SOCIETÀ
DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI
IN TORINO

ATTI E RASSEGNA TECNICA

Anno 123

XLIV-11-12

NUOVA SERIE

NOVEMBRE
DICEMBRE 1990

SOMMARIO:

ATTI DELLA SOCIETÀ

Convegno Architetti Italiani a Parigi - 11 novembre 1989, a cura di F. Mellano *e* L. Riccetti — *Interventi di:* G. P. Buffi, [illegible]mo, G. Valle, R. Gabetti, V. Comoli Mandracci, E. Antonelli, G. Garbaccio; R. Gabetti, *Il dibattito sull'Architettura degli anni '80 in Piemonte:* N. Oddera, F. Quattroccolo, *La forzatura del programma;* M. Tuscrotolo, *Disincanti ordinari;* M. Parenti, *Considerazioni marginali sulla recente produzione architettonica in Piemonte.*

RASSEGNA TECNICA

[illegible] a proposito di una metodologia per il restauro e la conservazione integrata dei beni culturali — Allegato [illegible], Il «Désert de Retz» — E. Gentili Tedeschi, *Giuseppe Pagano, architettura fra guerre e polemiche — V. Jacobus, Cronaca dal SIA '90 Salone Internazionale dell'Architettura, Parc de la Villette, Parigi.*

POLITECNICO DI TORINO
SISTEMA BIBLIOTECARIO
PER
15
3059
BIBLIOTECA DI INGEGNERIA

[illegible]DIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. III/70 - MENSILE

15/3059

ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO XLIV - Numero 11-12 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1990

SOMMARIO

ATTI DELLA SOCIETÀ

Convegno Architetti Italiani a Parigi
11 novembre 1989
a cura di F. Mellano *e* L. Riccetti

Interventi ..... pag. 376
R. Gabetti, *Alla Défense c'è Gino Valle* ..... » 391

Il dibattito sull'Architettura degli anni '80 in Piemonte . » 393
N. Oddera, F. Quattroccolo, *La forzatura del programma* » 393
M. Trisciuoglio, *Disincanti ordinari* ..... » 395
M. Parenti, *Considerazioni marginali sulla recente produzione architettonica in Piemonte* ..... » 397

RASSEGNA TECNICA

M. F. Roggero, *Note quasi ovvie a proposito di una metodologia per il restauro e la conservazione integrata dei beni culturali* ..... » 399
Allegato ..... » 405
D. Bagliani, *Il «Désert de Retz»* ..... » 408
E. Gentili Tedeschi, *Giuseppe Pagano, architettura fra guerre e polemiche* ..... » 422
V. Iacomussi, *Breve cronaca dal SIA '90 - Salone Internazionale dell'Architettura, Parc de la Villette, Parigi* ..... » 425

Direttore: **Marco Filippi**

Vice-direttore: **Elena Tamagno**

Comitato di redazione: **Liliana Bazzanella, Valentino Castellani, Rocco Curto, Giovanni Del Tin, Vittorio Jacomussi, Luigi Mazza, Gian Federico Micheletti, Vittorio Nascé, Angelo Pichierri, Mario Federico Roggero, Giorgio Santilli, Micaela Viglino.**

Comitato di amministrazione: **Pier Carlo Poma** *(presidente),* **Franco Mellano, Laura Riccetti, Riccardo Roscelli, Giorgio Rosental.**

Segreteria di redazione: **Tilde Evangelisti**

Sede: **Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Corso Massimo d'Azeglio 42, 10125 Torino, telefono 011 - 6508511**

ISSN 0004-7287

Periodico inviato gratuitamente ai Soci della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino.

NELLO SCRIVERE AGLI INSERZIONISTI CITARE QUESTA RIVISTA

Convegno
ARCHITETTI ITALIANI A PARIGI

Aula Magna del Politecnico di Torino
11 novembre 1989

a cura di

Franco MELLANO e Laura RICCETTI

Il Convegno è stato realizzato dalla Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino e dalla Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Torino, con la collaborazione del Politecnico di Torino e del Centre Culturel Français di Torino

In questi ultimi anni la presenza di architetti italiani a Parigi si è fatta sempre più ricca e significativa.

A cominciare dalla realizzazione del Centre Pompidou nel 1977, i progetti firmati dagli italiani hanno accompagnato tutte le principali fasi della crescita parigina: dalla Défense alla Gare d'Orsay, dal Louvre al concorso per l'Opéra ed alle manifestazioni per il bicentenario della Rivoluzione.

Per alcuni architetti italiani lavorare a Parigi è diventato una costante della loro professione.

Per questo motivo è sembrato quanto mai interessante conoscerne le esperienze in relazione ai vari aspetti che hanno contribuito a concretizzare il loro lavoro nella capitale francese: il rapporto con la committenza pubblica e privata, con le istituzioni e il mondo della cultura; l'uso del concorso come punto centrale per il confronto delle idee; l'assunzione delle nuove tecnologie come contributo all'ideazione formale.

Per altro verso è altresì significativo valutare insieme agli amministratori, agli imprenditori, ai professionisti, al mondo accademico e della cultura torinese se alcune di queste esperienze siano trasferibili nella nostra città, comprenderne i limiti e ricavare gli stimoli per una sempre più convinta integrazione europea.

La partecipazione al convegno era stata proposta agli architetti Gae Aulenti, Gian Piero Buffi, Vittorio Gregotti, Renzo Piano, Italo Rota, Gino Valle.

Hanno aderito all'invito Gian Piero Buffi e Gino Valle che, coordinati da Roberto Gabetti, hanno sviluppato i seguenti temi proposti alla discussione:

- *l'impiego dello strumento del concorso nella realizzazione dei grandi interventi parigini; il rapporto con l'attività professionale; suoi meccanismi in Francia;*
- *il rapporto del professionista con la committenza pubblica e privata, con l'impresa e con l'industria;*
- *l'innovazione tecnologica nelle scelte progettuali;*
- *la formazione dell'architetto e l'esercizio della professione;*
- *la contestualità fra architettura e urbanistica.*

Gli architetti Gian Piero Buffi e Gino Valle hanno riflettuto sui temi proposti, con particolare riferimento alla loro personale esperienza parigina.

Le loro osservazioni hanno dato vita ad un dibattito cui hanno preso parte esponenti del mondo accademico, professionale, delle imprese e delle istituzioni.

Tale dibattito, condotto dal Presidente della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, professor Marco Filippi, e sviluppato con la partecipazione del Sindaco di Torino, onorevole Maria Magnani Noya, del Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte, architetto Clara Palmas, viene riportato per grandi linee.

Gian Piero BUFFI (*)

Non sono il primo italiano che ha lavorato a Parigi: un nostro collega, un po' più «anziano», di qualche secolo fa, Lorenzo Bernini, era già stato a Parigi: aveva fatto un concorso per la *Colonnade du Louvre* e aveva aperto la strada, si può dire, alla presenza degli architetti italiani a Parigi.

Quello che è interessante oggi capire, è perché operare a Parigi e non a Londra, o a Berlino, o altrove; e allora, perché a Parigi, piuttosto, non so, che a Torino, Milano, Firenze.

Penso che la ragione fondamentale per cui ho fatto una scelta non di intervento puntuale — come Gino Valle o come Vittorio Gregotti o Gae Aulenti — è perché appartengo a quella generazione un po' più giovane che ha cominciato a trovare la difficoltà di operare in Italia.

Un architetto è un intellettuale e un operatore culturale, ma deve confrontarsi assolutamente con la città, perché solo a quel livello l'impegno di ognuno di noi può veramente dimostrarsi un impegno totale.

È per questa ragione che le occasioni offerte da una città come Parigi sono state l'elemento principale per scegliere questa città come luogo di lavoro e di progettazione.

È vero che le occasioni, a Parigi, sono enormi, ma perché sono enormi? Sono enormi perché c'è sempre stato — dal concorso del Louvre fino ad oggi — lo spirito di mettere a confronto operatori culturali ad alto livello sulle grandi operazioni pubbliche. Cioè, c'è sempre stata questa domanda, un'ambizione, direi, dell'Istituzione di fare, di produrre interventi di qualità.

Quindi non è per caso che oggi si operi a Parigi. È perché c'è una lunga tradizione di apertura culturale, di pluralità di interventi su una città che è stata fatta poco dai francesi. Direi che i grandi interventi su Parigi sono o fatti o ispirati dalla cultura classica, dalla cultura che non è, diciamo, unicamente fatta dai francesi.

Quando sono arrivato, la prima volta, nel '68, ho avuto la sensazione che gli architetti in Francia fossero assolutamente tagliati fuori dal dibattito culturale.

Nell'università italiana, in quegli anni c'era un livello di impegno intellettuale e culturale elevato — penso a Libera, a Quaroni o Benevolo, a tutti quelli che hanno operato in quel periodo. La città francese era invece completamente estranea a questo dibattito e gli architetti erano sottomessi a quella che Gino Valle ha chiamato la «cultura dell'impresa» che, in realtà è una anti-cultura.

E quindi, mi sono trovato di fronte a un terreno praticamente aperto ad un impegno che era culturale e intellettuale, non solo professionale.

Penso che dovremmo approfittare di questa dimensione: Parigi è un laboratorio, è una città che offre delle occasioni di confronto. Dobbiamo chiederci se queste occasioni ci si offrono anche in Italia, o se dobbiamo cercarle altrove.

Penso che, in Italia, ci siano alcune possibilità; basta vedere Renzo Piano, o Gregotti, o altri che realizzano. Sono però abbastanza ristrette.

In Francia l'organizzazione sistematica dei concorsi e la loro realizzazione — il concorso cioè non si conclude con la proclamazione del progetto vincitore, ma con la sua realizzazione — offre delle possibilità di confronto e delle verifiche uniche.

Quindi, direi che si tratta di una ambizione globale, di una volontà istituzionale di permettere a qualsiasi buon architetto di potere almeno cercare di esprimersi. Non dico che tutti possano costruire, realizzare, ma almeno avere questa opportunità di confrontarsi con la realtà.

Ed il fatto di venire a Torino, per me, pone un po' il problema, appunto, di dire: «sì, va bene, abbiamo fatto delle belle cose a Parigi, delle cose forse grandiose: ma perché non si fanno in Italia? Perché una città come Torino non ha un quartiere — un pezzo di città moderna — che sia veramente un esempio della migliore professionalità che esiste effettivamente in Italia, dove la formazione in architettura resta fondamentalmente valida, nonostante enormi difficoltà legate al grande numero degli studenti e alla scarsezza di mezzi?

Quindi, se noi siamo qui oggi non è soltanto per dire «Ah, Parigi, fantastica, che belle cose si possono fare». È proprio per poter vedere come agire altrimenti, e perché si possa arrivare a produrre non solo dei begli oggetti, ma anche un pezzetto di città moderna. È per questo che l'esperienza di Parigi può servire.

Infatti, la ragione dei progetti che ho fatto a Parigi è abbastanza semplice. Sono stato invitato ad alcuni concorsi: a partire da quello dell'abitazione a carattere sociale.

I miei primi interventi sono stati, quindi, di architettura a carattere pubblico — perché i privati sono sempre gli ultimi a capire che l'architettura è importante; anche in Francia, come dappertutto, i privati pensano che l'architetto è un rompiscatole e quindi lo si utilizza il meno possibile —,

(*) Architetto, professore di architettura all'Ecole National des Beaux Arts di Parigi.

a seguito di concorsi. In Francia i concorsi, una volta vinti, si realizzano. È logico: un concorso vinto, si *deve* realizzare. E realizzandone uno, si pubblica, ci si fa conoscere; e, naturalmente, arrivano altri inviti, altri concorsi ed altre committenze.

È interessante il sistema dei concorsi francesi, perché dà una certa garanzia di onestà. E questo è molto importante, anche mentalmente, per il progettista: sapere che si può operare in certe condizioni, che ci sono dei criteri chiari e che se si è fatto un buon progetto, si hanno buone chances di vincere e poi realizzarlo.

La committenza privata comincia ad esistere — IBM è un caso dei primi — e sta riscoprendo l'architettura, cosa che non accadeva più dal dopoguerra. Per i giovani, però, il concorso è il modo principale per farsi conoscere.

Io ho molti ex-studenti che adesso hanno 30/33 anni e che fanno e realizzano progetti. L'ultimo dei grandi progetti di Mitterand, la Grande Bibliothèque, è stato vinto da uno dei miei ex-allievi, che ha 36 anni.

Parigi non è un luogo mitico, in cui qualche eletto può operare. Parigi è un luogo in cui esistono delle occasioni che sono quelle in cui una certa parte dell'Europa comincia ad identificarsi.

I grandi progetti di Mitterand, per esempio non sono solo dei progetti demagogici, che servono al «principe che si costruisce i suoi simboli». È vero, c'è anche questa immagine molto regale, ma è vero che sono delle locomotive fantastiche al riconoscimento pubblico dell'architettura ed anche alla progressione delle tecnologie.

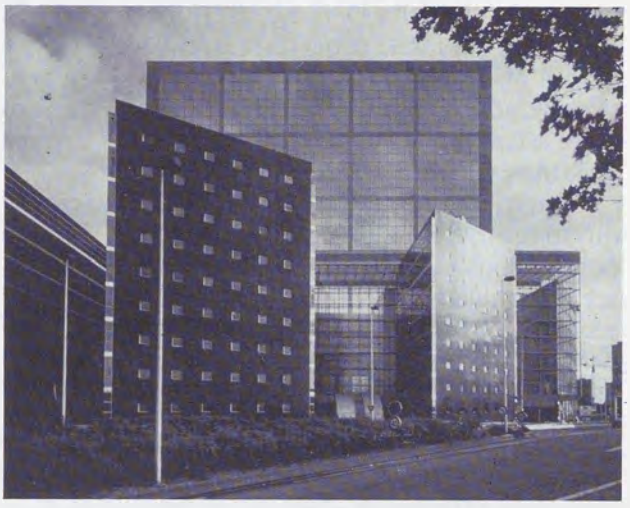
Gino Valle ha costruito in pietra la Défense, e penso che sia stata una decisione molto giusta: costruire in pietra in una città di falso vetro. Ma penso che non avrebbe avuto la stessa reazione se la Défense fosse stata una città di vero vetro, in cui cioè avesse potuto realizzarsi — come fu per Mies Van der Rohe — una certa conquista della trasparenza e della luce.

È quello che cerchiamo di fare noi nel progetto delle Collines: stiamo costruendo delle facciate di vero vetro, cioè, non c'è più muro, non esiste più la parete coibente; ma deve essere risolto il problema del calore e del sole.

All'interno, deve essere perfettamente vivibile. Cioè, l'architetto deve controllare professionalmente, perfettamente, il prodotto che mette sul mercato. Non basta avere una bella idea e poi cercare il modo di realizzarla, oppure realizzarla mettendoci dei vetri a specchio per nascondere il muro dietro.

Ha ragione, ha avuto ragione di dire Gino Valle di costruire in pietra; perché in quel modo non c'è nessuna falsità.

Quindi, penso che l'impegno che si può avere a Parigi è questo impegno nostro, di tutti quelli



Gian Piero Buffi, Tête Défense: les Collines, 1984.

che avete chiamato gli «operai del mestiere», di essere dei buoni operai, cioè di dire la verità. E questa verità di dirla non soltanto a livello di progetto, ma proprio a livello della realizzazione del progetto.

E in questo senso, penso che il rapporto tra gli operatori tecnici, l'istituzione della committenza e gli architetti sia più sano. Il fatto che sia più sano non vuole dire che gli architetti, in genere, ne assumano responsabilità. Credo anzi, che in genere i francesi non siano architetti molto impegnati; sono architetti che, fino a qualche anno fa, facevano quello che la committenza diceva di fare.

Ma i giovani architetti sono molto più vicini, per l'impegno, agli architetti che si sono formati nella scuola italiana. E questo porta anche le imprese, e adesso l'industria, a cooperare in modo più interessante.

È vero, per esempio, che nel panorama attuale delle nuove costruzioni in Francia, a Parigi particolarmente, l'innovazione tecnologica è un aspetto molto importante. Perché non è tanto l'impresa quanto l'industria che ha preso coscienza del problema.

Quando abbiamo incominciato, per la Defense, a porre il problema di realizzare degli uffici in rapporto totale con l'esterno, dove, cioè, la parete di vetro sia una vera parete di vetro, c'è stato tutto uno studio tecnologico approfondito, con S. Gobain, e con tutti gli industriali del vetro e dei profilati di alluminio, per vedere come oggi si possa, con le tecnologie più avanzate, risolvere questo problema senza introdurre dei sistemi falsi, come, per esempio, i vetri a specchio.

Se ci siamo arrivati è proprio perché l'industria ha partecipato sin dall'inizio al progetto. La committenza ne ha capito certo l'importanza. Per esempio, ha capito le difficoltà di un progetto di 140-150.000 mq, una quantità grande come un quartiere. A questa scala non ci si può limitare e risolvere i problemi di funzionamento o, diciamo, di qualità dell'oggetto, ma si costruisce uno spazio urbano.

E quando, per esempio, abbiamo introdotto la grande galleria — la grande *nef* — quello spazio che non esisteva nel programma iniziale è stato capito come un elemento importante, per fare sì che degli edifici per uffici non siano soltanto degli edifici privati, a funzionamento terziario corretto, ma apportino alla città qualcosa di più: questo spazio percorribile, in cui tutti si ritrovano, che articola l'edificio privato con lo spazio pubblico.

Questo concetto dello spazio pubblico, il progettarlo, è una tradizione in realtà forse più forte in Francia che da noi in Italia.

Mario DE GIULI (*)

Voglio fare riferimento al filmato sui Grandi Progetti del 1989 realizzati a Parigi (l'Istituto del Mondo Arabo, la Piramide di Cristallo del Louvre, il Parco de la Villette, il Ministero delle Finanze, l'Arco della Défense, etc). Ritengo che in Italia non sia facile progettare e realizzare queste grandi opere per tre motivi principali: la segmentazione politica, limitativa della capacità decisionale; le carenze delle Amministrazioni e la scarsità dei finanziamenti per le opere pubbliche.

Questi tre problemi non esistono in Francia per questi motivi: il Paese gode ormai di una stabilità politica consolidata; nell'Amministrazione confluisce personale altamente preparato proveniente da scuole molto selettive e opportunamente attrezzate per la formazione dei futuri funzionari statali; i tempi di realizzazione delle opere non sono soggetti ai ritardi cronici tipici italiani. Va poi evidenziato che in Italia la scarsità degli investimenti, in generale, riscontra una particolare carenza per quanto riguarda quelli localizzati all'interno delle città: ciò deriva anche dalla loro maggiore complessità che richiede dinamismo nella parte decisionale ed adeguata capacità amministrativa.

Poiché la città è un sistema complesso e molto variegato il livello di evoluzione di un Paese non si può misurare facendo riferimento semplicemente alle grandi opere, ma vanno anche valutate altre cose: la capacità di risposta che la città sa dare ai desideri della gente che usufruisce del «prodotto architettonico», il suo livello culturale, ecc. L'impresa che svolge il ruolo di «cerniera» tra l'utente e il progettista deve nello sviluppo del lavoro lasciar spazio alla creatività ma contemporaneamente avere ben presente le esigenze dell'utenza. La scelta delle Amministrazioni per i finanziamenti pubblici deve orientarsi alla qualità del prodotto progettuale, che diventa elemento di concorrenzialità tra le imprese proponenti.

(*) Presidente del Collegio dei Costruttori Edili della Provincia di Torino.

Ilario CURSARO (*)

Innanzi tutto desidero ringraziare per l'invito che mi è stato rivolto ad essere oggi qui presente, in occasione di questo interessante incontro.

Altro è infatti visitare o esaminare un complesso architettonico, altro è sentirlo illustrare dall'autore che ne ha vissuto il formarsi in embrione, lo sviluppo progettuale, la realizzazione e finanche la verifica delle impostazioni di base con le risposte dell'utenza.

Bisogna essere grati alla Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, per l'impegno profuso nella realizzazione di questo incontro; non è facile nel nostro ambito fare architettura e non è facile nemmeno parlare di architettura, al di là dei consueti schemi teorici praticati in circoli ristretti, tra i soliti intellettuali.

Questo incontro è una iniziativa da non lasciar cadere ed è auspicabile che anche altri Enti o Associazioni si mostrino disponibili a diffondere la conoscenza dell'Architettura contemporanea, in modo altrettanto incisivo ed approfondito, come sta avvenendo oggi.

Voglio fare soltanto alcuni accenni a problemi particolarmente attuali.

Una riflessione interessante, mi pare discenda dai vincoli normativi e burocratici che i professionisti si trovano ad affrontare in Francia; del tutto diversi dalle nostre quotidiane pastoie, che in gran parte sono responsabili del grigiore urbano che ci circonda; per non parlare poi dei rapporti con la committenza.

Desideroso di ascoltare, concludo qui il mio breve intervento: data la mia professione di Ingegnere, vorrei chiedere agli illustri ospiti di evidenziare anche gli aspetti tecnologici e strutturali connessi alle loro realizzazioni, parlandoci se possibile di questi problemi, di come e con chi essi vengono affrontati e risolti.

(*) Ingegnere, presidente dell'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Torino e della Valle d'Aosta.

Gian Piero BUFFI

Per riprendere un po' i diversi punti, penso che il problema dei concorsi sia un problema di base, perché è l'occasione stimolante di potersi confrontare; anche se a un certo livello, i professionisti, gli architetti, che hanno già dimostrato di saper ben costruire, potrebbero intervenire senza far troppi concorsi.

In Francia la realtà è diversa perché la legge è applicata in tutto il suo rigore; qualsiasi edificio pubblico che si costruisce deve essere fatto *solo* su concorso. Fino a qualche anno fa, erano esenti dai concorsi le attrezzature pubbliche a carattere municipale. Ma adesso, con la regionalizzazione, anche gli edifici pubblici municipali sono sottomessi alle stesse regole.

In una giuria di concorso un terzo è costituito dai rappresentanti locali dei futuri utilizzatori; un terzo rappresenta l'Istituzione, Stato o Regione o Città; un terzo è costituito da architetti esterni al luogo del progetto, riconosciuti a livello nazionale ed anche internazionale, scelti dalla «Missione per la qualità delle costruzioni pubbliche» (MICQ), una specie di Ministero che ha il compito di verificare che i concorsi si svolgano in condizioni di obiettività e di correttezza a tutti i livelli.

Il concorso è quindi un impegno importante: è un impegno che spesso porta e degli eccessi perché, per esempio, l'architetto che ha vinto e realizzato il Museo delle Scienze alla Villette, Fainsilber, ci ha messo 5 anni; e quando ha finito quel progetto non aveva più niente da fare, cioè ha dovuto ricominciare a fare concorsi.

Quindi, è vero che ci sono dei meccanismi perversi, ma sono dei meccanismi interessanti.

La committenza pubblica è più importante in Francia che in Italia, sia a livello della città che a livello dello Stato.

A livello della città, tutta l'edilizia, che ha delle sovvenzioni pubbliche, in genere è affidata sia direttamente ad architetti che hanno già operato o che sono riconosciuti a un buon livello, sia attraverso i concorsi.

La committenza privata francese — l'IBM è una eccezione — non è diversa da quella Italiana. Gli imprenditori privati non considerano l'architettura né la qualità di quello che producono come l'obiettivo principale.

A proposito di imprese, io parlerei piuttosto dell'industria. È vero che, quando i grandi costruttori hanno cominciato a produrre gli edifici di

Gian Piero Buffi, Tête Défense: les Collines, 1984.

Bofill c'è stato un momento di angoscia. Si diceva: «Ma come, dopo tutti i dibattiti, dopo tutte le esperienze del Movimento Moderno, ci ritroviamo a produrre un'edilizia, che ha come modello una sorta di neoclassicismo bersagliere».

È vero, però, che l'industria edilizia, attraverso una specie di paradosso stranissimo, ha progredito più grazie a questo tipo di architettura che a tutta la pre-fabbricazione che c'era stata per costruire i Grands Ensembles del dopoguerra. Cioè, c'è stato un progresso della mentalità degli industriali, molto più importante in questo tipo di operazioni — che sono stilisticamente aberranti, anche aberranti culturalmente — che in tutti i 20 anni di produzione dei Grands Ensembles.

L'industria del cemento, come l'industria delle facciate, come l'industria dell'acciaio, hanno possiblità di intervento sempre più importanti rispetto alle imprese di tipo artigianale.

È vero che praticamente tutto quello che si fabbrica in Francia oggi è fatto con sistemi para-industriali o industriali. Che sia a livello del cemento — le banchers — o a livello dell'acciaio, dove si comincia effettivamente a lavorare su tecnologie molto più leggere, con tutti i problemi dei regolamenti che devono rivedersi.

Per esempio, quando Piano ha fatto il Beaubourg, ha dovuto rivestire completamente di coibente termico le grandi travature di acciaio, poi rimettere una specie di guaina di acciaio, all'esterno, per far capire che la trave è d'accaio. Adesso ciò non è più necessario: alla Défense le facciate degli edifici delle Collines sono portate — tutti gli 8 m — da pilastrini d'acciaio di 16 cm di diametro abbinati e la sola protezione che c'è è una pellicola di 3 mm di un prodotto chimico, il fire-guard, che protegge completamente l'acciaio contro l'incendio per un'ora e mezza circa.

C'è la sensazione che a Parigi, e più in generale in Francia, l'industria cominci a capire questo discorso e noi dobbiamo saper sfruttare quei mezzi, quelle tecnologie che essa ci offre.

L'autonomia del progetto: l'architetto è capace di esigere che la logica del proprio progetto sia mantenuta fino in fondo, perché è una logica giusta, pensata, coerente, che implica già il controllo di tutti i fattori, economici e di realizzabilità?

Perché il progetto, nella sua realizzazione mantenga la sua coerenza totale, è necessario che l'architetto conosca i mezzi di produzione, li faccia suoi, li possa controllare.

Tutti i grandi progetti hanno dimostrato che la qualità può essere ottenuta anche da quelle stesse imprese che hanno realizzato, in altre situazioni, opere scadenti.

Anche il rapporto con la normativa non è necessariamente di freno per la progettazione.

È vero che la Francia è uno dei Paesi in cui i regolamenti e le norme sono i più rigidi, sono i più difficili, sono i più ardui; per la sicurezza dall'incendio, ad esempio, ci sono regolamenti severissimi ma anche assolutamente stimolanti.

La severità dei regolamenti non impedisce di fare della buona architettura.

Concludo con un invito ai giovani a non sprecare le enormi occasioni che può loro offrire la Francia e Parigi particolarmente; i giovani dovrebbero essere capaci di vedere Parigi non soltanto come una bella vetrina di realizzazioni, ma come una possibilità di verificare le proprie ricerche e, quindi, di progettare e di costruire.

Perché Parigi è forse uno dei «laboratori» d'architettura più attivi d'Europa.

Carlo OLMO (*)

Dal punto di vista di chi studia a Parigi come storico, credo che il problema della progettualità non sia così semplice e che meriti qualche approfondimento.

La contraddizione esistente a Parigi, e non solo da oggi (è sufficiente ricordare il concorso del colonnato del Louvre?) è quella tra uno stato che esprime un'idea forte del progetto dei suoi monumenti e, quindi, investe risorse (non solo economiche) sull'architettura ed una forma urbis che difficilmente è possibile cogliere unitariamente. Parigi dalla monarchia alla rivoluzione, all'impero, alla repubblica, conosce grandi architetture che non definiscono morfologie urbane definite.

Proprio quello Stato che più di tutti avrebbe potuto, per la sua struttura ma anche per le sue politiche simboliche, per il fatto che è Stato con l'identità anche formale della propria capitale (o delle proprie capitali, si pensi ai molti concorsi per le places royales), proprio lo Stato che vede nei suoi monumenti un elemento centrale del proprio rapporto con i cittadini, in realtà, quando deve affrontare il problema della continuità della forma urbis della città pianificata, ci dà oggi esempi di omologazione, anche esteticamente discutibili come quelli rappresentati oggi dall'arredo urbano, difficilmente ci presenta un'idea di città (un'idea realizzata, concretizzata). Anche l'haussmanizzazione che oggi ci è raccontata come un esempio, se non l'esempio, della città pensata e costruita attraverso programmi, se non piani, si costituisce attraverso i passages e le saturazioni dei lotti, l'uso economico dello sfruttamento del terreno. Processi che tutti danno esiti «non certi». Ciò che in realtà ci affascina di quella Parigi è «l'imperfetto» più che la continuità, le sorprese più che il rispetto di morfologie od il ricercare di tipologie.

E credo proprio che la storia di Parigi sia la storia di questa contraddizione, una contraddizione che può aiutare a capire: da un lato, perché lo Stato francese, negli ultimi 20-30 anni, ha investito così tanto sul piano simbolico, e ha chiamato a materializzare questi simboli, i personaggi italiani, europei ed internazionali che meglio sapevano — secondo l'autorità — esprimere questa capacità di rappresentazione simbolica (e sarebbe interessante capire come cambia dal Beaubourg a l'Arc).

E dall'altro lato, invece, non abbia curato, al di là dei regolamenti che sono stati anche assunti come elemento-cardine della continuità e come esempi di una continuità costruttiva, la costruzione della città. Per cui oggi abbiamo una Parigi cresciuta per episodi e non una Parigi città costruita.

Una Parigi degli architetti, ma una Parigi degli architetti che non possono, non sono in grado, non sono messi nelle condizioni di affrontare il problema non solo del rapporto con gli spazi pubblici, ma neanche nel rapporto degli edifici tra di loro. Il progetto di Valle alla Défense è in fondo interessante, proprio perché tenta di affrontare questo problema.

(*) Professore di Storia dell'Architettura contemporanea, Politecnico di Torino.

Gino VALLE (*)

Ricollegandomi al discorso di Olmo, credo ci si possa porre questa domanda: quale è il ruolo dello Stato, cioè del potere che si rappresenta, nei riguardi della continuità della forma urbis? Mi chiedo se questa è una domanda lecita o no, per porla in termini radicali.

Se è vero che Parigi è una città costruita per episodi di architetture e di architetti, cioè una città di Grands projets, è anche vero che è una città per episodi di viabilità, con i vari boulevards circulaires, e fra poco, forse, con le gallerie che si pensa di fare sotto; il traffico pesantissimo che si infittisce ogni anno (come, del resto, nelle città italiane) continua a funzionare grazie alla rete dei grandi boulevards. Non so se Carlo Olmo, che è uno storico, intende tutto ciò come un momento di discontinuità haussmanniana.

Ora ci si deve chiedere chi è responsabile della continuità; ovvero, se ci deve essere un responsabile.

Se pensiamo che la città si sviluppa continuamente e muta nel tempo (quindi, non solo nei secoli ma anche nei giorni e negli anni), e che essa è la rappresentazione della società che la vive, e che la costruisce e la demolisce e la mantiene in vita, bisogna individuare chi o quale potere, o quale parte del potere, può o dovrebbe prendersi la responsabilità di questa supposta continuità. Ammesso che questa supposta continuità sia un bene necessario.

(*) Architetto, professore ordinario di Composizione Architettonica, Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Carlo OLMO

Io non mi sarei mai neanche permesso, in altre situazioni nazionali, di proporre la domanda. Nel senso che lo Stato francese ha una autorappresentazione di sé stesso, ed ha una struttura organizzativa che va dai livelli formativi fino ai livelli organizzativi. Per cui si presenta (anche se bisognerebbe dire, a partire dal tardo *ancien régime* e non solamente dallo Stato e dai Codici Napoleonici, si auto-rappresenta) come il depositario non solo delle forme della decisione, ma anche della continuità della decisione.

Basti pensare a come lo Stato francese recluta i suoi funzionari; basta pensare a come lo Stato francese forma i processi decisionali, anche rispetto al territorio, che solo ultimamente, con la legge sulla regionalizzazione, sono stati messi parzialmente, molto parzialmente, in discussione.

Quello che mi colpisce, da storico, è che in situazioni italiane, tedesche, ma anche inglesi, il discorso della continuità è forse paradossale porlo, nel senso che lo Stato stesso non si autopropone come qualcosa di continuo e che continuamente riproduce i suoi meccanismi: tende a garantirli non sempre nel tempo.

Lo Stato francese sì, lo Stato di *ancien régime*, come lo Stato napoleonico, come lo è stato fino ad oggi, sino a Mitterand, non propone di sé stesso l'immagine di una garanzia dello Stato dei diritti e di una garanzia delle regole del gioco, si pone come Stato che riproduce sé stesso, le sue forme di decisione, i suoi personaggi, le scelte fondamentali come scelte di continuità.

Lo stesso Mitterand (forse non dovrei citare l'attuale Presidente della Repubblica francese) quando deve legittimare le sue scelte in campo monumentale, ultimo la nuova Biblioteca di Parigi, non lo fa richiamando i precedenti presidenti: richiama la Francia premoderna.

Lo stato più forte, lo Stato più centralizzato d'Europa non si cura di ottenere un «rispecchiamento» della propria autorità sul territorio, ma sceglie l'urbanistica come arte di governo: il suo investimento simbolico lo riserva ad alcuni monumenti. La continuità spesso invocata — da Filippo il Bello in poi — è una continuità di emergenze, di episodi, di rilettura. Le idee di città rimangono davvero investimento fortissimo e simbolico nel caso di alcuni monumenti (come per il concorso per la Piazza Luigi XV), un intervento di intellettuali, medici, preti, mercanti.

E non è un caso che la disomogeneità della haussmanizzazione viene dall'emergenza dell'opera di Charles Garnier da episodi che sono trattati dall'haussmanizzazione in modo da mettere in enfasi quell'architettura, mentre la continuità è realizzata da una rete stradale.

Gino VALLE

Olmo si è spiegato benissimo ma io continuo a non capire. Cioè, questa continuità si esprime attraverso elementi urbani, elementi morfologici, elementi linguistici; forse parliamo di due cose diverse, forse io ho capito male.

Perché Olmo afferma: non è detto che ci debba essere una persona o una entità che si occupa della continuità; la mission «continuità», allora, cos'è? La continuità della città o la continuità dell'esistenza fisica, dello sviluppo fisico della città è un fatto che ha a che fare con la cultura degli architetti o mi sbaglio?

Io parlo da architetto, Olmo parla da storico; e probabilmente in questo suo ruolo ci mette dentro molte altre cose. Io dico che gli architetti dovrebbero essere in pace con la città, comunque essa sia. Io dico che l'architettura è sempre un qualcosa che avviene in un luogo, in un tempo dato, e che, quindi, è dovere dell'architetto collegarsi al passato costruendo nel presente e pensando contemporaneamente al futuro possibile e auspicabile.

Secondo me, questa è la continuità per gli architetti.

Roberto GABETTI (*)

Il tessuto delle piazze, delle strade nella tradizione francese, dal primo Rinascimento seicentesco in poi, è stato un punto importante di continuità — io non sarei per negarlo —. Questo disegno della città, attraverso le strade e le piazze, per esempio, rimane.

Di questo disegno non c'è più traccia, in questi grandi ampliamenti: non c'è più l'idea che la città si realizzi specie per via di queste piazze e strade; si realizza attraverso edifici.

L'animo di Carlo Olmo mi pare soffrire il modello della imposizione autocratica dello Stato francese sugli ampliamenti della città; e questa sofferenza mi pare di storico. E mi pare, però, che veda come questa puntualità di iniziative dello Stato per autorappresentarsi abbia una continuità prevalente sugli edifici monumentali: sulla Etoile piuttosto che sulla Tour Eiffel.

Non lo vede nel tessuto della continuità culturale; allora lì credo che dovrebbe affiorare nelle realizzazioni di questi ultimi anni un atteggiamento abbastanza duro della critica architettonica proprio verso quel senso di incapacità collettiva di dare una faccia alla città, come in fondo era nella grande tradizione francese e poi non è più stato.

Ecco, Place Vendôme non c'è più; Place Vendôme è un punto di unità fra l'architettura e l'urbanistica, che ha lasciato un segno.

Si capisce, il discorso è molto complicato, lo Stato francese è anche uno Stato di gestione economica, quindi, è uno Stato che non è solo che si autorappresenti, ma partecipa in prima persona ad iniziative d'affari. Quindi, la questione credo che non possa essere giocata solo oggi.

(*) Architetto, professore ordinario di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

Gian Piero BUFFI

È importante quello che Gino Valle e Gabetti stanno sottolineando.

C'è l'impressione che in Francia, dopo il progetto illuminista della città, sia cessata la costruzione di interi pezzi urbani, tanto a Parigi che in altre città, cioè di veri frammenti di città, mentre attualmente c'è una incapacità a pensare il progetto al di fuori della sua esistenza, come oggetto totalmente individuale.

Il dialogo fra le parti, il confronto complesso dovuto al funzionamento complesso dello spazio urbano (perché lo spazio urbano non è riducibile semplicemente ad accumulazioni, alle gerarchie tra le scale, alle funzioni) sembra sia entrato completamente in una fase di staticità.

Questo fenomeno si percepisce nel campo dell'insegnamento, cioè del progetto, dove non esiste l'esigenza di elaborare, di produrre, di im-

maginare, o almeno di verificare le ipotesi progettuali alla scala urbana.

È però anche vero che laddove questa esigenza è stata sentita e sviluppata, l'esperienza è stata preoccupante per non dire conturbante, come ad esempio quella di Montpellier, dove il Sindaco ha incaricato appunto Bofill di fare una specie di quartiere a scala rinascimentale, per costruire appunto una parte della città.

È vero che a Parigi esiste una specie di contraddizione tra la forma urbana e l'emergenza del monumento: per questo motivo ultimamente, il dibattito si sta aprendo e sviluppando sulla periferia: il problema della città è il problema delle sue parti più esterne, la riqualificazione delle periferie.

Questo contrasto è ancora più evidente in Italia; si ha veramente l'impressione che, laddove la città storica è più bella, spesso le periferie sono le più orribili.

Sembra che siamo nella incapacità di produrre, da qualche parte, uno spazio che sia moderno, ma che abbia quelle qualità, anche dei materiali stessi, del ben costruire e del ben fare, che è nella città storica.

Per quanto riguarda la Francia penso che il passaggio obbligato sia quello della riconquista del ben costruire. Dopo i massacri spaventosi del dopoguerra, quando gli architetti avevano completamente perduto la capacità di fare bene il loro mestiere, la riconquista del mestiere di architetto come costruttore vero sembra il primo passo per riprendere coscienza del rapporto fra edificio e città, anche se attraverso opere che sono ancora, per ora, simboli isolati, più che tessere di un mosaico più complesso.

Bisogna però saper riproporre in un secondo tempo un rapporto più completo fra architettura e urbanistica. Effettivamente non è però pensabile, neppure in un Paese come la Francia, che lo Stato, l'Istituzione, possa ordinare e imporre la fabbricazione di una città nel senso ideale.

In ogni caso penso che l'occasione offerta dal dibattito attuale sulla tecnologia sia interessante perché non si tratta solo di un dibattito estetico, ma anche riguardante il valore degli edifici, nel tempo, nella durata, nella qualità intrinseca degli oggetti che costituiscono la città. Ed è questa continuità che va piuttosto considerata (come diceva Valle) nel giusto rapporto con la storia, cioè nella riproposta dei giusti legami con la città passata, nella riscoperta di una funzione moderna dell'architettura, che sia più giusta e ben pensata.

A mio modo di vedere è questa la strada che è interessante individuare in Francia, se si vuole riproporre il problema della produzione, della progettazione e della costruzione della città.

Gian Piero Buffi, Mathis II, 1984.

Vera COMOLI MANDRACCI (*)

Vorrei riprendere il tema del rapporto tra cultura e città dal punto di vista storico-critico.

Dai discorsi fatti in precedenza mi è parso di capire che si è puntato molto sul rapporto tra progetto architettonico e città e, più riduttivamente, tra architettura e contesto, con la tesi che in Francia la cultura architettonica è chiusa al rapporto tra oggetto architettonico e città.

A mio avviso ciò è, per Parigi, un falso problema, se lo si analizza non nei singoli interventi, ancorché importantissimi di banlieu, ma se lo si considera attraverso la lettura della città storica. Appare infatti che molti progetti parigini, apparentemente così chiusi, così definiti nella loro qualità architettonica, sono proprio quelli che, anche alla luce degli emblematici «segni» che vuole trasmettere anche adesso il potere (in continuità con il passato), riescono a disegnare una dimensione urbanistica della città: una dimensione non necessariamente di tessuto, ma una dimensione di coordinate urbanistiche, un autentico processo morfologico a scala territoriale.

Una grande griglia urbanistica è infatti ben leggibile alla base dei *grands projets* — così apparentemente settoriali — che anche recentemente hanno connotato la città. Non c'è niente di più contestualizzato, a Parigi, della Grande Arche, legata su un asse impostato già dal Cinquecento (addirittura dal periodo medievale), organizzato come legame strutturante tra i due grandi boschi di Vincennes o di Boulogne: su questo asse è stata costruita tutta l'architettura moderna e contemporanea di Parigi.

Questo disegno, questo autentico progetto del territorio, ha un'importanza perlomeno pari a quella del valore delle singole architetture e un significato che va messo in evidenza e che, a mio avviso il dibattito precedente è riuscito un poco ad annebbiare. Questo fenomeno del potere espresso in «opere» infatti, soprattutto a partire da Luigi XIII in avanti, comprende non solo l'architettura ma lo spazio urbano ed è stato un preciso risvolto di una politica assolutistica molto forte: questo mi sembra un aspetto molto importante da tener presente, proprio come continuativo atteggiamento progettuale nel fare architettura a Parigi.

Sia la Grande Arche, sia tutta la serie, lungo questo asse, delle rigorose alternanze tra archi e piramidi (e Pei si è inserito puntualmente entro questo disegno territoriale), costituiscono una armatura molto forte che lega le singole architetture in un discorso più ampio di costruzione morfologica urbana e che permette di leggere la città nel suo insieme, come progetto urbanistico; condivido la tesi di Buffi, per cui il disegno urbanistico di una città non è riconducibile semplicemente ad «accumulazioni». E sappiamo che nelle città non si possono di regola sostituire o modificare gli edifici senza vanificare il progetto urbanistico che li sottende.

Vale al proposito anche il riferimento alle varie Places Royales del Seicento (Place des Vosges, Place Dauphine, Place des Victoires, Place Vendôme) come momenti urbanistici di progetto complessivo molto interessante; dobbiamo tuttavia tener presente che le *places royales* non erano soltanto segni del potere regale espresso in opere monumentali, ma erano anche combinazioni molto forti per processi di tipo economico. Erano progetti fatti ed eseguiti per trainare dietro di sé situazioni di tipo immobiliare e di rendite di posizione; erano l'avvio di grossi programmi di espansione della città. Tale e quale come sono i *grands projets* avviati adesso.

In questo senso farei una distinzione precisa tra urbanistica e contesto, puntualizzando la necessità — e la capacità — di individuare e leggere le coordinate urbanistiche autentiche di una città e di inserire in esse correttamente l'architettura, come episodio oppure come parte integrante e insostituibile.

Ma questo porta ad un altro discorso, che riguarda il tema della stratificazione storica della città, al significato di contesto minore al principio generale della conservazione della continuità del tessuto e, per contro, alla odierna dirompente e dissacrante tendenza dell'urbanistica di gestione a distruggere per ricostruire. Sono aspetti che vanno tenuti presenti nell'analisi del fenomeno, perché certamente il contesto minuto a Parigi di regola non è né valorizzato né considerato: in tutte le vie antiche che escono dalla città verso i Fauxbourg, molte case sono buttate a terra per la ricostruzione più intensiva, spesso fuoriscala: forse si tratta di quei cubi a cui faceva riferimento prima Valle.

I due aspetti della città e del problema vanno tenuti presenti, perché hanno un riflesso deciso sulla formazione degli architetti che viene garantita a Parigi dalle varie Scuole. Abbiamo avuto modo di discutere proprio a Parigi un tentativo di accordo con le Facoltà delle U.P.A. di Francia e la Facoltà di Architettura di Torino, confrontando gli elementi di formazione. E viene fuori come la cultura dell'architetto nelle Facoltà di architettura francesi tenga molto più in conto gli aspetti tecnologici del costruire, che non il radicamento storico nella città per gli interventi rutinari.

(*) Architetto, professore ordinario di Storia dell'Urbanistica, Politecnico di Torino.

Per la struttura della città di oggi esistono dunque due aspetti differenti, quello del fare architettura della innovazione del contesto, e quello della sua conservazione (problema da confrontare anche con organismi di tutela, committenti, processi decisionali differenti).

Queste osservazioni perché non risultasse inesistente la capacità, che in effetti esiste in questi grandi progetti, di controllare la dimensione del territorio.

Gino VALLE

Io volevo rispondere a rovescio; cioè, rispondo prima al secondo intervento con alcune osservazioni estemporanee, che sono dovute, forse, al linguaggio dell'intervento.

Questa parola «urbanistica» mi dà un po' fastidio. A proposito poi di questo mito della Grande Arche, bisogna guardare un momento cos'è. Immaginiamo che al posto di Von Spreckelsen, che ha fatto la porta, o la finestra, ci fosse stato un altro progetto: ad esempio una casa (e mi riferisco, in particolare, al progetto di Vittorio Gregotti) una casa col buco.

Gino Valle, la Défense (copyright Paolo Rosselli).

Una casa col buco non avrebbe certamente risolto il problema.

Invece l'idea di una finestra, che è anche una casa (anche se ignoro se funzionino bene questi uffici impacchettati dentro questa grande cornice) ha risolto il problema della scala del grand axe. Perché? Perché questa porta mette insieme tutta La Défense. Se noi guardiamo La Défense, che è il terminale del grand axe cioè di questa piccola America francese, questo sogno americano, su cui non è mai stato fatto un film e che sarebbe molto interessante fare, vediamo che è una cosa veramente sconvolgente. Quando uno ci arriva la prima volta, e non solo, quando uno tenta di arrivarci, si perde regolarmente; anche i taxisti si perdono regolarmente nei sotterranei. Io so di molti amici che hanno detto: «Ho cercato di andare a vedere il tuo edificio a Parigi, ma mi sono perso!»; perché, effettivamente, è così! Questa Défense sta lì, per aria, ed io spero che si faccia qualche cosa sul Boulevard e sul ponte di Neuilly, per colmare il dislivello esistente fra l'enorme piattaforma e queste gambette del parcheggio che si vedono sotto. Tutti speravano che questo spazio si assemblasse attorno a degli spazi veri e attorno ad un tessuto urbano; invece ci siamo trovati davanti a soli pregiudizi urbanistici, sia dal punto di vista spaziale che dal punto di vista funzionale.

Ed è venuta fuori questa cosa senza scala, questa piattaforma, questo vassoio di oggetti, in cui qualsiasi persona effettivamente si sente sperduta e su cui tante «formichette» camminano: camminano su questo suolo artificiale che suona in modo strano, perché è un *floating* (un pavimento sospeso di cemento, sotto il quale passano, o dovrebbero passare, tanti impianti); ma comunque suona sempre fasullo e non suona come la terra.

Ora, tutto questo insieme di cose è stato messo insieme ed integrato dalla Grande Arche di Von Spreckelsen; un progetto folle, scelto da Mitterand in un momento felice, perché inizialmente c'era soltanto una immagine, una pura intenzione di quello che avrebbe potuto essere quell'oggetto.

Ed in seguito c'è stata la battaglia di Von Spreckelsen, per farlo costruire ai *developpers,* dopo che, ad un certo punto, lo Stato non aveva più i soldi per realizzarlo.

Quindi l'iniziativa è passata ai privati, e poi, di nuovo, i privati l'hanno ripassata allo Stato. Forse Buffi sa meglio di me questa storia.

Comunque è venuta fuori questa cosa incredibile, in cui personalmente vedo anche un piccolo sbaglio compositivo, in quanto sulla cornice in alto c'è un solaio che salta fuori sull'angolo a 45°.

Il fatto fondamentale è comunque nella capacità che questo oggetto ha avuto di mettere insieme tutta La Défense, diventando esso stesso il terminale del grand axe e la finestra verso l'esterno della Défense.

All'altro estremo, c'è la piramide di Pei, che — secondo me — è stata molto efficacemente descritta da un raccontino di Giorgio Soavi, che ha fatto senza saperlo il più bel discorso sui problemi dell'architettura urbana che sia mai stato fatto. Egli racconta infatti, di avere scoperto la piramide e le piramidine al posto dei pullmans dei giapponesi e delle automobiline.

Ad un certo punto, anch'io ho spontaneamente messo insieme queste due immagini: e ciò probabilmente deriva dall'impressione di disagio che avevo provato quando sono tornato a vedere la piramide finita, che già avevo visto nascere negli anni in cui frequentavo Parigi per seguire il mio cantiere; così, ad un certo punto, mi sono trovato davanti a questo prodotto finale che secondo me non funziona.

Gli spazi della piramide e quelli delle piramidine funzionano benissimo dal di sotto, ma non funzionano nel cortile del Louvre.

Intervento dal pubblico

Voglio riprendere un altro tema del Convegno.

Mi sono laureata due anni fa, per cui il problema dell'Università mi tocca ancora abbastanza da vicino. Mi riferisco in particolare a quando l'architetto Valle ha accennato alla cultura dell'impresa ed alla sua esperienza come docente, affermando appunto che la cultura dell'impresa è giusto che si tenga al di fuori dal mondo degli studenti, perché non è la cultura dell'architetto.

Quando esce dalla Facoltà, un laureato si trova di fronte a problemi che in effetti la Facoltà non lo ha abituato a considerare; tutti i problemi pratici, di cui si sente parlare a scuola restano nell'ambito della teoria.

Allora ci si chiede: è auspicabile (visto che se ne parla) una università più pratica, dove anche questo aspetto venga affrontato in modo molto più impegnativo; oppure si rischia, come ha detto il prof. Gabetti, di avere dei tecnici non intellettuali, come capita in Germania o in America?

Gino VALLE

Vorrei rispondere alla neo-laureata.

Il problema non sta nel fatto che le scuole vogliano o meno insegnare il mestiere del costruire: semplicemente non lo possono fare. Se no, come diceva Buffi, diventano dei bullonifici!

Il problema è che gli studenti debbono andare a fare pratica all'interno di buoni studi professionali che costruiscano veramente; e non, come succede in Italia, fare l'esame di Stato, aprire bottega e aspettare i clienti; oppure, tanto per parlare chiaro aspettare di farseli dare dai partiti.

Questo sistema è responsabile dei mostri che si trovano in giro per l'Italia. Perché chi viaggia, soprattutto nel Veneto dove ci sono soldi, scopre, su scala nazionale, che questi architetti hanno prodotto dei mostri post-moderni o giù di lì, copiati dalle riviste, con materiali assurdi e costosissimi. Mentre, coloro che li hanno costruiti in America, li hanno fatti di cartone.

Questi sono difetti di provincialismo culturale e difetti generati dal fatto che tanti giovani architetti si possono mettere a costruire solo perché hanno fatto l'esame di Stato, senza sapere niente; mentre in qualsiasi nazione, all'estero, un architetto, prima di avere il patentino, deve fare due anni di pratica.

Gli spagnoli fanno sette anni di Politecnico ed i progetti vengono esaminati dall'Ordine locale; se sono bocciati per tre volte, si fa un piccolo concorso. In Francia, devono fare due anni di appren-

distato e, poi, fare l'esame di Stato e ottenere il bollo per poter esercitare la professione; i tedeschi, dopo la laurea, vengono a far pratica da me.

Soltanto in Italia si fanno cinque anni di università; dopodiché si apre bottega. Questo è il problema!

A questo punto però la riflessione si sposta su di un altro versante, perché questi progetti vanno in mano alle imprese. Le imprese costruiscono; le imprese fanno il loro mestiere e chiedono all'architetto le cose che a loro interessano. L'architetto non risponde nel modo adeguato e loro fanno quello che riescono a capire da questi disegnini, che vanno bene per essere pubblicati sulle riviste, ma non per costruire.

Questa è la storia.

Gian Piero BUFFI

Vorrei dire ancora qualche parola, perché mi pareva molto interessante la conclusione sul problema del cosa fare quando si esce dall'Università.

Io, quando sono uscito dall'Università a Firenze, avrei potuto benissimo cercare, come tanti miei amici, di fare qualche restauro; insomma, di trovare una qualche contessa per rimetterle a posto il salotto in una vecchia villa.

Ma, effettivamente, trovavo che questo non bastava: insomma, non è che uno studi cinque anni per fare questo tipo di mestiere.

A Parigi c'era un tipo sconosciutissimo che si chiamava Jean Prouvet; una specie di ingegnere, che faceva, con dei metodi d'aereo, cioè con la stessa tecnologia usata dall'industria aeronautica, dei pannelli, delle cose che in Italia, allora, non si sognavano neanche.

Ho passato un anno lì, a lavorare con lui, e ho capito che non sapevo fare altro che pensare; magari pensare cose importanti e belle, ma che nei confronti del mestiere di costruire ero incapace di difendermi di fronte all'impresa.

Infatti per consentire che l'impresa realizzi un progetto bisogna saperglielo spiegare, sapere difendere il progetto, capire come, sotto il profilo economico, le scelte che facciamo sono le scelte giuste, forti, da difendere fino in fondo. Questa conoscenza e autocoscienza deve esserci per non farsi «laminare» poi da un qualsiasi geometra che costruirà la stessa cosa per metà prezzo.

Quindi, quello che dice Valle, è assolutamente esatto! Venite tutti in Francia a lavorare; fate quello che volete: ma non restate qui a fare niente.

L'architettura si costruisce dappertutto, in Europa; l'Europa si apre nel '92 e non restate qui ad aspettare.

Enrico ANTONELLI (*)

Può sembrare un po' strano che ci sia il Preside della Facoltà di Ingegneria in questo contesto in cui si parla di opere di architettura: ma è solo apparentemente strano. In realtà, le opere di architettura sono state fatte, un tempo, da ingegneri; l'ingegnere-architetto era, insieme, l'uno e l'altro. Solo verso gli anni '30 si è distinto tra l'ingegnere e l'architetto, distinguendo le due Facoltà.

La Facoltà di Architettura è nata da quella di Ingegneria, caratterizzandosi, poi, per un suo profilo culturale ben preciso, molto più orientato verso caratteristiche storico-critiche, estetico-compositive; mentre la Facoltà di Ingegneria, per la sua parte costituita da Ingegneria Civile, ha mantenuto un taglio più tecnico, tecnologico, strutturale, di calcolo.

Queste differenziazioni hanno portato, nel tempo, un po' ad una divaricazione tra le due Facoltà, che, per conto mio, è negativa e che, attualmente, si cerca di superare.

Negativa in questo senso: perché, da un lato l'ingegnere civile diventava un progettista che era in grado di calcolare bene, però, forse, il suo progetto non era un bel progetto elegante. Con questo, non voglio fare una generalizzazione: abbiamo degli ingegneri che hanno costruito delle opere di architettura validissime, eccellenti: io cito qui, perché siamo a Torino, l'ing. Nervi (il palazzo di Italia '61 è fatto da un ingegnere). Quindi, non è che l'ingegnere si limiti a fare la casa, oppure la strada, o un brutto palazzo, però resistentissimo.

Dall'altro, l'architetto è andato perdendo nel tempo (soprattutto, forse, dopo il 1968) quelle ca-

(*) Ingegnere, preside della Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Torino.

ratteristiche di formazione matematico-fisico-strutturistica, che gli permettevano, non solo di progettare le forme delle opere di architettura, ma anche di verificarne la compatibilità con le leggi fisiche.

A questo riguardo mi voglio limitare a ricordare quelle che saranno le condizioni in cui si troveranno ad operare i nostri laureati, a partire dal 1992, in Europa. La Direttiva CEE del 1985 ha stabilito, in 11 punti, in 11 caratteristiche, quelle che sono le specificità del professionista che ha titolo, in campo europeo, a firmare opere di architettura.

E fra queste caratteristiche, ci sono sia le competenze, diciamo, strutturistiche matematico-fisiche, sia le capacità, la cultura storico-critica, la cultura artistico-estetico-compositiva.

Questa Direttiva, questa normativa CEE aveva previsto che, fra gli ingegneri italiani, solo quelli civili potessero firmare, in Europa, opere di architettura, oltre agli architetti che, portando questo nome, erano (se non altro) avvantaggiati, perché non si poteva escludere gli architetti dalle opere di architettura, chiaramente.

Però bisogna fare attenzione, perché gli architetti devono rispondere, nella loro formazione, a queste 11 caratteristiche ben individuate.

Ora, dal 1988-89 (cioè degli iscritti alle Facoltà di Ingegneria al primo anno, immatricolati dal 1988-89 in poi) nessun ingegnere, e nemmeno l'ingegnere civile, secondo la norma attuale, potrà firmare in futuro, in Europa, opere di architettura.

Ora si è passati da un eccesso all'altro.

Voi sapete che, in Italia, fino a questo momento, qualunque ingegnere può firmare opere di architettura; io sono ingegnere industriale, però, posso firmare opere in campo civile; e così per tutti gli ingegneri del passato, compresi gli ingegneri, per esempio, nel campo dell'elettronica, dell'informatica, ecc.

Questa era una libertà eccessiva.

Gianni GARBACCIO (*)

Ritengo di dover ridimensionare il pessimismo espresso sul futuro della nostra professione, anche per incoraggiare il gran numero di studenti presenti.

Dal dibattito qui sviluppato sembrerebbe emergere che:

1) le Amministrazioni hanno mani legate da leggi vincolanti e da equilibri difficili;

2) la Facoltà di Architettura ha un numero di docenti, di aule e di attrezzature assolutamente insufficienti, in misura non confrontabile con le altre realtà europee;

3) gli Ordini professionali si occupano della vidimazione delle parcelle, fonte di introiti per i loro bilanci, e di poco altro.

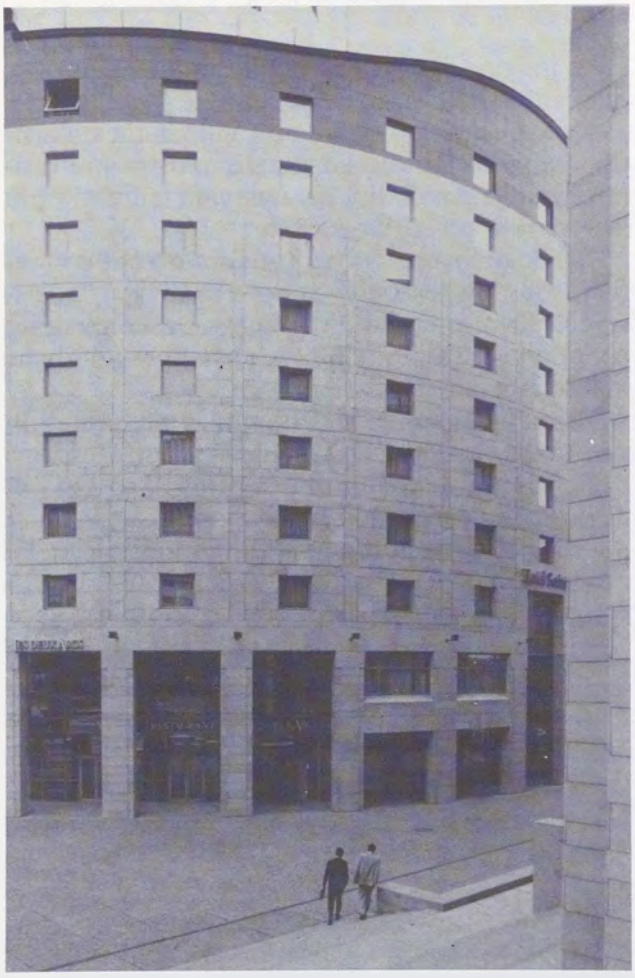
(*) Architetto, presidente dell'Ordine degli Architetti della Provincia di Torino e della Valle d'Aosta.

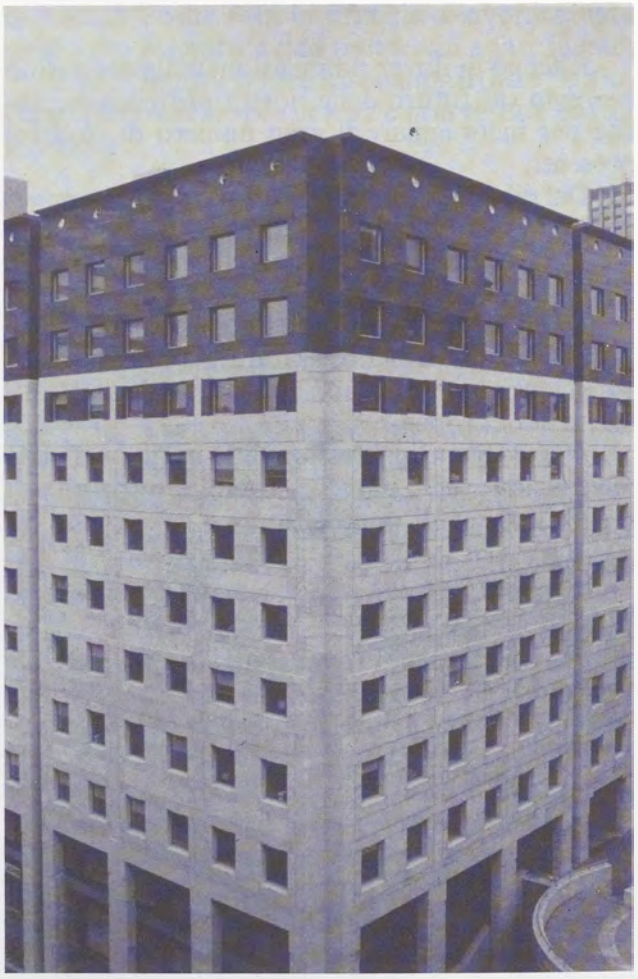
L'insieme di queste realtà genera un quadro assai sconfortante, ma a mio avviso assai unilaterale.

Solo Gian Piero Buffi, operando in un ambiente più aperto ed internazionale, mostra più ottimismo sulle possibilità per i giovani laureati e più in generale per gli architetti.

Ritengo invece che per tutti coloro che con serietà sono disposti, nei campi più diversi, ad assumersi le responsabilità di sintesi che competono propriamente agli architetti, vi siano oggi anche in Italia concrete possibilità di operare.

Rimangono certo le difficoltà citate prima, in particolare lo stacco fra università e professione evidenziato dall'esame di Stato e dall'assenza di norme per un tirocinio professionale; argomenti questi, come molti altri, curati con interesse dal nostro Ordine Professionale, anche al di fuori dei compiti istituzionali che gli sono attribuiti.





Gino Valle, la Défense (copyright Paolo Rosselli).

Alla Défense c'è Gino Valle

Roberto GABETTI

Sono lieto di poter parlare, in una rivista come la nostra, di questo edificio di Gino Valle: non fosse altro che per il tono maestosamente urbano, per la istanza prepotente di questo italiano a Parigi: riferimento necessario per un itinerario mentale lungo i tanti episodi della presenza italiana nella capitale del Paese cugino.

Innanzitutto: rallegramenti a Gino Valle, per avercela fatta. Lui — come pochi altri — si è imposto quale ospite autorevole: quale personaggio sostanzialmente scomodo di cui il padrone o la padrona di casa, sussurrandoselo in disparte, avrebbero fatto volentieri a meno. Quello che più impressiona è come egli sia qui presente in un luogo chiave della nuova Parigi, lavorando per una delle Firme più prestigiose del mondo, ad un complesso di grande volumetria — ma questo sarebbe ancora poco — mantenendo però salda e forte la sua voce, con intonazioni di enorme effetto.

Una parola sola sulla cultura architettonica italiana, in questo volgere di anni: Valle non ha avuto mai rapporti con l'accademia romana dei tempi fascisti, né con quelle rovine d'accademia, sopravvissute per almeno dieci anni dopo la fine della guerra. La sua «verginità» rispetto a quelle precedenze, serve a spiegare il tono disinibito di queste complesse articolazioni spaziali, che vedo direttamente riprendere un discorso mediterraneo, forse anche un discorso «novecento», orientato verso gli Stati Uniti d'America. Esco dal vago, ritrovando qui sottolineata quella modernità fondata fra Torino e Detroit negli anni '30, una modernità che non aveva disdegnato il discorso sui materiali preziosi, sulle proporzioni modulate, sugli assetti monumentali: a commento Valle pone oggetti come i portici — Torino via Roma —, e gli attici, quasi attici — ancora Torino, ma anche e specialmente Milano e Brescia.

Quel che è straordinario è subito l'esito raggiunto: un tono che suscita simpatia, per la cordialità dei volumi variamente contrapposti, e soprattutto per quella presenza alternativa al gusto moderno, noioso e sfatto, che ricorre oggi nel mondo, specie se si tratta di grandi opere: un gusto sostenuto dagli investimenti in quelle facciate, in quelle strutture, dal disegno così affermato da parere subito abbondantemente ammortizzato — obsoleto quindi —.

Gino Valle fa quel passo «di qui all'eternità» in cui la vera tradizione aulica ha creduto, e che rimane filo di collegamento fra tante architetture, passate — degne di passare — alla storia.

Di fronte al tema difficilissimo, pare che egli si sia ancora una volta divertito a lasciare segni perfetti: non c'è incastro di volumi, passaggio pubblico o privato che lui non giochi con una intensità che fa pensare ogni volta che il tema, il suo tema, sia poi tutto lì. Se uno solo di quei nodi è riuscito, parrebbe sufficiente fatica all'autore di *Lieder*: lui costruisce invece un'opera complessa, dove figure esili, persino fragili, sono inserite fra eventi enormi, persino terribili. Si tratta, per me, di una architettura complicata a descriversi, così da indurmi a metafore larghe. Fra i tanti un oggetto sensazionale, per me, sta in ognuna di quelle paraste nascoste, portanti quegli esili architravi: una Roma antica tecnologicamente presente, non solo graficamente evocata. E sta qui la differenza fra Valle e l'Accademia anni '30.

Ci si può chiedere, fra noi estimatori dell'Autore, se una simile architettura poteva essere prevista, come sviluppo del suo lungo iter di progettista: la risposta, con tutta evidenza, è: no.

Complicata, molto complicata è la storia dell'architettura italiana di questo secolo: la biografia di un artista creativamente longevo ne copre spesso lunghi tratti. Molte sono — specie per gli italiani — le cesure da superare: per la generazione nostra comune, c'è il fascismo, che ha svuotato, promosso, accettato, subìto molte diverse architetture: alcune di esse sono state poi considerate tipiche, quali opere di maestri accademici d'Italia, e quindi più fascisti di altri; almeno così era parso a prima vista. Ma c'era anche Terragni, e ancora Figini e Pollini, maestri per tutti noi, negli anni che sono seguiti al fascismo. Ma c'erano anche i secondi futuristi, come Costantino Costantini, che a noi erano parsi ancora più fascisti degli accademici, proprio perché quando eravamo giovani Balilla, sfilavamo in quelle prime «case» a noi dedicate. Se questi sono tre poli, se ne possono però aggiungere altri: i passatisti del neo-rinascimento e del neo-barocco di copia, di ricalco; i restauratori, come all'opposto i costruttori di fabbriche. Lasciati alcuni di questi casi da parte è certo che il tema del monumentale, di cui però già Siegfried Giedion aveva a lungo discusso, ci era rimasto estraneo: e così si perdeva per noi a distanza il carattere dei grandi centri urbani europei, dove questo tema ricorre, in tutte le sue inflessioni, dalle più dure alle più amene. La stessa parola «monumento» per edificio di importanza architettonica singolare, veniva cancellata dal nostro lessico (i nostri professori di Restauro dei Monumenti hanno pianto per anni le arretratezze dei programmi ministeriali, che connotavano in modo così ambiguo — e anche fascista — i loro insegnamenti).

Ma anche nel dopoguerra, e non più in Italia,

ma in America, nascevano edifici segnati da un gusto monumentale nuovo, di cui si era rivelato maestro qualche autorevole esponente dell'*international style*, come Yamasaky per il World Trade Center di New York, o come Edward Stone come autore di ambasciate dove archi e volte ingentilivano la rigidezza del *courtain-wall* (prevenendo così, da «vecchio lupo», alcune riflessioni del post-modern).

Tutto questo non riguarda il tema svolto da Valle alla Défense: egli tratta il tema del monumentale, tenendolo al minimo, senza però rinunciare a quel tono, che fa «città»; pare ricordarsi di una tradizione italiana da lui mai vissuta, per venirla a proporre proprio qui, in una città straniera; vuole affermare nella più sontuosa congerie di edifici, lussuosi e luccicanti, nati da una retorica dell'*international style* portata all'estremo, una linea diversa, forte, imponente (ma per chi voglia vedere le cose da vicino, anche schiva).

Certo, per lui che è cresciuto in una ex provincia dell'Impero, Otto Wagner è presente: e lo citerei qui non solo per alcuni sogni evidenti — il fastigio nero dei palazzi —, ma per quella vitalità — vivacità — che quel grande antico maestro aveva saputo dare al tema del monumentale; ove edificio «moderno» voleva dire «organizzato» negli spazi e nelle funzioni, «ordinato» nelle strutture e nelle facciate; ove edificio «pubblico» voleva dire forza convinta dell'amministrazione.

Qui ci pare che l'IBM abbia avuto da Valle questo segno in più, che prima la grande Firma non aveva: certo la sua specifica segnaletica architettonica era stata oggetto di cure singolari, ma le sue architetture per uffici rimanevano — mi pare — genericamente coinvolte dalla retorica dell'efficienza — dico retorica, per dire insieme coordinato ed evidente di segni e di significati —. Ma ecco, la forza suadente che viene da questi edifici di Valle, esprime una qualità che va oltre l'efficienza, e che coinvolge valori inerenti la gestione, la conduzione, la filosofia — si dice oggi — di un grande complesso.

Vorrei che questo carattere, che ognuno oramai è abituato a vedere estraneo alle organizzazioni pubbliche come a quelle private, tornasse come senso non solo dello Stato — della *res publica* —, ma come riferimento per l'azione coerente, precisa e significativa per tutti.

Così anche le forme architettoniche potranno esprimere valori nuovi.

Il dibattito sull'Architettura degli anni '80 in Piemonte

La mostra dell'architettura degli anni '80 in Piemonte, organizzata dalla SIAT e tenutasi nel luglio 1990 presso le sale della Società Promotrice delle Belle Arti, ha riscosso un notevole successo di pubblico ed ha goduto di un certo risalto sulla stampa.

Contemporaneamente la SIAT ha promosso un dibattito sulla professione e sulla produzione edilizia in Piemonte negli anni '70 e '80 nel tentativo di configurare il complesso retroterra culturale nel quale hanno trovato alimento le centosessanta opere di architettura esposte in mostra.

Questo spazio della rivista è destinato ad accogliere i contributi scritti di Soci e non Soci che hanno esposto le loro opere in mostra e/o sono intervenuti direttamente nel dibattito che si è tenuto il 30 novembre 1990 nell'Aula Magna del Politecnico.

Non è superfluo ricordare che, come è prassi consolidata della rivista, le opinioni ed i giudizi espressi in quanto pubblicato impegnano esclusivamente gli Autori e non la SIAT.

La forzatura del programma

Nicoletta ODDERA (*), Fulvio QUATTROCCOLO (**)

Abbiamo deciso di rispondere all'invito che la SIAT ci aveva inviato nel settembre 1989, perché il tema che veniva indicato per la mostra, cioè la riqualificazione urbana e dell'ambiente attraverso la progettazione della residenza e dei servizi, coincideva esattamente con la principale area di interesse verso cui si indirizza la nostra attività professionale.

Entrambe le realizzazioni che abbiamo proposto consistono infatti in interventi sul tessuto edificato, nei quali il problema progettuale è stato approfondito anche e soprattutto nelle sue implicazioni a scala di architettura della città, in modo da poterne sviluppare le opportunità di riqualificazione coerentemente con il programma edilizio e con il ruolo specifico giocato da quelle aree, da quegli edifici, all'interno di una struttura urbana. Pur con le limitazioni di spazio, ed anche concettuali, imposte dal materiale destinato ad una mostra e ad un catalogo collettivi, abbiamo cercato di evidenziare il più possibile, nella presentazione dei nostri progetti, proprio quelle trasformazioni che essi avevano portato alla scala urbana, nel disegno degli spazi collettivi della città.

La mostra ci era sembrata così una importante occasione per confrontare il nostro lavoro con altre soluzioni ed altre metodologie di intervento, per poter una volta tanto fare il punto sullo stato delle cose nel campo della riqualificazione di luoghi già densi di significati, architettonici e naturalistici.

Siamo rimasti invece un po' stupiti nel vedere come la grande maggioranza dei lavori presentati fosse impostata sulla dimensione strettamente edilizia di un singolo edificio, a volte addirittura di una ristrutturazione interna, lasciando trasparire poco o nulla delle modalità con cui l'intervento viene a mettersi in relazione con il luogo. Anche nel saggio introduttivo al catalogo Pierre-Alain Croset individua una serie di paragrafi tematici, destinati a casi specifici (il Politecnico, Nichelino,

(*) Architetto, libero professionista.
(**) Ingegnere, libero professionista.

Rivoli, ecc.) o a tendenze architettoniche (le mode, i restauri, l'imitazione, ecc.), che contengono a volte brevi accenni al rapporto con il contesto, ma senza indagare una metodologia della progettazione orientata alla riqualificazione a scala urbana.

Il contenuto della mostra si è quindi limitato a presentare una rassegna panoramica della produzione di architettura nella Regione, rassegna alla quale si può forse soltanto obiettare una certa rinuncia ad esercitare una funzione di giudizio e di scelta critica, ma che ha avuto l'indubbio merito di essere uscita, per quanto possibile, dagli schemi usuali e dalle logiche di scuola. D'altra parte, uno stimolo al dibattito critico è stato portato proprio dal saggio introduttivo di Croset, che è riuscito a gettare una bella pietra nelle acque un po' stagnanti del mondo professionale piemontese.

La relativa divaricazione fra il tema indicato nell'invito e le risposte fornite dai progettisti merita però una riflessione più approfondita. Dato ormai per acquisito alla cultura disciplinare che la riqualificazione urbana (e in certa misura anche dell'ambiente naturale) non debba necessariamente passare attraverso la pianificazione urbanistica, ma trovi il suo campo di azione più congeniale alla scala del progetto di architettura, occorre rendersi conto che in questo modo il momento progettuale deve affrontare una responsabilità più ampia che gli impone di farsi carico dell'analisi, o meglio dell'interpretazione, del sistema urbano entro cui si opera.

Il dibattito intorno alle tecniche, la portata, i soggetti da coinvolgere, la capacità di legittimazione di tale lavoro di interpretazione, si sta svolgendo da alcuni anni a questa parte e coinvolge architetti, filosofi, storici, in un confronto di grande ampiezza tuttora lontano da una conclusione.

È però possibile individuare un elemento che occupa una posizione centrale in ogni discorso intorno alla riqualificazione urbana: si tratta di quella parte del tessuto urbano che è solitamente considerata un «vuoto»: il luogo dei traffici, della comunicazione e della esperienza collettiva che è stato definito «spazio collettivo della città» ([1]) ma che è anche il risultato pubblicamente visibile, leggibile ed esperibile di quello che Bernardo Secchi ha chiamato progetto di suolo ([2]), il quale «acquisisce senso entro un più generale progetto sociale ed acquista valore attraverso un progetto di architettura».

Operando la propria legittimazione attraverso un processo interpretativo che fissa (temporaneamente) il quadro delle condizioni a cui dovrà rispondere e che la sua stessa attuazione modificherà sostanzialmente, il progetto di riqualificazione non può che trascendere il limite del programma legato all'occasione specifica per portare la sua attenzione al sistema complesso e multiforme delle relazioni e dei ruoli nella compagine urbana, in cui il progetto sociale si riflette.

Se ci riferiamo alla nostra personale esperienza, possiamo testimoniare che in tutte le occasioni che abbiamo avuto di sviluppare progetti su programmi inseriti in aree urbanizzate, siamo sempre arrivati ad «uscire dal lotto», non nel senso quasi ovvio dell'allargamento della visuale nella fase degli studi preliminari, ma proprio come pressione sul committente per una forzatura del programma iniziale.

Accade quasi sempre che il programma esposto dalla committenza sia semplicemente un requisito funzionale, accompagnato tutt'al più da una generica richiesta di rappresentatività del manufatto edilizio: la forzatura che accompagna il lavoro progettuale è allora rivolta nel senso di una esplicitazione delle opportunità di trasformazione urbana offerte dall'intervento, e della definizione delle tecniche da impiegare per metterle in atto attraverso l'estensione del progetto a parti dello spazio collettivo della città.

Questo processo è ben evidente nel Centro Culturale Polifunzionale di Bra, presentato alla mostra, nel quale, partendo dalla ristrutturazione di una ex-caserma situata in area semiperiferica, siamo potuti arrivare a definire una nuova polarità urbana che si riverbera su un intero quartiere.

In questo caso il carattere di grande rilevanza civile del programma ci ha permesso di esaltare la portata urbana del progetto, ma la traccia metodologica resta ripetibile.

Dei progetti esposti nella mostra, un numero limitatissimo appare in qualche modo ricercare una relazione di trasformazione non casuale del contesto: il complesso polifunzionale a Mondovì di G. Picco, le due case torri a Torino di Amore/Bossuto/Rizzotti, il municipio di Roccaverano di G. Balbo, la cascina Giaione di C. Ronchetta, la scuola a S. Maurizio d'Opaglio di Bussetti/Franzosi/Maghetti, la nostra casa per anziani a Sanfre', il parco fluviale del Tanaro ad Alba di Caminiti/Fulcheri, e soltanto tre opere ci sembrano aver sfruttato l'opportunità del progetto per un intervento esteso allo spazio della città: il municipio di Pombia di Caccia/Colombo/Mangone/Monti, l'ufficio postale di Savigliano di Fazzino/Sandri, la centrale ENEL a Roddi di L. Brezzi (come intervento strutturante in un ambiente naturale). Undici opere su centosessanta costituiscono un numero davvero piccolo, ma bisogna riconoscere che ciò che abbiamo chiamato forzatura del program-

([1]) M. Cerasi, *Lo spazio collettivo della città,* Mazzotta, Milano, 1976.

([2]) B. Secchi, *Progetto di suolo,* in «Casabella» n. 520/521, Milano, 1986.

ma, e la conseguente più ampia responsabilità che deve essere affrontata con il progetto, da' luogo ad una pratica in cui sono molte le difficoltà da superare mentre è ancora assente una prassi che abbia valore di riferimento comune.

Da una parte il mercato immobiliare non mostra alcun interesse a richiedere (ed anzi solitamente scoraggia perché timoroso di dover sopportare imprecisati maggiori costi) progetti che abbiano una legittimazione architettonica un po' più ampia che non quella brutalmente riferita all'ottenimento del parere favorevole di una commissione edilizia, e la stessa cultura amministrativa prevalente negli Enti Locali non concepisce la «forma della città» come oggetto politico, come bene civile sul quale investire capacità e risorse, e dunque non svolge alcun ruolo propositivo nei confronti del mercato.

In questa situazione è certamente difficile poter sviluppare una tendenza, consolidare una prassi del progetto di riqualificazione.

D'altra parte abbiamo già detto che la riflessione disciplinare è ancora impegnata a ricercare il modo più corretto di mettere in relazione il tema progettuale specifico — nel momento in cui esso si assume il più ampio ruolo che la crisi del modello di pianificazione a cascata gli ha assegnato — con le condizioni del contesto urbano (architettonico, sociale, economico, politico) entro cui si colloca. La problematicità di questa relazione è stata espressa in modo estremamente efficace da V. Gregotti: «... se è il tema proposto che introduce e sposta gli equilibri dell'esistente e stabilisce, attraverso il soggetto che agisce tecnicamente, la distanza critica e quindi la fuoriuscita minima necessaria dalla condizione contestuale e, per mezzo di tale fuoriuscita, si fonda la costruzione dello spazio occupabile dalla qualità architettonica specifica, che cosa motiva e direziona la fuoriuscita stessa?» ([3]).

Una parte della risposta che si può dare a questa domanda sta certamente nella interpretazione del sistema degli spazi della città e nella proiezione del progetto a parti di quegli spazi, come abbiamo già descritto.

Il ruolo della città, dell'architettura della città, non può essere sottovalutato, perché «le città, appunto, conserveranno le cicatrici permanenti e pubblicamente percepibili di manomissioni, intrusioni volgari e mutilazioni, inferte al loro pur resistente organismo da architetti e amministratori senza talento e senza scrupoli, quasi sempre con il complice disinteresse dei cittadini» ([4]).

Con la forzatura del programma il progettista può recuperare il proprio specifico rapporto con la città, incaricandosi di ampliare ed esplicitare il quadro delle condizioni cui il progetto deve rispondere, al di là di quanto il committente è in grado di esporre, anche superando il proprio ruolo strettamente tecnico.

Non c'è altra via oggi, probabilmente, per la costruzione dello spazio concettuale in cui collocare la qualità architettonica del singolo intervento e di cui parla Gregotti, almeno rispetto alle opportunità che si offrono a chi opera nella realtà quotidiana della professione.

([3]) V. Gregotti, *Condizioni,* in «Casabella» n. 571, Milano, 1990.

([4]) M. Bellini, *Grado zero,* in «Domus» n. 716, Milano, 1990.

Disincanti ordinari

Marco TRISCIUOGLIO (*)

C'è un gruppo di disegni di Aldo Rossi che si intitolano *Theatrum Sabaudiae*. Rappresentano tutti un particolare della veduta di piazza Castello di Tommaso Borgogno, ridisegnato nei suoi volumi, ma riprogettato negli elementi e nelle forme. Sono schizzi contemporanei al progetto e alla realizzazione di Casa Aurora. Rossi analizza, con il puntiglio e l'attenzione che possono essere propri soltanto di chi ridisegna le cose, l'architettura della città per la quale è chiamato a progettare e ne indaga i caratteri, le peculiarità, le ragioni storiche. Lo fa partendo da un libro-programma, fortemente ideologico, ma anche scientifico e sistematico, ritenuto da una vasta letteratura storiografica un testo pilota per comprendere la cultura architettonica piemontese dal Seicento al Settecento, fino ai secoli successivi.

(*) Studente di Architettura, Politecnico di Torino.

Passati ormai trecento anni dalla data di pubblicazione — 1682 ad Amsterdam — del *Theatrum Sabaudiae*, la cultura architettonica piemontese degli anni '80 del XX secolo si è messa in mostra, presentando anche un catalogo, al centro di violente discussioni, soprattutto perché accompagnato da un saggio critico, in realtà poco esauriente, di una nota firma della rivista *Casabella*.

Di quella mostra mi ritengo un po' un visitatore — e uno spettatore — privilegiato. Studio alla Facoltà di Architettura e ho, per gran parte dell'apertura, collaborato alla guardiania della mostra per conto della Società degli Ingegneri e degli Architetti. Ho potuto così osservare con una certa attenzione pannelli e opere esposte, ma anche ascoltare, nei giorni caldi delle polemiche sui giornali, i commenti dei visitatori, fossero essi espositori, professionisti, studenti, o visitatori occasionali.

Credo che tra le pecche, del catalogo come della mostra, a parte le denunciate assenze dei nomi di Quaroni, di Piano, di Valle e dello stesso Rossi dall'esposizione, e il poco scientifico saggio di Croset, vi sia stata l'assoluta inesistenza di illuminanti percorsi critici, magari sottesi a letture trasversali, delle opere e degli architetti. L'unica divisione della materia esposta, rispettata dalle sale della mostra e dalle pagine del catalogo — *edifici residenziali, edilizia popolare, edifici per servizi privati, edifici per servizi pubblici, scuole, spazi pubblici e monumenti* — pare più legata alla tradizione del pur fondamentale manuale di Carbonara che a un reale desiderio di interrogarsi sulla realtà dell'architettura degli anni '80 in Piemonte.

Tra le altre, tre domande, e in fondo tre proposte di racconto alternativo, sono quelle su cui forse sarebbe stato interessante riflettere. Perché non si sono letti i progetti in mostra considerando le generazioni e quindi le formazioni culturali dei progettisti? Perché non sono stati considerati quegli oggetti del fare architettonico anche come prodotto economico, legato alle élites imprenditoriali e politiche e ai meccanismi che governano i loro comportamenti? Perché non si è, più semplicemente, distinto tra le diverse centralità dell'area piemontese, considerando le reali discontinuità esistenti ad esempio tra il capoluogo regionale e la produzione edilizia del cuneese o la realtà delle zone alpine?

Tra queste centralità vi è appunto Torino. Una cospicua parte delle opere esposte riguarda il territorio comunale: sono una cinquantina, escludendo quanto è situato nei comuni della prima cintura. Fanno parte di quel gruppo molti lavori di restauro e di riuso, spesso nel centro cittadino, e alcune opere ormai entrate a far parte del bagaglio figurativo di ogni torinese — o se si preferisce dell'*immaginario collettivo* —, come le Torri Rizzotti, l'angolo di Maggiora, lo Stadio delle Alpi, e altre.

Oltre a questo, niente. La città del piano di Gregotti, la Torino che dovrebbe essere, per propria vocazione alla tecnologia e al progresso, fucina e laboratorio di sperimentazione, non produce — così è parso anche a molti dei visitatori — che qualche opera di spicco e di rottura, peraltro subito tacciata da Pierre Alain Croset come «mostruosa», a fronte invece di una forte presenza di cose tutte uguali da una parte e di una gran mole di progetti nati in ambito universitario dall'altra.

Sul problema delle scuole e della scuola di architettura ci si dovrebbe ancora interrogare, e a fondo. La questione se esista una viva scuola torinese o se esista soltanto una stanca maniera andrebbe, credo, studiata e dibattuta.

Si lega al problema della scuola anche l'idea di città che, con il suo essere in un certo modo, perché creata, disegnata e descritta in un certo modo, Torino riesce a esprimere. Esiste e va compresa la regola d'architettura di questa città, la razionalità espressa dalla sua forma, di cui è metafora il castrum, dalla scacchiera di case e di vie, da un barocco «puro e quasi mai delirante», come lo definì Arpino, la città dei due Castellamonte e del Promis. Come va poi compresa anche «quell'infantile vocazione al giocattolo» — questo il titolo di un pezzo di Fruttero e Lucentini — con cui questa razionalità «tende al gratuito, al sensazionale, all'assurdo», in quella che è la Torino di Guarini, di Antonelli, dei Futuristi e di Mollino, forse anche di Gabetti e Isola (la famosa foto di Gabetti pubblicata nella riedizione del saggio su Antonelli che ritrae la Mole e la Bottega d'Erasmo è a tal proposito — credo — illuminante).

A questa idea dell'architettura della città, a questa idea di Torino, nei progetti per Torino che la mostra ha proposto, ben pochi, tra gli autori, paiono far riferimento. Così come ben poco pare far riferimento a quest'idea il gruppo di Gregotti incaricato del piano regolatore. A giudicare almeno dal poco che finora è stato raccontato di quell'atto pianificatorio, esso pare teso piuttosto a riconoscere Torino come polo tecnologico, come Tecnocity, come città che si gioca il suo avvenire sul terreno del caso Lingotto, un caso abilmente e grandemente orchestrato dal 1983.

Di fronte a tutto questo va riconosciuta una certa sonnolenza del mondo culturale torinese. *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, saggio miliare di Norberto Bobbio, si arresta al 27 agosto 1950, giorno in cui Pavese si uccide. «Poi comincia una storia diversa», alla città fucina è succeduta la città dormitorio, poi illanguidita, appassita, fino a diventare la città addormentata del terziario avanzato e dell'indotto. La sonnolenza può essere avvertita anche e soprattutto nei confronti dei fatti di architettura. Può capitare di recarsi ad un incontro tra la popolazione di un quartiere e gli autori di un progetto per una zona

nodale di quel quartiere e accorgersi che a parte il progettista, un assessore, un paio di docenti universitari e un giornalista non v'è nessun altro.

Di architettura non si parla. Non se ne parla sui giornali, dove quando sale alla ribalta delle cronache, è quasi sempre legata a correnti di partito. Non se ne parla, o se ne parla comunque poco, nelle università, che subendo una domanda di massa rispondono al bisogno generale di conoscenza e di cultura con una offerta di massa, perdendo fatalmente di vista certi valori. Non se ne parla tra la gente. Soprattutto, di architettura parlano e scrivono sempre meno gli architetti. Anche i motivi di questo andrebbero ricercati.

A partire da queste considerazioni sulle architetture torinesi, in margine alla mostra alla Promotrice, ci si rende conto di come possa ribaltarsi il titolo di uno scritto, citato nel catalogo, in «Disincanti ordinari». È diventato quasi normale, consueto, ordinario appunto, accedere ad un luogo del disincanto, se si guarda alle architetture torinesi degli anni '80 e se si cerca di provare a immaginare, a partire da tali presupposti, quelle degli anni '90.

Per questo, forse, la scelta di presentare in mostra «l'architettura costruita» e non «l'architettura di carta» o «parlata» non è stata così vincente. La copertina del catalogo (resta la curiosità su chi ne siano gli autori) presenta un solido muro lapideo, al di là del quale si scorge però una nuvola. Credo molto allo stretto legame esistente tra la materialità del costruito e il mondo delle idee e perciò penso che sarebbe stato di un certo interesse se si fosse affiancata a questa una mostra sul mondo professionale e architettonico torinese visto attraverso le *Torino di carta,* le *Torino parlate,* le *Torino possibili* si potrebbe dire, parafrasando il titolo di una bella mostra curata a Venezia, cinque anni fa, da Puppi e Romanelli.

In fondo, tre secoli e più fa, il *Theatrum Sabaudiae* fu anche questo: il disegno di uno Stato possibile, per molti aspetti, date le vicende della Storia, mai esistito nella realtà. Ma c'è anche il rovescio della medaglia, esistono le retoriche del potere, che assume nel tempo gli aspetti più diversi. Melville visitò Torino cent'anni fa, descrivendola come «città strordinaria» che «sembra costruita da un solo architetto per un solo potente», alludendo probabilmente a quell'idea di ordine, di *ratio*, di geometriche essenze, che questa città sa manifestare (basta provare a percorrere via Po in una di queste mattine, indovinandone al di là della nebbia le cartesiane fughe prospettiche).

A distanza di un secolo questa straordinaria città non resta forse ancora «disegnata da un solo architetto per un solo potente», ma nell'accezione stavolta più deleteria che a una simile espressione può essere data?

Mi pongo, con ordinario disincanto, questa domanda.

Considerazioni marginali sulla recente produzione architettonica in Piemonte

Marco PARENTI (*)

Le polemiche suscitate dallo scritto di Pierre Alain Croset, credo abbiano avuto il grande pregio di aver gettato un sasso nel sin troppo tranquillo e taciturno mondo dell'architettura piemontese creando un poco di sconcerto, ma anche finalmente un poco di vociare e di discutere. Penso infatti che se non vi fosse stata polemica per alcuni apprezzamenti poco ortodossi, o meglio poco diplomatici nel saggio del Croset, la mostra dell'architettura in Piemonte, interessante per i vari significati che ha assunto, si sarebbe risolta in un modesto ciappettio tra pochi addetti ai lavori, senza far scaturire una benché minima discussione sull'argomento. È senz'altro colpa dell'atavico innato modo di agire della gente di queste parti, ma è anche l'espressione conseguente di un mondo che si è strutturato ed ha strutturato la sua storia e che ha caratterizzato il panorama culturale della regione per la mancanza di una propria ed autonoma vivacità; fenomeno questo da attribuirsi ad una monocultura di regime, allo sviluppo monodirezionale che ha subito la capitale subalpina da molti decenni e che non è riuscita a scrollarsi di dosso.

Mentre infatti le altre città e regioni assumevano un ruolo e un aspetto europeo, individuavano modelli di espansione moderni e nuovi, davano una diversificazione ed un dinamismo ai loro indirizzi di sviluppo, qui in Piemonte tutto è lento,

(*) Architetto, libero professionista.

bloccato e le grandi scelte vengono decise secondo schemi monoutilitaristici.

In questa situazione di conformismo miope, di chiusura, anche i più elementari canali di confronto e di comunicazione vengono filtrati: tutto accade e si decide all'interno, in sordina. Nello specifico una delle più banali, ma sintomatiche conseguenze di questo modo di lavorare è osservare che in tutta la pubblicistica di settore i riferimenti ad opere realizzate in Piemonte sono di gran lunga inferiori a quelle delle altre regioni. Nelle manifestazioni, rassegne, mostre ecc. più o meno guidate in questi ultimi decenni, poca o nulla è la presenza di architetti del Piemonte: sintomo di carenza di confronto, di difficoltà di dialogo che certo non giova ad un approfondimento culturale, ad uno scambio, ad un dibattito informativo.

È quindi difficile che in un simile ambiente possa nascere, emergere, svilupparsi una qualsivoglia tendenza che caratterizzi e condizioni in positivo il costruito, che divenga centro d'interesse: la mostra allestita ne è testimone. Era palpabile percorrendo le sale un senso di modesto artigianato, il più delle volte onesto, in altri casi poco dotto comunque mancante di grintosità, né vi era un benché minimo riferimento ad una scuola, se non in epidermici riscontri ai più orecchiabili stilemi del momento.

Non si può quindi non condividere quanto Croset scrive in merito alla «pacatezza e discrezione degli interventi» agli eccessi di «mimetismo» che caratterizzano parecchie realizzazioni architettoniche.

Anche se la mostra, con tutti i suoi limiti non può fornire il quadro di una realtà molto sfaccettata e variegata è però pur vero (e bisogna avere l'umiltà di ammetterlo) che la lettura delle realizzazioni esposte fornisce un panorama modesto di grande «prudenza intellettuale».

Né credo che se la mostra fosse stata strutturata in altro modo ed avesse permesso l'esposizione di altre forme espressive più complete dell'opera di ogni progettista, come l'architettura disegnata o non realizzata, si sarebbero modificati i giudizi sui contenuti che la mostra stessa ci ha offerto.

Reputo pertanto che la mancanza di un continuo confronto, di un dialogo serrato, di una presenza con varie testimonianze all'esterno della cinta daziaria siano i principali elementi che hanno generato l'attuale situazione. Eppure la produzione architettonica piemontese recente ha esempi interessanti che sono convinto siano disconosciuti ai più giovani architetti operanti in questo momento. È una ulteriore lacuna che si deve ascrivere alla scuola, come del resto le varie istituzioni pubbliche sono colpevoli di inspiegabili silenzi, di mancate occasioni per dar giusta conoscenza di un patrimonio culturale che ha lasciato un segno nel tessuto urbano, ma di cui non si conosce l'esistenza, oppure se ne cancella la presenza.

In altre parole se il panorama architettonico piemontese è quello che è, se il realizzato di un certo interesse è misconosciuto è anche perché non vi è stata un'azione coordinata di informazione e di approfondimento. La facoltà di architettura e le istituzioni accademiche collaterali non hanno fornito un giusto apporto, un necessario riferimento; non esiste ch'io sappia un corso di storia di architettura moderna che vada oltre a L.C. o a Louis Kahn e, a livello locale non si indirizza verso la conoscenza di architetti che hanno operato in egregio modo nei decenni passati. Penso che potrebbe essere stimolante, soprattutto per le giovani leve, conoscere le opere di Passanti, Aloisio, Mosso, Venturelli, Beker, Levi Montalcini e poter inquadrare il loro lavoro assieme a quello di Mollino nella Torino del dopoguerra. Come credo che sia interessante conoscere anche oltre ai Gabetti ed Isola, per esempio gli Jaretti e Luzi, il collettivo di architettura, Levi, sino ai giovanissimi che hanno operato all'indomani del '68 per avere così un panorama completo dell'architettura piemontese nell'arco degli ultimi dieci, vent'anni, farne tesoro e strutturare le proprie realizzazioni anche alla luce di queste conoscenze.

In questo modo, con una facoltà aperta allo studio del recente, che faccia conoscere quello che è stato fatto in casa ma che sviluppi anche rapporti con l'esterno con altre facoltà ed il mondo operativo anche estero, con istituzioni culturali che incentivino e predispongano un serrato scambio di conoscenze e di informazioni si potrà offrire la possibilità di superare l'attuale provincialismo culturale. Più scambi, più dibattiti più presenze sulle riviste, più scritti e critiche, maggiori esposizioni mostre e rassegne dovrebbero permettere un coinvolgimento anche delle committenze, per giungere a realizzazioni più incisive sul territorio che valorizzino con suggestive e qualificate soluzioni l'ambiente ed il tessuto urbano della città.

RASSEGNA TECNICA

La Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino accoglie nella «Rassegna Tecnica», in relazione ai suoi fini culturali istituzionali, articoli di Soci ed anche non Soci, invitati. La pubblicazione, implica e sollecita l'apertura di una discussione, per iscritto o in apposite riunioni di Società. Le opinioni ed i giudizi impegnano esclusivamente gli Autori e non la Società.

Note quasi ovvie a proposito di una metodologia per il restauro e la conservazione integrata dei beni culturali

Mario Federico ROGGERO (*)

Si può ben dire che il processo di degrado rappresenti una condizione naturale la quale non intacca solo questo o quel monumento, questo o quel sito, ma che colpisce tutto l'ambiente costruito. Essa può manifestarsi in modo lento, continuo, progressivo oppure in modo traumatico e violento.

Intervenire a rallentarla nel suo complesso significa, per ogni epoca, definire anzitutto che cosa sia degno di conservazione e individuare poi i mezzi attraverso i quali operare.

Al processo di degrado, secondo la forma in cui esso si realizza, possono essere contrapposte operazioni di manutenzione ordinaria oppure interventi di restauro. Nel primo caso si agisce con regolarità, senza sconvolgimenti, con tecnologie, esperienze consolidate e precisa coscienza del luogo. Nel secondo caso si interviene con metodi più drastici, mediante tecnologie, esperienze e coscienza desunte anche da studio puntuale ma, per la minore frequenza e la maggiore complessità dei casi, con cognizioni per lo più «importate» e lontane (nel tempo e nello spazio) attraverso un progetto di restituzione che realizzi un obiettivo globale predefinito.

Se la storia umana non avesse subito cataclismi, guerre, sconvolgimenti politici o economici, sarebbe stata — di regola — sufficiente la manutenzione; non sarebbero stati necessari interventi forti; la continuità operativa avrebbe dato luogo a mestieri tradizionali, saldamente incardinati nell'esperienza; ognuno avrebbe fatto tempestivamente il proprio lavoro. Non sarebbe stato necessario il restauro.

Ma la storia umana è invece costellata di traumi, di devastazioni progressivamente crescenti e quindi di restauri di sempre maggiore respiro e gravità.

L'approfondita conoscenza critica dei problemi, a sua volta, cambia le regole, le fa evolvere; mutano criteri e modalità d'intervento. È indispensabile allora una formulazione unitaria e globale dei principi a cui attenersi, vista la dimensione ed il numero delle operazioni da compiere, la diversità di condizione dei manufatti e la variabilità dei contesti in cui deve intervenire una quantità sempre crescente di operatori, molti dei quali non sempre preparati. Di qui la necessità di un corpus di dottrina omogeneo e, quindi, di una Carta. I trattatisti antichi vengono ancora oggi studiati dagli storici, cercando di coglierne filologicamente la «modernità» e l'«attualità»: lo stesso deve essere fatto sulle teorie, più o meno recenti, del restauro se si vuole cogliere la complessiva continuità del processo su cui si fonda l'evoluzione del pensiero critico in argomento.

Nascono da tali osservazioni preliminari l'importanza e l'urgenza delle nostre considerazioni, nonché la validità di questo processo: a proposito del quale è stata posta in questione più volte la «Carta di Venezia», come viene normalmente indicata la «Carta internazionale del restauro». Essa fu promulgata nel 1964 a conclusione del II

(*) Architetto, professore ordinario f.r. di Composizione architettonica, Politecnico di Torino, e presidente del Comitato italiano dell'«International Council on Monuments and Sites», ICOMOS.

Congresso degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti storici in Venezia e costituisce ancora oggi il più puntuale riferimento teorico e dottrinale per ogni azione di salvaguardia dei beni culturali.

La «Carta di Venezia», integrata nel 1987 a Washington con la «Carta per la tutela delle città storiche», ha saputo coinvolgere così profondamente gli organismi governativi degli Stati membri del Consiglio d'Europa da portarli alla firma di una «Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico europeo» avvenuta a Grenada nel 1985, ma di cui sembrano essersi completamente dimenticati anche gli stessi firmatari.

Questi documenti, insieme ad altri nel frattempo formulati, ribadiscono in forma sintetica e, in qualche misura, generica, i principi su cui deve fondarsi ogni operazione che miri alla conservazione del patrimonio architettonico.

I concetti espressi in tali documenti, ad una attenta rilettura, si rivelano dotati di sufficiente elasticità; ancora in grado di essere applicati con profitto a venticinque anni di distanza dalla loro formulazione e, soprattutto, di costituire la griglia di riferimento per l'applicazione generalizzata da parte del sempre crescente numero di operatori (non tutti — come si è detto — di «origine controllata») che oggi intervengono un po' dovunque sul «costruito storico», qualunque sia la definizione che di questo si intenda dare.

Ogni cambiamento che si potrebbe suggerire, qualora il testo di tale Carta dovesse essere modificato, non muterebbe di molto dall'attuale formulazione (come testimoniano i recenti sforzi prodotti, pur lodevolmente, da alcuni studiosi che tuttavia fanno scadere in suggerimenti empirici la maggior parte dei concetti di fondo) e, comunque, agirebbe sul piano lessicale più che su quello dei principi-guida.

Ciò che forse nella «Carta di Venezia», come negli altri documenti (che per essere più recenti, meno risentono dell'obsolescenza evidenziata dal vocabolario usato) può richiedere nuove formulazioni, più attuali e adeguate alle problematiche odierne, è il contenuto del «preambolo» che, a mio avviso, potrebbe agevolmente racchiudere, o evidenziare maggiormente, più ampie osservazioni circa l'elasticità nell'applicazione dei criteri di fondo, legata al contesto in cui debbono essere inseriti, alle condizioni ambientali e circa i modi operativi, da interpretare con maggiore attualità di linguaggio e pregnanza critica.

Per attenuare comunque il carattere «prescrittivo» della Carta di Venezia o di ogni altro documento similare, ed accentuare invece gli aspetti metodologici e propositivi, bisogna essere certi d'indirizzarci ad operatori pienamente e correttamente preparati. Il che, con l'ampliamento sia del campo d'intervento, sia della base da cui attingere le competenze, potrà avvenire soltanto a lungo termine, attraverso una paziente, oculata ed aggiornata opera di formazione a tutti i livelli.

Prepariamo dunque un sistema formativo sul campo specifico della tutela avvalendoci anche di quanto emerge in altri settori. Ed ancoriamolo alla dottrina oggi predominante non solo in termini di attualità, ma che risulta ancora, nei principi e nei concetti di fondo, quella che dalla «Carta di Venezia» si è venuta via via elaborando. E si incentra anzitutto sulla conservazione integrata.

Il quadro complessivo di tale ancoraggio alla dottrina con le sue motivazioni e le sue conseguenze è quello che si può ritrovare sistematicamente formulato nella *Indagine conoscitiva sui beni culturali* (Audizione del Presidente dell'ICOMOS presso la Commissione VII della Camera dei Deputati - seduta del 14 marzo 1989) a cui si rimanda per un più approfondito esame.

Per quanto attiene poi, nello specifico, alle istanze innovative nel campo della formazione, sembra opportuno segnalare in modo particolare gli studi, l'uno di Corrado Paracone: *Europa 92: due culture per le professioni che cambiano* di cui si ritiene di riportare integralmente il testo in allegato ([1]), e l'altro di Giancarlo Borri: *Alle frontiere del cambiamento: le due culture* ([2]) nonché la recente pubblicazione *Nuovi modelli nella formazione post-diploma* ([3]) e la relazione del Ministro Ruberti *Nuovi ruoli dell'ingegnere in un mondo che cambia*, tenuta nell'omonimo Convegno di Napoli (17-20 settembre 1989), su cui ci si riserva di ritornare prossimamente in una ulteriore elaborazione di queste riflessioni.

Ma per procedere ordinatamente in argomento, occorre riflettere ancora, in via preliminare, su ciò che costituisce il soggetto di tali interventi, non solo nei loro limiti ma anche nella organizzazione sistematica di tutti gli elementi che ne costituiscono il campo d'azione, ordinando, selezionando, inventariando l'intera materia; rappresentandone i repertori analitici completi, articolati e suddivisi, fin dove è possibile, per affinità di luogo, di modi, di condizioni contestuali; per tipi e modalità d'intervento; per risultanze diagnostiche; per priorità di esigenze.

Si tratta di porre in atto, da subito e prima che sia troppo tardi, una catalogazione puntuale ed esaustiva, su tutto il territorio nazionale, di quanto costituisce il patrimonio più cospicuo del nostro Paese, la ricchezza di gran lunga più imponente

([1]) UCID - Gruppo piemontese - Torino, «Responsabilità», anno XLI, novembre 1989, n. 2-3 (Per gentile concessione).

([2]) «Responsabilità» - op cit. pagg. 13-15.

([3]) Collana «Studi e documenti degli Annali della Pubblica Istituzione», n. 50, Le Monnier, Firenze, 1990.

di cui la nostra economia può disporre, pure se non riesce ancora a rendersene conto appieno.

Ma una siddetta catalogazione non va intesa soltanto come un'azione preliminare, definita nel tempo, da farsi «una tantum»; bensì come un processo continuativo di supporto alla salvaguardia; come una risposta sistematica in evoluzione alle istanze conoscitive del patrimonio da salvare; come prima fase di un recupero integrale della sua storia.

Non è dunque una premessa teorica all'intervento; ma un sussidio analitico per approfondire la indispensabile conoscenza storica di ogni bene culturale; approfondimento che evolve nel tempo e può rimettere di continuo in discussione la legittimità delle proposte operative. E nella sua evoluzione «progredisce» arricchendosi in complessità ed in sistematicità; dal germe iniziale di una scheda di prima istanza, con semplici annotazioni schematiche illustrative, alle successive puntualizzazioni storico-critiche più pregnanti in grado di evidenziare appieno, nelle loro diversità e peculiarità, i caratteri di ogni monumento, per stabilire in via definitiva modalità e priorità di intervento.

Queste possono poi derivare dall'importanza dei monumenti; dallo stato di loro maggiore o minore degrado; dalle difficoltà intrinseche dell'operazione; dalle «condizioni al contorno» che sono in grado, spesso, di suggerire scelte particolari con varie motivazioni.

Tutti sappiamo (ce lo ha detto l'Unesco) che l'Italia possiede oltre il 50% del patrimonio monumentale del mondo. Lo sanno anche gli altri Paesi. E Francia e Gran Bretagna si sono votate alla politica cosiddetta dei *trésors d'art*, molto vicina alla politica ottocentesca dei *grands ensembles*; la sola politica che Paesi finanziariamente più forti possono adottare per contrastare la nostra superiorità nello specifico, indirizzando gli sforzi sui temi maggiori, con immediata ricaduta d'immagine e per recuperare un proprio prestigio attraverso meno numerose ma più concentrate occasioni di evidenza.

La scarsezza endemica dei mezzi economici riservati ai nostri Beni Culturali denuncia invece, senza possibilità di equivoci, la mancanza concreta di una autentica e meditata politica di salvaguardia. Col risultato di impedirne la sistematica applicazione a sostegno di un patrimonio che tutti ci invidiano e che gli italiani, per l'opera appassionata di pochi «missionari», cominciano a considerare davvero quale autentica ricchezza nazionale; anche se ancora non hanno imparato le tecniche e le tattiche specifiche della tutela. Mi sembra dunque di poter affermare che tale coscienza collettiva si vada consolidando nell'opinione pubblica. E che l'art. 9 della Costituzione cominci a diventare maggiormente familiare agli italiani, anche se più sul piano dell'istanza teorica (e

Castello della Manta con la caratteristica torre cilindrica.

un po' generica) che non su quello della attuazione operativa. Soprattutto le più giovani generazioni si mostrano attente e sensibili. La speranza sembra dunque ben riposta nel concreto. Ma il lavoro è ancora lungo: direi che esso è appena ai suoi inizi. E bisogna acquisire al più presto un metodo agile, semplice e unitario per operare, nonché una grande costanza nell'applicarlo, se non vogliamo ricadere ancora una volta nel velleitario e nell'episodico.

La legge che oggi è davanti al Parlamento e che prevede lo stanziamento di molte centinaia di miliardi in tre anni per il censimento e la catalogazione del nostro patrimonio monumentale non esaurisce il problema. Le incertezze sui criteri di scelta dei tipi di schedatura; l'individuazione dei caratteri peculiari da evidenziare per rendere tali schede confrontabili; le modalità interpretative non omogenee che emergeranno sul campo, contengono al loro interno pericolosi margini di aleatorietà e di conflittualità in tutte le fasi del lavoro di censimento e di catalogazione; con il pericolo di mettere a repentaglio non solo i risultati conclusivi ma lo spirito, l'essenza stessa delle operazioni che, nella confusione e nelle ambiguità, rischiano di non consentire in alcun modo il confronto e la verifica necessari a formulare proposte chiare ed inequivocabili per l'attuazione.

Il Forte di Fenestrelle.

D'altronde, e lo si è già accennato, non è più pensabile, vuoi per le dimensioni del fenomeno, vuoi per l'urgenza dell'intervento, aspettare che la catalogazione venga condotta a termine prima di mettere in atto le prime strategie sul reale. Ma queste, dal canto loro, non debbono avere inizio, all'italiana, attraverso forme episodiche, quasi empiriche, in cui sia possibile tutto ed il contrario di tutto, nell'improvvisazione dilettantesca o nella presunzione di competenza ostentata da questa o quella lobby di pressione.

Parlare in termini convenzionali di salvaguardia generica significa allora buttare al vento occasioni splendide e — ciò che è più grave — concorrere alla distruzione irrimediabile del patrimonio. Per questo, da qualche tempo, negli ambienti culturalmente più responsabili e, da un minor tempo, ma già con qualche risultato, anche nell'opinione pubblica più sensibile, si è venuta facendo strada la teoria della «conservazione integrata»; dell'intervento cioè non forzoso nella tutela e nella salvaguardia, ma intimamente connesso ad un organico sviluppo sociale e ad una crescita produttiva del Paese; di cui i Beni Culturali debbono essere considerati elemento integrante e fra i più significativi.

Tuttavia non bisogna illudersi che la conservazione integrata rappresenti un'operazione facile, tantomeno automatica e scontata. Esige come si è detto grande costanza, lavoro duro, esperienza, sensibilità, in forme ampiamente diffuse non solo tra «gente di mestiere» ma anche tra fruitori e possibili gestori, a livello di opinione pubblica. Richiede volontà progettuale accanita e sistematica, convergenza d'intenti negli operatori e nei promotori, negli esperti e nei meno esperti, di fronte ad ogni singolo caso che deve essere affrontato, ogni volta, come esemplare.

E se questa volontà comune, questa convergenza totale, è nei confronti dei singoli difficile da raggiungere, un grande aiuto può venire da convergenze «settoriali», da parte d'ogni ambiente specifico che complessivamente affronti e risolva problemi ed interrogativi con unitarietà d'intenti e comunque conoscenza dei mezzi.

Penso ad ambienti saldamente compatti, pur nelle insopprimibili differenziazioni individuali e fors'anche nelle lacerazioni e disparità settoriali, come la Chiesa, oppure le Forze Armate; un po' meno l'Università. All'interno di ciascuno dei quali, l'educazione alla disciplina, l'abnegazione, la fedeltà ai principi, dovrebbero costituire la premessa per un'azione sistematica di tutela su grandi complessi o addirittura su porzioni di territorio. Si pensi alle tante fortificazioni monumentali, ai grandi complessi conventuali, a quell'Arsenale di

Venezia che, fin dove è rimasto in mano alla Marina lo è stato in modo integro e superbo; dove viene ceduto alle velleità effimere di tante e diverse vocazioni si va rapidamente sfaldando.

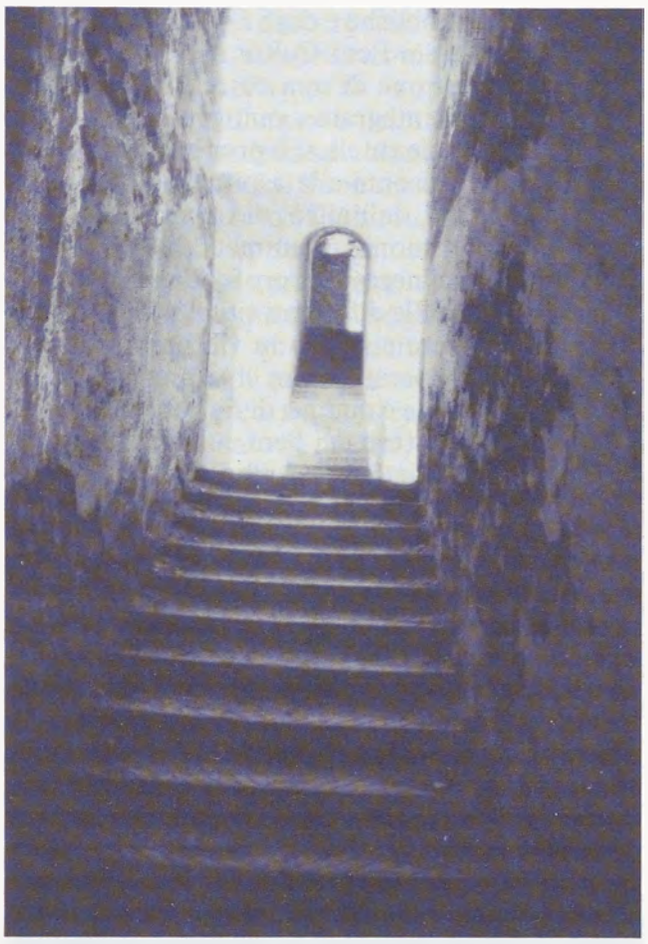
E anche là dove la preparazione culturale specifica non è (e non può esserlo) garanzia sufficiente; il rispetto delle forme, il rigore degli interventi, opportunamente sollecitati nella reciproca illuminazione della posta in gioco, possono agevolmente entrare in questo processo di conservazione integrata con ricchezza sorprendente di contributi. Bisogna soltanto che ci si sforzi di cogliere i caratteri e le esigenze di ogni singolo fattore che interviene, non nella polemica sterile dei contrasti, bensì nella consapevolezza comune della complessità che il fenomeno assume nella società contemporanea: e, al contempo, della settorialità di ogni apporto.

In generale, infatti, quando ci si occupa del riutilizzo di antiche strutture e di stratificazione urbana, sappiamo bene che per coglierne allo stesso tempo le logiche nel loro rigore e le circostanze nella loro diversità è necessario moltiplicare gli angoli di approccio a seconda dei temi e dei tempi.

Del resto, già nella premessa istitutiva della «Carta di Venezia» era detto: *Il est essentiel que les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments soient dégagés en commun et formulés sur un plan mondial, mais tout en laissant à chaque Pays le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions.*

Spesso un involucro architettonico è suscettibile d'accogliere molteplici funzioni: basti pensare al Mausoleo di Augusto in Roma, che fu tomba, fortezza, giardino di delizie, arena, sala di concerti. Non vi è dunque determinismo assoluto. Cioè, esistono delle logiche che risultano connesse alla potenzialità delle forme. E questi edifici, al di là del proprio impiego, interpretano quindi un ruolo strutturale del territorio: ciascuno di essi ha la propria storia; ciascuno simboleggia indubbiamente la stratificazione delle città connessa al lavoro sviluppo.

E anche quando sconvolgimenti sociali, politici, militari o economici conducono alla scomparsa del monumento o al suo abbandono, è indispensabile intervenire sul processo di degrado di tale patrimonio (importante - spesso - per qualità e per quantità, ma - sempre - per il suo ruolo organizzatore della città o del territorio: ed anche per il suo significato sociale e la sua insopprimibile funzione di memoria). Ancora nel preambolo della «Carta di Venezia» troviamo affermato che: *la sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et nuancés.* Gli interrogativi, i problemi si sono fatti più assillanti, più acuti e più sfumati. Per scioglierne i nodi cruciali occorrono dunque



Una scala interna del Forte di Fenestrelle.

profondità di mestiere e riflessione costante, aggiornata, sempre verificata alle fonti.

In questo contesto e in queste circostanze, non sembra quindi - ad esempio - inutile il contributo di esperienza che l'ICOMOS, ed il suo Comitato italiano nello specifico, possono offrire oggi, almeno come richiamo di attenzione, come stimolo programmatico e metodologico a non sottovalutare le diverse componenti che l'argomento sottende.

La «fedeltà critica» alla Carta di Venezia ha consentito all'ICOMOS di condurre da tempo e con sistematicità una propria precisa campagna per sensibilizzare e richiamare a forme concordate di cooperazione i differenti soggetti interessati alla «conservazione integrata», facendone convergere le intenzioni.

E nello sforzo di allargare e rendere condivisibile la piattaforma comune di riflessione e d'impegno, ha sempre di più aperto il dialogo (e spesso, con qualche sforzo e qualche delusione) con i Poteri pubblici; e, contestualmente, offerto ai giovani le condizioni più favorevoli per una formazione sistematica; cercando così di contribuire in maniera concreta alla determinazione di precisi punti di riferimento per il raggiungimento coordinato degli scopi istituzionali delle diverse Am-

ministrazioni pubbliche e degli Enti locali nel campo della tutela dei Beni Culturali.

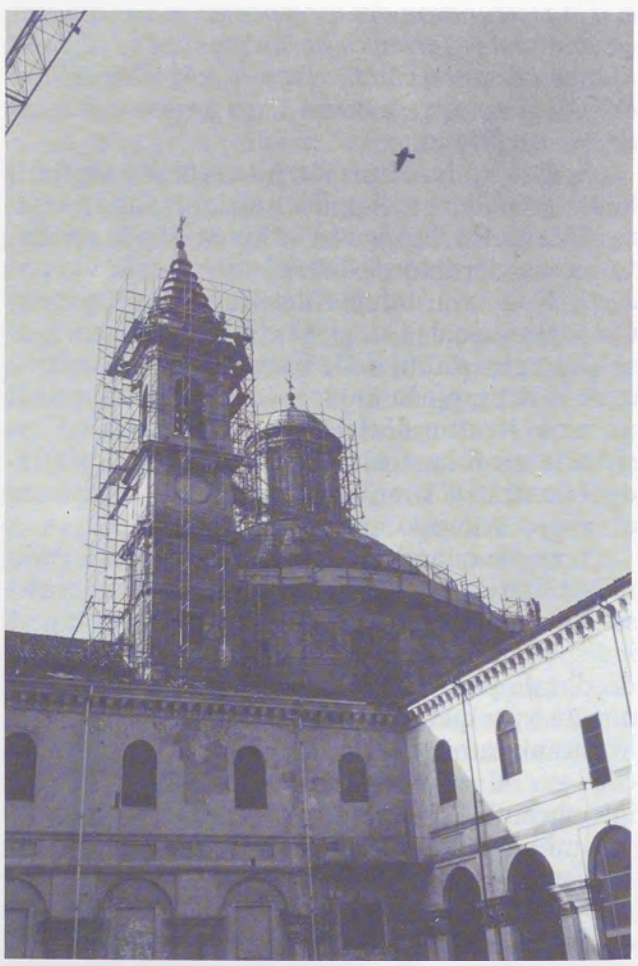
La formulazione di una corretta teoria della «conservazione integrata» omogenea agli obiettivi primari di tale tutela si è proposta da un lato di soddisfare i bisogni e le aspirazioni di formazione; e, insieme, dall'altro, di fornire alla salvaguardia del patrimonio monumentale i mezzi e gli strumenti tecnici necessari; profondamente diversificati a causa delle differenti situazioni locali che occorre conoscere a fondo in via preliminare.

La finalità operativa che ci si prefigge attraverso questa azione è dunque di far accettare a tutti l'idea che, nel settore dei beni culturali, l'azione di tutela e di salvaguardia debba essere esercitata in forma globale, sia nella collaborazione attiva e stretta fra i diversi operatori (che possono essere, a loro volta, «sistematici» od occasionali), sia nella diffusione corretta dell'informazione a tutti i livelli; non soltanto, cioè, alla gente di mestiere ma anche a coloro che ne fruiranno in futuro e che debbono prenderne coscienza fin dall'inizio di ogni operazione.

Questo è un impegno che richiede, al contempo, una presenza assidua presso il Potere e tuttavia la capacità di mantenerne le distanze; una volontà accanita di approdare a qualche risultato ed una pazienza senza limiti davanti ai cedimenti e agli insuccessi; una fatica quotidiana dura e, insieme, una disposizione alla riflessione serena e distaccata per ancorare a pochi principi fermi e duraturi le innumerevoli e sempre diverse questioni pratiche proposte senza interruzioni dalla vita quotidiana.

Sappiamo bene tutti come ogni attività scientifica si sviluppi secondo due grandi filoni, sempre legati reciprocamente ma distinti; rappresentati, l'uno, dalla ricerca individuale, dall'elaborazione personale di una teoria o di un metodo di lavoro; dagli esperimenti in piccoli gruppi su temi che l'enorme ampiezza del campo d'indagine sottopone senza soste alla curiosità sapiente dei ricercatori e, l'altro, dalla condivisione dei risultati, attraverso il colloquio, il confronto, lo scambio di dati, di esperienze, di delusioni.

Ma sappiamo pure altrettanto bene come per raggiungere un obiettivo preciso e concreto occorra che i due filoni si ricompongano unitariamente



Il campanile e la cupola della chiesa di Santa Croce prima e durante il restauro.

integrandosi a vicenda ed accogliendo alla propria confluenza anche tutte quelle istanze, magari eterogenee, venute via via emergendo nel quadro articolato e composito d'un processo che si protrae nel tempo e subisce quindi il variare continuo delle «condizioni al contorno».

Ciò pone senza dubbio a rischio (e lo stiamo constatando proprio di questi tempi) la dottrina elaborata dagli studiosi e — ciò che è più grave — la filosofia che regola ogni operazione di salvaguardia, di protezione, di conservazione delle testimonianze storiche. Compete quindi anche all'ICOMOS con urgenza, di dissipare gli equivoci, dissolvere le ombre e le nubi, chiarire i malintesi, allo scopo di riassumere il proprio ruolo di catalizzatore culturale nel mondo duro e forte dei Poteri pubblici, economici e imprenditoriali, a favore di quella azione continuativa di tutela che l'Unesco gli ha affidato.

Ma non può farlo chiudendosi entro l'angusto limite delle sue sole energie: deve, nella disponibilità più piena, aprirsi a tutte le collaborazioni, a tutti i confronti; con la speranza di ricevere di ritorno i contributi di quelle forze che, in vario modo, interagiscono sugli stessi problemi con la responsabile coscienza, non soltanto dei propri legittimi interessi, ma pure dei propri, e altrettanto precisi, doveri da soddisfare.

A questo scopo occorre resistere unitariamente alla tentazione, sempre incombente, di accettare in modo acritico la supremazia della «folgorazione brillante» o dell'invenzione estemporanea o ancora della soluzione spicciola, apparentemente dettata dal buon senso; quando invece il suggeritore occulto sappiamo essere la volontà di fare in fretta «prima che...»!

C'è sempre un «prima che...» a costituire alibi per chi non sappia o non voglia fermarsi a meditare un poco prima della decisione; ed ostinandosi quindi caparbiamente a voler salire sopra il treno in corsa. E a cui fanno riscontro le perplessità dilatorie di chi, nel timore della «diretta», come si direbbe in gergo televisivo, esige sempre decisioni «in differita» per la paura di essere colto in contropiede nel passaggio dall'analisi dei fatti alla loro definizione progettuale.

La progettualità, che della conservazione integrata è il vero e fondamentale presupposto, è invece fatta di lavoro duro, lungo e di pazienza; d'innumeri verifiche, di ripensamenti e di riflessioni.

Entrare in questa mentalità nella consapevolezza reciproca del faticoso cammino da percorrere tutti insieme può diventare dunque la provocazione vincente.

Allegato

Le conseguenze delle scelte

LA SFIDA NELL'EUROPA '92: CULTURA SCIENTIFICA E UMANISTICA PER LE PROFESSIONI CHE CAMBIANO

di Corrado Paracone

Nei primi anni '80, nell'Europa Occidentale investita diffusamente dalla grande ondata di innovazione tecnologica basata sull'elettronica e l'informatica, le discussioni e anche i timori nei confronti della tecnologia riguardavano soprattutto le sue conseguenze sulla *occupazione*.

Negli ultimi anni invece, dopo aver preso atto che le diminuzioni di posti di lavoro provocate dalle tecnologie sono molto minori del previsto e ampiamente compensate dallo sviluppo di nuove occasioni di lavoro in settori tradizionali e nuovi, *l'attenzione e il dibattito si stanno spostando sul tipo di cultura e di professionalità occorrente per operare in un sistema produttivo profondamente rinnovato e per sostenere il nuovo corso dello sviluppo economico.*

Siamo entrati in un'epoca in cui, per vincere nella competizione internazionale non conta solo l'originalità delle innovazioni tecnologiche di prodotto e di processo, ma anche l'esistenza di una cultura dei lavoratori che *condivida gli obiettivi dell'impresa* — sia essa industriale o di servizi — e che sia basata su un *bagaglio professionale più elevato* sotto tre punti di vista:

— più elevato dal punto di vista delle *conoscenze tecnico-specialistiche* e delle capacità operative;

— più ampio, nel senso che diventa importante sapere *interagire con specializzazioni* e funzioni aziendali *diverse dalla propria*. Nella gestione di imprese moderne, infatti, si impone una logica «di sistema» per ottimizzare i risultati;

— più dinamico nel senso che al lavoratore, a tutti i livelli, viene richiesto di *saper creare miglioramento continuo* e saper apprendere in continuazione qualcosa di nuovo.

Se non vogliamo dar vita a una grigia società di robot, la sfida che l'innovazione tecnologica pone a chi lavora è quella di non cadere nella ripetitività e nella meccanicità.

È un discorso che riguarda i managers, i tecnici, i lavoratori professionali (cioè i lavoratori specialisti di livello elevato).

Qualità nella flessibilità

Essere capaci di creare miglioramento continuo è:

— da un lato il modo di *uscire dal rischio della ripetitività* che finisce per trasformare chi lavora in un semplice «pigiabottoni» esposto al pericolo di perdere il posto di lavoro, perché facilmente sostituibile da altre macchine;

— dall'altro il modo per *accrescere la competitività dell'azienda* per cui si lavora; infatti quanto più un'azienda è

avanzata nell'uso della tecnologia e si avvicina alla «perfezione produttiva», tanto più l'aumento di competitività si gioca sulla capacità di creare miglioramento continuo da parte degli uomini che sono al suo interno.

Ma perché sia possibile al lavoratore creare miglioramento occorre che gli vengano attribuiti *crescenti spazi di discrezionalità e di responsabilità*: è questa la direzione verso cui si muovono le più avanzate forme di organizzazione della produzione presenti soprattutto in Giappone, e negli USA, e che cominciano ad affermarsi anche in alcuni Paesi della Comunità Europea. Loro obiettivo è la qualità totale e la flessibilità totale.

Sia chiaro: la situazione ora descritta è quella che già oggi si delinea in imprese particolarmente moderne, proiettate sullo sviluppo futuro e perciò molto attente al cambiamento sia tecnologico, sia organizzativo, sia delle professioni.

Il sistema produttivo dei nostri Paesi presenta una realtà molto articolata: in cui coesistono imprese di dimensioni diversissime, e diversissime, al tempo stesso, dal punto di vista dell'innovazione introdotta. Se volessimo utilizzare un termine che viene usato per gli aerei supersonici, potremmo dire che *il sistema produttivo dei nostri Paesi è «a geometria variabile»*: e anche la sua evoluzione nei prossimi anni avrà *diverse velocità*. Coesisteranno imprese che continuano ad essere molto tradizionali e imprese fortemente innovative. All'interno stesso di una fabbrica ad automazione integrata (quella che viene definita Computer Integrated Manufacturing - CIM) possono esserci molti lavoratori tradizionali e molte macchine non automatizzate: è una questione di convenienza economica e organizzativa.

Però, se si vuole capire la dinamicità del cambiamento e le tendenze secondo cui si modificheranno le professioni, dobbiamo far riferimento alle aziende che sono più avanti e che hanno maggiore successo. Perché è attraverso ciò che accade in esse oggi, che si possono leggere le direzioni del cambiamento che tra qualche anno investiranno il sistema produttivo nel suo complesso.

Nelle imprese più moderne, il lavoratore professionale (cioè il lavoratore tecnico di alto livello) che opererà nei campi delle nuove tecnologie dovrà saper unire una consuetudine ai modelli logico-matematici e alle metodologie ingegneristiche di utilizzo di sistemi automatizzati e di procedure informatizzate, con una capacità di progettualizzare idee e intuizioni.

Nelle professioni elevate, l'ideale sarà cioè, la persona che sa innestare su di una preparazione da ingegnere, non il tradizionale determinismo rigido degli ingegneri, bensì la problematicità dei fisici e la creatività socio-umanistica.

Nuove figure professionali

Se dalle professionalità più elevate e dalle aziende di punta spostiamo la nostra attenzione sul panorama più ampio del cambiamento concreto delle professioni, si possono avanzare alcune considerazioni di fondo.

Noi avremo nei prossimi anni un mondo del lavoro che, in estrema sintesi, *possimo suddividere in tre blocchi*.

Un primo blocco relativamente ristretto, di persone con professionalità molto elevata, che saranno coloro che generano innovazione: la quale non è solo tecnologica, ma è innovazione finanziaria, sociale, gestionale; innovazione applicata all'industria, ai servizi, alla amministrazione pubblica. Queste persone dovranno avere alle spalle un itinerario prima scolastico, poi universitario, forse anche completato da ulteriori specializzazioni del proprio bagaglio professionale.

Un secondo — e questa volta grande — blocco sarà costituito da persone di professionalità medio-alta, che dovranno operare in sistemi complessi svolgendo compiti che comportano assunzione di responsabilità. Costoro dovranno avere una formazione scolastica di buon livello, completata da studi universitari o da altri corsi professionalizzanti di livello superiore. Questi due primi blocchi costituiranno la cittadella forte del mercato del lavoro, e per mantenere aggiornata la loro professionalità si renderanno necessari, durante la carriera lavorativa, interventi di formazione e di aggiornamento.

Il terzo blocco — di nuovo ampio — sarà costituito invece, da persone che svolgeranno attività che non richiedono né una particolare professionalità, né studi complessi. Le occasioni di lavoro che si creeranno in quest'area saranno numerosissime, ma molto spesso si tratterà di attività temporanee, saltuarie, di modesto status sociale.

La novità, rispetto a ieri, è che *l'ascensore per salire dall'ultimo blocco — il più basso — a quelli superiori è costituito dalla istruzione e dalla formazione professionale*. Nel bagaglio professionale di una persona, in altre parole, conteranno sempre di più le conoscenze e le capacità che sono frutto di appositi percorsi di studio.

Con questo non si vuole dire che l'esperienza non sia più importante: ma se fino agli anni '70 essa era l'elemento fondamentale della professionalità (soprattutto nel lavoro industriale) oggi il suo peso è decisamente minore.

Due tendenze di fondo

Due tendenze di fondo incidono trasversalmente sul cambiamento delle professioni: la società si *tecnicizza* e, di conseguenza, anche attività apparentemente lontane dalla tecnologia dovranno, in qualche modo, fare i conti con essa. In alcuni casi ciò comporta modeste acquisizioni di nuove capacità: ad esempio l'avvocato che deve usare un computer per consultare repertori di sentenze o di leggi.

In altri casi l'impatto è ben maggiore: nelle esperienze più avanzate (americane soprattutto), dove le banche-dati vengono sempre più soppiantate dalle banche delle conoscenze (in cui i dati sono aggregati in modo da costituire informazioni e conoscenze organiche, utilizzabili dai cosiddetti «sistemi esperti» di intelligenza artificiale) le persone più richieste per lavorare alla costituzione di banche della conoscenza sono i laureati in filosofia, per le loro capacità di analisi e di sintesi: soprattutto se hanno sviluppato approfonditi studi di logica e se, ovviamente, hanno una conoscenza buona dell'informatica.

La seconda tendenza di fondo è che le professioni si avviano ad essere meno rigidamente chiuse nell'ambito di una unica specializzazione e a diventare, invece, più *polivalenti*. Cioè, ad innestare su di una specializzazione di base (che deve esserci) la capacità di dialogare con altri campi del sapere e di interagire con specializzazioni diverse.

Ciò premesso, nell'Europa Occidentale si è molto discusso in questi anni sulle nuove professioni degli anni 90.

I mestieri nuovi sono certamente una realtà: si pensi (nelle industrie manifatturiere che hanno superato le tradizionali organizzazioni del lavoro di tipo tayloristico) ai conduttori: operai che sugli impianti ad alta automazione svolgono — con la mediazione dell'elaboratore — diverse funzioni prima suddivise tra più uomini; e la cui bravura professionale non si valuta più in termini di quantità di operazioni manuali svolte, ma dipende dall'attenzione con cui pilotano le macchine, interpretano i simboli, prevengono perturbazioni.

Ma comunque essi — i mestieri nuovi — restano una nettissima minoranza. *Nella stragrande maggioranza dei casi, le professioni dei prossimi anni saranno quelle di oggi che si modificano e si rinnovano*, per effetto non soltanto della tecnologia, ma più ancora dei cambiamenti organizzativi.

Oppure saranno *professioni-cerniera*, miste, che uniranno in sé specializzazioni diverse: l'ingegnere-economista, il medico-ingegnere, il chimico-biotecnologo, il tecnico dell'ambiente.

Più che di mestieri nuovi, dunque, occorre parlare di nuove occasioni di lavoro che si creano e si creeranno organizzando in modo diverso i mestieri tradizionali.

Questa trasformazione delle professioni che conseguenze comporta per il sistema di istruzione e di formazione professionale? Come preparare le persone: i giovani che si affacceranno per la prima volta sul lavoro e gli adulti che già lavorano e devono essere riqualificati?

Nuovi sistemi educativi e formativi

I cambiamenti che si verificano a seguito dell'ondata di innovazione di questi ultimi dieci-quindici anni hanno messo in crisi i sistemi educativi e formativi di tutte le società economicamente avanzate nel mondo ad economia di mercato.

Unica eccezione il Giappone, dove peraltro il sistema educativo è il più severo e diffuso del mondo capitalista. Il sistema scolastico giapponese rinnovato nei contenuti ma rimasto all'antica quanto a rigore, orientato a formare nel cittadino la consapevolezza che nulla si ottiene senza molto sforzo e sacrificio, è certamente un sistema molto criticabile. Tuttavia esso costituisce certamente uno dei più potenti fattori di integrazione sociale del Sol Levante e si rivela al tempo stesso del tutto funzionale allo sviluppo del sistema produttivo.

La crisi dei sistemi scolastici e formativi nella quasi totalità dei Paesi occidentali sviluppati insieme alla consapevolezza ormai diffusa che è, invece, proprio sulla loro efficacia che si gioca il successo nella competizione degli anni 90, sta provocando un rinnovato sforzo per «ricostruire» modernamente scuola e formazione professionale.

Tutti conosciamo il declino della scuola americana: ebbene una delle priorità dell'Amministrazione Bush è rifondere il sistema di istruzione attraverso l'impiego massiccio delle nuove tecnologie al servizio dell'educazione. Anche diversi Paesi dell'Europa Occidentale (in cui peraltro il declino della scuola è molto minore) stanno per procedere sulla medesima strada. La direzione è molto simile:

— elevare la cultura di base, non attraverso un aumento delle materie che si insegnano, quanto attraverso il miglioramento dell'apprendimento da parte dei giovani;

— offrire molte possibilità di scelta di canali formativi finalizzati al primo inserimento dei giovani nel mondo del lavoro;

— dar vita ad un sistema flessibile di aggiornamento e formazione continua per chi già lavora o vuole riqualificarsi.

Un fondamentale elemento da tenere presente — e che semplifica la risposta da dare attraverso il sistema formativo — è il seguente: rispetto al passato alla proliferazione di centinaia di mestieri diversi per cui occorrevano centinaia di itinerari diversi di qualificazione, oggi è possibile giungere all'identificazione di un numero relativamente ristretto di macro-profili professionali: per l'industria come fabbrica, per gli uffici, per le banche, per l'agricoltura, ecc.

Nelle singole realtà aziendali, industriali, agricole, di servizi, questi macro-profili si declineranno poi in molti modi diversi: il conduttore di un'industria chimica avrà, evidentemente, un 20-30% di conoscenze diverse rispetto al conduttore di un'industria meccanica: ma la base è uguale.

Nella fabbrica, come è stato rilevato dalle nostre ricerche, si possono identificare non più di otto-dodici archetipi di figure professionali. Qualcuno si spinge più in là: la General Motors Europe sta passando da 187 figure professionali di fabbrica a quattro «macro-profili» soltanto.

In altre parole la configurazione è quella di un vulcano: le mille figure professionali di ieri si riducono e alla sommità del vulcano si concentrano in un numero ristretto di archetipi, di macro-profili. Poi come avviene con la lava e con i lapilli che eruttano dalla bocca del vulcano, i macro-profili si diversificano in tutte le direzioni: in ogni azienda assumono connotazioni diverse.

Il percorso che porta ad una formazione professionale completa ha quindi tre tappe. Una tappa di *formazione di base* che deve creare un bagaglio culturale ampio, di cultura generale, di cura scientifica, di cultura tecnica.

Una seconda tappa che deve portare a formare *l'archetipo di mestiere*, il macro-profilo professionale. Una terza tappa che deve portare ad essere preparati per le *specifiche esigenze di una determinata realtà di lavoro*. Le prime due tappe sono compito del sistema di istruzione e formazione (università compresa) la terza non può che essere compito della realtà lavorativa in cui la persona è inserita.

Conclusioni

I sistemi di istruzione e formazione professionale sono molto diversi da Paese a Paese: ed è giusto che sia così. La scuola, più di qualsiasi altra istruzione, affonda le proprie radici nella storia e nelle tradizioni di ciascuno Stato.

Ma al di là delle diverse caratteristiche di ciascun sistema formativo, le tre tappe che portano all'acquisizione di una professionalità completa e moderna devono esserci ed avere una loro propria fisionomia: altrimenti non si esce dal dilemma se puntare su un sistema di istruzione che dia una base culturale ampia, o che invece prepari al lavoro. Ed è una falsa alternativa: perché occorrono entrambe. Ma non vanno confuse: devono restare concettualmente separate; altrimenti si provoca soltanto uno scadimento: della formazione generale e di quella tecnica.

In un'epoca in cui avremo sempre più bisogno di professionalità polivalenti, di figure che sappiano integrare diverse competenze, la formazione tecnica deve diventare, in parte, anche formazione manageriale nel senso che anche al tecnico occorrono capacità gestionali e viceversa. Non solo: la formazione diventa il principale strumento con cui si crea partecipazione dei lavoratori, li si motiva e li si coinvolge negli obiettivi, di sviluppo e nella cultura di un'impresa.

Mirare ad una formazione tecnica e gestionale moderna per un numero sempre più grande di persone può apparire «un di più», quando poi molti si trovano ad operare in realtà molto tradizionali e a svolgere compiti puramente esecutivi. In realtà non è così: perché una formazione «in eccesso» vuol dire evitare costi successivi di riqualificazione e diventa essa stessa un volano di modernizzazione di primissimo ordine.

La sfida delle professioni che cambiano si gioca su questo terreno: ed è il migliore scudo che si possa dare al cittadino-lavoratore contro i rischi di essere spiazzato dalle grandi trasformazioni che si stanno verificando nel sistema economico. È la risposta che deve dare un Paese moderno che crede nello sviluppo.

Il «Désert de Retz»

Domenico BAGLIANI (*)

A quattro chilometri a sud di Poissy, ove di recente è stata restaurata la ville Savoie di Le Corbusier, prima di St. Germain en Laye,vi è il piccolo paese di Chambourcy. La grande foresta di Marly-Le Roy, che lambisce Chambourcy e St. Germain è stata teatro nel XIII secolo di una vicenda architettonica appassionante.

Vicino all'abbazia di Joyenval, piccola località peraltro riportata nella Carta Michelin in scala 1:100.000 «Environs de Paris», inizia il «Désert de Retz» ([1]) giardino tra i più straordinari di Francia.

Oggi tutta la proprietà che appartiene alla «Société Civile du Désert de Retz» ([2]) è un grande cantiere ove si svolgono opere di restauro degli edifici e di recupero del giardino stesso, abbandonato da troppo tempo, per riportarlo al suo aspetto originale

Per il 1993 i lavori dovrebbero essere terminati e il Désert aperto al pubblico.

Da qualche anno è comproprietario del Désert l'architetto Oliviér Choppin de Janvry, studioso appassionato ed autore di numerosi scritti sul Désert.

Il Désert de Retz costruito dal 1774 all'inizio della Rivoluzione (e mai del tutto terminato) da François Nicolas Henry Racine de Monville ([3]) in

(*) Architetto, assistente ordinario di Composizione architettonica, Politecnico di Torino.

L'autore ringrazia l'architetto Oliviér Choppin de Janvry per il cospicuo materiale dattiloscritto e iconografico messo a disposizione nonché il merito delle informazioni. Le illustrazioni, i brani in francese, le note e le parti senza specifica annotazione delle fonti sono tratti dal materiale suddetto.

([1]) Nel XVIII secolo, in Francia, il termine Désert definiva un luogo ritirato, una zona recintata privilegiata di un parco molto più vasto. I parchi di Ménars, Ermenonville e Versailles avevano il loro Désert.

Il termine «Retz» pare nasca da diversi fattori.

Il fondatore dell'abbazia di Joyenval, all'inizio del XIII secolo, fu Barthélémy de Roye, grande e potente signore che servì, in trent'anni, tre re di Francia: Philippe Auguste, Louis VIII e Lous IX. Barthélémy de Roye costruisce altresì la parrocchia di St. Jacques de Roye, della quale M. de Monville nel 1783 acquista la cappella.

Il castello di Roye si elevava nella foresta di Cruye, antico nome della foresta di Marly, a poca distanza dall'abbazia di Joyenval e dalla parrocchia che Barthélémy de Roye aveva «creata». Questa fu distrutta da un incendio e saccheggiata a più riprese dagli inglesi, e lasciata in rovina dal 1431.

Nel XVI e XVII secolo, nelle immediate vicinanze dell'abbazia di Joyenval, si insedia a Villepreux, Noisy, Marly, Versailles, la potente famiglia *de Gondi, comte de Retz et Bretagne.*

Da qui una certa confusione nella sistemazione del catasto all'inizio del XIX secolo, tra la famiglia di Barthélémy de Roye, «*alors bien oubliée*» e la famiglia del Cardinale di Retz.

La scomparsa *de la commune* di St. Jacques de Retz fece sì che si diede il nome di «Retz» al «Désert» che aveva inventato Monville.

Nel XVIII secolo si cita solo il termine «Désert» e eventualmente il «Désert de M. Monville» e pare mai «Désert de Retz».

C. Connolly e J. Zerbe ne danno una origine diversa.

«The name comes from the old French word "essarter", to cut wood, and "res", the local word for king, the land being part of the forest of Marly which was then a royal domain».

Cfr. C. Connolly - J. Zerbe, *Les Pavillons, French pavilions of the eighteenth century,* Hamish Hamilton, London 1962 - *The Désert de Retz,* pag. 150.

([2]) Société Civile du Désert de Retz, La Maison de Joséphine - 6 bis -, Grande-Rue -78290, Croissy sur Seine - Téléphone : (1) 39.76.90.37.

([3]) François Nicolas Henry Racine de Monville

1724, 27 janvier: Mariage à Paris de Jean-Baptiste Racine du Jonquoy, Trésorier Général des Ponts et Chaussées de France, (quatrième fils de Michel Racine, Trésorier Général des Finances à Alençon et de Pétronile Vanderlinde) et de Marie Marthe Françoise Le Monnier (fille unique de Thomas Le Monnier, Fermier Général et de Françoise Martorey).

1734, 4 octobre: Naissance du futur Monsieur de Monville, alors Françoise Nicolas Henry Racine du Jonquoy.

1742: Mort de sa mère, internement de son père à Port Louis où il meurt en 1750. M. de Monville et sa soeur sont recueillis par leur grand-père maternel Thomas Le Monnier qui demeure rue Neuve des Petits Champs.

1755, 30 septembre: M. de Monville épouse au Thuit, en Normandie, sa cousine Aimable Charles Félicité Lucas de Boncourt. Il prend alors le nom de la propriété de son grand-père et signe Racine du Thuit.

1757, 15 janvier: M. de Monville est reçu Grand Maître des Eaux et Forêts à Rouen, avec dispense d'âge. La charge a coûté prés de 630.000 L. à son grand-père, chez qui il réside et dont il reçoit par ailleurs 15.000 L. de rentes. Il s'intéresse à la botanique et à l'arboriculture.

1761, juillet: Mort de Thomas Le Monnier qui laisse à ses petits enfants plus de 4.000.000 de Livres. M. de Monville porte dès lors les titres de Chevalier, Seigneur, de la baronnie de Monville, de Thuit et autres lieux.

1764, juin: Début de la construction des Hôtels de Monville sur les plans de Etienne Louis Boullée. Acquisition des terrains voisins pour la construction du Petit Hôtel de Monville.

1774, 9 septembre: M. de Monville vend la propriété du Thuit au chancelier Maupéon pour 700.000 L.

12 septembre: et achète aussitôt pour 24.000 L. une maison ferme, jardin, terres et dépendances situés au village de Retz près le parc de Marly. Cet achat est à l'origine du Désert de Retz.

1776, 26 juillet: M. de Monville revend sa maison de Neuilly à Mayneaud de Collonge pour 80.000 L. et commence à séjourner au Désert.

1781: M. de Monville, propose à la comtesse du Barry devenue sa voisine à Louvenciennes de culbuter ses jardins pour

una valletta ai bordi della foresta di Marly vicino sia a Parigi sia a Versailles, raffigura le aspirazioni dell'uomo del XVIII secolo nella sua ricerca della conoscenza.

Architetture ed essenze rare d'ogni parte del mondo sono abilmente distribuite per creare la visione idilliaca di un paradiso terrestre finalmente accessibile ma non del tutto definito. In questo parco una ventina di *fabriques* ([4]) evocano il desiderio di rappresentazione del mondo conosciuto, il rinnovato interesse per gli edifici antichi, l'etica di Jean-Jacques Rousseau, le idee dei *Physiocrates* e degli enciclopedisti ([5]).

I resoconti favolosi di viaggi in paesi lontani, come la Cina, nel corso dei secoli XVII e XVIII, e la scoperta di civiltà diverse con le loro forme autonome di governo e i loro sistemi sociali, diventano sempre più importanti nella «*...réflexion menée en cette fin de siècle*».

Gli scavi di Ercolano ([6]) destano grandissimo interesse per il mondo antico. Nel Désert una ghiacciaia in forma di piramide ed un obelisco evocano la civiltà agizia; un tempio al dio Pan ricorda la Grecia; un altare votivo, una tomba e soprattutto la *Colonne détruite* rammentano Roma antica. La Cina e l'Estremo Oriente sono particolarmente rappresentati sia dal padiglione cinese, sia dal suo giardino con le *orangeries,* il laghetto con due isole ornate da diverse statue di personaggi cinesi. Alcune tende tartare alla maniera siamese evocavano contrade ancora più sconosciute.

Pare che proprio il padiglione cinese sia stato

les mettre à l'anglaise, Il y retrouve Mme Vigée Lebrun et il leur fait visiter le Désert. La Reine Marie-Antoinette est allée plusieurs fois au Désert et s'y plait beaucoup. L'abbé Delille cite le Désert dans son poème sur les Jardins.

1790: M. de Monville propose à Beaumarchais de racheter ses hôtels, le prix demandé est trop élevé et fait renoncer ce dernier.

1792, 21 juillet: M. de Monville vend à Louis Disney Ffytche citoyen anglais, ses deux hôtels rue d'Anjou et le Désert de Retz, pour 225.000 L. et 118.000 L. Citoyen de Paris, Racine de Monville demeure rue Neuve des Mathurins.

1793, 6 avril: M. de Monville est en train de dîner avec le duc d'Orléans, devenu Philippe Egalité quand on annonce à ce dernier son arrestation.

14 mai: M. de Monville se cache à Neuilly et obtient un certificat de domicile (?).

11 nov.: Le citoyen Monville cinq jours après l'exécution de Philippe Egalité envois au comité de sa section des objects qui peuvent être utiles à ses camarades d'armes.

1794, 17 mai: Un mandat d'arrêt est lancé contre le citoyen Racine dit Monville. Celui-ci est retrouvé à l'Union La Bretesche (St. Nom la Bretèche); ramené à Paris.

juin: Il est enfermé chez lui rue Neuve des Capucines, puis à la maison Talaru.

juillet: Il doit être transféré par décision du comité de sûreté général à la conciergerie lorsque survient le 9 Thermidor.

1794, 5 août: Libération de M. de Monville.

1796, 13 sept.: M. de Monville est témoin à St. Nom la Bretèche au mariage de deus de ses anciens amisJean-Philippe Franquetot de Coigny et Antoinette Thérèse Bouret. Il retrouve son nom et signe Racine de Monville pour la dernière fois.

1797, 20 avril: Dufort de Cheverny note dans son journal le décès de M. de Monville.

([4]) «Fabrique signifie, *dans le languages de la peinture,* tous les bâtiments dont cet art offre le représentation: ce mot rèunit donc par sa signification les palais ainsi que le cabanes. (...)».

Cfr. M. Watelet, esponente «fabrique» in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres,* Tome treizieme, A Berne et à Lausanne, Sociétés Typographie MDCCLXXXI esponente: fabrique.

«*Ce n'est que peu à peu qu'il vient à désigner de toutes petites constructions élevées dans un jardin pour agrémenter les perspectives. Ce glissement de sense est trés rélévateur de la conception des parcs dans la deuxième moitié du XVIIIème siècle. Il y a, en effet, pendant cette période une rélation très étroite entre la peinture de paysage et la création de jardins pittoresques, c'est-à-dire au sense éthymologique susceptibles d'être peints. A Méréville, Hubert Robert commençait par jeter sur la toile les vues correspondantes au projets d'aménagement qu'il proposait au banquier de la Cour Jean-Joseph de Labord avant de les réaliser en vraie grandeur.*

L'abbé Delille à écrit: "un jardinier doit être peintre avant d'être architecte" et n'hésite pas dans son poème "Les Jardins" à conseiller ses lecteurs d'imiter les tableaux de Poussin, s'ils veulent créer un jardin. Pour d'autres il fallait s'inspirer des oeuvres de Claude dit le Lorrain, de Ruysdaël ou de Vernet».

([5]) «*(...) L'illuminismo degli enciclopedisti divulgava uno spirito di tolleranza, diffuso già alla fine del Seicento — in filosofia, in religione, in politica — a partire dall'Inghilterra. In questa nuova disposizione politica e morale, prendeva forza una ulteriore apertura verso la ricerca scientifica, verso l'acquisizione delle prime verità dettate dall'astronomia, dalla matematica, dalla geometria: l'attenzione a nuovi campi di ricerca, richiedeva infatti una posizione di indipendenza rispetto al sapere dettato dalla tradizione, come anche dalla trascendenza, vista come diretta acquisizione di verità rivelata,*

La ragione, intesa come privilegio assoluto dell'uomo, doveva guidare verso la scoperta della verità: la verità stessa non appariva come un dono, da conseguire, da non discutere mai; non come bene posseduto una volta per tutte, ma come forza da conquistare di volta in volta.

La ricerca di verità veniva ad assumere una posizione di assoluta centralità, in una esistenza illuminata dalla ragione, La ragione stessa trae valore dall'agire umano, per radicarsi nell'esperienza: si esplica attraverso uno spirito di sistema, inteso non come valore a sé, acquisito a priori, ma tratto proprio dall'esperienza.

Nelle sue radici epistemologiche, l'illuminismo partiva dalla nuova fondazione del metodo scientifico e quindi da Galileo, fino a rappresentare un acquisito status di libertà, di autorità dello scienziato come tale, discusso sì continuamente dai suoi colleghi, per le sue affermazioni, non legittimamente censurato o censurabile dal potere dello Stato o della Chiesa. (...)».

Cfr. R. Gabetti, C. Olmo, *Alle radici dell'Architettura contemporanea,* Einaudi, Torino, 1989, pagg. 100-101.

([6]) «*Gli scavi del 1748 a Pompei e ad Ercolano offrirono panorami nuovi, colti e suggestivi alla meditazione letteraria pittorica, ed alla imitazione ruinistica architettonica nei giardini all'inglese, ed alla poesia del sublime*».

Cfr. Ennio Innaurato, *Dal «Restauro» al «Recupero». Motivi della «Conservazione» nella Scienza Nuova di G.B. Vico ed in Gioberti. Loro riverberazioni in alcuni architetti da P. Selvatico a G. Muzio,* in «Politecnico di Torino — Facoltà d'Ingegneria — Dipartimento di Ingegneria dei sistemi edilizi e territoriali», *Il Recupero, cultura e tecnica. La cultura del costruito per il recupero edilizio.* Be-Ma editrice, Milano, 1989.

Frontespizio del XIIIe *Cahier des Jardins Anglo-Chinois,* (v. nota 13).

Il padiglione cinese (da C. Connoly e J. Zerbe), *Les Pavillons,* Hamish Hamilton, London 1982.

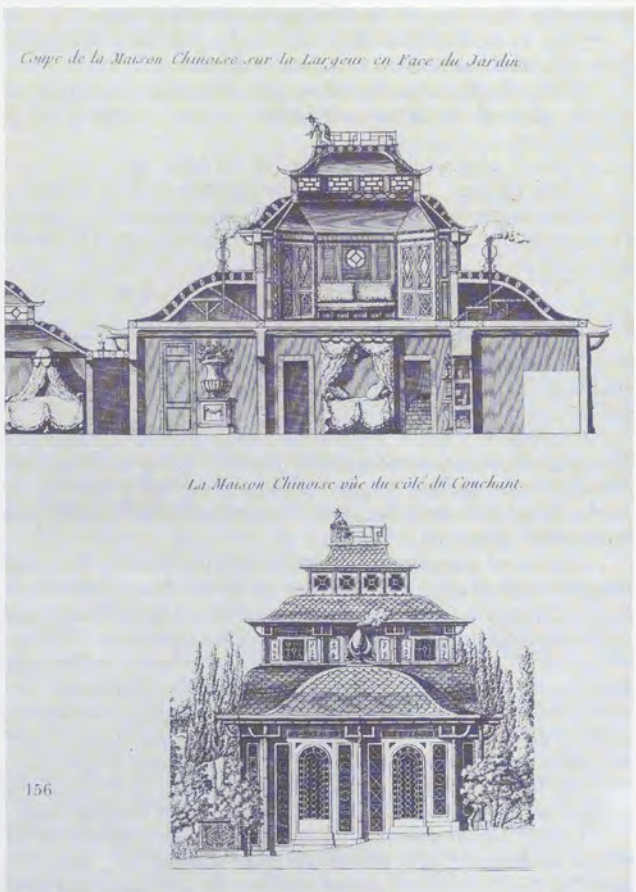
la prima costruzione del Désert. Nel 1776 troviamo, in un rilievo degli acquedotti del Désert, fatto da Gallant, menzionato in luogo destinato a ricevere *le nouveau castel* progettato da M. de Monville. È il sito del padiglione cinese.

Costruire un padiglione cinese nel 1777-78 era un fatto del tutto nuovo in Francia. Prima erano stati realizzati unicamente chioschi o pagode come belvedere. L'edificio più conosciuto all'epoca era la pagoda costruita dal Duca di Choiseul durante la sua permanenza a Chanteloup, vicino a Blois. Certamente M. de Monville non poteva ignorarla.

Il padiglione del Désert è il primo tentativo di costruire una vera casa cinese in Europa. M. de Monville certamente la abitò poiché all'interno fece allestire i suoi appartamenti. Al primo piano al quale si accedeva mediante una scala nascosta si trovava il suo studio-biblioteca ove disegnò le altre costruzioni del suo giardino. Il piano terreno era formato da un ingresso, un office, un salone ove entro una alcova si trovava il letto, e un locale di servizio che conduceva alla guardaroba.

L'interno era poco orientale, ma era decorato con bassorilievi in gesso raffiguranti bambù. Sui muri erano disposte tappezzerie in carta decorate con fiori e personaggi cinesi. L'esterno, tutto di legno, imitava i bambù. Aveva tetti spioventi alla maniera cinese. Il tutto era completato da pannelli con vivaci ideogrammi dipinti. Il tetto era coperto con scaglie di ardesia imitanti le squame dei pesci. Sulla lanterna centrale troneggiava un personaggio cinese. I camini erano a forma di vaso. Due personaggi in grandezza naturale muniti di lanterna e parasole accoglievano l'ospite.

Il padiglione è definitivamente crollato nel 1970 ma ne conosciamo numerose riproduzioni: foto, acquerelli, incisioni; i disegni di progetto sono conservati a Stoccolma. Tutti i suoi particolari esterni sono perfettamente conosciuti. Dell'interno esistono rare fotografie, ma l'inventario della requisizione redatto durante la Rivoluzione ci permette di conoscere ogni particolare e oggetto conservato. Il più curioso era un rospo meccanico che saltellava cavalcato da un personaggio cinese.



Il padiglione cinese - Sezione e prospetto (da XIIIe. Cahier, *op. cit.*).

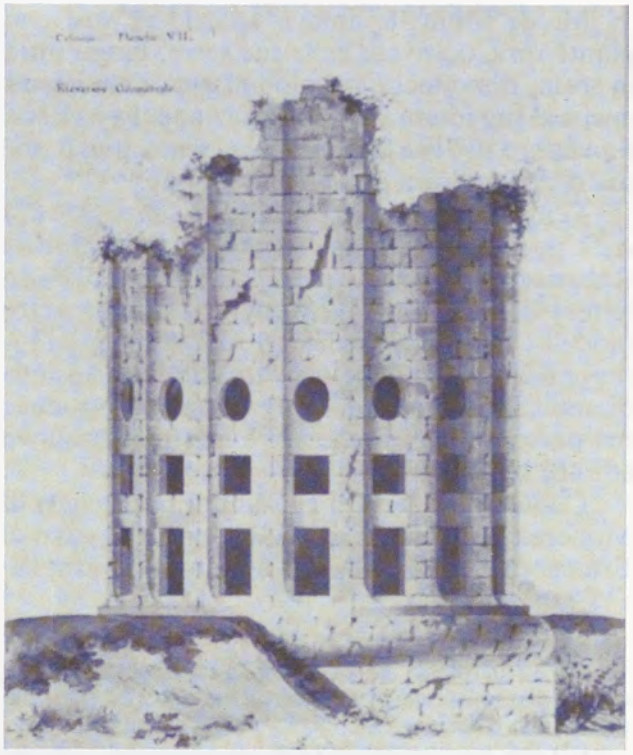
Il giardino è rappresentato dalle incisioni di Lerouge, del 1785, da una incisione del 1811, da documenti e fotografie del XIX secolo.

La colonna spezzata è la vera singolarità del luogo. Edificio quasi unico, è una delle rare realizzazioni di quell'architettura visionaria ([7]) del XVIII secolo teorizzata da architetti quali Ledoux e Boullée.

Questa colonna a base toscana volontariamente costruita in rovina ([8]) viene usata come abitazione dall'ideatore del Désert, M. de Monville. Egli immagina la colonna spezzata come luogo fantastico ricco di citazioni, come *maison de plaisance,* come un castello ([9]).

Il diametro della colonna è di circa quindici metri e ci lascia immaginare i suoi centoventi metri d'altezza (otto diametri) che avrebbe raggiunti se non fosse volutamente rimasta incompiuta. M. de Monville la pensa come ultimo ed unico resto di un colossale edificio ormai distrutto appartenente ad una civiltà passata.

Dalla sommità della colonna si aprono larghe fessurazioni; queste sono in realtà finestre che illuminano il piano più alto. Nelle sedici grandi scanalature sono praticate differenti aperture: *portes-fenêtres, fenêtres et oeils-de-boeuf.* Appartamenti dalla distribuzione ricercata sono articolati su 4 piani, uniti da una scala elicoidale al centro, illuminata dall'alto da un ampio lucernario nascosto alla vista esterna.



Colonne, Planche VIIe. Elévation géométrale (v. nota 9) (da XIIIe Cahier, *op. cit.*).

([7]) Architettura visionaria è l'architettura incostruibile. «*Boullée disdegnò di limitarsi a pensare a ciò che si poteva costruire. Alcuni suoi progetti di grandi edifici a forma di sfera, come il cenotafio per Newton o per il teatro dell'opera, erano incostruibili perché avevano scarsi rapporti con la* utilitas *e con le tecniche e i materiali disponibili a quell'epoca. Ledoux fu un discepolo di Boullée e, come lui, sfruttò gli effetti drammatici delle masse cubiche e sferiche*».

Cfr. Peter Collins, *I mutevoli ideali dell'architettura moderna,* Il Saggiatore, Milano, 1972. Titolo originale: *Changing ideals in modern architecture,* Faber and Faber, London, 1985.

([8]) «*Ruine, se dit en peinture de la représentation d'édifices presque entièrement ruinés. (...) Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics*». Cfr. *Encyclopédie,* op. cit., Tome treizième, Les Sociétés Typographiques, Berne et Lousanne, 1781. Esponente: Ruine.

Sul ruderismo cfr. Ennio Innaurato, *Riabilitazione recente delle tematiche del ruderismo nella composizione architettonica,* in «Politecnico di Torino — Facoltà d'Ingegneria — Istituto di Architettura Tecnica — Quaderno d'Istituto/5», Torino, 1981. In questo articolo Ennio Innaurato riporta inoltre una interessante bibliografia di base. Cfr. J.J. Lévêque, *Piranesi, Alfieri e Lacroix,* Milano, 1989.

([9]) Cfr. Joselita Raspi Serra e Giorgio Simoncini (a cura di), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830,* II volume, Centro Di, Firenze, 1986, pagg. 61 e 62.

I padiglioni residenziali

32. Marly, Le Dèsert, 1774-1784

Racine Demonville.

«Colonne, Planche VIIe/Élévation Géométrale».

Disegno a penna e acquerello.

Stockholm. National Museum.

Bibl.: Kaufmann 1966, pp. 211, 320; Choppin de Janvry 1970, pp. 125-148; Heimbürger-Ravalli 1977.

Atteggiamento romantico, lo definisce Kaufmann, quello dell'autore proprietario che costituisce nel parco una residenza come colonna dorica spezzata.

In effetti questa rovina è da avvicinare, nel gusto, alle fabbriche di varia provenienza culturale che popolavano come curiosità i parchi e quello stesso di Marly.

L'originalità del tema va segnalata quale vivace interpretazione delle tendenze contemporanee alla moda.

Importante, per lo studio della documentazione, il saggio di Choppin de Janvry che chiarisce l'attività del proprietario, e la stessa sua personalità. Per la prima volta con la colonna spezzata l'abitazione diviene parte del paesaggio.

Il modulo a pianta centrale permette l'uso di spazi curvi cari all'architettura del XVIII secolo richiamata, anche, dalle finestre ad ovale. Se all'esterno le esigenze dell'illuminazione contrastano con quelle architettoniche, all'interno il gioco delle superfici curve rende possibile realizzare una serie di stanze nelle nicchie create dalle scanalature mentre all'ultimo piano, illuminate dai vetri del tetto conico, nascoste dal prolungamento delle mura, erano ricavate stanze di lavoro e di organizzazione.

L'immagine risulta in un disegno di Francesco Bettini dell'archivio Doria-Pamphilj. L'architetto prese per modello la colonna spezzata per una «casa del vaccaro» (1798) che doveva, con altre costruzioni, animare il parco della Villa Belrespiro progettato per il cardinale Giuseppe Doria-Pamphilj fin dal 1785, al ritorno da un viaggio in Francia che aveva fatto conoscere all'artista i nuovi giardini francesi. Due incisioni dell'edificio sono riportate in *Recueil d'architecture civile...* da J.-Ch. Krafft (tavv. 63-64). [J.R.S.].

M. de Monville amava appendere vasi con piante rare, coltivate nelle sue serre, lungo tutta la scala, dimodoché la colonna apparisse invasa anche al suo interno dalla vegetazione. Faceva suo il pensiero di Jean-Jacques Rousseau circa il primato della natura sulle opere umane.

Vengono introdotte nel parco essenze rare ([10]) o da poco scoperte e le raffigurazioni di Hubert Robert sono il modello della composizione. Buon lettore del *Encyclopedie* Monville, nelle sue serre modello, classifica le sue curiosità vegetali «*à l'image d'un Tournefort ou d'un Linné*». Ansioso di applicare le idee «*des Physiocrates*» introduce nel parco animali domestici e sperimenta nuove colture tutt'attorno la sua «*ferme ornée*».

Contemporaneo dei giardini di Bagatelle e di Monceau, di Hameau, della Regina e del parco di Ermenonville ([11]). il Désert ne condivide lo spirito e le idee, ma le esprime in maniera più completa e definitiva. Traccia il percorso dell'uomo, dalla grotta iniziatica, ingresso al parco e simbolo del debutto dell'umanità, passa attraverso gli edifici immagine dell'evoluzione del suo pensiero e conduce a *l'oeuvre parfaite,* volontariamente situata

([10]) In un recente censimento sono state considerate 160 essenze di prima grandezza e valore, di queste 37 specie sono considerate eccezionali (v. tabella nella pagina a fianco).

([11]) Sull'argomento esiste una vasta letteratura. Cfr. ad esempio *De Bagatelle à Manceau 1778-1978 - Les folies du XVIIIe Siècle à Paris.* Catalogo de l'«Exposition organisée par le musée Carnavalet et la délégation à l'action artistique de la ville de Paris - Domaine de Bagatelle 13 Juillet - 11 Septembre 1978 - Muséee Carnavalet 6 décembre 1978 - 28 Janvier 1979».

Il catalogo contiene una discreta bibliografia di base.

Per la comprensione dello spirito e delle idee che all'epoca convergevano in una visione complessa e articolata del «giardino», ritengo fondamentale la lettura del denso capitolo: «Il giardino luogo di sperimentazione» in: R. Gabetti, C. Olmo, *Alle radici dell'Architettura contemporanea* (op. cit.) da cui traggo alcuni brani più direttamente coinvolgenti il nostro interesse per il Désert.

«*(...) Il giardino, nella seconda metà del Settecento, assume — come tema — evidenza di fenomeno centrale: fenomeno della cultura e della moda, questi due poli che assieme reggono la vita di quel secolo, fino al suo precoce compimento, negli anni della Rivoluzione francese (...)* (pag. 216).

(...) A complicare il gioco dei riferimenti, interviene la sempre più frequente citazione dei giardini cinesi: una questione intricata, che però può essere in sintesi ridotta al grande interesse, confermato dalle constatazioni dei viaggiatori europei, di considerare il giardino — in Cina — luogo adatto a fitte citazioni letterarie, così da far crescere, in Europa, l'interesse a costruire tempietti, obelischi, ecc.; mentre il gusto cinese si riduce alla costruzione di qualche pagoda, tempietto, ponticello, senza forti effetti nella conformazione del giardino (forse il senso dell'asimmetria è acuto nelle citazioni di gusto cinese, anche se non lo si può dire a rigore, proprio ed esclusivo nelle tradizioni dell'antica Cina) (...) (pag. 222).

(...) Walpole, studiando Batty Langley, osservando Capability Brown, pone l'edificio nel parco come oggetto stesso del parco, assorbito nella stessa natura, commento esso stesso al giardino, che ai vari livelli, con molta disinvoltura, lo circonda (...) (pag. 223).

(...) Molto importante era l'unione fra casa e giardino, fra le vedute della casa dal parco, e le vedute del parco dalle finestre della casa: un rapporto che reinterpretava sia il neogotico di Batty Langley, sia l'arte dei giardini di Lancelot Brown (...).

(...) Il giardino inglese — pare giusto chiamarlo così piuttosto che giardino di paesaggio, paesistico, pittoresco, di natura, naturale — diventa tipico anche per le sue stesse modalità in formazione in Inghilterra; frutto come è dell'opera convergente di proprietari progettisti, di pittori e architetti, di letterati, opera sostenuta dall'apporto critico di visitatori curiosi, di viaggiatori instancabili. Carattere del giardino inglese è quella disposizione di elementi verdi o costruiti destinati a rispecchiare la retorica del «sublime» (...).

(...) Questi stessi caratteri sono ripresi dal giardino, visto attraverso scorci tipici, dalle finestre delle stanze: nel giardino lapidi e chioschi, fontane e ruscelli. Una scenografia così controllata pare tutta disposta a suscitare, ovunque, quelle condizioni base che Burke aveva indicato come componenti del sublime: sensazione che — va sempre ricordato — è suscitata dalle circostanze — spazi, rumori, luci, colori, ecc. —, ma che soprattutto appartiene alla sfera personale, dei sentimenti, delle disposizioni d'animo (...) (pag. 225).

(...) Il riflesso in Francia delle nuove proposte provenienti d'oltre Manica è lento, forse anche mediato dalle tensioni inerenti la guerra dei sette anni (1757-63). Ma specie dopo la pace fatta con l'Inghilterra, paiono non esserci più limiti concreti alla nuova moda inglese del giardino. La disponibilità a sperimentare cose belle, inerenti la natura, viene a travolgere in Francia quella stessa fedeltà al classicismo, che aveva mantenuto l'architettura francese (piante, facciate, giardini) estranea al barocco (...) (pag. 226).

(...) Rousseau pone il giardino come esperienza essenziale di vita, di letteratura: e costituisce un prototipo, che avrebbe dato al tema una nuova forza, una chiarezza esemplare (...) (pag. 227).

(...) La questione del giardino che si sarebbe potuto chiamare naturalista, pittoresco, inglese, viene discussa da Rousseau, anche per quel che riguarda le componenti esotiche — cinesi in particolare — poste da alcuni alle origini della nuova «moda». E Rousseau non fa che confermare un tratto evidente: i giardini imperiali cinesi erano stati costruiti senza nessuna attenzione ai luoghi, su terreni sabbiosi e privi di acqua (il riferimento a Versailles, non esplicito, pare evidente). Il loro disegno non è affatto innovativo (...) (pag. 229).

(...) Le novità sono designate con il termine «folies», con il quale si vengono a definire in Francia negli ultimi decenni del Settecento i giardini all'inglese, e con il quale si definiscono in Inghilterra i piccoli edifici — templi, rovine, che caratterizzano i giardini di Walpole e che richiamano caratteri pittorici, evocando però situazioni di assorta malinconia (...) (pag. 231).

(...) Per l'annesso parco all'inglese, Belanger fa venire dall'Inghilterra Thomas Blaikie (i lavori esterni hanno termine nel 1780). La Bagatelle riassume così in poco spazio, le costanti del gusto francese (evidenti nella villa palazzo con parterre) e le innovazioni pervenute da oltre Manica: la casa del portinaio assume l'aspetto di una casa olandese, l'ingresso è in stile rustico, il giardino è ornato da un padiglione indiano con un belvedere, da un tempio neoclassico dedicato a Pan (da cui sgorga una sorgente), da un obelisco egiziano, sorretto da due statue di bronzo, dalla capanna di un eremita, posta oltre un ruscello (...) (pag. 238).

presso la chiesa gotica in rovina ([12]), la piramide.

Di fronte a questa forma ideale, ma sterile, «*la colonne monument sans antécédent, interpelle: est-ce le symbole de la rouine prochaine d'un ordonnancement propre au monde européen ou l'espoir de construction sur les ruines d'une civilisation reconnue, d'une nouvelle Harmonie où l'Homme est en étroit Symbiose avec la Nature?*».

L'originalità del luogo e questa bizzarria architettonica attirano, a costruzione non ancora terminata, numerosi visitatori; vengono da ogni parte e Monville ama accoglierli e far loro gli onori del suo Désert.

Le memorie segrete di Bachaumont citano le visite della regina Maria Antonietta e della Corte.

Il 14 luglio del 1784 il re di Svezia Gustavo III visita il Désert. In quell'occasione Monville gli regala una serie di disegni (sezioni e prospetti del padiglione cinese, piante, prospetti, sezioni e particolari costruttivi della colonna, planimetria generale del giardino) i quali abbellirono Droppingholn e Haga. È per questo che i soli documenti

([12]) La chiesa gotica del Désert è la sola vera rovina di questo giardino pittoresco. Fu costruita nel XIII o XIV secolo, per servire la piccola parrocchia di Saint Jacques de Roye. Nei primi anni del '700 la chiesa era talmente danneggiata che gli abitanti del villaggio preferirono, piuttosto che ripararla, andare agli uffici sacri a Joyenval.

M. de Monville ne dispose la proprietà il 24 marzo del 1783 e l'incorporò nel suo parco senza modificare alcunché. Vera rovina tra le false rovine, la chiesa gotica è in qualche modo la garanzia della realtà. Curiosamente (ma poi non tanto) questa rovina esposta alle intemperie per più di due secoli ha resistito talmente bene che non si notano differenze tra le prime fotografie del XIX secolo ad oggi.

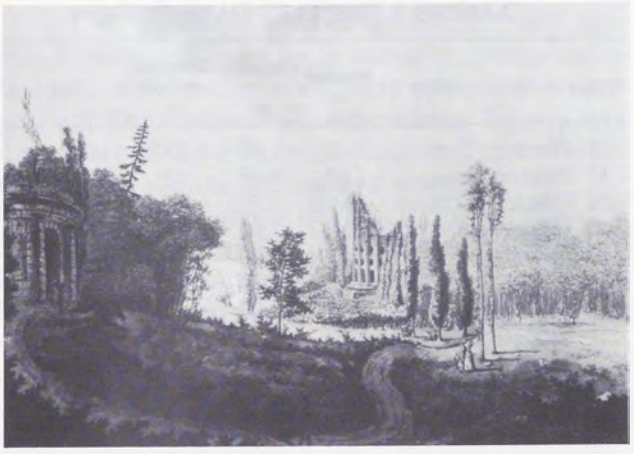
Hubert Robert (Parigi, 1733-1808), *Rovine del Macellum di Pozzuoli* (part.), Biblioteca Reale, Torino.

ARBRES À FEUILLES CADUQUES

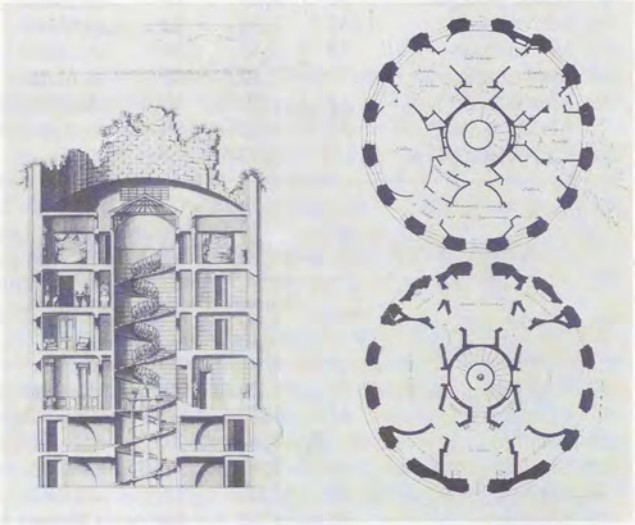
Num.	Noms vulgaires	Hauteur m	Diamètre tronc m	Diamètre couronne m	Age
8	Platane	40	1,40	28	séculaire
12	Marronnier	40	1,65	23	séculaire
16	Erable Sycomore	20/23	1,75	27	250/300 ans
17	Tilleul à marcottes	30/32	3,00	40	400/450 ans
18	Châtaignier	20	1,50	20	300 ans
21	Hêtre	35	1,10	25	séculaire
31	Charme	35	1,00	22	séculaire
33	Tilleul	30	1,30	30	200 ans
37	Hêtre	30	1,00	22	séculaire
41	Hêtre	30	1,10	24	séculaire
42	Hêtre	35	1,50	24	250 ans
47	Hêtre	30	1,05	20	séculaire
48	Chêne rouge	20	0,60	10	séculaire
56	Charme	30	1,85	27	300 ans
58	Platane orientalis	35	1,00	30	200 ans
59	Platane orientalis	35	1,40	30	200 ans
63	Hêtre	40	1,20	37	séculaire
65	Hêtre pourpre	30	1,20	18	séculaire
66	Marronnier	35	1,30	30	séculaire
67	Marronnier	35	1,30	30	séculaire
68	Marronnier	35	1,30	30	séculaire
69	Marronnier	35	1,30	30	séculaire
70	Marronnier	35	1,30	30	séculaire
108	CP Châtaignier	19/20	2,00	30	séculaire

ARBRES À FEUILLES PERSISTANTES

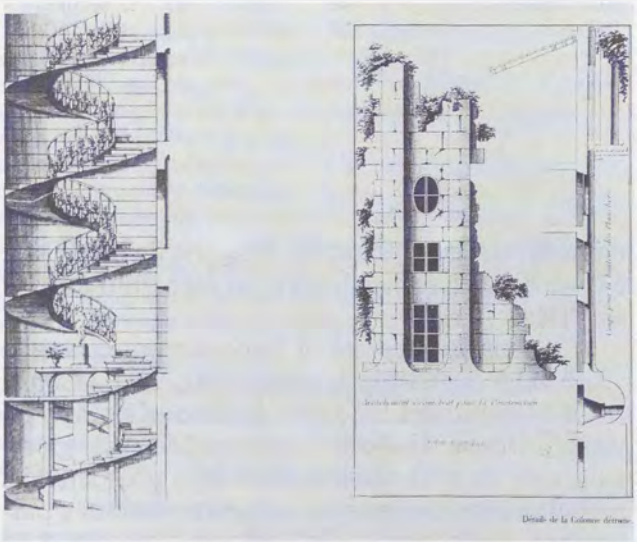
Num.	Noms vulgaires	Hauteur m	Diamètre tronc m	Diamètre couronne m	Age
10	Cèdre bleu	40	1,20	12	séculaire
11	Cèdre	45	1,40	24	séculaire
19	Séquoia	40/45	1,40	13	150 ans
29	Séquoia	35	1,40	12	150 ans
30	Sapin	35	1,00	15	séculaire
49	Séquoia	35	1,20	10	120 ans
51	Sapin	45	1,20	15	séculaire
80	Chamaecyparis	20	1,00	10	séculaire
81	Chamaecyparis	20	1,00	10	séculaire
82	Chamaecyparis	20	1,00	10	séculaire
83	Chamaecyparis	20	1,00	10	séculaire
102	Cèdre	40	1,00	12	séculaire
103	Sapin	35	0,90	15	100/150 ans



Il Désert all'epoca della visita di Gustavo III, Re di Svezia.



Sezione e pianta della colonna.



Sezione della colonna e particolare costruttivo (da XIIIe. Cahier, *op. cit.*).

originali del parco sono attualmente conservati a Stoccolma.

Il principe di Ligne nel suo *Coupe d'Oeil sur Beloeil* nel 1781 parla con ammirazione del Désert, tesse le lodi di Monville per la sua realizzazione del giardino di Monceau, al Duca di Chartres, il futuro *Philippe Egalité*. Quest'ultimo era ospite abituale del Désert come d'altronde lo era la contessa du Barry che veniva da Louvenciennes accompagnata da Madame Vigée-Lebrun.

Nell'ottobre 1786 il futuro presidente Jefferson, chiamato a Parigi quale successore dell'allora ambasciatore Beniamino Franklin, visita il Désert. Architetto di formazione resta fortemente impressionato.

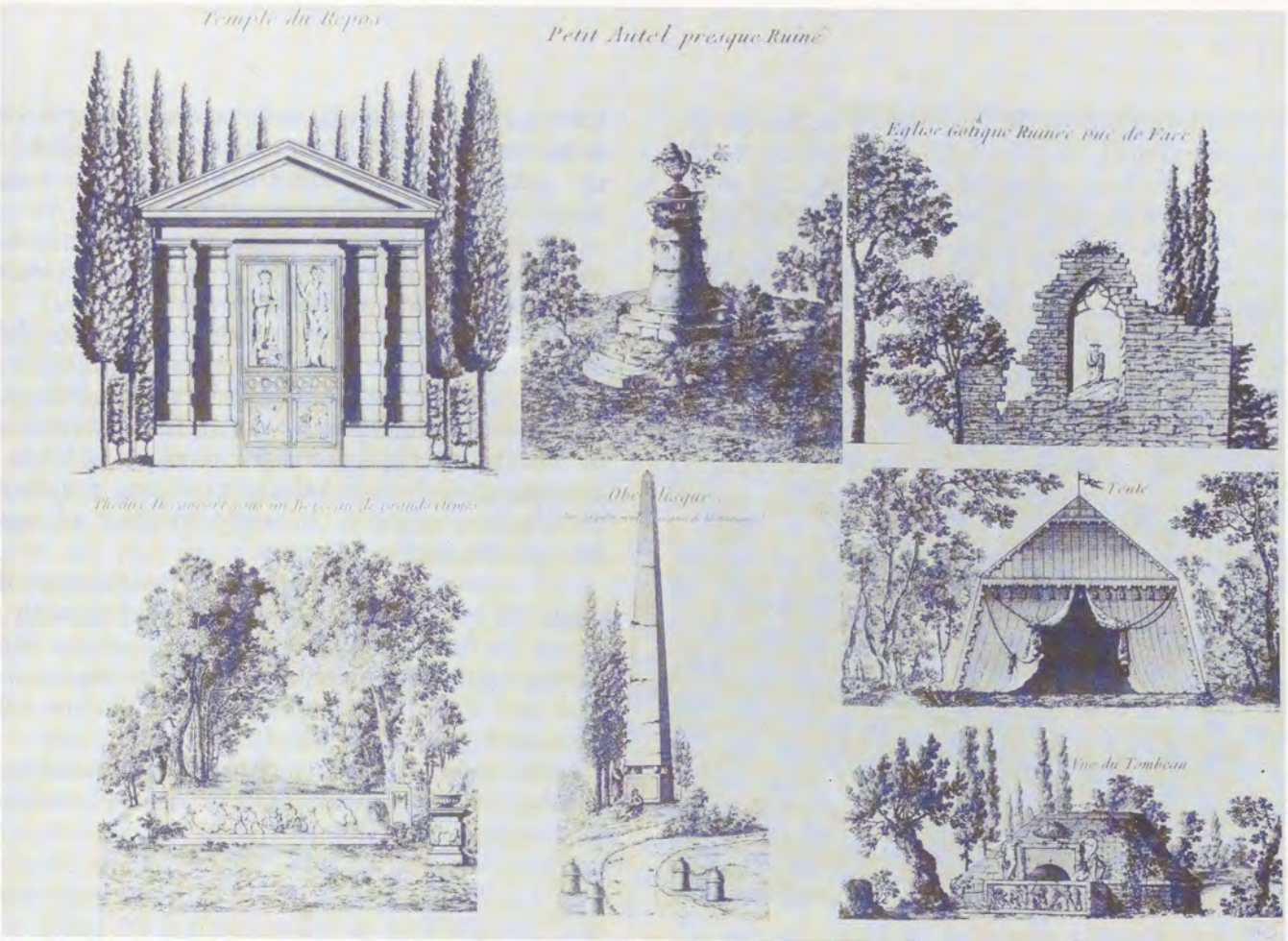
La colonna in rovina colpisce a tal punto Thomas Jefferson che al suo ritorno negli Stati Uniti, nel 1792, formula un progetto del Campidoglio di Washington molto simile a quello della colonna. La sua idea non avrà fortuna, allora in rivincita nella «sua università della Virginia», a Charlottesville, disegna per le sale di lettura, situate sotto la biblioteca «*des pièces ovales inscrites dans un cercle*» che certamente non sarebbero dispiaciute a M. de Monville.

La planimetria del Désert come appare nel *XIIIème Cahier des Jardins Anglo-Chinois* ([13]) di Le Rouge, è certamente credibile e prossima alla realtà.

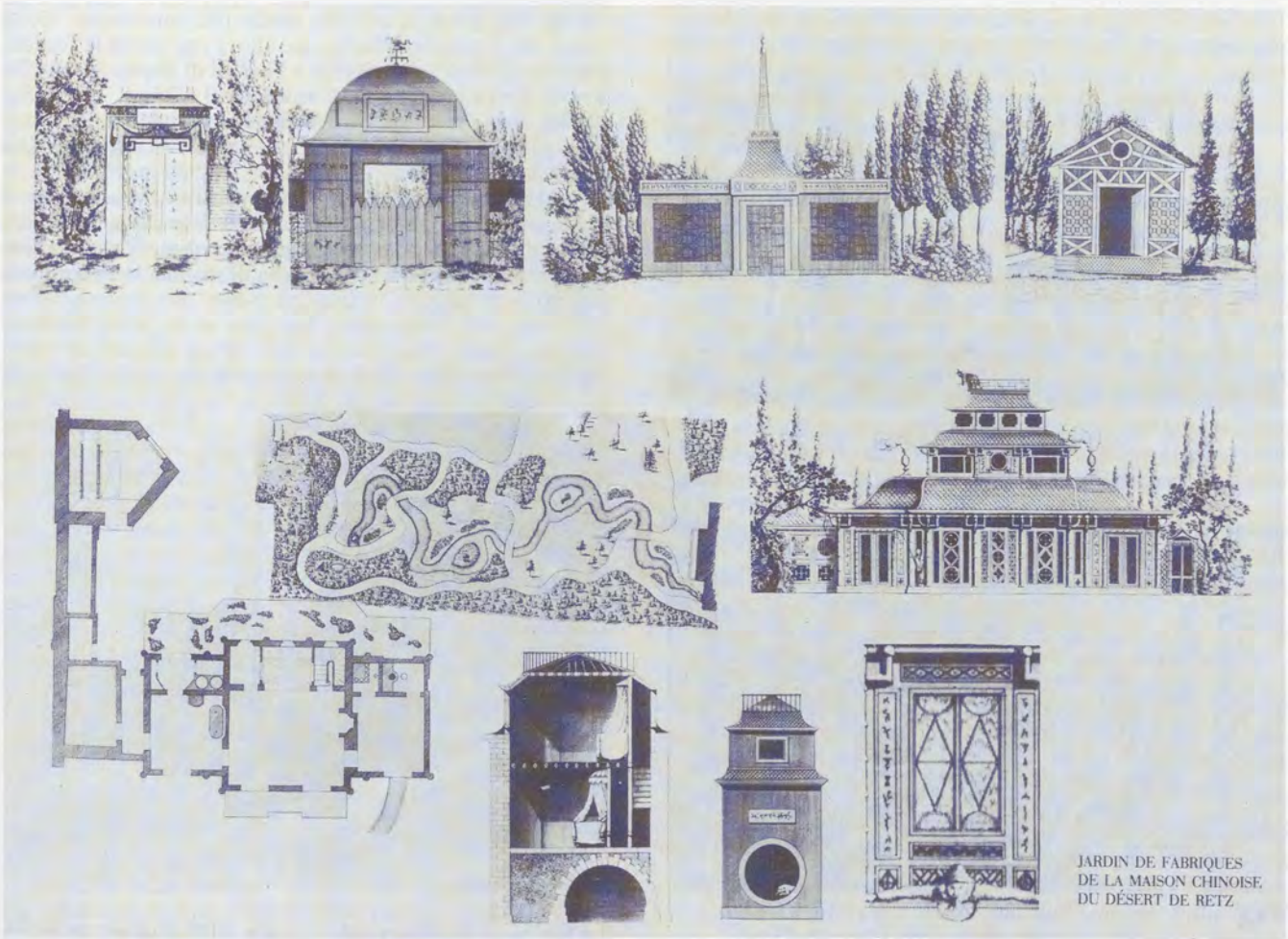
M. de Monville non riuscì a realizzare totalmente quanto disegnato perché interrotto dalla Rivoluzione, sebbene fosse ormai prossimo alla meta. La planimetria fa riferimento a diciassette *fabriques:*

1 *Colonne détruite*
2 *Roche entréee du Jardin*
3 *Temple au dieu Pan*
4 *Eglise gothique ruinée*
5 *Maison chinoise*
6 *Laiterie*
7 *Metairie arrangé*
8 *Hermitage*
9 *Orangerie*
10 *Île du Bonheur*
11 *Serres chaudes*
12 *Chaumière*
13 *Tombeau*
14 *Pyramide glacière*
15 *Obélisque*
16 *Communs*
17 *Théâtre découvert*

([13]) «*XIII CAHIER des Jardins Anglo-Chinois contenant les détails du Désert, jardin Pittoresque à une Lieue de St Germain en Laye, appartenant à Mr de Monville, Projecté, Dessiné et executé dant toutes ses parties par lui Même. En 26 Planches. A Paris. Chez le Rouge, Ingegneur Géographe du Roi, rue des Grandes Augustin, Juillet 1785*».



Sopra: le *fabriques* del Dèsert de Retz - Sotto: les *fabriques* del padiglione cinese (Da XIIIe. Cahier, *op. cit.)*.



La legenda avverte che sono tralasciati *les fabriques* minori. In effetti non sono citati: la tenda tartara, il *temple du Repos* e il piccolo altare ora quasi distrutto ma conosciuto attraverso alcune incisioni di Le Rouge.

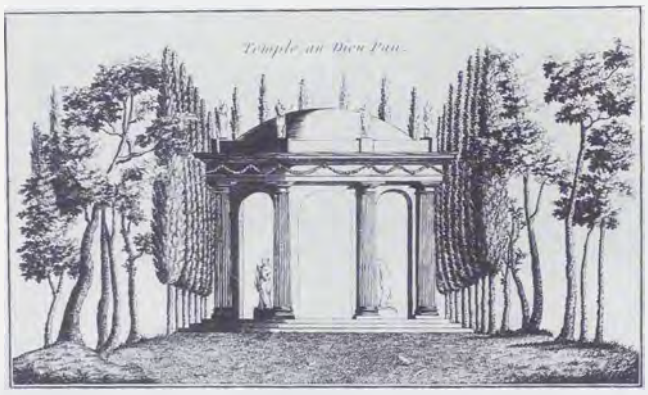
C'erano quindi una ventina di oggetti architettonici disposti in tal guisa da essere scoperti man mano, e posti in relazione visuale reciproca tale da valorizzarsi l'un l'altro. L'organizzazione di questi, tutt'attorno alla valletta è «*d'une grande subtilité*» ([14]). Il teatro, in realtà un muro di sfondo che opportunamente apparecchiato fungeva da scena, è al fondo della piccola valle.

Di fronte, leggermente a sinistra la *colonne détruite*; a destra «*les communs comme deux éléments de décor l'un antique, l'autre agreste*».

Dietro, a nord, in lieve pendenza, il tempio del dio Pan, all'opposto il padiglione cinese con il suo giardino. Sulla cresta si staglia il profilo della piramide e un varco consente di raggiungere la grotta. Tutto converge a porre in evidenza la colonna. Lo schema distributivo del parco è organizzato a partire da questa e in fine tutto conduce ad essa vero centro ideale del tutto.

La colonna in rovina segna probabilmente il punto d'arrivo dell'evoluzione del giardino anglo-cinese alla fine del XVIII secolo; per la prima volta l'abitazione stessa diventa elemento architettonico al pari degli altri e partecipa così al disegno del paesaggio. Non esiste più il castello col parco all'inglese, ma un insieme armonico e fortemente integrato. Questo «insieme integrato» si coglie anche dalle visuali delle finestre.

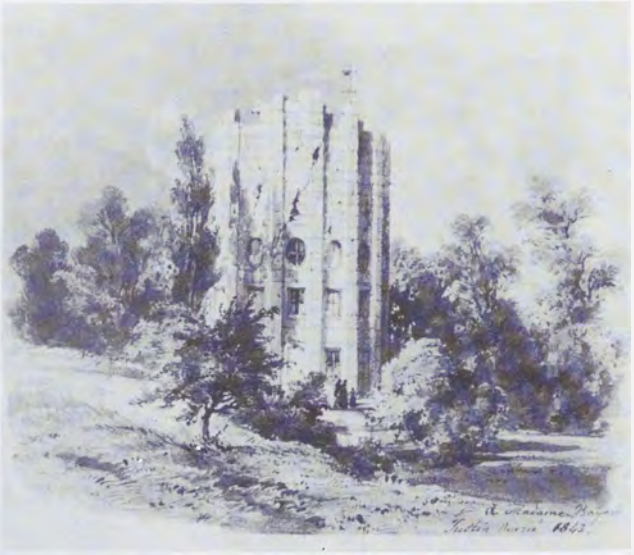
La grotta, ingresso al Désert.



Il tempio del Dio Pan.

([14]) Chiamando Désert la sua proprietà, M. de Monville lascia credere che il suo territorio, relativamente piccolo, non sia che una parte di un tutto molto più importante, niente meno che il parco di Marly, che allora inglobava la foresta, i boschi di Tailles d'Herbelay e i campi di Joyenval. Il «Désert de Retz» poteva quindi sembrare il «Désert» di Marly. Tant'è vero che un acquerello rappresentante il Désert indica: «*Vue d'un jardin anglais, nommé le Désert, situé dans la Forêt de Marly*».

Per affinare la sua malizia Monville maschera il muro di cinta, piantando alberi a foglia perenne e davanti a questi dispone numerosi cespugli sempreverdi dimodoché, da lontano, si mimetizzino con la foresta di sfondo in un continuo visivo.



La Colonne du Désert nel 1843 (da XIIIe Cahier, *op. cit.*).

Il piccolo altare quasi distrutto è sull'asse della finestra dello studio di M. Monville e le aperture nelle scanalature sono come feritoie che privilegiano ciascuna una vista particolare e predeterminata: verso la rovina della chiesa gotica, verso la piramide o verso il tempio del dio Pan.

Il giardino cinese e il suo padiglione è un altro soggetto che si indovina appena dalla colonna; in effetti cortine vegetali sono state stese da Monville per isolare il complesso: «*c'est un retraite dans le retraite*».

La colonna è cerniera tra la piccola valle e i grandi campi esterni, partecipa così del paesaggio agreste «*liée a la ferme, à la laiterie, au potager avec des vues permettant de voir dans le lontain le tombeau et l'ermitage*».

Procedendo verso l'interno si scopre l'obelisco ed avanzando verso di esso tutto a un tratto si aprono nuove visuali verso la foresta di Marly e Les Tailles d'Herbelay.

M. de Monville dispone giudiziosamente i suoi oggetti per una utilizzazione intelligente del suo piccolo terreno. Ma questo microcosmo non è alla scala dei parchi *paysagers* inglesi e le piccole distanze tra gli edifici sono forse il limite stesso dell'intervento. Il gioco mostra la corda.

Nel 1786 lo scozzese Thomas Blaikie ([15]), giardiniere al servizio del Duca d'Orléans, così scrive: «*Tout y est petit, compliqué et trop proche*» cita Olivier Choppin de Janvry, ma soggiunge «*...en fait, il était assez envieux de M. de Monville qui était écouté de son client le duc de Chartres*».

Vista prospettica delle colonna (XIIIe Cahier, *op. cit.*).

La prima costruzione al Désert pare sia il padiglione cinese. L'idea architettonica del Padiglione è quasi sicuramente di M. de Monville, ma fu aiutato nella stesura dei disegni «*par un sieur Barbier architecte, sans doute François Barbier élève de l'Académie en 1764-1765*» ([16]).

([15]) *En 1786, Thomas Blaikie, jardinier écoissais au service du duc d'Orléans, nous a laissé ce portrait peu connu de M. de Monville: «Il passait pour connaisseur en tout et avait réalisé un jardin sur ses propres dessins près de la forêt de Marly où il avait fait son château en forme d'une vieille tour ronde avec un escalier central recouvert de fleurs en pots ce qui donnait un effet assez agréable. Les appartements étaient petits et tout autour de l'escalier. Le haut de la colonne paraissat ruiné, je ne peux pas penser qu'il n'ait pas voulu imiter la Tour de Babel. Il avait quelques bonnes fabriques et parmi celles-ci un petit édifice chinois que tout le monde connaît. La totalité du parc était un labyrinthe d'allées assez étroites sans former beaucoup de paysages agréables»... Ceci est presque un compliment dans la bouche de Thomas Blaikie qui trouve à ridire, et en des termes beaucoup plus sévères, sur tous les jardins qu'il n'a pas réalisés. Il n'aurait pas manqué de signaler l'existence de l'architecte Barbier si celui-ci avait eu un rôle important dans le dessin du Désert de Retz... «L'entrée tenait d'un arc de triomphe d'un bâtiment gothique»... Inexact. Il y a sans doute confusion avec l'église gothique en ruine. A rapprocher d'une maquette décrit* infra: *«Petit rocher de pierre irrégulière annonçant une ruine sur lequel est un pignon en plâtre peint»... «A flanc de coteau s'élevait un temple dans le goût dorique. La tour était dans le même style mais à trop peu de distance. De toute façon il était assez admiré par le duc et beaucoup d'autres personnes pour son adresse. Il était le meilleur archer de France, et peut-être d'Europe. Je l'ai vu à la chasse tirer avec son arc et ses flèches des faisans au vol et beaucoup d'autres choses avec une égale dextérité».*

Cfr. Olivier Choppin de Janvry, *Le Désert de Retz*, in: «Bullettin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1970, F. De Nobèle, Librairie de la Société, Paris, 1972.

«De son côté Blaikie, qui rencontra Monville en compagnie de Philippe-Egalité, exprime quelque mépris pour l'homme et pour son jardin: Le duc était entrouvé en grand nombre de ces prétendus connaisseurs; il avait souvent chez lui M. de Monville, un fidèle de son cercle et un prétendu connaisseur dans tous les domaines; il avait créé un jardin et un chemin selon ses propres idées, adjacents à la forêt de Marly, où il avait bâti un château en forme de vieille tour ronde avec un escalier au centre, entouré de pots à fleur, qui produisait un effet assez agréable; les appartements étaient petits, répartis tout autour de l'escalier, le sommet de la tour semblait être tombé en ruine; je ne peux que penser qu'il avait voulu imiter la tour de Babel. Il avait quelques bonnes serres et a côte d'elles, un petit bâtiment chinois où il logeait généralement. Tout le parc était un labyrinthe de sentiers sinueux et plutôt étroits, sans pour autant former beaucoup de paysages agréables, l'entrée était une sort d'arc de triomphe de construction gothique, et à gauche sur un monticule se trouvait un petit temple selon le goût dorique, et la tour en formait un autre, mais trop petit. Cependant, il était admiré assez justement par le duc et par beaucoup d'autres pour son adresse; il était le meilleur archer de France et peut-être d'Europe».

Cfr. Allan Braham, *L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Berger Levrault, Paris 1982, Titolo originale: *Architecture of the French Enlightenment*, Thames and Hudson, London, 1980.

([16]) «Barbier, François.

François Barbier studied at the French Academy from 1764 to 1765. An architect and technical consultant on gardens and individual structures in gardens, which he designed in the fantastic and theatrical manner of Louis Carrogis Carmontelle, he is best known for his work at the Désert de Retz (1774) for François-Nicolas-Henri Racine de Monville.

- *Works*

1774, Désert de Retz (garden structures, including the Chinese pavilion, according to owner's design) near Marly, France.

n.d., Hôtel de la Rochefoucauld Garden; n.d., Hôtel de Thelusson Gardens; Paris.

- *Bibliography*

Choppin De Jauvry, Olivier 1970, *Le Désert de Retz,* «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français 1970», 125-148.

Gallet, Michel 1964, pages 44, 98, 172 in *Demeures Parisiennes à l'époque de Louis XVI*, Le Temps, Paris.

Cfr. Dora Wiebenson, esponente Barbier, François in *Macmillan Encyclopedia of Architects.*

«Barbier, François. *Elève de l'hôtel de la Rochefoucauld, rue des Petits-Augustins. Transformation de l'archevêche de Cambrai, 1773. Immeuble Lhermite, rue de l'Egout, Chaussée-d'Autin (rue des Mathurins) 1777-78. Maison de campagne de M. de Monville au désert de Retz: projet (ou relevés) au musée de Stockholm.*

- *Bibliographie: E. de Ganay, G.B.A., mai-juin 1955.*

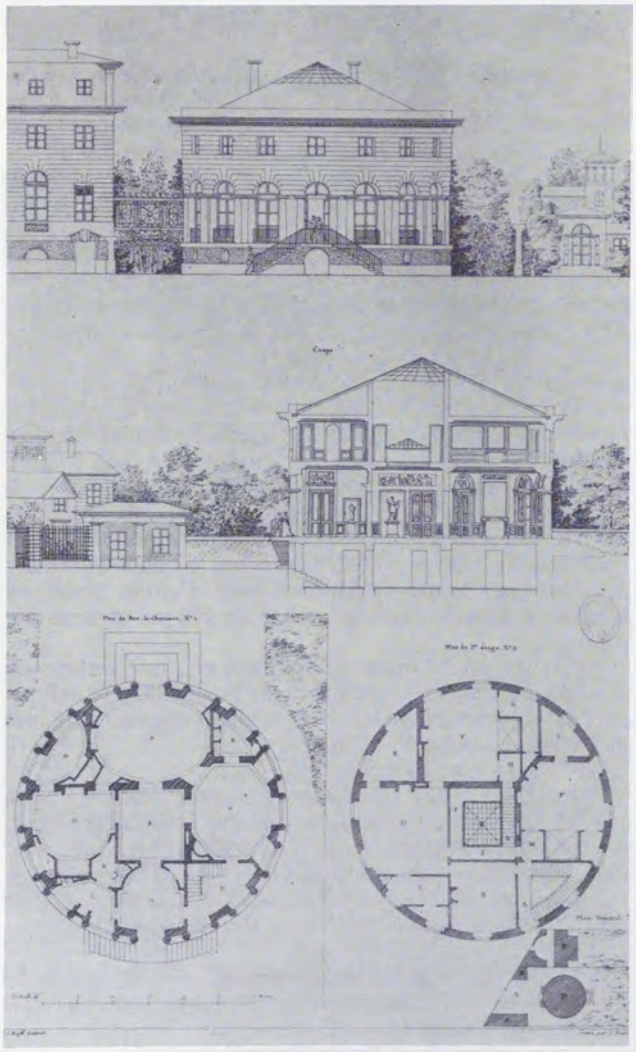
- *Documents: A.N. Z^{1J} 967, 1035, 1059*».

Cfr. Michel Gallet, *Demeures parisiennes - L'époque de Louis XVI;* Le Temps, Paris, 1964 (Index des architectes parisiens de 1760 à 1792).

«*Barbier (François ou Nicolas-François. De Paris ou de Metz, né vers 1738). Elève de Coustou.*

Mars 1764, avril 1764 (1er), mai 1764, décembre 1764, G.P. 1764, février 1765, mars 1765, G.P. 1765».

Da non confondersi con «*Barbier (Jacques. Né vers 1753). Elève de Mauduit. Juillet 1778 (1er), G.P. 1778, G.P. 1779 (2e)*».



Kraft, Maison Vassale (v. nota 16)

Cfr. J.-M. Pérouse de Montclos, *Les Prix de Rome,* Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII siècle, Index des personnes.

Connolly e Zerbe non nominato Barbier.

«*The proprietor and architect and designer of Désert de Retz was a rich dilettante, "huissier de la chambre du roi", the Chevalier François Racine de Monville, who built it in 1771*». Cfr. C. Connolly-J. Zerbe, *Les Pavillons, French pavilions of the eighteenth century*, Hamish-Hamilton, London, 1962, pag. 150.

Peraltro l'illustrazione, n. 337 in *L'architecture des lumières* che riproduce una fotografia della colonna porta questa dicitura:

«*337. Colonne du Désert de Retz. Résidence des hôtels de M. de Monville réalisé pour lui par François Barbier dans les anné 1780, maintenant en cours de restauration*».

Cfr. A. Braham, *L'architecture des lumières - de Soufflot à Ledoux*, Berger-Levrault, Paris, 1982, fig. 337, pag. 248. Titolo originale: *Architecture of the French Enlightenment,* Thames and Hudson, London, 1980.

Né lo nomina Beatrice de Andia: «*(...) Six mois après Neuilly, Monceau devient le point de mire. Bien que depuis 1775 ce village s'énorguellît des petites maisons de Marigny, de Brunoy, de Collangeyes et de Monville (fameux propriétaire-architecte du Désert de Retz, sis a Chambourcy) (...)*».

Cfr. Beatrice de Andia, *Folies, fêtes et favorites,* in *De Bagatelle à Monceau 1778-1978. Les folies du XVIII siècle à Paris.* Exposition organisée par le musée Carnavalet et la delégation à l'action artistique de la ville de Paris. Domaine de Bagatelle 13 Juillet-11 Septembre 1978 - Musée Carnavalet 6 décembre-28 janvier 1979.

Sembra inoltre che Boullée medesimo abbia lavorato all'interno della Colonna. Nel «*catalogue*» a pag. 58 al n. 117 troviamo:

«*Maison Vassale, rue Pigalle, batie par Henry, Architecte*» *(Pl. 16). Dessiné par J. C. Krafft, Architecte. Gravé par N. Ransonnette. Eau-forte, 0.370×0,229 (T.C.). Topo. PL. 140 D (Élévation, Coupe, Plans, Plan général).*

Le plan général, en bas, à droite, montre la situation respective des deux maisons bâties pour M. Vassale de Saint-Hubert, en 1788-1790. Elles étaient situées aux n° 3 et 5 rue Pigalle. La première maison (D du plan géneral) s'inscrivait dans un cercle, selon le goût pour les formes pures, qui régnait à la fin du XVIIIe siècle. L'élévation, avec sa galerie dorique continue, est très proche de celle de la rotonde de la Villette, preuve que les formules palladiennes étaient devenues la langue commune des architectes du règne de Louis XVI.

A l'intérieur du cylindre, Henry a inséré une suite de pièces de formes variées, avec une ingéniosité que rappelle celle dont fit preuve Boullée lorsqu'il découpa l'espace intérieur de la célébre colonne ruiniforme du Désert de Retz. L'éclairage de la pièce centrale est un problème inhérent aux plans centrés. Ici une double verrière ne devait apporter au rez-de-chaussée qu'un jour parcimonieux».

(...) "Tous les proprietaires, écrivait Blondel, prétendent êtres architectes, au point que celui qui a la passion de bâtir aimerait mieux y renoncer que de suivre les conseils d'un homme éclairé qui le contraindrait dans ses goûts". Racine de Monville "qui donnait dans toutes les choses magnifiques", fit aménager, au Désert de Retz, l'un des plus fameux jardins paysagers de l'âge préromantique. Il en revendiquait la paternité et le laissa graver sous son nom, mais un acte judiciaire dévoile l'identité de son architecte, le fameux Barbier. (...) Mais Monville prétend ne l'avoir employé que comme dessinateur, "pour mettre au net et rediger les idées qu'il lui fournissait lui-même" (Arch. nat. Z^{1J} 1059)».

Cfr. M. Gallet, *Demeures parisiennes - époque de Louis XVI,* Le Temps, Paris, 1964, pag. 44.

Sull'«*Estimation d'honoraire dû au Sr Barbier, architecte, par le Sr de Monville (...)*» cfr. O.C. de Janvry, *Le Désert de Retz,* in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français» - Année 1970 - F. de Noble, Paris, 1972.

In una sua memoria Barbier afferma che due anni dopo la costruzione M. de Monville pensava di ingrandire il padiglione, tuttavia a quell'epoca Barbier, probabilmente, non lavorava più per M. de Monville.

Barbier potrebbe aver lavorato anche al tempio del dio Pan, ma l'edificio è molto diverso dalla incisione di Le Rouge e dall'acquarello conservato a Stoccolma.

Del resto sappiamo come procedeva M. de Monville: «*...il jétait sur le papier une première idée, et demandait à Barbier de la mettre au net. Celui-ci revenait avec un projet et M. de Monville lui disait qui visiblement il ne l'avait pas compris. Les allers et retours étaient fréquents. Quand le projet avait évolué fovarablement M. de Monville en domandait un maquette et il y avait à nouveau des discussions, des modifications, et parfois un commencement d'exécution, et, si celle-ci se poursuivait, de nouveaux changements.*

Pour le temple au dieu Pan, le projet gravé par Lerouge indique des colonnes cannelées, trois arcades et un entablement surmonté de statues. Or le fût des colonnes est fisse, deux arcades sur trois furent bouchées et de niches plus petites aménagées à l'intérieur; quant aux statues prévues posées sur l'entablement, elles furent remplacées à l'execution par un large coyau qui donne une silhouette étrange à la couverture. Le projet qui était peut-être initialement circulaire fut modifié pour aménager en retrait par rapport à l'actuelle demirotonde, une salle de repos presque carrée, avec un très petit cabinet. Le temple au dieu Pan est en fait un temple habité, squattérisé à l'image de certains monuments romains. Mais sa disposition est telle dans le parc que seule le côté classique et majestueux est perçu initialement par le promeneur, il n'en sera pas de même pour la colonne, car celle-ci apparait immédiatement comme une ruine».

Chi fu dunque l'architetto? (L'architetto Barbier negli anni 1781-82 non lavorava più per M. de Monville). Si sono ipotizzati diversi autori, ma pare non vi siano prove certe.

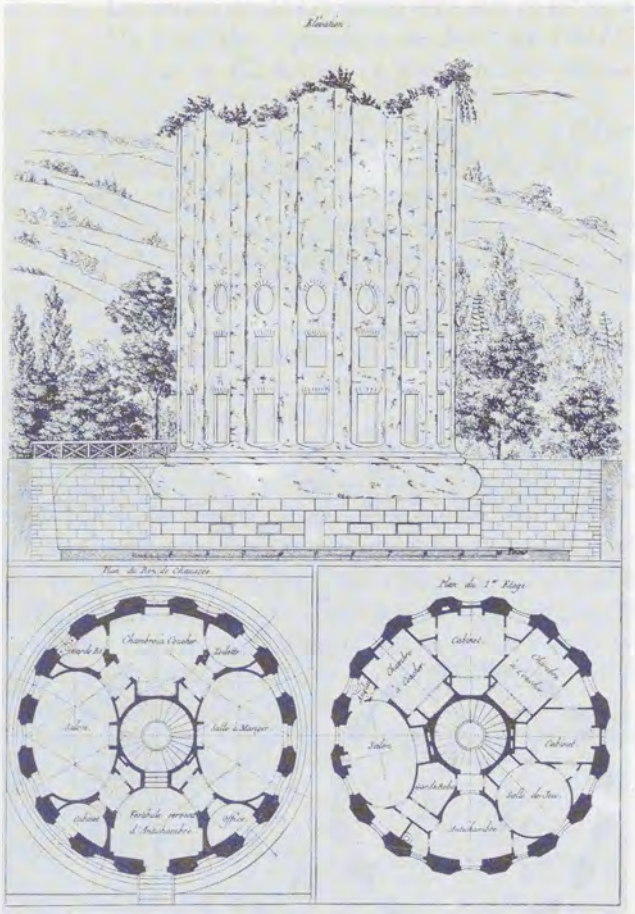
M. de Monville conosceva Boullée, gli aveva commissionato e fatto costruire due palazzi a Parigi in *rue d'Anjou, faubourg Saint Honoré* nel 1764-65. Del resto non poteva ignorare l'architetto Ledoux della *Ferme Générale* alla quale la famiglia di M. de Monville era stata legata per circa quarant'anni. Quanto a Lequeu la pianta del suo *Temple de la Nature a Romainville* è «*trop proche de celui de la colonne*» perché non si avverta una analogia. Potrebbe essere Hubert Robert pittore, ma anche architetto di giardini. La base della Colonna dall'apparecchiatura ciclopica dove i blocchi sono falsamente erosi dal tempo, evoca l'immagine dei muri antichi rappresentati nei suoi dipinti.

I contemporanei ritennero lo stesso M. de Monville autore del progetto: «*Sa forte personnalité aurait de toutes les façons, dominé celle de l'homme de l'Art qui, en fait, n'aurait joué que le rôle de Barbier pour la maison chinoise, celui de dessinateur et de commis de chantier*».

Il fusto della colonna è in muratura intonacata. Sull'intonaco vengono rappresentati finti conci in pietra. Solo il toro e la base sono in pietra da taglio. La base affiora dal terreno per un quarto come se lo scavo non fosse ancora terminato.

«*La colonne du Désert par ses dimensions est une réalisation de l'Architecture fantastique si souvent projetée et si rarement exécutée à la fin du XVIII Siècle. Par sa force, par sa fonction, elle fait du Désert de Retz le jardin le plus pittoresque qui puisse exister. Exemple unique, théorie poussée à l'extrème, symbiose entre le minéral et le végétal, l'habitation principale est ruine, mais aussi raffinement*».

La rovina ciclopica grezza ed aspra all'esterno si trasforma all'interno in una serie di raffinati piccoli locali disegnati con cura e precisione disposti attorno alla scala centrale. La natura vi



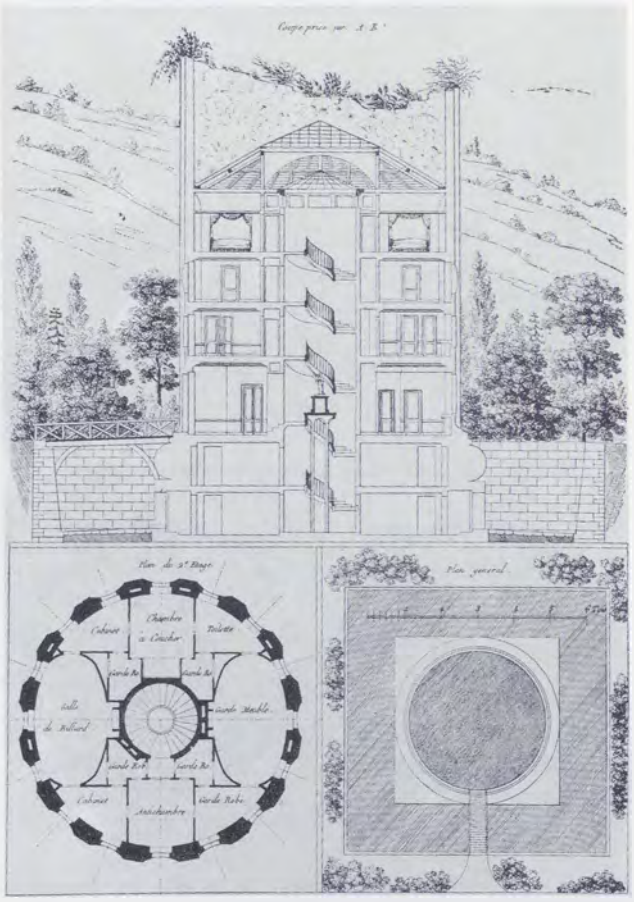
Pianta e prospetto della colonna (da A. d'Isola, *Premesse romantiche nell'architettura dell'Ottocento*, in "Atti e Rassegna Tecnica" n. 4, aprile 1958).

penetra non solo tramite i vasi rari che M. de Monville alleva nelle sue serre riscaldate, ma anche attraverso numerosi specchi strategicamente disposti che catturano il paesaggio circostante. «*Dans les interstices, car chaque pièce est redessinée d'une façon régulière, des cabinets, placards, ou rangements sont disposés*».

A differenza delle rappresentazioni di Lerouge o di Krafft vi è un solo piano sotterraneo. Pare che M. de Monville abbia sfruttato una *cave* esistente, tant'è che alcuni muri portanti della colonna poggiano sulla volta sottostante. «*En réalisant ainsi une économie, il a compromis en partie la stabilité de son oeuvre*».

La cucina si trova nel vicino edificio *des communs* al quale si accede tramite un passaggio sotterraneo ancora esistente. Al piano terra si trovano gli unici servizi igienici *anglaises*; nei piani superiori «... *il fallait se contener de bourdalus ou de pots de chambre*». Si spiega la presenza di uno stanzino destinato «*pour un valet de chambre*».

Gli inventari della Rivoluzione segnalano la presenza di una vasca da bagno «*en cuivre étamé*». È probabile che sale da bagno fossero allestite nell'edificio che ospitava le cucine anche per facilità d'erogazione di acqua calda.



Pianta e sezione della colonna (da A. d'Isola, *op. cit.*).

Il Désert venduto da Monville nel 1792 a Lewis Disney Ffitche, non tarda ad essere messo sotto sequestro dal tribunale della Rivoluzione in quanto appartenente ad uno straniero «*emigrato*». Vi si lavorava la stoppa e il lino.

Tornato in Francia, in quanto depennato dalla lista degli «*emigrati*», L.D. Ffitche il 13 frimaio, anno IV, ricupera i suoi dominî: ha appena il tempo di iniziare i restauri dei danni causati dalla Rivoluzione che deve nuovamente emigrare, e il Désert è di nuovo sotto sequestro.

È del 1811 la descrizione esatta dei beni sequestrati, giunta sino a noi. L.D. Ffitche tornerà nei suoi possedimenti solo nel 1817.

Nel 1856 la colonna è abitata da Frédéric Passy, premio Nobel per la pace nel 1901. La famiglia Passy ha grande cura del parco. Restaura il giardino, la colonna ed altri edifici. Nel restauro della colonna Frédéric Passy sostituisce il tetto conico con uno ad una sola pendenza. Ciò comporta una sopraelevazione di una parte del muro. Mura alcune finestre e stucca i solchi dei finti conci segnati nell'intonaco probabilmente per evitare infiltrazioni d'acqua. Cerchia infine la colonna con una cintura metallica perché minacciava di aprirsi. Il figlio Pierre si appassiona al luogo, compie importanti opere di silvicoltura, ripiantando alberi pregiati, lungo le visuali vegetali già pensate da Monville, con intelligenza e perizia. Nel 1900 il parco è in pieno splendore.

Pierre Passy dopo la 1ª guerra mondiale aiutato dei figli crea al Désert un grande allevamento di polli. Dopo un primo vivo successo, difficoltà finanziarie costringono nel 1936 Pierre Passy a separarsi dal suo Désert.

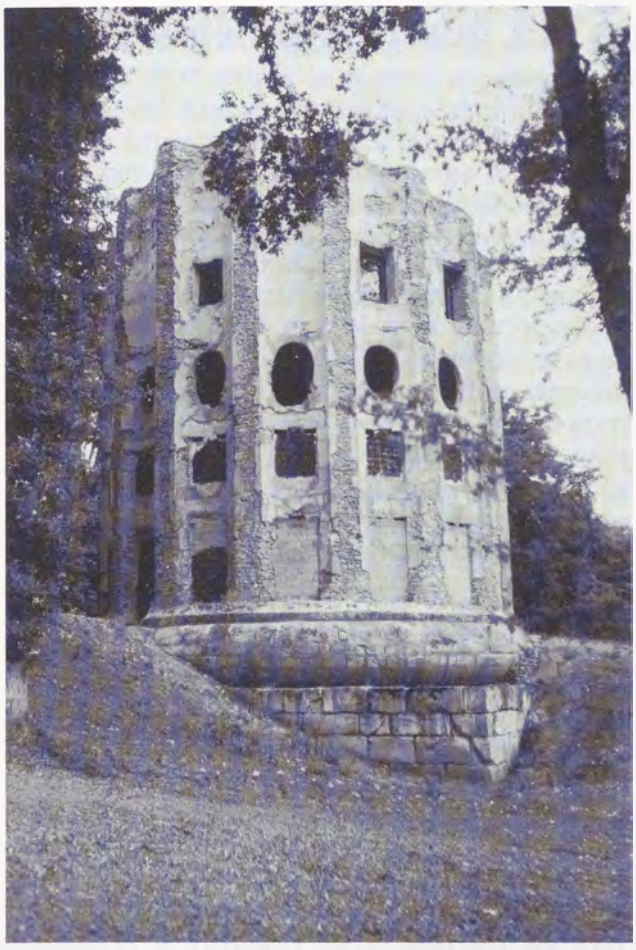
Nel contratto d'acquisto la famiglia Courtois accetta che Pierre Passy «*qui était né au Désert*» lo abiti vita natural durante. Pierry Passy muore nel 1941.

«*Si le Désert fut pour M. de Monville son testament, pour Pierre Passy, il fut sa vie*».

Con la famiglia Curtois il Désert vede un periodo d'abbandono. «*Classé d'office Monument Historique*» il 9 aprile 1941 paradossalmente il luogo decade sempre più. Durante la seconda guerra mondiale «*inutile de dire qu'il commença dès lors à être regulièrement pillé*».

I lavori di restauro stimati nel 1940 a 220.000 F. diventano più di 15.000.000 nel 1945 e l'ispettore Pierre Paquet non giudica così importante il Désert da essere preso in considerazione tra le opere primarie da restaurare a guerra finita; così per vent'anni il Désert s'inselvatichisce, gli edifici peggiorano il loro stato quasi alla rovina.

André Malraux, allora ministro della Cultura, l'8 dicembre 1966, di fronte all'Assemblea Nazionale difende il disegno di legge che porterà il suo nome, prendendo come esempio proprio il «Désert».



La colonna fotografata dall'autore nell'agosto 1989.

«*Le Désert de Retz où se trouvent, avec la pagode de Chanteloup, les vestiges les plus importants d'Europe des monuments chinois du XVIII Siècle est la propriété d'un marchand forestier qui les laisse tomber non pas en ruine mais en poussière, alors que le Gouvernement est totalment désarmé et que le Désert de Retz est le seul lieu en Europe où existent de telles oeuvres*».

Solo nella primavera del 1973, grazie alla legge Malraux, si possono iniziare i lavori di restauro sotto la direzione di Pierre Lablaude, *Architecte en Chef des Monuments Historiques* assistito dall'architetto Olivier Choppin de Janvry.

Lo stato in cui si trova il Désert nel 1973 è ben triste, dopo 115 anni dai lavori della famiglia Passy e dopo il completo abbandono dal 1936.

Le *Communs* hanno il tetto sfondato, la colonna «*s'est écroulée sur un quart, et les planchers sont éventris, l'escalier demeure cependant pour endroit*».

Il padiglione cinese s'è afflosciato come un castello di carte e i suoi pannelli di legno di teck sono dispersi. Il tempio del dio Pan è invaso dall'edera e la piramide non è che un mucchio di pietre. Un albero sventra il muro di scena del teatro, solo la chiesa gotica sembra sfidare il tempo.

Sino al 1984 i lavori procedono a rilento per la resistenza passiva dei proprietari. Nel 1984 la proprietà è acquistata dalla *Société Civile du Désert de Retz* il cui scopo è il restauro totale e l'apertura al pubblico.

I nuovi proprietari Jean-Marc Heftler e Olivier Choppin de Janvry già da molti anni si dedicano alla ricerca ed allo studio dei giardini storici, in particolare il Désert. In trent'anni con Pierre-Emile Renard, presidente dell'*Association Histoire de Chambourcy, Retz et Aigremont* hanno raccolto una considerevola documentazione. Le teorie del restauro sono state sistematicamente esplorate e discusse, come pure tutto il materiale storico dai documenti più antichi alle foto più recenti.

I punti di riferimento sono:

— «*Un plan général gravé en 1785, indique qu'il a été levé sur place.*

— *Un autre de 1811, aussi levé sur le terrain.*

— *Un plan des aqueducs de Retz de 1842.*

— *Enfin le Cadastre et des photos depuis 1850*».

Riportando su una planimetria tutte le informazioni appare chiara l'evoluzione del sito.

Ora è importante intervenire sul parco, le *communs* non esistono più, lo sforzo primario sarà il restauro della colonna. Si creerà al 2° piano, per ragioni di sicurezza, un alloggio riprendendo il disegno dei muri interni.

Si interverrà poi sul muro di recinzione (opera immensa) e poi poco per volta l'intervento coinvolgerà l'intera proprietà.

Dal 1988 lo stato assicura un finanziamento per cinque anni. Si pensa così di rendere pubblico l'accesso al parco nel 1993.

«*En conclusion, pourquoi sauver le Désert?*

Une des réponses pourrait être pour qu'il ne disparaisse, à jamais. Le Désert a suscité depuis sa création un tel engouement, un tel stimulant pour l'esprit qu'on ne peut pas le priver de cette source d'inspiration.

Jardin d'illusions, il se doit de continuer à être terre d'experiences».

Giuseppe Pagano, architettura fra guerre e polemiche

Eugenio GENTILI TEDESCHI (*)

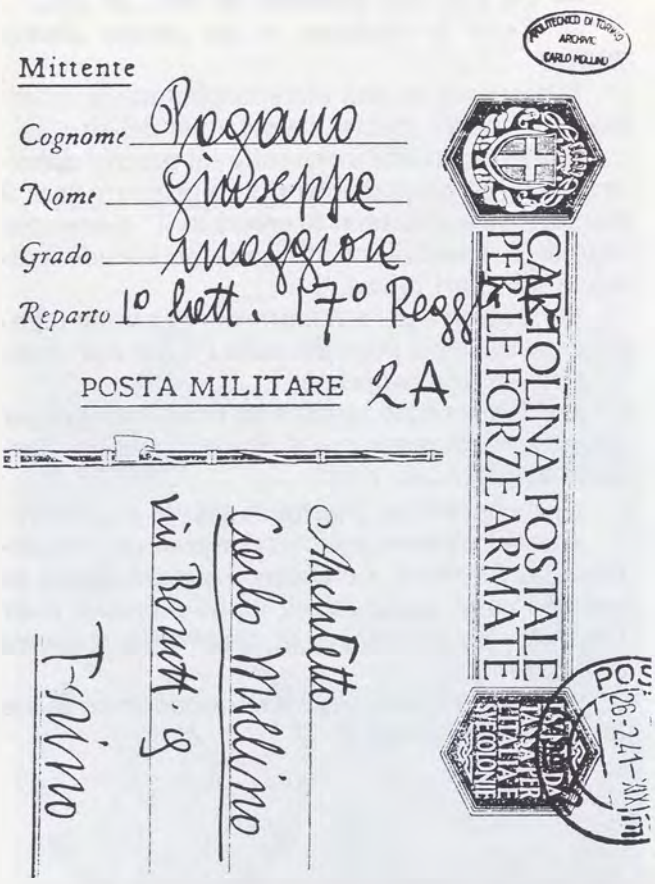
Pagano, chi era costui?

Sembra incredibile come uno dei protagonisti dell'architettura moderna in Italia sia uscito dal campo di interessi oggi attentissimi a esplorare ogni piega delle nostre più o meno recenti vicende. Ma tant'è, forse la difficoltà di un giudizio globale, forse la sua stessa allegria per il prevalere della filologia sulla critica hanno finito per allontanarne il ricordo, e le giovani generazioni sembrano all'oscuro dell'importanza, della statura di un simile personaggio.

È dunque interessante che di pagano si sia voluto parlare, dedicandogli un seminario, intitolato, appunto «Giuseppe Pagano, architettura fra guerre e polemiche»: l'ha organizzato il Laboratorio di documentazione del progetto moderno del Dipartimento di progettazione dell'architettura presso la Facoltà di Architettura di Milano, e si è tenuto il 21 maggio 1990.

La formazione e le prime esperienze di Pagano avvengono nell'ambiente torinese animato dalla presenza di figure come Casorati e Persico, contrapposte ai «circoli» accademici di cui era massima espressione il pittore Giuseppe Grosso; un vivace dibattito correva fra i giovani progressisti, e basterà ricordare gli scontri fra Sartoris e lo stesso Pagano, fra il futurista Fillia e Lionello Venturi, e lo scalpore sollevato dalle iniziative mecenatesche di Gualino, soprattutto per il palazzo di uffici da lui commissionato a Pagano e Levi Montalcini. Ne ha parlato Mario Roggero, rievocando quella particolare temperie intellettuale, innescata sui fermenti illuminanti di Gramsci e di Gobetti e nella quale trova posto l'azione di Pa-

(*) Architetto, professore ordinario di composizione architettonica, Politecnico di Milano.



Fronte e retro di una cartolina postale scritta dal fronte a Carlo Mollino.

gano come direttore dell'Ufficio Tecnico dell'Esposizione del 1928. Dagli esordi professionali alle esperienze più mature: le vicende legate alla costruzione dell'Università Bocconi, raccontate dal direttore amministrativo della Bocconi, sono occasioni per avvicinarsi al «mestiere» di Pagano, visto dal versante di una committenza di alto livello, e verificato nella sua tenuta attraverso il tempo.

Entro quell'arco di tempo, può aiutare e comprendere la continuità dell'azione di Pagano fra Torino e Milano il confronto, esposto da Enrico Mantero, fra due progetti torinesi — il Palazzo Gualino e l'esposizione del 1928 — e due progetti milanesi — Milano Verde e l'Università Bocconi — legati al coacervo di interessi, di dibattiti e di opportunità del razionalismo italiano, rappresentato da «Casabella» e dalla tendenza che faceva capo a quella rivista.

Ma i contributi originali di Pagano non si limitano alla testimonianza degli avvenimenti né ad un campo tradizionalmente disciplinare: è quanto è stato illustrato da Enzo Frateili in una relazione centrata sulla Mostra della produzione di serie organizzata da Pagano alla VII Triennale del 1940. A partire da osservazioni generali, il concetto di serialità veniva, forse per la prima volta, affermato come un dato culturale di fondo, che abbraccia i prodotti naturali come quelli dell'industria, in una visione sistematica di grande respiro: concezione che Pagano stesso avrà modo di esrpimere direttamente nel suo lavoro di progettista di mobili, per l'attrezzatura del palazzo Gualino e dell'Università Bocconi, o dell'elettrotreno ETR 200, o nell'allestimento di mostre. Attività, questa, di cui si è occupato nel corso del seminario Emanuele Levi Montalcini.

Sviluppata nell'arco degli anni fra le due guerre, l'azione e la polemica di Pagano si è trovata a fronteggiare situazioni estremamente complesse di cui solo a posteriori è possibile rintracciare i reali significati: inevitabile che nel suo impegno ad essere continuamente «in trincea» egli sia rimasto impigliato in numerose contraddizioni, la più vistosa delle quali è rappresentata dalla sua adesione al fascismo. Ma pure degna di attenzione è la vicenda dei suoi rapporti con Piacentini, dei quali si è ampiamente occupato Fabrizio Brunetti: una prima fase di «intesa» va forse letta come accettazione di compromessi per poter sviluppare l'azione a sostegno del movimento moderno, e in essa si intrecciano altri spunti, come i dissensi con il gruppo di «Quadrante», la partecipazione ai progetti per la Città Universitaria di Roma, i dibattiti sui concorsi per la stazione di Firenze e il palazzo del Littorio e infine gli accordi e i disaccordi sulla E 42.

Quale fosse, al di là delle enunciazioni polemiche, la posizione di Pagano come architetto, è stato illustrato da Alberto Ferrari attraverso un'analisi puntuale della sua opera più importante, l'Università Bocconi, realizzata attraverso tre successivi progetti a guerra ormai iniziata: ne è stata così posta in risalto la volontà di rinnovamento tipologico, a partire dalla contestazione dei limiti imposti dalla forma del lotto, un atteggiamento che richiama ad altre espressioni dell'architettura milanese, da Lingeri a Terragni a Muzio. I successivi interventi di ampliamento e di restauro della Bocconi, questi ultimi illustrati da una memoria di Vittore Ceretti, hanno confermato la lungimiranza di un progetto elaborato in tempi di restrizioni che si facevano sentire anche sull'attività edilizia.

Riguardando a tutta l'azione svolta da Pagano e in particolare al suo lavoro su «Casabella», Eugenio Gentili Tedeschi ne ha evidenziato il significato di vera e propria «scuola» di architettura moderna, in contrapposizione alle ambiguità delle Facoltà ufficiali: il rigore metodologico nella presentazione e nel commento critico di opere

EDITORIALE DOMUS
SOCIETÀ ANONIMA - L. 200.000 - U. P. C. 301022 - C. C. P. 3/15490

MILANO - CORSO SEMPIONE 6 - TEL. 95041

Redazione Domus

dott. arch.
Carlo Mollino
via Berutti 9 Torino

Carissimo amico,

Ti spedisco, a parte, il fascicolo gennaio di "Domus". Come vedi, la rivista assume un indirizzo più vicino e più aderente ai seri e vitali problemi dell'arte contemporanea. Vogliamo abbandonare gli snobismi decadenti, condannare gli equivoci dei compromessi e le dilettantesche superficialità.

Per realizzare questo programma e portare il nostro pubblico a valutare con maggior coerenza le cose dell'arte, abbiamo bisogno di amici di fede provata e capaci, che ci aiutino, che si sentano stimati da noi, che possano offrire esempi di opere e di idee veramente interessanti. Per queste ragioni io ti scrivo: voglio contare sull'aiuto dei migliori, includere il tuo nome tra i collaboratori. Tu sai che Ponti, con la rivista "Stile", vuole continuare il suo confuso ecclettismo. Io desidero da te una franca dimostrazione di simpatia per l'opera di risanamento e di chiarificazione che vogliamo intraprendere. E' ora di impostare i problemi del gusto moderno su un piano morale e sociale, è necessario abbandonare tutte le valutazioni opportunistiche, chiarire la nostra opera in una sempre più definita responsabilità professionale e unire le nostre forze in un indirizzo concorde, sempre più vigoroso.

Se, come spero, vorrai essere alleato cordiale in questa impresa e se non hai preso ancora impegni definitivi con la rivista "Stile", ti prego di darmene notizia, di spedirmi quanto hai pronto di buono e di indicarmi quello che più ti piacerebbe illustrare o discutere.

Conto sulla tua collaborazione e te ne sarò grato.

Tu Pagano

ENCOMIO SOLENNE DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA (Natale di Roma 1936-XIV)
PREMIO DELLA REALE ACCADEMIA D'ITALIA (Natale di Roma 1933-XII)

Lino rimasto molto lusingato ho visto la tua lettera con il "Stile" che le avevi spedito. Ne ho ora di pronto e un'idea di quando lo vorrei mi metterei a lavorare con due stelle. Saluti.

Carini a Palermo, redattore generale.

Lettera di Pagano a Carlo Mollino, in data 5 febbraio 1941.

e progetti, l'ampiezza della documentazione e l'attualità dei temi trattati con la massima spregiudicatezza hanno così configurato le voci orchestrate da Pagano come una non ipotetica struttura didattica per un'intera generazione di architetti italiani.

Ecco dunque che ricomponendo le tessere di questo mosaico, di cui non è semplice una lettura unitaria, emerge con forza l'importanza basilare avuta da Pagano nello sviluppo dell'architettura moderna in Italia, importanza che gli studi di Cesare De Seta hanno indubbiamente messo in rilievo, ma che ancora potrà essere utilmente illuminata attraverso l'approfondimento delle fonti e dei documenti elaborati in un quarto di secolo, fino a fornire un quadro d'insieme di quel periodo così ricco di fermenti e di invenzioni.

Riportare Pagano nella scuola ha significato dunque mostrare quale fosse lo spessore di un movimento ormai ricordato soprattutto per proiettare una luge negativa sui suoi aspetti più superficiali.

Ma resta da chiedersi se il «silenzio» sui protagonisti della stagione eroica vissuta dal razionalismo italiano non sia coerente con la cattiva coscienza della cultura architettonica dei nostri giorni, allontanatasi dalla lezione morale, dal richiamo agli impegni civili che in quegli anni erano stati faticosamente espressi; e se la attuale sregolatezza dei linguaggi, anziché messaggio di libertà, altro non sia che un modo di sviare l'idea di architettura a coprire la stanchezza per una tensione intellettuale paragonabile a quella, appunto, di cui Pagano ci ha lasciato l'esempio.

Breve cronaca dal SIA '90 Salone Internazionale dell'Architettura - Parc de la Villette - Parigi

Vittorio IACOMUSSI (*)

Curiosa manifestazione questo Salone Internazionale dell'Architettura alla sua terza edizione parigina.

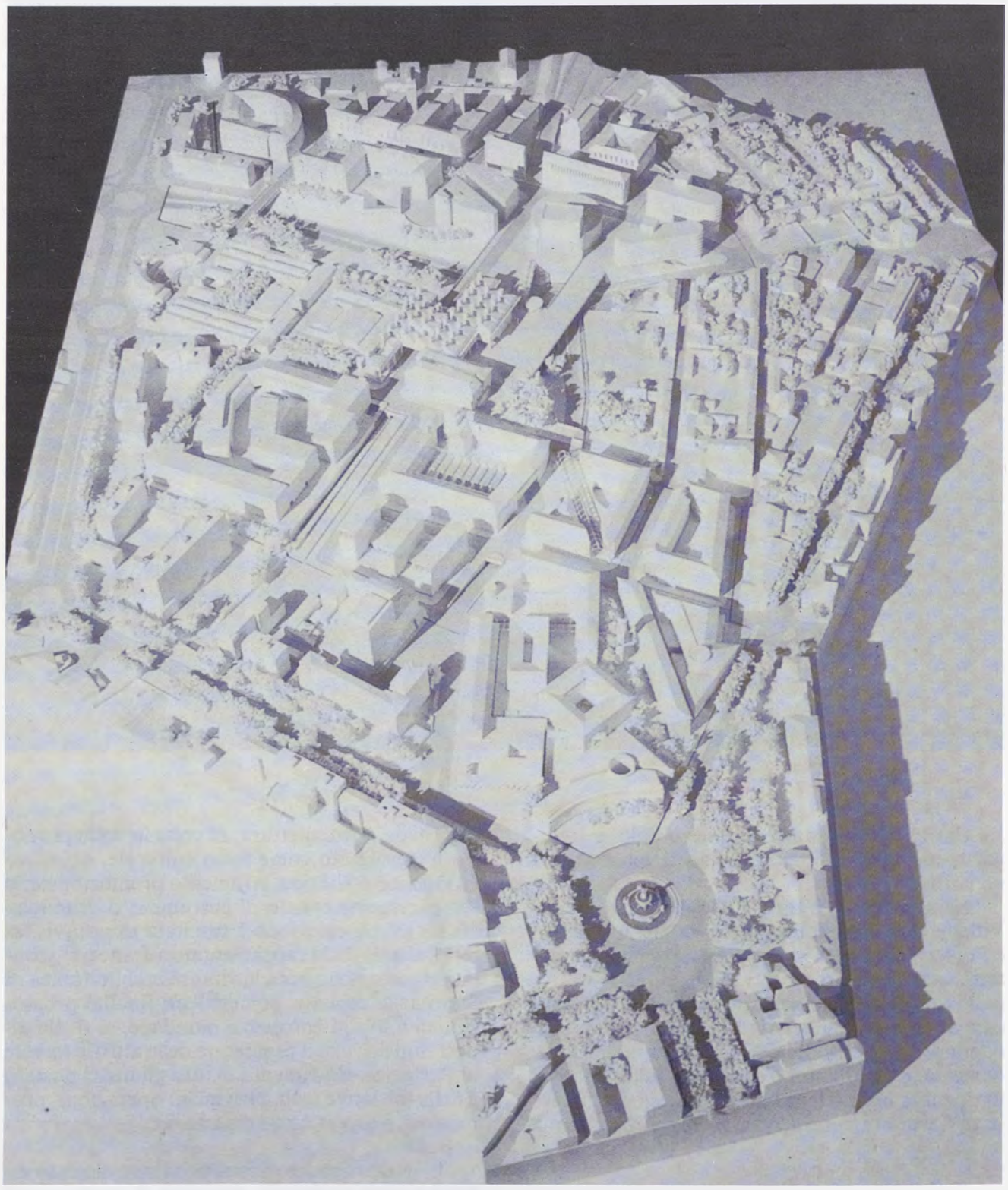
Nella lucente Grande Halle del Parco de La Villette si affollano un po' casualmente Facoltà e Politecnici, grandi imprese di costruzione, architetti, ingegneri, promotori pubblici e privati, regioni e città, ministeri ed organizzazioni culturali, case editrici e fornitori di servizi vari, esposizioni di concorsi ed iniziative. E da questa moltitudine di messaggi, fruiti non si sa come e quanto da una inaspettata massa di visitatori, nascono spontanee le più svariate considerazioni in ordine al tema principale, l'Architettura, di volta in volta proposto e consumato come fatto culturale, obiettivo economico o politico, strumento promozionale, o semplicemente evento di costume e/o di moda.

La prima emozione è suscitata in noi (visitatori italiani) dalla rappresentanza francese: scontata o perlomeno nota la vitalità architettonica di Stato nella capitale, con evidenti finalità promozionali a livello europeo e mondiale, si rivela altresì stupefacente il proliferare delle attività minute in Parigi (es. rifacimento di tutti gli uffici postali) e delle iniziative nella provincia: operazioni, promozioni, e soprattutto «realizzazioni» di ogni scala e livello.

In questo quadro di frenetico rinnovamento urbano a scala nazionale, una nota di merito per il caso di Aix en Provence che promuove la ripla-

(*) Architetto, libero professionista.

smazione di una enorme quota del proprio centro. Fin qui nulla di diverso da molte delle altre operazioni presentate; l'interesse e la provocazione nascono dal progetto prescelto (dell'onnipresente Bohigas) improntato ad un «basso profilo» di città, adeguato al livello urbano del piccolo centro provenzale, piuttosto che alle velleità da capitale che caratterizzano le altre proposte del concorso per Aix e molte delle operazioni francesi presentate al Salone.



Concorso internazionale per il quartiere Sextius-Mirabeau Aix-en-Provence. Progetto vincitore di Oriol Bohigas.

Ed in riferimento a questa diffusa tendenza all'emulazione delle grandi operazioni parigine, ci pare lecito intravedere un serio pericolo per la scala ambientale: l'assenza di una significativa e ricercata relazione tra nuovi interventi architettonici e specificità dei diversi contesti.

Causa o conseguenza non sappiamo, ci pare di poter annotare quale comune denominatore del panorama architettonico, specie nelle produzioni dei giovani architetti emergenti, una sorta di tacito adeguamento alle tendenze del «realizzato di recente»: ossia una sintesi eclettica che trae le proprie ispirazioni sostanzialmente dal panorama delle opere appena realizzate ed in qualche modo perciò già legittimate, ma non ancora consumate. L'immediata conseguenza, vista l'enorme richiesta di progetti, è una incongrua uniformità di linguaggio da luogo a luogo, da occasione ad occasione, da scala a scala.

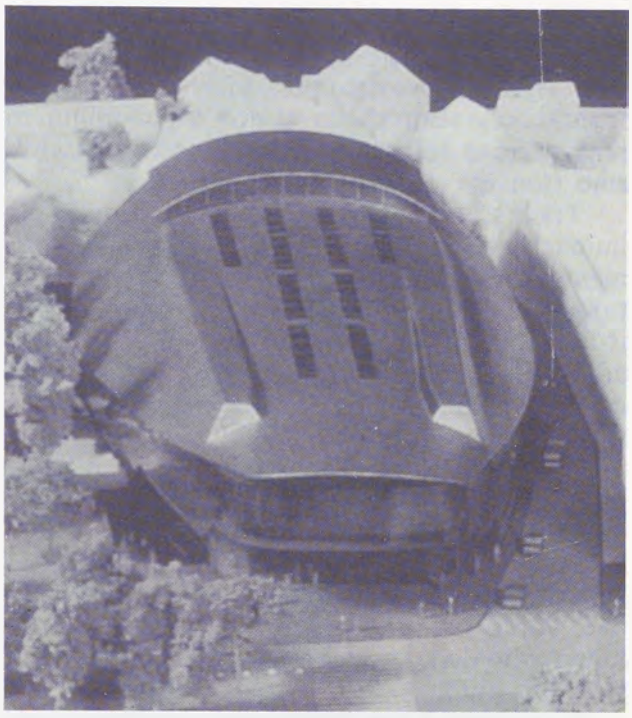
Emblematico il diffuso primeggiare, nelle presentazioni al Salone, di un'architettura ad effetto «pantofola» metallica, ultima moda francese, risultato intrigante di design bolidista e tecnologie aeronautiche applicate all'edilizia, via via declinato come centro commerciale, museo, scuola; questi oggetti risultano spesso «atterrati», senza apparenti scrupoli di relazione od integrazione, nei diversi contesti urbani proposti dai concorsi e dagli operatori.

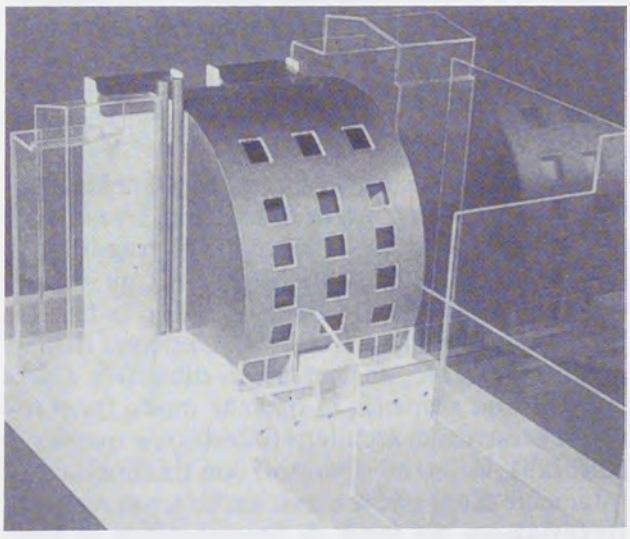
Ed è probabile, per cercare qualche giustificazione del fenomeno, che questa progettualità «di moda», votata a stupire, costituisca un facile mezzo per convincere la committenza e l'utenza.

In un quadro di forte «consumo» di architettura, la committenza ci pare infatti estremamente reattiva ai fenomeni di divismo e di invenzione, straordinariamente disponibile a creare nuovi eventi architettonici, ma altrettanto pronta ad abbandonarli come superati, con la stessa logica appunto dei prodotti di consumo. Di qui l'innesco del pericolo «ambientale».

In questa ottica risultano comunque più comprensibili, per noi italiani, le motivazioni e il successo di pubblico di un Salone dell'Architettura che presumevamo rivolto a pochi specialisti del settore.

Rientrando nella cronaca, la rappresentanza internazionale costituita a vario titolo da Germania Federale, Belgio, Olanda, Spagna, Svizzera, U.S.A., è dominata dall'Italia (almeno come numero di espositori); nella categoria promotori ed imprese, in prima linea l'Italstat (tra l'altro promotrice di un interessante e munifico concorso biennale per giovani architetti) che presenta cinque grandi opere in progetto (ponte di Messina, Portello, aeroporto di Fiumicino, centri universitari e infrastrutturali) in un vistoso allestimento meritevole di nota e del premio di un'apposita giuria. A parte giudizi di merito sui progetti, dove





Jean Nouvel, Centro Congressi a Tours e Equipe Canale 3, edificio per residenza a Parigi

le strategie politiche ed economiche schiacciano in secondo piano gli aspetti architettonici, inevitabilmente qualche pensiero pessimista ci coglie, confrontando le tempistiche (se non le possibilità) di realizzazione dei progetti italiani con l'efficientismo francese ed europeo in generale.

Tra le scuole di architettura spiccano invece per immagine ed iniziative il Politecnico e il Dipartimento di Progettazione della Facoltà di Architettura di Torino, vincenti nel confronto con le istituzioni straniere, presenti in tono dimesso od addirittura in crisi strutturale (vedi contestazione degli studenti francesi durante l'inaugurazione o sui quotidiani di questi giorni).

E finalmente, gli architetti italiani: la partecipazione, in un'apposita sezione, è promossa dal dinamico Cesare Casati, direttore della rivista «L'Arca», con la discutibile ma comunque suggestiva e provocatoria intenzione di creare qualche varco in un presunto (da «L'Arca») monopolio delle occasioni di comunicazione esistente in Italia.

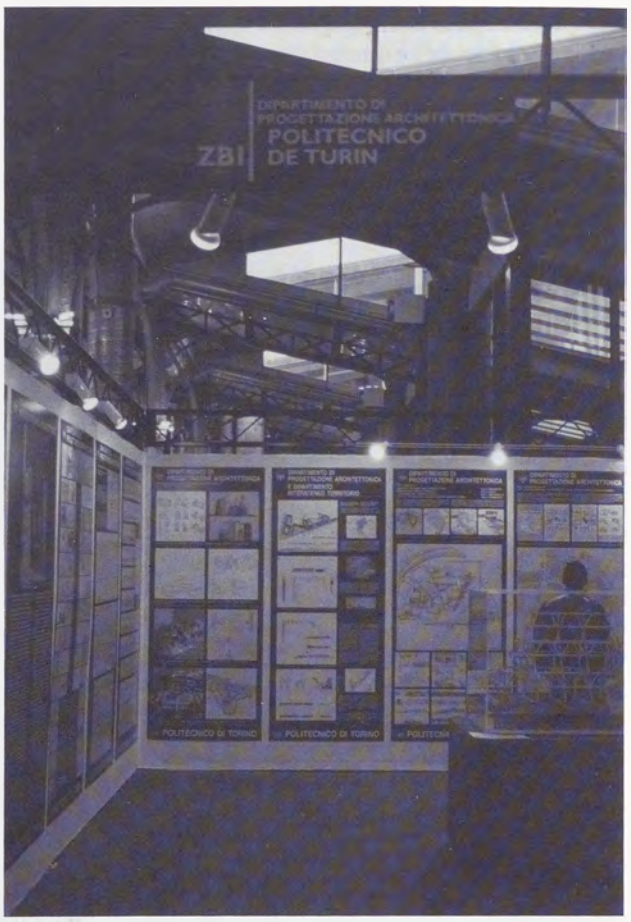
Il risultato è una interessante rassegna, assai frequentata ed animata da discussioni e confronti, che vede affiancate attività professionali «classiche» ed interessanti ricerche anche in campi non convenzionali, grandi strutture di tipo aziendale e singoli architetti, notevoli personalità e discutibili interpreti di una «modernità» un po' superata, importanti opere realizzate e velleitarie utopie architettoniche.

Questo campionario dell'architettura italiana, a nostro avviso un po' disinvolto nella selezione dei partecipanti, suscita qualche dubbio sulla congruità della formula di partecipazione al Salone offerta agli architetti.

La partecipazione a pagamento (sponsorizzata o meno da committenti) pur filtrata o promossa da apposito comitato scientifico, non ci soddisfa; il sistema non può realisticamente garantire un convincente ed adeguato livello delle partecipazioni e contemporaneamente offrire quella «libera» e diversa occasione di esposizione internazionale al di fuori dei consueti canali «culturali».

È pur vero che oggi la cultura è facilmente identificabile come una merce di scambio, «venduta» molto bene, e nei modi più vari, al grande pubblico. Ma al SIA le tematiche generali, gli obbiettivi, il clima stesso di salone, esaltano le finalità promozionali e commerciali, nei confronti di ogni aspetto culturale, di ricerca e di dibattito; e pertanto risulta sospetta, in qualche modo fuori tono, la presenza di architetti (intesi come operatori culturali), vicino ad operatori con finalità dichiaratamente economiche e mercantili, senza reali differenziazioni nei modi di presentazione al pubblico.

Forse non siamo abituati!



Lo stand del Politecnico di Torino, Dipartimento di Progettazione architettonica della facoltà di Architettura.

Struttura eretta dagli studenti francesi in occasione della inaugurazione del SIA '90 per contestare le precarie condizioni della sede in cui sono costretti.

E allora, quali spettatori comunque interessati e coinvolti si fa strada la curiosità di vedere come sarà risolto questo nodo il prossimo anno, nella quarta edizione prevista a Milano, quando i dubbi saranno meno annebbiati (o inebriati) dalla permissiva e coinvolgente atmosfera parigina.

Direttore responsabile **MARCO FILIPPI**

Autorizzazione Tribunale di Torino, n. 41 del 19 Giugno 1948

Spedizione in abbonamento postale GR. III/70 - Mensile

STAMPERIA ARTISTICA NAZIONALE - CORSO SIRACUSA, 37 - TORINO

COSTRUIAMO IL FUTURO
RESTAURIAMO IL PASSATO

MARIO BARBERIS

Impresa Generale di Costruzioni

Costruzioni industriali e residenziali, Opere d'arte per costruzioni stradali, Restauri di edifici monumentali.

12051 ALBA (CN) - Via Vivaro, 6 - Tel. (0173) 363774 - Fax (0173) 363777

AEM

AZIENDA ENERGETICA MUNICIPALE DI TORINO

ELETTRICITÀ, CALORE E LUCI PER LA CITTÀ