

Gio Ponti: architettura, tempo, materia

Andrea Canziani

Ministero della Cultura, Soprintendenza ABAP per le province di Imperia e Savona, Italia.

DOCOMOMO International ISC Education & Training.

Abstract

Gio Ponti has proposed in his writings a significant reflection on the relationship between architecture, time and construction materials, where architecture does not presuppose immutability and does not associate time with decay. Ponti's statements introduce us to an apparent contradiction with respect to the famous assimilation of his architecture to crystals. Indeed, Ponti is aware of a paradox of modern architecture: it requires time to be alive, but it is constantly forced to oppose it because it seems unable to age. The paper discusses the two alternatives that Ponti proposes (technical architecture and natural architecture) and discusses his ideas in the cultural context at the time on restoration, durability, care and new modern materials. Finally, a contribution is proposed here to a conservation perspective in which the aging of the Modern could be a matter of cultural appropriation.

Keywords

Ponti, conservation, time, modern heritage, restoration, obsolescence, ruins, Bonmoschetto, Ospedale San Carlo.

«Queste mura sono nuove, troppo nuove per un Carmelo, ch  i Carmeli sono antichi», ma il tempo anzich  sciuparle le arricchir  con la sua patina attraverso le stagioni. Mentre le case che noi architetti presentiamo, appena inaugurate, sulle pagine delle riviste, son bellissime quel giorno eppoi nel corso del tempo decadono, questa architettura ha bisogno del tempo e della pioggia e del sole e soprattutto del crescere degli alberi, delle erbe, dei rampicanti per essere quale   stata immaginata. Deve «finirla» il Tempo al quale   affidata, deve anzi correggerla. (Ponti, 1959, pp. 4-5).

Queste parole di Ponti accompagnano le immagini del Carmelo del Bonmoschetto, il monastero delle Carmelitane scalze costruito sulle alture di Sanremo tra il 1957 e il 1959 nel luogo della antica chiesa della Misericordia¹. Il complesso   caratterizzato da una serie di volumi e muri uniformati da una finitura in intonaco bianco rustico. Nelle fotografie che Ponti sceglie per le pagine del numero 361 di «Domus» e nelle altre conservate nel fondo Casali che qui si pubblicano, il monastero appare bianchissimo e solitario in un panorama di campi coltivati, circondato da esili cipressi e giovani arbusti che attendono di crescere (figg. 1a-e).



Il verde deve ricoprire il chiostro e ombreggiare le mura, ma è soprattutto la cappella che attende il suo verde, perché essa sorge dentro un sagrato concepito verde: dal verde cupo dei cipressi a quello più chiaro dei rampicanti, con la nota colorata e intensa delle bougainvillee e dei gerani (Ponti, 1959, p. 5).

Il tempo e la natura non avevano ancora de-finito l'architettura lasciando la loro traccia. Le affermazioni di Ponti su una architettura che non presuppone immutabilità e non associa il tempo al decadimento ci introducono a sue posizioni sui temi del tempo e dell'invecchiamento che possono apparire contraddittorie e perfino spiazzanti rispetto alla famosa assimilazione della sua architettura ai cristalli, con la loro incorruttibilità e la loro dimensione fisica di una forma che rappresenta il finito contro l'infinito (Ponti, 1957, p. 103; Irace, 2019, p. 165). In realtà aprono la strada a una lettura di questi temi nel fare della modernità che come vedremo non coinvolge solo Ponti e nel confronto con il contesto culturale dell'epoca fornisce un contributo a una prospettiva di conservazione, coerente e attuale, dove lo "splendore del passato" e "del futuro" possano coesistere senza che l'uno cancelli l'altro².

Fig. 1a
Monastero del Carmelo al Bonmoschetto, Sanremo. I muri che circondano la cappella (foto: Giorgio Casali, 1958. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, segn. Casali 1.fot/1/296/01).

Il tempo e il restauro

In *Amate l'architettura* un'intera sezione è dedicata ad "Architettura e tempo" e si apre così:

Per giudicare Architettura, aggiungi agli elementi di giudizio il tempo. Storicamente il Tempo è un collaboratore-collaudatore dell'architettura (come di tutte le arti), esso ha – dice [Anatole] France – i suoi strumenti il sole, la pioggia, il vento del Nord: sempre aggiunge qualcosa di suo, di perennemente vivo, che dobbiamo, noi artisti, prevedere o immaginare, affidandogli le nostre opere. [È il tempo che] le completa se non finite, le trasforma, le «lavora» materialmente e fisicamente conservandone ed estraendone solo l'arte pura (Ponti, 1957, p. 102).

La vera architettura perciò "è quella consegnataci dal Tempo, diroccata, ma spiritualizzata e viva perché vissuta" (Ponti, 1957, p. 103), tanto che la sua qualità artistica non è un presupposto, ma un risultato che "si può persino scoprire o realizzare, noi, anche dopo molti anni. Una Architettura è davvero bella se è bella ancora cinquant'anni dopo che sorse" (Ponti, 1957, p. 79). Appare chiaro come Ponti, non solo non presupponga l'immutabilità dell'oggetto architettonico, ma esorti a fare del tempo un elemento del progetto. Inoltre, in quel "noi" viene riconosciuto un ruolo cruciale all'osservatore contemporaneo, il cui giudizio potrebbe/dovrebbe prescindere dalle aspettative o dalle volontà dell'autore stesso.

Per comprendere meglio è utile riferirsi ad altre considerazioni sul restauro e l'antico. Sempre nelle pagine di *Amate l'architettura* scrive:

perché non lasciare invecchiare tranquille le opere con una perpetua indifferenza amorosa, invece di tormentarle con certi restauri? [...] quanti restauri lasciano perplessi, quanti sono lesa storia, lesa verità, lesa arte, e soprattutto lesa poesia (Ponti, 1957, p. 200).

Al punto che si può provare delusione davanti ad architetture che avevamo immaginate smarrite nel tempo e che invece ritroviamo riportate a primitivi splendori³. Se la riflessione di Ponti sul restauro non si spinge oltre e non ci sono elementi per attribuirgli una ruskiniana propensione alla conservazione, la riflessione sul tempo è occasione per ribadire a più riprese il legame con il fare odierno dell'opera architettonica: "L'ARCHITETTO, l'artista, deve prevedere l'opera del tempo. L'architettura deve invecchiare bene. L'architettura nuova non è ancora perfetta. Il «tempo» fa parte dell'architettura" (Ponti, 1957, p. 119). A supporto di quest'idea chiama in causa, abbastanza liberamente, Le Corbusier, ricordando come in *Quand les cathédrales étaient blanche* egli affermasse che ora come allora si dovessero fare architetture nuove e bianche per poi consegnarle al tempo (Ponti, 1957, p. 103) senza timori che facesse il suo corso, perché "ora quelle cattedrali son belle anche nere. Il loro bello è d'essere ancora belle (e forse sempre più belle)" (Ponti, 1957, p. 119). Ricordiamo che nelle pagine dedicate a Saint-Front di Périgueux Le Corbusier scrive:

Saint-Etienne lasciata nella sua miseria è meravigliosa e affascinante, Saint-Front, violata dai restauratori, è ormai perduta. Credo alla pelle delle cose, come a quella delle donne. A Saint-Front hanno raschiato, ritoccato, rifatto tutto, centimetro per centimetro. Hanno falsificato tutto: bugiardi, falsari. Con quale diritto? (Le Corbusier, 1937, p. 18).

E così per Ponti:

Noi stessi repelliamo di fronte a certe vecchie opere d'arte «ripulite», dove si è cancellato il tempo:

pagina a fronte

Fig. 1

Monastero del Carmelo al Bonmoschetto, Sanremo. (foto: Giorgio Casali, 1958. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, segn. Casali 1.fot/1/296/01).

b Prospetto principale dai terreni sottostanti il monastero.

c Vista dai terreni sottostanti il monastero.

d Prospetto ovest dell'ala sud con la cappella.

e Vista interna della cappella con Gio Ponti, verso i muri che attendono la crescita del verde.



b



c



d



e

esse ci paiono (e sono) meno vere, sono certo «meno autentiche». Ripulite un'architettura antica, «restituitela» o restauratela esattamente, anche su documenti e disegni ineccepibili, com'era in principio (come a rigore estetico, dovrebbe essere) *farete sempre un falso*, le toglierete vita e verità, autenticità storica e (il che parrebbe assurdo ma è vero) le toglierete bellezza. La Vittoria di Samotracia perfetta, esatta, definitiva, completa, capolavoro, è quella mutilata del Louvre, non è la statua intera che era: quella «completa» non ci interessa è una ipotesi noiosa che ha affascinato solo i non artisti. Gli artisti non hanno mai chiesto il restauro dei ruderi, essi non ne hanno bisogno per capire. Acropoli e Fori per miracolo rifatti nuovi sarebbero scenari fieristici” (Ponti, 1957, pp. 102-103).

Come è noto, per Le Corbusier l'immagine delle cattedrali è usata strumentalmente per affermare “la grande somiglianza fra quel tempo e l'epoca presente” (Le Corbusier, 1937, p. 5) le cui “cattedrali” non sono ancora state innalzate. Così anche Saint-Front di Périgueux non è citata per difenderne le patine, quanto piuttosto per auspicare l'edificazione di nuova architettura anziché il restauro di quella antica⁴: semplicemente quell'antico era stato nuovo, era stato il frutto di un mondo che aveva abbandonato la tradizione, proprio come la modernità chiedeva di fare. Ma a Ponti interessa evidentemente di più l'idea del legame che si crea con il passato, infatti quando cita nuovamente Le Corbusier lo fa per dire che “ci scioglie da un complesso di fronte al passato, onora le nostre vite in tutte le loro possibilità, ci dice che la storia non è finita e non si è consumata con gli antichi protagonisti” (Ponti, 1957, p. 238)⁵. Non c'è in Ponti alcun rifiuto del restauro, ma l'idea che se restauro deve essere allora che riconduca i monumenti alla contemporaneità della vita e leghi il passato al presente. Gli esempi sono i grandi interventi di Scarpa, Albini, BBPR, Michelucci e Gardella, che inseriscono con coraggio il nuovo a fianco dell'antico e che sono citati in *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale nel campo dei musei* che accompagna su «Domus» la presentazione dell'intervento di Albini e Helg a Genova⁶. Vi si ritrovano l'eco e quasi le parole di Agnoldomenico Pica sulle pagine del numero 182 da lui curato di «Costruzioni-Casabella» del 1943 dedicato interamente al restauro e al rapporto con l'antico⁷, successivamente riprese sulle pagine di Spazio nel 1950. Pica rivendica la natura del restauro come arte e quindi la sua appartenenza all'architettura e non (solo) alla scienza, in nome sia del monumento sia della nostra vita contemporanea, perché se i monumenti vengono solo

squadernati e appuntati con disinfettati spilli per le effimere consultazioni di questi famosi studiosi, solo per essere fotografati, rilevati, [...] e custoditi entro gelose bacheche” restano “ancora una volta fuor della vita” (Pica, 1943, p. 5). [Per cui urge] stabilire coerentemente il concetto del monumento da conservare strenuamente non già come curiosità archeologica o erudita, non già come devitalizzato pezzo da Museo, ma come cosa del tutto viva, del tutto partecipe della nostra vita attuale (Pica, 1950, p. 23).

Carlo Perogalli cita questi scritti pochi anni dopo per sottolineare come si tratti di una svolta nel pensiero sul restauro architettonico: la constatazione della fine della figura del restauratore scienziato e

l'inizio di un'epoca che nuovamente esige che il restauratore sia, oltre ed ancor prima che uomo di scienza, uomo d'arte”, per cui “l'architetto moderno non sarà più costretto – come fino a ieri, ad oggi anzi – all'inattuale sdoppiamento, in cui il creatore bisticcia con il restauratore, ma sarà nuovamente come fu fino a un secolo fa un'unica personalità, eminentemente creatrice (Perogalli, 1954, p. 127).

Da cui è lecito affermare “la legittimità dell'esistenza dell'architettura moderna non solo intorno al monumento, ma nel monumento stesso. E si intenda non certo in forme stilistiche o pseudo moderne ma decisamente attuali” (Perogalli, 1954, p. 131) e tali, possibilmente, da creare un'opera unitaria, dove vecchio e nuovo non siano parti distinte, ma componenti di una nuova unità, ben illustrata da un altro intervento albiniiano: la sistemazione a museo di Palazzo Bianco a Genova.

L'architettura e la tecnica

L'architettura, concepita per la contemporaneità e per il futuro anche quando lavora sull'antico, è un'arte perenne che si contrappone al carattere temporaneo della tecnica, che appartiene invece all'edilizia e all'ingegneria. Per Ponti essa

opera nel tempo, con un principio e un fine astratti, disinteressati, e con una «perpetuità» di espressione; gli architetti costruiscono «nel tempo», nella cultura; è allora opera d'arte costruita per sempre: diverso il destino della tecnica: scompare perché è progressiva, e si consuma nell'uso: l'Architettura resta perché è arte, e va oltre l'uso (Ponti, 1957, p. 13).

La funzionalità nel suo caso è un fatto implicito, non è mai un fine, come invece nell'ingegneria (Ponti, 1957, p. 120)⁸. Si capisce come quella di *machines à habiter* sia per Ponti una definizione inaccettabile e riduttiva⁹: la macchina, come la tecnica, scompare e si consuma perché il progresso la rende obsoleta (Ponti, 1957, p. 79 e 119). Invece l'architettura nella sua “perpetuità” non si pone affatto fuori dal tempo, né presuppone l'immutabilità. Scrive:

Ogni bella Architettura ha durato al di là del suo aspetto iniziale e del suo scopo e della sua funzione: molte han servito a più funzioni successivamente. La ragione di durare d'una architettura, ed infine la sua ragione d'essere, è solo nella sua bellezza e non nella sua funzione (Ponti, 1957, p. 119).

Al punto che un'architettura non perde il proprio significato e “la «prova del rudere» è la gran prova dell'Architettura: la buona Architettura deve resistere a tutte le ingiurie, deve esprimersi anche attraverso un rudere” (Ponti, 1957, p. 116), anzi funziona perfino come rudere perché funziona come un vero e proprio *object à réaction poétique*¹⁰. L'arte non è nella forma, ma nella testimonianza dell'atto umano che la materia veicola¹¹ e se è Architettura il suo decadimento non presuppone una progressiva perdita di potenza e di identità tale da renderla detrito, scarto, rottame¹². Esiste però una paradossale eccezione che Ponti è obbligato ad ammettere ed è proprio l'architettura moderna: non può fare a meno del tempo per vedersi viva e finita, ma è costantemente obbligata a contrapporsi perché sembra non poter aspirare a diventare rudere¹³. Contraddicendo la sua natura, “oggi l'architettura lotta contro il tempo con i materiali incorruttibili (vetro, cemento, ceramica) non vuole patinarsi. Se il tempo vince la riduce a rottame” (Ponti, 1957, p. 79). Il riferimento ci riporta al legame tra architettura e macchina, nonché al carattere effimero della tecnica.

A distanza di anni le parole di Ponti rivelano la lucida cognizione del problema che si stava ponendo: le architetture del XX secolo non invecchiano tranquillamente e la resistenza che riescono ad opporre al degrado non gli permette di divenire rovina: non sembrano arricchirsi di segni (Di Resta 2015, p.71), “stentano ad acquisire la bellezza sublime che la «patina dorata del tempo» conferisce alle fabbriche e ai materiali della tradizione” (Di Biase, 2009, p.11). Ponti vive quindi la contraddizione di realizzare architetture che non possono sottrarsi al tempo, ma che non potranno confrontarsi con es-

so come quelle antiche. Se l'architettura antica faceva conto del tempo "per farsi finire da lui, patinata, armonizzata, invecchiata come la Natura" (Ponti, 1957, p. 12), oggi invece una volta che avremo consegnato le nostre architetture bianche al tempo,

che ne farà esso? Noi siamo oggi tecnicamente in lotta col tempo (drammatica perenne lotta uomo-tempo, da morale fattasi tecnica). Noi ora adoperiamo in architettura materiali incorruttibili dal tempo (vetro, metalli inossidabili, mosaico di grès, ecc.). Anche materialmente l'architettura è cristallo. (l'architettura moderna non aspetta il tempo, lo sfida, chi vincerà?) (Ponti, 1957, p. 103).

Se il tempo celebrato debba essere assecondato o contrastato resta un conflitto irrisolto. Così, accanto agli slogan sull'incorruttibilità, convive la drammatica consapevolezza di una sfida che l'architettura non è affatto sicura di vincere, pur opponendo alla rovina la tecnica, i materiali moderni e il loro moderno uso¹⁴. Altrettanto irrisolta resta l'accettazione dell'invecchiamento e della patina, che restano associati alla vera natura dell'opera architettonica. La patina riecheggia il termine a fondamento della concezione brandiana del restauro e trova in questa più di una assonanza. Cesare Brandi pubblica *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità* sul «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» nel 1952 e *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica e della artisticità* nel 1953. Le citazioni di Brandi non mancano nell'opera pontiana ed è possibile stabilire un parallelo in relazione alla patina, che in Brandi documenta il passaggio dell'opera nel tempo e va conservata in relazione all'immagine e non alla materia (Brandi, 1963, p. 44). Per entrambi, indipendentemente dal fatto che l'artista abbia previsto o meno l'invecchiamento come un modo di compiersi nel tempo della sua opera (Brandi, 1963, p. 35; Ponti, 1957, p. 119) la sua rimozione è inammissibile al pari del rifare nuovo (Brandi, 1963, pp. 35-36; Ponti, 1957, pp. 102-103), ma in Ponti l'espressione materiale dell'architettura sembra dover convivere e competere con la consapevolezza dell'incapacità di invecchiare e patinarsi. Forse anche per questo, in un tentativo di conciliazione che permetta anche alla nuova architettura di far parte a pieno titolo della "vera architettura" (Ponti, 1957, p. 103) introduce per l'amato grattacielo Pirelli una nuova categoria: le architetture tecniche, che grazie ai nuovi materiali non invecchiano, al contrario di quelle naturali¹⁵. Le patine che rispettano le ragioni dell'arte e della storia devono quindi trovare spazio altrove.

Da quanto visto si possono allora identificare due modi che Ponti usa per uscire dalla contraddizione dell'impossibile invecchiamento. Uno è affidarsi all'ipotesi di eternità e resistenza dei moderni materiali inalterabili delle "architetture tecniche": se non si può aspirare al rudere allora si deve cercare di fare in modo che il tempo passi senza esercitare la sua azione distruttiva, senza quindi ridurre l'oggetto a rottame. L'altro è riammettere il tempo nell'architettura affidando però alla natura il compito di completare e trasformare l'opera. Nel caso del Monastero del Bonmoschetto a Sanremo la patina sarà materializzata attraverso l'azione della natura (figg. 2-3a, b), così come la Concattedrale di Taranto potrà dirsi compiuta solo quando il verde aggredirà l'architettura con alberi e rampicanti (Ponti, 1971, p. 15-16)¹⁶, risolvendo così (parzialmente) quella che sembrava un'antinomia irriducibile.

La materia e la cura

Un solo accenno viene concesso alla possibilità della cura nella sfida tra il tempo, la materia e l'architettura: "Durata: La bellezza dura, perché gli uomini la conservano: le architetture di Palladio sono di intonaco ma belle, durano" (Ponti, 1957, p. 194).

*pagina a fronte
sopra*

Fig. 2

Monastero del Carmelo al Bonmoschetto, Sanremo. Prospetto est, l'accesso alla cappella (foto: Giorgio Casali, 1958. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, segn. Casa-li 1.fot/1/296/01).

sotto

Fig. 3

a Il monastero visto dai terreni sottostanti nel contesto attuale della natura (foto: Andrea Canziani, 2021).
b Prospetto principale (foto: Andrea Canziani, 2021).



a



b

L'idea della durata e del suo rapporto con la manutenzione e la cura è un tema costante nell'architettura precedente il XX secolo, ma resta alieno al contesto culturale in cui Ponti si stava muovendo. In particolare dalla metà del settecento gli studi sulla durabilità dei materiali si legano ai nuovi materiali, come la ghisa, che devono essere studiati per capire le loro caratteristiche. Poi con l'inizio del novecento subentrano anche gli studi sui calcestruzzi e la corrosione degli acciai (Di Biase, 2009 e 2015). Con l'affermarsi del funzionalismo l'idea di un perenne progresso e della transitorietà comincia a erodere il ruolo della cura (Canziani Della Torre Minosi, 2004). Per sua stessa definizione ciò che è moderno deve guardare avanti, senza alcuna nostalgia del passato, nemmeno se si tratta del proprio. In questo senso per tutto un filone di pensiero la provvisorietà era funzionale al futuro, così come l'idea di un eterno presente, basato sulla ricorrente sostituibilità di elementi o di interi edifici macchina. Eppure, se si allarga la ricerca oltre i ben noti slogan delle avanguardie¹⁷ si scopre che nel Movimento Moderno alla propagandata idea di transitorietà si affianca sistematicamente quella di durata, di eternità addirittura, e che con essa convivono "diverse accezioni, delle quali la peribilità programmata è una delle possibili ma non certo l'unica" (Boriani, 1994, p. 90). Se Marcel Breuer prefigurava che le soluzioni incluse nelle forme della nuova architettura potessero durare per dieci, venti o cento anni a seconda delle circostanze, Mart Stam si augurava che al romanticismo dell'invecchiamento e dell'ossidarsi dei metalli subentrasse la gloria della resistenza dei nuovi materiali, e Giuseppe Terragni affermava che era indispensabile opporre all'azione disgregante degli agenti atmosferici una superficie che resistesse nelle migliori condizioni. Si vedono qui le premesse a quanto sfocerà pochi anni dopo nella ossessione dei nuovi materiali, soprattutto nell'esperienza dell'autarchia (Pretelli, 2021), dove la novità e la sperimentality erano spessissimo affiancati dalla rassicurazione sulla loro lunga durata o addirittura inalterabilità. La temporaneità appare quindi, più che un evento programmato, un risultato involontario della veloce corsa alla sostituzione e al cambiamento, un carattere del ventesimo secolo che secondo diversi autori non deriva affatto dall'architettura, ma dalla società moderna (Berman, 1985; Connerton, 2009). Vi corrisponde il raggiungimento di una facilità costruttiva che soddisfa modelli tayloristici (Guarnerio, Ciribini, 1990, p. 313), rimuovendo il problema della cura e i suoi affanni (Fabbri 1995) con la limitazione della vita utile del manufatto e grazie all'utilizzo di materiali propagandati senza manutenzione. È un continuo crescendo fino al secondo dopoguerra, quando il superamento della fase sperimentale che caratterizza la prima parte del secolo, si congiunge con la disponibilità estesa nel mondo delle costruzioni dei nuovi materiali, che giustificano la scomparsa delle idee manutentive. Potremmo fare riferimento a due testi molto significativi e più volte ripubblicati: *La costruzione razionale della casa* (1933) e *Il dizionario dei nuovi materiali per l'edilizia* (1934) di Enrico Agostino Griffini¹⁸. Mentre le informazioni sulla pulitura e la manutenzione sono presenti solo per alcuni nuovi materiali, come le leghe metalliche, la durabilità è un parametro che viene sempre esaminato, esaltando le possibilità dei materiali moderni. Per il calcestruzzo armato con le caratteristiche di "alta capacità di resistenza" e "facilità esecutiva di forme anche complesse" viene segnalata anche la "indeteriorabilità agli agenti atmosferici che ne assicurano la durata si può dire illimitata" (Griffini, 1933, p. 269). Affermazioni oggi insostenibili, ma rivelatrici di una rimozione della cura come esito di una fiducia incondizionata concessa al progresso. La conoscenza dei nuovi materiali è ancora troppo limitata, al di là degli slogan anche Ponti deve convivere con i dubbi sulla reale possibilità della durata e solo più tardi si capirà che gli effetti del



tempo sono inevitabili e forse solo controllabili: dalle plastiche, emblema dei materiali privi di invecchiamento (Ponti, 1957, p. 146) che in realtà vanno incontro a una inevitabile perdita di caratteristiche fisico-meccaniche, al calcestruzzo armato, sulla cui indeteriorabilità oggi nessuno esprimerebbe certezze. In Ponti convivono il desiderio della perennità con la consapevolezza che il degrado di molti materiali moderni una volta innescato sia irreparabile e rapidissimo, malgrado ciò la fiducia nella modernità, costantemente ribadita, porta con sé inevitabilmente la negazione della cura.

Architetture naturali o tecniche?

La ricchezza delle contraddizioni che caratterizzano il pensiero di Ponti e che egli reclama come un valore (Ponti, 1957, p. 152), supera la diffusa opinione che lo vede semplicemente come sostenitore di un'architettura senza invecchiamento e permette una meditazione decisamente più stimolante sulla conservazione. Il confronto con il tempo, desiderato e combattuto, diventa anche per noi uno degli elementi dell'architettura. Nella reinterpretazione a cui siamo chiamati sappiamo che le affermazioni dell'autore rivestono un ruolo rilevante per comprendere, ma ininfluyente per guidare il nostro agire, perché solo a noi spetta delineare una prospettiva di conservazione coerente e attuale, dove gli splendori del passato e del futuro possano coesistere. Da questo punto di vista le architetture pontiane restaurate hanno presentato finora un'indubbia attenzione al nome del loro autore, ma non un altrettanto attento controllo degli esiti, soprattutto in relazione ai temi dell'invecchiamento e del tempo/natura. Due esempi possono aiutarci a capire l'orizzonte che abbiamo di fronte.

Il Monastero del Bonmoschetto fa parte delle "architetture naturali" e dovrebbe essere lasciato al tempo e alla natura perché lo possano terminare e correggere. Non siamo di fronte all'idea di resistere ma di durare confrontandosi con la natura che deve potersi prendere il suo spazio. Diventa allora necessario un piano di conservazione che tenga sotto controllo il degrado per lasciar esprimere liberamente le patine su quelle mura, che non dovrebbero aver bisogno di essere ripetutamente imbiancate e rinnovate (figg. 4a, b). Ma i loro materiali sono stati pensati davvero con questo fine? Per riprendere le parole di Ponti, in questo caso la bellezza potrà durare indipendentemente dal materiale solo se gli uomini la conserveranno (Ponti, 1957, p. 194).

Fig. 4
 Monastero del Carmelo al Bonmoschetto, Sanremo.
 a Prospetto est, l'accesso alla cappella e l'elemento verde (foto: Andrea Canziani, 2021).
 b Prospetto principale: il corpo sud della cappella con alcune parti imbiancate (foto: Andrea Canziani, 2021).

La chiesa di S. Maria Annunciata all'Ospedale S. Carlo di Milano fa parte delle "architetture tecniche" immaginate prive di invecchiamento e dovrebbe contrapporsi al tempo. Ma ceramiche, vetrocemento e calcestruzzo non durano e hanno un estremo bisogno di essere restaurate. Sono noti gli studi sul degrado di questa architettura e la sperimentazione sul restauro dei cementi e dei rivestimenti in grès, proseguiti a lungo e con un alto grado di approfondimento (Di Francesco et al., 2009; Bertolini et al. 2009; Baratti Rava et al. 2018). Lo stato attuale permette di valutare l'impatto fortemente negativo delle manifestazioni di invecchiamento e degrado che vincono sulla presunta incorruttibilità dei materiali e anche una certa incompatibilità di alcuni di essi con le patine (figg. 5a, b), con la magnifica eccezione dei cementi delle rampe dove i segni del trascorrere del tempo arricchiscono la bellezza dell'architettura, che qui palesemente dura al di là del suo aspetto iniziale (figg. 5c, d). I cantieri pilota condotti finora si confrontano inevitabilmente con una fortissima e rischiosa aspettativa di restituzione dell'immagine, che forse deriva dal tipo di interventi necessari a interrompere il degrado, ma con il rischio di cancellare anche qualcosa di più (fig. 6).

pagina a fronte

Fig. 5

Chiesa di S. Maria Annunciata all'Ospedale S. Carlo, Milano.

a Prospetto nord: dettaglio delle patine e del degrado del rivestimento in grès ceramico.

b Prospetto nord: dettaglio delle patine sui parapetti di calcestruzzo e degrado del rivestimento in grès ceramico.

c Prospetto sud: la rampa di accesso.

d Prospetto sud: dettaglio delle patine sui parapetti di calcestruzzo e del rivestimento in grès ceramico.

Foto: Andrea Canziani, 2020.

Larga parte degli interventi condotti sul moderno fa sembrare inevitabile che questo debba apparire sempre nuovo, ma l'appartenenza al patrimonio culturale e alla memoria collettiva presupporrebbe l'accettazione di una distanza storica e di una evoluzione. L'architettura non rifiuta il tempo, invecchia indipendentemente dalla volontà del suo autore e si patina, inevitabilmente. Certo altrettanto inevitabilmente si degrada, tanto che l'alternativa tra "architetture tecniche" e "naturali" in realtà non esiste, si rivela solo per quello che era: un *escamotage* per uscire temporaneamente dalla contraddizione. Come hanno magistralmente argomentato Susanna Caccia Gherardini e Carlo Olmo attraverso il loro studio su Villa Savoye, ancora manca la necessaria attenzione alla materia e alle tracce, spesso sacrificate in nome di una preponderante precauzione estetica e della sostituzione della metafora alla realtà dell'architettura (2016, pp. 20-21). Spetta all'osservatore contemporaneo imparare a percepire quei segni come un valore aggiunto e cambiare il suo punto di vista sul passato prossimo così come sulle epoche precedenti. Come scriveva Ponti sono i contemporanei quelli a cui spetta di realizzare se una architettura è ancora bella cinquant'anni dopo. Comprendere l'invecchiamento del moderno è un percorso di appropriazione culturale, che permette di connettere le aspirazioni dell'autore con l'immagine del monumento allora e ora, nobilitato da tutti i segni e da ciò che la materia racconta. Forse la sfida tra architettura e tempo non comporta una vittoria ma una alleanza.

Bibliografia

APPIANO A. 1999, *L'estetica del rottame*, Meltemi, Roma.

BARATTI RAVA R. ET AL. 2018, *La chiesa di Santa Maria Annunciata all'Ospedale San Carlo Borromeo a Milano: Interventi conservativi sulle superfici di un'opera di Gio Ponti e sull'Annunciazione della facciata settentrionale*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (A CURA DI), *Intervenire sulle superfici della architettura tra bilanci e prospettive*, Arcadia Ricerche, Venezia, pp. 581-590.

BERMAN M. 1985, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna.

BORIANI M. 1994, *Un paradosso per il restauro: gli edifici del movimento Moderno*, in G. GUARISCO (A CURA DI), *L'architettura moderna. Conoscenza, tutela, conservazione*, A-LETHEIA n. 4, Alinea, Firenze, pp. 90-92.



a



b



c



d

- BRANDI C. 1997, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino [ed orig. 1963].
- CACCIA GHERARDINI S., OLMO C. 2016, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Donzelli, Torino.
- CANZIANI A., DELLA TORRE S., MINOSI V. 2004, *L'introduzione dei nuovi materiali e i problemi della manutenibilità e della manutenzione*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (A CURA DI), *Architettura e materiali del Novecento*, Arcadia Ricerche, Venezia, pp. 9-16.
- CANZIANI A. 2019, *Dell'utilità e della rovina del moderno*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (A CURA DI), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, Arcadia Ricerche, Venezia, pp. 1047-1056.
- CAPPONI C. 2005, *Il monastero carmelitano di Sant'Elia, Sanremo (Imperia) 1957-1959*, in M.A. CRIPPA (A CURA DI), *Gio Ponti e l'architettura sacra*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 136-147.
- CONNERTON P. 2010, *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi [ed orig. 2009].
- DI BIASE C. 2009, *Il degrado del calcestruzzo nell'architettura del Novecento*, Maggioli, Milano.
- DI BIASE C. 2015, *Durata e durabilità del calcestruzzo storico nell'architettura del XX secolo*, «Materiali e strutture», IV, n. 8, pp. 43-64.
- DI FRANCESCO C. ET AL. 2009, *Il cantiere studio come strumento programmatico per la conservazione. Il caso della chiesa di Santa Maria Annunciata presso l'Ospedale San Carlo Borromeo, Milano (Gio Ponti, 1960-1969)*, in A. CANZIANI (A CURA DI), *Conservazione programmata per il patrimonio architettonico del XX secolo*, Electa, Milano, pp. 133-143.
- DI RESTA S. 2015, «Qual è il materiale più durevole? L'arte». *Declino e decadimento di un oggetto dall'immortalità provvisoria*, in F. DELIZIA ET AL., *La casa del fascio di Predappio nel panorama del restauro dell'architettura contemporanea*, BUP, Bologna, pp. 70-77.
- DI RESTA S. 2021, *Materiali e miti. La stagione autarchica tra propaganda, ricerca e sperimentazione*, in S. DI RESTA, G. FAVARETTO, M. PRETELLI, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Il Poligrafo, Padova, pp. 39-78.
- FABBRI P. 1995, *Abbozzi per una finzione della cura*, in P. DONGHI, L. PRETA (A CURA DI), *In principio era la cura*, Laterza, Roma-Bari, pp. 27-46.
- GRIFFINI E.A. 1933, *Costruzione razionale della casa*, Hoepli, Milano.
- GRIFFINI E.A. 1934, *Dizionario dei nuovi materiali per l'edilizia*, Hoepli, Milano.
- GUARNERIO G., CIRIBINI A. 1990, *Taylorismo e costruzione: discordanze fra processi industriali e arte del costruire*, in M. CASCIATO, S. MORNATI, C.P. SCAVIZZI, (A CURA DI), *Il modo di costruire*, EdilStampa, Roma.
- IRACE F. 2019, *Architettura come cristallo. Dalla forma chiusa alla pianta articolata*, in M. CASCIATO, F. IRACE (A CURA DI), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, MAXXI Forma, Roma, pp. 164-173.
- LE CORBUSIER 1937, *Quand les Cathedrales etaient blanches*, Édition Plon, Parigi.
- PACE S. 2019, *Convento di Bonmoschetto. Sanremo, 1957-59 con Romano Rui*, in M. CASCIATO, F. IRACE (A CURA DI), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, MAXXI Forma, Roma, pp. 200-205.
- PAGANO G. 1931, I "materiali" nella nuova architettura, «La Casa Bella», n. 41, pp. 10-15.
- PEROGALLI C. 1954, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoriche sul restauro in Italia dal medioevo a oggi*, Tamburini, Milano.
- PICA A. 1943, *Attualità del restauro*, «Costruzioni-Casabella» numero monografico, *L'architettura antica e noi*, n. 182, pp. 1-54.
- PICA A. 1950, *Italiam reficere*, «Spazio», n. 3, pp. 21-32.

- PONTI G. 1928, *La casa all'italiana*, «Domus», n. 1, p. 7.
- PONTI G. 1955, *Ingegneria e architettura*, «Domus», n. 313, pp. 1-3.
- PONTI G. 1956, *Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano*, «Domus», n. 316, pp. 1-16.
- PONTI G. 1957, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova.
- PONTI G. 1959, *Il Carmelo di Bonmoschetto, monastero delle Carmelitane scalze in San Remo*, «Domus», n. 361, pp. 1-16.
- PONTI G. 1963, *La sistemazione di Palazzo Rosso, un altro contributo italiano al restauro vitale nel campo dei musei*, «Domus», n. 408, pp. 39-54.
- PONTI G. 1966, *La cappella del nuovo ospedale S. Carlo a Milano*, «Domus», n. 445, pp. 1-14.
- PONTI G. 1971, *La religione, il sacro*, «Domus», n. 497, pp. 15-16.
- PRETELLI M. 2021, *L'innovazione. Premesse e contesto dell'autarchia nell'Italia totalitaria*, in S. DI RESTA, G. FAVARETTO, M. PRETELLI, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Il Poligrafo, Padova, pp. 15-38.
- SANT'ELIA A. 1914, *L'architettura futurista. Manifesto*, Direzione del Movimento futurista, Milano.
- TINACCI E. 2019, "Un ulivo fra i muri". *Natura e architettura nell'opera di Ponti*, in M. CASCIAIO, F. IRACE (A CURA DI), *Gio Ponti. Amare l'architettura*, MAXXI Forma, Roma, pp. 112-121.

Note

¹ Archivio Soprintendenza ABAP, Genova, fasc. Sanremo Mon 34. La chiesa demolita nel 1955 per far posto al nuovo edificio era oggetto di un provvedimento di tutela del 14/03/1934 notificato al proprietario dei terreni dott. Domenico Lovatti. Sul Monastero per più ampi riferimenti si veda Capponi 2005; Pace 2019.

² "Mi interessa lo splendore del passato, ma mi interessa molto di più lo splendore del futuro" (Ponti, 1957, p. 220).

³ Ponti usa l'espressione "rimesse in ghingheri" (Ponti, 1957, p. 200)

⁴ Il tema del rapporto tra Le Corbusier e il restauro è ampio e non è oggetto del presente contributo, ma è opportuno ricordare che in quello stesso testo sono presentate posizioni diametralmente opposte in merito alle patine e all'invecchiamento, come ad esempio: "Per dimostrare che sono provvisti di una cultura secolare questi conservano le crepe, le patine e, ciò che è peggio, hanno perfino instaurato il gusto della patina, l'amore dell'antico, disprezzando per questo i moderni ferri forgiati" (Le Corbusier, 1937, p. 72)

⁵ Significativamente Ponti fa risalire questa frase alla loro visita sui ponteggi dei restauri della Cappella Sistina nel restauro del 1935-38.

⁶ "Si pensi all'opera di Scarpa per il Museo di Castelvecchio a Verona, per Palazzo Abatellis a Palermo, per il nuovo Correr a Venezia, all'opera di Belgiojoso Peressutti Rogers per il museo del Castello a Milano, di Albini per Palazzo Bianco e il Tesoro di San Lorenzo a Genova, di Gardella per la Villa Reale a Milano e, con Michelucci e Scarpa, per gli Uffizi a Firenze. Il valore dell'architetto, l'intelligenza del criterio museologico, la qualità delle opere, hanno dato occasione a risultati che pongono l'Italia in primo piano in questo settore. Si tratta di sistemazioni in cui spesso avviene che non solo le opere esposte, ma la loro sede stessa sia opera d'arte: monumentale opera di architettura che il restauro non "imbalsama" ma riconduce all'aspetto vivente ed alla "nostra" vita." (Ponti, 1963, p. 39)

⁷ Ponti è citato da Pica alla fine del fascicolo tra coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione (Costruzioni-Casabella, 1943, p. 54)

⁸ Si veda inoltre Ponti, 1957, pp. 57-64 (già in Ponti, 1955, pp. 1-3), pp. 70-71, inoltre sulla funzione p. 67: "E nemmeno conta ad esempio la funzionalità pratica, il funzionalismo (che io do per implicito, per costitutivo, in ogni sensata opera di architettura: e che così è sempre stato, e specialmente nelle opere primitive), perché si tratta per me di giudicare solo se un'architettura funziona poi o no sul piano dell'opera d'arte (quante architetture nate per una funzione o destinazione [...] sono state poi conservate e validissime per altre funzioni, perché bellissime! E se funzionavano sul piano dell'arte: perfino i ruderi funzionano su questo piano, quando ogni altra funzione è distrutta, e parlano – severamente insegnando – alle nostre menti)".

⁹ "Il suo disegno non discende dalle sue esigenze materiali del vivere, essa non è soltanto una «machine à habiter». Il cosiddetto comfort non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alla necessità" (Ponti, 1928, p.7).



¹⁰ Si veda Ponti, 1957, p.120 e inoltre in relazione addirittura a una nuova funzione che emergerebbe si veda p. 119: “essa assume una nuova funzione: la bellezza. La bellezza è la struttura ed il materiale più resistente. Si oppone alla distruzione dell’uomo, che è il più feroce alleato del tempo distruttore.”

¹¹ Affrontando il problema del tempo rispetto alla forma, scrive: “L’arte nei suoi valori esclusivamente formali non esiste. Se questi valori valessero rigorosamente, dovremmo distruggere tutte le statue mutilate, tutte le pitture danneggiate o mutate dal tempo, tutti i ruderi o le rovine d’architettura, tutte le architetture deteriorate dal tempo e dalla storia, perché danni e mutilazioni ne hanno distrutto il primitivo valore formale fattosi in esse concreto, valore formale che è uno e assoluto, e non può esistere che nella integrità. Dovremmo distruggere la Vittoria di Samotracia, la Venere di Milo dovremmo distruggere tutta l’architettura ruinata, alterata dal tempo”. Anche se l’opera non conserva i suoi valori formali o estetici, però conserva il senso e l’atto del suo artefice, “lo rappresenta, ecco il miracolo, integralmente in tutta la sua grandezza, maestà, poesia, arte.” (Ponti, 1957, p. 86)

¹² Sulle questioni dell’obsolescenza e del decadimento nella percezione dell’oggetto si veda Appiano, 1999, p. 10; Di Resta, 2015, p. 71-72; Canziani 2019, p. 1048-1049.

¹³ “Prova del tempo. Prova che può arrivare sino all’estremo del rudere: un’architettura si vorrebbe che fosse bella perfino come rudere. È riuscito alle architetture antiche, di pietra; oggi l’architettura lotta contro il tempo” (Ponti, 1957, p. 79)

¹⁴ “Cristallo, alluminio, acciaio inossidabile, smalto a fuoco, su ferro, ceramica, cotto, cemento e – fra poco – le materie plastiche materie che non invecchiano (marmo pietre legno invecchiano: bene però): materie moderne (ma tutte le materie sono moderne se impiegate con gusto, con espressioni moderne)” (Ponti, 1957, p. 146 e anche p.251). Sulla caducità cfr. ivi pp.153-154. Il riferimento è poi chiaramente anche alle medesime parole di Pagano in *I materiali nella nuova architettura* (1931, p.13): “parlare di materiali moderni è improprio. Si deve parlare di impiego moderno dei materiali”. E così ulteriormente Ponti: “Esistono materiali moderni? Solo cronologicamente: ma tutti i materiali sono moderni. La modernità è nella scelta, nell’impiego per una espressione; qual è il materiale più durevole? L’arte; quale la vera materia per l’architettura, la più bella, quella finalmente solo per architettare? Il cemento” (Ponti, 1957, p. 251).

¹⁵ L’incorruttibilità dei materiali, che evita l’invecchiamento tipico delle architetture naturali contrapposte a quelle tecniche, è citata come una rivelazione della tecnica moderna descrivendo i caratteri del grattacielo Pirelli (Ponti, 1956, p.4 e p. 27). L’esperienza del disegno industriale la sua traduzione in un’idea di architetture finite pronte senza ripensamenti forme finite che ricordano l’idea del modello del prototipo per l’industria (pur rivendicandone una sostanziale alterità perché arte e non oggetto riproducibile) non possono prevedere invecchiamento. La trasformazione del classicismo dei primi progetti precedenti alla guerra, nella razionalità dei progetti successivi coincide con un passaggio non solo stilistico dal neoclassicismo (che però includeva già la sua necessità di essere moderno “ad ogni costo”) al razionalismo, ma con un passaggio dall’industria premoderna delle costruzioni al moderno che coincide con l’affermazione non più pionieristica ma diffusa di nuovi sistemi strutturali e di nuovi materiali.

¹⁶ Sul rapporto tra l’architettura e la natura si veda anche Tinacci 2019 anche se l’autrice non affronta il tema in relazione al tempo.

¹⁷ Uno per tutti “I caratteri fondamentali dell’architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.” (Sant’Elia, 1914)

¹⁸ Sui testi di Griffini e sugli altri manuali dell’epoca in relazione alle idee di durata del periodo autarchico si rimanda a Di Resta 2021, p. 70 e sgg.

Fig. 6
Chiesa di S. Maria Annunciata
all’Ospedale S. Carlo, Milano.
Dettaglio dopo gli interventi
di restauro del calcestruzzo
armato e del rivestimento in
grès ceramico (foto: Andrea
Canziani, 2020).