

Il restauro conservativo della Casa Modernista di Gregori Warchavchik in Brasile (1927): abbandono e riuso nella conservazione della prima opera modernista brasiliiana

The conservative restoration of the Modernist House of Gregori Warchavchik in Brazil (1927): abandonment and reuse in the conservation of the first Brazilian modernist work

Haroldo Gallo | hgallo@unicamp.br

IA Instituto de Artes, UNICAMP Universidade Estadual de Campinas

Marcos Tognon | tognon@unicamp.br

IFCH Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP Universidade Estadual de Campinas

Abstract

The first Brazilian modernist work was created by a Ukrainian immigrant, architect Gregori Warchavchik, who was trained in Italy. Built in 1927 for his own home, he renovated it himself in 1935. In 2002, the building was already legally protected and classified as a heritage site, but it was in ruin when architect Haroldo Gallo was commissioned to carry out the restoration project. The conservative restoration work was carried out in the early 21st century. The article will analyze the characteristics and contradictions of the work's two 'languages' (1927 and 1935) and construction techniques, as well as the conservation intervention and the adoption of a reuse strategy and, unfortunately, the work's current abandonment.

Keywords

First Brazilian modernist work, Conservative restoration work, Gregori Warchavchik, Haroldo Gallo.

Introduzione

Questo testo riporta la prospettiva dell'architetto Haroldo Gallo, autore del progetto di restauro della prima opera modernista brasiliiana. L'obiettivo è discutere i principi del restauro architettonico, analizzando alcune incongruenze e contraddizioni, operazioni, tecniche e concetti, dalla finalità e dall'esecuzione dell'opera ai vari e tumultuosi restauri conservativi parziali.

La storia della Residenza Warchavchik

La residenza Warchavchik, nota come 'casa modernista', fu costruita come dimora dell'architetto appena immigrato. Gregori Ilych Warchavchik, di origine ebraica, nato a Odessa, in Ucraina, nel 1896, iniziò lì gli studi di architettura presso l'Accademia Nazionale (1918), completando nel 1918/20 presso il Regio Istituto Superiore di Belle Arti di Roma. In Italia, lavorò con Marcello Piacentini, che fu suo professore, co-costruendo il Teatro Savoia a Firenze. Emigrò in Brasile nel 1923, dove si era già svolta la Settimana dell'Arte Moderna del 1922, un evento epocale del movimento modernista nelle arti¹.

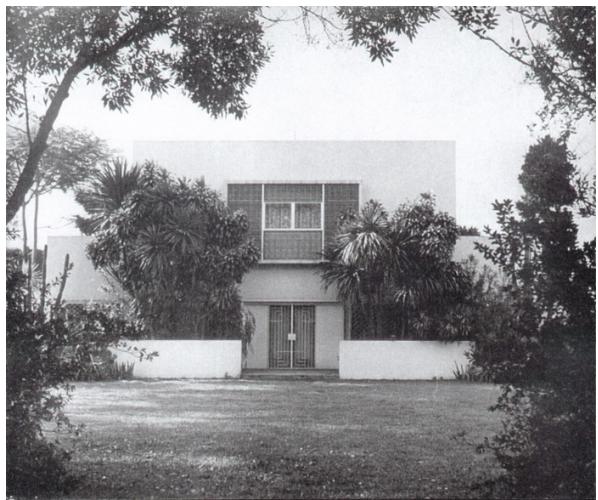
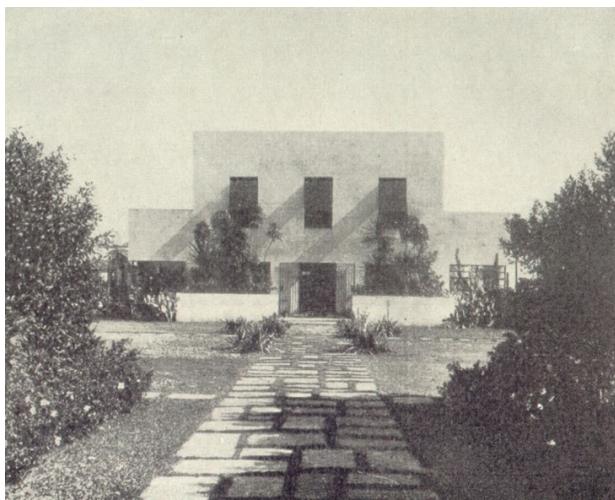


Fig. 1 La casa modernista nel 1927, YVES BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 66.

Fig. 2 La casa modernista nel 1935, (foto Gregori Warchavchik).

In quegli anni San Paolo aveva l'aria di una nascente metropoli brasiliana. Frutto della ricchezza del caffè, era un ambiente di prosperità materiale e sviluppo industriale che contrastava con l'aspetto prevalentemente rurale del Brasile. La sua élite urbana, sebbene provinciale, rispecchiava i centri culturali stranieri. Il successo della base agricola del caffè alimentò lo sviluppo industriale e la crescita demografica (da 30.000 abitanti nel 1880 a 600.000 nel 1920), e attirò un contingente di immigrati europei per sostituire il lavoro schiavistico nelle piantagioni.

Il personale tecnico era ancora agli albori, con pochissimi architetti in Brasile. La formazione professionale coinvolge pochi eletti interessati ai corsi del Politecnico. Così, l'edilizia brasiliana ebbe un boom grazie alle mani di capomastri costruttori con formazione laica. Privilegi e regolamentazione della professione entrarono in vigore solo nel 1933. Il criterio estetico dominante era accademico.

Dopo la Prima Guerra Mondiale, alcuni giovani intellettuali brasiliani, soprattutto quelli di San Paolo, cambiarono il loro pensiero e, sulla scia delle avanguardie europee, apportarono svariati cambiamenti nel campo della letteratura e delle arti. Stava emergendo quindi un sentimento nuovo e duale, che sintetizza preoccupazioni allo stesso tempo rivoluzionarie e nazionaliste. Questi giovani della società paulista costituirono il nucleo degli organizzatori della Settimana dell'Arte del 1922: una manifestazione di protesta e una sfida all'opinione pubblica con un certo carattere anarchico. All'epoca, ebbe un impatto molto modesto e solo col tempo acquisì un'aura di rivoluzione e trasformazione decisiva. Questi modernisti condividevano un programma comune: la rottura con il passato e l'indipendenza dall'Europa, ma presentavano incongruenze interne, come un'architettura che contraddiceva le proposte dell'avanguardia nel suo complesso. Le proposte non attirarono molta attenzione nella comunità professionale: erano solo abbozzate e prive della profondità che erano riuscite in letteratura².

In effetti, la forza trainante del dibattito architettonico d'avanguardia fu il neocoloniale, più prosaico e stilistico, che mise in ombra le preoccupazioni nazionaliste dei modernisti. Si crearono un nuovo clima e uno spirito di lotta contro i valori consolidati, condizioni intellettuali in cui Warchavchik agì.

La questione nazionalista, fondata sul 'Manifesto Pau-Brasil' di Oswald de Andrade, prese piede tra il 1924 e il 1929. L'architettura doveva riflettere il paese in cui era stata creata, aderendo al principio che «si raggiungerà

l'universale solo attraverso il nazionale». Pur seguendo lo stesso percorso di rinnovamento estetico, il modernismo brasiliano assunse una direzione opposta allo 'stile internazionale'³.

Warchavchik arrivò in Brasile conoscendo una sola lingua latina, l'italiano, ma in un ambiente in cui gli italiani erano numerosi e benestanti. Lavorò per due anni in tutto il paese in un'impresa edile prima di iniziare la sua predicazione modernista. Il suo lavoro pionieristico iniziò nel 1925, quando pubblicò un articolo in italiano intitolato 'Futurismo?'. Va notato che il libro paradigmatico di Gropius 'Bauhaus-Novarquitetura' uscì quello stesso anno e affronta, a grandi linee, gli stessi principi⁴.

Il dibattito architettonico modernista stava lentamente guadagnando terreno sulla stampa e raggiungendo un pubblico più vasto. Le sue idee centrali erano che l'architettura dovesse derivare dalla praticità e dall'economia, eliminando la decorazione e assolvendo a una funzione, e che l'architetto dovesse assumere sia il ruolo di tecnico che di artista. Warchavchik respinse anche l'idea di uno stile contemporaneo e propose una spiegazione razionale per l'architettura, attraverso la funzionalità e l'integrazione delle arti, sostenendo un'estetica appropriata all'era meccanicistica con nuovi materiali e tecniche industriali⁵.

Nel 1927, Warchavchik sposò Mina Klabin, una giovane donna di San Paolo, figlia di ricchi industriali della élite locali. Aprì sua attività d'architetto e completò il suo primo progetto personale, la sua residenza, che terminò nel 1928. Il primo ostacolo fu ottenere la licenza per un progetto con una facciata semplice e disadorna. Esistevano commissioni di censura sulle facciate che approvano ornamenti per abbellire gli edifici. Il progetto doveva essere camuffato, mantenendo i volumi originali nei disegni ma abbellendo con aggiunte fittizie che non furono realizzate con il pretesto della mancanza di risorse.

A causa della mancanza di prodotti industrializzati e di componenti standardizzati accettabili in Brasile, fu necessario progettare e realizzare ad hoc telai e ante in metallo, come anche ringhiere, lanterne e altri elementi, tra cui anche l'arredo. Tuttavia, questo metodo di produzione, che soddisfaceva le aspirazioni del 'progetto globale', contraddice un altro principio fondamentale del design: l'economicità.

Il progetto finale si discosta dal dogma del pragmatismo moderno che predicava «la verità totale e l'abbandono di ogni artificio». Ne evidenzio le principali contraddizioni: l'aspetto di una costruzione in cemento armato ma quasi interamente realizzata in mattoni rivestiti di cemento bianco; le finestre angolari orizzontali, ingiustificate nella costruzione in muratura; la totale discrepanza tra la facciata e la planimetria, che contraddice l'analogia meccanicistica della bellezza come risultato della razionalità; il tetto dell'edificio principale a padiglione e coperto da un parapetto, sostituì la terrazza-giardino, adducendo come motivazione la mancanza di risorse per l'impermeabilizzazione; il volume finale dell'edificio, ispirato al Cubismo, è privo di *pilotis*, presumibilmente per motivi di costo; loro posto, vengono utilizzate verande laterali ricoperte da tegole cave. Molte di queste concessioni furono corrette da lui stesso nella ristrutturazione del 1934 o perfezionate in opere successive⁶.

I giardini progettati da sua moglie costituirono un punto di riferimento pionieristico per il moderno paesaggio brasiliano, attraverso l'uso di piante autoctone, come il *mandacarú*, accanto ad altre di natura esotica.

Ma nel pieno vigore delle idee moderniste, l'architetto stesso intervenne nel suo lavoro. Con le trasformazioni della famiglia Warchavchik, il programma si espanso. Una camera da letto e un altro bagno furono aggiunti all'edificio, oltre all'ampliamento e alla riprogettazione di aree come la cucina, la sala da pranzo e il soggiorno, le verande, l'ufficio, la reception e le aree di accesso, nonché le aree di servizio.



Figg. 3-4 Stato di degrado nel 2000, (foto H. Gallo).

Lo spostamento laterale dell'asse d'ingresso è significativo, interrompendo la simmetria speculare del volume. Una pensilina in cemento fu aggiunta al nuovo ingresso e le aree di servizio e il corpo principale della casa furono collegati con lastre piane. I vecchi balconi furono rimossi. In definitiva, la casa divenne più sofisticata e in linea con gli ideali modernisti del CIAM e di Le Corbusier, oltre adattarsi meglio al tenore di vita dell'élite paulista dell'epoca, grazie al programma e alla raffinatezza dei materiali e delle finiture. La separazione programmatica in blocchi distinti è un altro punto di divergenza dall'ideale modernista. L'aspetto della facciata dopo la ristrutturazione del 1934 compromise l'unità formale ed estetica della struttura originale, risultando in un aspetto artificioso, con risultati estetici discutibili. Altre aggiunte e modifiche minori furono apportate nel tempo.

Il degrado dell'edificio e l'intervento di restauro conservativo

La casa rimase in uso alla famiglia fino agli anni '70. Nel dicembre del 1983, la casa e l'intera area del parco furono vendute a un costruttore che intendeva realizzare quattro torri residenziali e un negozio abusivo, aperto senza nemmeno la licenza comunale. Dopo un'intensa e continua mobilitazione pubblica, il negozio fu chiuso.

Il mese successivo, il Consiglio Regionale per il Patrimonio Storico e Culturale (Condephaat) inseriva l'intero parco tra i siti di interesse statale e, nel 1986, l'Istituto Nazionale per il Patrimonio Storico e Culturale- Iphan, lo dichiarò patrimonio nazionale, insieme ad altre due sue residenze. La conservazione del patrimonio storico in Brasile è sancita dal triplice mandato costituzionale di preservare, senza tuttavia stabilire alcun rapporto gerarchico o coordinamento formale tra gli enti preposti alla conservazione. Nella pratica, ciò ha portato a incomprensioni, contraddizioni e ha indebolito l'immagine dell'istituzione del patrimonio. L'inserimento dell'immobile nell'elenco causò uno svantaggio finanziario agli eredi di Warchavchik, che intentarono una causa contro lo Stato per l'espropriazione della proprietà. Riuscirono a vincere la causa ma questo pesò pesantemente sulle casse pubbliche. La proprietà passò quindi in possesso del Dipartimento della Cultura dello Stato di San Paolo, che per quasi due decenni non adottò alcuna misura di conservazione o di utilizzo del bene storico. Questa negligenza provocò un grave degrado della proprietà, con crolli parziali e deterioramenti significativi, un



Figg.5-6 Situazione dopo l'intervento conservativo, (foto H. Gallo, febbraio 2007).

paradosso, dato che il Dipartimento stesso era stato un pioniere nella tutela della proprietà.

A causa della pressione pubblica, della Procura della Repubblica e dell'Istituto Brasiliano degli Architetti, nel 2000 fu indetta una gara d'appalto pubblica per la ristrutturazione della casa, ma senza un progetto. Dopo la gara d'appalto, si rinnovò l'impegno per impedire la ristrutturazione senza un progetto e senza l'approvazione degli enti preposti alla conservazione: è in questo momento e contesto che fui invitato a sviluppare il progetto di restauro.

Si verificò una situazione singolare, poiché le procedure di verifica dello stato di fatto, come rilievi, collaudi e diagnosi, furono eseguite contemporaneamente ai lavori di restauro, che erano stati autorizzati in via d'urgenza. Il budget di gara, stabilito in base a criteri di ristrutturazione piuttosto che di restauro, sottostimava i costi, non riuscendo a coprire nemmeno la metà delle procedure necessarie. Una volta esaurito questo budget, i lavori di costruzione eseguiti tra il 2002 e il 2003 furono interrotti. A quel punto, il progetto di restauro era stato completato, dopo un'ardua rielaborazione e trattative con i tre enti e la Procura della Repubblica e approvato con poco tempo rimanente per la sua elaborazione formale. Tuttavia, la destinazione d'uso dell'immobile non era ancora stata definita, ma quantomeno il manufatto era in miglior stato, con il tetto ricostruito e non più a rischio di crollo.

La chiusura dei lavori durò tre anni, compromettendo alcuni lavori già completati. Dopo una nuova gara d'appalto, l'intervento sull'edificio principale fu completato da un'altra impresa edile nel 2006. La mancanza di una destinazione d'uso definita compromise una valutazione completa degli interventi sulla struttura preesistente e la definizione sicura di concetti e procedure che avrebbero aggiunto valore al complesso. È inoltre difficile prevedere gli inevitabili impatti tecnologici derivanti dal cambiamento della destinazione d'uso ignota. Sono stati adottati criteri che consentono l'uso museale o espositivo dell'immobile, ma sono rimaste aperte questioni relative al programma, alla progettazione e alle procedure di intervento. Tuttavia, la questione centrale, non sufficientemente esplorata e risolta per un bene di questa importanza, è rimasta la definizione del

quadro concettuale del progetto di restauro. Il manufatto pionieristico subì significativi cambiamenti nella configurazione e nella materialità nel 1934. Pertanto, le alternative erano o un ritorno alla configurazione iniziale – soluzione sostenuta da alcuni – o il mantenimento della soluzione del 1934 – sostenuta da altri. Gli stessi enti preposti alla conservazione erano divisi e oscillavano tra questi due approcci. A sua volta, la Procura della Repubblica, di fronte a questa *impasse* concettuale, stabilì come linea guida il mantenimento di parte mattierei del 1934, senza compromettere quella del 1927, come se due corpi potessero occupare lo stesso spazio.

È degno di nota che i rilievi e le procedure di intervento abbiano individuato ogni traccia della soluzione costruttiva originaria del manufatto costruito. Si scontrarono così due riferimenti di valore per il restauro: la proposta innovativa e da opuscolo del '27 dell'opera pionieristica del modernismo – che, nonostante le sue contraddizioni, segnava una forte volontà di rinnovamento e di rottura – e la soluzione più accomodante del '34 – più in sintonia con la tendenza *lecorbusiana* del modernismo e anche più legata al modo di vivere dell'alta borghesia paulista. Gli enti di conservazione e la Procura della Repubblica imposero quindi la seconda alternativa!

L'interpretazione (parziale) delle mattierei divenne possibile attraverso l'approccio cromatico, attraverso l'artificio di una testimonianza leggibile della soluzione del '27. Sebbene il colore dominante adottato fosse quello del '34, quello del '27 fu applicato accanto ad esso in ambienti che avevano subito alterazioni spaziali, creando uno stato di coesistenza temporale mai sperimentato prima. Senza l'imposizione di criteri, qualcosa di simile avrebbe potuto essere applicato alla facciata, la cui conservazione del '34 non permise il recupero dell'immagine emblematica diffusa in tutta la storiografia architettonica. Questa conteneva, tra gli altri valori, la sua peculiare articolazione di volumi cubici puri per assi e simmetria, a testimonianza dell'immanenza della strategia progettuale caratteristica dell'operazione compositiva, un retaggio classico.

Conclusione

Poiché questa conservazione è incompleta, è necessario determinare gli usi futuri del manufatto e, una volta completato il restauro degli elementi costruttivi, affrontare la questione del restauro dei giardini. Solo allora sarà possibile pienamente ridare giustizia alla memoria di questo importante esempio dell'esperienza modernista, ancora inaccessibile.

¹ JOSÉ LIRA, *Warchavchik: Fraturas da Vanguarda*, São Paulo, Cosac Naify, 2011.

² ANNATERESA FABRIS, *Figuras do moderno (possível)* in JORGE SCHWARTZ (org.), *Brasil, da Antropofagia a Brasília (1920-1950)*, São Paulo. FAAP / Cosac Naify, 2002, pp. 41-51.

³ YVES BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 61-68.

⁴ WALTER GROPIUS, *Bauhaus Novarquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

⁵ GERALDO FERRAZ, *Warchavchik e a introdução da nova Arquitetura no Brasil 1925-1940*, São Paulo, Ed. MASP, 1965.

⁶ HENRIQUE E. MINDLIN, *A Arquitetura moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano Ed./ IPHAN, 2000, pp. 26-27.