

Abitare e costruire ambienti in Russia/URSS.

Testimonianze

a cura di Anna Vyazemtseva

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 481-498 ◇

“UN VIAGGIO in Russia è sempre stato, ed è tuttavia, il segreto di molte speranze non ancora deluse: antiche e moderne”, scrisse Curzio Malaparte nel 1929 a seguito del suo viaggio nell’allora Unione Sovietica¹. Ogni nuovo paese si scopre conoscendone gli spazi: le strade, le piazze, le vie, le case. Gli interni, forse, ci fanno scoprire meglio di ogni altra cosa come si vive in altri paesi, ci fanno percepire le differenze di cultura e mentalità, e nello stesso tempo ci avvicinano di più ai momenti sacri della quotidianità e ci consentono di familiarizzare con il diverso.

Nel XX secolo in Russia si cercò di rivoluzionare la società anche attraverso l’architettura e la progettazione degli ambienti. Architettura e design hanno rispecchiato i mutamenti politico-culturali che hanno travolto il paese. Il mito della standardizzazione degli anni Venti, messo a tacere dalla cultura gerarchica e oppressiva del periodo di Stalin, è risorto negli anni Sessanta, quando si è cercato un equilibrio tra sfera comune e sfera privata. Gli ambienti ‘sovietici’ diventeranno poi una sorta di codice culturale, provocando uno spettro complesso di reazioni, dall’ironia alla nostalgia. La sezione propone il punto di vista di alcuni professionisti sugli ambienti progettati e vissuti nell’Unione Sovietica e in Russia: si tratta delle memorie di due storici dell’architettura italiani sui viaggi svolti in URSS in un momento in cui il confine con l’Occidente era affatto convenzionale.

Vieri Quilici è uno degli studiosi che scoprirono l’architettura sovietica d’avanguardia nell’Europa capitalista, quando, nel suo paese d’origine, essa era ancora poco nota. Claudia Conforti, invece, è uno degli specialisti più riconosciuti al mondo nell’am-

bito del Rinascimento italiano, e appartiene a quel novero di storici che hanno iniziato a guardare all’architettura contemporanea in una prospettiva storica, mostrando la continuità e la coesione tra il passato e la modernità. Completano la sezione le riflessioni di Aleksej Ginzburg, che ha attualmente terminato il restauro dell’edificio-icona del costruttivismo a Mosca – la Casa del Narkomfin (1929-1930) di Moissej Ginzburg e Ignatij Milinis – cercando, attraverso lo studio approfondito dei documenti relativi al progetto, di ripristinare l’allestimento originale dell’edificio, compresa la soluzione cromatica degli interni.

1. VIERI QUILICI, STORICO DELL’ARCHITETTURA

VIERI QUILICI (1935), nato a Ferrara e attivo a Roma, è storico dell’architettura e urbanistica. Già professore ordinario di storia dell’architettura di Roma Tre, ha insegnato inoltre alle università di Palermo e Ginevra e ha tenuto conferenze alle università italiane ed estere. È stato tra i pionieri degli studi sul costruttivismo sovietico, a cui ha dedicato diversi articoli e monografie, come *Architettura sovietica contemporanea* (Cappelli, 1965), *L’architettura del costruttivismo* (Laterza, 1969), *Città russa e città sovietica* (Mazzotta, 1976). Ha curato le mostre *Rodčenko e Stepanova - alle origini del Costruttivismo*, Palazzo dei Priori e palazzo Cesaroni, Perugia (1984), *Architettura nel Paese dei Soviet 1917-1933* al Palazzo delle Esposizioni, Roma (1982) e *Mosca, capitale dell’utopia*, Roma (1991). La sua ricerca è incentrata sull’architettura del Novecento italiana e internazionale, il suo rapporto con la città storica, i problemi di conservazione e tutela degli insiemi urbani e paesaggistici.

¹ C. Malaparte, *Intelligenza di Lenin*, Milano 1930, p. 3. [N.d.R. – A.V.].

Anna Vyazemtseva *I suoi testi sono stati tra i primi studi critici sull'architettura sovietica in Italia. Perché è stato importante occuparsi di questo argomento in quegli anni?*

Vieri Quilici Erano gli anni in cui, soprattutto in Italia, era esploso un forte interesse per l'Avanguardia, in letteratura, come nel campo dell'immagine. In Gran Bretagna era uscita la monografia di Camilla Gray (che io ho conosciuto personalmente nel 1965) sull'arte russa moderna (*The Great Experiment*, 1962).

L'interesse riguardo al mondo sovietico va inquadrato nel clima di attesa che si era creato in Occidente negli anni Sessanta, nel decennio che, nel "secolo breve", si distingue per agitazione politico-sociale e vivacità culturale. È soprattutto in Italia che tale interesse, con la modernizzazione dei gusti e dello stile di vita (cui molto contribuisce il nuovo cinema), si traduce nello sperimentalismo di una *neo avanguardia* (Il Gruppo 63, Balestrini, Sanguineti e anche Eco e Calvino) che trova riscontro contemporaneamente nella *rivelazione* di quella russo-sovietica degli anni Venti.

A.V. *Da dove è sorto il suo interesse personale per le avanguardie architettoniche sovietiche?*

V.Q. La ragione dei miei interessi coincide comunque con l'avvio dello studio sull'*Architettura sovietica contemporanea*, la cui pubblicazione, dovuta a una richiesta del Benevolo, risale al 1965.

Per ciò che riguarda l'Italia e il periodo degli anni Sessanta si trattava dunque di un interesse del tutto nuovo, dovuto essenzialmente all'evoluzione politico-culturale che si era creata, mentre per le generazioni degli anni Venti e Trenta (quelle che parteciparono al Funzionalismo tedesco, Purismo lecorbuseriano, Razionalismo italiano e alla diffusa modernizzazione dei linguaggi in Europa) le novità sovietiche erano già ben note. In tal senso, fondamentale fu il ruolo svolto dall'opera di figurazione astratto-spaziale esercitata da Lisickij con i suoi *Proun* (*Per un'arte nuova*) e di divulgazione da

parte di Èrenburg con i suoi romanzi a tesi.

Fu inoltre Erich Mendelsohn con *Russland Europa Amerika* (Basel Berlin Boston, 1929) a illustrare e trattare trasversalmente il panorama architettonico internazionale, includendovi una prima antologia di opere sovietiche del periodo 1923-1927, poste a confronto con altre contemporanee, americane ed europee.

Solo dopo il 1932-1933 nell'URSS staliniana tutta l'arte e l'architettura moderna russa rimarrà preclusa alla pubblica conoscenza del pubblico russo come di quello occidentale. Il divorzio tra architettura moderna e politica culturale sovietica era infatti avvenuto dopo il risultato del Concorso per il Palazzo dei Soviet del 1931, e da allora il sipario sul patrimonio di quelle novità dovrà rimanere calato. Non mancheranno tuttavia, contemporaneamente, in Occidente, pubblicazioni dedicate alla scena sovietica, note anche in ambiente italiano (dai numeri monografici di "Das Neue Frankfurt", 1931, di "Architectural Review", 1932 e di "Architecture d'aujourd'hui", 1932 alla premiazione di Mel'nikov alla Triennale milanese del 1933 e agli aggiornamenti apparsi periodicamente su "Casabella" e "Quadrante").

A.V. *È da notare che i primi studi italiani, compresi i Suoi, sull'architettura nell'URSS sono stati coevi a quelli sovietici, che riscoprono l'arte delle avanguardie, trascurata e addirittura osteggiata dalla fine degli anni Trenta fino alla morte di Stalin...*

V.Q. La conoscenza dell'architettura sovietica degli anni Venti nell'Italia degli anni Sessanta-Settanta (come anche nel mondo occidentale) fu vista inizialmente come una rivelazione e come un segnale di un primo tentativo di apertura culturale del potere sovietico negli anni del 'disgelo' (cfr. la Riunione presso l'Unione degli architetti dell'URSS con intervento di S. Khan-Magomedov, del 1964).

All'inizio del decennio la ricerca storico-critica, in linea con le tesi della storiografia contemporanea (in primo luogo del Benevolo, che promuoverà un aggiornamento al 1965 della sua *Storia dell'archi-*

tettura moderna, pubblicata nel 1960), tendeva a valorizzare i contenuti politico-sociali del Movimento Moderno. Non era immune quindi dall'influenza del clima politico esistente, fortemente presente nella 'contestazione' studentesca insorta in quegli anni. L'esempio delle esperienze sovietiche e non solo (anche di quelle centro-europee, della Germania di Weimar e olandesi), specie nel campo dei Servizi pubblici e della Residenza collettiva, diventa il punto di riferimento privilegiato nell'indicare un nuovo metodo di studio, cui l'Università si dovrebbe adeguare. Ne risultò che Gruppi e Associazioni studentesche (a Roma l'ASeA [Associazione Studenti e Architetti] nel periodo 1957-1960) se ne fecero interpreti, dando luogo a vere e proprie metodologie di studio parallele e alternative a quelle ufficiali.

Il tema degli 'Interni' in quel periodo rifletteva l'interesse per la continuità spaziale degli ambienti e il rapporto tra l'Interno e l'Esterno ("fuoriuscita dall'involucro").

A.V. *Quando è andato in URSS, che effetto le ha fatto la differenza tra la sua idea degli interni 'sovietici' e la realtà? Da che cosa rimase più colpito?*

V.Q. Inutile dire di quanto intensa e fortemente emotiva fu la sensazione di trovarsi di fronte a elementi di una realtà conosciuta solo attraverso la visione mediata delle pubblicazioni. E di dover *immaginare* quale dovesse essere in origine il loro rapporto con il contesto contemporaneo. Ciò non toglie che l'impressione rimaneva fortissima anche se andava a sovrapporsi alle sensazioni che direttamente poteva trasmettere una realtà comunque diversa, composta dalle stratificazioni di fasi storiche succedutesi nella storia sovietica con forte discontinuità. Tale contrasto di sensazioni, il salto tra un prima delle origini e un dopo di uno sviluppo discontinuo e profondamente diverso, faceva emergere un tale distacco tra le due realtà, così come apparivano, tanto lontane che si doveva passare obbligatoriamente per lo studio separato delle loro genesi.

Per quello che riguarda gli interni, la differenza tra la mia idea degli spazi dell'avanguardia sovietica

e la realtà mi è parsa sin dal primo impatto totale e chiaramente dovuta alla dominante politica utilitaristica nei confronti dell'arte di quel periodo (primi anni Sessanta).

A.V. *Sicuramente ha visto i famosi ambienti storici, i palazzi e i musei, spesso creati dagli architetti italiani. Quale impressione Le hanno fatto? Le erano familiari, oppure Le sono sembrati profondamente diversi?*

V.Q. La presenza nei secoli passati in Russia delle architetture neo-classiche degli architetti italiani (o loro discendenti) corrispondeva alle analoghe opere storiche presenti nelle città italiane. La differenza riguardava comunque la forte disparità nelle dimensioni e nel rapporto con il contesto.

A.V. *Secondo lei, l'idea della Casa, a cui si sono rivolti diversi architetti delle avanguardie degli anni Venti in URSS, ha avuto qualche reale esito nella progettazione successiva?*

V.Q. L'idea della Casa degli architetti d'Avanguardia nell'URSS degli anni Venti, oggi nuovamente studiata e apprezzata, è oggetto di nuovo interesse sul piano storico-culturale.

A.V. *È stato in luoghi diversi dell'Unione Sovietica. Ha notato una differenza nel modo di arredare e vivere gli ambienti, oppure ha notato una tendenza omologante?*

V.Q. Le occasioni che ho avuto per conoscere vari luoghi dell'URSS risalgono a un periodo in cui l'Avanguardia sovietica era ancora vittima di un pregiudizio storico-critico, che in parte ancora oggi ne limita l'influenza sull'attualità.

A.V. *Si notano, secondo lei, gli echi dell'esperienza costruttivista nel modo di vivere gli ambienti contemporaneo?*

V.Q. L'esperienza costruttivista sembra essere rimasta estranea agli indirizzi della progettazione

contemporanea, soggetta alla legge di mercato e alle pratiche consumistiche.

A.V. E' ancora attuale il patrimonio del costruttivismo sovietico?

V.Q. La domanda pone seri problemi di riflessione. Se per attualità si intende la durata del valore storico di un'opera e la sua possibilità di confrontarsi con il presente, si può considerare attuale il patrimonio del costruttivismo. È sul senso di questo confronto che si può discutere. Escludendone un impossibile riferimento all'attualità quotidiana di un mondo definitivamente diverso, si può semmai considerarlo come necessaria premessa all'obbligo didattico di preservarne e curarne la memoria.



Fig. 1 - Vieri Quilici a Mosca in occasione di un viaggio organizzato dall'Associazione Italia-URSS, 1970.



Fig. 2 - A Vilnius in visita al quartiere Lasdinaj, progettato da E. Čekanauskas (nella foto in primo piano), 1974.



Fig. 3 - Incontro di architetti romani con Ivan Nikolaev in occasione della visita alla Comune studentesca da lui progettata, presenti la Kolobova della Casa dell'amicizia (Obščestvo Italia - SSSR, Sojuz sovetskich obščestv družby i kul'turnoj svjazi s zarubežnymi stranami) e la prof. Vittoria Calzolari, 1976.

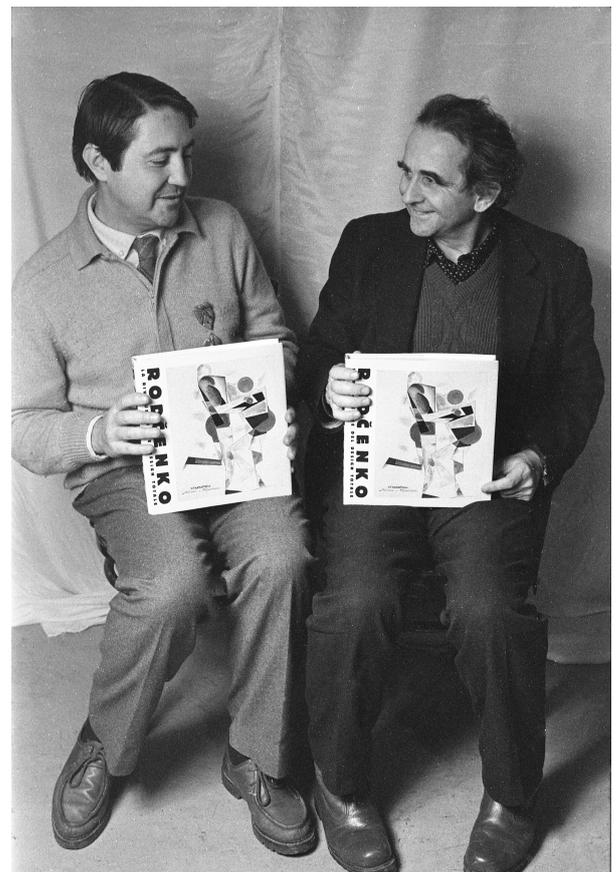


Fig. 4 - Incontro con Chan Magomedov a Mosca in occasione dell'uscita del libro da lui scritto e da me curato su Aleksandr Rodčenko, 1986.

* Le didascalie riportano le testimonianze di Vieri Quilici [N.d.R.].

2. CLAUDIA CONFORTI, STORICA DELL'ARCHITETTURA

CLAUDIA CONFORTI (1949) è nata a Fidenza (Parma) e vive a Roma. Laureata in architettura a Firenze, è docente di “Storia dell’architettura”: ha insegnato alle facoltà di Ingegneria di Roma Tor Vergata e dell’Aquila; alla facoltà di Architettura di Firenze e all’Ecole d’Architecture de La Villette di Parigi; ha collaborato ripetutamente con l’Ecole Pratique des Hautes Etudes de la Sorbonne e con l’Institut National d’Histoire de l’Art (INHA) di Parigi. È stata Visiting Scholar al St. Catharine’s College di Cambridge e visiting professor al corso di Storia dell’Arte ad Harvard e alla Rutgers University, USA. È membro di comitati scientifici e di redazione di riviste nazionali e internazionali: “Casabella”, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, “Città e storia”, “ArtsItalie, Bulletin de l’Association des Historiens de l’art italien”. È accademico dell’Accademia Nazionale di San Luca, dell’Accademia Petrarquesca di Arezzo e dell’Accademia di Belle Arti di Perugia; è socio fondatore dell’Associazione Italiana degli Storici d’Architettura (AISTARCH) e dell’Associazione Italiana di Storia Urbana (AISU); è membro del consiglio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole; del Consiglio direttivo della Fondazione “Luigi Spezzaferro”; del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell’Università di Parma.

I suoi studi sono rivolti soprattutto all’architettura italiana rinascimentale, moderna e contemporanea; ai rapporti tra forma architettonica e tecniche costruttive; al ruolo e all’organizzazione del cantiere in età rinascimentale e barocca; al rapporto tra architettura e arti figurative; alla storia della città italiana ed europea, temi sui quali annovera molteplici pubblicazioni. Tra i suoi libri figurano *Giorgio Vasari architetto* (Electa, 1995); *Architettura Italiana 1944/1994* (Laterza, 1994); *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento* (Electa, 1997); *Alessandro Anselmi* (con Jacques Lucan, Electa, 1997); *Modena 1598. L’invenzione di una capitale* (Electa, 1999); *Giovanni Michelucci 1891-1990*

(Electa, 1996); *Storia dell’architettura italiana. Il secondo Cinquecento* (con Richard Tuttle, Electa, 2001); *I ponti delle capitali europee: dal Corno d’oro alla Senna* (Electa, 2002); *La città nel tardo Rinascimento* (Laterza, 2005); *La costruzione degli Uffizi. Nascita di una Galleria* (Edizione Scientifiche, 2016). Da alcuni anni studia i soffitti lignei a lacunari nei palazzi e nelle chiese di Roma e Firenze, argomento a cui sono dedicate alcune pubblicazioni: i numeri monografici del “Bollettino d’arte” e della Rivista dell’Università di Firenze “Opus incertum”, il volume *Di sotto in su* (Roma, 2019); la mostra *I cieli in una stanza* organizzata al Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi di Firenze (dicembre 2019-marzo 2020, catalogo Giunti 2019). Ha partecipato e ha organizzato convegni in Italia e all’estero; ha organizzato mostre su Roma Capitale (Roma 1981); su Giorgio Vasari e gli Uffizi (Firenze Uffizi e Tokio, Istituto Italiano di Cultura 2011); sui soffitti lignei rinascimentali a Roma e Firenze (Firenze Uffizi 2019-2020). È stata consulente della Galleria degli Uffizi per la messa in sicurezza dal rischio sismico della Galleria e di recente del Corridoio Vasariano; è consulente dell’APSA Vaticano per il restauro del palazzo della Cancelleria e per la Sala dei Cento Giorni affrescata da Giorgio Vasari per il cardinal Alessandro Farnese.

Anna Vyazemtseva *Mi ha parlato una volta del Suo viaggio nell’URSS. Quando esattamente ci è andata e qual è stato il motivo del Suo viaggio?*

Claudia Conforti Fui invitata a un Convegno in Georgia dedicato all’architettura contemporanea, organizzato dall’Università di Tbilisi nel 1990, nel mese di settembre. Al convegno parteciparono diversi architetti e docenti stranieri: dall’Italia vennero Guido Canella ed Enrico Bordogna del Politecnico di Milano. Il viaggio aereo da Roma a Tbilisi prevedeva il cambio a Mosca, cosicché sia all’andata sia al ritorno sostai alcuni giorni nella capitale.

A.V. *Prima di partire, aveva qualche idea della ‘casa alla russa’ o ‘casa alla sovietica’? Di quan-*

to *Le sembrava diversa da quella 'all'italiana'?*

C.C. Non avevo alcuna idea della 'casa alla russa' o 'alla sovietica'. Avevo incamerato molte immagini di interni russi, instillatemi dalla grande letteratura russa: interni con profusione di tappeti e di tessuti multicolori alle pareti e sui pavimenti; con sacre icone, davanti a cui baluginavano lumini perenni; grandi stufe di terracotta policroma e imponenti samovar. Queste raffigurazioni letterarie erano, nella mia mente, cariche di intimità e di un tepore affabile quanto esotico, un po' ai limiti dell'immaginario mediterraneo. A queste figurazioni si affiancavano, senza sovrapporsi, quelle desunte dalle riviste e dai filmati sull'architettura delle avanguardie russo-sovietiche, dove gli interni, spesso di edifici collettivi o pubblici, hanno ampie vetrate, da cui si intravedono betulle dai caratteristici tronchi bianchi striati, talvolta coperte di neve. Gli arredi sono molto stilizzati, caratterizzati da materiali moderni, come l'acciaio, non diversamente dalle altre avanguardie europee.

A.V. *Dove ha soggiornato?*

C.C. Nella prima tappa a Mosca ho alloggiato in una residenza universitaria, spartana, ma accogliente e abbastanza vicina al centro; nel soggiorno di ritorno in un grande albergo, il "Rossija" vicino a piazza Rossa.

A.V. *Come ha trovato gli interni di questo albergo? Fu progettato per diventare un modello del modernismo sovietico ma è stato demolito quasi 15 anni fa in quanto 'datato' e non adatto ai tempi contemporanei. Ha notato dei contrasti tra ambienti antichi e moderni? Gli ambienti riflettevano le differenze sociali?*

C.C. L'albergo era davvero molto grande, ma tutto sommato confortevole; nei lunghi corridoi c'erano anziane signore del personale che, sedute accanto a un tavolino, offrivano thè e mi pare che si occupassero anche del guardaroba. Le sale da pranzo erano confortevoli e il servizio mi parve del tutto consono. Mi sembra che fosse tutto molto spartano, ma

adeguato alle funzioni che doveva svolgere. Non ho memoria di particolari differenze tra gli ambienti in relazione alla classe degli utenti. Inoltre c'era un fantastico negozio, che accettava solo valuta straniera, dove si trovavano manufatti molto seducenti, tra i quali tovaglieria di lino e bellissime porcellane, di produzione sovietica, decorate con disegni sia di matrice costruttivista che tradizionali.

A.V. *Sicuramente ha visto i famosi ambienti storici, dei palazzi e dei musei, spesso creati dagli architetti italiani. Quale impressione Le hanno fatto? Le erano familiari, oppure le sono sembrati profondamente diversi, in che cosa?*

C.C. Le architetture storiche russe hanno un'aria molto familiare. Ne riconosco le matrici morfologiche, le declinazioni linguistiche, le valenze simboliche e le sintassi dimostrative: le loro radici affondano nell'architettura romana antica e in quella rinascimentale e barocca italiana. Tuttavia di quelle strabilianti architetture avverto anche le peculiari differenze dai modelli storici rammentati.

L'architettura monumentale russa dispiega una perspicua capacità di orchestrare dimensioni che, al confronto di quelle italiane (anche le maggiori, come la Reggia di Caserta), sono davvero titaniche. Esse possono essere anche intimidatorie per chi è abituato a una monumentalità che non coincide con la grande dimensione, come attesta il tempio romano di San Pietro in Montorio di Donato Bramante. Un altro carattere che mi sconcerta (e mi attrae), e non solo al primo impatto, è l'uso spregiudicato di colori rutilanti, accoppiati spesso alla spavalda lucentezza dell'oro: una miscela del tutto inusuale all'architettura a cui sono avvezzo. Nella tradizione italiana l'uso di colori accesi è esclusivo dell'architettura dei borghi marinari della costa ligure e amalfitana, oltre che delle isole intorno a Venezia. L'ibridazione di vocaboli classici con cromie accese e rilucenti mi ha rivelato la straordinaria assenza di inibizioni estetiche dell'architettura storica russa, che ha saputo integrare disinvoltamente l'architettura tradizionale delle chiese e quella delle case in legno, ravvivate da tonalità cromatiche ingenuie e luminose, con la ster-

minata mole degli edifici ufficiali, classicisticamente formulati.

A.V. *Ha avuto modo di visitare le case private? Che cosa La colpì nel modo di abitare gli ambienti quotidiani?*

C.C. Le poche abitazioni private che vidi a Mosca avevano stanze di dimensioni modeste, con soffitti piuttosto bassi, come si vedono nelle case comuni a Venezia, a Parigi e in genere nel Nordeuropa, mobili semplici e qualche tappeto o drappo tessile a terra o alle pareti. Diversa è la memoria di Tbilisi, dove le abitazioni in cui fui invitata per cene e incontri ufficiali (dal Rettore dell'Università, dall'architetto Victor Djorbenadze, autore dello stravagante palazzo delle Cerimonie della metà degli anni Ottanta) avevano ambienti vasti, con mobili spesso antichi e, naturalmente, tappeti e quadri. Quello tuttavia che mi colpì fu il contrasto tra gli interni non lussuosi, ma sapientemente colorati, accoglienti e ottimamente tenuti, e gli esterni degli edifici, che invece apparivano molto trascurati, prevalentemente grigi e talvolta quasi fatiscenti, con scale molto malandate e poco illuminate.

Nelle abitazioni che ho visitato, soprattutto a Tbilisi e qualcuna a Mosca, mi ha affascinato la presenza piuttosto significativa di fotografie di amici e famigliari, come i Lari domestici delle tradizioni mediterranee, non diversamente da quanto si vedeva nelle abitazioni italiane di ogni classe sociale fino agli anni Ottanta del XX secolo, dove il censo si rivelava solo nel pregio delle fastose cornici di argento.

A.V. *Al convegno c'è stato un confronto sulla casa contemporanea oppure si sentiva già che il tema stava per diventare secondario nel paese che era ormai avviato verso la sua fine?*

C.C. In effetti non ricordo che si sia parlato del tema abitativo, che non era più urgente in quegli anni, in cui era alla ribalta il tema del linguaggio e dell'espressività, conseguente alla Biennale di Architettura di Venezia del 1980, diretta da Paolo Portoghesi e intitolata *La presenza del passato*.



Fig. 1 - Claudia Conforti e Enrico Bordogna, Piazza Rossa, Mosca, 1990.



Fig. 2 - Claudia Conforti con Guido Canella, Mosca, 1990.

3. ALEKSEJ GINZBURG, ARCHITETTO E STORICO DELL'ARCHITETTURA

ALEKSEJ GINZBURG (1969) è un architetto, restauratore e ricercatore di storia dell'architettura, uno dei maggiori rappresentanti dell'architettura russa contemporanea. Vive e lavora a Mosca e a Londra. Nel 1993 ha fondato, insieme al padre Vladimir Ginzburg, lo studio di architettura "Ginzburg Arkitekts", con il quale ha realizzato diversi edifici (gli uffici in via Obruchev a Mosca, 2014-2018 e altri). Da molti anni è impegnato nel restauro di monumenti del costruttivismo sovietico, in ricerche storico-architettoniche, nonché nella promozione del patrimonio culturale degli anni Venti e Trenta del Novecento. Ha restaurato una serie di edifici storici (Villa Sytin a Mosca, fine XVIII – prima metà del XIX, restauro 2019), tra i quali alcuni monumenti d'avanguardia (la sede del giornale "Izvestija" a Mosca, architetto G. Barkhin, 1925 – 1927, restauro 2016). Tra i suoi lavori recenti si ricorda il restauro della Casa del Narkomfin, il condominio del Commissariato del Popolo delle Finanze a Mosca (M. Ginzburg, I. Milinis, S. Prochorov, 1928-1932, restauro 1995-2020). È Professore dell'International Academy of Architecture, vicepresidente dell'Unione degli architetti di Mosca e membro dell'Unione russa degli architetti e dell'Unione russa dei restauratori.



Fig. 1 - Casa del Narkomfin. Facciata laterale.
Foto Ginzburg Architects © Ginzburg Architects.

Anna Vyazemtseva Aleksej, a Mosca ha da poco portato a termine la ristrutturazione della nota Casa del Narkomfin, costruita da suo nonno Moisej Ginzburg e Ignatij Milinis novant'anni fa. Attualmente si tratta di uno dei rari esempi di restauro di un monumento architettonico del XX secolo in Russia in cui non solo è stata preservata la planimetria, ma sono anche stati ripristinati elementi originali dell'allestimento: le finestre, i termosifoni e persino la soluzione cromatica degli ambienti. Perché all'architetto contemporaneo interessa il restauro?

Aleksej Ginzburg Io vedo un grande divario tra la cosiddetta architettura storica, che comprende epoche molto diverse, e i monumenti dell'età contemporanea, che si differenziano in modo radicale e la cui diversità, credo, in futuro verrà capita meglio di adesso. Le differenze più importanti sono: la percezione di unitarietà dei monumenti d'avanguardia in questione, la loro determinatezza funzionale e il loro pragmatismo nella risoluzione di problemi funzionali; tutto ciò fa delle loro componenti le parti di un progetto, vale a dire che questa o quella funzione rispecchia non solo la soluzione volumetrica o la composizione architettonica dell'edificio, o degli elementi decorativi importanti, come accade negli edifici storici, ma letteralmente tutti gli elementi dell'edificio, incluse le soluzioni planimetriche e degli interni, hanno un ruolo, qualcuno minore, qualcuno maggiore. Come all'interno di un ingranaggio. Il progetto della Casa del Narkomfin era piuttosto globale: si trattava della creazione di un nuovo tipo di edificio residenziale e di una nuova tecnica di creazione di case, considerando che i suoi autori avevano alle spalle una ben nota storia di sviluppo di abitazioni. Eppure, consapevole delle necessità dell'uomo contemporaneo, Moisej Ginzburg cercò di fornire una risposta complessa. Quindi, quando la nostra équipe ha esaminato la Casa del Narkomfin, non ci siamo chiesti come restaurare gli interni, come restaurare questi o quegli altri dettagli. Era molto importante preservare quel poco che era giunto fino a noi così com'era in origine e riuscire a conservarlo. Uno dei lavori più complessi è stato la pulitura della

* Traduzione dal russo di Marta Cappiello.

superficie delle pareti dell'area comune, su cui c'era-
 non l'intonaco originale intatto e la vernice. Essendo
 rimasta abbastanza a lungo vuota ed essendo stata
 danneggiata in misura minore dai numerosi lavori
 di manutenzione, l'area comune era la parte meglio
 conservata. Eppure, è stato necessario rimuovere
 otto strati di pittura a olio per raggiungere il primo
 strato, per capire dove si trovava e separarlo dalla
 mestica. In questo modo siamo arrivati alla gam-
 ma cromatica originale. È un problema che spesso
 nei restauri odierni viene risolto attraverso una par-
 ticolare tecnica consistente nella creazione di una
 finestrella in cui viene mostrata la superficie storica
 intatta, mentre il resto dell'interno viene adattato alle
 nuove esigenze e rifatto completamente da capo. Nel
 nostro caso tutte le tecniche architettoniche sono
 dipese dalla funzionalità dell'edificio, e le soluzioni
 cromatiche degli interni hanno rispecchiato l'idea de-
 gli architetti riguardo al particolare effetto dei colori
 sull'utente. Per noi era importante rispettare questa
 idea. Ai nostri occhi quella dell'Avanguardia non è
 un'architettura decorativa. Ginzburg iniziò il lavoro
 sulla razionalità delle soluzioni cromatiche con un
 articolo sulla rivista "Architettura contemporanea"²
 un primo passo atto a illustrare il giusto approccio
 al colore, che deve armonizzare lo spazio abitativo,
 renderlo confortevole, comodo e produttivo.

A.V. *Basandosi sugli studi di quegli anni, Ginzburg collegava il colore degli interni alla psicofisiologia umana. Che cosa ne pensa delle sue soluzioni? Le sembrano interessanti solo dal punto di vista storico ed estetico o condivide l'approccio scientifico di Ginzburg?*

A.G. Condivido le idee che ha illustrato nei suoi articoli, le sue strategie di soluzione cromatica per gli interni, ma non solo. Ho avuto l'occasione di lavorare su diversi interni di edifici moderni, sia privati che collettivi. Nell'ultimo decennio ci siamo abituati all'idea che un interno chiaro, il più neutro possibile, crei un ambiente più confortevole, all'interno del quale si può poi giocare con delle scelte artistiche.

² M. Ginzburg, *Cvet v arhitekture*, "Sovremennaja Arhitektura", 1929, 2, pp. 74-77 [N.d.R.].



Fig. 2 - L'interno della hall nel corpo residenziale.
 Ricostruzione.

Foto Yuriy Palmin, 2020 © Ginzburg Architects.

Non mi riferisco alle soluzioni puramente ornamentali che gli inquilini adottano in base ai propri gusti o di quelle soluzioni che competono all'interior designer. La strategia che tiene conto della psicologia e della fisiologia umana è molto interessante. In essa risiede un enorme potenziale. Alcuni architetti hanno sperimentato questa strategia dopo Ginzburg. Per me, da un lato, è stata importante per preservare e ricreare le soluzioni originali, in quanto si trattava della componente di un monumento che doveva essere consegnato nella sua totalità agli spettatori odierni, ai visitatori o agli abitanti della struttura. Dall'altro, volevo mostrare quanto quegli esperimenti fossero attuali tutt'oggi. Nel corso dei lavori le due cose andavano di pari passo. Gli appartamenti facevano parte di un progetto commerciale e dovevano essere venduti. Io avrei preferito che fossero dati in affitto e amministrati da una società, come un residence. Purtroppo questo nella nostra realtà economica non è stato possibile. L'idea stessa che gli appartamenti sarebbero stati venduti a dei proprietari finali, ha reso necessario convincere l'imprenditore

edile che essi dovessero essere venduti rifiniti. E non solo rifiniti, ma anche completamente attrezzati: con sanitari, mobili da cucina, armadi a muro, illuminazione ecc. A quel punto si è creata una divisione tra due tipi di finiture. Siamo riusciti a preservare interamente le soluzioni degli autori nelle parti comuni del condominio, nelle scale, nei corridoi. Quanto agli appartamenti, il mio parere e quello dell'imprenditore divergevano. L'idea di creare degli interni bianchi, neutri, abbastanza in linea con l'architettura contemporanea, gli sembrava meno rischiosa per poter vendere rapidamente gli appartamenti. La mia proposta di ricreare le soluzioni cromatiche originali in tutti gli ambienti gli sembrava troppo estrema. Per cui abbiamo raggiunto un accordo informale, secondo il quale coloro che avrebbero acquistato un appartamento in corso di restauro e che sarei riuscito a convincere, avrebbero avuto una soluzione cromatica conforme a quella in cui ci siamo imbattuti durante le indagini preliminari. Coloro che non sarei riuscito a convincere avrebbero avuto la cosiddetta *white box*. In realtà, per l'intonaco di questi locali abbiamo utilizzato il colore della facciata, che non è propriamente bianco, in modo da preservare la coerenza stilistica di quegli appartamenti.

A.V. *Le soluzioni cromatiche sono diverse o si ripetono?*

A.G. No, sono tutte diverse. Per noi, essendo la soluzione cromatica degli interni uno degli elementi più importanti della Casa del Narkomfin, la procedura delle indagini preliminari è stata simile a uno scavo archeologico: abbiamo prelevato dei campioni di colore da numerosi strati di intonaco (fino a otto strati) attingendo dalla superficie di ogni parete all'interno delle unità e delle parti comuni. Così abbiamo scoperto che la gamma cromatica delle unità era varia. L'esperimento è stato incentrato su un assortimento di colori simili, tuttavia combinati in modo diverso e questo, credo, perché molte di queste variazioni cromatiche erano state sviluppate in base alle finiture dell'edificio. La logica della soluzione cromatica di per sé era conforme a quanto illustrato negli articoli di cui sopra di M. Ginzburg e alle

tavole cromatiche elaborate dagli autori e da Hinnerk Scheper³ a partire da Maljarstroj, ma in pratica l'intonacatura effettuata era decisamente più varia. La superficie delle pareti che danno sul lato occidentale era stata dipinta in tinte fredde, mentre quella delle pareti che danno sul lato orientale in tinte calde. Siamo riusciti quasi in tutti gli appartamenti a recuperare la colorazione originale. Alla fine sono riuscito a convincere un terzo degli acquirenti a rifinire i loro appartamenti con i colori originali.



Fig. 3 - Tetto-terrazzo. Spazio comune.
Foto Ginzburg Architects © Ginzburg Architects.

A.V. *Un vero successo.*

A.G. Infatti, anche se io, naturalmente, avrei voluto convincere il 100% degli acquirenti. Alla fine un terzo degli appartamenti è stato fatto nei colori originali, e due terzi nel colore della facciata (anche se la sua composizione, ovviamente, è più complessa del bianco). In tutti gli ambienti a uso comune abbiamo interamente ricreato i colori originali.

A.V. *Generalmente il costruttivismo viene associato soprattutto al manifesto socialista, con colori accesi e in contrasto tra loro – rosso, giallo, nero; ma le vostre ricerche mostrano tutto un altro approccio, tutta un'altra palette. Ha mai notato che l'acquirente avesse altre aspettative*

³ Hinnerk Scheper (1897-1957) è stato un artista, designer, fotografo, studioso del colore tedesco, allievo della scuola Bauhaus, condusse le ricerche sul colore presso Maljarstroj a Mosca tra il 1929 e il 1931 [N.d.R.].

rispetto ai colori della Casa del Narkomfin?

A.G. L'ho notato, ma non esattamente rispetto a ciò di cui sta parlando lei. Le soluzioni di contrasto cromatico proprie dei lavori degli artisti costruttivisti (El Lissitzky, Varvara Stepanova, le scenografie dei Vesnin) vengono associate da me e lei all'architettura di allora. La maggior parte delle persone che hanno comprato gli appartamenti della Casa del Narkomfin si prefigurava un'altra cosa: delle case bianche fuori, devono essere bianche anche dentro. Per questo il nostro imprenditore desiderava tinteggiare gli appartamenti di bianco, offrendo all'acquirente una *white box*. Si tratta di un'associazione superficiale con l'architettura degli anni Venti. Superficiale perché la logica di quest'architettura risiedeva nell'estetica derivante dal metodo funzionale. I costruttivisti all'inizio degli anni Venti erano affascinati da Le Corbusier e dalle sue case bianche, che derivano dall'esperienza dei suoi viaggi in Oriente. Le idee riguardanti l'abitazione popolare interessavano i costruttivisti, in quanto questo alloggio era quanto mai funzionale. Nei loro lavori essi si basavano esclusivamente sul metodo funzionale. Trovo che le idee legate al colore e al suo effetto sull'uomo siano una caratteristica importante del loro metodo. Ma, parlando con gli acquirenti delle unità, abbiamo visto che ci sono persone che difficilmente prediligono colori accesi, e che difficilmente avrebbero accettato l'idea di avere le pareti di una stessa stanza in tinte diverse. Per loro anche una gamma razionale dal punto di vista dell'effetto psicofisiologico costituirebbe una pressione sulla personalità. Per questo l'imprenditore del progetto ha preferito predisporre una scelta tra degli interni 'bianchi' e degli interni realizzati basandosi sul progetto originale. In generale credo che ancora oggi valga la pena di fare questi esperimenti con il colore. Essi possono avere un effetto positivo sull'uomo contemporaneo e non penso affatto che si tratti di una teoria obsoleta, superata all'inizio del XX secolo. Anche perché (ne ho un esempio) alcune persone che non gradivano i colori forti dopo essere entrate nella Casa del Narkomfin hanno cambiato idea. Gli acquirenti dell'appartamento di Miljutin⁴

avevano sempre vissuto in moderni interni chiari. L'appartamento di Miljutin si distingueva dalle altre unità proprio per il colore. Anche se esso rappresentava un'unità standard (tipo 'K'), Miljutin stesso, che aveva le sue idee in campo di pittura (prima della rivoluzione aveva studiato all'Accademia Imperiale di Belle Arti a San Pietroburgo), aveva elaborato la soluzione cromatica del proprio appartamento. Dal punto di vista del restauro era importante che questa soluzione venisse ripristinata. Purtroppo, negli ultimi quindici anni gli appartamenti, dati in affitto, hanno perso tutte le finiture autentiche. Abbiamo dipinto le pareti basandoci sui campioni che avevamo prelevato con un apposito trapano da piccoli frammenti rimasti intatti sotto la vernice. Abbiamo sperimentato alcune sfumature simili perché l'intensità del colore dei vari microcampioni era diversa. Visto al microscopio, il colore del campione prelevato diventava non eterogeneo, con delle sfumature particolari. Quindi abbiamo valutato la combinazione delle principali tonalità e colori delle superfici delle pareti e dei soffitti nelle varie stanze. Vista la soluzione cromatica originale con i propri occhi, i proprietari dell'appartamento hanno capito che gli interni dell'unità dovevano rispettare il progetto di Miljutin. Uno dei punti più scenografici è la finestra, che parte proprio dall'estremità della parete attigua; la sua superficie azzurra e la superficie del soffitto si confondono con il cielo oltre la finestra. Questo effetto ottico, progettato da Miljutin stesso, la dice lunga sul suo modo di concepire lo spazio. Possiamo vedere quanto lo distinguesse dall'approccio razionale di Ginzburg e Scheper. Perciò ci è sembrato particolarmente importante ricreare i colori autentici dell'appartamento di Miljutin così come li aveva concepiti lui. E ci siamo riusciti. Vista la presenza di situazioni simili nel corso di questo restauro ho voluto prefiggermi due obiettivi. Il primo è la conservazione delle parti e delle superfici della casa che si erano mantenute, la ricreazione degli elementi andati perduti e, dunque, del progetto originale nella sua totalità. Il risultato è che adesso possiamo avere una visione unitaria della Casa del Narkomfin. Il secondo

⁴ Nikolaj Miljutin (1889-1942) è stato un politico, architetto e urbani-

sta russo e sovietico, dal 1924 al 1929 commissario del popolo delle finanze, e in questo ruolo il committente della Casa del Narkomfin [N.d.R.].

è continuare quell'esperimento sociale iniziato dagli architetti, creando una casa per l'uomo della nuova età contemporanea. Oggi vediamo quanto questa casa sia attuale, interessante e comoda per i nostri contemporanei, i quali rappresentano ormai la terza generazione di abitanti della Casa del Narkomfin. Così abbiamo dimostrato che le idee degli architetti costruttivisti erano visionarie, proiettate verso il futuro e in anticipo sui tempi.



Fig. 4 - Spazio scala settentrionale.
Foto Yuriy Palmin, 2020 © Ginzburg Architects.

A.V. Perché, a suo parere, il costruttivismo oggi ancora attira la gente (anche negli edifici residenziali e non solo nelle opere pubbliche)? Cosa ha spinto a comprare questi appartamenti del costo così elevato, con una planimetria tanto insolita e degli spazi così singolari?

A.G. L'interesse per gli edifici storici nell'ultimo decennio è aumentato fortemente. Oggi possedere una casa o un appartamento storico è di nuovo uno

status symbol. Ma parlare semplicemente di un interessamento generale per il costruttivismo sarebbe esagerato. Questa casa, al di là del fatto che è uno dei più importanti monumenti architettonici degli anni Venti a Mosca, presenta anche delle caratteristiche che sono importanti per delle persone che vogliono comprare casa nella capitale e che non sanno nulla dell'architettura d'avanguardia. La casa è situata in centro, ma non dà su una strada rumorosa perché è separata da essa da un parco, ed è in una zona in cui le infrastrutture sono sviluppate. Alcuni degli acquirenti dappprincipio sono arrivati solo perché attirati da un appartamento ben posizionato al centro di Mosca. Ma la cosa importante è un'altra. Finiti per caso in un ambiente per loro strano, sono subito diventati patrioti del costruttivismo. La casa li conquistava e le idee insite in essa finivano per sembrare chiare e affini alle loro. Ma non basta solo l'interesse della comunità per la cultura dell'avanguardia e per l'architettura costruttivista. Serve un sistema statale di sostegno al restauro dei monumenti del XX secolo, che per ora possiamo soltanto sognare. Senza questo sistema ristrutturare importanti edifici pubblici di quel periodo come si deve è molto più difficile.

A.V. Dieci anni fa si parlava di demolire semplicemente la Casa del Narkomfin...

A.G. Sulla possibilità di demolirla sono girate molte voci. Potevano dire tutto ciò che volevano, ma persino negli anni Novanta, quando ancora non si era capito il valore del patrimonio edilizio degli anni Venti e Trenta, in genere nessuno ha mai messo in discussione il suo *status* protetto di monumento. Circa quindici-venti anni fa era già chiaro che non l'avrebbero demolita, ma nessuno voleva impegnarsi nel restauro. Innanzitutto perché l'attitudine dell'amministrazione moscovita di allora era apertamente critica verso il costruttivismo, in secondo luogo a causa delle complicazioni tecniche, e in terzo per quelle giuridiche. Insomma si trattava di una struttura poco appetibile dal punto di vista commerciale, ed è per questo che è rimasta abbandonata tanto a lungo. Ho l'impressione che sia stato l'in-

teresse verso la storia di Mosca in generale a permettere la riscoperta della cultura dell'avanguardia, che in realtà ancora si conosce poco, si capisce poco, le idee che furono dietro i progetti di questi edifici sono state analizzate poco. Difatti non disponiamo di studi particolarmente approfonditi su questa architettura, a parte i libri di Chan-Magomedov. Il suo enorme contributo sta nel fatto che egli è stato il primo a raccogliere materiale, il primo a scriverne. Si imbatté in una quantità immensa di informazioni. Tuttavia non aveva le possibilità, né fisiche, né tecniche, per uno studio dettagliato di questi edifici. Tutto ciò che abbiamo sono i suoi libri, perché gran parte dei nuovi testi o sono una riedizione delle sue fatiche, o sono basati sulle sue ricerche e in sostanza ripetono quello che ha scritto lui. Adesso noi, sulla base dell'esperienza del restauro che abbiamo (non solo la Casa del Narkomfin, ma anche la sede dell'Izvestija in Puškinskaja ploščad'), stiamo iniziando a descrivere come sono costruite queste case, in che modo la loro realizzazione concreta è legata al progetto e in che modo la funzione negli edifici trova espressione nelle soluzioni tecniche. In che modo il progetto architettonico, che dipende dalla funzione dell'edificio, trova espressione nelle soluzioni tecniche. Ginzburg ha scritto che l'architettura deve essere estremamente funzionale, mentre la cultura degli architetti che la elaborano e questo approccio funzionale devono dar vita a una nuova estetica. È interessante scoprire come questa nuova estetica nasceva proprio da tale approccio, sul quale attualmente è difficile trovare degli studi specifici.

A.V. *Persino fra i professionisti è piuttosto diffusa l'idea che l'architettura d'avanguardia sovietica sia stata costruita con materiali di fortuna e tecniche arretrate. La sua esperienza di lavoro dimostra che al contrario, malgrado la scarsità di determinati mezzi, comunque si tratta di progetti importanti proprio dal punto di vista costruttivo e tecnico.*

A.G. Ha ragione, queste credenze sono dure a morire. Io cerco di smentirle con argomentazioni concrete e oggettive. Lo stesso vale non solo per la



Fig. 5 - Aleksej Ginzburg e Alessandro De Magistris al cantiere di restauro della Casa del Narkomfin. Ottobre 2019 Foto Anna Vyazemtseva.

Casa del Narkomfin, ma anche per la casa di Ivan Nikolaev sulla via Ordžonikidze, per la sede del giornale "Izvestija" di Grigorij Barchin e per le costruzioni di Mel'nikov. Fra le strutture di cui ho curato il restauro mi viene in mente solo un'eccezione: il padiglione principale della Mostra dell'edilizia sulla Frunzenskaja naberežnaja (1935). E questo solo perché il padiglione all'inizio doveva essere temporaneo, per la sua costruzione sono stati utilizzati materiali di diversa qualità e durevolezza e molto è stato fatto in vista di una costruzione rapida del padiglione espositivo. Ma Mel'nikov, ad esempio, nel concepire il suo padiglione di Parigi o i suoi progetti moscoviti, non si sarebbe mai concesso una cosa simile. Dunque la maggioranza delle case costruite all'epoca dimostrano la conoscenza che i loro autori avevano delle tecniche edilizie. I costruttivisti hanno sicuramente tentato di affrontare l'importante problema dell'epoca dell'industrializzazione dell'edilizia. Quindi, quando diciamo che per la Casa del Narkomfin sono stati utilizzati materiali innovativi per l'epoca, quali la fibrolite, la xilolite ecc., è chiaro che lo scopo degli autori era quello di trovare soluzioni in grado di soddisfare le nuove tendenze. Gli

obiettivi che gli autori si erano prefissati consistevano nell'elaborazione di nuove strategie tecniche per l'edilizia moderna, che doveva assumere dimensioni industriali. Dunque gli architetti che hanno lavorato in quel periodo storico possedevano un grande bagaglio culturale e sapevano perfettamente come si costruisce una casa. Il modo in cui hanno elaborato i dettagli dei loro progetti non ha nulla a che vedere con la mancanza di materiale edile, come affermano oggi. Persino Ivan Nikolaev, che rischiò di essere arrestato per avere utilizzato dell'acciaio laminato per la costruzione della sua casa (e persino ha rischiato di finire nei lager, accusato di avere sprecato una materia prima strategica, quale era il metallo), comunque si era potuto permettere di usare l'acciaio laminato in una casa-comune. Io ritengo che questi architetti mirassero a raggiungere un risultato ottimale malgrado le condizioni economiche e la mancanza di risorse. Ginzburg nel libro *L'abitazione* [Žilišče, 1934] ha descritto dettagliatamente l'esperienza costruttiva della Casa del Narkomfin, mettendo nero su bianco cosa secondo lui era riuscito bene e cosa non molto. Quando criticavano il modo in cui la casa è stata costruita si sono serviti di questo libro, e hanno creato il mito dei presunti errori di costruzione ammessi dai progettisti. Ma Ginzburg anche in altri suoi scritti aveva analizzato con approccio imparziale case costruite da lui spiegando, in relazione ai nodi costruttivi, ai dettagli e ai materiali scrupolosamente descritti, quali soluzioni aveva dovuto adottare e quali erano ancora necessarie. È il caso, ad esempio, della protezione delle pareti della Casa del Narkomfin dall'umidità. L'intonaco era in uno stato ottimale, tranne nei punti in cui le grondaie collegate al tetto si erano rotte e laddove l'acqua proveniente dalle fioriere era andata a finire fra le crepe della muratura. Dunque gli effettivi problemi di deterioramento di alcune parti dell'edificio erano legati all'abbandono, piuttosto che alla scarsa qualità dei materiali.

A.V. *Passiamo alla questione dell'abitazione. Secondo lei, quanto le soluzioni realizzate nella Casa del Narkomfin rispondevano alle tendenze europee, occidentali, e in quale misura*

rispecchiavano le peculiarità russe, le tendenze locali di organizzazione degli interni? Sappiamo che Ginzburg si è occupato dello studio dell'abitazione tradizionale popolare. In che modo questi due elementi, la modernità e la tradizione, trovano espressione nel campo degli interni, dell'abitazione?



Fig. 6 - Aleksej Ginzburg e Alessandro De Magistris al cantiere di restauro della Casa del Narkomfin. Ottobre 2019 Foto Anna Vyazemtseva.

A.G. Penso che nell'Europa di allora non ci fosse niente di simile a ciò che Ginzburg fece nella Casa del Narkomfin, e sicuramente sarebbe più giusto dire che, al contrario, in linea di principio è stato il suo lavoro a influenzare le tendenze dell'edilizia pubblica e della tipologia abitativa europee. Questo è avvenuto fra gli anni Quaranta e Settanta, quando in Europa venivano implementati programmi edilizi su vasta scala, anche a seguito delle distruzioni belliche. Per quel che riguarda le tradizioni russe, c'è una certa continuità con i condomini prerivoluzionari. Tuttavia, nella Casa del Narkomfin gli appartamenti, inconsueti per la loro organizzazione spaziale, erano affiancati da un sistema di servizi. Ciò dava ai condomini la possibilità di vivere la propria vita privata all'interno dell'appartamento, usufruendo della comodità dei servizi collocati all'interno e nelle vicinanze del condominio. Inoltre, la vasta gamma di spazi comuni interni ed esterni creava possibilità di socializzazione e di interazione fra i condomini. Il che fa pensare più a una risposta alla richiesta dell'uomo contemporaneo, che alla grottesca organizzazione della vita dell'uomo della società comunista.

In questo vediamo la modernità di quest'edificio.

A.V. Secondo lei, cosa le è riuscito meglio nel processo di ristrutturazione della Casa del Narkomfin?

A.G. È stato un processo lungo e complesso. Persino con persone che capiscono l'importanza e il valore di questa architettura, c'è stato bisogno di fare un grande lavoro e di battersi in favore di soluzioni che implicassero misure di conservazione e di rispetto fedele per il progetto originale, quindi di far capire cosa era autentico del monumento, cos'è la conservazione e in cosa consiste il lavoro sui monumenti architettonici conforme alla Carta di Venezia (1964). Questo approccio al restauro ancora non è scontato in Russia. È più diffusa l'idea che se sei il proprietario di un edificio sei l'unico cui spetta il diritto di decidere quali cambiamenti apportare, anche se si tratta di un edificio storico.

La Casa del Narkomfin è composta da una quantità di parti, e per ognuna di esse è stato necessario adottare una strategia diversa: la pulitura, l'analisi delle funzioni, la ricerca di una metodologia di restauro e delle tecniche per elaborare una risposta accurata.

Ci sono elementi dell'edificio che, seguendo il nostro progetto di ristrutturazione, sono assolutamente riuscito a portare a una condizione di conservazione completa, e questo è ciò di cui sono soddisfatto, ne sono fiero. Ci sono parti che, per questa o quella ragione, siamo riusciti a restaurare solo parzialmente, e questo mi crea frustrazione. Credo che siamo riusciti ad andare abbastanza a fondo proprio laddove è stato necessario adottare una strategia di restauro varia e complessa. È molto importante. Serve da esempio per casi di recupero di monumenti dell'architettura contemporanea simili che, spero, aumenteranno, e per dimostrare l'indispensabilità di una strategia scrupolosa nella conservazione del materiale storico giunto fino a noi e di una strategia non meno scrupolosa nella ricreazione dei monumenti così come sono stati progettati. Sono felice quando vedo che le persone reagiscono con interesse, e quindi che capiscono che questi 'piccoli' dettagli sono tutto. Soltanto rispettando il progetto autentico e

le tecniche originali si possono ottenere dei risultati nel restauro dell'architettura contemporanea. Ciò appare ovvio quando si parla di edifici storici. Ma appunto in relazione ai monumenti contemporanei la comprensione del valore delle scelte degli autori nei dettagli, nel modo in cui sono stati realizzati, è solo all'inizio. Per questo sono così importanti gli esempi come quello della Casa del Narkomfin.



Fig. 7 - Casa del Narkomfin prima del restauro. 2016. Foto Roberto Conte © Roberto Conte.



Fig. 8 - Casa del Narkomfin prima del restauro. 2016. Foto Roberto Conte © Roberto Conte



Fig. 9 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 10 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 11 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Indagini sulla soluzione cromatica degli ambienti.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.



Fig. 12 - Casa del Narkomfin in corso di restauro.
Ex-appartamento di Miljutin. Prove del colore.
Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.

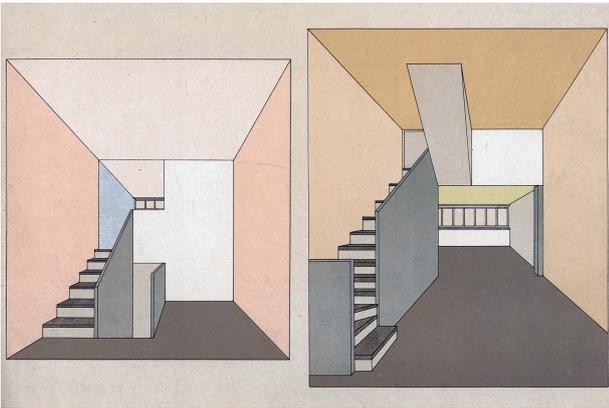


Fig. 13 - Hinnerk Schepper, Progetto della soluzione cromatica degli appartamenti. Casa del Narkomfin. 1929. "Maljarnoje delo", 1930, n. 1-2, inserto.



Fig. 14 - Casa del Narkomfin in corso di restauro. Indagini sulla soluzione cromatica degli ambienti. Ottobre 2019. Foto Anna Vyazemtseva.

◇ *Living and Building Spaces in Russia / USSR. Recollections: Interviews with Vieri Quilici, Claudia Conforti, Aleksej Ginzburg* ◇
ed. by Anna Vyazemtseva

Abstract

Interviews with Vieri Quilici, Claudia Conforti and Aleksej Ginzburg.

Keywords

Interviews, Vieri Quilici, Claudia Conforti, Aleksej Ginzburg.

Author

Anna Vyazemtseva Ph.D. in architecture and construction (History of Architecture), candidate in the history of arts, leading researcher of the Institute of History and Theory of Architecture and Urban planning and adjunct professor of history of architecture at the University of Rome “Tor Vergata”. Author of the book *Iskusstvo totalitarnoj Italii* [Art of totalitarian Italy] (Moscow, 2018) and of more than 50 publications and lectures on history of modern and contemporary art and architecture. She has been the curator (with A. De Magistris – Politecnico, Milan) of the exhibition “Terragni and Golosov: Novocomum in Como — Club Zuev in Moscow. Comparisons and affinities” in Como and Moscow (2019). She taught at Politecnico di Milano, University of Rome – 3 and was a post-doc fellow at the University of Insubria (2016-2019). Research interests: art, architecture and urban planning of late XIX – XX c., modern and contemporary Italian art and architecture, cultural relations between USSR and the West, Russian artists and architects in Italy in XX c.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Claudia Conforti, Aleskej Ginzburg, Vieri Quilici, Anna Vyazemtseva