovo tipo di lavoro, quello di “regolazione” degli ecosistemi. Così, un'altro modo di considerare la conoscenza, e dunque il lavoro, è in marcia. La trasformazione del lavoro per effetto della rivoluzione informatica modifica l'uso della conoscenza, che si pone davanti ai problemi non più in chiave discriminante bensì integrativa. Il cambiamento del lavoro è, infatti, la conseguenza della trasformazione dell'uso della conoscenza.

Ma torniamo al tema che ci siamo proposti di trattare, il rapporto tra territorio e paesaggio. I vecchi territori rurali e industriali che abbiamo ereditato appartengono a una territorialità che non esiste più o che si è trasformata quasi completamente. Questi territori, quando erano ancora il prodotto dei sistemi di relazione precedenti, non erano paesaggi per chi li abitava. Erano i territori

dell'esistenza, i luoghi della vita quotidiana, cioè quelli del lavoro nel senso tradizionale. Questi territori di una volta sono diventati paesaggi dopo la scomparsa delle territorialità precedenti. Ciò significa che, nella nostra società, un territorio diventa un paesaggio quando le relazioni che l'hanno creato cominciano a scomparire; i residui di queste relazioni diventano oggetti di conoscenza che chiamiamo paesaggi. Il paesaggio, dunque, si costruisce su degli elementi del territorio che non hanno più un significato generale, non sono più testimonianze di attività correnti, bensì reminiscenze di tempi passati. Il territorio diventa paesaggio, cioè insieme d'immagini, nel momento in cui i prodotti delle attività scompaiono. Si può dire che il paesaggio nasca, per lo sguardo contemporaneo, quando la territorialità che ha generato il territorio si trasforma e non è più presente nel mondo rurale o industriale. Il paesaggio è il prodotto mentale dello spostamento nel tempo dei resti di un territorio abbandonato. Le vigne della Valle d'Aosta sono dei resti particolari di un'attività generale del passato, e in questo senso diventano paesaggio del presente, cioè sostegni della memoria utilizzati come simboli. Ritroviamo lo stesso meccanismo nelle strutture e nelle aree industriali dove è scomparsa l'attività produttiva. Si può sostenere che questi resti, in un certo senso "morti", alimentano la nostra nostalgia radicata nella storia di un quotidiano scomparso. Il paesaggio, nella nostra cultura, è quindi l'immagine di un territorio differito nel tempo. Questo meccanismo culturale è ancora più palese se osserviamo le città storiche, nelle quali si conservano solo le facciate di palazzi che non hanno più la funzione di un tempo. In questo caso siamo di fronte a uno scenario, a una messa in scena della nostra nostalgia persino pericolosa, poiché queste facciate rischiano di diventare pure immagini materializzate. Nonostante tali rischi, siamo davanti a un problema molto interessante. Infatti, la materializzazione del concetto di paesaggio, attraverso il restauro e la conservazione di una parte del territorio o di una parte dell'oggetto architettonico, apre la possibilità di un altro modello operati-

vo sul quale è opportuno riflettere. Il territorio dell'attualità è costruito per ambientarvi delle funzioni, delle attività, cioè le relazioni della territorialità odierna. Nel passato, invece, il territorio era il prodotto organico della vita quotidiana, non era pianificato come oggi. Ciò non vuol dire che nel passato non esistessero delle norme e delle regole, ma piuttosto che il disegno, il progetto, non precedeva il "fare il territorio". La differenza è dunque che in passato esistevano pratiche la cui combinazione produceva un territorio, mentre oggi il territorio è progettato, disegnato, pianificato. Questa trasformazione significa che oggi il territorio, prima di essere costruito, è già un'immagine. Ormai possiamo pensare il paesaggio e fare, di continuo, il territorio, nel senso che possiamo partire anche dall'immagine. Se nel sistema classico un territorio diventava un paesaggio secondo un processo differito, oggi è invece possibile realizzare il territorio a partire da un paesaggio disegnato: possiamo inventare il paesaggio nel quale vogliamo vivere e trasformarlo in territorio. A questo punto, teoricamente, non avremmo più bisogno di distinguere il paesaggio dal territorio, poiché l'invenzione del primo e la produzione del secondo sarebbero il risultato di un processo continuo. Ovviamente questa lettura non coincide con la molteplicità delle esperienze concrete. E sarebbe peraltro un sogno pericoloso quello di offrire alla società, nello stesso tempo, il paesaggio e il territorio, cioè l'immagine disegnata e la cosa costruita: sogno pericoloso perché in esso l'oggetto territorio e la sua rappresentazione come paesaggio, offerti simultaneamente, risulterebbero come una sovrapposizione della carta al territorio alla scala 1:1. È dunque un sogno che non ha senso, perché con la rappresentazione di un oggetto l'uomo si dà la libertà di poterlo manipolare, ma sappiamo che a questa rappresentazione non corrisponde mai una libertà altrettanto forte davanti alla trasformazione dell'oggetto stesso. Sul piano teorico, la confusione tra territorio e paesaggio è comunque molto preziosa, permettendoci di porre il problema del valore in modo

nuovo. Infatti, se il paesaggio è anche il territorio, significa che il valore del secondo determina il valore del primo. In tal senso il paesaggio come immagine diventa un bene comune o pubblico, perché la sua conservazione limita per esempio il diritto dei proprietari di beni privati nel territorio qualora vogliano introdurre modifiche con effetti negativi sul paesaggio quale immagine pubblica. L'interesse privato entra così in conflitto con l'interesse pubblico. Ciò non significa l'impossibilità di modificare qualcosa nel territorio, ma impedisce di modificarne sostanzialmente l'immagine, che appartiene alla collettività. In questo senso, l'immagine del paesaggio viene ad assumere un valore come sorgente dell'identità collettiva, come sostegno della memoria storica e come finalità sia etica sia estetica, dove la questione etica si pone in termini di legittimità, allorché l'estetica si pone in termini di giudizio di valore.

Sono consapevole che questa confusione tra territorio e paesaggio è solo un'ipotesi di lavoro, eppure è utile per sciogliere quantomeno molte confusioni che ancora si perpetuano sul piano teorico. Il territorio costruito è dunque l'oggetto originale, indispensabile alla creazione delle immagini o rappresentazioni del paesaggio. Il territorio però si trasforma, nel senso che i suoi elementi possono essere cambiati nel corso della storia e come parte del mondo materiale: non c'è spazio per parecchi territori nello stesso posto. Certo, un territorio del passato può lasciare delle tracce, che appartengono all'archeologia ma non sono più visibili immediatamente. Il territorio è in tal senso un palinsesto di cui possiamo ricostruire i diversi momenti e in questo lavoro di ricostruzione le rappresentazioni possono aiutarci, sebbene tra il territorio e la sua rappresentazione ci siano differenze a volte anche considerevoli. Le modalità dello sguardo non sono le stesse nei diversi momenti storici, lo sguardo della piccola Lucy, tre milioni di anni fa, non era lo stesso di Erodoto, il cui sguardo a sua volta non era lo stesso di Petrarca, anch'esso diverso da quello di Alexander von Humboldt... Lo sguardo dunque muta, perché dipende dai mediatori culturali a disposizione che interpretano l'og-

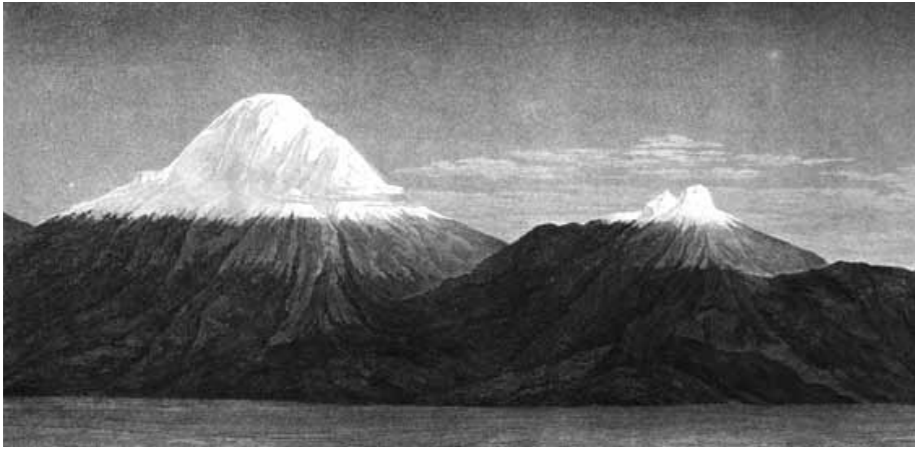
getto; ma purtroppo ci manca ancora una teoria compiuta dei modelli di mediazione per capire l'evoluzione dello sguardo.

Come detto, sul piano etico troviamo la legittimità dello sguardo, sul piano estetico abbiamo invece il giudizio di valore dello sguardo, e il mediatore è la "moneta" che permette di scambiare il territorio in paesaggio. Il valore di scambio del paesaggio risiede quindi nei mediatori culturali, poiché gli elementi del territorio assunti nella rappresentazione del paesaggio sono condizionati da essi. È per questa ragione che lo stesso territorio può dare nascita a diversi paesaggi quali oggetti di conoscenza: cambiando i mediatori culturali nel tempo, ne deriva che cambiano gli stessi oggetti rappresentati nei diversi momenti storici.

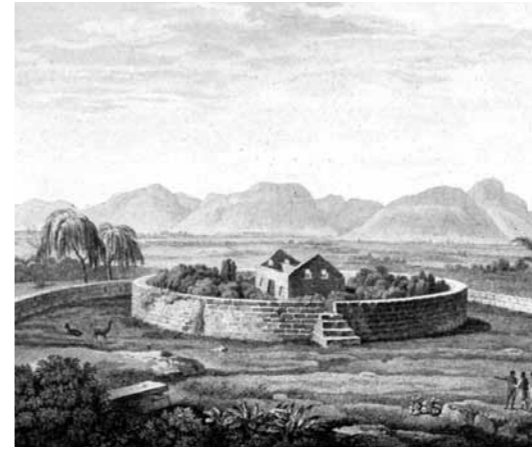
L'atto di guardare è solo in apparenza un semplice movimento fisiologico. In realtà è di una grande complessità, nella misura in cui i suoi modelli sono soprattutto, anche se non solo, storici e antropologici. Parlare dello sguardo rimanda sempre all'evoluzione degli usi e delle pratiche che lo riguardano, tanto da far sostenere che l'influenza dell'ambiente fisico e sociale si riduce in modo proporzionale all'influenza degli usi e delle pratiche.

Se prendiamo l'esempio del giovane Hegel nelle Alpi, scopriamo che il suo sguardo era ampiamente condizionato dalla maniera di vedere la natura attraverso l'arte, una maniera nata nel corso del Settecento, un secolo al cui inizio la montagna era ancora ignorata e non rientrava nelle cose che si dovevano vedere. Quando Hegel compie il suo viaggio, alla fine del Settecento, i suoi mediatori culturali sono ancora i concetti che provengono da Rousseau, il quale non amava l'alta montagna. Così, la "montagna" che emoziona Hegel è quella delle praterie verdi e dei piccoli fiumi, a dimostrazione che il valore di scambio dell'alta montagna, divenuto successivamente prioritario, era pressoché nullo per il filosofo.

La questione dello sguardo "mediato" è al centro del paesaggio, ma purtroppo non è quasi mai considerato come richiederebbe. A questo punto non è dunque inutile analizzare rapidamente il pensiero di un geografo tedesco che, nell'età



Alexander von Humboldt, Vista del Chimborazo e del Carguairazo, da *Vues des Cordillères, et Monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Parigi 1813.



Alexander von Humboldt, Monumento peruviano di Cañar, da *Vues des Cordillères...*, Parigi 1813.



Alexander von Humboldt, Rocce basaltiche e cascate di Regla, da *Vues des Cordillères...*, Parigi 1813.

contemporanea, ha tentato di fornire gli elementi per dare una descrizione del paesaggio. Nell'introduzione al suo grande libro di ottanta anni fa, Siegfried Passarge ha delineato un metodo per descrivere il paesaggio scrivendo che «la scienza del paesaggio è un nuovo ramo della scienza geografica che si sta finalmente aprendo la strada con forza». Se seguiamo il suo modello, forse faremo un perfetto esercizio per imparare a osservare, ma il risultato non sarà una descrizione del paesaggio significativa. Infatti, c'è una grande differenza tra le cose da guardare e lo sguardo stesso. Passarge, invece, che non sembra consapevole del ruolo dei mediatori culturali, mette tutto sullo stesso piano. Il suo metodo è un catalogo utile delle cose da guardare, ma non dice niente sullo sguardo. La sua è insomma l'espressione perfetta del totalitarismo dell'occhio, cioè dell'"occhio cieco", non guidato da una cultura, non identificato da un sistema rappresentativo di riferimento. Forse Passarge ambiva a un occhio geografico ritenuto in grado di esaurire la realtà, ma questa tentazione è stata probabilmente lo scoglio sul quale la geografia si è quasi distrutta da sé.

Allora, come si può rifondare una geografia del paesaggio utile alla pianificazione, all'architettura, all'ambientalismo? Si pone qui il problema del valore della descrizione paesaggistica della geogra-

fia, nel doppio senso del valore d'uso e del valore di scambio. Una scienza o una disciplina che non si ponga il problema dell'utilità di ciò che produce, corre grossi rischi di scomparire e di venire assorbita dalle altre. Sta succedendo alla geografia, che da lungo tempo esporta meno di quanto importa. Il bilancio è diventato negativo perché lo "sguardo cieco" non serve a niente, se non a dare un'immagine piatta e senza rilievo. Per farmi capire meglio, intendo dire che la geografia, come la concepiscono Passarge e alcuni altri autori, non è nutrita da una *Weltanschauung*, da una concezione del mondo capace di restituire le conoscenze e le pratiche che hanno condizionato lo sguardo.¹⁰

"Una concezione del mondo" significa, in questo caso, il riassunto delle conoscenze e delle pratiche della società in un momento e in un luogo dati. Senza un'idea del genere, il valore d'uso e dunque il valore di scambio sono deboli. Riassumerò tre questioni per analizzare il valore del paesaggio: la ragione, la memoria e l'immaginazione.

L'uomo, se non vuole abitare il territorio come un animale deve abitarlo alla maniera di un poeta. Abitare "poeticamente", per riallacciarci all'insegnamento di Hölderlin, significa mettere in movimento la ragione, la memoria e l'immaginazione. Queste facoltà sono essenziali per pensare in generale, ma in particolare per pensare il

paesaggio. L'uomo abita veramente il territorio soltanto se ne ha prodotto una rappresentazione paesaggistica. La relazione uomo-territorio trova la sua finalità non solo nella produzione materiale dell'insediamento, ma anche nella produzione della rappresentazione di questo insediamento. Non si può abitare la realtà senza pensare l'immagine di questa realtà. Abitare la realtà è un atto puramente materiale, cercare di vivere anche l'immagine di questa realtà è invece un atto estetico, che significa che gli altri bisogni sono soddisfatti. Produrre un'immagine è inventare, a partire da un linguaggio, un insediamento per il pensiero. L'insediamento per il pensiero non è unico, come quello materiale, ma plurale. Infatti, la ragione, la memoria e l'immaginazione possono creare teoricamente un'infinità di immagini, all'origine delle quali c'è una matrice territoriale unica ma in permanente evoluzione.

Se all'origine del paesaggio ci sono sempre degli elementi della realtà, questa può essere frammentata dalla ragione che costruisce dei paesaggi ideali, e in tal caso avremo paesaggi della ragione come quelli disegnati secondo l'idea umanistica della città ideale. Questo gioco della ragione non ha smesso, attraverso la storia, di inventare dei paesaggi, tanto ideali quanto futuristi, come quelli disegnati per esempio da Antonio Sant'Elia e da Ludwig

Hilberseimer, che hanno sicuramente influenzato molte realizzazioni architettoniche del Novecento. Purtroppo, occorre anche ricordare che la ragione moderna è diventata sempre più cinica, nel senso che la ragione classica è stata tradita a profitto di una falsa coscienza illuminata, divenuta spesso lo strumento per far accettare il peggio nella produzione territoriale. Il valore del territorio, laddove diventa cinicamente economico, fa sparire il paesaggio. La ragione tradisce così se stessa quando alla realtà viene impedito di costruire un'immagine che non sia solo il risultato dell'astrazione del denaro, e il cinismo tocca qui il suo livello più alto. La confusione tra territorio e paesaggio, se resa possibile solo attraverso il denaro, per il quale la realtà deve coincidere con la sua immagine e viceversa, porta infatti a un'estetica non della natura antropizzata ma del denaro come motore degli usi della natura.

Il territorio in quanto costruzione, decostruzione e ricostruzione, continua attraverso il tempo, accumula dei depositi che possono essere decifrati nel mondo materiale e che costituiscono la base della memoria storica della realtà. Le immagini delle sue rappresentazioni, invece, costituiscono una memoria diacronica virtuale che non può coincidere fedelmente con la memoria storica. Gli storici dell'arte hanno mostrato le trappole

e le ambiguità della memoria diacronica nella conoscenza del territorio passato. Ciò che molte analisi hanno fatto emergere è un'autonomia doppia del paesaggio, sia come forma pittorica sia come produzione dello spirito. La conquista di queste autonomie è tardiva, ed è forse per questa ragione che le immagini non permettono un'analisi diacronica sempre soddisfacente dei paesaggi storici. Il paesaggio, dunque, resta una narrazione imperfetta del territorio.

Ciò non vale solo per la pittura ma anche per la letteratura e la fotografia. Quest'ultima affermazione potrebbe sembrare paradossale, poiché la fotografia è all'apparenza un prodotto meccanico. Ma neanche la fotografia può ambire all'oggettività, perché dipende anch'essa dalla natura "mediata" dello sguardo. L'occhio del fotografo è condizionato da una fisica e da una metafisica che eliminano molte cose nel territorio e che di conseguenza sfuggono alla sua rappresentazione. La fotografia è inoltre una narrazione influenzata da un vedutismo nel quale il trattamento della luce gioca un ruolo importante: è stato per esempio osservato che, nell'ambito della descrizione urbana, la fotografia ha perpetuato a lungo in taluni suoi aspetti i tradizionali codici naturalistici della pittura. In altri termini, un nuovo strumento utilizza quasi sempre la messa in scena di quelli che lo hanno preceduto, prima di trovare la propria strada rappresentativa.

Si pensi a Zola, amico del grande fotografo Nadar, quale esempio di una letteratura influenzata dalla fotografia. Zola, fotografo dilettante, quando è alle prese con descrizioni paesistiche, nelle sue pagine è particolarmente attento a restituire le emozioni che i panorami gli suggeriscono. In Zola constatiamo che ogni sistema di scambio tra realtà e rappresentazione soggiace alle metafore disponibili per tradurre l'una nell'altra. La confusione tra territorio e paesaggio non è dunque una scoperta recente, se alla fine dell'Ottocento tutto ciò era già a tal punto chiaro.

Con queste considerazioni arriviamo al cuore dell'immaginazione, che nel caso della rappresentazione può definirsi come la capacità di semplificare, cioè di scegliere. Per esempio, l'immagina-

zione è pienamente all'opera nel paesaggio della *Gerusalemme celeste* di Hartmann Schedel (1493), che è una produzione di simboli a mezzo di simboli, come l'evocazione del *Paradiso terrestre* disegnata da Athanasius Kircher verso la fine del Seicento. Questi paesaggi mitologici rivelano la natura dell'immaginazione dell'epoca e le aspirazioni della gente del tempo. In questo senso, l'immaginazione interviene nella restituzione del paesaggio assai raramente per introdurre delle cose in più, mentre assai più spesso interviene per selezionare e trovare delle metafore adatte all'espressione.

La moneta dell'immaginazione è costituita da metafore che già esistono o che vengono inventate. E il valore del paesaggio dipende da questa moneta. Se il suo corso è alto, cioè se le metafore hanno una grande forza espressiva, il paesaggio prende a sua volta un valore tale che finisce per avere corso legale nella mente. Il meccanismo più interessante, e forse leggermente paradossale, risiede nel fatto che in una certa maniera la realtà materiale diventa più significativa quando la sua rappresentazione (più che la sua funzione) è riuscita ad imporsi. Dunque il territorio, che ha naturalmente un suo valore d'uso, guadagna un valore di scambio sul mercato socio-economico attraverso il paesaggio.

Per riprendere l'argomento del lavoro come lo intende Sohn-Rethel, si può affermare che il territorio guadagna un valore di scambio economico più grande quando di esso viene socialmente sottolineato il valore estetico. Questo valore estetico è il prodotto del *Geistesarbeit*, del lavoro del pensiero, l'altro versante del lavoro. Ciò significa che il lavoro fisico, quello proiettato nel territorio, è maggiormente riconosciuto quando messo in evidenza dalle immagini generate dal lavoro del pensiero. In tal senso il rapporto tra territorio e paesaggio è veramente equivalente a quello del segno linguistico. Il territorio gioca il ruolo del significante, mentre il paesaggio gioca quello del significato. Questa omologia merita di essere specificata, e a mio parere il geografo che ci ha dato una delle più interessanti analisi del paesaggio in questa direzione è Eric Dardel, riproposto alcuni anni fa in ambito italiano prima di essere riscoperto in Francia.



Emile Zola, Place Clichy a Parigi sotto la pioggia, 1890 ca.



Emile Zola, Treno in corsa fotografato dalla propria casa di Médan, 1890 ca.



Emile Zola, La passerella del parco Buttes Chaumont a Parigi, 1890 ca.

Il suo piccolo libro *L'uomo e la terra*, vecchio di mezzo secolo, non ha quasi preso una ruga e costituisce un modello di geografia nutrita da una "concezione del mondo". Per Dardel, geografo sfortunatamente troppo dimenticato, «il paesaggio, niente affatto una giustapposizione di dettagli pittoreschi, è un insieme: una convergenza, un momento vissuto. Un legame interno, "un'impressione" unisce tutti gli elementi». E nella sua identificazione del paesaggio specifica: «Il paesaggio si unifica intorno a una tonalità affettiva dominante, perfettamente valida sebbene refrattaria a ogni riduzione puramente scientifica. Esso mette in scena l'essere umano, il suo attaccamento esistenziale alla Terra, o, se si preferisce, la sua geograficità originale: la Terra come luogo, base e mezzo della sua realizzazione». Dardel aggiunge, con un'intuizione di grande rilievo: «Il paesaggio non è un cerchio chiuso, ma una dislocazione. Non è veramente geografico se non per i suoi prolungamenti, per lo sfondo reale o immaginario che lo spazio apre al di là dello sguardo».¹¹ Questa idea è sicuramente molto vicina alla visione di Humboldt, per il quale scienza e arte erano indissolubilmente legate nella rappresentazione di una realtà materiale.

In questo senso, la lettura di alcuni narratori risulta illuminante. È il caso di Stefan Zweig, i cui testi sono sovente costruiti su un solo punto di partenza. Per esempio, New York è interamente colta sotto l'angolo visuale del ritmo, mentre Bruges sotto quello della nostalgia e della morte. Per dirla altrimenti, colui che fa una rappresentazione si trova nella necessità di trovare una

"legge" che renda conto simultaneamente del mondo materiale, del mondo dei sentimenti e delle sensazioni, e del mondo del logos.¹²

Joseph Roth appartiene a questa stessa cultura, sebbene le sue descrizioni siano assai differenti, perché egli fa giocare di più le opposizioni filtrate attraverso la sua soggettività. A proposito della Provenza, per esempio, scrive: «Ho sempre attraversato paesi nebbiosi. Ogni viaggio è stato una lotta contro i misteri nascosti e inesplorati del paesaggio. Qui per la prima volta ho viaggiato con piacere. Sono riuscito a capire la felicità degli uomini che senza timore si abbandonano al proprio cammino. Nulla di orribile poteva colpirli strada facendo. Di una cosa soltanto la mancanza: del bosco». E parlando di Avignone aggiunge: «È la più bianca di tutte le città. Non ha bisogno di boschi. Giardino di pietra cosparso di fiori di pietra, le sue case, le sue chiese e i suoi palazzi non sembrano costruiti da qualcuno, ma cresciuti da sé. Tra le sue forme chiare serpeggia tuttora un segreto. Dentro le mura si ode stormire, come in un bosco».¹³

Sarebbe facile continuare a presentare la nascita del paesaggio, dei paesaggi, attraverso una moltitudine di esempi, ma il problema centrale resta comunque la costruzione paesistica, la messa in forma astratta della realtà materiale, sia sul piano dell'arte sia su quello della scienza. E questa messa in forma rimanda di continuo allo sforzo del soggetto di sfuggire all'oblio, di vincere la paura della morte.

Se guardiamo ancora i paesaggi dei grandi pittori del passato non è quindi solo per la loro bellezza, ma soprattutto per la relazione che costruiscono

tra loro, che sono scomparsi, e noi, che dobbiamo scomparire. Per questo i paesaggi diventano le preziose immagine virtuali di territori che non esistono più: essi sono come le stelle delle quali vediamo ancora la luce pur essendo “morte” da lungo tempo.

- _ 1. A. d'Isola, *Violenza, ospitalità: il senso del paesaggio*, in P. Portoghesi, R. Scarano (a cura di), *Il progetto di architettura*, Newton & Compton, Roma 1999, p. 183.
- _ 2. A. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, VCH, Weinheim 1989, pp. 1-2.
- _ 3. M. Smuda, *Vorwort*, in *Landschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, p. 8.
- _ 4. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, il Mulino, Bologna 1985, p. 71.
- _ 5. *Ibidem*, p. 78.
- _ 6. *Ibidem*, p. 79.
- _ 7. *Ibidem*, p. 81.
- _ 8. *Ibidem*, p. 83.
- _ 9. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, pp. 26-27.
- _ 10. Cfr. S. Passarge, *Die Grundlagen der Landschaftskunde*, Hamburg 1919.
- _ 11. Cfr. E. Dardel, *L'homme et la Terre*, PUF, Paris 1952 (trad. it. *L'uomo e la terra*, Unicopli, Milano 1986).
- _ 12. Cfr. S. Zweig, *Pays, villes, paysages*, Belfond, Paris 1998.
- _ 13. Cfr. J. Roth, *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1986.

La funzione in un mondo di finzione

Riuso del patrimonio storico
e principio di disgiunzione tra forma e contenuto

Bruno Pedretti

Nei nostri anni si sono moltiplicati gli esempi di aree industriali e ferroviarie dismesse ridisegnate quali insediamenti per nuove professioni terziarie e servizi ma anche per ricavarne sedi espositive e nuove tipologie residenziali: grandi *docks* inglesi del passato coloniale accolgono oggi musei di arte, storia e tecnica, sedi universitarie, gallerie commerciali, parchi urbani; a Parigi una stazione ferroviaria è diventata un importante museo di pittura; a Vienna vecchi silos sono stati trasformati in residenze di singolare morfologia; nella Ruhr si è recuperata un'industria chimica inserendovi spazi di ritrovo collettivi tra cui una piscina; il monumento industriale del Lingotto a Torino è mutato in un centro di esposizioni, fiere, concerti, servizi e commercio, con inoltre l'inserimento sull'antica pista automobilistica in copertura di una collezione d'arte pubblica...

Questi e molti altri casi contemporanei dei recuperi delle aree e dei manufatti industriali dismessi sono ampiamente documentati,¹ ma non ne è stato altrettanto approfondito il carattere che li iscrive nel problema della disgiunzione tra forma e contenuto che soggiace alle pratiche e alle teorie del restauro e del riuso. Eppure, come confermano le analisi, nella quasi totalità dei casi il recupero progettuale dei precedenti luoghi della produzione non si limita ad adeguarli per nuove attività lavorative, oggi in gran parte terziarie, e a fianco di alcuni nuovi spazi professionali si introducono spesso altre destinazioni d'uso. È evidente quindi che ci troviamo di fronte alla rioccupazione con nuove funzioni delle precedenti forme architettoniche del mon-

do industriale, e questo processo, tutt'altro che riducibile a esclusive questioni utilitaristiche, risulta di particolare interesse per capire le culture patrimoniali contemporanee.

Lo stesso fenomeno del recupero dell'architettura industriale si presenta anche alla scala paesaggistica, dove luoghi di drammatica compromissione dell'ambiente cambiano da «paesaggi rifiutati» in «paesaggi riciclati»² nei quali il ricordo, talvolta addirittura traumatico, viene depotenziato e riconnotato da interventi artistici, da una «artalizzazione in situ»³ che opera con gli strumenti della Land Art allo scopo di conseguire una sorta di riscatto delle ferite lasciate da cave, attività estrattive e processi di sfruttamento del territorio dietro cui stanno altrettante generazioni di sfruttamento del lavoro. Come nel recupero del patrimonio architettonico, anche qui si attribuisce una persistenza alla forma paesaggistica in assenza della funzione che l'ha determinata; come nel riuso delle aree industriali dismesse, anche a scala territoriale forme ereditate e contenuti originari non coincidono, ma vengono per così dire ricuciti dalla nuova tessitura estetica introdotta con l'«artalizzazione» del paesaggio.

Tutti questi fenomeni fanno emergere in ambito architettonico, pur con proprie specificità, problemi che si inquadrano nell'ampio dibattito sulla memoria culturale nell'era moderna: un dibattito che, per le forti pressioni che riceve da molti fronti politici e sociali, richiede di essere affrontato guardando oltre le strette categorie disciplinari e le considerazioni pragmatiche in

modo da chiarire i modelli di trasmissione del patrimonio culturale posti a giustificazione delle pratiche del recupero e del riuso.

La trasmissione culturale secondo il «principio di disgiunzione»

Con un coraggio assertivo divenuto raro, sin dagli anni Trenta del Novecento lo storico dell'arte Erwin Panofsky cominciò a elaborare quello che nel 1960 formalizzerà come il «principio di disgiunzione». Questo principio dice che «dovunque, nell'alto e basso Medioevo, un'opera d'arte prende la propria forma da un modello classico, questa forma è quasi senza eccezioni riempita di un significato non classico, normalmente cristiano; e dovunque, nell'alto e basso Medioevo, un'opera d'arte trae il proprio tema dalla poesia, dalla leggenda, dalla storia o dalla mitologia classica, questo tema è senza eccezioni presentato in una forma non classica, normalmente contemporanea».⁴

Il teorema di Panofsky, proponendo la discordanza tra forma e contenuto quale fattore determinante dello stesso processo costitutivo della cultura, è un coraggioso tentativo di intercettare le «leggi» che «governano i meccanismi di trasmissione di un patrimonio culturale».⁵ La sua riflessione riecheggia, sebbene ne eviti i proclami epocali, le considerazioni di Friedrich Nietzsche, il quale auspicava proprio «l'annientamento dell'antitesi tra forma e contenuto» vedendo in essa uno dei limiti dell'«uomo moderno: lo strano contrasto di un interno a cui non corrisponde nessun esterno, e di un esterno a cui non corrisponde nessun interno, un contrasto che i popoli antichi non conoscono».⁶ Sebbene Panofsky non faccia riferimenti diretti a Nietzsche e non giunga a conclusioni altrettanto imperative, è indubbio che sapesse di spingersi con il suo principio di disgiunzione ben oltre una applicabilità alla sola storia dell'arte indagata nelle divergenze iconografiche tra elementi figurativi e letterari; così come era consapevole di proporre una validità non ristretta ai soli secoli da cui lo

studioso traeva i suoi esempi artistici, ossia quelli che trapassano da un Medioevo cristiano di disgiunzione sincretistica a un Rinascimento nel quale – qui in curiosa sintonia con l'idea nietzscheana dei «popoli antichi» – si sarebbe invece cercata finalmente una «reintegrazione di forma classica e contenuto classico». Panofsky ha insomma proposto il suo principio di disgiunzione come uno strumento storiografico concentrato sulle diverse concezioni artistiche medioevali e rinascimentali, ma è evidente quanto dalle sue implicazioni di metodologia si dipani una sfida teoretica che mira a intercettare alcune strutture profonde nei sistemi di trasmissione culturale.

Come ha scritto Nikolaus Himmelmann, l'uso della norma panofskyana dà inevitabilmente luogo «ad eccezioni e incoerenze di notevole peso», ma essa si rivela «in molti casi feconda ed oggi è sotto molti aspetti utile per ordinare e spiegare i fenomeni iconografici». Infatti, allo storico dell'arte che abbia l'accortezza di ricordarsi che egli è anche uno storico delle idee, non potrà sfuggire «tutta una gamma di trapassi da forme sacre prevalentemente anticheggianti fino a raffigurazioni più fortemente caratterizzate da una coloritura contemporanea», dove «personaggi e scene centrali della storia sacra cristiana vengono eseguiti in forme antiche» o «rappresentazioni di contenuto antico» si trasformano in allegorie cristiane.⁷

Se dunque i processi di disgiunzione tra forma e contenuto sono costitutivi degli stessi esiti artistici, cosa dobbiamo pensare della trasmissione culturale là dove – come nel caso emblematico trattato da Panofsky – in un doppio capitello del chiostro di Monreale vediamo in stridente contraddizione un sacerdote cristiano che sacrifica un toro, ossia «una scena in cui lo scultore ha usato un esempio ... dell'uccisione rituale degli animali che era stata praticata dagli Ebrei come dai Gentili, e che la cristianità aveva rimpiazzato col *sacrum sacrificium* della Messa»?⁸ Davanti a tali fenomeni di disgiunzione ci si chiede, per usare le parole di Salvatore Settis: «“Viene prima” il contenuto (che innesca la ricerca di una formula iconografica adeguata) o la forma (che provoca la ricerca di



Capitello doppio con l'uccisione di un toro, 1170-1190 ca, Monreale, Chiostro.

un contenuto che consenta l'inserimento di quella figura in un programma le cui linee generali sono già predeterminate)?»⁹ Alle domande poste dal principio di disgiunzione, Settis risponde con le categorie che danno il titolo al suo saggio dedicato all'argomento: il problema della disgiunzione si inscriverebbe nel passaggio delle nostre culture dalla *continuità* con la tradizione alla *distanza* storica, sino alla *conoscenza* archeologica. Questa tripartizione (che tende a corrispondere con una evoluzione culturale dispiegatasi lungo gli ultimi secoli) riassume con efficacia le sorti che hanno segnato nelle diverse epoche il rapporto con il passato, mostrando come la parabola del «paradigma fondato sulla continuità» sia da declinare nelle specifiche varianti che ne sono via via derivate. Queste, riassumendo, passerebbero dalla palese disgiunzione applicata dalla cristianità nei confronti del mondo antico, a quella della (presunta) reintegrazione di forma e contenuto classici nel Rinascimento, per giungere alla «distanza storica» che in epoca moderna segnerà il progressivo affievolirsi della tradizione da *auctoritas* in *vetustas* favorendo l'imporsi di una autonomia «archeologica» che guarda al passato non più con le licenze del sincretismo iconografico né come fedele reintegrazione di forma e contenuto, bensì come osservazione filologica e preservazione distaccata.¹⁰ Anche dalla tripartizione di Settis su *continuità*, *distanza*, *conoscenza* fanno capolino intuizioni

già presenti in Nietzsche, ed esattamente quelle in cui il filosofo distingueva i «tre riguardi» con cui «al vivente occorre la storia»: «una specie di storia *monumentale*, una specie *antiquaria* e una specie *critica*», le quali dovevano a suo parere convogliare in una storia «al servizio della vita» che, in quanto tale, «non potrà né dovrà diventare mai pura scienza».¹¹

Diversamente dalla concezione «vitalistica» della storia di Nietzsche, la *conoscenza* archeologica prevede naturalmente di operare secondo una distanza «scientifica» tra sé e il patrimonio storico. Ciò nondimeno si dovrà ammettere che il problema nietzscheano della «saturazione di storia» resta l'enigma centrale nel rapporto contemporaneo con la memoria culturale, e che nemmeno la nostra conoscenza più scientifica o autonoma potrà mai essere certificata con l'assoluta certezza di prescindere dalle interferenze della «vita». Certo, con principi come quelli di «autenticità» e «originalità» tentiamo di sottrarre le opere ereditate alle aggressioni della storia successiva, ma ciò non significa affatto renderle impermeabili alle proiezioni della nostra memoria. Data dunque l'impossibilità (e l'inutilità) di accostarsi al passato secondo un esclusivo modello di cesura archeologica, ma dato altresì il sostanziale rifiuto moderno di rapportarsi al preesistente secondo un modello di continuità tradizionale o di rinascenza intenzionale, come vanno interpretate le modalità contemporanee della trasmissione del patrimonio culturale? Il principio di disgiunzione panofskyano, utile a capire i fenomeni di ibridazione nella storia dell'arte, non potrebbe essere visto come lo statuto inevitabile dei processi di trasmissione delle culture tanto sociali quanto disciplinari? L'ambiguità che permea gli scambi tra forme e contenuti determinando in senso più ampio sistemi di sincretismo tra debito storico e innovazione culturale, non potrebbe essere assunta a «legge» anche del nostro rapporto con il passato? La categoria di tradizione o di debito culturale, una volta dismesso l'abito troppo costrittivo della continuità storica, nel mondo moderno ha subito critiche radicali in nome della discontinuità del nuovo, del *moderno*, appunto. Ma queste critiche,



Statua di Virgilio, 1227 ca, Mantova, Broletto.



Andrea Mantegna, progetto per la statua di Virgilio, 1499.

sebbene legittime in senso intellettuale, operativo e politico, a ben vedere sfoggiano una fierezza in cui le mitologie della cesura con il passato non sono altrettanto affidabili nei relativi sostegni teorici: spesso, quelle del *moderno* sembrano piuttosto rotture “definitive” come le separazioni tra innamorati delusi, che non per questo sfuggiranno comunque ai ricordi. Se peraltro nella cultura non sopravvivessero legami memoriali, nessuno studioso riuscirebbe a descrivere i fenomeni storici inquadrandoli all’interno di genealogie in cui fatti successivi sono debitori a fatti precedenti: se valesse in tutta la sua forza il principio della discontinuità, tutte le opere d’arte, così come tutte

le innovazioni del sapere e gli stessi accadimenti risulterebbero “discreti”, autoreferenziali, monadi dell’esperienza senza debiti verso il precedente né crediti verso il susseguente.

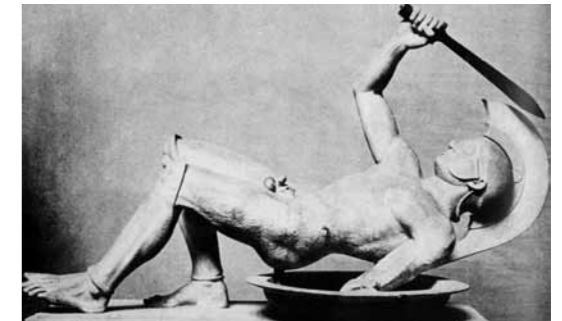
Riconoscere la plausibilità del principio di disgiunzione significa allora ridurre il facile orgoglio del nuovo delle culture moderne, svincolandole allo stesso tempo dalle altrettanto facili retoriche di un loro assoggettamento coatto al debito culturale. Ma, per evitare che la nostra epoca si ritrovi parificata con epoche tradizionalistiche o che venga viceversa abbandonata a una indistinta ideologia del sempre nuovo che nega qualsiasi rapporto con la storia, occorrerà capire come “leggi” antro-

pologicamente simili della trasmissione culturale di forme e contenuti disgiunti possano portare a risposte anche molto diverse.

Patrimonio storico e ermeneutica fisica dell’architettura

Spostando il principio panofskyano dalle arti figurative all’architettura, è subito evidente come qui esso trovi una mole di riscontri anche maggiore che in pittura o in scultura. Incorporazione di resti classici in nuove strutture urbane, riuso di elementi di antichi templi in chiese cristiane, ripresa non solo di materiali ma anche di tecniche e modelli nelle nuove architetture, un uso delle rovine che via via lascerà il posto al culto delle stesse, infine il recupero del patrimonio edificato di svariate tipologie, sono tutti fenomeni che in architettura denotano una forza inerziale che sembra ancor più tenace che nelle arti visive, una permanenza patrimoniale che, sfruttando la particolare longevità fisica delle opere architettoniche, le lega in uno stretto rapporto al passato indipendentemente dalle poetiche dichiarate di recupero stilistico dell’eredità storica.

Sebbene l’architettura condivida con le altre arti l’incessante reinterpretazione (compresi i relativi rischi) delle opere del passato, rispetto ad altri generi artistici si distingue dunque per una maggiore resistenza materiale nel tempo dei suoi manufatti. Questi, per causa maggiore, hanno comportato continui innesti sul preesistente, non fosse altro che per motivi di necessità pratica, di risparmio sulle materie, di riutilizzo di costruzioni destinate a ospitare più generazioni di fruitori. Si potrebbe in tal senso dire che il principio di disgiunzione occupi un posto privilegiato in una cosiddetta “ontologia” dell’arte architettonica, poiché le sue opere sono aperte non solo ai mutamenti interpretativi della fruizione postuma come in tutte le altre arti, bensì a una vera e propria *ermeneutica fisica* che spesso ne ha trasformato materialmente i lasciti costruiti piegandone le forme longeve a usi successivi, a



Il Soldato morente, restaurato da Bertel Thorvaldsen nel 1816 e “derestaurato” nel 1972, Monaco, Glyptothek.

contenuti differenti. Tanto che è proprio questa dinamica *fisicizzata* della disgiunzione tra forma e contenuto (un contenuto spesso identificato in architettura con la riduttiva categoria di “funzione”) a costituire uno dei principali problemi della cultura architettonica moderna, sempre alle prese con le difficoltà di stabilire il valore di originalità e integrità di opere fatte oggetto ben più che in altre arti a innesti e rifacimenti materiali, a rifunzionalizzazioni e riusi fisici.

Il problema del riuso architettonico, pur così ricorrente nelle epoche premoderne, doveva tuttavia aspettare a grandi linee il XIX secolo per dispiegarsi nelle articolate implicazioni che



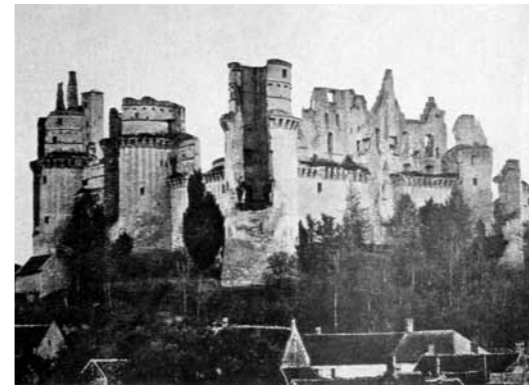
Colonne dell'antico Tempio della Speranza incorporate nella Chiesa di San Nicola in Carcere a Roma.

convoglieranno poi nel dibattito odierno. A dimostrazione della crisi in cui erano entrati i precedenti modelli di rapporto con il patrimonio storico, è soprattutto nell'Ottocento che si dispiegheranno progressivamente le complesse e talvolta sfumate distinzioni tra le categorie di *continuità*, *distanza* e *conoscenza*. Tramontati i modelli del riuso sincretistico di ascendenza medioevale e del rigore classicistico celebrato come linguaggio dominante della reintegrazione di forma e contenuto, l'Ottocento scoprirà così lo storicismo, le cui aporie diventeranno il bersaglio preferito del nascente modernismo.

Per avvicinare almeno alcuni motivi di fondo della ricerca ottocentesca di un nuovo modello nel rapporto con l'eredità culturale, è utile partire da John Ruskin, che, per difendere le sue idee pionieristiche sulla salvaguardia dei centri storici e non solo dei maggiori monumenti, scriveva: «Non abbiamo alcun diritto di toccare gli edifici del passato. Non sono nostri. In parte sono di proprietà di coloro che li hanno costruiti, in parte di tutte le generazioni dell'umanità che ci seguiranno».¹² Ruskin si fa qui paladino di una concezione patrimoniale per taluni aspetti avanzata ma per altri ancora assoggettata al valore della tradizione. Difatti, presto William Morris gli avrebbe risposto per sottolineare piuttosto il «grande cambiamento che si è insinuato nel mondo trasformando la natura del suo sentimento e della sua conoscenza della storia», ora del tutto diversa da quella dei «nostri

antenati [che] si rappresentavano tutto ciò che aveva avuto luogo nel passato esattamente come gli stessi fatti sarebbero loro apparsi nello loro epoca».¹³ Con queste affermazioni sul pensiero storico che ci distinguerebbe dai nostri «antenati» che riportavano tutto a una sorta di epoca unica protetta dalla tradizione, Morris dimostrava di cogliere quanto il tema del patrimonio culturale si stesse intrecciando con il problema della disgiunzione tra forma e contenuto, il quale da una parte lo spingeva verso sogni nostalgici di reintegrazione ma dall'altra gli faceva denunciare ogni storicismo considerandolo un «mascherarsi con abiti smessi dagli altri».¹⁴ Alle intuizioni di Morris in materia di continuità tradizionalistica e discontinuità storica rispondeva a distanza, con preoccupazioni simili, Eugène Viollet-le-Duc. Questi si distingueva da Morris quando dichiarava la legittimità di «restaurare un edificio in uno stato completo»¹⁵ (il cosiddetto «restauro integrativo»), ma lo faceva pur sempre in nome di una «alleanza della forma con i bisogni e con i mezzi della costruzione», invitando anch'egli ad abbandonare gli stili storici «da cui non può venire nulla di nuovo né di vivo», per imparare al contrario dagli ingegneri, che nel disegno della locomotiva «non si sono sognati di copiare un gancio di diligenza».¹⁶ Questi precetti di Viollet-le-Duc, sostenitore del restauro integrativo di importanti monumenti e al contempo propugnatore di progetti moderni radicalmente nuovi, sebbene possano apparire contraddittori, erano in realtà del tutto consequenziali al pari dei coevi sogni morrisiani, cui li accomunava il principio che sui vari fronti delle pratiche artistiche, tanto del restauro quanto delle nuove opere, si dovesse perseguire «l'alleanza della forma con i bisogni».

In cima agli interessi di «moralizzatori» delle arti quali Ruskin, Morris, Viollet-le-Duc, stavano dunque i problemi di una reintegrazione delle forme e dei contenuti sul doppio versante dei modelli di rapporto con l'eredità storica e dell'esercizio della nuova espressività. Per questo, nelle ambizioni a reintegrare la disgiunzione che verrà poi diagnosticata da Panofsky, ritrovia-



Il Castello di Pierrefonds dopo e prima del restauro su progetto di Eugène Viollet-le-Duc, 1858-1885.

mo sia i valori morrisiani di un ritorno «socialista» alle pratiche artigianali del Medioevo, sia quelli ruskiniani di una «proprietà» delle opere che supera gli individui e le generazioni; mentre, in materia di nuova progettualità, vediamo procedere paralleli tanto i richiami di Viollet-le-Duc all'«alleanza di forme, funzioni e mezzi di costruzione», quanto le accuse di Morris contro l'architettura degli «abiti smessi dagli altri» e le esortazioni di Ruskin all'«onestà» architettonica che egli formula nella sua *Lampada della verità* condannando i falsi strutturali, di superficie ed esecutivi che stanno alla base dello storicismo.¹⁷ Ma a questo punto dobbiamo chiederci: perché in epoche precedenti non si avvertiva il peccato dello storicismo, di modo che il passato, secondo le parole di Morris, era vissuto come coevo al

proprio tempo? Perché nel Medioevo e nel Rinascimento si imboccarono strade in cui il debito culturale veniva inglobato senza sensi di colpa, per spontaneo (ancorché incongruo) sincretismo o per programmatica (ancorché impossibile) rinascenza dell'eredità classica? Perché nel mondo moderno queste procedure diventano viceversa il primo pericolo delle opere d'arte? Medioevo e Rinascimento sono le due epoche più significative per illustrare i due poli del principio panofskyano: la prima per il sincretismo che assorbe la disgiunzione tra fonti classiche e arte cristiana, la seconda per l'intenzionalità esplicita di reintegrare forma e contenuto classici nelle nuove opere d'arte. Cosa cambia, in particolare lungo l'Ottocento, perché questi due modelli di trasmissione del patrimonio culturale vengano sottoposti a critiche crescenti? Perché, sempre più, i vari tentativi di «ritorni» al Medioevo o al Rinascimento o persino alla Grecia classica verranno stigmatizzati quali anacronismi? Probabilmente ciò è dovuto alla consapevolezza che a venire meno fosse esattamente la possibilità di combinazione di forma e contenuto che i modelli precedenti, pur seguendo percorsi diversi, riuscivano a garantire.

In attesa che si dispiegassero le forze piene del modernismo novecentesco, che sperimenteranno comunque presto a loro volta la necessità di elaborare sistemi di relazione tra il nuovo e il preesistente, durante l'Ottocento andava insomma crescendo la convinzione che si stessero erodendo le possibilità di una reintegrazione giustificata della memoria storica nella contemporaneità. Tra oscillazioni che spaziavano dalle più plateali regressioni storicistiche alle spinte delle nascenti aspirazioni modernistiche, si stava imponendo l'idea che più nessuna sintesi «organica» fosse possibile perché i nuovi contenuti della modernità avrebbero forzatamente costretto le forme ereditate in falsificazioni formalistiche, disgiunte dall'onestà interna, strutturale dell'opera, estranee alla sincerità del processo produttivo ed espressivo, disgiunte quindi da ogni funzione o contenuto chiamato a legittimare la sopravvivenza storica della forma.



L'anfiteatro di Arles in un'incisione del 1686 e in una veduta aerea moderna.
Da: A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Città Studi, Milano 1995.

La funzione sedotta dalla finzione

Tra coloro che meglio colsero la nuova configurazione ottocentesca della disgiunzione tra forma e contenuto spicca per lucidità Alexis de Tocqueville, che nel 1840 scriveva, in *La democrazia in America*: «Nella confusione di tutte le classi, ognuno spera di poter apparire quello che non è, e fa di tutto per riuscirci. Non è la democrazia a suscitare questo sentimento, che è fin troppo naturale nel cuore dell'uomo, ma essa lo applica alle cose materiali: l'ipocrisia della virtù è di tutti i tempi; quella del lusso in modo più specifico è propria all'età democratica. Per soddisfare questi nuovi bisogni della vanità umana, non è impostura alla quale le arti non facciano ricorso».¹⁸

Tocqueville capisce che è lo statuto moderno della finzione, dell'apparenza, a frapponersi come ostacolo nei processi della continuità storica introducendo nei comportamenti «l'ipocrisia delle cose materiali». Ora sembra non resti sulla scena che un puro gioco di forme, usate per apparire ciò che non si è nell'arena della confusione democratica delle classi sociali. Costruire banche come templi classici e residenze borghesi neoflorentine, produrre teiere domestiche cesellate come da uno scultore barocco e lampadari da *interieur* urbano stampati come cappelle gotiche in miniatura... È il regno della finzione, del *come*

se, a inibire ogni possibilità di reintegrazione di forma e contenuto, tanto che i diversi tentativi spiritualistici e dandystici dell'*Aesthetic Movement* che vagheggeranno una nuova unità di senso divenuta ormai parodistica, susciteranno di lì a poco reazioni anche caustiche.

Lo vediamo chiaramente nelle riflessioni di Paul Valéry, che intorno agli Venti del Novecento tratteggerà senza sconti questo panorama ottocentesco, scrivendo: «Si riparlò di cattedrali, di Poussin e di Racine. Ci si invaghì dell'artigiano del Medioevo, e alcuni pittori e scultori si abbigliarono a sua somiglianza. Venne pronunciato il nome *tradizione*. Alcuni furono condotti dal loro zelo per il passato fino ai piedi degli altari che tanto avevano trascurato dopo l'infanzia; parecchi giunsero sino al chiostro. Altri ancora rimasero pagani, non prendendo dalla tradizione se non ciò che gli piaceva».¹⁹

Le parole di Valéry riassumono impietosamente la fragilità della condizione contemporanea. Declinata la tradizione come trasmissione in continuità del patrimonio culturale, i gesti di restituirla non sono che il saccheggio di chi va a spasso tra i secoli prelevando ciò che gli piace, così come i “democratici” di Tocqueville fanno *shopping* per poter apparire quello che non sono. L'eclettismo ottocentesco così descritto ci appare già “post-moderno”, e sarà infatti da questi annunci che si dirameranno le numerose analisi novecentesche

sulla “società dello spettacolo”, dei “simulacri”, dell’“industria culturale”, sul mondo della “compressione spazio-temporale” che riduce la “condizione postmoderna” a emporio di stili.²⁰

Vanno riconosciute molte ragioni a Valéry quando afferma che «“riprendere, rinnovare una tradizione” è espressione falsa» perché se ne prende «solo ciò che piace», e hanno altrettante buone ragioni i molti “fustigatori” che, da Tocqueville e Feuerbach ai filosofi francofortesi e ai situazionisti, hanno denunciato la disgiunzione di forma e contenuto come problema del *funzionalismo* moderno.²¹

Ma nel mondo del funzionalismo moderno viviamo, anche in ambito architettonico, e all'interno di esso non si potrà evitare di cercare dei percorsi per ritrovare una relazione intenzionale con la storia, degli spazi in cui sperimentare punti di ricongiunzione tra le forme ereditate e quei nuovi contenuti che in architettura si dovranno allora identificare in qualcosa che va al di là della stretta “funzione”. Se infatti nell'architettura, anche in quella storica, contasse soltanto il valore di una pura funzionalità esente da ogni finzione della forma, assisteremmo di continuo alla distruzione dei vecchi edifici o a una loro sopravvivenza a patto che essi si prestino a un uso del tutto simile a quelli originari (come accade per esempio con le tipologie residenziali nei centri storici delle nostre città); oppure assisteremmo al rifacimento radicale di edifici preesistenti non appena fosse considerato economicamente vantaggioso sfruttarli quali scatole vuote, involucri neutri utili ad accogliere nuove esigenze, nuove funzioni. Ma il tema è appunto più complesso, e per capire la tenacia della domanda di sopravvivenza storica occorrerà introdursi nel concetto di “funzione” affrancandolo dalla sua banale contrapposizione materialistica al concetto di forma o “finzione”. Come ha scritto Linda Nochlin, bisogna domandarsi «rispetto a che cosa l'architettura debba essere funzionale». Per capire come si articola il principio di disgiunzione nell'era della modernità, andrà dunque sgomberato il campo da una riduttiva nozione di “funzionalità”, poiché essa conduce a una visione essenzialista, piattamente onto-

logica delle opere di architettura, mentre per la Nochlin è vero il contrario, ossia che «la funzione sociale di un edificio è fondata soprattutto su criteri non “realistici”, ma associazionistici».²² Per questo nell'Ottocento ebbe tanta fortuna l'*architecture parlante*, dove anche a forma di tempio classico trasmettevano una fiducia quasi culturale nella finzione; e per questo nel nostro tempo l'architettura continua a “parlare” con banche che invece si presentano spesso nelle forme di manufatti industriali di matematica, razionale affidabilità.

Il problema della disgiunzione tra forma e contenuto introduce così alle strategie di una estesa “architettura parlante” con cui la cultura progettuale continua a dover fare i conti. E sul fronte dei progetti contemporanei (non tanto quelli della tutela storica bensì della progettazione che si interroga sul rapporto con il debito culturale) vediamo a questo proposito disporsi delle proposte che, se si escludono le parodie dello storicismo postmodernista, possiamo riassumere per semplificazione in due indirizzi concettuali: l'architettura come *modificazione* e l'architettura come *figurabilità*.

Architettura come modificazione, architettura come figurabilità

Vittorio Gregotti ricorda in suo scritto quanto siano stati numerosi nella storia gli «esempi antichi di rimodellazione, incorporazione, rifacimento di monumenti; e altrettanto numerosi i casi di ampliamento, di cambiamento d'uso, di completamento interpretativo», tanto da rendere «rari i monumenti arrivati integri a noi». Accettando come ineludibile l'*ermeneutica fisica* che accompagna la storia delle opere di architettura, egli ritiene che oggi «non si tratti solo di stabilire quali aree vanno difese rispetto ad altre lasciate all'indifferenza della costruzione, ma di scegliere e vincolare alla demolizione tessuti, costruzioni, gruppi di costruzioni specifiche sui quali pesa il nostro giudizio negativo, un giudizio difficile e simmetrico rispetto a quello della conservazione». Un innesto così deciso del contemporaneo

nel tessuto e nei manufatti storici si giustifica secondo Gregotti non solo per una esplicita assunzione di responsabilità circa ciò che merita o meno la conservazione, ma anche perché, riprendendo «la distinzione tra conservazione e restauro proposta da Manfredo Tafuri», ogni progetto di architettura è «forma interpretativa del restauro in quanto modificazione delle relazioni tra le cose già esistenti e instaurazione di nuova legge tra esse che si misura con l'antico».²³

Introducendo la categoria di *modificazione*, Gregotti intende liquidare la tradizione come «nozione dell'appartenenza» in «versione nostalgica» e allo stesso tempo invita ad andare oltre il «collage» delle pratiche di avanguardia. Ciò che si apre come nuova possibilità consisterebbe nel passare dai «linguaggi del nuovo» dell'avanguardia a un «insieme di linguaggi della modificazione» che, sviluppando «la teoria rogersiana delle preesistenze ambientali, con l'interesse per la storia [allarghi] i confini del movimento moderno».²⁴ Per timore che emergano le forme di «un nuovo regionalismo (addirittura di un nuovo *Heimatstil*)», egli sancisce la necessità normativa di evitare qualsiasi «risposta mimetica» e propone di costituire ogni progetto «come racconto di non coincidenze, di relazioni che, non colmabili oggi con atti unitari, fissano campi specifici di conflitto attraverso i quali è possibile conoscere la qualità che nasce da quelle distanze». Il riconoscimento del problema della disgiunzione tra forma e contenuto è esplicito e si risolve per Gregotti nella negazione di ogni «atto unitario», il cui posto sarà occupato da un linguaggio della modificazione come dialogo morfologico con il passato. Egli non condanna però soltanto le risposte mimetiche, ma considera anche «il tipo come sistema di coincidenze tra area, tecniche della costruzione, bisogni simbolici ed abitativi ... non più significativamente proponibile come momento sintetico». E usando la formula interrogativa, afferma: «Non sarà per caso la morfologia insediativa a prevalere decisamente sul tipo edilizio come serbatoio di modelli e soluzioni?»²⁵ Secondo questa procedura il principio di disgiunzione panofskyano viene affrontato

riportando le forme passate non a loro possibili sintesi con nuovi contenuti, ma a un linguaggio morfologico che attraversa come una grammatica il tempo imponendo di volta in volta diverse relazioni con la storia e facendo della stessa *ermeneutica fisica* dell'architettura un materiale progettuale privilegiato.

La polemica contro il “tipo” che Gregotti avanza in nome dell'architettura come *modificazione* rimanda all'altra risposta della relazione con il debito culturale: l'architettura come *figurabilità*. Questa posizione, che tra le sue versioni annovera anche le derive del kitsch postmodernista, vede in Aldo Rossi uno degli interpreti più sottili. In Rossi, l'*ermeneutica fisica* dell'architettura è accolta non come una ricorrenza grammaticale ispirata dalla morfologia, bensì come una permanenza antropologica. Riprendendo le sue stesse parole: «la città e la regione, la terra agricola e i boschi diventano cosa umana perché sono un immenso deposito di fatiche, sono opera delle nostre mani; ma in quanto patria artificiale e cosa costruita esse sono anche testimonianza di valori, sono permanenza e memoria. La città è nella sua storia».²⁶ Rossi assume qui la dilatazione del concetto di bene culturale che lungo il Novecento si è aperto dalle tipologie monumentali alle presenze storiche, agli intrecci contestuali. In una tale visione, che affida all'architettura un valore artistico di memoria antropologica, l'ambiente edificato viene di conseguenza liberato dalla «concezione del funzionalismo, dettata da un ingenuo empirismo, secondo cui le funzioni riassumono la forma e costituiscono univocamente il fatto urbano e l'architettura. Un tale concetto di funzione, improntato alla fisiologia, assimila la forma a un organo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione e il suo sviluppo e l'alterazione della funzione implicano una alterazione della forma».²⁷

Rossi risponde dunque implicitamente alle domande riposte nel principio di disgiunzione liquidando innanzi tutto il primato del contenuto sulla forma, poiché «la struttura dei fatti urbani» non è ridicibile a «un problema di organizzazione di qualche funzione più o meno importante».

Ma se il funzionalismo non può esaurire la forma, occorre trovare un diverso punto in cui la disgiunzione si possa reintegrare in chiave moderna. Rossi muove a questo riguardo una critica a Camillo Sitte, secondo cui «artisticamente importante [nella città] è soltanto ciò che può essere abbracciato con lo sguardo», per spiegare invece che «la città come opera d'arte non è ridicibile a qualche episodio artistico o alla sua leggibilità» e reclamando una «artisticità come figurabilità» in cui «il tutto è più importante delle sue parti ... compresi anche il sistema stradale e la topografia urbana fino alle cose che si possono apprendere passeggiando su e giù per una strada».²⁸ Egli convoca poi a proprio sostegno Quatremère de Quincy, là dove questi afferma nel suo *Dictionnaire* del 1832 che «in ogni paese, l'arte del fabbricare regolarmente è nata da un germe preesistente. È necessario in tutto un antecedente; nulla, in nessun genere, viene dal nulla; e ciò non può non applicarsi a tutte le invenzioni degli uomini». L'omaggio di Quatremère alla memoria quale fondamento delle culture disciplinari non serve ad Aldo Rossi solo per ribadire che la “figurabilità” contiene un valore di durata, ma anche per riprendere e rilanciare un concetto caro al teorico delle arti francese: quello di “tipo”. Scrive difatti Rossi: «La parola “tipo” non rappresenta tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello».²⁹ All'interno di una “artisticità” che per Rossi è memoria storico-antropologica, il “tipo” diventa così lo strumento per sfuggire all'immagine mimetica o storicistica e al contempo per affrancare architettura e città dal gretto funzionalismo senza doversi per questo consegnare all'istanza morfologica gregottiana, il cui modello di memoria cognitiva comprime l'importanza della storia sin quasi a farla scomparire. Alla grammatica morfologica Rossi oppone la «costante tipologica» come deposito delle «permanenze» dell'architettura, poiché «la differenza tra passato e futuro ... consiste proprio nel fatto che il passato è in parte sperimentato adesso». Dato che a suo parere «la funzione è in-

sufficiente a definire la continuità dei fatti urbani ... e non spiega nessun fenomeno di sopravvivenza»,³⁰ l'interpretazione rossiana del “tipo” in chiave fenomenologica cerca dunque di superare la disgiunzione tra forma e contenuto facendo diventare attuale la storia nelle sue «permanenze». Il linguaggio morfologico e la permanenza tipologica, la *modificazione* e la *figurabilità*, sono due risposte indirette al principio di disgiunzione panofskyano che tentano di non cedere al primato del contenuto come piatto funzionalismo né, all'opposto, dell'autonomia della forma come nietzscheano «esterno a cui non corrisponde un interno». Il loro interesse disciplinare (al di là di talune analogie dei due architetti con Violletle-Duc da un lato e con Ruskin dall'altro) sta nel tentativo di elaborare la crisi succeduta alla retorica del nuovo che ha spinto, e continua a spingere, l'architettura contemporanea o verso approdi piattamente funzionali assoggettati al “programma”, o alla reazione opposta di una banalità figurativa che vende – secondo la formula di Tocqueville – «l'apparenza di ciò che non si è». Queste risposte progettuali sono significative perché suggeriscono di interrogare le possibilità del nostro rapporto con il patrimonio storico sfuggendo ai rischi di una pragmatica negazione funzionalistica del passato o, all'inverso, di una sua triviale estetizzazione formalistica.

Dal principio di disgiunzione alla struttura della rioccupazione

Addentrando nei numerosi casi contemporanei di recupero e riuso delle architetture storiche, delle aree industriali e persino dei paesaggi compromessi della civiltà moderna, ci si accorge come a guidare i progetti vi siano spesso scelte di estetizzazione che depotenziano la memoria reale di tali luoghi, scelte perseguite trasformando per esempio le aree produttive di un tempo in spazi di piacere e i paesaggi dell'antico sfruttamento del territorio in opere di Land Art. Sarebbe però ingannevole limitarsi a cogliere in questi interventi il semplice passaggio da un contenuto

reale del passato a una posticcia forma del contemporaneo, da uno statuto funzionale originario a una successiva “pelle” estetica. Anche là dove assistiamo a trasformazioni che sembrano ispirate a “pura visibilità”, sarà più pertinente chiedersi piuttosto perché l'estetizzazione sia diventata uno strumento capace di sincretizzare forme e contenuti in modi propri e nuovi, per quanto ambigui o persino ridicoli essi ci possano apparire. Se infatti nelle pratiche contemporanee del riuso non fosse all'opera un tentativo di sincretismo culturale, non si spiegherebbe il successo odierno del recupero del patrimonio architettonico storico, così come non si spiegherebbero le accese polemiche su legittimità del nuovo e subalternità al passato che ossessionano le nostre culture.

L'errore in cui di solito si incorre è quello che, banalizzando temi come quelli sollevati dal principio di disgiunzione panofskyano, vede nel passato un primato del contenuto e nel presente un primato della forma, secondo una contrapposizione in cui al nostro tempo non resterebbe altro che vivere in una sorta di *finzionalismo* che si limita a giocare con le funzioni precedenti estetizzandole.

Per criticare proprio le semplificazioni sul *finzionalismo* moderno, il filosofo Hans Blumenberg è partito da lontano indagando sulle categorie di “secolarizzazione” e “mondanizzazione”. Con queste espressioni, egli scrive, si indica quel «processo di lunga durata attraverso il quale, tanto nella vita privata quanto in quella quotidiano-pubblica, viene promosso un affievolimento di legami religiosi, di atteggiamenti trascendenti, di attese ultraterrene, di atti cultuali», cosicché «l'età moderna sarebbe un'era della pura *mondanità*, e di conseguenza il suo stato sarebbe quello secolare». ³¹ Come ci indicano molti segnali storici ma anche l'esperienza pratica, gli effetti di questa mondannizzazione sono evidenti in diversi momenti e in molteplici comportamenti della «autoaffermazione moderna»: dalla deificazione dell'artista moderno alle attese escatologiche trasportate nei programmi politici, dalle tensioni utopistiche espresse da varie culture disciplinari e dalle stesse scienze ai sogni di liberazione estetica delle culture giovanili, sino

ai fenomeni sociali più quotidiani dove la civiltà dell'immagine fa dell'apparenza un mezzo quasi salvifico tramite la moda, i consumi e vari gesti di riappropriazione soggettiva della speranza.

Questo panorama viene spesso letto come un processo di mondannizzazione moderna del precedente sistema escatologico cristiano, ma proprio a questa filiazione diretta Blumenberg si oppone, poiché a suo parere ciò significherebbe che restiamo ancora tutti cristiani pur sotto mentite spoglie, le spoglie appunto di una secolarizzazione dei precedenti sistemi teologici che resisterebbero come “contenuti” sotto la pellicola di “forme” contemporanee che sempre più spesso vediamo assumere valenze estetiche, spettacolari, fittizie. Il filosofo non nega affatto la realtà della mondannizzazione moderna, ma ritiene che ad essa vada attribuita una specifica legittimità storica e culturale. Il rapporto del moderno secolarizzato con la tradizione cristiana andrà allora spiegato a suo parere non come travestimento mondano, politico, estetico del contenuto religioso soggiacente: la «presunta trasmigrazione degli attributi» non sarà da leggere come «una mondannizzazione dell'escatologia», ma da interpretare come una «mondannizzazione per mezzo dell'escatologia». ³² Per correggere «l'anacronismo moderno del teorema della secolarizzazione», egli propone quindi di parlare di una «struttura della *rioccupazione*». La *rioccupazione* permette infatti di riconoscere il debito culturale con il preesistente, ma segnala altresì che la nuova cultura si assume le sue responsabilità intervenendo nella «rioccupabilità del luogo dell'idea». È questo il caso, argomenta Blumenberg, del passaggio dal concetto di infinito a quello di progresso, dove quest'ultimo, per vincere il proprio «disagio non solo dovuto ai risultati ma all'indeterminatezza del suo corso [ha] recuperato l'idea di una rivoluzione ultima e definitiva che fermerebbe il suo processo»: da qui la scelta «attraente di una condizione finale, quale è proclamata nel *Manifesto comunista*, che non solo può convertire l'impazienza e l'insoddisfazione ... ma deve anche essere accompagnata dalla teoria della sua possibilità». ³³

Secondo Blumenberg, nella storia culturale «non



Il Lingotto di Torino prima e dopo la ristrutturazione su progetto di Renzo Piano, 1988-2003.



sempre le domande precedono le risposte», bensì le risposte già date chiedono a chi viene dopo di confrontarsi con la loro «sopravvivenza» quali domande. Come accadde «anche al Cristianesimo cui si presentarono, provenienti dal mondo ellenistico, ... questioni per la cui soluzione esso non era naturalmente predisposto», così accade al mondo moderno nei confronti della tradizione, perché ogni epoca deve accettare «la sopravvivenza dei sistemi delle questioni al di là del mutamento epocale». ³⁴

In questo confronto che spinge le culture a produrre una «nuova occupazione di posizioni divenute vacanti da parte di risposte le cui relative domande non poterono essere eliminate», risulta evidente quanto nella modernità secolarizzata la dimensione estetica (quella che Toqueville dipingeva come «impostura delle arti») assuma un posto rilevante. Ma, per tornare ad esempi architettonici, a questo punto ciò non potrà significare semplicemente che la trasformazione di un'architettura industriale in un luogo “estetizzato” per mostre d'arte rappresenti solo una sostituzione della funzione nella permanenza della forma: l'estetizzazione del luogo come ricordo depotenziato della precedente funzione ci dirà piuttosto che si è *rioccupato* il «sistema delle questioni» dell'antico lavoro con nuovi usi che si propongono come risposte alla persistenza di domande cadute fuori dalla loro epoca. Nel caso specifico dell'architettura industriale recuperata e trasformata, il riuso segnalerà quindi la risposta odierna alla risposta precedente: poter vive-

re oggi in una economia terziaria, di servizi, di scambi estetici, e non più in una realtà del lavoro fisico, meccanico, di fabbrica.

Come ha scritto Odo Marquard in dialogo a distanza con Blumenberg, l'estetico, in quanto «compensazione» che è «integrazione senza intero», ³⁵ non può però risolvere in modo «organico» la disgiunzione di forma e contenuto sollevata tra gli altri da Panofsky con il suo principio. La rioccupazione delle questioni di altre epoche, concorda a questo riguardo Blumenberg, non può sempre ambire ad avere la stessa *pretesa di totalità* di quando la domanda e la relativa risposta sono sorte, ma ciò nondimeno la *rioccupazione* mantiene un *dovere di totalità*. ³⁶ L'estetico, come dimostra anche la fortuna del frammentismo in epoca moderna, sarebbe dunque una conoscenza «senza intero», ³⁵ la nostra risposta all'impossibile reintegrazione *totale* tra «interno ed esterno» che, come sentenziava Nietzsche, sembrerebbe attribuibile ai «popoli antichi» ma preclusa all'«uomo moderno».

Se queste considerazioni sono convincenti, ne deriva che quando ci confrontiamo con il recupero del patrimonio storico, dal restauro dei monumenti veri e propri sino al riuso dell'architettura industriale e dei paesaggi produttivi dismessi, non lo facciamo solo per doverosi motivi memorialistici in alcuni casi o per utile pragmatismo in altri, e nemmeno in nome di un banale, postmoderno *pastiche* estetizzato di antiche forme e nuove funzioni: con la nostra pratica ermeneutica lo facciamo piuttosto per rioccupare con

la nuova cultura i precedenti «luoghi delle idee», perché occorre dare nuove risposte alle risposte del passato che sopravvivono nel nostro tempo come domande.

_ 1. Per cogliere la vastità bibliografica che accompagna anche solo gli esempi italiani, si veda: A. Bondonio, G. Callegari, C. Franco, L. Gibello, *Stop & Go. Il riuso delle aree industriali dismesse in Italia*, Alinea, Firenze 2005; C. Ronchetta, M. Trisciuglio (a cura di), *Progettare per il patrimonio industriale*, Celid, Torino 2008, dove compare anche una prima versione del presente saggio con il titolo *Sull'ermeneutica fisica dell'architettura*.

_ 2. Cfr. N. Trasi, *Paesaggi rifiutati, paesaggi riciclati. Le aree estrattive dismesse nel paesaggio: fenomenologia di un problema progettuale*, Editrice Librerie Dedalo, Roma 2001.

_ 3. Questa la formula, tradotta con un brutto neologismo, impiegata da Alain Roger e riportata in N. Trasi, *Paesaggi*, cit., p. 18.

_ 4. E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 105; brano qui riportato nella traduzione riveduta da S. Settis nell'Introduzione a F. Saxl, *La fede negli astri*, Boringhieri, Torino 1985, p. 38.

_ 5. *Ibidem*.

_ 6. Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1973, pp. 16 e 32.

_ 7. N. Himmelmann, *Nudità ideale*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II. I generi e i temi ritrovati, Einaudi, Torino 1985, pp. 251 sgg.

_ 8. E. Panofsky, *Rinascimento*, cit., p. 118.

_ 9. S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in Id. (a cura di), *Memoria*, cit., III. *Dalla tradizione all'archeologia*, pp. 404-405.

_ 10. *Ibidem*, in particolare pp. 484 sgg.

_ 11. F. Nietzsche, *Sull'utilità*, cit., p. 16.

_ 12. Cfr. E. Gombrich, *La conservazione delle città: un messaggio di Ruskin per il nostro tempo*, in Id., *Argomenti del nostro tempo*, Einaudi, Torino 1994, p. 79.

_ 13. Cfr. F. Choay, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma 1995, pp. 102 e 202.

_ 14. N. Pevsner, *L'architettura moderna e il design*, Einaudi, Torino 1968, pp. 30 sgg.

_ 15. Cfr. F. Choay, *L'allegoria*, cit., p. 103.

_ 16. N. Pevsner, *L'architettura*, cit., p. 30.

_ 17. Cfr. L. Nochlin, *Realismo. La pittura in Europa nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 127 sgg.; E. Gombrich, *Il senso dell'ordine*, Einaudi, Torino 1984, pp. 58 sgg.

_ 18. A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, Città aperta, Troina (En) 2005, vol. II, p. 62.

_ 19. P. Valéry, *Degas Danza Disegno*, in Id., *Scritti sull'arte*, TEA, Milano 1984, p. 61.

_ 20. Cfr. D. Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1993, pp. 347 sgg.

_ 21. Cfr. O. Marquard, *Arte come antifunzione*, in Id., *Estetica e anestetica*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 167 sgg.

_ 22. L. Nochlin, *Realismo*, cit., p. 115 sgg.

_ 23. V. Gregotti, *Necessità del passato*, in B. Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 18 sgg.

_ 24. V. Gregotti, *Modificazione*, "Casabella", 498-499, gennaio-febbraio 1984, numero monografico dedicato a *Architettura come modificazione*; testo ripreso in Id., *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986, pp. 79-84.

_ 25. *Ibidem*, p. 82.

_ 26. A. Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi, Milano 1978 (ed. or. 1966), pp. 27 sgg.

_ 27. *Ibidem*, p. 36.

_ 28. *Ibidem*, p. 30.

_ 29. *Ibidem*, p. 32.

_ 30. *Ibidem*, p. 59.

_ 31. H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992, p. 9.

_ 32. *Ibidem*, in particolare pp. 43 sgg.

_ 33. *Ibidem*, pp. 91-92.

_ 34. *Ibidem*, pp. 71 sgg.

_ 35. O. Marquard, *Estetica*, cit., p. 216.

_ 36. Cfr. H. Blumenberg, *La legittimità*, cit., p. 71.

Progetto



Bearth & Deplazes Casa del Sole a Jenins (Cantone Grigioni, Svizzera)

2005 – 2007

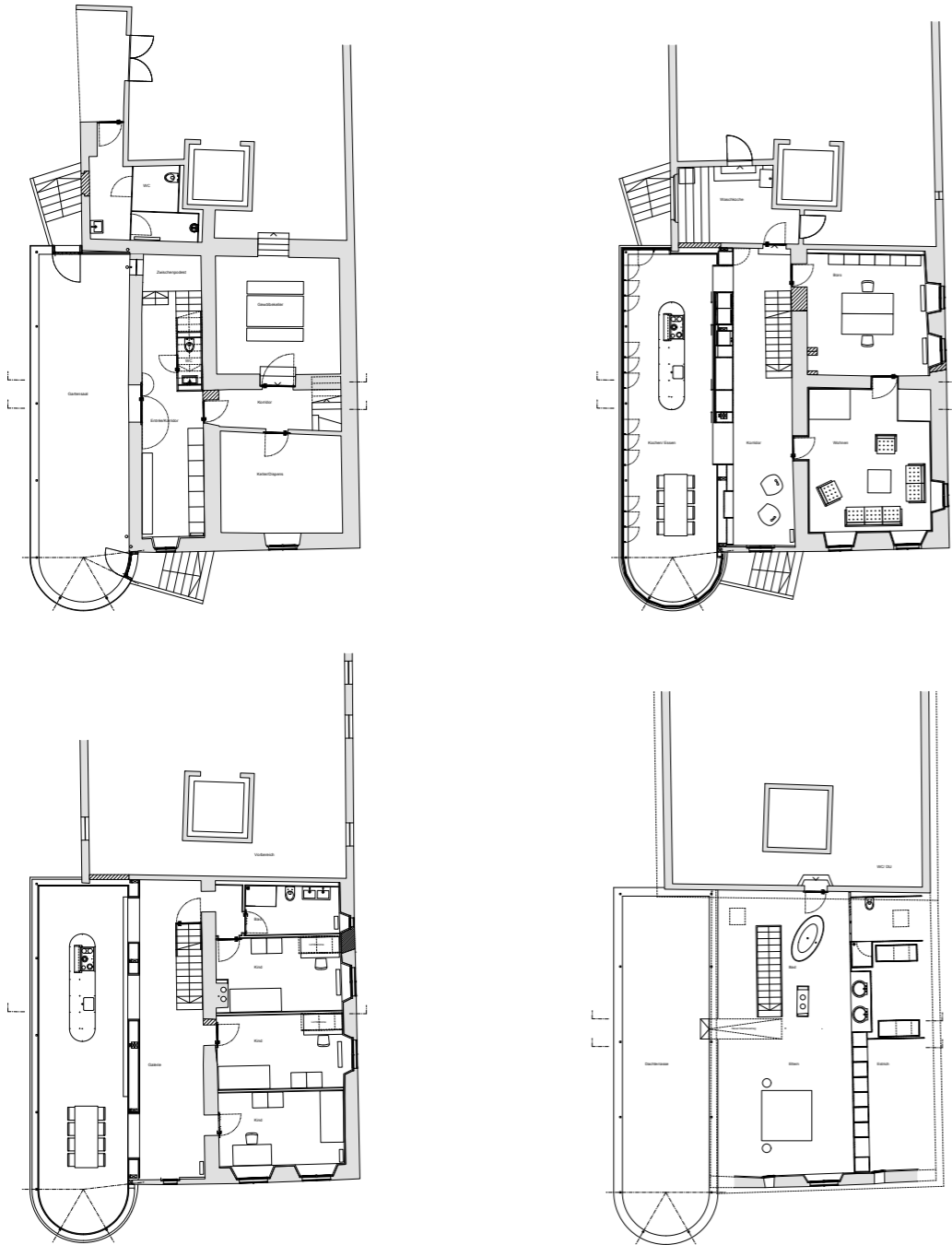
Non si conosce con esattezza la data di costruzione della Casa del Sole di Jenins. Si suppone però che essa esistesse già prima dell'incendio divampato nel villaggio nel 1745 ma che lasciò comunque intatto l'edificio. All'epoca la casa segnalava l'ingresso sud del paese, circondata da grandi alberi da frutta, in un contesto sostanzialmente agreste. La vecchia insegna d'osteria, su cui sono dipinte la data 1829 e la scritta «Qui tutto è al sole», attesta che essa serviva appunto da locanda. La casa originaria era costruita in conci massicci e consisteva in una cantina a volta, una grande sala con cucina e camere da letto al primo piano. Al pianoterra rialzato, sulla facciata a frontone rivolta a sud, si aprivano due finestre, che esistono ancora oggi. Nel diciannovesimo secolo l'edificio fu poi ampliato verso ovest, mentre il frontone fu sensibilmente elevato. Il fabbricato annesso fu realizzato in traverse di legno. Di seguito, intorno al 1920, fu eseguito un altro ampliamento in direzione ovest, con la costruzione di una veranda in legno in stile liberty. Alla fine dell'Ottocento, a causa dei cambiamenti di proprietà, fu

abbandonato l'esercizio dell'osteria. Da allora e lungo tutto il Novecento, la famiglia Obrecht si è dedicata alla gestione di un'azienda agricola con allevamento di bovini e viticoltura. Le esigenze dell'azienda agricola e vinicola resero naturalmente necessaria la costruzione di altri fabbricati: stalla, tettoia, cantina, rimessa, officina, magazzino, distilleria. Questi furono disposti sia a ridosso della Casa del Sole, sia nei suoi immediati dintorni, creando di conseguenza la tipologia di una fattoria con cortile interno.

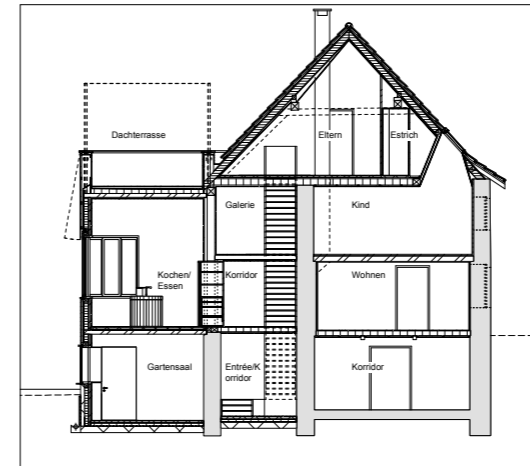
Nel 1967 l'azienda passò nelle mani di Christian Obrecht-Wilhelm, che abbandonò l'allevamento bovino e specializzò l'azienda nella viticoltura. Nel 2007 Christian ed Elsbeth Obrecht-Wilhelm hanno infine ceduto l'azienda al figlio Christian e a sua moglie Francisca Obrecht-Lustenberger. Nel 2006 la Casa del Sole è stata completamente ristrutturata dagli architetti Valentin Bearth, Andrea Deplazes e Daniel Ladner. L'intervento è consistito essenzialmente in un'estesa ristrutturazione della casa, ma anche nel preservare e qualificare l'innesto urbano e la valenza paesaggistica

Denominazione	Casa del Sole
Localizzazione	Jenins (Cantone Grigioni, Svizzera)
Progetto	2005-2007
Costruzione	2006-2007
Architetti	Bearth & Deplazes Architekten, Chur / Zürich Valentin Bearth, Andrea Deplazes, Daniel Ladner
Collaboratori	Stefan Schilt
Ingegneri	Jürg Buchli
Impresa edile	Gebr. Möhr AG, Maienfeld
Committenti	Christian Obrecht Francisca Obrecht-Lustenberger
Foto	Christian Obrecht jr Ralph Feiner

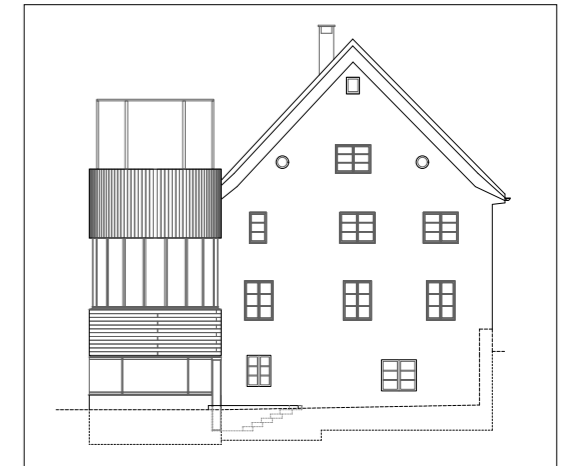




Piano terra. Primo piano.
Secondo piano. Terzo piano.



Sezione.



Fronte sud.

del complesso architettonico. Da un punto di vista contestuale, la zona in cui sorge la casa ha sofferto negli ultimi decenni di una scarsa pianificazione. Le estensioni urbane limitrofe al villaggio storico, improntate alla tipologia delle case unifamiliari disseminate senza un ordine preciso, hanno progressivamente introdotto un effetto di *sprawl* pure in questa regione non soggetta a pressanti dinamiche metropolitane. Occorre dunque approfittare dell'incarico di ristrutturazione architettonica immaginandolo anche come un lavoro più esteso di restauro paesaggistico. La collocazione del fabbricato, che lo segnalava sin dall'origine come *landmark* di grande visibilità secondo l'uso ricorrente per le locande, meritava di essere esaltata, facendone un segnale d'ingresso al villaggio antico e una sorta di belvedere aperto sul paesaggio alpino circostante. La vocazione paesaggistica, connotata alla posizione stessa, ha

inoltre suggerito che il nuovo ampliamento si proponesse a sua volta come uno spazio di privilegio vedutistico. Benché la precedente veranda, realizzata nel 1905, costituisse una parte assai interessante della costruzione, è stata presa la decisione di sostituirla con un fabbricato nuovo che, oltre a poter essere utilizzato per tutto l'anno, offrisse vari altri benefici: migliore qualità abitativa e comfort, vantaggi energetici, ma anche, appunto, un potenziamento del suo pregio paesaggistico, che si coglie appieno dall'interno, da dove la vista si apre su spettacolari scenari alpini. La scelta di un nuovo fabbricato in sostituzione del precedente ha permesso anche di risolvere con chiarezza un'altra questione: lo spostamento dell'ingresso, con accesso non più dalla vecchia strada maestra ma dal cortile interno. Nel suo insieme, ora la casa presenta, al pianoterra, l'atrio d'ingresso e vani tecnici; al primo piano si trovano

invece la cucina e il salone; al secondo piano si concentra la zona notte; mentre al piano sovrastante, oltre a un'altra camera, si apre la terrazza con vista panoramica sul paesaggio della Bündner Herrschaft. La nuova grande veranda è stata concepita come una costruzione in legno ventilato con finestre a nastro sul lato ovest e bovindi sul lato sud. La disposizione delle finestre con la sua articolazione gotica consente una raccolta ottimale di energia solare passiva. La nuova struttura non offre quindi solo vantaggi estetici e di comfort. All'interno, grazie al rivestimento in larice, applicato a mo' di guaina con grande perizia artigianale, la veranda assolve anche una funzione energetica, perché funge da spazio cuscinetto e di raccolta solare. La sua estensione aperta a doppia altezza cede così l'energia solare accumulata agli spazi retrostanti del vecchio fabbricato. In una sorta di solidarietà architettonica intergenerazionale, è come se



Vista da sud.

la giovane costruzione offrì in aiuto la propria energia a quella vecchia.

Questa relazione “organica” tra nuovo e preesistente non si limita però a introdurre un miglioramento tecnologico ed energetico, ma ha guidato le stesse scelte del linguaggio architettonico adottato nell'intervento. Piuttosto che un'aggiunta che sottolineasse i confini che distinguono le fasi storiche del complesso architettonico, il progetto ha preferito procedere lungo la strada di una loro complementarietà anche formale. Il vecchio fabbricato viene per così dire integrato con la nuova struttura: i diversi elementi si ibridano e, pur mantenendo una propria autonomia, trovano una specifica sintesi.

Le differenze tra la pietra che rende massiccia la costruzione antica e il legno che rende viceversa leggera la nuova veranda, vengono riportate a unitarietà dal comune intonaco bianco. In tal modo si è voluto superare

quell'atteggiamento progettuale che, in particolare negli ultimi decenni del Novecento, ha troppo insistito sugli accostamenti per contrasto tra nuova architettura e manufatto preesistente. Per evitare di ricadere in un ennesimo “collage” che giustapponesse i diversi tempi storici impedendo loro di dialogare, a Jenins si è operato secondo un altro indirizzo. Rifacendosi a epoche anche lontane della pratica architettonica, quali la stagione medievale del passaggio dal romanico al gotico, il progetto di riuso della Casa del Sole ha cercato di assorbire il vecchio nel nuovo dimostrandone le compatibilità sia tecniche, sia funzionali. Evitando da una parte contrapposizioni traumatiche e, dall'altra, ogni mimetismo storicistico, si è proceduto con un innesto che rispetta le differenze ma al contempo le ingloba in una forma ulteriore.

La costruzione antica, sebbene non fosse vincolata da un vero e



Sala da pranzo.

proprio valore monumentale, è stata restaurata nel rispetto dei principi che ispirano la tutela del patrimonio storico. Poiché non ci si trovava di fronte a un'opera di pregio insostituibile, se ne è mantenuto pragmaticamente tutto quanto si adeguava alle esigenze odierne, senza l'obbligo di recuperare e preservare filologicamente l'intero manufatto originario.

Lo scopo era di trovare un buon equilibrio tra migliorie tecniche e tutela del manufatto storico. Questo difficile equilibrio è diventato uno dei temi più urgenti per la cultura architettonica odierna. Davanti al grande numero di architetture che meritano di essere recuperate e riusate, si pone infatti non solo il problema del loro riciclo economico, aggiornamento funzionale e miglioramento energetico, ma anche del mantenimento del loro valore testimoniale. Gli interessi tecnologici e i principi della salvaguardia storica possono pro-



Camere da letto.

porre contrasti insanabili se assunti in termini assoluti. Ma ecco che, proprio là dove ci troviamo di fronte a edifici significativi che non contengono tuttavia un inestimabile pregio monumentale, si possono percorrere strade progettuali inedite che portino a far convivere innovazioni nelle prestazioni funzionali e forme di tutela del patrimonio ereditato.

Cercando i vari punti d'incontro tra nuovo e preesistente, nella Casa del Sole le pareti sono state intonacate con malta di calce per migliorarne la traspirazione, i vecchi soffitti con le tavole in legno sono stati trattati a olio e le finestre coi doppi vetri degli anni Cinquanta sono state provviste, per considerazioni d'ordine energetico, anche di una controfinestra ventilata fissa. Poiché il sottotetto (la vecchia soffitta) era già stato ristrutturato e trasformato in piano residenziale, anche la mansarda è stata provvista di isolamento ter-

mico in conformità con le più recenti conoscenze nel campo del risparmio energetico. Con questi e altri interventi ci si è insomma applicati a recuperare quanto più possibile i materiali e le forme preesistenti, chiedendo alla vecchia architettura di aiutare anch'essa la progettazione del nuovo.

Per far tornare la Casa del Sole alla sua immagine di residenza borghese, ma anche per farle riacquistare appieno il significato di *landmark* all'ingresso del paese di Jenins, è stato decisivo il colore bianco con cui si è dipinto tanto il rivestimento in legno della veranda quanto l'intonaco della facciata del vecchio edificio. La valenza paesaggistica dell'intervento è stata inoltre ribadita dalla cura riservata agli esterni. L'ampio spazio aperto che la famiglia Obrecht ha preservato negli ultimi cento anni intorno alla residenza, e che comprende anche un piccolo vigneto dell'azienda, dà



un'impronta particolare al sito, in netto contrasto con la frammentazione edilizia che ha invece compromesso i dintorni. E il giardino, concepito e realizzato a sud della casa dall'architetto del paesaggio Lieni Wegelin, amplifica a sua volta l'impatto contestuale del complesso architettonico.

Valentin Bearth
Andrea Deplazes
Daniel Ladner

(Traduzione dal tedesco
di Amelia Muscetta).



Miller & Maranta Vecchio Ospizio San Gottardo ad Airolo

2005 – 2010

Walter Benjamin pensava probabilmente all'esperienza urbana quando coniò la celebre formula secondo cui «l'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione». In città, infatti, il fruitore non sofferma di regola la propria attenzione sulle architetture che lo circondano, se non nel caso di particolari edifici o scorci che lo interessano momentaneamente per precisi motivi: la necessità di orientarsi, un appuntamento di lavoro, il bisogno di un acquisto...

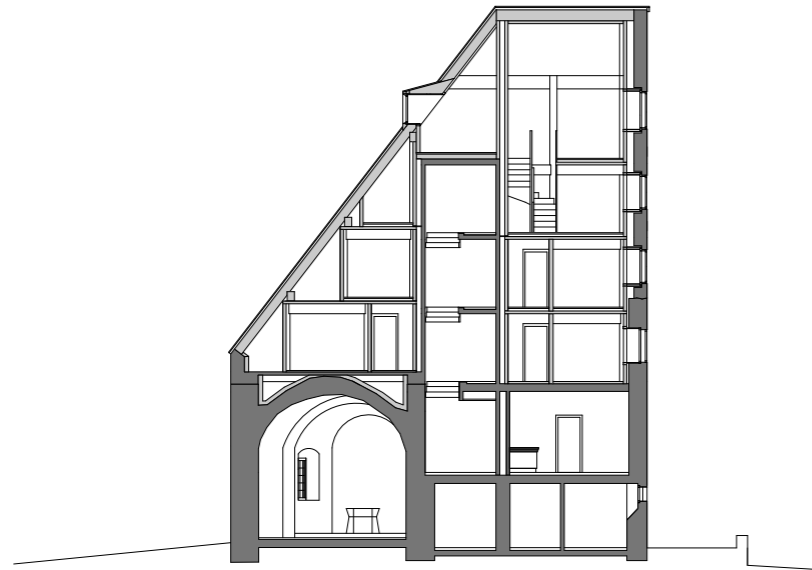
C'è però una condizione in cui il "prototipo della distrazione" diagnosticato da Benjamin viene smentito con forza: è la condizione dell'architettura di montagna. Qui, i manufatti architettonici non possono permettersi di sottrarsi alla nostra attenzione. Anzi, ogni edificio attira il nostro sguardo in quanto segno che quel territorio è stato antropizzato. Al pari di un campanile affusolato o di un imponente palazzo pubblico che in città si distaccano dal resto del panorama, in montagna anche una costruzione minuta si fa notare, e ciò vale ancor più se l'architettura è stata edifica-

ta con funzioni di rifugio, poiché in tal caso deve rendersi a maggior ragione percepibile nell'ambiente. Sulle montagne, o nella natura in generale, alla formula di Benjamin converrà allora sostituire l'altrettanto nota affermazione di Adolf Loos: «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura».

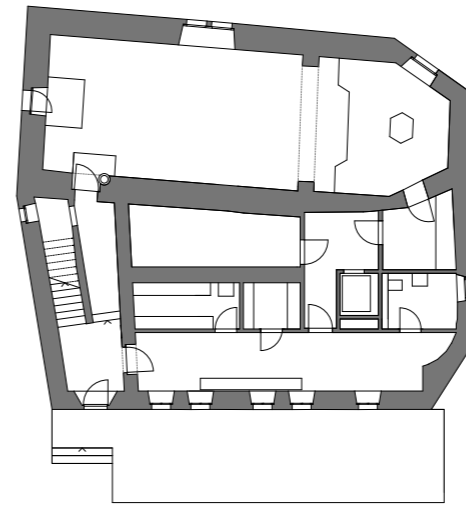
Al contrario che in città, dove la saturazione architettonica ha costruito un paesaggio tanto consueto da renderci disattenti, in montagna l'architettura richiama sempre lo sguardo poiché vi interrompe il dominio di una natura vissuta come fondale estraneo, se non più come presenza minacciosa. Esattamente come accade lungo i sentieri alpini, dove il percorso viene segnalato sulle rocce o sui tronchi d'albero da una doppia macchia di colore di forma geometrica o da alcune pietre accumulate sul terreno al modo ordinato di una piramide, l'architettura che si erge in contesti montani ha il compito di accaparrarsi la nostra attenzione

Denominazione	Restauro e ampliamento del Vecchio Ospizio San Gottardo
Localizzazione	Airolo (Cantone Ticino, Svizzera)
Progetto	2005
Costruzione	2008-2010
Architetti	Miller & Maranta, Basilea Quintus Miller, Paola Maranta Jean-Luc von Aarburg, Nils-Holger Haury
Progetto strutturale	Conzett Bronzini Gartmann AG, Coira Jürg Conzett, Rolf Bachofner
Impianti elettrici	Ghidossi Gianfranco SA, Bellinzona Damiano Ulrich
Impianti di riscaldamento, ventilazione e sanitari	Visani Rusconi Talleri SA, Lugano Max Talleri
Building physics	BWS Bauphysik AG, Winterthur Christoph Keller
Construction Management	CAS Architekten, Altdorf Philipp Aregger, Falk Grimm
Committente	Fondazione Pro San Gottardo, Airolo
Foto	Ruedi Walti

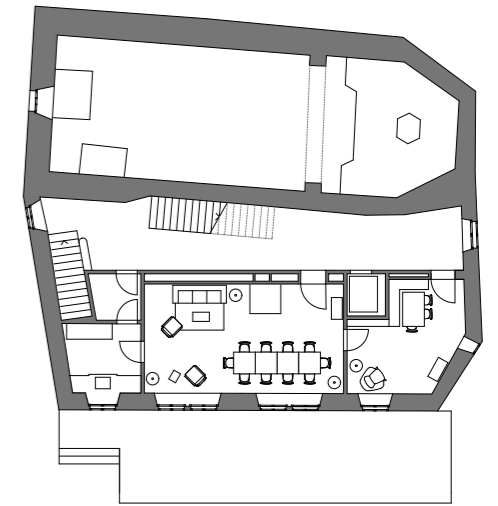




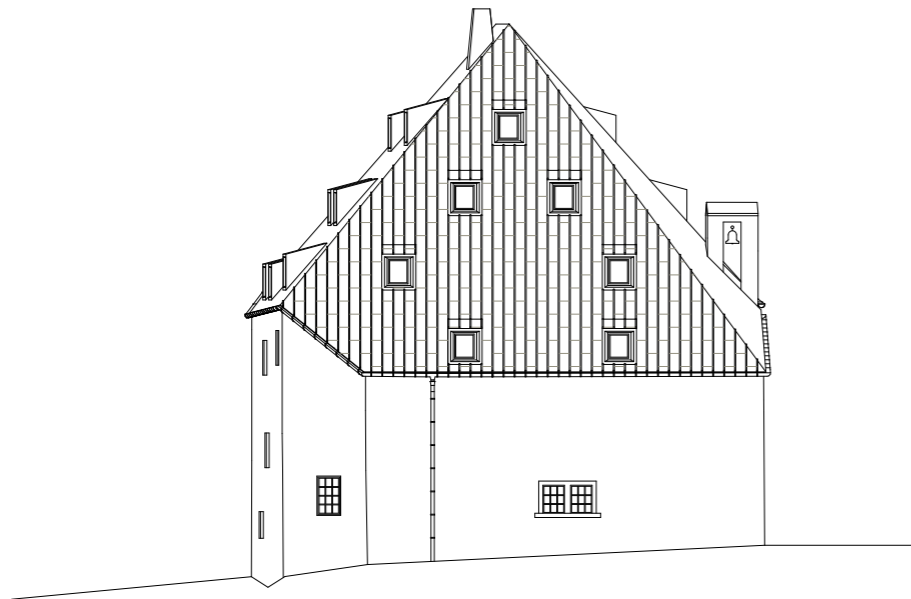
Sezione.



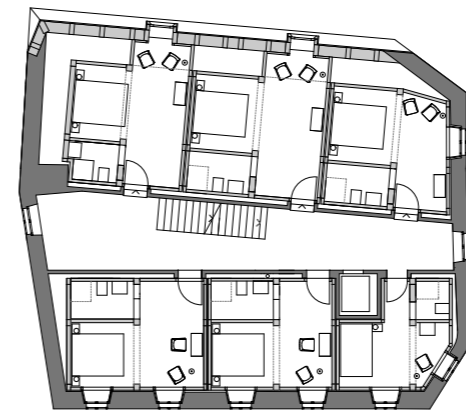
Piano terra.



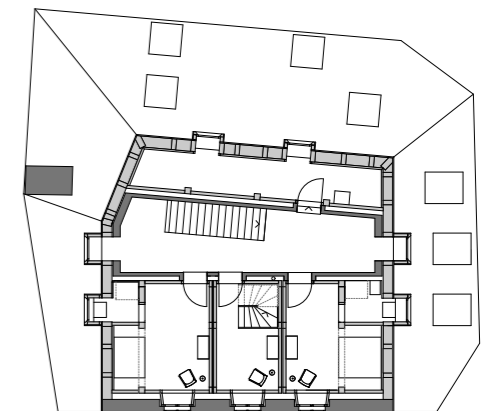
Primo piano.



Fronte nord.



Secondo piano.



Quarto piano.



Arrivo da nord dalla vecchia strada del passo.

con l'*intenzionalità* di un segno che la colloca ma al contempo la distingue dall'ambiente.

Quando si invoca una "architettura alpina" capace di inserirsi nel contesto, è quindi opportuno non dimenticarne la doppia necessità dell'integrazione paesaggistica unita a una chiara distinzione tra segno progettuale e immagine naturale. Lunghi dal cercare un'inclusione contestuale mimetizzata, la migliore architettura alpina "appartiene" infatti al paesaggio perché ne è debitrice nei materiali e principi insediativi, ma se ne deve anche distaccare con l'orgoglio di un linguaggio che sottolinei lo scarto creatosi tra essa e la natura.

Il Vecchio Ospizio San Gottardo è un esempio prezioso di queste dinamiche del linguaggio progettuale che hanno accompagnato l'antropizzazione delle nostre montagne, e il progetto di restauro e ampliamento che ne hanno firmato Miller & Maranta giunge a conferma di co-

me i valori paesaggistici e storici si possano coniugare anche con un deciso linguaggio moderno.

Il nucleo originario dell'ospizio, situato nel territorio del comune di Airolo sul punto più alto del famoso passo alpino svizzero, risale, quantomeno per la sua cappella, al XVI secolo. L'antichità di questa presenza è giustificata dall'importanza del valico, da secoli snodo cruciale per gli scambi commerciali e culturali tra nord e sud Europa, nonché luogo conteso negli equilibri geopolitici dell'area, come attestano le numerose strade che segnano il passo e le ampie fortificazioni militari realizzate nel corso della storia. La costruzione residenziale più antica viene fatta risalire a sua volta al 1623, quando alla cappella fu annessa un'abitazione per il prete. Questo insediamento venne però travolto da valanghe nel Settecento, per essere successivamente ricostruito con funzione di ospizio per i frati cappuccini. Ampliato e trasformato varie

altre volte, nel 1905 subì infine un violento incendio che ne distrusse l'interno, che si dovette dunque sostituire completamente, mentre la cappella veniva ampliata in verticale con l'aggiunta di una costruzione a più piani.

Per tutti questi aspetti, il Vecchio Ospizio è una memoria significativa delle diverse fasi dell'antropizzazione e sfruttamento delle Alpi, da quelle politiche, commerciali e religiose più antiche, a quelle turistiche del mondo contemporaneo, passando inoltre da alcuni rilevanti momenti di "nobilitazione" letteraria tra cui spiccano i passaggi verso la fine del Settecento di Goethe, che pernottò presso l'ospizio. Nel corso del tempo i manufatti architettonici originari del Vecchio Ospizio hanno molto sofferto, e vari momenti della loro testimonianza sono andati perduti a causa delle intemperie della storia e della natura. Ciò nondimeno le ricche vicende sedimentate nell'edificio sopravvissuto



Fronte nord.



Fronte sud.

meritavano di essere rievocate, e proprio alla valorizzazione di questa memoria più evocativa che documentale si è ispirato il progetto di Miller & Maranta. Gli architetti basilesi, cui il lavoro è stato affidato a seguito del concorso vinto nel 2005, si sono innanzi tutto fatti carico dell'imponente volume del fabbricato storico. Ne hanno fatta propria la forma spoglia e isolata quasi si trattasse di un enorme masso staccatosi dal pendio e ne hanno rafforzato in senso plastico una geometria atta a qualificarlo come segno umano *intenzionale*. Il contestualismo della nuova architettura si è così confermato nel suo carattere peculiarmente alpino: l'edificio non si nasconde e si rende al contrario percepibile per la propria autonomia formale nel paesaggio, nel quale si inserisce tuttavia secondo quel principio di "familiarità" che gli stessi architetti dichiarano di perseguire

in molti loro progetti. Si tratta di una familiarità – come Quintus Miller ha spiegato in una sua conferenza – che si basa in particolare modo sulla memoria. Solo ciò che ricordiamo può infatti risultarci familiare: il volto di un congiunto, la nostra abitazione, un amico riconosciuto nella folla, ma anche un certo modo di fare architettura...

Nel progetto del San Gottardo la categoria di familiarità diventa quindi lo strumento privilegiato degli architetti, che operano sui diversi temi progettuali per rendere intelligibile l'architettura in quanto portatrice di memoria culturale. D'altra parte, lo studio Miller & Maranta si è segnalato negli anni esattamente per i numerosi progetti di restauro, riuso, ampliamento e rifunzionalizzazione di edifici storici: dall'intervento su Villa Garbald di Castasegna alla Kunsthalle di Basilea, dall'Hotel Waldhaus di Sils-Maria ai recuperi di architetture del

Moderno come gli edifici residenziali di Riehen. Nel loro intervento sul Vecchio Ospizio gli architetti hanno dunque potuto riversare un'esperienza accumulata in diverse occasioni professionali precedenti. L'importanza di questi lavori sul già costruito non viene però vissuto solo come una competenza "specialistica" che lo studio di progettazione avrebbe maturato nella sua attività. Si tratta anzi di progetti rivendicati all'interno di un'esplicita filosofia professionale, che fa dire agli architetti di considerare in realtà ogni progetto un'opera di riuso del mondo fisico.

Rispettando per quanto possibile l'eredità materiale del monumento storico, anche sul San Gottardo il progetto è intervenuto, come già sperimentato altrove da Miller & Maranta, aggiungendo un nuovo strato temporale che non enfatizzasse però le cesure tra presente e passato. Alcune parti che com-



Il refettorio.



promettevano la chiarezza formale del complesso sono state rimosse e la volumetria della sopraelevazione della cappella, che risaliva agli inizi del Novecento, è stata ridotta in modo da restituire al piccolo luogo di culto un profilo più consona. I due corpi di fabbrica, rimasti sino ad allora distinti, sono stati uniti sotto un grande tetto coperto da lamiera di piombo, dove gli abbaini che lo punteggiano rendono leggibile all'esterno la nuova funzione alberghiera della zona sovrastante la cappella. La fronte principale dell'edificio, esposta a sud, è stata a sua volta alzata di un piano, ma anche qui lasciando leggibili le tracce del preesistente nell'articolazione delle finestre e integrando l'innalzamento nella morfologia tradizionale a frontone della facciata. Senza celarsi dietro l'immagine ereditata del complesso, questo è stato assorbito in un linguaggio moderno, il quale ha voluto co-

munque dimostrare di esserne un legittimo discendente pur nelle diversità espressive. Il riconoscimento di tale discendenza legittima è stato ottenuto sfruttando al meglio l'edificio storico nella sua continuità "tipologica". Di questa andava dimostrata la tenuta formale e funzionale sin dove possibile, introducendo invece il nuovo dove si rendeva necessario. Poiché il potenziamento della capacità alberghiera dimostrava che non aveva senso conservare gli interni del primo Novecento, è stata decisa la loro demolizione, non per soli motivi di miglora di spazio e di peso, ma anche per la scarsa qualità della ristrutturazione succeduta all'incendio. Sono state però preservate le massicce facciate in pietra dei primi due piani. Queste fanno peraltro da base allo sviluppo dell'edificio sovrastante. Lo zoccolo dei primi due piani è stato integrato con i nuovi piani grazie a un nastro di cemento che, posto sopra

le pareti in pietra, ne rafforza la stabilità, mentre all'interno è stata adottata una struttura portante in legno. Questa struttura lignea, che segue in altezza l'intero edificio, applica una tecnica che risale addirittura al Quattrocento. Inserita tra le facciate esterne e i tamponamenti interni in assi di legno, la struttura viene sfruttata persino nelle sue intercapedini, utilizzate per l'isolamento termico e l'ottimizzazione energetica del fabbricato. Anche il disegno degli interni si è ispirato agli stessi intenti progettuali volti ad abbinare al recupero della parte storica un ammodernamento posto sotto il controllo di una forma familiare. L'ospite accede all'ospizio dal vecchio portone in legno e raggiunge attraverso una scala storica il primo piano, dove stanno gli spazi comunitari: una *stüva* più grande con la vecchia stufa recuperata, e una *stüva* più piccola con libreria e una zona cucina. Nei piani so-



Le camere.



vastanti un corridoio centrale disimpegna le camere, tutte illuminate dalla luce naturale attraverso una piccola finestra. Arredate in modo minimale, le camere hanno pareti in legno che fanno parte anch'esse della struttura portante lignea, e nel loro stile parsimonioso ribadiscono la storia dell'edificio quale semplice ospizio. Tutte queste scelte strutturali, materiali, tecniche e formali adottate per rinnovare la vita funzionale dell'edificio, si sono dimostrate opportune anche nel processo costruttivo, perché hanno consentito di ridurre drasticamente i tempi di cantiere, che alle altitudini del passo del San Gottardo (oltre duemila metri sopra il livello del mare) si comprimono in pochi mesi l'anno. Ma, ciò che forse conta ancora di più, è che tutte le trasformazioni sono state introdotte mantenendo sostanzialmente invariata la tipologia architettonica.

Le condizioni topografiche e climatiche, i materiali e le tecniche costruttive sotto cui si radunano le caratteristiche che fanno parlare di una specificità dell'architettura alpina, sono state esplorate da Miller & Maranta affinché il progetto del Vecchio Ospizio non cadesse in un'emulazione formalistica delle architetture tradizionali, bensì ne proponesse una possibile continuazione attraverso la familiarità tipologica di un nuovo edificio percepito come appartenente alla memoria tanto naturale quanto culturale del contesto alpino. Nel 1868, nel capitolo "Gli alti valichi alpini" del suo libro *La montagna*, il grande storico Jules Michelet scriveva: «Non conoscevo la storia di quei paesi, né quella della libertà svizzera, né quella dei proscritti, dei santi e dei martiri che percorsero quelle vie. Eppure compresi ugualmente ciò che in seguito ho conosciuto meglio: cioè che

le Alpi sono *l'altare comune dell'Europa*». Al cospetto di tali maestosi altari eretti dalla natura è inevitabile che ogni architettura diventi piccola. Tuttavia, il rinnovato Vecchio Ospizio San Gottardo di Airolo sembra incastonarsi a meraviglia – sempre per usare le parole di Michelet – tra i molti «diamanti» di cui «è incoronata la fronte inaccessibile» delle Alpi.

Bruno Pedretti



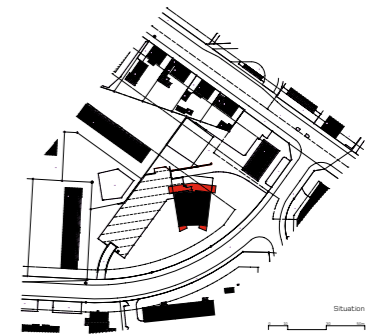
Burkhalter Sumi Torre residenziale a Winterthur

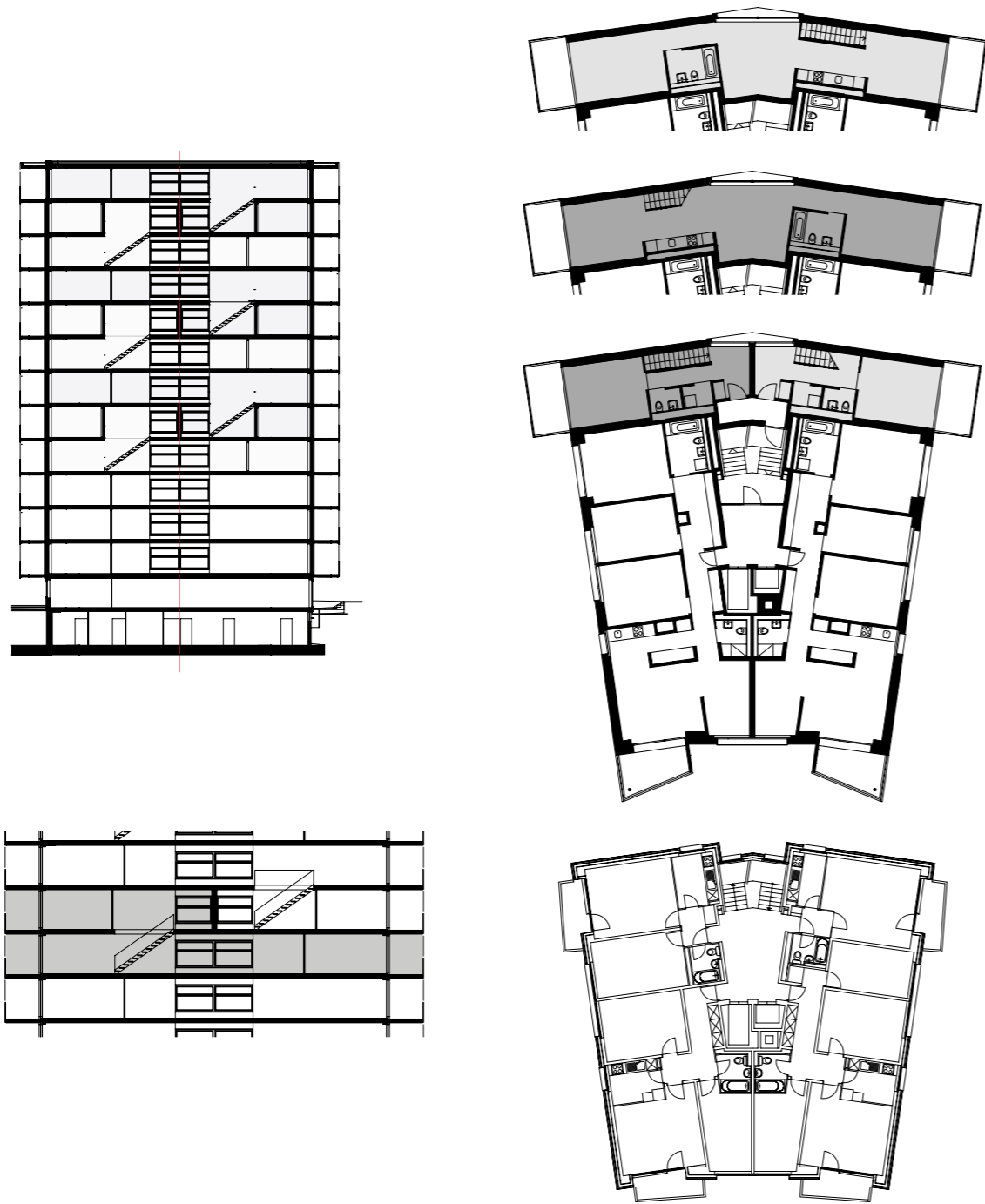
2006 – 2008

Ottimizzare un edificio dal punto di vista energetico significa sempre fornire un contributo all'utilizzo sostenibile della struttura architettonica esistente. La questione della sostenibilità, però, non si limita al tema dell'energia. Con la ristrutturazione, ad opera degli studi di architettura Burkhalter Sumi e Bednar Albisetti, della torre residenziale dell'UBS sulla Weberstrasse di Winterthur, nel quartiere di Mattenbach che si estende fra la città vecchia e Seen, si riesce per esempio a ottenere un aumento degli spazi verdi senza sacrificare l'ambiente esterno. Grazie a un'intelligente fusione architettonica con il preesistente nasce un nuovo edificio, di forma solo leggermente diversa dalla precedente, che risponde a tutti e tre i criteri della sostenibilità, vale a dire alle esigenze dell'ambiente, dell'economia e della società. L'esempio della torre della Weberstrasse dimostra che nel patrimonio edilizio preesistente è racchiuso un grande potenziale per l'edilizia sostenibile. Attraverso il riuso si crea una nuova identità sociale per la casa e per il quartiere: nascono appartamenti moderni, ampi e ben attrezzati, le famiglie

tornano ad abitare nel quartiere, l'invecchiamento della popolazione si arresta. L'uso di energie grigie e non rinnovabili subisce una drastica riduzione, non solo grazie all'isolamento efficiente e al risparmio energetico, ma anche perché viene conservata la compattezza del corpo dell'edificio. Grazie al fabbricato annesso, il fattore di superficie esterna (ossia il rapporto fra la superficie termica esterna dell'edificio e la superficie di riferimento energetico) si abbassa da 0,85 a 0,73, un ottimo valore. Poiché si continua a utilizzare la struttura architettonica esistente, è necessario soltanto un minimo di massa nuova. Inoltre, questa densificazione del quartiere provoca uno scarsissimo aumento della mobilità: le nuove abitazioni sono infatti ottimamente servite dai trasporti pubblici. I vecchi alberi rimangono dov'erano e non vengono impermeabilizzati altri terreni. Anche a livello economico il concetto di risanamento si rivela valido: "rimettendo in forma" il fabbricato per i successivi cinquant'anni, il ciclo di vita dell'edificio si allunga considerevolmente. Al tempo stesso nascono spazi abitativi a costi accettabili, e grazie a una

Denominazione	Risanamento e ampliamento di una torre residenziale in Weberstrasse
Localizzazione	Winterthur, Svizzera
Progetto	2006-2007
Costruzione	2007-2008
Architetti	Burkhalter Sumi Architekten, Zürich Bednar Albisetti Architekten, Winterthur
Collaboratori	Regina Fehr (Bednar Albisetti Architekten) Aret Tavli (Burkhalter Sumi Architekten)
Ingegneri	Nänny & Partner AG, St. Gallen SHAC engineering 3-Plan Haustechnik AG, Winterthur
Impianti elettrici	Gutknecht Elektroplanung AG, Au
Building physics	Zehnder & Kälin AG, Winterthur
Paesaggista	Thomas Steinmann
Impresa edile	Allreal AG, Zürich, Ashwin Teesink, Reto Rutz
Committente	Winintra AG
Foto	Esterni: Heinrich Helfenstein, Burkhalter Sumi Interni: Heinz Unger

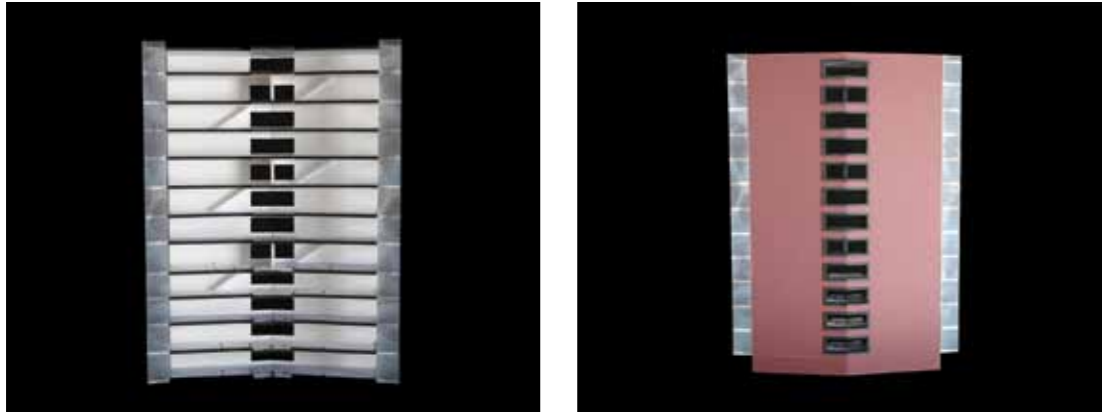




Sezione estensione.
Piani edificio esistente e con estensione.



Facciata nord.



forma architettonica ben riuscita, si ottiene anche una rivalutazione estetica. Persino i materiali impiegati per il rivestimento sono gli stessi di prima, economici e riciclabili.

Il progetto della Weberstrasse conferma che il tema del restauro costituisce anche uno dei pilastri della politica di Winterthur nel campo dell'edilizia residenziale. Nell'ultimo censimento (2000) furono rilevati in ambito urbano 13.420 appartamenti che, costruiti prima del 1970, non erano più stati restaurati e quindi non avevano mai incrementato il proprio valore. Un quarto circa di essi, cioè 3070 alloggi, risalgono agli anni 1946-1960, e la maggior parte è proprietà di privati.¹ In questo contesto, la torre residenziale nella Weberstrasse costituisce un esempio paradigmatico: a distanza di quarantacinque anni l'edificio di dodici piani, costruito nel 1960 dall'architetto Hans Isler, aveva urgente bisogno di risanamento statico, energetico ed estetico. La facciata – in origine un muro doppio con intercapedine di 3 cm di isolamento, cui in

seguito erano stati aggiunti un isolamento esterno e un nuovo rivestimento – lasciava a desiderare. Anche gli appartamenti rispondevano sempre meno alle crescenti esigenze di comfort e ampiezza. A sua volta, la statica non rispondeva più alle attuali disposizioni in materia di sicurezza antisismica: la torre aveva, è vero, i solai in calcestruzzo, ma tutte le pareti erano in muratura, anche la tromba dell'ascensore. E l'accesso diretto agli appartamenti, senza compartimenti antincendio e senza impianti di ventilazione, non era più consentito dalle normative antincendio.

L'intervento non doveva però cancellare la storia dell'edificio e i costruttori volevano sfruttare il massimo della volumetria consentita nel lotto esistente. I primi progetti, incentrati sul risanamento dell'edificio esistente e sull'aggiunta di un nuovo fabbricato a sé stante, fallirono perché il terreno non offriva superficie sufficiente; inoltre, una nuova costruzione avrebbe comportato il sacrificio degli splendidi vecchi alberi presenti sul sito. In questa situazione gli

architetti hanno trovato la soluzione vincente: hanno trasferito l'aumento della volumetria sulla vecchia torre residenziale, rimosso lo strato murario esterno del lato nord dell'edificio e completato la costruzione annettendo un fabbricato sul retro. La nuova fascia architettonica, che ha una curvatura nel mezzo, per cui in pianta figura come un paio d'ali attaccato al largo fronte nord della torre, offre lo spazio per sei nuovi appartamenti duplex e per tre studi più piccoli organizzati per piano. È realizzata in calcestruzzo ed è collegata ai solai del vecchio edificio. In questo modo la lastra di calcestruzzo – in aggiunta a puntellamenti nella zona dove si trovavano i servizi del vecchio edificio – assolve anche alla funzione di pilastro stabilizzatore, migliorando la sicurezza antisismica. Poiché attaccando la parte nuova alla casa preesistente non era necessario creare nuove aperture, agli appartamenti si accede da pianerottoli collocati a metà fra un piano e l'altro nella tromba delle scale preesistente, ora dotata di un impianto di ventilazione e di



Plastici estensione.
Balcone estensione.

serrande collocate fra la scala e gli ingressi degli appartamenti. L'aumento della volumetria ha così comportato costi relativamente bassi. Questo è stato un fattore di importanza essenziale per il progetto, data la modesta entità del budget previsto per l'intera opera. Restaurare abitazioni già esistenti significa non soltanto rinforzarne la struttura ma soprattutto adattare le planimetrie degli appartamenti a esigenze di comfort e di spaziosità in continuo cambiamento.² Gli architetti hanno accorpato le quattro unità presenti in ogni piano della vecchia costruzione in modo da formare due ampi appartamenti di quattro stanze ciascuno. E così, da piccoli alloggi degli anni Sessanta che oggi, con i loro 45 m² di superficie complessiva, darebbero una sensazione soffocante, sono nati appartamenti di tipo familiare con tre stanze da letto e una zona aperta soggiorno-pranzo. Al posto dei precedenti balconi minimali, il progetto ha aggiunto agli angoli della facciata sud due costruzioni a forma di torre costituite da elementi prefabbricati in calcestruzzo

su sostegni in acciaio, in cui si sovrappongono uno sull'altro spazi esterni coperti, ciascuno di circa 8 m² di superficie. Pareti laterali in tessuto, che si tendono in verticale abbracciando ognuna tre piani, proteggono i balconi dal vento e dalla vista; una grande porta a battenti collega gli spazi esterni con le zone soggiorno-pranzo retrostanti. Quello che caratterizza gli appartamenti realizzati nella parte nuova dell'edificio è l'abile modo in cui i piani si intrecciano tra loro. Una grande finestra orizzontale corre lungo la curvatura della facciata e conferisce un chiaro orientamento alle stanze. Ogni unità ha tre balconi coperti esposti a ovest e ad est, che garantiscono un ampio spazio all'esterno. Nella loro struttura, gli appartamenti duplex si ispirano a quelli dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier a Marsiglia (gli edifici residenziali di Burkhalter Sumi riprendono spesso elementi corbusiani).³ Così l'articolazione in coppie verticali delle nuove unità realizzate nella torre corrisponde ai "duplex" che Le Corbusier progettò nel suo blocco resi-

denziale di diciotto piani – anche se nella Weberstrasse manca lo spazio aperto su due piani che caratterizza le unità di Le Corbusier. Ci sono invece, su ciascun lato corto degli appartamenti, aperture, larghe quanto la stanza, che danno sui balconi, da cui si può godere un'ampia vista, con in lontananza la città di Winterthur. Anche la Rue Intérieure, la strada interna di accesso che collega le unità duplex del modello di Marsiglia, è assente nella sottile figura di base del fabbricato aggiunto, tutta orientata verso l'alto, o meglio, sviluppata in verticale invece che in orizzontale. La vecchia tromba delle scale, ravvivata con una nuova tinteggiatura rosso-blu, accresce ad ogni passo la sensazione di salire effettivamente su una torre. Ciò dipende dall'insolita misura dei gradini degli anni Sessanta, le cui alzate sono di 20 cm invece dei 17 che si usano oggi. Ciascuno dei nuovi appartamenti duplex si raggiunge da un pianerottolo intermedio collocato nel vano delle scale preesistente. In una delle due unità si entra dal piano della sua galle-



Facciata nord esistente e con estensione.

Facciata sud con balconi nuovi.

ria (che ha anche un locale uso servizi e una stanza). L'unità si sviluppa verso il basso attraverso una scala di metallo aperta che conduce al piano inferiore, suddiviso in una zona giorno e una zona notte. Alle due aree è annesso un balcone coperto; al centro, fra l'una e l'altra, si trova il soggiorno, articolato dalla curvatura all'esterno della facciata e dominato dall'ampia finestra collocata molto in basso. Il secondo appartamento del duplex segue la stessa logica simmetrica in verticale. Tutti gli appartamenti si sviluppano lungo tre facciate, per consentire un'ampia vista e un'esposizione eccellente. Le rifiniture con pavimenti in legno scuro, pareti bianche e un uso parsimonioso dei colori (tranne una parete rosso scuro dietro gli angoli cottura color antracite, soltanto nei bagni compare un blu scuro) esaltano gli effetti di spaziosità. Le strutture interne dell'edificio si lasciano intuire dal rivestimento esterno. Un decoro applicato con cura, consistente in un intonaco di fondo liscio e un secondo strato ruvido mescolato con elementi micacei, spruzzato in un secondo tempo, traccia sulla facciata nord lo sviluppo dei singoli appartamenti. Sugli altri lati della torre residenziale il restauro si manifesta diversamente: lo strato esterno del vecchio involucro è stato demolito su tutti i piani e poi ricostruito, isolato e provvisto di un nuovo rivestimento esterno intonacato. Questo ha da un lato il compito di non nascondere la storia dell'edificio, e dall'altro di portare una nota di

modernità. Ciò accade grazie a un intreccio artistico di fasce di parapetto orizzontali e verticali realizzate in due colori: un beige color sabbia sottolinea le fasce orizzontali, mentre una tonalità più scura, grigio cemento, sottolinea i pilastri che si ergono verso l'alto. Il disegno ricorda in tal modo un graticcio di pietra, e ricopre la casa come una pelle a trama larga. Le finestre a nastro con le loro cornici color antracite e i rivestimenti in stoffa sui balconi, anch'essi con una parte chiara e una scura, completano l'elegante aspetto.

Grazie a questi molteplici interventi si è riusciti ad adattare l'edificio al presente dal punto di vista non soltanto edilizio ma anche estetico. E già se ne vedono gli effetti sociali: nella parte nuova dell'edificio sono andate ad abitare soprattutto giovani coppie, mentre gli appartamenti di 4,5 stanze sono stati occupati da famiglie. Una volta tanto la realtà sembra aver obbedito alle intenzioni progettuali.

Anna Schindler

(Traduzione dal tedesco di Amelia Muscetta).

– 1. Città di Winterthur, *Erneuerung des Wohnungsbestands, Bericht April 2009*.

– 2. *Ibidem*, p. 5: «In genere il restauro di abitazioni esistenti non comporta drastici cambiamenti nella fascia dei prezzi e nella tipologia degli affittuari. Il suo effetto a lungo termine è piuttosto quello di impedire che la qualità dell'immobile si deteriori e che i suoi vecchi abitanti si trasferiscano altrove.

Secondo i risultati di un'inchiesta svolta nel 2007 fra la popolazione di Winterthur, l'insufficiente livello di manutenzione e di comfort era il principale motivo di malcontento per la propria abitazione».

– 3. Secondo Jacques Sbriglio: «la structure typologique de cet immeuble est composée de deux appartements en duplex, imbriquées tête-bêche autour d'une rue intérieure qui dessert ainsi un appartement dit "inférieur" et un appartement dit "supérieur"» (*Le Corbusier, L'Unité d'Habitation à Marseille*, Birkhäuser 2003, p. 74).



E. & M. Boesch Edificio per servizi a Zurigo

1991 – 1993

Fra le costruzioni che a Zurigo rimarranno in funzione probabilmente ancora per un lungo periodo di tempo, vanno annoverati i palazzi per uffici e servizi sorti negli anni Sessanta e Settanta, molto spesso espressione di un'epoca in cui gli speculatori ritenevano di poter contribuire, al pari degli architetti, all'immagine di una nuova edilizia. Dotati di una flessibilità d'uso programmatica, questo tratto si rivela oggi un'opportunità per dar loro nuova vita partendo dall'interno. A tale proposito, sebbene oggi sia divenuta una pratica ricorrente, va ricordato che ancora pochi anni fa alcuni nostri colleghi si stupivano che ci si potesse occupare del riuso di edifici di qualità minore.

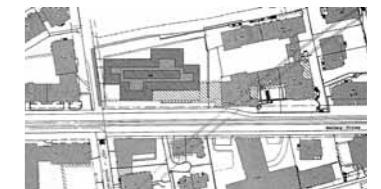
Situazione di partenza

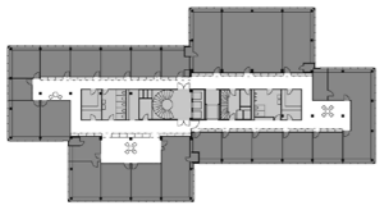
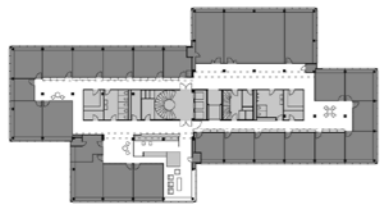
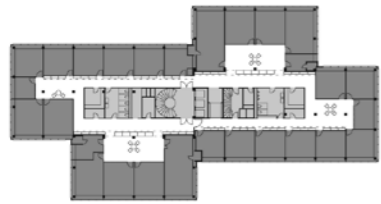
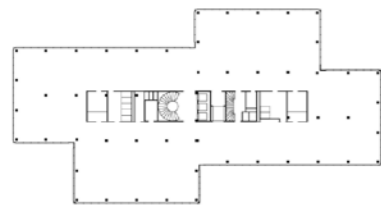
Nel 1972, sulla Weinbergstrasse di Zurigo, fu costruito un edificio per servizi di cinque piani, poi utilizzato per vent'anni da una grande banca. L'arretramento della costruzione dalla strada, la larga scalinata davanti al portico d'ingresso, lo spiazzo antistante rivestito di grandi lastre di pietra artificiale, che rimarcava un senso di distacco, nonché il

trattamento della superficie della facciata di metallo, che ricordava il bronzo, conferivano all'edificio un aspetto pragmaticamente rappresentativo. Tale carattere trovava seguito anche all'interno, in particolare nella larga scala a chiocciola con lucernario. Nei piani, invece, s'incontrava un'immagine diversa: i vari spazi erano innanzitutto definiti da un sistema di pareti divisorie a elementi, e apparivano bassi. In particolare nei corridoi, la luce, gli odori e i colori trasmettevano un senso d'oppressione. Tutto l'edificio era dotato di un impianto di condizionamento, e l'altezza dei piani ne risultava ulteriormente ridotta.

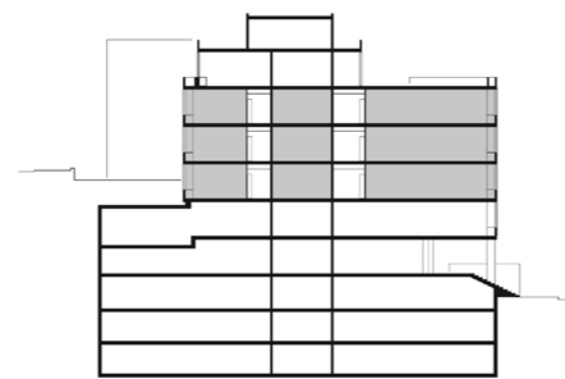
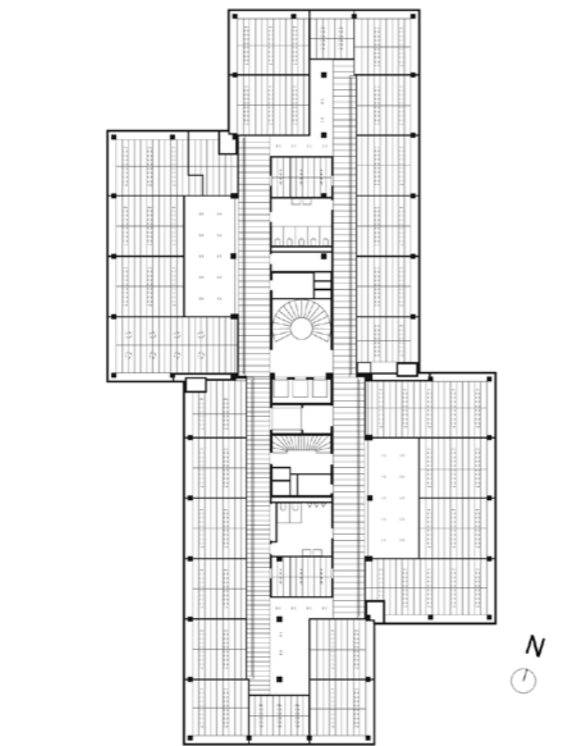
La pianta del palazzo, che richiama le pale di un mulino a vento, non si spiega tanto con una determinata intenzione formale, bensì con la volontà di ottimizzare la funzione degli spazi (uffici singoli o di gruppo) e il corpo dell'edificio adeguandolo alla geometria del terreno. La pianta presenta una distribuzione in parte a doppio corridoio e in parte secondo una matrice più aperta che si presta a diverse interpretazioni. Nonostante talune differenze, il riferimento al-

Denominazione	Studio legale Homburger
Localizzazione	Zurigo
Progetto	1991
Costruzione	1993
Architetti	Elisabeth & Martin Boesch, Zurigo
Artisti	Sol LeWitt
Committente	Studio legale Homburger, Zurigo
Foto	Martin Boesch, Gasser & Eckert

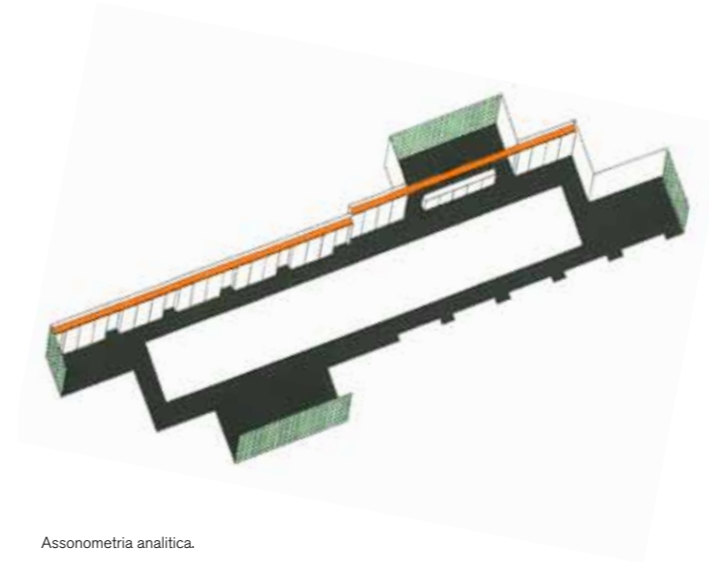




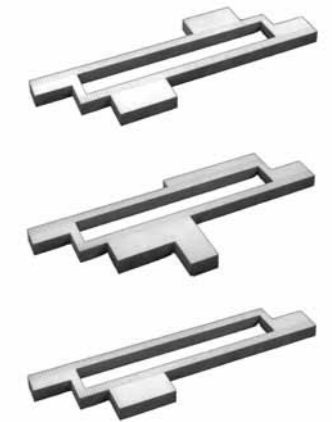
Struttura e organizzazione.
Quarto piano. Terzo piano.
Secondo piano.



Piano del soffitto e sezione.



Assonometria analitica.



La circolazione come piano.

la pianta del Dreischeibenhaus (Thyssenhaus) a Düsseldorf è comunque evidente. Costruito negli anni 1956-1960 dagli architetti Hentrich Petschnigg, tale edificio diventò presto una delle icone dell'architettura tedesca del dopoguerra.

Il nostro committente, un grande studio legale attivo a livello internazionale, intese occupare tre piani dell'edificio sulla Weinbergstrasse, ovvero circa 3000 m², per insediarvi i propri uffici. Una prima analisi doveva verificare che gli spazi esistenti potessero soddisfare con pochi adattamenti il fabbisogno del committente. Ne risultò, però, che non si poteva pensare a un riutilizzo del sistema flessibile delle pareti divisorie perché non rispondeva più alle attuali esigenze acustiche, né alle norme anti incendio e alle tecniche di montaggio. Inoltre, il mercato non disponeva più di componenti compatibili con tale sistema. L'illuminazione si rivelò a

sua volta obsoleta e inadeguata al lavoro davanti allo schermo dei computer.

Questi difetti aprirono la possibilità di riformulare l'impostazione del progetto e di riorganizzare i piani dell'edificio per un suo uso futuro. I tre piani in questione furono quindi completamente svuotati mantenendone soltanto le parti portanti, il nucleo interno e la facciata con gli aggregati per il ricambio dell'aria.

*Schema della pianta:
differenziazione mediante
variazione*

Le caratteristiche strutturali e morfologiche della costruzione e la varietà delle destinazioni d'uso vennero affrontate con una nuova e chiara figura del sistema di distribuzione. Mediante la variazione di tale figura, si ottenne la differenziazione dei tre piani ristrutturati conferendo a ognuno una specifica identità.

Lungo la facciata vennero disposti dei nuovi uffici, di uguale

larghezza ma di diversa profondità. Questi presentano una forma di base spoglia e sono stati dotati di una luce fluorescente diretta e indiretta. Attorno al nucleo interno si sviluppa invece un corridoio anulare, che in seguito è stato rielaborato in modo da ottenere anche una configurazione "segnalica" del sistema di orientamento complessivo.

L'illuminazione laterale del soffitto, accentuata da pannelli applicati quali riflettori di luce, suddivide il corridoio anulare in assi gemelli. Al posizionamento laterale dell'illuminazione corrisponde il trattamento diversificato dei lati dei corridoi: gli armadi con impiallacciatura di betulla, le cui superfici sono lisce e luccicanti, si alternano con le porte arretrate degli uffici e con i pilastri che scandiscono lo spazio. Sopra, su tutta la lunghezza, posato sugli armadi o a sbalzo, corre il canale lineare dell'illuminazione, mentre sul lato opposto c'è il ruvido in-



Regola e variazioni.

tonaco verde del blocco centrale, che ospita al suo interno i vani tecnici.

Sui lati del corridoio si trovano delle insenature, gerarchicamente subordinate agli assi gemelli. La loro funzione, che ne determina anche forma, dimensione e posizionamento, serve a variare la figura dell'orientamento differenziando così i tre piani. Di queste insenature, ovvero spazi per colloqui informali, ne troviamo una al secondo piano e due al quarto. Dal punto di vista spaziale, sono luoghi di maggiore respiro. Di giorno, la luce vi penetra dai lati lunghi delle pareti di vetrocemento, mentre larghi mobili alti fino alla cinta riprendono l'allineamento degli armadi.

Il piano più rilevante come uso pubblico è il terzo, dove la variazione formale fa dell'insenatura la zona di accoglienza. Questa, a forma di L, si allunga verso l'angolo della facciata, da

dove si apre, come da un belvedere, una vista panoramica sulle Alpi, il lago di Zurigo, i tetti della città vecchia e il Limmattal, creando una forte relazione tra spazio interno e spazio esterno. Il mobile della *reception*, una composizione volumetrica che continua l'allineamento del corridoio, non tocca né parete né soffitto e rafforza la sua plasticità grazie alla vernice rossiccia dell'impiallacciatura di betulla. Allo stesso tempo, tale tonalità unifica la varietà dei volumi e delle superfici, che per motivi acustici sono in parte forati all'interno. Sul lato opposto, a monte, lungo gli assi gemelli del terzo piano, si trovano le sale di riunione e per i procedimenti arbitrari.

La figura dell'orientamento si ritrova anche nel differente rilievo dei soffitti. L'alto soffitto in metallo con microforatura degli uffici si alterna con il soffitto basso fatto di pannelli

chiusi di metallo lungo gli assi di accesso che coprono i canali di ricambio dell'aria, e con le parti di soffitto di gesso liscio delle zone di collegamento.

Queste soluzioni, differenziando la sezione, sono state adottate per poter rafforzare la percezione di uno spazio più ampio, sin quasi ad annullare l'altezza reale. Sul pavimento, una moquette uniforme si contrappone a tutte le differenziazioni unendo i vari spazi. Tenuto su una tonalità decisamente grigia, il pavimento ribadisce la forma del sistema di orientamento.

Poiché le necessità funzionali chiedevano di ottenere un corridoio anulare, gli assi gemelli sono stati riuniti alle estremità del blocco centrale con zone di collegamento. I lunghi corridoi culminano da un lato con una parete di vetrocemento, cui risponde al lato opposto una parete chiusa che accoglie le pitture murali.



La pittura come opera autonoma ma integrante il progetto

Già nella fase iniziale del progetto il committente esprime il desiderio di integrare delle opere d'arte nei futuri spazi degli uffici. Ancora prima di avere un'idea concreta sulle opere, gli architetti definirono, nell'ambito del loro concetto architettonico, i luoghi dove l'arte avrebbe potuto servire alle loro intenzioni. I committenti si lasciarono convincere da tale approccio. In seguito, si chiese all'artista new-yorkese Sol LeWitt di fare delle proposte sottoponendogli le situazioni architettoniche previste. Egli ebbe a disposizione piani, campioni di colori e di materiali della nuova architettura così da completarla a modo suo.

Le *Wavy Horizontal Bands with Colors Superimposed*, un tema del tutto nuovo all'interno dell'opera dell'artista, furono create nel 1993 appositamente per il progetto della Weinberg-

strasse. Si tratta di un'opera d'arte autonoma, integrata però nelle intenzioni spaziali dettate dagli architetti.

Le pitture furono realizzate in ognuno dei due angoli periferici dei tre piani e risultano unite virtualmente da un piano all'altro creando ogni volta due grandi corpi ondeggianti colorati. Esse entrano in dialogo con il blocco centrale, mentre l'effetto di profondità dell'opera, generato dal gioco delle trasparenze e dal suo cromatismo complesso, si relaziona all'effetto cangiante dell'impiallacciatura di betulla. Inoltre, con la loro presenza e le variazioni le "onde" rafforzano ulteriormente ai tre diversi piani l'intelligibilità degli spazi.

Nel 2011 lo studio legale in questione trasloccherà nella Prime Tower nel Maag Areal a Zurigo. È previsto che anche i sei *Wall Drawings* traslochino, o, per meglio dire, che ven-gano nuovamente realizzati nei futuri lo-

cali. Quest'opera di Sol LeWitt è infatti trasferibile non per suo spostamento fisico, ma grazie ai disegni certificati dell'artista, che prevedono un preciso piano d'esecuzione. L'originalità dei *Wall Drawings* coincide insomma non con la loro matericità bensì con la loro realizzazione in spazi che siano quanto più possibile simili a quelli della prima esecuzione. Per questo motivo, le "onde" della Weinbergstrasse saranno coperte di bianco e lasceranno al loro posto degli spazi mancanti. Data la fragilità degli interni, forse, però, questo non sarà un problema per il nuovo inquilino, se in futuro costui continuerà il ciclo di costruzione e demolizione, di uso e riuso, cercando a sua volta una propria forma di rappresentazione architettonica.

Elisabeth & Martin Boesch



E. & M. Boesch Villa Rainhof a Zurigo

2005 – 2008

Costruita nel 1867 su una dolce collina morenica nell'antica periferia di Zurigo, la villa si presentava con tre facciate in stile neorinascimentale che davano sul lago e con una fronte posteriore poco significativa, sul lato del bosco dello Zürichberg. L'ingresso era situato su un lato. Negli anni Quaranta del Novecento fu trasformata in una residenza bifamiliare, da qui lo spostamento dell'accesso nella parte posteriore della casa, un adattamento della pianta, nonché la costruzione di una nuova scala. All'interno, tutte le decorazioni risalenti all'Ottocento furono eliminate. A partire dagli anni Ottanta, il Politecnico di Zurigo prese poi in affitto i locali eseguendo ulteriori adattamenti.

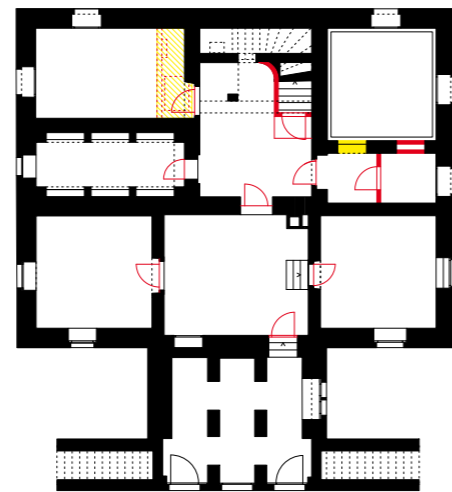
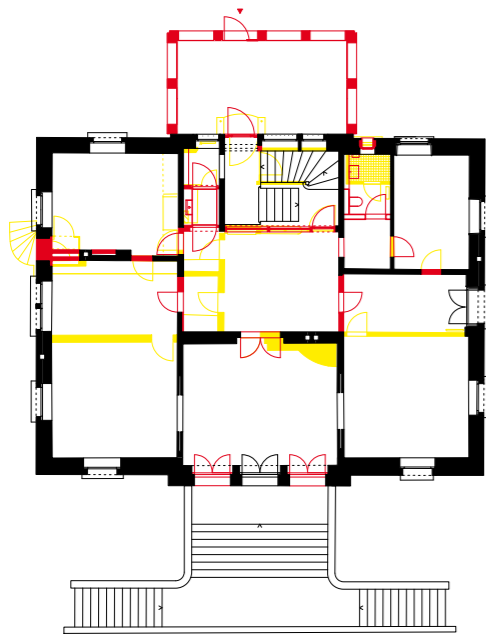
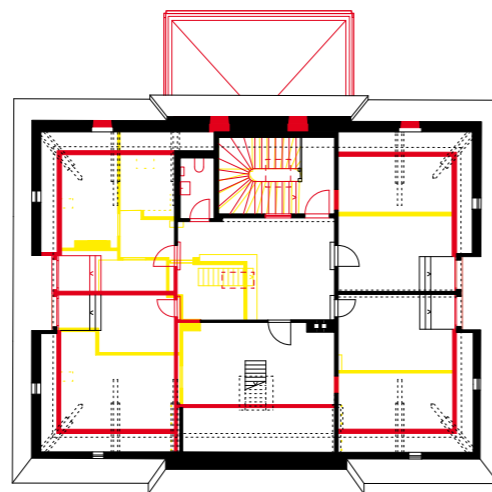
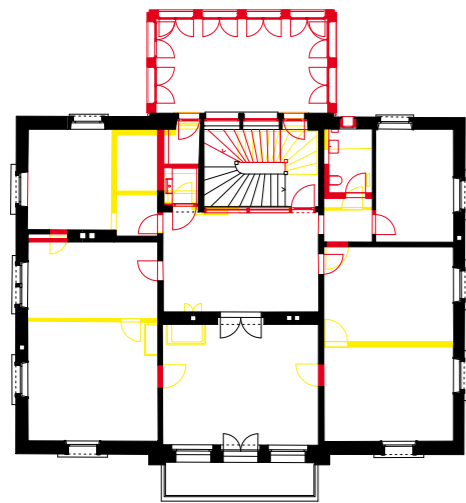
La parte esterna fu posta sotto tutela, mentre i principi di salvaguardia meno vincolanti per la parte interna vennero definiti mediante un'analisi progettuale. Con l'attuale ristrutturazione, effettuata per gli Istituti di Botanica e di Biologia Vegetale dell'Università di Zurigo, si passa alla trasformazione definitiva della villa in un edificio desti-

nato all'istruzione. La pianta viene ridefinita dal punto di vista tipologico e, grazie a un ampliamento, la villa ottiene un ingresso adeguato, con una piccola sala sovrastante. Vengono in tal modo attribuiti all'edificio due orientamenti: alla facciata sul lago si aggiunge ora quella a monte.

Il risanamento degli elementi obsoleti e l'enorme rinnovamento tecnico rappresentano l'aspetto non percepibile del progetto. Allo stesso tempo, l'aspetto spoglio dei locali sollevava quesiti ai quali si rispose con un nuovo "programma decorativo". Una delicata tinteggiatura delle stanze per i seminari ai piani principali, incisioni nei nuovi rivestimenti di legno, pitture sagomate sui soffitti degli atri e della sala sopra l'ingresso, nonché accurati lavori di falegnameria, hanno così restituito ai vari locali la necessaria densità architettonica. La proposta di decorazioni con motivi perlopiù fitomorfi è ovvia: il linguaggio astratto sarebbe infatti risultato troppo distaccato nella parte nuova dell'ampliamento.

Denominazione	Istituto di Biologia, Università di Zurigo
Localizzazione	Giardino Botanico, Zurigo
Progetto	2005-2006
Costruzione	2007-2008
Architetti	Elisabeth & Martin Boesch, Zurigo
Collaboratori	Nils Krämer, Zurigo
Arti applicate	Mbah Moses Godlove, Mirca Maffi, Elisabeth & Martin Boesch, Bettina Köhler
Committente	Università di Zurigo
Foto	Martin Boesch





Primo piano.
Piano terra.

Piano tetto.
Piano -1.

La scelta differenziata dei vetri, l'applicazione di pomoli decorativi sui fermavetro al piano superiore, i rilievi sui pilastri ad altezza dello sguardo e posizionati come le Korai sull'Eretteo, la disposizione dei giunti, la tonalità e la struttura del cemento armato che ricordano i dettagli

in profilati di pietra arenaria della casa antica, sono stati gli strumenti progettuali per conferire alla villa un nuovo significato che si riallacciasse però alla memoria stratificata nell'edificio.

Elisabeth & Martin Boesch



Nuovo ingresso.
Sala sopra l'ingresso e rivalorizzazione degli interni.



Mario Botta Teatro alla Scala a Milano

2001 – 2004

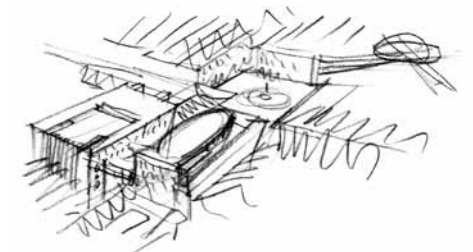
«Devo comunicare agli esteti qualcosa di rovinoso: un tempo la vecchia Vienna era nuova». Questo aforisma di Karl Kraus dovrebbe essere usato come incipit ogni volta che, davanti a un intervento di trasformazione del patrimonio monumentale e storico, si dispongono sul campo di battaglia i partiti della conservazione reliquiaria e, all'opposto, dell'innovazione iconoclasta.

Un aforisma non rende giustizia alle sfumature e posizioni dialettiche intermedie. Tuttavia, una sentenza tragicamente sarcastica come quella di Kraus illumina a dovere la scena su cui si agita il dibattito odierno in materia di memoria e salvaguardia dell'eredità culturale.

È una facile profezia affermare che la ristrutturazione del Teatro alla Scala, condotta per la parte del restauro conservativo dall'architetto Elisabetta Fabbri con la consulenza della Soprintendenza ai beni architettonici e ambientali di Milano e per la parte dell'innovazione architettonica dall'architetto Mario Botta, si imporrà come uno dei tentativi emblematici del nostro tempo di ricucire il rapporto lacerato con la memo-

ria, il passato, la tradizione. Non potrebbe essere diversamente, sia per il valore simbolico del monumento milanese, sia perché l'eredità culturale è diventata una delle questioni dominanti nelle odierne discipline progettuali e in generale umanistiche. Come lo stesso Botta afferma: «Il problema centrale da affrontare, quando nell'autunno del 2001 mi è stato proposto di progettare la ristrutturazione della Scala, è subito apparso quello della legittimità del linguaggio architettonico contemporaneo nella sua relazione con il monumento storico. Il grande teatro aveva bisogno di profonde trasformazioni tecniche e spaziali, che non potevano limitarsi al restauro conservativo delle parti monumentali e neppure a una rifunzionalizzazione degli ambienti preesistenti di minore pregio storico. Non il passato in quanto tale, ma nemmeno un futuro radicalmente diverso, garantivano risposte adeguate. Gli interventi, che per necessità dovevano trascendere l'ambito del restauro filologico delle parti monumentali, si aprivano dunque sulla sfida più difficile: dimostrare che il nuovo

Denominazione	Restauro e ristrutturazione del Teatro alla Scala
Localizzazione	Milano, Italia
Progetto	2001
Costruzione	2002-2004
Architetto	Mario Botta
Collaboratori Studio Botta	Tobia Botta, Maurizio Pelli, Fermo Bellini, Giancarlo Marzullo, Nicola Salvadé, Antonello Scala, Giuditta Botta, Kujtim Begolli
Progetto strutturale	BMS Ingegneria (Milano), Aldo Bottini, Alessandro Biondi, Alberto Gentina, Gabriele Weisz, Roberto Casartelli
Progetto e direzione artistica restauro parte monumentale	Arch. Elisabetta Fabbri
Direttore dei lavori e coordinatore	Ing. Antonio Acerbo
Impianti scenotecnica	Ing. Franco Malgrande
Consulente per l'acustica	Ing. Higin Arau
Impianti elettrici, meccanici, speciali	Ing. Luigi Berti
Impresa edile	Consorzio Cooperative Costruzioni
Committente	Comune di Milano
Foto	Pino Musi



poteva instaurare un dialogo con l'eredità storica, con la memoria monumentale, con l'eccezionale valore simbolico del teatro milanese. Per raggiungere questo scopo, si doveva però evitare che un progetto senz'anima celasse il riordino funzionale e gli aggiornamenti tecnici come degli intrusi "infrastrutturali" non degni di mostrarsi in pubblico. Ma sarebbe stato altrettanto indegno intervenire con l'arroganza di un nuovo più o meno stupefacente, o viceversa sottomettere supinamente l'immagine delle parti architettoniche contemporanee al potere figurativo del monumento antico».

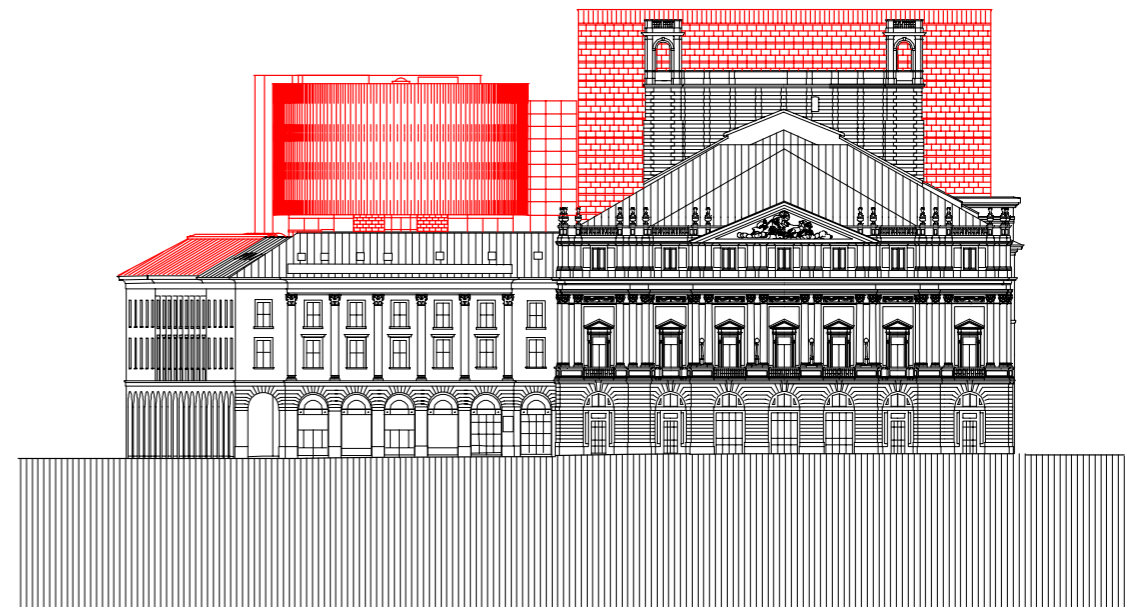
Nessuno dei tempi storici doveva insomma risultare unico vincitore, nonostante il valore del nucleo monumentale del Piermarini richiedesse una doverosa e accurata salvaguardia filologica. Se non bastava il restauro ma era altresì da escludere ogni radicale innovazione indifferente al passato, al linguaggio architettonico contemporaneo si poneva così il difficile compito di nascere autonomo e insieme garantito come da un certificato di corretta discendenza storica. Sostiene Botta: «Alla cultura del progetto moderno vengono attribuite gravi colpe. Talvolta a ragione ma spesso anche a torto, la cultura modernista viene incolpata delle selvagge cementificazioni del nostro paesaggio, della bruttezza delle nostre periferie, persino della violenza che attraversa molti nostri ambienti urbani. L'intervento scaligero mi è parso allora un'occasione irripetibile per evidenziare la

dimensione della memoria quale problema centrale nella riformulazione dell'etica progettuale del Moderno. Dato il valore storico del Teatro alla Scala, potevo tentare di far assumere al gesto architettonico contemporaneo una diversa, difficile responsabilità: l'espiazione del Moderno». L'intervento di ristrutturazione (come riduttivamente è stato chiamato l'intervento scaligero, forse per smussare le punte polemiche del dibattito pubblico che lo ha accompagnato) si doveva di conseguenza articolare su una poetica progettuale del tempo genealogico che evitasse l'assoggettamento storicistico al passato ma anche la cesura in nome di un assolutismo del nuovo. Sulle trasformazioni e gli ampliamenti imposti dalla necessaria modernizzazione della struttura si innestava il problema della modernità legittima del nuovo segno architettonico.

Botta ne è sempre stato certo: «Consideravo un gravissimo errore difendere il progetto con la sola giustificazione tecnica, dove il nuovo fosse ridotto a una sorta di "infrastruttura" da nascondere dietro l'immagine "figurativa" del monumento antico. Dovevo convincere i miei interlocutori che nel corso di due secoli il "nuovo" si era in realtà continuamente innestato nel complesso originale del teatro, a volte con cesure violente (come la demolizione del convento contiguo a via Verdi ad opera del Canonica) e molte altre volte con superfetazioni approssimative, condotte anche con le modalità di un precario *bricolage*, soprattutto

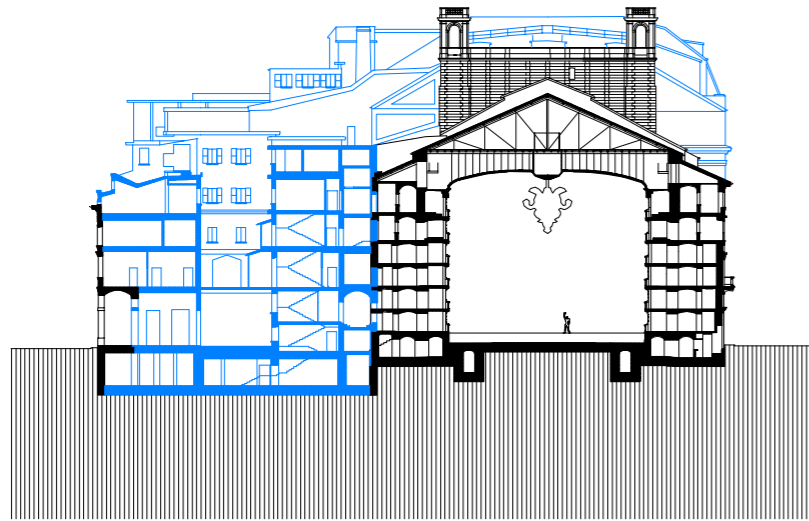
sulle coperture. Per fortuna la struttura originale neoclassica aveva retto ai differenti aggiornamenti del manufatto architettonico, così come aveva saputo trovare un rinnovato rapporto morfologico con il contesto urbano, a sua volta interessato da molteplici trasformazioni nel corso del tempo, in particolare con l'apertura a metà Ottocento dell'attuale piazza della Scala. Il complesso del teatro era quindi da leggere secondo una successione di tempi presenti, non come un monumento arroccato su un unico, presunto tempo originario».

Queste affermazioni di Botta ben si prestano ad essere lette come una declinazione in senso architettonico di ciò che il filosofo della storia Reinhart Koselleck ha definito la condizione di «contemporaneità del non contemporaneo» che marca l'incertezza temporale dell'identità moderna. Oggi non ci è consentito appartenere a una sola e specifica tradizione come nelle epoche premoderne, ma non possiamo neppure appartenere esclusivamente al nostro tempo, in ragione delle stratificazioni storico-culturali che permangono nella nostra attualità. Per questo l'architetto ribadisce che il suo progetto mirava «a portare nella nuova Scala, con chiarezza e reciproco rispetto tra presente e passato, l'immagine storica che rende ricca e bella la città europea. Là dove in Nord America o in Asia si sarebbe proceduto secondo i principi di un moderno sostitutivo del preesistente, a Milano, città europea, occorreva procedere piuttosto

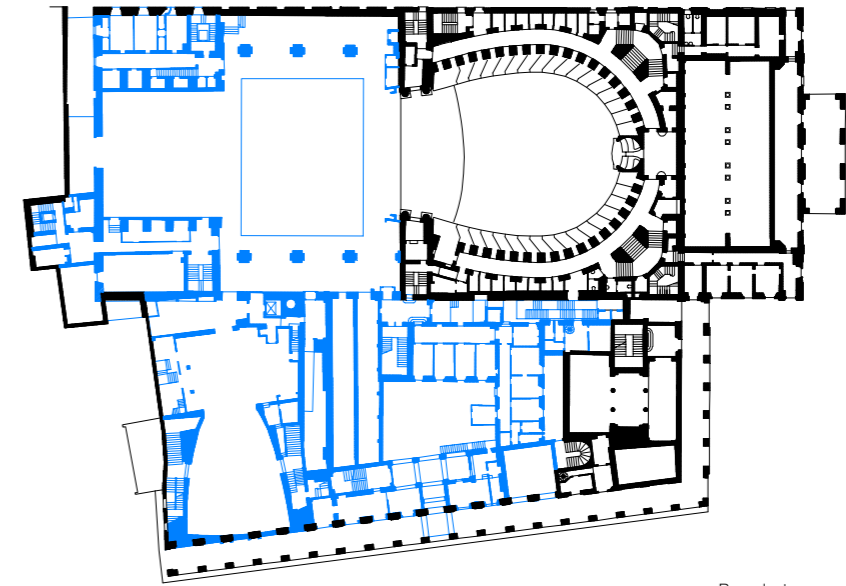


Prospetto su via Manzoni.

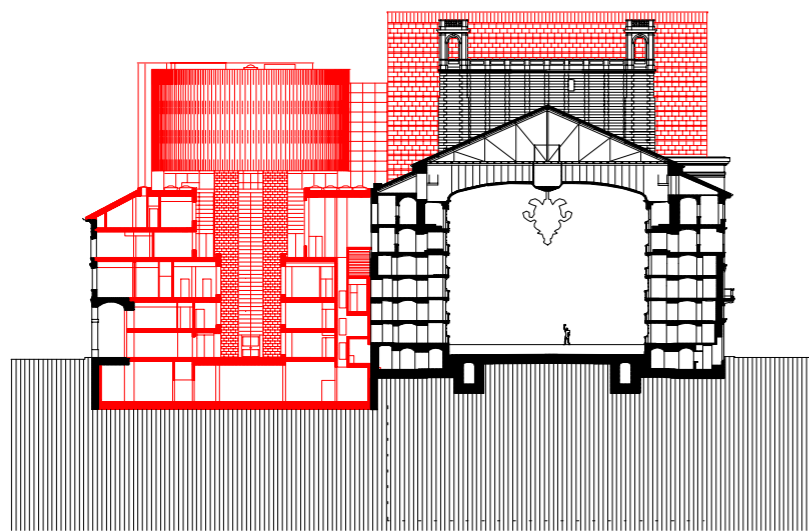




Precedente.

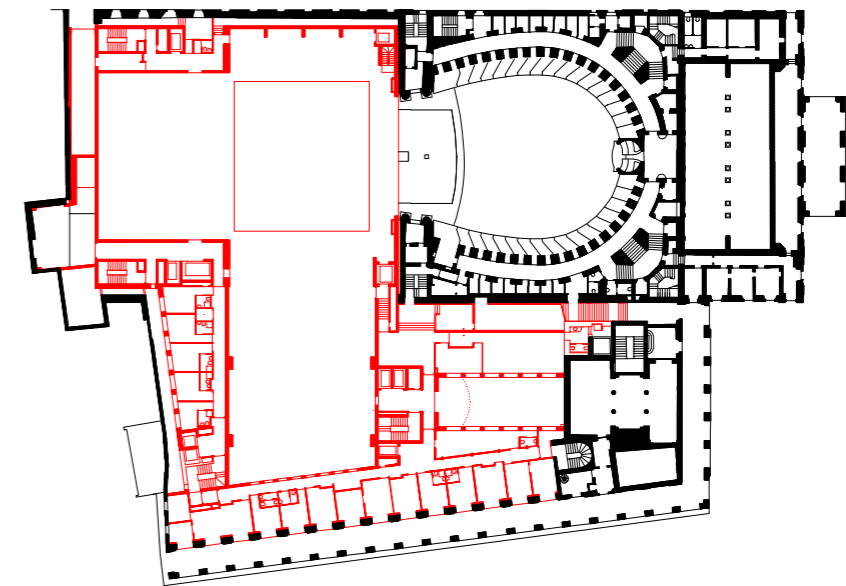


Precedente.



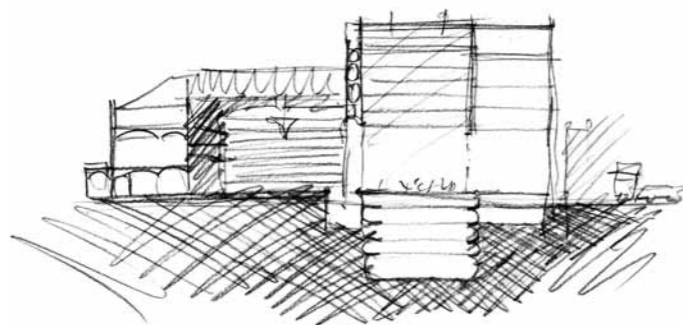
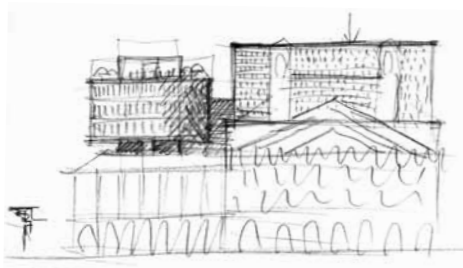
Sezione trasversale sul cortile e la sala Piermarini.

Nuovo.



Pianta quota + 2.94.

Nuovo.



per accostamento e integrazione. Ovviamente non ho mai pensato a una integrazione mimetica, che sarebbe scaduta in anacronismo storicistico. Ho provato piuttosto a restituire in chiave architettonica la nostra identità odierna stratificata, chiarendo il rapporto tra il restauro della parte storica e l'innesto dei nuovi corpi come in una sorta di gioco geologico della temporalità, dove i vari elementi partecipano alla costituzione di una forma complessiva dichiarando ognuno la propria età. Se guardiamo i due nuovi corpi del complesso teatrale, l'ellisse degli uffici e dei camerini e il volume della torre scenica, si coglie con sufficiente facilità che ho operato in modo da commisurare il linguaggio architettonico contemporaneo su quello dell'eredità storica, evitando il doppio pericolo di una incorporazione mimetica o, viceversa, di una cesura drammatica. I due nuovi corpi, nella loro semplificazione formale, negli assi ordinatori, nelle volumetrie, negli stessi materiali e nella tessitura delle superfici, proprio perché elementi architettonici contemporanei, sono disegnati secondo una forte astrazione formale. È l'astrazione lo strumento visivo che ho pensato per assorbire al meglio l'inevitabile aumento volumetrico dovuto alle necessità della grande macchina scaligera (dove si sono demoliti 120 mila metri cubi e ricostruiti 130 mila). Oltre che portare a una sintesi nitida le nuove articolazioni volumetriche del teatro, e oltre che esplicito rimando alle tradizioni antimimetiche delle arti del Moderno, nel progetto l'astrazione

ricopre un ruolo importante per la costituzione dell'immagine pubblica del teatro. Per ottenere questo, ho pensato a una essenzialità dei nuovi corpi che fungesse da fondale all'architettura neoclassica del Piermarini. Questa, così "incorniciata", diventa la rappresentazione "figurativa" di un'eredità storica salvaguardata senza però che essa si appiattisca su un unico tempo passato. La "cornice" astratta delle nuove architetture mostra la storia nel suo processo stratigrafico, non come la reliquia di un tempo originario esclusivo».

Con queste riflessioni l'architetto rivendica quella specifica poetica con cui, come ha scritto altrove, prova a portare nel progetto moderno una «condizione di reciprocità tra il presente e il passato». Se la nuova architettura, come egli sostiene, ha sempre a che fare con «debiti culturali», è allora nello spazio concettuale della modificazione in rapporto con l'eredità storica che va collocato il lavoro scaligero. In un'epoca come l'attuale, che, per usare le categorie dello storico dell'arte Salvatore Settis, oscilla vertiginosamente tra «eccesso di continuità» (come nei paesi tradizionalisti) ed «eccesso di discontinuità» (come nelle culture che collassano e muoiono), l'Europa diventa il laboratorio di un possibile «equilibrio fra continuità e discontinuità» grazie alla «forma ritmica» della sua memoria storica. La nuova Scala progettata da Botto si colloca dunque nel difficile terreno di un'architettura che rifiuta di assoggettarsi servile al «pathos

della tradizione», ma che al contempo ambisce a superare le lacerazioni innovative che troppo spesso umiliano la storia per far posto all'egotismo espressivo contemporaneo.

Della Scala ristrutturata molti commentatori hanno presto apprezzato non solo la capacità di inserirsi nel contesto urbano, ma anche le sensibili migliorie acustiche, le capacità funamboliche della nuova macchina scenica progettata dall'ingegnere Franco Malgrande e la bellezza degli interni settecenteschi curati con restauro filologico dall'architetto Elisabetta Fabbri, tutti interventi che hanno riportato il teatro milanese all'altezza della sua fama musicale planetaria. E poiché l'istituzione milanese è un centro di produzione musicale, a Botto non sono sfuggite nemmeno le analogie tra i propri intenti architettonici e i modelli interpretativi della musica. Secondo le sue stesse parole: «I paralleli tra architettura e musica richiedono molta cautela, ma non potevo evitare di interrogarmi su alcune loro prossimità. È infatti indubbio che l'allestimento di un'opera dell'Ottocento, o in generale del repertorio classico, sollevi ogni volta anche per i musicisti il problema del rapporto tra il passato del modello originale e il presente della sua interpretazione. Nel nuovo allestimento di un'opera di Mozart, Verdi o Wagner, il direttore d'orchestra, i musicisti, il regista, lo scenografo e tutti coloro che concorrono alla messa in scena, devono operare con rispetto delle intenzioni originali dell'autore, ma allo

stesso tempo rivitalizzarle con l'interpretazione. L'architettura, arte del mondo fisico, nel rapporto con il proprio "repertorio" storico incontra forse difficoltà operative più complicate che la musica. Tuttavia, al di là delle differenze disciplinari tra le due arti, mi pare che oggi sia auspicabile immaginare progetti che si dimostrino emancipati tanto dalla discontinuità urlata del nuovo, quanto da un asfittico tradizionalismo destinato a sfociare in falsificazione storica. Spero quindi che il progetto per la nuova Scala venga apprezzato per il suo linguaggio architettonico, che, sebbene contemporaneo, ha cercato di farsi interprete del "repertorio" della stratificazione storica». Con buona pace degli «estetisti» strigliati da Kraus, la Scala ristrutturata sembra così rivendicare la sua nuova immagine architetto-

nica in virtù dello stesso statuto interpretativo dell'arte musicale che in essa si pratica. Poiché nel mondo moderno, come ha acutamente formulato il musicologo Carl Dahlhaus, «la controparte dell'ansiosa ricerca del nuovo è rappresentata dalla presenza di un museo immaginario di opere classiche», la nuova Scala progettata da Mario Botta andrà letta come uno dei momenti privilegiati in cui l'ansia del nuovo ha cercato di riappacificarsi con la sua controparte: il museo immaginario della memoria.

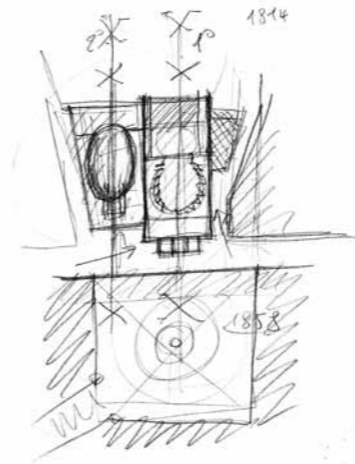
Bruno Pedretti

Questo articolo riprende, in forma abbreviata e aggiornata, il testo pubblicato con il titolo *Il Moderno espiato. Colloquio con Mario Botta*, in C. di Francesco (a cura di), *Il Teatro alla Scala. La Magnifica Fabbrica*, Electa, Milano 2005.

Nota al progetto

La ristrutturazione del Teatro alla Scala di Milano interessa un ampio triangolo urbano che dalla piazza antistante si estende da un lato lungo via dei Filodrammatici fino alla piazzetta di Mediobanca e dall'altro lungo via Verdi fino all'edificio ex San Paolo. Le differenti parti edilizie sono dominate lungo via Verdi dal volume del corpo teatrale e da quello retrostante della scena secondo il progetto del Piermarini e sul lato di via Filodrammatici dai corpi edilizi ottocenteschi. L'attuale configurazione edilizia è il risultato di continue trasformazioni avvenute a partire dai primi anni seguenti l'inaugurazione fino ai decenni scorsi. Queste trasformazioni, avvenute all'interno del perimetro edilizio, hanno sempre mantenuto il rispetto delle facciate sul fronte stradale ma hanno alterato in maniera importante l'impianto tipologico originario, con sopraffettazioni e addizioni all'interno delle corti. Altri importanti innalzamenti dei volumi sono avvenuti negli ultimi decenni con la costruzione di corpi tecnici per far fronte alle esigenze della macchina teatrale e per rispondere, almeno in parte, alla messa a norma dei sistemi di sicurezza.

L'intervento architettonico proposto può essere distinto in quattro settori: quello del restauro conservativo, quello del volume della torre scenica, quello delle costruzioni di servizio sopra i tetti lungo via Filodrammatici e, da ultimo, la proposta di sostituzione edilizia dell'edificio ex San Paolo.



Il *restauro conservativo* interessa il corpo della sala del Piermarini e il volume edilizio ottocentesco dell'ex Casinò Ricordi. L'intervento in questi settori è teso unicamente al ripristino della struttura originaria con la rimozione delle parti aggiunte e il riordino delle finiture; l'unico cambiamento sensibile è il leggero rialzamento del pavimento della platea, teso a offrire una migliore visibilità per gli spettatori.

Il *volume della torre scenica* è l'intervento edilizio più importante: prevede l'innalzamento della torre scenica per rispondere alle nuove esigenze tecniche, con la formazione di un doppio graticcio tecnico che eleva la quota di copertura a 37,80 m rispetto alla quota del piano terra. In questo settore è prevista anche una costruzione ipogea della fossa scenica che raggiunge quota -16 m. Nei piani retrostanti la torre scenica sono ricavate sei sale di prova che raggiungono la quota di copertura della torre stessa.

L'innalzamento di volume della torre scenica e dei volumi del retroscena sono inscritti in un parallelepipedo arretrato di due metri e mezzo rispetto al fronte della facciata lungo via Verdi.

I *servizi lungo via Filodrammatici* prendono il posto delle sopraffettazioni recenti realizzate sopra i tetti, in modo tale da ripulire il fronte sulla strada secondo gli aspetti originali. Oltre la quinta stradale, il progetto prevede un riordino al piano terra con la formazione dello spazio laterale alla scena, là dove si trovava la "piccola Scala". Sul retro del Casinò Ricordi si recupera il vuoto della corte. Nella parte sopra il tetto di copertura di questo corpo ottocentesco vengono demoliti tutti i corpi edilizi aggiunti confusamente nei decenni scorsi e viene innalzato un nuovo volume a pianta ellittica dove trovano posto numerosi servizi richiesti (camerini, cameroni, spogliatoi...). È questo un volume "nuovo", aggiunto sopra i tetti, che si dispone a lato del volume della scena con una propria autonoma immagine.

L'*edificazione sull'area ex San Paolo* non è direttamente interessata alla prima fase del progetto, poiché ricade nel perimetro esterno all'area di proprietà del Comune di Milano. È comunque prevista un'edificazione importante per il funzionamento del Teatro alla Scala e in particolare realizza gli spazi per il retroscena al piano terra, i camerini e una sala di prove (balletto) all'ultimo piano. È questa un'edificazione proiettata per realizzare

un alleggerimento dei volumi richiesti all'interno del perimetro della Scala.

Materiali

La costruzione dei nuovi volumi previsti al di sopra dei tetti esistenti è realizzata con struttura portante in calcestruzzo o con profilati di ferro metallici. Per questi volumi è previsto un rivestimento esterno in pietra. La scelta della pietra sarà definita in fase di esecuzione con una campionatura (tipo pietra di Vicenza o botticino o simile). I due volumi, torre scenica contigua a via Verdi e servizi a lato di via Filodrammatici, prevedono un trattamento diversificato del rivestimento in pietra: liscio con una tessitura a lastre orizzontali quello della torre scenica; con lame di pietra verticali accostate o a modo di brise-soleil per il volume a pianta ellittica sopra via Filodrammatici. Il trattamento "astratto" della configurazione di questi due volumi è immaginato per contrastare le parti "figurative" delle architetture del Piermarini e quelle ottocentesche lungo via Filodrammatici.

Mario Botta (2003)



Ricerca



Una “Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell’architettura del XX secolo”

Roberta Grignolo

La conservazione del patrimonio architettonico e la sua trasmissione ai posteri è considerata una delle priorità dalle istituzioni culturali nazionali e internazionali, *in primis* l’Unesco, che già dal dopoguerra ha messo in piedi politiche di conservazione lungimiranti. Tuttavia, mentre tutti convengono sulla necessità di restaurare le architetture dei secoli passati – edifici civili e chiese medievali o barocche – è molto più arduo mobilitare le opinioni del vasto pubblico attorno al restauro e riuso delle architetture del XX secolo. Il valore storico-documentario delle opere recenti è difficilmente riconosciuto dai non addetti ai lavori, e questo per diverse ragioni, non ultima la vicinanza temporale, che rende difficoltosa la messa a punto di strumenti di lettura critica adeguati.

Questo è tanto più preoccupante se si considera che nei prossimi anni gli interventi sul patrimonio recente sono destinati ad aumentare per diverse ragioni: per i fenomeni di degrado materiale, derivante dall’uso di tecniche costruttive all’epoca ancora sperimentali; per l’adeguamento ai mutati standard tipologici (evidenti nel caso delle abitazioni); per l’adeguamento normativo: si pensi alle norme antincendio, ma anche a quelle sul risparmio energetico.

Inoltre oggi, accanto al valore storico-documentario del patrimonio esistente, occorre considerare il valore di risorsa economica: nell’attuale contingenza economica ed ecologica, gli interventi di demolizione e nuova costruzione (e i conseguenti costi) sono difficilmente giustificabili. Questo vale a maggior ragione per il patrimonio recente, se si pensa che nel XX secolo

si è costruito più che in tutti i secoli precedenti. Ma è veramente conveniente conservare gli edifici esistenti? I pareri sono discordi.

Alcuni, e si tratta soprattutto di promotori immobiliari, sostengono che adeguare gli edifici esistenti alle esigenze normative e di comfort odierne sia più caro che demolire l’esistente e costruire un edificio nuovo. In alcuni casi è certamente vero, basti pensare al restauro dello Zonnestraal Sanatorium a Hilversum, degli architetti Duiker e Bijvoet (1925-1928), costato tre volte quanto un edificio nuovo con la medesima funzione. Tuttavia si tratta di un caso molto particolare: il governo olandese ha stimato il complesso così importante per la storia dell’intera nazione (per ragioni storico-documentarie, ma anche culturali, sociali eccetera, troppo complesse per poter essere qui richiamate) da finanziare gran parte dei lavori di salvaguardia.

La valutazione economica di un intervento dipende molto da cosa viene considerato tra i costi. Per fare un calcolo complessivo realistico, nel bilancio costi-benefici di un’operazione di demolizione e costruzione occorre computare anche i costi per la bonifica dei terreni e per lo smaltimento dei materiali, che “lievitano” in presenza di materiali considerati pericolosi come l’amianto (mentre ci sono sistemi che consentono di sigillare gli elementi in amianto rendendoli innocui e mantenendoli *in situ*). Se poi ci si trova nel contesto urbano bisogna mettere in conto una lunga serie di effetti collaterali, tra cui i disagi arrecati agli isolati limitrofi dalle polveri della demolizione, l’incremento di traffico provocato dai mezzi pesanti che portano



Aurelio Gaffetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy, Bagno di Bellinzona, 1967-1970. La vasca per non nuotatori, 1970.



La vasca per i bambini, fine anni Settanta. A pag. 124: la piscina olimpionica, fine anni Settanta.



La passerella e gli spogliatoi, 1970.

via le macerie, l'inquinamento acustico eccetera. Per tutte queste ragioni il restauro e riuso del patrimonio costruito del XX secolo – e non solo di quello che storici e critici possono giudicare “degno di conservazione” – rappresenta una scommessa fondamentale, oltre che dal punto di vista storico e culturale, anche dal punto di vista economico ed ecologico. Quando si parla di sostenibilità tutti pensano all'architettura bioclimatica o all'impiego di fonti energetiche rinnovabili, ma il primo modo di “essere sostenibili” è di conservare ciò che già esiste, adeguandolo alle esigenze odierne. Quando si parla di restauro e riuso si parla dunque anche di sostenibilità.

In questo senso i paesi del nord Europa mostrano la via: l'intervento nella nota fabbrica Van Nelle a Rotterdam (1928-1931, recupero 1997-2001) è stato reso possibile anche dalle politiche edilizie particolarmente lungimiranti dei Paesi Bassi, le quali, considerata la scarsità di spazi liberi e il valore dei terreni olandesi, ricavati a fatica dal mare, incentivano il recupero del patrimonio costruito esistente e scoraggiano le nuove costruzioni.

Il riuso del patrimonio costruito del XX secolo – che si tratti di recupero, riconversione funzionale o restauro conservativo –, sollecita la padronanza di strategie progettuali *ad hoc*, supportate da strumenti critico-operativi appropriati.

Il restauro del patrimonio architettonico cosiddetto “moderno” è oggetto di dibattito a livello

internazionale già dagli anni Ottanta, anche grazie all'azione dell'associazione DoCoMoMo International e delle sue sezioni nazionali (dove DoCoMoMo sta per Documentazione e conservazione dell'architettura del Movimento Moderno). Tuttavia l'azione dell'associazione riguarda soprattutto gli edifici emblematici del XX secolo, quelli, per intenderci, che hanno un posto “legittimo” nella storia dell'architettura. Mancano all'appello gli edifici “altri”, che tuttavia costituiscono risorse economiche ed ecologiche. A questo si aggiunge il fatto che il dibattito e i progetti di restauro e riuso realizzati hanno prodotto una vasta mole di materiali che tuttavia sono ancora in parte dispersi, difficilmente confrontabili e di faticoso reperimento da parte dei non addetti ai lavori.

Per rispondere a queste lacune, nel 2009 è stato intrapreso un progetto di ricerca che ha come obiettivo la messa a punto di una *Enciclopedia critica per il riuso e il restauro dell'architettura del XX secolo*. Dove il termine “enciclopedia” rimanda alla sistematizzazione dei saperi e alla loro restituzione in forma ordinata e organica; e l'aggettivo “critica” ne sottolinea la natura non “onnicomprensiva” e selettiva. La ricerca, lanciata dai professori Bruno Reichlin, dell'Accademia di architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana, Franz Graf del Politecnico di Losanna e Vittorio Magnago Lampugnani del Politecnico di Zurigo, con la partecipazione della SUPSI di Lugano e della Fondazione Archivio

del Moderno di Mendrisio, è stata finanziata dalla Conferenza Universitaria Svizzera (CUS) con l'intento di promuovere la collaborazione tra le principali scuole di architettura nazionali e rappresenta pertanto un'opportunità unica per far lavorare insieme diverse istituzioni in cui sono presenti competenze di alto livello.

L'*Enciclopedia* mira a configurarsi come un inventario delle conoscenze che concernono le architetture del XX secolo in quanto oggetti da conservare, offrendo al contempo una riflessione critica sullo stato attuale dei saperi coinvolti: dalla storia e critica dell'architettura recente alla storia materiale del costruito, dalla storia urbana al rilievo, dalla diagnosi dello stato di degrado fino alle tecniche d'intervento.

L'opera sarà articolata in testi teorici (o voci) e in casi-studio (o studi monografici). I primi tratteranno le nozioni fondamentali e ricorrenti della pratica del restauro, riuso e ripristino, toccando i punti chiave del dibattito sulla salvaguardia del XX secolo nei principali paesi che hanno contribuito allo sviluppo della disciplina. I secondi illustreranno invece interventi di restauro e riuso esemplari, scelti, tra un vasto numero, alcuni per l'importanza dell'edificio nella storia dell'architettura, delle tecniche costruttive e dell'urbanistica del XX secolo, altri per l'ingegnosità e l'intelligenza delle strategie di salvaguardia adottate. Un'opera così articolata – testi teorici e casi-studio saranno connessi da rimandi incrociati – mira a costruire progressivamente un “inventario critico” delle esperienze fat-

te, aperto alla discussione, e a trasformarsi in memoria vivente di una cultura e di una pratica.

Consentendo di confrontare criticamente interventi esemplari e conferendo autorità ai casi e alle esperienze che rispecchiano ad alto livello le competenze disponibili in un dato momento, l'*Enciclopedia* finirà per costituirsi come metro di valutazione e acquisirà il valore della “giurisprudenza”. Così facendo promuoverà anche la trasparenza e la continuità delle scelte e dell'azione nel campo della salvaguardia del patrimonio del XX secolo.

Una ricerca con tali obiettivi costituisce il terreno d'incontro dei più disparati attori della salvaguardia (storici, archeologi, architetti, ingegneri, costruttori, antropologi eccetera) e apre la via a collaborazioni interregionali e tra istituzioni diverse. Lo sviluppo della ricerca sarà inoltre accompagnato da una serie di seminari a cui saranno invitati esperti di fama internazionale e che consentiranno di raccogliere esperienze in parte inedite, di dare visibilità alla ricerca e di discuterne i risultati “strada facendo”. Un primo seminario metodologico (giugno 2010) ha affrontato le questioni aperte e le prospettive della ricerca nel suo complesso, un secondo incontro (novembre 2010) ha portato a Mendrisio i protagonisti di alcune delle più interessanti esperienze di restauro delle superfici vetrate moderne; nei prossimi mesi seguiranno altre iniziative, tra cui un seminario sulla questione del retrofit energetico e uno sul restauro degli interni del XX secolo.

La pubblicazione dei risultati della ricerca complessiva, prevista in versione sia cartacea sia elettronica, ne assicurerà la visibilità presso la comunità scientifica internazionale e contribuirà a costruire un tavolo di discussione a livello nazionale e internazionale.

In chiusura è forse necessario un breve chiarimento terminologico.

Può sembrare strano – e forse quasi ingenuo – vedere accostati, nel titolo ancora provvisorio del nostro progetto di ricerca, i termini “restauro” e “riuso”, che in alcuni ambiti culturali sono considerati addirittura antitetici. Per noi, entrambi designano due aspetti della stessa problematica e la distinzione tra loro non è netta ma, al contrario, molto più labile di quanto si pensi.

L'obiettivo di fondo della nostra ricerca è fornire uno strumento utile a tutte quelle pratiche che vanno nella direzione di salvaguardare il patrimonio edilizio esistente, di intervenire su di esso per tramandarlo ai posteri e/o per adeguarlo alle esigenze attuali. Tuttavia, ai fini del progetto di ricerca era necessario dare un nome all'insieme



Veduta aerea, 1970.

delle operazioni tese a perpetrare la vita di un oggetto nel tempo. I due termini “restauro” e “riuso” (su cui per altro è sempre possibile ritornare) ci sono sembrati designare al meglio la nostra missione, anche se siamo coscienti della loro ambiguità e dei diversi significati che assumono nel dibattito corrente. Per questo è sembrato utile in questa sede proporre un primo chiarimento. Ogni edificio esistente rappresenta prima di tutto una risorsa che, nel momento in cui viene salvata dalla demolizione e considerata per un'operazione di salvaguardia (di qualsiasi tipo essa sia), pone il problema ineludibile di definirne la collocazione storico-critica. Un accurato e approfondito studio storico-critico, svolto preliminarmente al progetto, risponderà a questo scopo, ma da esso discenderà anche un fascio di destinazioni d'uso compatibili (se non addirittura auspicabili), di possibilità di riutilizzo caratterizzate da margini di libertà molto diversi tra loro. Nella fattispecie, il grado di libertà dell'intervento sarà tanto maggiore quanto minore sarà il valore storico-documentario riconosciuto all'edificio originario. Alcuni edifici, riconosciuti come “monumenti” a tutti gli effetti, richiederanno accurati interventi di restauro, fortemente condizionati dall'esistente e dalla necessità di conservazione della sostanza originaria; altri edifici, interessanti soprattutto per il loro valore economico, apriranno la strada a operazioni di riuso, capaci per esempio di sfruttare a loro vantaggio le qualità dell'edificio esistente mettendole in risalto, o addirittura di accrescere la qualità degli spazi interni originari, magari proponendo una nuova distribuzione o un sistema di illuminazione artificiale che migliori la fruibilità dell'esistente.

I termini “restauro” e “riuso” costituiscono dunque per noi due diverse dimensioni della stessa questione, anzi si comprendono e compenetrano l'un l'altro. Non si può progettare il restauro di un edificio senza pensare al suo riuso, cioè alla sua nuova funzione – anche quando questa è la “museificazione” dell'edificio stesso, cioè la sua trasformazione in un museo. Viceversa, quando si parla di operazioni di riuso si allude anche a interventi di salvaguardia di alcune parti



La vasca per non nuotatori, fine anni Settanta.

dell'edificio, altrimenti si tratterebbe di operazioni di demolizione e nuova costruzione.

Per noi entrambi i termini designano interventi guidati da una profonda conoscenza dell'esistente, che consente di porre le decisioni progettuali su di un piano di maggiore consapevolezza e di decidere, coscientemente, quale valore attribuire alle caratteristiche materiali (a quella che i restauratori designano come “sostanza materiale originaria”) e immateriali dell'edificio originario. Se il progetto d'intervento viene messo a punto sulla base di una profonda conoscenza dell'esistente, cioè se la storia, fattuale e materiale, dell'edificio viene compresa e fatta propria dai progettisti, e se le qualità architettoniche intrinseche della preesistenza, e i suoi eventuali difetti, vengono riconosciute (si può forse parlare di “atmosfera” per designare ad esempio l'insieme delle sensazioni derivanti dalla sequenza spaziale, dall'impiego della luce naturale – diretta o diffusa, zenitale o laterale –, dall'effetto che la luce crea quando si posa sui materiali eccetera), allora l'intervento cercherà di trarre il massimo da ciò che esiste, sempre nel rispetto delle specifiche qualità della risorsa.

Concludendo, il progetto dell'*Enciclopedia*, finanziato con lungimiranza dalla CUS, rappresenta per diversi aspetti una ricerca innovativa.

Nel campo della salvaguardia del patrimonio del XX secolo si tratta di un progetto unico per l'eterogeneità e il numero delle competenze scientifiche coinvolte, per la sua natura corale e per l'ampiezza delle prospettive. È utile, perché risponde al bisogno di sistematizzazione dei saperi percepito dagli specialisti del settore. È necessario, perché le conoscenze sulla salvaguardia del patrimonio recente sono scarse presso i professionisti, architetti e ingegneri, e presso gli studenti, futuri professionisti. Le strategie d'intervento sul patrimonio recente, infatti, ancora non fanno parte della pedagogia del progetto correntemente insegnata nelle scuole svizzere, nonostante si stimi che il 70% degli interventi che vengono attualmente realizzati nel nostro paese riguardino proprio il patrimonio esistente. Anche in questo senso il progetto dell'*Enciclopedia* ha ricadute che superano quelle della pubblicazione dei risultati, poiché mira a sviluppare nelle scuole svizzere competenze e saperi che possano costituire la base per la costruzione di nuovi insegnamenti ai diversi livelli universitari (master e post laurea), che rendano il progetto di architettura più sensibile alle questioni del riuso e restauro e quindi, in senso lato, alla sostenibilità dello sviluppo del paese.

English Abstracts

**Reuse of the
Architectonic
Heritage**

Introduction

Among the many publications produced by our School, the need was felt for one that would more closely document the debate that fosters cultural exchanges between our faculty members and designers. It was therefore decided to plan a publication that would have a profile close to that of a journal of theory. We called this publication the “Quaderni dell’Accademia di architettura di Mendrisio” (hence the acronym AAM). We might also have called it the “Annals”, because for the time being we plan to bring out one issue a year, as a general rule, but the term “Quaderni” (equivalent to the French “Cahiers” or “Notebooks”) seemed more suitable. Then the acronym AAM will remind some readers of the “AA Files”, the journal of the Architectural Association School of Architecture in London. This similarity appeals to us and we hope it will prove a good omen for our initiative. In fact, as the reader can see, this is not just a linguistic point. Rather, it is our ambition to occupy at least one area of that space of architectural debate which tends to be left vacant by academic journals. As a statement of intentions and to test the editorial formula, the first issue focuses on *Reuse of the Architectural Heritage*. We are convinced that the issue of the recovery of the architectural heritage, and in particular that of the Modern, is becoming an unavoidable challenge for the design disciplines in cultural and political terms as well as professionally.

Valentin Bearth
Dean
Academy of Architecture,
Università della Svizzera italiana

Reflections on the conservation of the architectural heritage

Bruno Reichlin

The essay discusses the principal problems, methods and instruments bound up with the complex project of recovering, restoring and reusing the recent built heritage, examined across its full range and not reduced to the usual exemplary case studies. The necessary relationship to be established with the architectural heritage of the 20th century cannot be confined to the preservation of the masterpieces of Modernism alone. It has to include the opportunities for reusing large numbers of buildings by revealing their potential, even when they have lost their original function or appear physically and technically obsolete. This approach to the reuse of the architectural heritage thus asks us to move beyond habits of thought which tend to rigidly separate the aspirations of new architecture from confronting history and its built legacy. Unlike those who see conservation as an essentially conservative and defensive attitude, opposed to the ideology of the new, it has to be revalued as a great opportunity for contemporary architects to rethink the instruments, reasons and attitudes of their profession, both in the foundations of the discipline and its relations with other professions and skills. The reuse and restoration project, which grows out of a historical-critical understanding, is therefore the privileged instrument for that “building in the existing” today made necessary by the immense quantity of modern and recent construction, which has over-spread our physical environment.

Restoration of the 20th century heritage

Towards a material history of the built environment

Franz Graf

In the case of the architectural heritage of the 20th century, a knowledge of the materiality of the built environment acquires special importance, because construction itself becomes a field of investigation and, for the numerous protagonists of the Modern, the central theme of their design. New materials, their performance often overrated, were frequently used and, together with poor maintenance, resulted in rapid decay. The question of their conservation, restoration and reuse thus calls for a knowledge of their material substance and the culture that created them. The material history of construction, of which this essay is practically a manifesto, in this respect acquires a precise role in the multitude of specific historical disciplines which make up what Fernand Braudel called the history of material civilization. Based on the principal currents in the analysis of materials, construction and building systems, the material history of the built environment is not therefore derived from traditional art history, and it also deviates from the general history of construction techniques first developed in the classical period. Rather it deals with techniques derived, sometimes indirectly, from the industrial practices in specific sectors of production or of Civil Engineering itself, and this detailed knowledge is used to establish a better informed and more far-sighted practice of restoring the architectural heritage of Modernity.

The skin of the historic building

Technical and cultural values in the practice of restoration

Bernhard Furrer

Starting from the analogies with human skin, the text addresses the question of architectural facades in order to explore problems of maintenance and restoration. It deals with facades and the external surfaces in general of 20th century buildings, but addresses the issues using principles of conservation that are valid for historic buildings from all periods. There should be the same concern for authenticity determined by the architectural subject, and the same rules applied to restoration in the case of recent architectural works possessing the value of a cultural heritage. The only difference will lie in the analysis of materials and construction techniques, since numerous major innovations were made in the course of the 20th century. Knowledge applied to the restoration of 20th century architecture calls for accurate studies of synthetic materials and their behavior over time. Facades, plasterworks, roofing and window casings thus become the fields of investigation, which will have to be matched by the quality of the restoration. This will finally be dealt with by seeking to strike a balance between the improvements to functionality and energy-efficiency made necessary in old buildings and their preservation as the embodiments of historical memory. The conservation of the heritage must not be reduced simply to protecting the skin of a building, but through a technical knowledge of products and materials it is essential for it to incorporate the restoration of the complex relationship between the architectural interior and exterior.

Reason, memory, imagination

When territory becomes landscape

Claude Raffestin

In today's debate the category of "landscape" has increasingly been paired with that of the "territory". This requires an understanding of their proximity but also their profound differences. By drawing on the arguments of Alfred Sohn-Rethel, this paper seeks to characterize the territory as a result of physical or manual labour, while the landscape is created by intellectual or spiritual labour. Territory and landscape are therefore two different states of the same physical world, which is grasped at different times in its objective elements or through its emotional, evocative, memorial and cultural values. From this polarization stems the importance of the aesthetic dimension, which gives the landscape a significance in which the reality of the physical world is not only inhabited but also conceived as an image. Reason, memory and imagination thus constitute the paths through which the landscape is defined apart from the simple use-value of the territory, and so comes to assume a cultural exchange value. In the words of Simmel, in landscape, *Stimmung* (mood), which is a characteristic of artistic thought, is introduced into "matter". Hence the popularity of landscape painting in the modern period but also of landscape photography and the interest shown for landscape by many writers, with Stefan Zweig and Joseph Roth as significant examples.

Function in a world of fiction

Reuse of the historic heritage and the principle of disjunction between form and content

Bruno Pedretti

This paper examines examples of the recovery of brownfield sites, which have multiplied in recent years, in order to understand what relationship is created in reuse projects between the persistence of the inherited architectural form and the adaptations made necessary in converting the existing buildings to new uses. To investigate the cultural values inherent in this question, the analysis draws on the "principle of disjunction" between form and content developed by the historian Erwin Panofsky. This principle shows that the art of past centuries often created hybrids between "classical form and Christian content," or between "classical themes and Christian forms." Panofsky's historiographical theorem (intuited before him by Nietzsche) is thus a valuable tool for investigating not only general systems of cultural transmission, but also the more specific themes of Modernist architectural theory, with their constant concern lest interventions to preserve the value of historical artefacts might recreate forms of historicist imitation. This is made clear by discussions of the topic ever since the mid 19th century, with the succession of the theories of Ruskin, Morris and Viollet-le-Duc, followed by numerous Modernist authors. What these varied voices in the architectural debate have in common is an insistence on the disjunction between form and content as an inevitable questioning which besets both the practices of architectural reuse and the general principles of the conservation of the cultural heritage.

Bearth & Deplazes

House of the Sun at Jenins

The project consisted of extensive restructuring work but also entailed upgrading the function of the context and the landscape value of the architectural complex, whose oldest section dates from the 18th century. In particular, the veranda built in 1905 was replaced by a new structure which guaranteed better comfort and energy-savings as well as enhancing the value of the house's relation with landscape. The new veranda, rising two storeys high, is designed in ventilated timber and acts as a buffer space which releases solar energy also to the areas behind it in the old building. The latter has been restructured in its various parts and is thus closely integrated with the new structure. The differences between the stonework, which makes the old building massive, and the timber which creates a contrast, making the new veranda lighter, are reduced to unity by the white plaster rendering used on both. In this way we sought to overcome the attitude to design which, especially in the last decades of the 20th century, insisted all too often on maintaining the contrast between the juxtaposition of the new architecture and the existing building. The reuse project for the House of the Sun sought rather to absorb the old into the new, so demonstrating the technical and functional compatibility between them. This was done because we felt that the difficult dialogue with the architectural heritage we have inherited needs to be approached not by emphasizing contrasts but by seeking a synthesis between technological advances and the preservation of the documentary value of the heritage.

Miller & Maranta

Old St Gotthard Hospice at Airolo

The building stands on the Saint Gotthard Pass, over 2000 meters above sea level. It has suffered from destruction and been rebuilt various times in the course of its many centuries of existence. Nevertheless it remains a valuable memory of the various phases of human use of the Alps, and its rehabilitation served to emphasize its historical value. The project was assigned to the Basel-based architects as a result of the competition they won in 2006. Firstly it brought out the tactile strength of the architectural complex. While intervening with a substantial restructuring, the architects did not compromise the appearance of the complex, which makes it look "homelike", in keeping with the established canons of Alpine architecture. This homely quality was achieved while preserving the typological continuity of the principal front. The project preserved the massive facades of the historical building, with the first two floors made of stone and acting as the base for the development of the building above. Timber was instead adopted for the load-bearing system of the upper floors, using a technique which dates back to the 15th century. The design of the interiors also seeks to integrate the recovery of the historical part with the modernization entrusted to a form which retains the historical memory. All these decisions made to renew the hospice spaces functionally also proved advantageous in the constructional process itself, making it possible to drastically reduce construction times.

Burkhalter Sumi

Residential tower in Winterthur

The project demonstrates how the existing building stock can embody a great potential for sustainable architecture. After forty-five years (the residential tower was built in 1960), the new project has extended the building's life cycle by at least another fifty years through static consolidation and upgrading its energy use, but also through aesthetic improvements. The successful solution consisted of the addition of a new architectural belt, which in the plan resembles a pair of wings attached to the large north front of the original building. This produced an increase in volume without adding new points of access to the apartments. It thus also transformed the typologies of the apartments to suit today's needs, enhancing levels of comfort as well as the overall illumination. At the same time the project improved the insulation of the building and upgraded its anti-seismic systems, while the singular form of the new addition made it possible to preserve the valuable green space behind the building. All this was achieved strictly within budget and with a significant reduction in grey and non-renewable energies. The residential tower on the Weberstrasse is thus a valuable example of housing policy in Winterthur, since the building received a new lease of life through energy-saving, functional, aesthetic and social modifications, as has been confirmed by the approval of its residents.

**M. & E. Boesch**

Service building and Villa Rainhof in Zurich

The project involved three of the five floors of an office building erected in 1972 in Zurich. Previously used by a bank, the spaces were low-ceilinged, defined by partition walls, and seemed cramped. The new clients (a large law firm) wanted to upgrade it functionally but also to enable it to represent the public face of the business, while the whole space had to be brought up to current standards by improving its environmental performance. It was decided to make the most of the structural and morphological characters of the building by clarifying the layout of the distribution system around the circular corridor and introducing variations on the three different floors to confer a distinctive identity on each. The redesign of the spaces drew on the elements of light, colours and furnishings incorporated into the architecture. The different solutions thus fostered the impression of a larger space than the real one. The public value of the new spaces was further enhanced by the artist Sol LeWitt's *Wavy Horizontal Bands with Colors Superimposed*, a work consisting of paintings produced independently but integrated into the spatial purposes of the architects.

Also testifying to the Boesch partnership's work in the field of restoration and reuse is the renovation and extension project of the 19th century Villa Rainhof in Zurich. This has been reclaimed in its technical plant but also redefined in its typological layout and extended with a new entrance with a small room above it.

Mario Botta

Teatro alla Scala, Milan

The restructuring of La Scala Opera House was carried out to the conservation and restoration project by the architect Elisabetta Fabbri, in consultation with the Office for the Architectural and Environmental Heritage of Milan, while the architectural innovations were entrusted to the architect Mario Botta. The project emerged as one of the emblematic attempts in our time to restore the lacerated relationship with memory, the past and tradition. The central problem was to confer legitimacy on a contemporary architectural vocabulary in relation to Piermarini's famous neo-classical building. The project therefore focused primarily on the profound technical and spatial alterations required by the new functional needs of the opera house, but these were incorporated into a redesign of the monument that created an architecture which enabled the various strata of its history to co-exist in a sort of geological layering of different time scales. The two new blocks in the theatre complex (the ellipse containing offices and dressing rooms and the volume of the fly tower) thus create the forms of a close proximity between a contemporary architectural vocabulary and the historical heritage, so avoiding the twin dangers of mimetic subordination or, conversely, a dramatic rupture with the past. The project was required to absorb the inevitable increase in volume due to the needs of the great machinery of the opera house, with the demolition of a volume equivalent to 120,000 m³ and the reconstruction of approximately 130,000.

A "Critical Encyclopaedia for Reuse and Restoration of 20th Century Architecture"

Roberta Grignolo

The project for the *Encyclopaedia*, funded by the Swiss University Conference (CUS), involves the three Swiss Schools of Architecture in Mendrisio, Lausanne and Zurich. It has fostered a research project that is innovative in several respects. The themes of restoration and recovery of the Modern architectural heritage has been the subject of international debate since the eighties, but its results remained scattered and difficult to compare. This research therefore aims to correct these shortcomings. It is not only useful as a systematization of the requisite skills and their presentation in an orderly and comprehensive form. It is also necessary to disseminate an understanding of the conservation of the 20th century heritage among professionals and the students themselves. The strategies for intervention in the 20th century legacy, in fact, are still inadequately represented in the teaching of schools of architecture in Switzerland, although it is estimated that 70% of the operations currently carried out in the country are connected with this specific sector. In this respect the planned *Encyclopaedia* will produce far-reaching effects that will go well beyond the publication of the results alone, as it aims to develop skills and knowledge that can form the basis for planning new university courses at different levels (M. Arch. and post-graduate courses), making the architectural project more responsive to the issues of reuse and restoration, and so, in the broadest sense, fostering sustainability.

Note biografiche

Biographies

Bearth & Deplazes

Valentin Bearth dopo la laurea al Politecnico di Zurigo con Dolf Schnebli inizia a collaborare con lo studio di Peter Zumthor. Dal 1997 al 2000 fa parte della Commissione Federale per la Protezione dei Monumenti in Svizzera. È professore ordinario di Progettazione all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana. Andrea Deplazes si è laureato con Fabio Reinhart al Politecnico di Zurigo, dove è professore ordinario. Insieme, Valentin Bearth e Andrea Deplazes fondano nel 1988 a Coira lo studio Bearth & Deplazes, al quale nel 1995 si associa Daniel Ladner. Lo studio realizza numerosi edifici residenziali, pubblici e scolastici, ottenendo riconoscimenti nazionali e internazionali: nel 1999 risulta finalista al prestigioso Mies van der Rohe Award.

Valentin Bearth after graduating from the Polytechnic of Zurich with Dolf Schnebli began to collaborate with the Peter Zumthor practice. From 1997 to 2000 was a member of the Federal Commission for the Protection of Monuments in Switzerland. He is full professor of Architectural Design at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana. Andrea Deplazes graduated with Fabio Reinhart from the Polytechnic of Zurich, where is now full professor. Together, Valentin Bearth and Andrea Deplazes in 1988 founded the Bearth & Deplazes practice, with offices at Chur, and took

Daniel Ladner into partnership in 1995. The firm has produced numerous housing projects and commissions for public works and schools, receiving widespread recognition in Switzerland and abroad: in 1999 it was a finalist in the prestigious Mies van der Rohe Award.

**M. & E. Boesch**

Martin Boesch, docente di Progettazione all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, dal 1982 è titolare a Zurigo di uno studio di architettura con Elisabeth Boesch. Lo studio realizza opere in Svizzera, Germania, Giappone e Hong Kong. Tra i lavori più importanti: ristrutturazione e rinnovo Amtshaus III a Zurigo; Maag-Areal a Zurigo, con Diener & Diener; padiglione "Oui!" Expo 02, Yverdon; Progetto GA 200 UNO a New York.

Martin Boesch teaches Architectural Design at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana. Since 1982 he has run an architectural practice in partnership with Elisabeth Boesch in Zurich. The practice completed projects in Switzerland, Germany, Japan and Hong Kong. Principal works include: restructuring and renewal Amtshaus III in Zurich; Maag-Areal in Zurich with Diener & Diener; "Oui!" pavilion at Expo 02, Yverdon; GA 200 UNO project in New York.

Mario Botta

Laureato all'Istituto Universitario di Architettura a Venezia (IUAV), professore ai Politecnici federali di Losanna e Zurigo, e professore *honoris causa* presso diverse università. Ha fondato a Mendrisio e poi diretto l'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana. Ha realizzato opere in tutto il mondo e ricevuto importanti riconoscimenti internazionali.

Graduated from the Venice Istituto Universitario di Architettura (IUAV). Professor of the Federal Polytechnics of Lausanne and Zurich as well as honorary professor of a number of universities. He founded in Mendrisio and runs the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana. He has received important international awards and completed projects all over the world.

Burkhalter Sumi

Marianne Burkhalter ha lavorato come architetto a Firenze (Superstudio), New York e Los Angeles (Studio Works), è stata uditrice all'Università di Princeton e ha svolto attività didattiche alla SCI-ARC di Los Angeles e al Politecnico di Losanna. Christian Sumi dopo la laurea ha collaborato con l'Istituto di Storia e Teoria dell'Architettura del Politecnico di Zurigo e ha insegnato alla Harvard University, al Politecnico di Losanna

e alla University of Strathclyde di Glasgow. Lo studio Burkhalter Sumi, con sede a Zurigo, ha acquisito fama internazionale grazie, tra le altre cose, agli innovativi edifici in legno e alle particolari colorazioni policrome. Attualmente si occupa di ristrutturazioni di edifici industriali e di urbanizzazione dello spazio alpino, nonché di allestimenti di mostre (*Gottfried Semper*, Zurigo 2004; *Robots*, Zurigo 2009). Marianne Burkhalter e Christian Sumi sono entrambi ordinari di Progettazione all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana.

Marianne Burkhalter has practiced as an architect in Florence (Superstudio), New York and Los Angeles (Studio Works), and been an auditor at the University of Princeton. She has taught at SKI-ARC in Los Angeles and the Lausanne Polytechnic. Christian Sumi graduated from the Zurich Polytechnic, where he worked for the Institute of History and Theory of Architecture. He has taught at Harvard University, the Lausanne Polytechnic and the University of Strathclyde in Glasgow. The firm Burkhalter Sumi, based in Zurich, acquired an international reputation by, among other things, its innovative wooden buildings and distinctive use of polychrome colours. Currently it is engaged in restructuring industrial buildings and the urbanization of Alpine space, as well as designing exhibition installations (*Gottfried Semper*, Zurich 2004; *Robots*, Zurich 2009). Ma-

rienne Burkhalter and Christian Sumi are both full professors of Architectural Design at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana.

Bernhard Furrer

Diploma in Architettura e dottorato presso il Politecnico di Zurigo. È stato professore al Politecnico di Tunisi e presso l'Università e l'Alta scuola specializzata di Berna. Dal 1979 al 2006 è stato soprintendente dei monumenti storici di Berna, città dichiarata nel 1983 dall'UNESCO patrimonio culturale universale. Dal 1997 al 2008 ha presieduto la Commissione Federale dei Monumenti storici. Titolare di uno studio di architettura, è autore di diversi libri e numerosi articoli, tra cui *Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera*. Insegna all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana.

Degree in Architecture and PhD from the Polytechnic of Zurich. He was professor at the Polytechnic of Tunis and has taught at the University and Advanced Graduate School of Berne. From 1979 to 2006 he was custodian of historical monuments of Berne, in 1983 declared a World Heritage Site by UNESCO. From 1997 to 2008 he had chaired the Federal Commission on Historical Monuments (CFMS). He holds an architectural practice and is the author of several books and numerous

articles, including *Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera*. He teaches at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana.

Franz Graf

Laureato al Politecnico di Losanna, dal 1989 è attivo come architetto indipendente a Ginevra. Ha progettato e realizzato edifici pubblici e residenziali, nonché ristrutturazioni e restauri documentati in diverse pubblicazioni. Ha svolto attività didattica presso l'Istituto di Architettura dell'Università di Ginevra (1989-2006) e dal 2005 è professore ordinario di Costruzione e Tecnologia all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana. Dal 2007 è anche professore associato di Teoria e Progetto al Politecnico di Losanna. Svolge attività di ricerca sui sistemi costruttivi moderni e contemporanei e sul restauro del patrimonio moderno, i cui risultati sono raccolti in opere di riferimento dedicate ad Auguste Perret, Jean Prouvé, Angelo Mangiarotti, Luigi Moretti, Vittoriano Viganò e in numerose altre pubblicazioni.

Graduated at the EPF, Lausanne. Since 1989 has been in practice as an architect in Geneva. Has designed and developed residential and public buildings, redevelopments and restoration projects, documented in various publications. Has taught at the Institute of Architecture, University of Geneva (1989-2006),

and since 2005 has been full professor of Construction and Technology at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana. Since 2007 has been associate professor of Theory and Design at the EPFL. Conducts research into modern and contemporary construction systems and restoration of the modern heritage, with results that have been collected in reference works on Auguste Perret, Jean Prouvé, Angelo Mangiarotti, Luigi Moretti, Vittoriano Viganò, and numerous other publications.

Roberta Grignolo

Laureata in Architettura al Politecnico di Torino, consegue nel 2003 il DEA in *Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain* presso l'Istituto di Architettura dell'Università di Ginevra. Nel 2006 ottiene il Dottorato di ricerca presso il Politecnico di Milano, in co-tutela con l'Istituto di Architettura di Ginevra. Dal 2009 è professore-assistente di Restauro e riuso dell'architettura del XX secolo all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana.

Graduated in Architecture from the Turin Polytechnic, in 2003 completed the DEA in *Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain* at the Institute of Architecture, University of Geneva. In 2006 gained a PhD from the Milan Polytechnic, cosupervised with the Institute of Architecture in Geneva. Since 2009

she has been assistant-professor of Restoration and reuse of 20th century architecture at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana.

Miller & Maranta

Quintus Miller, laureato al Politecnico di Zurigo, è ordinario di Progettazione all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, dove è anche presidente dell'Archivio del Moderno. Paola Maranta, laureata al Politecnico di Zurigo, ha insegnato ai Politecnici di Losanna e Zurigo e all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana. Entrambi hanno fatto parte della Commissione di Pianificazione della città di Lucerna e della Commissione dei Beni culturali della città di Zurigo. Dal 1994 sono titolari dello studio di architettura Miller & Maranta, con sede a Basilea.

Quintus Miller studied at the Zurich Polytechnic and is full professor of Architectural Design at the Academy of architecture-Università della Svizzera italiana, where he is also president of the Archivio del Moderno. Graduated from the Zurich Polytechnic, Paola Maranta has taught at the EPF Lausanne, the ETH Zurich and the Academy of architecture-Università della Svizzera italiana. Quintus Miller and Paola Maranta have been members of the Stadtbaukommission der Stadt Luzern and of the Denkmalpflegekommission

der Stadt Zürich. Since 1994 they have had an architectural practice in Basel.

Bruno Pedretti

Storico dell'arte, saggista e scrittore, ha lavorato per case editrici quali Einaudi, Electa e La Nuova Italia. Dal 1989 al 1996 ha curato le pagine culturali della rivista "Casabella", è stato assistente del direttore del "Giornale dell'Architettura" e ha insegnato Storia dell'arte contemporanea alla I facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Autore di saggi su arte, architettura ed estetica (*La forma dell'incompiuto*, Torino 2007), ha inoltre pubblicato testi letterari (*Patmos*, Milano 2008). È docente all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana.

Art historian, essayist and writer, he has been working for several publishers, namely Einaudi, Electa and La Nuova Italia. From 1989 to 1996 he was an editor for the architectural review "Casabella", and has been assistant to the editor-in-chief of the magazine "Il Giornale dell'Architettura". He has taught History of Contemporary Art at the I Faculty of Architecture of the Turin Polytechnic. He has written about art, architecture, aesthetics (*La forma dell'incompiuto*, Torino 2007), as well as novels (*Patmos*, Milano 2008). He is lecturer at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana.

Claude Raffestin

Geografo, ha insegnato in diverse università europee (tra le quali l'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana) e canadesi, ed è stato ordinario all'Università di Ginevra, dove ha ricoperto anche la carica di vice rettore. Membro del FNRS (dal 1989 al 1997) ha svolto importanti ruoli amministrativi. È autore di oltre duecento articoli scientifici e di numerosi libri, tra i quali: *Géographie des frontières* (1974), *Travail, Espace, Pouvoir* (1979), *Pour une géographie du pouvoir* (1980), *Géopolitique et histoire* (1995), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio* (2005).

Geographer, he has taught in many universities in Europe (among others, the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana) and Canada; he has been full professor at the University of Geneva, where he also served as Deputy Dean. Member of the FNRS (from 1989 to 1997), he played prominent administrative roles. He is the author of several books and numerous articles, including *Géographie des frontières* (1974), *Travail, Espace, Pouvoir* (1979), *Pour une géographie du pouvoir* (1980), *Géopolitique et histoire* (1995), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio* (2005).

Bruno Reichlin

Laureato al Politecnico di Zurigo, è stato professore ordinario all'Istituto di Architettura di Ginevra e poi all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana. Ha lavorato con Fabio Reinhart nello studio di Lugano. Fra le sue opere: la casa Tonini a Torricella (Ticino), il restauro del vecchio pretorio a Sornico (Ticino), la Chiesa San Carlo in Val di Peccia (Ticino). Nelle sue pubblicazioni si è occupato di temi quali il Funzionalismo degli anni Venti e Trenta, l'architettura moderna e la pubblicità, il Cubismo e il Neorealismo italiano.

Graduated from the Polytechnic of Zurich, has been full professor at the Institute of Architecture in Geneva and at the Academy of Architecture-Università della Svizzera italiana. He has worked with Fabio Reinhart in an architectural practice in Lugano. Among his works: the Tonini House at Torricella (Ticino), the restoration of the old Town Hall at Sornico (Ticino), the church of San Carlo in Val di Peccia (Ticino). His publications deal with subjects such as Functionalism in the twenties and thirties, modern architecture and advertising, Cubism and Italian Neorealism.

