

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 72 (1985)  
**Heft:** 4: Neue Abschnitte : Ein- und Umbauten = Nouvelles étapes : transformations = New stages : installations and conversions

**Artikel:** Vier Beispiele : das Neue korrigiert die Geschichte = Le nouveau corrige l'histoire : quatre exemples de restauration = Four examples of restoration

**Autor:** Fumagalli, Paolo  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-54748>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Vier Beispiele

## Das Neue korrigiert die Geschichte

In der Gegenwart erben wir ein Objekt aus der Vergangenheit, welches wir umändern und für die Zukunft bewahren müssen. Da jedoch jeder Eingriff auch eine Veränderung bedeutet, selbst wenn er unter strengster Rücksicht für das Antike vollzogen wird, so ist es nötig, dass dieser Eingriff im Bewusstsein der historischen Werte, mit denen man konfrontiert ist, geführt wird. Die Antwort des Architekten darauf liegt in dem ihm eigenen Arbeitsmittel, nämlich im Projekt, verborgen: eine unvermeidbar subjektive Antwort, um die Tugenden des Antiken – wenn solche vorhanden sind – zu qualifizieren oder um neue architektonische Qualitäten innerhalb eines historischen Raumes zu erfinden.

### Quatre exemples de restauration

Nous héritons maintenant d'un objet du passé que nous transformons et devons préserver pour l'avenir. Mais comme chaque intervention conduit aussi à une modification, même si elle est effectuée avec le respect le plus strict de l'antique, il est nécessaire qu'elle soit menée dans la conscience des valeurs historiques auxquelles on est confrontés. La réponse de l'architecte est cachée dans son moyen de travail propre, à savoir le projet: une réponse inéluctablement subjective pour qualifier les vertus de l'antique, lorsqu'elles existent, ou pour inventer de nouvelles qualités architecturales au sein d'un espace historique. *(Texte français page III)*

### Four examples of restoration

In the present we inherit an object from the past, which we have to transform and preserve for the future. However, since every intervention also signifies a change, even if it is carried out with the strictest respect for the old substance, it is necessary for this intervention to be proceeded to in full awareness of the historic values confronting us. The architect's answer is contained within the practical instrument at his disposal, that is to say, in the project: an unavoidably subjective answer, if he is to modify the positive values of the traditional – if such exist – or to invent new architectural qualities within a given historic space.

Für einen Architekten besteht jede Gelegenheit, Architektur zu schaffen, nicht bloss aus materieller Arbeit, sondern vor allem einmal aus einem Vorwand zum Entwurf von Projekten und zu kulturell wichtiger Arbeit. Jede Gelegenheit, etwas zu entwerfen, bringt aber eine dem Entwurf je eigene, präzise Thematik mit sich. Aufgabe der Entwurfsarbeit ist es demnach, diese Thematik aufzudecken und eine Lösung dafür zu finden.

Wenn es sich nun aber um die Restaurierung eines antiken Gebäudes handelt – wie sieht dann die vom Architekten zu entdeckende Thematik aus? Wir erben ja in der Gegenwart ein Objekt der Vergangenheit, das wir für die Zukunft umwandeln und erhalten sollen. Aber welche Vergangenheit soll so für welche Zukunft erhalten werden? Oder mit anderen Worten: die Vergangenheit wird nur in dem Masse an einem antiken Gebäude sichtbar, wie sein Alter erkennbar ist, denn wie wäre es sonst ein Beweis räumlicher, formaler und künstlerischer Werte? Da die Entwurfsthematik in bezug auf die Würdigung der im antiken Gebäude enthaltenen Werte variiert, ist es nötig, zunächst einmal diese Qualitäten aufzudecken, sie dann zu schützen und endlich hervorzuheben. Mit anderen

Worten: die Restaurierungsarbeit besteht im Entziffern der Gebäudegeschichte, um dann das Projekt klar umreissen zu können. Aber vorsichtig, dieses Entziffern besteht nicht in der Arbeit eines Historikers, der Objektivität eines Spezialisten, sondern vielmehr in der Subjektivität der Analyse des Architekten. Hier herrscht also ein grosser Unterschied, da ein Entwurf notwendigerweise auch Entscheidungen mit sich bringt. Wählen heisst aber vor allem analysieren, teilen und dann wiederum miteinander verbinden, betonen, Hierarchien bilden, unterstreichen, aber auch ausklammern. Ein wertvolles Gebäude verdient respektiert zu werden, das ist ganz offensichtlich: aber Respekt bedeutet nicht Selbstzensur, sondern vielmehr Lösungen ersinnen und zur Ausführung bringen; verwandeln also, um sicherzustellen, dass diese Qualitäten auch erkannt werden, so dass die antiken Werte gewürdigt und genossen werden können.

Diese Beteuerungen mögen banal und offensichtlich tönen. Aber Vorsicht, der Weg der Architektur ist mit Restaurierungsprojekten gepflastert, die blosser Entwurf geblieben sind oder einem Veto zum Opfer fielen, weil sie Entscheidungs-momente enthielten und etwas vorschlu-

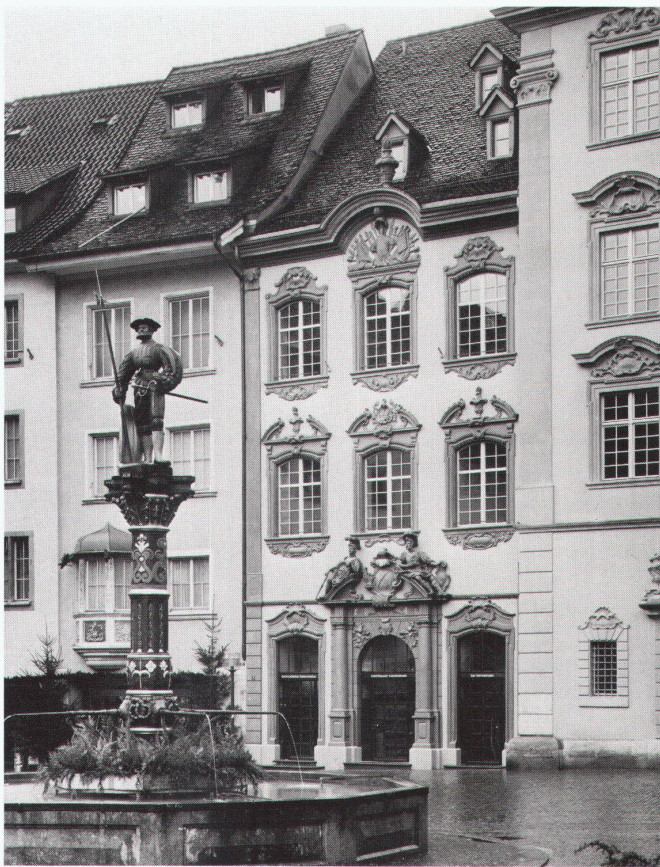
gen, was fatalerweise einer subjektiven, historischen Leseart entsprach. Oder dann waren es Projekte, die nur deshalb bekämpft wurden, weil sie ein räumliches Drama vorsahen, in dem das Neue zur Konfrontation, Zerreissung und Opposition des Antiken wurde. Carlo Scarpa liebte es, von seinen Zusammenstössen mit Kommissionen zu erzählen, und davon, dass – wenn da nicht die Unterstützung des Museumsdirektors Licisco Magagnato gewesen wäre – seine Restaurierung von Castelvecchio in Verona niemals derart vollendet hätte realisiert werden können. Nur ein für den Schutz von Kunstdenkmälern verantwortlicher, aufgeklärter Experte konnte die Durchbrechungen, neuen Anbauten, das Eisen und den Eisenbeton akzeptieren oder auch entscheiden, wo und wie die Statue Cangrandes aufgestellt werden sollte. Scarpa hat seine historische Leseart umsetzen können und damit das ihm fundamental erscheinende Thema des Entwurfs für diese Restaurierungsarbeit zu realisieren vermocht: den Zirkulationsweg. Dieser ist nicht bloss Durchgang, sondern auch Ort des Geniessens und einer konstanten historischen Interpretation seitens des Benützers.

Architekten:  
Trix und Robert Haussmann, Zürich

Die Konfrontation mit der Moderne – in Scarpas Intervention in Verona wurde dieser Aspekt besonders betont – ist jedoch immer ein fundamentales Thema der Restaurierung gewesen. Ein Beispiel dafür ist die Bank von Schaffhausen, die von Trix und Robert Haussmann realisiert wurde. Alles Neue befindet sich

hier im Inneren: der Farbkontrast der verschiedenen Marmorarten betont die enge Beziehung zwischen dem eigenen Entwurf und dem der spätbarocken Außenfassade. Dazu kommt, dass den drei die antike Fassade teilenden Achsen Funktionen im Inneren entsprechen, unter denen sich auch jene des Atriums der

Bank selbst befindet, die auf der mittleren Symmetrieachse liegt. Auch wenn «Sympathie»-Beziehungen bestehen, so bleiben doch alt und neu autonom: und es ist gerade diese Autonomie der spätbarocken, öffentlichen Fassade, die ihr zu einer neuen, ihr eigenen Würdigung verhilft.



1

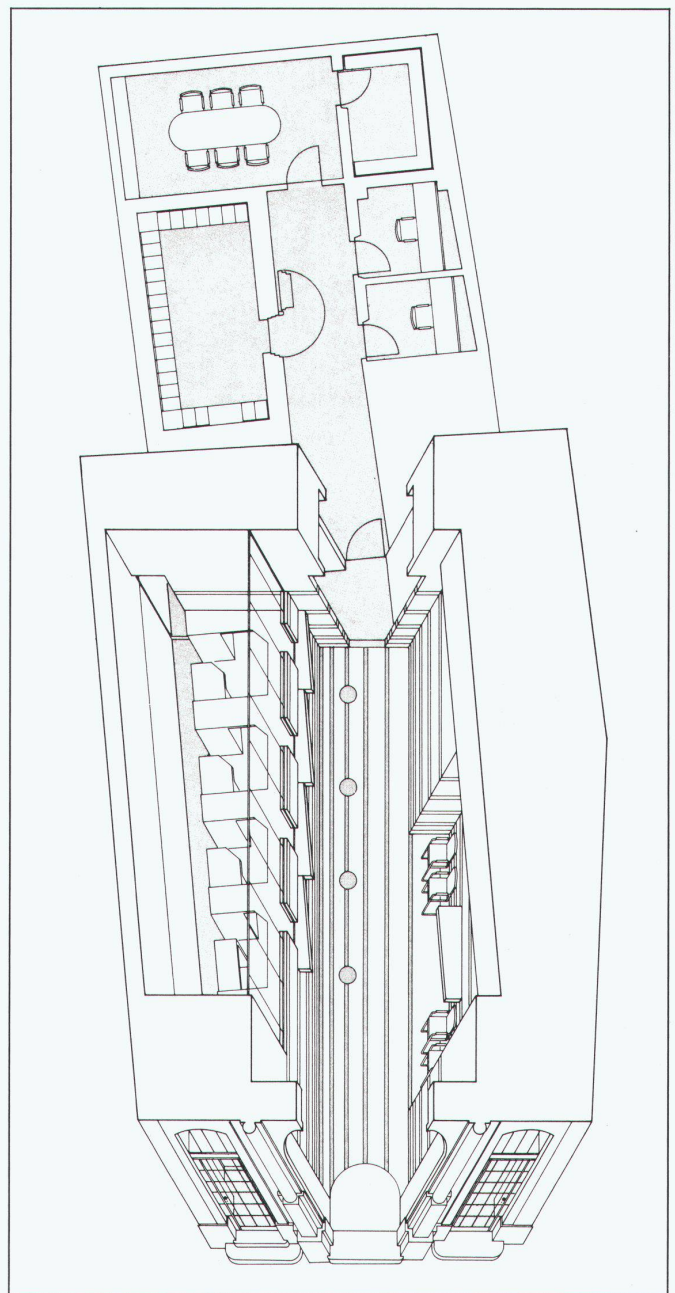
1-3  
**Schaffhauser Kantonbank, Herrenstube: Umbau 1984.** Architekten: Allgemeine Entwurfsanstalt Zürich, Trix und Robert Haussmann. Mitarbeiter Iris Niggli, Stefan Hofer und Architekturbüro H.P. Oechslis, Schaffhausen

1  
Der heutige Bankeinbau bezieht sich wieder ganz auf die spätbarocke Fassadengestaltung und insbesondere auf die drei Achsen: durch das Hauptportal zur Bank in der Mitte, links zum Geldautomaten und rechts zum Treppenhaus / L'aménagement bancaire actuel correspond de nouveau entièrement à l'esthétique fin baroque de la façade et en particulier aux trois axes: au travers du portail principal de la banque au milieu, à gauche vers les distributeurs de billets et à droite vers la cage

d'escalier / Today's insertion of a bank again and entirely refers to the late Baroque design of the façade and in particular to the three axes: through the main entrance in the middle, at left towards the automatic money dispenser and at right towards the staircase

2  
Axonometrischer Grundriss / Plan axonométrique / Axonometrical ground-plan

3  
Innere Schalterhalle mit marmornen Längsstreifen in zwei Kontrastfarben, Rosa und Grau, verkleidet / L'intérieur du hall des guichets en marbre. Revêtement de bandes longitudinales en deux couleurs contrastées rose et gris / Interior bank hall lined with longitudinal marble bands in two contrasting colours pink and grey



2



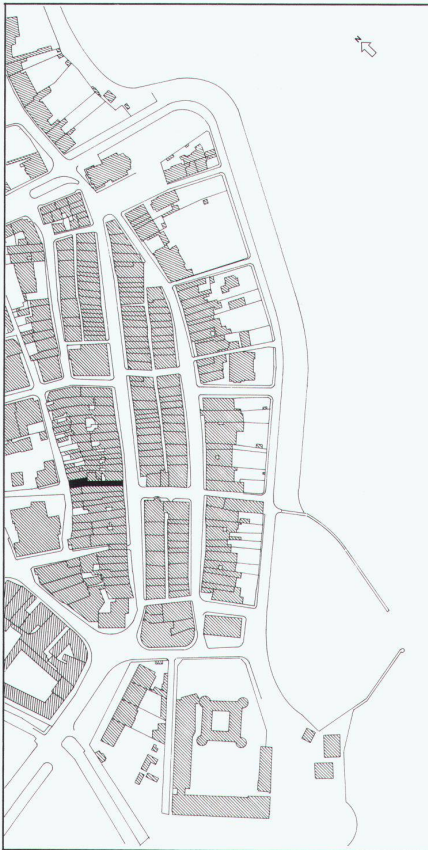
3  
Werk, Bauen+Wohnen Nr. 4/1985

Architekt:  
Atelier Cube, Lausanne

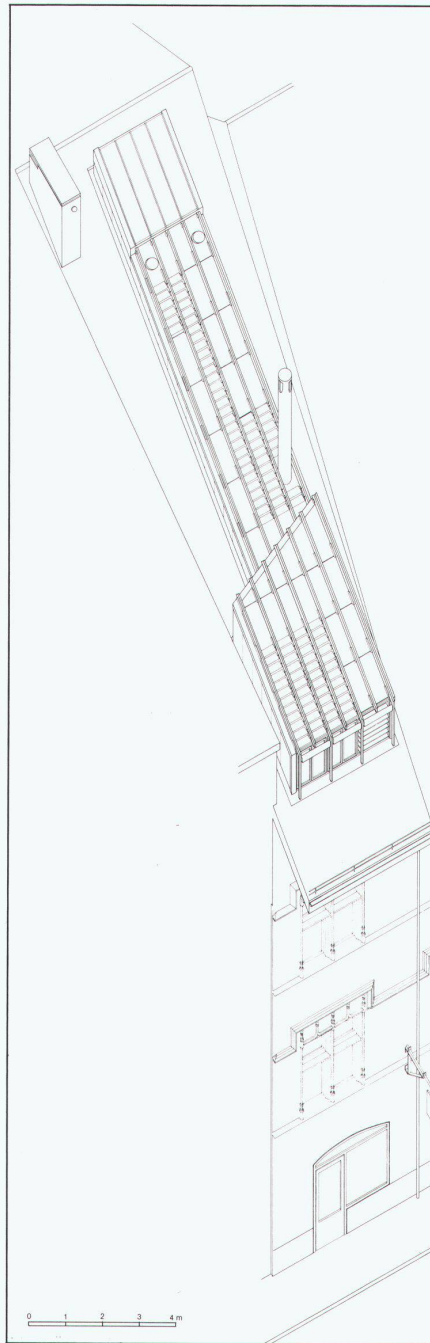
Es ist dies ein gewissermassen analoges Thema zu jenem des Ateliers Cube in Morges: während nämlich die antike Strassenfassade in ihren ursprünglichen Dimensionen restauriert und mithin in bezug auf ihre eigenen Werte gewürdigt

wurde, zeigt sich das Neue am Dachprofil mit seinen eisernen Gerüsten und Verglasungen. Die Betonung der spezifischen Werte der einzelnen Konstruktionsmaterialien, die für jede Epoche typisch sind, soll hier zum Instrument der

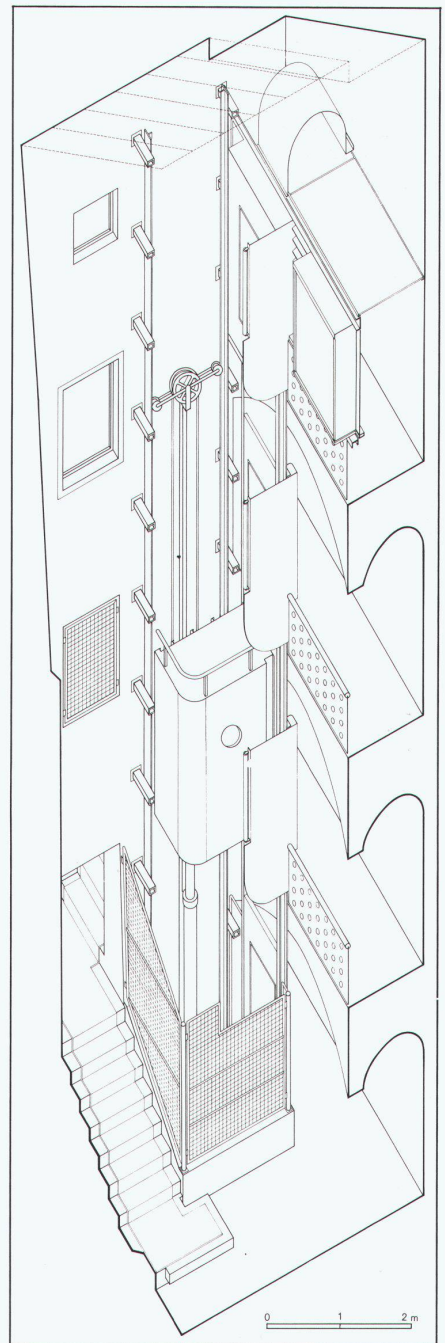
grösseren Lesbarkeit des architektonischen Eingriffs werden. Die verputzte Mauer des antiken Gebäudes steht im Kontrast zum im modernen Eingriff verwendeten Eisen.



4



5



6

4-6  
**Restaurierung in Morges.** Architekt: Atelier Cube, Lausanne, Guy Collomb, Marc Collomb, Patrik Vogel

4  
Situationsplan / Plan de situation / Site plan

5  
Axonometrie der Fassade und des Daches / Axonométrie de la façade et du toit / Axonometry of the elevation and the roof

6  
Axonometrie des inneren Hofes, mit Aufzug / Axonométrie de la cour intérieure avec ascenseur / Axonometry of the interior courtyard, with lift



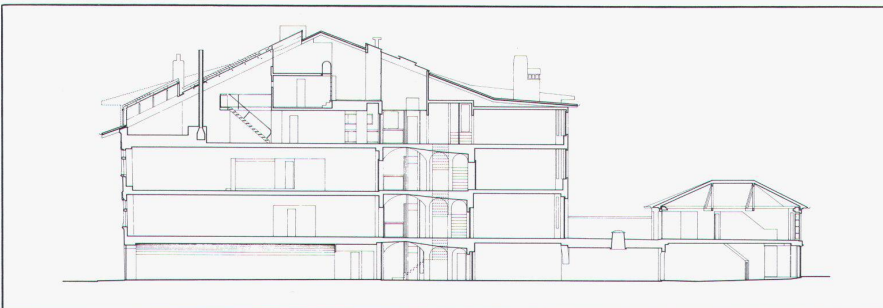
7



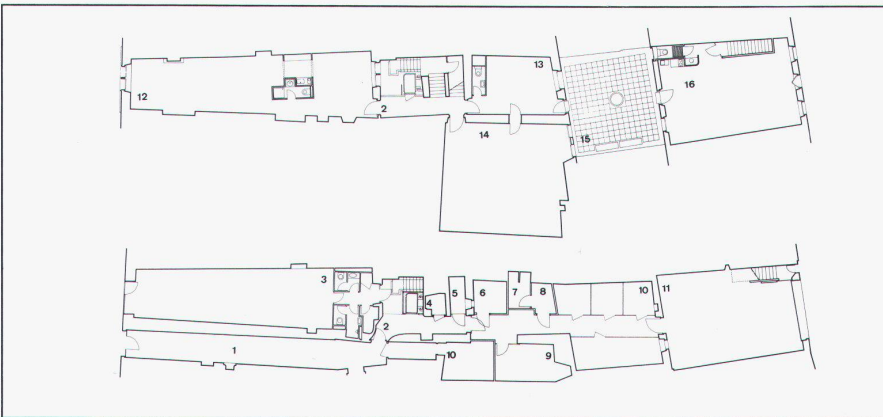
10



11



8



9

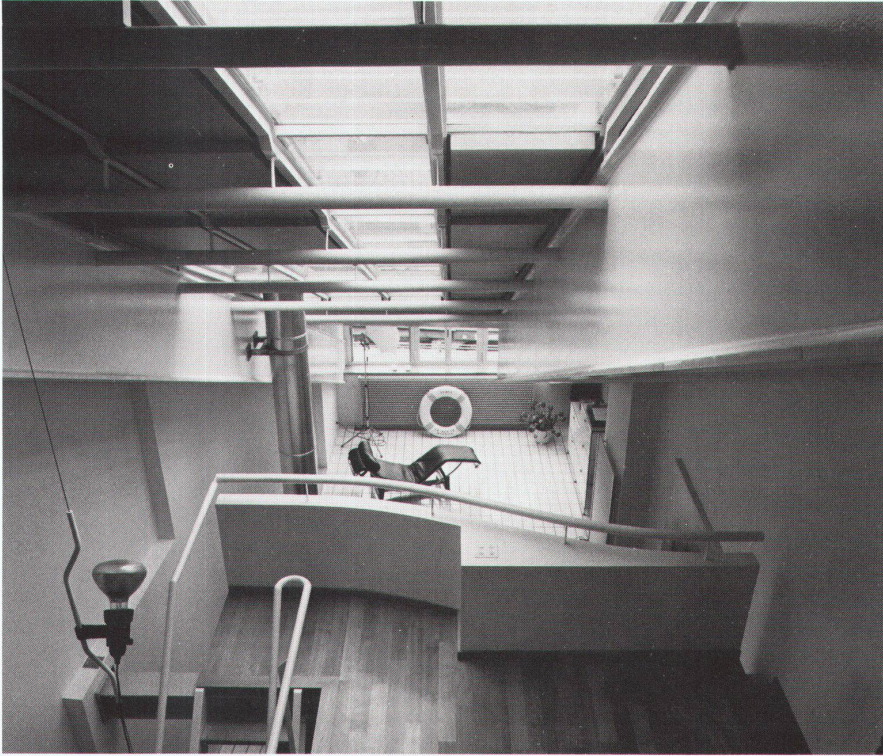
7 Wohnzimmer im 3. Obergeschoss / Salle de séjour au 3ème étage / Living-room on the 3<sup>rd</sup> floor

8-9 Schnitt und Grundrisse 1. Obergeschoss und Erdgeschoss, Massstab 1:500 / Coupe et plans du 1er et du rez-de-chaussée / Section and 1st and ground floors

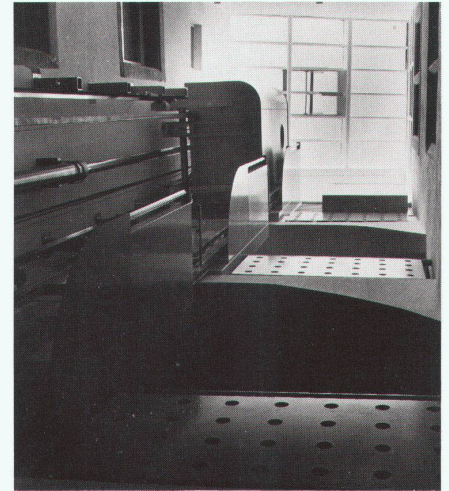
1 Eingangskorridor, 2 Hof mit Aufzug, 3 Handel, 4 Aufzugsmaschinen, 5 Container, 6 Heizung, 7 Sanitärraum, 8 Wäscherei, 9 Trockenraum, 10 Keller, 11 Garage, 12 Büro oder Wohnung, 13 Büro, 14 Konferenzzimmer, 15 Aussenhof, 16 Atelier, 17 Wohnung, 18 Studio, 19 Wohnzimmer, 20 Essnische, 21 Küche, 22 Badezimmer, 23 Schlafzimmer, 24 Galerie, 25 Sauna, 26 Dusche, 27 Doppelraum über Schlafzimmer, 28 Kleiderschrank

10 Zustand vor dem Umbau / Etat avant transformation / Condition before the modernization

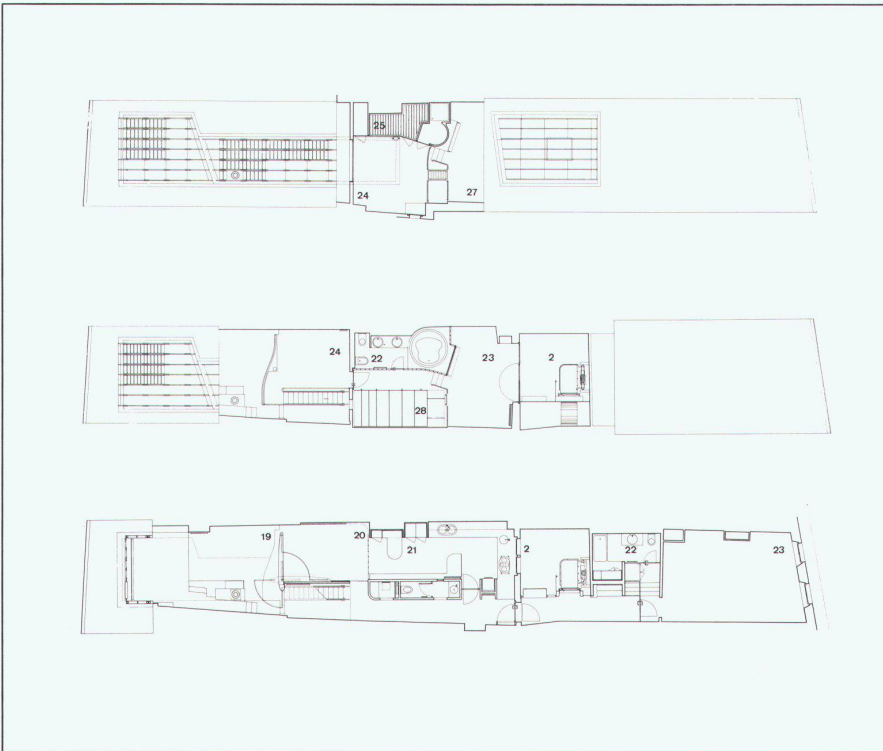
11 Zustand nach dem Umbau / Etat après transformation / Condition after the modernization



12



13



14

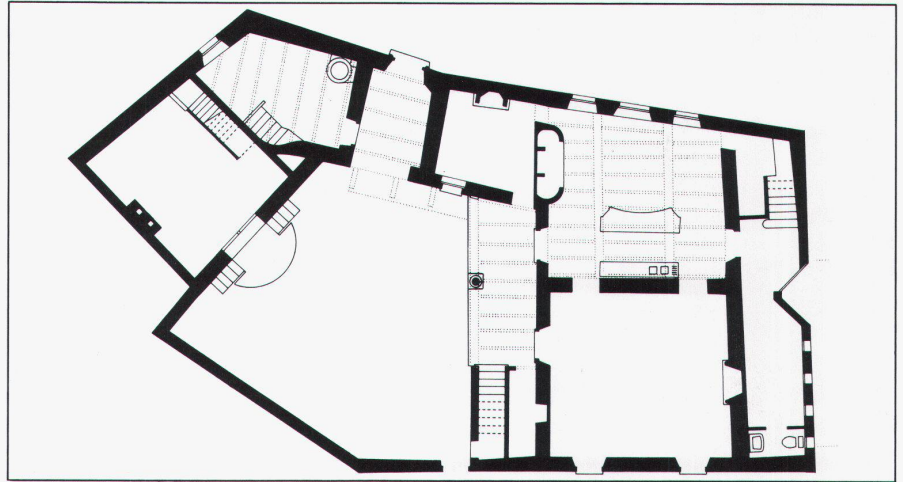
12 Galerie und Wohnzimmer, unten das Oberlicht / Galerie et salle de séjour, en bas le lanterneau / Gallery and living-room; below: the sky-light

13 Innerer Hof mit dem Aufzug / Cour intérieure avec ascenseur / Interior courtyard with lift

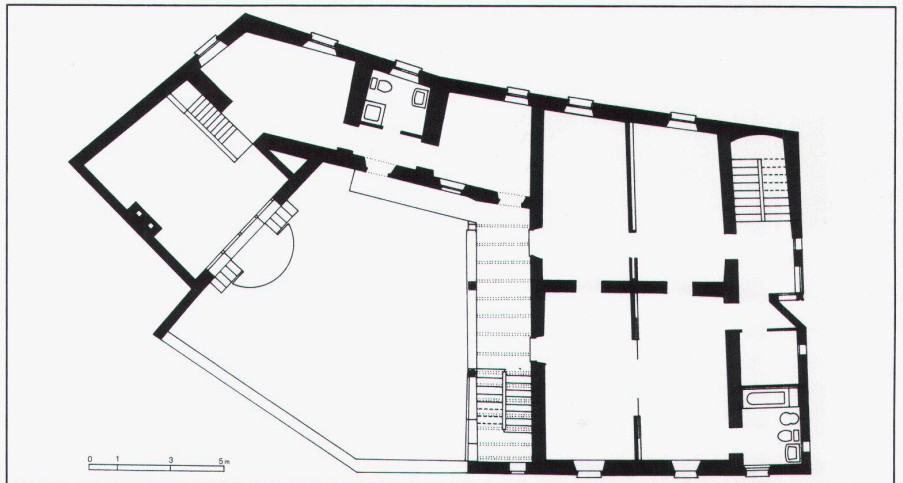
14 Grundrisse 4., 5. und 6. Obergeschoss / Plans du 4ème, 5ème et 6ème étages / Plan of 4th, 5th and 6th floors  
 1 Eingangskorridor, 2 Hof mit Aufzug, 3 Handel, 4 Aufzugsmaschinen, 5 Container, 6 Heizung, 7 Sanitärraum, 8 Wäscherei, 9 Trockenraum, 10 Keller, 11 Garage, 12 Büro oder Wohnung, 13 Büro, 14 Konferenzzimmer, 15 Aussenhof, 16 Atelier, 17 Wohnung, 18 Studio, 19 Wohnzimmer, 20 Essnische, 21 Küche, 22 Badezimmer, 23 Schlafzimmer, 24 Galerie, 25 Sauna, 26 Dusche, 27 Doppelraum über Schlafzimmer, 28 Kleiderschrank

Die Architektur eines Gebäudes spiegelt immer die Bedingungen des je gegebenen Ortes. So ist, je qualifizierter und motivierter seine Architektur, diese auch mehr mit den Bedingungen des Kontextes verbunden sowie mit den Ausserräumen, die es im Moment seiner Schaffung beeinflussten. Aber eine Stadt ist ein sich ständig in Wandlung befindender Organismus, oft auch in bestimmten Situationen arrogant und verletzend, der die städtischen Vorbedingungen, aus denen die Architektur überhaupt erst entstand, völlig verdreht. Als Mussolini die alten Quartiere um die Kirche von St. Peter in Rom abriess und die breite, geradlinige Via della Conciliazione schuf, hat er auch die strukturellen, städtischen Gegebenheiten verändert, die den elliptischen Platz der berninianischen Säulenhalle bestimmte. Ohne deswegen nach Rom rennen zu wollen, um eine unmögliche Situation zu beheben, ist doch nicht zu leugnen, dass auch im Bereich der Instandsetzung städtischer Orte, in der Wiederherstellung eines Sinnes der sie charakterisierenden Gebäude Probleme entstehen. Oder besser: drehen wir doch einfach das ganze Argument um, so dass man sagen kann, es sei der Eingriff in ein antikes Gebäude, der dem veränderten Kontext gerecht werden müsse – einem Kontext, mit dem die architektonischen Fassaden heute keinerlei Verbindung aufweisen –, um so neue Spannungsmomente zu schaffen, neue Beziehungen der Logik, basierend auf den heute existierenden städtischen Gegebenheiten.

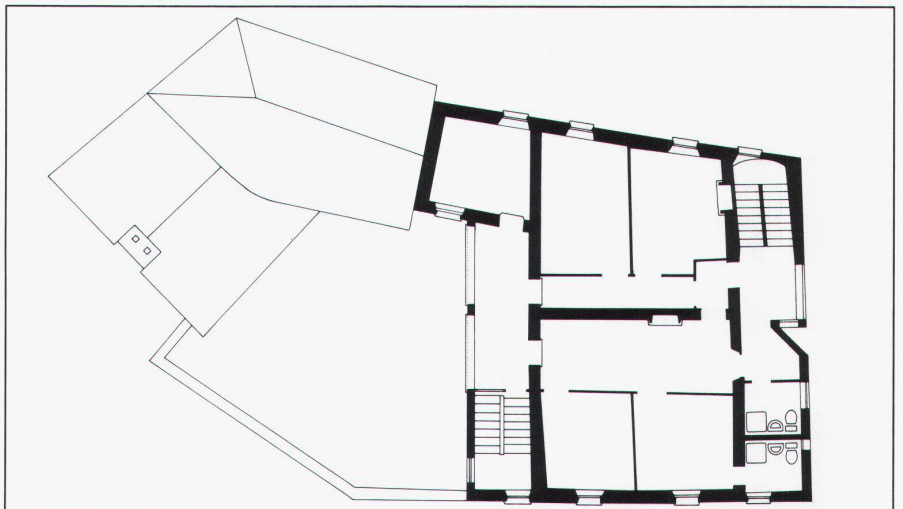
Für Reichlin und Reinhart besteht diese Entwurfsthematik am Beispiel des Instandstellungsprojektes in Breganzona in einer Sekundärfassade des Dienstleistungsblocks, welche, den anderen untergeordnet, aus der vorher existierenden entstand. Dennoch ist eine Fassade in bezug auf die Umgebung von grösster Wichtigkeit, weil sie eine entscheidende Position im Blick vom antiken Kern auf das Gelände einnimmt. Das Thema be-



15



16



17

15 - 24  
Entwurf für eine Restaurierung in Breganzona, 1983. Architekten: Bruno Reichlin und Fabio Reinhart

15 16 17  
Von oben nach unten: Erdgeschoss, 1. und 2. Obergeschoss / De haut en bas: rez-de-chaussée, 1er et 2ème étages / From top to bottom: ground floor, 1st and 2nd floors

steht deshalb in der Erfindung einer neuen Fassade, die einerseits in bezug auf die anderen autonom zu sein hat, andererseits aber eine Front bilden soll, die dem öffentlichen Gebrauch städtischen Raumes entspricht. Der neue Entwurf will nicht die Eigenart einer sekundären Fassade übergehen, auch wenn deren markante Symbolkraft und ihr Relief den Anblick aus der Distanz miteinbeziehen. Der

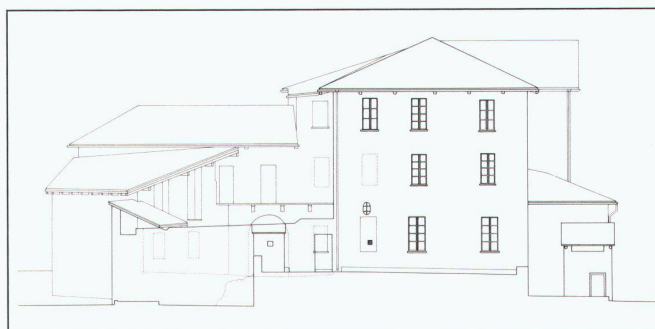
neue Entwurf will darüber hinaus ein Konzentrat konstruktiver und ikonografischer Themen sein: vom grossen Stützbalken aus, der das Dach in Übereinstimmung mit der darunterliegenden Öffnung trägt, bis zu den kleinen Pfeilern der vorgetäuschten Veranda, die ihrerseits den Abschluss einer bereits bestehenden Galerie vorspiegelt, bis hin zu dem kleinen Haus mit dem verkürzten Dach, dessen

Perspektive an für alte Gebäude typische Anbauten erinnert, die sie vorzutäuschen sucht. Die Technik des «trompe l'œil» ist hier das Mittel des Entwurfs, das eingesetzt wurde, um – im Ausgleich zum öffentlichen Raum – eine private Fassade zu schaffen.

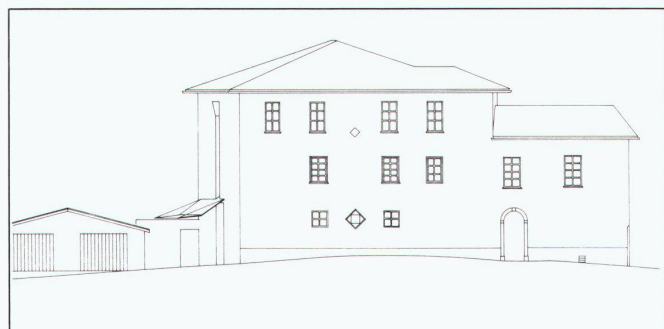
Die Funktionsorganisation und die hierarchischen Beziehungen der Innenräume eines Gebäudes spiegeln eine Art



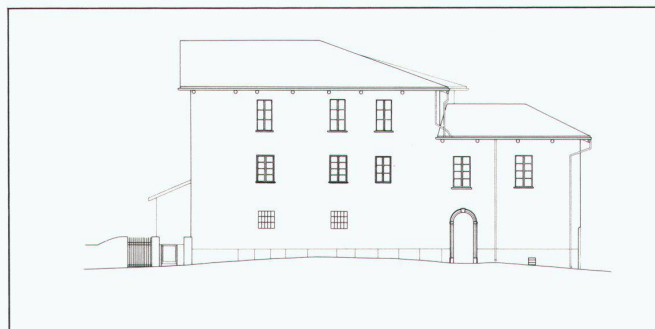
18



19



20



21



22



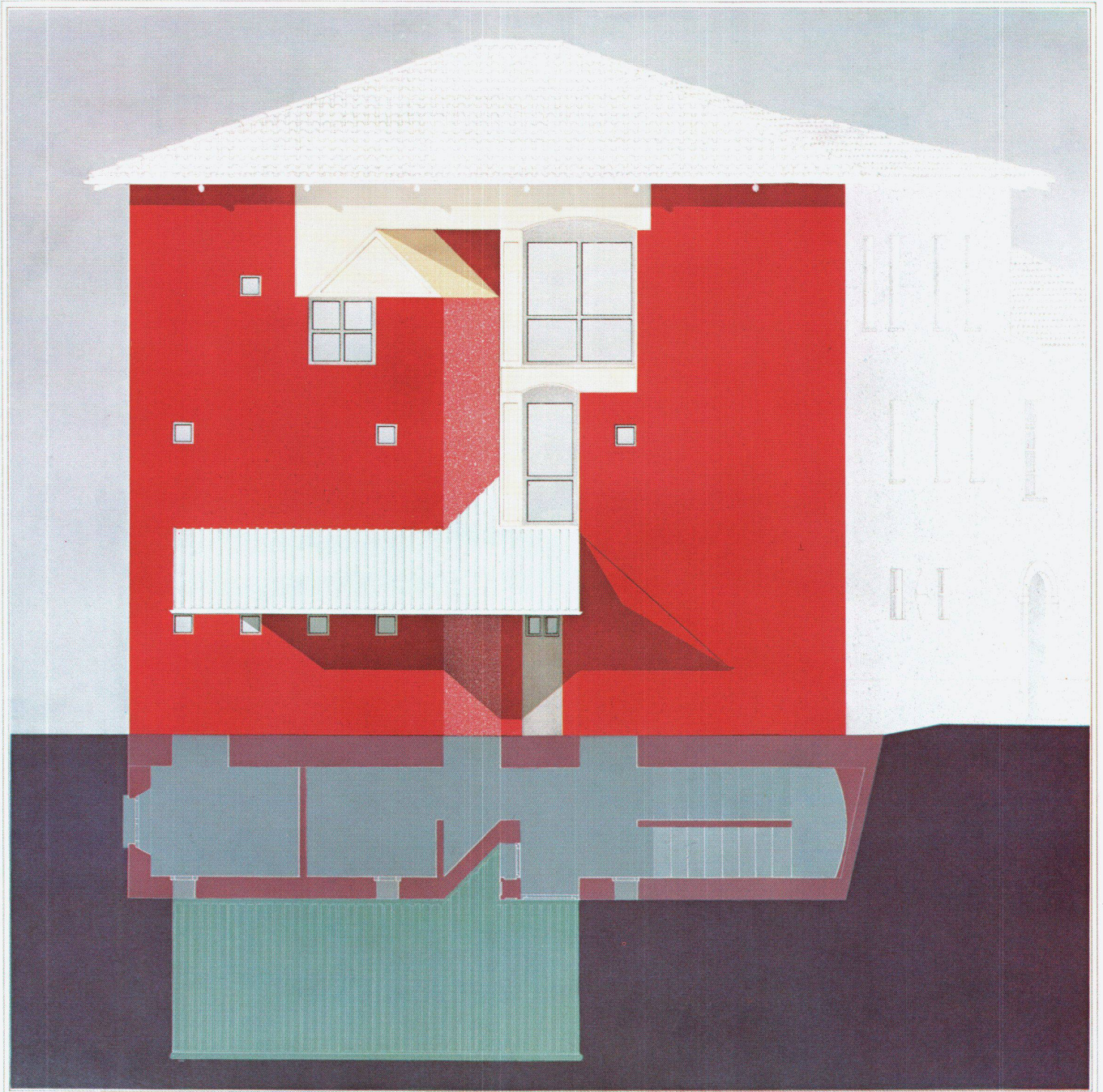
23

18 19 Südostfassade nach und vor der Restaurierung / La façade sud-est après et avant la restauration / Southeast elevation after and before the restoration

20 21 Norwestfassade nach und vor der Restaurierung / La façade nord-ouest après et avant la restauration / Northwest elevation after and before the restoration

23 Nordostfassade vor der Restaurierung / Façade nord-est avant la restauration / Northeast elevation before the restoration

22 Schnitt und Südwestfassade nach der Restaurierung / Coupe et façade sud-ouest après la restauration / Section and southwest elevation after the restoration



24

Der Entwurf zitiert explizit ikonographische Fragmente als Collage: die Wandöffnung erinnert an Bottas Wandauschnitte, das kleine Haus mit dem verkürzten Dach ist ein Thema in der Malerei von De Chirico, die geschlossene «falsche» Loggia ironisiert denkmalpflegerische Verbote, die Collage als Ganzes integriert sich in das alte Quartier / Le projet cite explicitement des fragments iconographiques

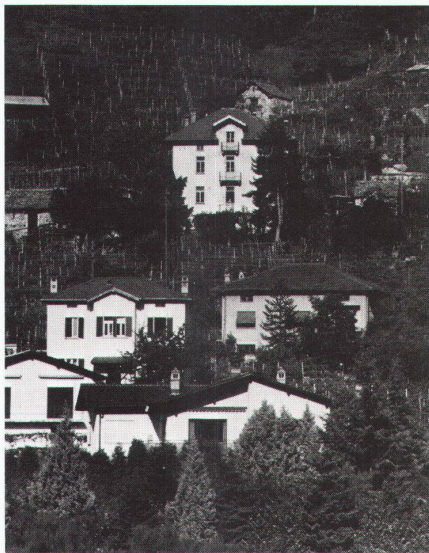
formant un collage: l'ouverture dans le mur rappelle les percements de paroi de Botta; la petite maison avec toiture en raccourci est un thème de la peinture de De Chirico; la «fausse» loggia fermée ironise sur les interdits de la protection des monuments; dans son ensemble, le collage s'intègre au quartier ancien / The design explicitly cites iconographic fragments as collage: the wall opening recalls Botta's

wall apertures; the small house with the abbreviated roof is a theme in the painting of De Chirico; the closed "false" loggia comments ironically on building code prohibitions; the collage as a whole is integrated in the old neighbourhood

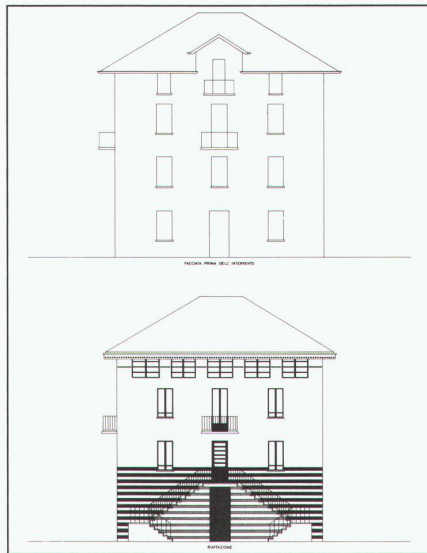
des Lebens und des Gebrauchs, die für den ursprünglichen, historischen Moment charakteristisch waren. Sie sind ein getreuer Spiegel antiker Gewohnheiten und antiker Kultur. Aber heute haben sich die funktionalen Beziehungen verändert; das heisst aber auch, dass die Funktionen selbst sich geändert haben, da sich die Komfortschwelle verschob und auch der Geschmack von damals nicht mehr der unsrige ist. Deshalb bedeutet die Wiederherstellung eines alten Gebäudes gleichzeitig eine präzise umrissene Verlet-

zung ebendieses Baus: sie bedeutet Modifikation ebenso wie Abbruch und Aus-höhlung zur Adaption der antiken Organi-sation an die neuen Anforderungen. Aber bis zu welchem Punkt? Bis zu jenem, an dem sich alles zu einer Einheit zusammenfügt, ohne deshalb das Gebäu-de für immer zu verfremden, ohne seine eigentliche Substanz zu zerstören oder seine strukturellen und architektonischen Charakteristika unverständlich zu ma-chen. Wichtig ist schliesslich vor allem, dass das Gebäude nicht zu einem ausge-

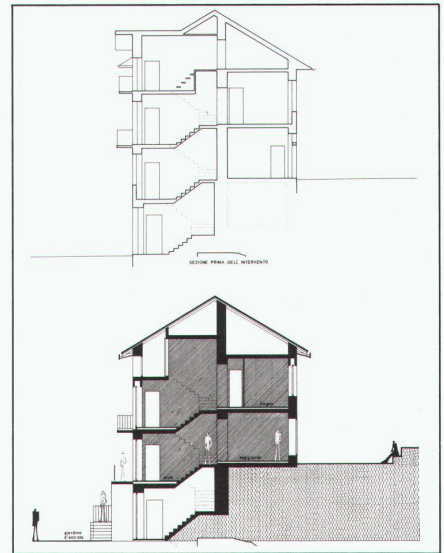
stopften Tier wird, dass seine Fassade nicht bloss zu einer Papiermaché-Mütze degradiert wird, dass es nicht zu einer willkürlichen und unmotivierten Hülle wird, die keinerlei Verbindung zu den In-nenmauern und -räumen mehr aufweist. Es ist von grösster Wichtigkeit, dass auch in Zukunft erkennbare Spuren der anti-ken Ursprünge übrigbleiben: vielleicht werden wir nur aufgrund der Menge an Erinnerungen, die der Architekt uns hin-terlässt, konkrete Belege für das Leben von einst wiederzufinden wissen.



25



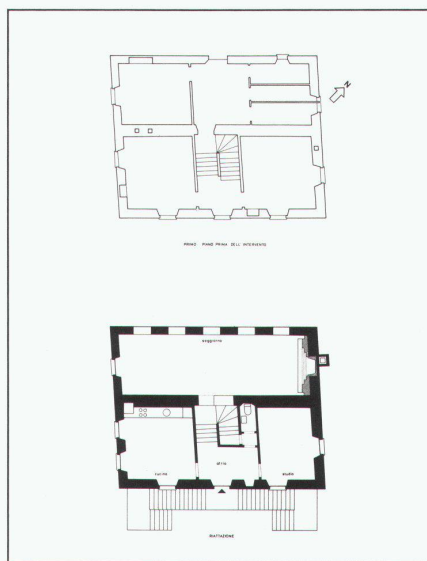
27



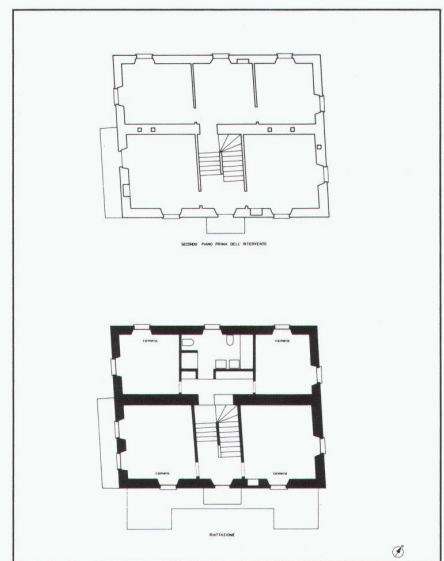
28



26



29



30

Die Wiederherstellung von Gianola in Carasso handelt exakt davon. Einerseits sollten die Hauptmauer und die Innentreppe als Zeugen der antiken Typologie belassen werden; andererseits sollte der Eingriff eine Übereinstimmung mit den Anforderungen von heute erbringen. Was einmal der Arbeit und dem Wohnen diente, ist heute nur noch Wohnung. Nach der Restaurierung, unter Respektierung der antiken Mauer, wird die neue Architektur nicht bloss in der inneren Organisation, sondern auch an den Aus-

senseiten sichtbar. Der neue Fassadenentwurf, jener der Dachtraufen, der ornamentalen Motive und der symmetrischen Doppeltreppe im Zentrum des Gebäudes sind architektonische Antworten, die Impulse der renovierten Innenräume widerspiegeln und aufnehmen.

Vier verschiedene Beispiele: aber jedes gekennzeichnet vom kritischen Kontrast neuer und bereits existierender Gebäude und der Aufgabe, das Ausmass, in dem uns, in gutem wie in schlechtem Sinne, die Geschichte über-

liefert wurde, zu korrigieren und zu qualifizieren. P.F.



31

25-33

Haus Minotti in Bellinzona-Carasso 1983/1984. Architekt: Ivano Gianola, Mendrisio. Fotos: Nevio Rossi, Biasca

25

Zustand vor dem Umbau / Etat avant transformation / Condition before the modernization

26

Zustand nach dem Umbau / Etat après transformation / Condition after the modernisation

27-30

Fassade. Schnitt und Grundrisse vor und nach dem Umbau / Façade, coupe et plans avant et après la transformation / Elevation: Section and ground-plans before and after the modernization

31

Die renovierte Fassade mit dem neuen Haupteingang im 1. Obergeschoss / La façade rénovée avec la nouvelle entrée au 1<sup>er</sup> étage / The modernized façade with the new main entrance on the 1<sup>st</sup> floor

32

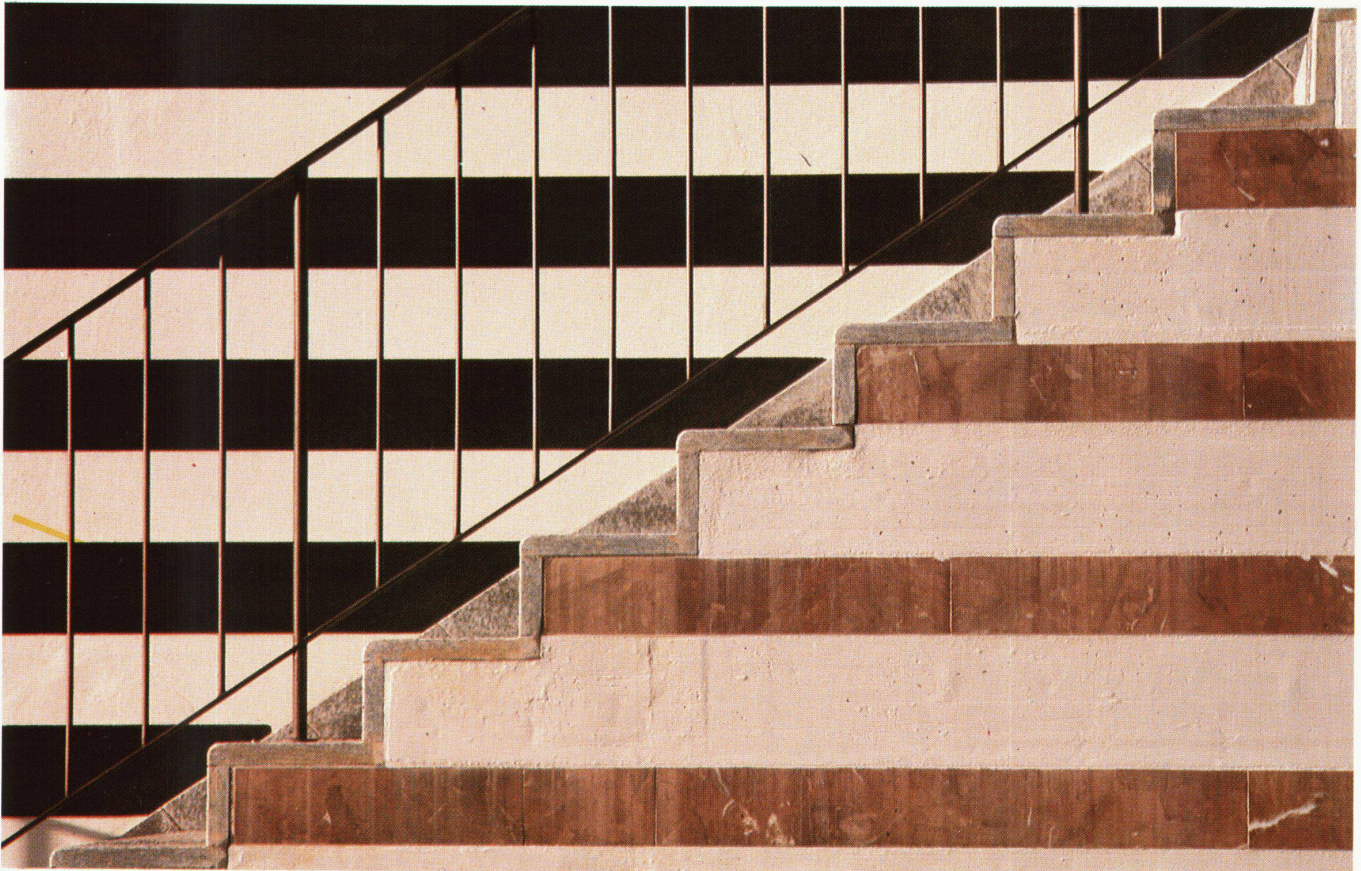
Detail der Dachrinne / Détail du chéneau / Detail of the gutter-pipe

33

Das Streifenmotiv mit zwei verschiedenen Farben und Materialien will die zum Sockel gehörenden Elemente leicht differenzieren / Le motif en bandes de deux couleurs et matériaux différents permet de différencier légèrement les éléments appartenant au socle / The band pattern with its two different colours and materials seeks to differentiate the elements belonging to the base to some degree



37



38

gènes. Au Moyen Age, ces règles étaient dictées par, si l'on peut employer ce mot, l'indigence, c'est-à-dire par l'incapacité technique à résoudre, au-delà de certaines limites, les problèmes posés par la géologie et la construction. Les bâtiments étaient alors construits jusqu'à ce qu'ils rencontrent la roche, et non au-delà, ils avaient une certaine hauteur, une certaine profondeur, une certaine largeur et un certain nombre d'ouvertures, nombre déterminé par la, et unique, technique de construction possible à l'époque. Ces bâtiments, par le fait de devoir s'adosser les uns aux autres, générèrent un front continu et organique bordant les rues. C'est à partir de cette nécessité de suivre ces règles limitatives que sont nées ces structures urbaines denses, caractéristiques des bourgs médiévaux. Par la suite, la règle est codifiée à l'époque de la Renaissance, lorsque le projet devient instrument de composition urbaine et que, comme tel, il présuppose que soient inventés les espaces extérieurs. Et cela jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle où la règle devient impérative dans des plans qui comportent une trame et où les îlots construits correspondent à des volumes de composition du projet global de la ville.

Avec l'ère moderne, à l'exception des expériences isolées concernant les quartiers géométriques d'habitation, la règle semble, au contraire, disparaître au profit d'une anarchie individualiste: tandis que, d'un côté, la profession s'effiloche en une pléthore de techniciens et d'opérateurs – architectes ou non – de l'autre côté, les techniques de construction s'accroissent grâce à la multiplication des matériaux dont on dispose. Tout devient possible et réalisable et ne dépend que de l'imagination de l'auteur. Or, tout ceci se produit alors que les interventions se font de plus en plus souvent au coup par coup du fait qu'il s'agit d'opérations immobilières isolées, sur un terrain lui-même subdivisé en une myriade de propriétés privées.

Le scénario est désormais connu: des parties du tissu, qui sont homogènes et clairement définies à travers chaque élément architectonique qui les compose, se voient confrontées aux constructions éparpillées sur le territoire, dont l'absence totale de conception globale rend leur implantation fortuite, constructions qui sont séparées les unes des autres par des zones vides, sans forme précise, et traversées par des rues de desserte,

tracées en fonction de nécessités contingentes et selon des critères purement techniques de viabilité et d'écoulement du flux automobile.

Face à une telle anarchie, l'idée de *restauration urbaine* n'a rien d'arbitraire: on entend par là un instrument qui sache tout à la fois recoudre entre eux ces divers espaces urbains, donner une signification et établir des rapports entre ces différents lieux du projet unitaire, tout autant que dessiner les espaces qui, jusqu'alors, n'ont ni identité ni fonction. Mais, quel est cet instrument? Les plans d'occupation du sol agissent sur la base de critères uniquement quantitatifs, tels que, par exemple, le fait de fixer les distances par rapport aux limites des parcelles, les hauteurs, les densités, alors que les instruments économiques, légaux et aussi culturels sont incapables de coordonner le développement des constructions et d'en contrôler la qualité.

C'est justement pour toutes ces raisons que le cas de Monte Carasso géré et suivi par Luigi Snozzi, ces dernières années, constitue une expérience hors du commun et une hypothèse de travail tout à fait nouvelle. Parce qu'ici, et ceci peut-être pour la première fois si l'on excepte les expériences sur les ensembles monumentaux (comme, par exemple, à Urbino), il existe une tentative concrète et exemplaire d'une possible restauration urbaine, dans un petit village sans qualités architectoniques ou artistiques particulières, mais dont le tissu urbain est déjà fortement entamé et compromis par la construction de dizaines et de dizaines de maisons mises n'importe comment. A Monte Carasso, Snozzi a eu l'extraordinaire privilège de réaliser trois travaux d'architecture – un gymnase, une banque, une villa – et l'extraordinaire idée d'en faire les trois points d'ancrage d'un plan d'ensemble prévoyant la transformation progressive du centre du village.

Requis par l'Autorité communale pour étudier la transformation en école primaire de l'ex-monastère qui jouxte l'église, Snozzi profite de cette occasion pour élaborer un projet de récupération de toute la zone centrale du village, c'est-à-dire de la zone qui entoure l'église et l'ex-monastère. De plus, son projet s'étaye sur cinq faits concrets sur lesquels il cherche à ancrer son plan de manière à en rendre le plus possible sa réalisation inévitable. En effet, le long de cette allée plantée prévue qui, dans le projet, contourne en le

délimitant le centre monumental, Snozzi a l'occasion de projeter et de construire, avant même que cette route ne soit réalisée, une petite banque, une villa (celle du maire) et un gymnase avec ses vestiaires. En ajoutant à ces structures déjà réalisées le projet pour un jardin d'enfants et en englobant dans le plan général le cimetière déjà existant, il crée ainsi les conditions qui rendront inéluctable la réalisation de futures liaisons prévues dans le plan.

Ce plan, qui, aujourd'hui, n'existe que sur le papier, est potentiellement déjà réalisé ne serait-ce qu'au niveau purement visuel: les deux arbres, aujourd'hui isolés, qui s'élèvent devant la façade de la banque ainsi que l'ébauche de trottoir constituent «l'embryon» de cette allée plantée d'arbres dessinée sur le plan; la maison du maire, aujourd'hui isolée au milieu des vignes, est un point de référence précis qui, avec le temps, devra être obligatoirement relié à une route, le gymnase et ses vestiaires – deux corps de bâtiments disposés en L – constituent déjà aujourd'hui les éléments du cadre qui délimite la virtuelle plate-forme qui contiendra, en son centre, l'église et l'ex-monastère.

Mais le plan proposé par Snozzi – et c'est là qu'on pourra juger de sa validité – ne contient pas seulement les propositions spécifiques qu'il a eu l'occasion de projeter et, en partie, de réaliser. Il prévoit aussi les normes pour les ultérieures constructions: normes qui, pour l'instant, ne s'appliquent qu'aux terrains constructibles, étudiés cas par cas, parcelle par parcelle, et qui seront ensuite vérifiées au moment de la présentation des projets en vue de leur réalisation. Une vérification qui se veut particulièrement critique au point de remettre en question les normes elles-mêmes si celles-ci devaient s'avérer inadéquates ou erronées, entraînant ainsi un processus de continuelle, mais fertile, polémique entre la vision théorique à l'origine de ces normes et la réalisation architectonique fort concrète. C'est seulement à ces conditions, affirme Snozzi, qu'il sera possible d'inventer un nouvel espace urbain qui soit précis dans son dessin et constamment validé par la réalité spécifique du moment.

Le cas de Monte Carasso est donc un modèle qui peut servir d'exemple pour la restauration urbaine: il sera intéressant, dans l'avenir, de vérifier, outre la justesse des critères adoptés ici, le fait de savoir

s'il est finalement possible de concevoir un système de normes et une pratique en matière d'urbanisme qui soient en mesure de se pencher sur les faits qualitatifs, et non quantitatifs, de l'architecture. Ce qui n'a guère été le cas jusqu'à maintenant.

P. F.

Paolo Fumagalli

## Le nouveau corrige l'histoire



### Quatre exemples de restauration

(Euvrer en architecture n'est pas seulement l'occasion, pour l'architecte, de se livrer à un travail matériel, mais c'est surtout celle de projeter et de s'adonner à un travail culturel. Chaque projet, à son tour, révèle une thématique précise. Ainsi, pour élaborer le projet, l'architecte devra découvrir cette thématique et la résoudre.

Mais, lorsqu'il s'agit de restaurer un bâtiment ancien, quelle thématique doit-il alors découvrir? Il hérite aujourd'hui d'un objet du passé qu'il devra transformer et sauvegarder pour le futur. Mais de quel passé pour quel futur s'agit-il? En d'autres termes: dans ce bâtiment ancien, le passé est-il présent uniquement par l'âge dont il témoigne ou ne l'est-il pas aussi par le fait qu'il constitue un témoignage non négligeable des grandes valeurs spatiales, formelles et artistiques? Comme le thème du projet varie en fonction du jugement porté sur les qualités conte-

nues dans le bâtiment ancien, il est nécessaire, en premier lieu, d'inventorier ces qualités, puis de les sauvegarder et, pour finir, de les mettre en valeur. Ainsi, le travail de restauration d'un bâtiment ancien consiste en sa lecture historique par le biais du projet. Mais attention, il s'agit non d'une lecture objective telle que la ferait un historien, mais d'une lecture subjective: celle de l'architecte qui se livre à une analyse en vue d'intervenir. Grande différence donc, car intervenir signifie opérer des choix. Or, choisir implique, tout d'abord, analyser, séparer, puis mettre en rapport, faire ressortir, hiérarchiser, souligner, mais aussi exclure. Certes, l'édifice de valeur mérite le respect mais respect ne signifie pas autocensure, bien au contraire, il implique de concevoir et de réaliser, donc de transformer pour faire en sorte que les qualités reconnues à ce qui est ancien puissent être valorisées et appréciées.

On peut penser que ce sont là des affirmations fort banales. Mais il faut bien se rendre compte que le chemin de l'architecture est pavé de projets de restauration restés sur le papier, bloqués par le simple fait qu'ils contenaient des choix et que, par conséquent, ils proposaient une lecture historique qui, fatalement, était subjective. Ou bien alors, il s'agissait de projets combattus parce qu'ils soulevaient des drames spatiaux où le nouveau apparaissait comme une confrontation, voire une laceration, une opposition par rapport à l'ancien. Carlo Scarpa racontait volontiers ses heurts avec les commissions et, s'il n'avait reçu l'appui de Licio Magagnato, directeur du Musée, il n'aurait jamais pu mener à bien, et de façon aussi parfaite, la restauration du Castelvecchio de Vérone. Seul un homme éclairé, comme ce responsable de la protection des Monuments, pouvait accepter le fait de défoncer certains murs, les nouvelles adjonctions, le fer et le béton, ou le fait de placer dans ce lieu et de cette manière la statue de Cangrande. Scarpa s'est livré à sa propre lecture historique et a privilégié, pour son projet, le thème qu'il retenait comme fondamental pour cette restauration: le parcours. Ceci signifie non seulement le lieu de cheminement, mais aussi la possibilité de jouissance et de lecture historique, constante et continue, de la part du visiteur.

De toute manière, cette confrontation avec le moderne, confrontation poussée à l'extrême dans l'in-

tervention de Scarpa à Vérone, est toujours, dans la restauration, un thème fondamental. On en trouve un exemple avec la banque réalisée par Trix et R. Haussmann, à Schaffhouse. Là, le nouveau se trouve entièrement à l'intérieur où le contraste de couleurs, dicté par l'emploi de différents marbres, veut souligner les rapports étroits entre son propre dessin et celui de la façade extérieure d'un baroque tardif. A ceci, vient s'ajouter le fait qu'aux trois axes à partir desquels s'organise cette ancienne façade correspondent autant de fonctions internes, parmi lesquelles, situé sur l'axe de symétrie, celle du hall d'entrée de la banque. Même s'il existe des rapports de «sympathie», l'ancien et le nouveau restent, entre eux, autonomes: c'est justement grâce à cette autonomie que cette façade baroque, tournée vers l'espace public, trouve sa propre et nouvelle valorisation.

C'est un thème analogue, par certains côtés, à celui développé par l'Atelier Cube à Morges: alors que l'ancienne façade qui donne sur la rue est reportée à ses dimensions d'origine, restaurée et remise en valeur à partir de ses qualités spécifiques, le nouveau émerge du profil du toit avec ses structures en fer et ses vitrages. L'accent mis sur la spécificité de chacun des matériaux employés pour la construction, matériaux qui, chacun, veulent caractériser leur époque, devient un instrument qui rend, par la suite, l'intervention lisible. Le mur crépi de l'ancien édifice contraste avec le fer utilisé pour l'intervention moderne.

Dans un édifice, l'organisation fonctionnelle ainsi que les rapports hiérarchiques entre les espaces internes reflètent le mode de vie et d'utilisation caractéristique de l'époque à laquelle il a été construit. La typologie est le miroir fidèle d'anciennes coutumes et cultures. Mais, aujourd'hui, les rapports fonctionnels ont changé, tout comme ont changé les fonctions elles-mêmes, tandis que se sont modifiés les normes de confort ainsi que les goûts. C'est précisément pour ces raisons que remettre en état une vieille construction signifie agir, à dessein, avec violence: cela signifie modifier, démolir, éventrer afin d'adapter l'ancienne organisation à nos nouvelles exigences. Mais ceci jusqu'où? Jusqu'où pourra aller l'entité de l'intervention sans pour autant qu'elle aliène pour toujours l'édifice, sans en rendre intelligibles sa substance et ses propres motiva-

tions structurelles et architectoniques? Il faut, en somme, que l'édifice n'en vienne pas à n'être plus qu'une sorte d'animal empaillé, que sa façade ne devienne pas une simple boîte de carton-pâte, qu'il ne se transforme pas en une sorte d'enveloppe arbitraire, dénuée de tout lien avec les murs et les espaces intérieurs. Il est donc indispensable que l'on voie, encore par la suite, les traces qui indiquent clairement ses origines anciennes: la possibilité de retrouver encore les témoignages concrets de la vie d'alors ne sera due, peut-être, qu'à la quantité du souvenir que l'architecte saura laisser subsister après son intervention.

C'est précisément ce thème qu'affronte la réfection conduite par Gianola à Bellinzona-Carasso. D'un côté, faire en sorte que le mur portant et l'escalier intérieur restent comme témoignage de l'ancienne typologie. De l'autre, intervenir sur le bâtiment afin de le rendre conforme aux nouvelles exigences d'aujourd'hui. Hier abritant travail et habitation, aujourd'hui seulement l'habitation, avec cette restauration naît une architecture qui, tout en respectant les anciens murs, est nouvelle non seulement dans l'organisation interne, mais aussi dans ses façades externes. Le nouveau dessin des façades, le dessin de la gouttière, les motifs ornementaux, le double escalier symétrique au centre constituent autant de réponses architectoniques qui traduisent et répondent aux pulsions dictées par les espaces intérieurs redessinés.

L'architecture d'un bâtiment reflète toujours les conditions dictées par le lieu dans lequel il se place. Ou mieux, plus son architecture est de grande qualité et motivée, plus il répond aux impératifs du contexte et plus il se trouve en liaison avec les espaces extérieurs qui l'ont conditionné lors de sa création. Mais la ville est un organisme en perpétuelle transformation, organisme souvent arrogant et prévaricateur de situations particulières, et de nature à bouleverser complètement les prémices urbaines qui sont à l'origine de l'architecture. Quand Mussolini a éventré les vieux quartiers autour de l'église St-Pierre de Rome et a créé la large et rectiligne Via della Conciliazione, il a totalement bouleversé les prémices structurelles de la ville qui avaient dicté l'espace elliptique de la colonnade du Bernin. Sans vouloir courir à Rome rétablir une situation désormais irréversible, il est indéni-

ble qu'il existe aussi la problématique d'une réhabilitation des lieux urbains, afin de redonner une signification aux édifices qui s'y trouvent. Ou aussi, en inversant le discours, ce sera l'intervention elle-même sur le bâtiment ancien qui devra tenir compte d'un contexte qui a changé et avec lequel les façades architectoniques n'ont, désormais, plus rien à voir, afin de créer de nouveaux liens, de nouveaux rapports qui soient logiques et motivés et qui tiennent compte de la situation urbaine actuelle.

Pour Reichlin et Reinhart, dans leur projet de Breganzona, cette thématique est contenue dans une façade d'importance secondaire, dépendante des autres, et qui résulte de la précédente adjonction d'un corps de service: mais c'est une façade qui a, en réalité, une très grande importance par rapport à ce qui l'environne, parce qu'elle occupe, sur le territoire, une position déterminante dans le front du noyau ancien. Le thème consiste donc à inventer une nouvelle façade qui, d'une part, sache rester autonome par rapport aux autres et qui, d'autre part, propose une façade de qualité pour le rôle public qu'elle assume dans l'espace urbain. Le nouveau dessin ne cherche pas à trahir le caractère de façade secondaire mais cependant, dans son dessin bien précis et dans ses décrochements, il prend en compte une vision à distance. De plus, ce nouveau dessin se veut le concentré de thèmes constructifs et iconographiques: de la grande poutre qui soutient le toit mise en correspondance avec l'ouverture qui se situe en dessous, aux petits piliers de la fausse véranda qui, à son tour, feint de fermer une arcade préexistante, en passant par la petite maison au toit en fausse perspective qui veut tromper et rappeler les adjonctions qui, souvent, caractérisent les vieux bâtiments. Le trompe-l'œil sert ici d'instrument pour donner une signification publique à une façade privée.

Quatre exemples différents: mais, dans chacun d'entre eux, les nouvelles structures créées viennent s'opposer fortement à celles préexistantes, dans le but de corriger et de valoriser tout ce que l'histoire, en bien ou en mal, nous a légué.

P. F.