



Atelier di "Riuso e restauro", Accademia di architettura, semestre primaverile 2005, allievi Gelmino Monga e Georg Paglialonga. 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.

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!



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 Heinrich, 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, 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 *flâneur*, 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 variegature 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

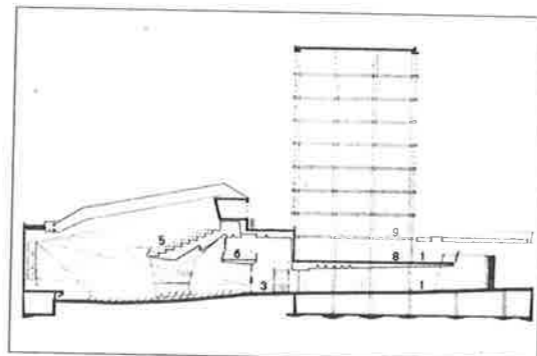


Marc-Joseph Saughey, Mont Blanc Centre a Ginevra, 1951-1953. Il sito prima dell'intervento.

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 finestroni 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 Durrell 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 superstito 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'égoût*, 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 manuale 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 vetriati 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-

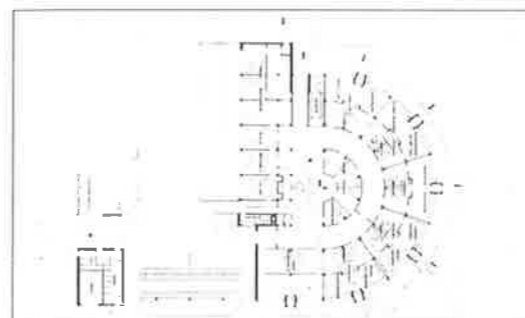
dia, vorrei evocare ancora un esempio di mancata "progettualità culturale" da parte di architetti e storici che si occupano del patrimonio.

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 mobiliteranno 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 autoscienza 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, stranante, 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 approfitterà 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 ingombrato 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 "abduttiva", 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 "moli" 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.

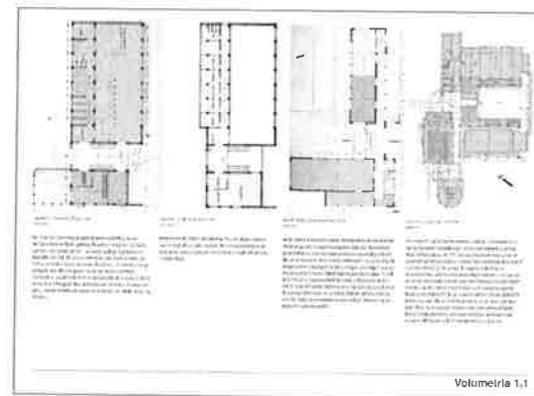
— L'idea di un centro studi con vasti archivi, sale d'esposizione e studioli per i ricercatori conviene alle caratteristiche distributive dell'officina, a condizione di risolvere il problema dell'oscuramento parziale delle sale. Ad esempio, prevedendo una distribuzione periferica delle sale d'esposizione, 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-

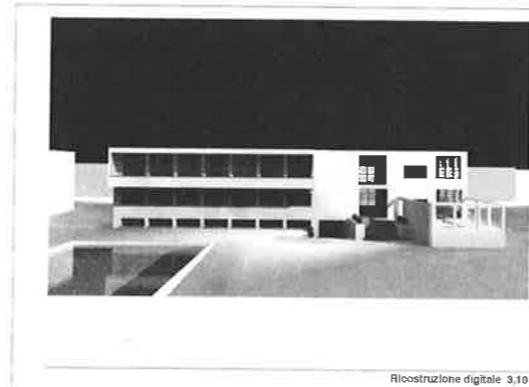
gegneri e di uno specialista del comfort e della tecnologia degli impianti, e prendendo come caso-studio la Gil di Trecate (1934-1936), opera giovanile di Luigi Moretti, si proponeva agli studenti la redazione di un *Baubuch* e, a partire da questo strumento, l'elaborazione di programmi compatibili con 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

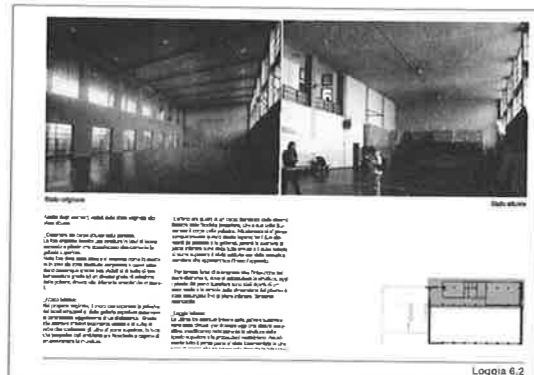
L'architettura del riuso, ripristino e restauro, lo si sarà intuito, è raramente spettacolare; deve più all'arte dell'*ésquive*, della finta, del judoca che utilizza ai suoi fini la forza dell'altro (in questo caso, l'opera affidata alle nostre cure), che non al ferro di cavallo messo a dar peso al guantone.



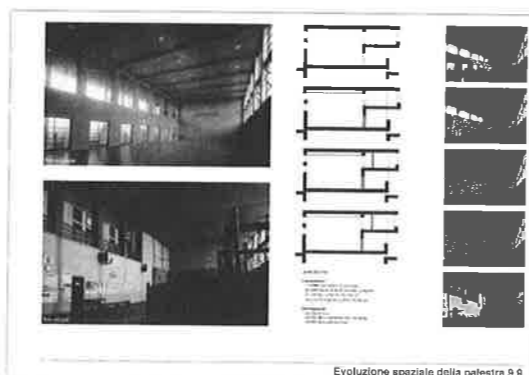
Volumetria 1.1



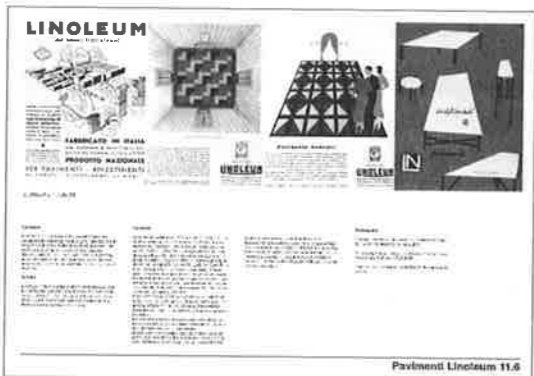
Ricostruzione digitale 3.10



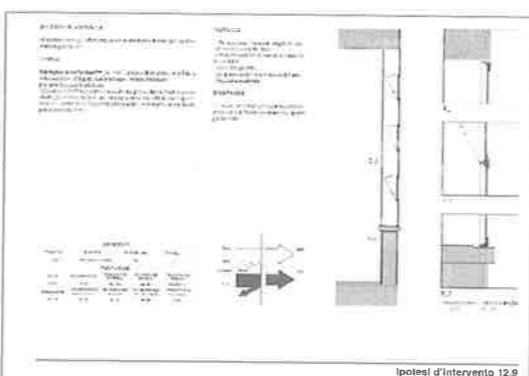
Loggia 6.2



Evoluzione spaziale della palestra 9.9

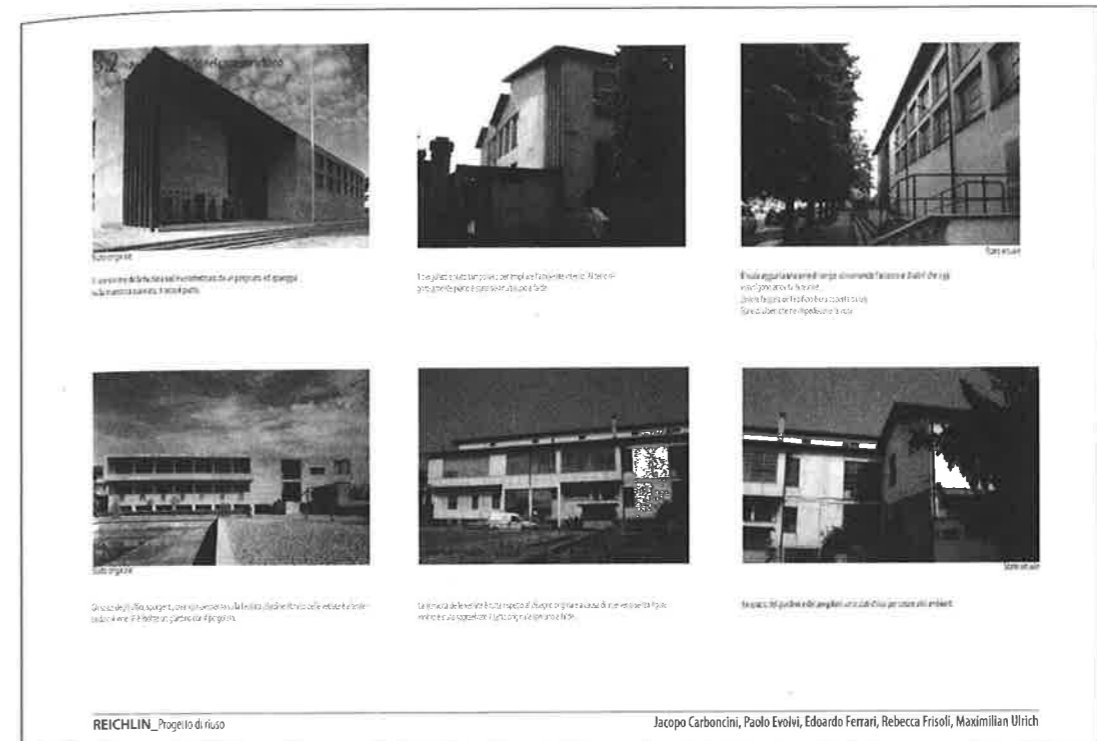


Pavimenti Linoleum 11.6



Ipotesi d'intervento 12.9

Luigi Moretti, Edificio della Gil a Trecate, 1934-1936.
Sei tavole tratte da *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.



REICHLIN_Progetto di riuso

Jacopo Carboncini, Paolo Evolvi, Edoardo Ferrari, Rebecca Frisoli, Maximilian Ulrich

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 rappezzo 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.