

# Indice

Presentazione – <i>Andrea Biancareddu</i>	pag. 6
Introduzione – <i>Paolo Sanjust</i>	10
<b>Parte Prima – “PUNTI DI VISTA”</b>	<b>14</b>
<hr/>	
1.1 <b>DA UNA FERITA NEL VERDE IL PROGETTO DELL’IDENTITÀ</b> Il “Padiglione Tavolara” a Sassari – <i>Bruno Billeci</i>	16
1.2 <b>IL PADIGLIONE DELL’ARTIGIANATO DI SASSARI</b> Tra storia e restauro – <i>María Margarita Segarra Lagunes</i>	24
<b>Parte Seconda – UBALDO BADAS E IL PADIGLIONE DELL’ARTIGIANATO</b>	<b>30</b>
<hr/>	
2.1 <b>GLI ANNI ‘50-‘60 DI UBALDO BADAS</b> Tra realismo ed espressionismo strutturale – <i>Paolo Sanjust</i>	32
2.2 <b>SINTESI DELLE ARTI ALL’ITALIANA E TRADIZIONE REGIONALE</b> Architettura e decorazione nel Padiglione dell’Artigianato di Sassari – <i>Giuliana Altea</i>	48
2.3 <b>“RESTAURARE “SU MISURA”</b> Gli studi preliminari sull’opera architettonica in un caso di restauro del moderno – <i>Rinaldo Capomolla</i>	60
<b>Parte Terza – IL RESTAURO</b>	<b>78</b>
<hr/>	
3.1 <b>UN PROGETTO INVISIBILE PER SASSARI</b> Il progetto preliminare di restauro di Sergio Poretti (2007) – <i>Gianluca Capurso, Tullia Iori</i>	80
3.2 <b>LA PROCEDURA REGIONALE PER IL RESTAURO DEL PADIGLIONE</b> – <i>Elisabetta Pisano</i>	94
3.3 <b>DAL PROGETTO AL CANTIERE DI RESTAURO DEL PADIGLIONE DELL’ARTIGIANATO</b> – <i>Piersimone Simonetti</i>	100
<b>Parte Quarta – UN RACCONTO FOTOGRAFICO – <i>Davide Virdis</i></b>	<b>118</b>
<hr/>	
Riferimenti bibliografici	181
Gli Autori	183



# Introduzione

## Il Padiglione dell'Artigianato di Sassari e il processo di restauro architettonico

---

Paolo Sanjust

Il Padiglione dell'Artigianato di Sassari, progettato e realizzato tra il 1951 e il 1956 su progetto di Ubaldo Badas<sup>1</sup>, è stato recentemente sottoposto a un attento restauro che ha restituito qualità architettonica all'edificio dopo un lungo processo di degrado. Degrado causato certamente dalla assenza di manutenzione, ma anche provocato da diversi interventi che avevano alterato le soluzioni architettoniche proprie del progetto di Badas.

Il Padiglione è ormai noto a livello nazionale dopo che è stato inserito dal Ministero della Cultura nel Censimento nazionale delle più rilevanti architetture del secondo Novecento, ed è l'emblema della rinascita, nel XX secolo, dell'artigianato di qualità in Sardegna, che ebbe in Badas e Tavolara tra i protagonisti principali, e che in questo caso chiamarono a collaborare alla sua realizzazione altri artisti come Gavino Tilocca, Giuseppe Silecchia, Emilia Palomba.

Il restauro del Padiglione è inoltre frutto di una interessante filiera che ha visto la Soprintendenza di Sassari incaricare un gruppo di lavoro dell'Università di Roma Tor Vergata, guidato dal compianto Sergio Poretti, di realizzare uno studio storico sull'edificio (si veda *Il Padiglione dell'Artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*, a cura di Stefano Gizzi, Sergio Poretti, Gangemi, 2007); la Regione Sardegna incaricò successivamente lo stesso prof. Poretti di redigere le "linee guida" per il restauro del Padiglione, e il progetto preliminare sulla base del quale è stata bandita la gara per l'affidamento del progetto definitivo e della realizzazione del restauro. La gara è stata vinta dal gruppo sassarese Cenami-Simonetti-Ticca, in associazione con l'impresa AT & T Costruzioni generali, mentre la Direzione Lavori, attraverso una ulteriore gara, è stata affidata al R.T.P. Politecnica Ingegneria e Architettura Società Cooperativa, con Studio Associato Mura e Tomasello<sup>2</sup>.

Il processo che vogliamo ricostruire è certamente virtuoso: la ricerca sulla vicenda storico-architettonica, la definizione delle "linee guida" come conseguenza della ricerca, sulla base delle quali affidare l'incarico per la progettazione del restauro, e infine l'affidamento dei lavori, dovrebbero essere i passaggi obbligati, ordinari, di ogni procedura finalizzata al restauro, in particolare del patrimonio moderno che, secondo molti degli autori che scrivono in questo volume, ha delle

peculiarità rispetto al restauro tradizionalmente inteso. I primi passaggi di questo processo ricordano le procedure adottate nei Piani di Conservazione<sup>3</sup>, che hanno una forma ormai abbastanza definita, e che sono frequentemente applicati all'architettura del Novecento; in modo generoso potremmo dire che l'esperienza dei Piani di Conservazione rappresenta lo sviluppo disciplinare articolato di tante esperienze come quella del Padiglione dell'Artigianato. Gli ulteriori passaggi – quelli delle procedure pubbliche di affidamento degli incarichi professionali e della realizzazione dei lavori – seguono altre logiche, dettate dalle normative sugli appalti che in Italia cambiano con una certa frequenza.

Nel caso in oggetto, abbiamo visto che sono state ben otto le procedure attivate dalla Regione Sardegna, e ancora devono essere completati il restauro delle opere d'arte e le sistemazioni esterne. La prima è stata una “*Procedura aperta per l'affidamento della progettazione definitiva, coordinamento della sicurezza in fase di progettazione, esecuzione dei lavori*”, una forma di appalto integrato, non esattamente la più adatta per un lavoro di restauro, per due ordini di motivi. Da una parte si deve constatare che l'unico elemento di continuità fra il progetto di restauro e il cantiere è l'impresa appaltatrice, la quale per statuto si pone primariamente l'obiettivo economico; dall'altra si affida la Direzione Lavori a professionisti diversi dai progettisti, lasciando il progetto “orfano”, l'anello debole della catena produttiva. E siccome, per quanto approfondite siano state le indagini preliminari – e in questo caso lo sono state –, in un cantiere di restauro le sorprese sono frequenti, la loro risoluzione è demandata, nell'appalto integrato, non ai progettisti del restauro ma alla Direzione Lavori, in collaborazione con l'impresa appaltatrice. Vediamo di nuovo quanto alte siano le probabilità che il cantiere possa sopraffare il progetto. Ma il restauro del Padiglione dell'Artigianato è stato un caso fortunato perché tutti i protagonisti hanno dimostrato grande professionalità e sensibilità rispetto alla qualità dell'architettura del Padiglione, e hanno portato a termine un lavoro di grande interesse.

Il restauro si è concluso nel 2015 ma il Padiglione riapre al pubblico solo nel 2022; destino comune a molte strutture pubbliche che finiscono, loro malgrado, vittima di complicazioni burocratiche, di inerzie e lentezze di vario genere. Un occhio attento potrà cogliere, nella campagna fotografica realizzata da Davide Virdis, alcuni segni lasciati dal tempo durante il quale il Padiglione è stato chiuso e durante il quale è mancata la necessaria manutenzione ordinaria: soprattutto negli esterni si notano tracce di ruggine nei parapetti, l'intonaco nelle pensiline mostra i primi segni di stanchezza, il rivestimento vetroso di alcune velette ha segni di incrostazioni, ma soprattutto nelle vasche ancora non scorre l'acqua! Ora, finalmente, a seguito di un *Protocollo d'intesa* tra la Regione Sardegna e il Comune di Sassari, quest'ultimo ha potuto esternalizzare la gestione del Padiglione, che è stata presa in carico dalla Fondazione Nivola, che lo ha riaperto al pubblico alla fine del 2022. Nei tempi della redazione di questo volume sono stati ancora in corso diversi piccoli interventi di manutenzione per preparare il Padiglione alla riapertura al pubblico.

## Il progetto editoriale

Per questi motivi si è ritenuto importante realizzare una pubblicazione di taglio scientifico che potesse in primo luogo storicizzare e quindi divulgare i risultati dell'intervento di restauro architettonico al quale è stata sottoposta l'opera. Per la produzione dei contenuti critici sono stati coinvolti autori che oggi rappresentano autorevoli voci sia sulla figura di Badas, sia sull'inquadramento storico-critico del Padiglione stesso, nonché autori esperti della tematica del restauro dell'architettura moderna, e infine progettisti e attori dell'intervento sul Padiglione. Bruno Billeci, Soprintendente APAB a Sassari, e Maria Margarita Segarra Lagunes, Presidente di Do.co.mo.mo. Italia – entrambi docenti di Restauro – ci offrono due punti di vista sul restauro dell'architettura moderna, il primo più vicino al mondo istituzionale della tutela, la seconda più orientata verso la operatività del progetto di restauro. Rinaldo Capomolla, Giuliana Altea e chi scrive, si sono occupati in varie altre occasioni della figura e dell'opera di Ubaldo Badas, progettista di grande talento ma di poca fortuna editoriale<sup>4</sup>; nei tre saggi l'opera architettonica di Badas e gli interventi artistici nel Padiglione sono inquadrati in contesti più ampi, e il lettore può approfondire la conoscenza della materia di cui è costituito il Padiglione, conoscenza indispensabile per operare le appropriate scelte progettuali. I saggi di Tullia Iori e Gianluca Capurso, di Elisabetta Pisano e di Piersimone Simonetti ripercorrono dettagliatamente le varie fasi del processo: dal progetto preliminare, alle procedure amministrative, al cantiere di restauro.

È stata poi realizzata da Davide Virdis, fotografo sassarese – ed è centrale nell'economia del volume – una specifica e approfondita campagna fotografica finalizzata alla creazione di un percorso interpretativo dell'opera stessa sia nella sua dimensione architettonico-strutturale (articolazione e distribuzione degli spazi interni, ricchezza dei materiali e delle soluzioni cromatico-decorative proprie del progetto originale, preziosità del dettaglio architettonico) che nell'importante rapporto di relazione tra segno architettonico e opera artistica decorativa (la fontana ceramica di Silecchia della corte interna, le sculture di Tilocca e il fregio della Palomba nella facciata sulla vasca d'acqua, il bassorilievo in steatite della *Cavalcata Sarda* di Tavolara nella sala dello scalone interno), nonché nel suo rapporto con l'elemento dell'acqua e l'inserimento urbano nel contesto ottocentesco dei Giardini Pubblici, salotto verde della Sassari storica.

Il libro viene pubblicato e distribuito per i tipi di Altralinea Edizioni, una giovane casa editrice scientifica fiorentina particolarmente orientata verso tematiche inerenti l'ambito dell'architettura. La collana certificata che lo accoglie, “*PRISTINA SERVARE – Collana di Restauro Architettonico*” è specificamente dedicata ai temi inerenti la conservazione, il restauro e la tutela del patrimonio costruito, nell'accezione ampia che comprende tutto ciò che costituisce identità culturale – dall'architettura al paesaggio, alle città e ai territori. Per i temi affrontati, la levatura progettuale dell'edificio e l'autorevolezza del gruppo autoriale, attraverso questo inserimento in collana la pubblicazione si rivolge all'attenzione di lettori di ambito scientifico-accademico.

Ma tuttavia il volume, basato, come detto, anche sull'ampia descrizione fotografica dell'architettura, si propone al contempo a un pubblico non necessariamente composto da “addetti ai lavori”, e grazie all'ambito nazionale e internazionale garantito dalla distribuzione, si prefigge di intercettare utenti interessati a un turismo culturale nell'isola, oltre che proporsi in modo particolare all'attenzione dei sassaresi, giustamente orgogliosi di questa architettura posta nel cuore della città.

## Note all'Introduzione

<sup>1</sup> Ubaldo Badas, nato nel 1904, aveva studiato alla Scuola fisico-matematica di Cagliari; abbandonati gli studi, probabilmente dopo il biennio, nel gennaio del '29 fu assunto dall'Ufficio Tecnico del Comune di Cagliari come assistente tecnico. Una formazione del tutto autodidattica, evidentemente un talento naturale, la cui attività spaziava con successo dall'architettura alle arti decorative, dalla grafica alla pittura. Ricordiamo che i suoi disegni venivano regolarmente pubblicati sulle riviste fin dagli anni Venti e che la sua vasta e interessante produzione nel settore delle arti decorative fu esposta in numerose mostre in Italia e all'estero. In architettura, dopo i primi progetti giovanili influenzati di volta in volta da Pagano o da Libera, Badas sperimentò linguaggi del tutto originali in sintonia con le ricerche moderniste, mostrando e sviluppando una particolare sensibilità nel disegno della tessitura dei materiali. Badas svolse la sua attività tutta in seconda linea, sia a causa del suo carattere schivo, sia perché non po-

tendo firmare le sue opere, doveva agire con prudenza ed evitare una esposizione pubblica. Tra le opere principali realizzate a Cagliari da Badas negli anni Trenta del Novecento ricordiamo la sistemazione del Terrapieno, la Scuola all'Aperto “Attilio Mereu”, l'ingresso ai Giardini Pubblici e l'ampliamento della Galleria Comunale d'Arte, l'Albergo del Povero, il Sacario ai Caduti, le Case Popolarissime in piazza Pirri (oggi piazza Kennedy), la Colonia Marina del Poetto (completata nel dopoguerra in maniera difforme dal progetto). Su Badas si veda: ENDRICH E., “Ubaldo Badas l'architetto”, in *Almanacco di Cagliari 1984*; SANJUST P., *Ubaldo Badas. Architetture 1930-1940*, Cuec, 2003; GIZZI S., PORETTI S., (a cura di), *Il padiglione dell'artigianato a Sassari: architettura e conservazione*, Roma, Gangemi, 2007; SANJUST P., PISANO M., “An example of good heritage practice in modern buildings conservation”, in *Construction Pathology, Rehabilitation Technology and Heritage Management*, Burgos, 2016, e “The challenging

issues of restoring a Modern building while respecting the project's principles of sustainability: the case study of the Tavolara Pavilion”, in *Heritage – International Conference on Heritage and Sustainable Development*, Porto, 2014; SANJUST P., *Modernismi. Storie di architetture e costruzioni del '900 in Sardegna*, Aracne, 2017.

<sup>2</sup> Si rimanda al saggio di Elisabetta Pisano all'interno di questo volume per la ricostruzione delle procedure e della sequenza delle gare e degli affidamenti.

<sup>3</sup> «A Conservation Management Plan is simply a document which explains why a place is significant and how you will sustain that significance in any new use, alteration, repair or management. A conservation management plan is a document which sets out the significance of a heritage asset, and how that significance will be retained in any future use, management, alteration or repair. It is based on a very simple thinking process which starts with describing what is there, why it matters,

what is happening to it and the principles by which you will manage it and then sets more detailed work programmes for maintenance, management, access, use or other issues. A plan helps you care for a site by making sure you understand what matters and why BEFORE you take major decisions», in *Heritage Lottery Fund, Conservation Management Plans. A guide*, 2002.

<sup>4</sup> Badas non era laureato e non poteva quindi firmare le sue opere. Questo, e la sua proverbiale ritrosia verso ogni esposizione pubblica, hanno contribuito a rendere invisibile la sua figura per decenni. Se poi aggiungiamo che le sue prime esperienze si svolsero nell'ambito del fascismo (il Monumento ai Caduti, la Scuola all'Aperto, la Caserma Marinaretti, la Colonia Marina) e che lui stesso è stato fascista, si può comprendere come nel dopoguerra la sua figura sia rimasta nell'ombra, nonostante un gran numero di realizzazioni, spesso di grande qualità.

FIG. 01 Padiglione dell'Artigianato di Sassari, la sala mostre "sospesa" sulle vasche d'acqua (da una foto originale di Davide Virdis)



## IL PADIGLIONE DELL'ARTIGIANATO DI SASSARI

### Tra storia e restauro

María Margarita Segarra Lagunes

#### Premessa

L'attenzione verso l'architettura di epoche recenti è solo da pochi decenni maturata. In effetti, mentre l'interesse verso gli edifici di periodi remoti si è sviluppato in maniera più sistematica dal Settecento in poi, l'Ottocento si è invece caratterizzato per l'attrazione verso il Medioevo; non così il Novecento che, al contrario, a distanza di non più di una sessantina d'anni dalla realizzazione di alcuni capolavori del Movimento Moderno, si è concentrato nella salvaguardia di quelle icone che, considerate insostituibili, rischiano di scomparire per indifferenza, per mancanza di manutenzione, per condanne ideologiche o, semplicemente, per interessi speculativi e di mercato immobiliare.

Oggi, a distanza di poco più di trent'anni dal loro restauro, molti edifici minacciati negli anni Settanta dalla distruzione si ergono orgogliosi a rappresentare al mondo la loro importanza e il loro significato. In questo modo, la *Einsteinturm* di Potsdam, la Villa Savoye, l'edificio del Bauhaus di Dessau, ma anche edifici più vicini a noi, come il terminal TWA di Saarinen all'aeroporto Kennedy di New York o la *Neue Nationalgalerie* di Mies van der Rohe a Berlino si presentano oggi completamente rinnovati ed efficienti per affrontare molti secoli di vita futura.

Ci sono però alcune considerazioni che varrebbe la pena ricordare e riguardano alcuni temi (ovvii) ma cruciali quando si tratta di *restauro del moderno*.

La prima riguarda il fatto che solo in tempi recenti l'architettura del Novecento è entrata a far parte del patrimonio da tutelare e preservare (e quindi oggetto di interventi di *restauro* e non più di manutenzione o di adeguamento funzionale). Ricordiamo infatti che, in Italia, solo con le integrazioni e modifiche del *Codice dei Beni Culturali*, si vincolano *ope legis* gli edifici pubblici di più di 70 anni, ma per rendere effettivo il vincolo l'ente proprietario deve chiedere una «verifica di interesse». Oppure, i beni possono essere vincolati per i loro valori relazionali (sfociando però nell'inalienabilità successiva del bene). O, in alternativa, si può ricorrere alla *Legge per il diritto di autore* (ma solo quando l'autore è ancora vivente). Mentre, invece, per gli edifici privati, deve essere il proprietario a chiedere il vincolo o, in casi eccezionali, è il Ministero ad attivare la pro-



Nella pagina a fianco:

**FIG. 02** Padiglione dell'Artigianato di Sassari, le pensiline sulla terrazza del primo piano (da una foto originale di Davide Virdis)

cedura di vincolo per i beni di rilevante valore architettonico. A livello internazionale, è dal 1988 che è stato fondato Do.co.mo.mo International e solo dal 2014 che è stato emanato il Documento ICOMOS di Madrid *Approaches for the conservation of twentieth-century Architectural heritage*.

*La seconda* concerne l'enorme vantaggio che rappresenta, per gli oggetti recenti, la disponibilità di una maggiore quantità e varietà di materiali originali di archivio – disegni, fotografie, documenti economici – che permette di approfondire non solo le fasi di concezione e ideazione dell'opera, ma anche le varianti in corso d'opera e le trasformazioni successive. Qui risiede una delle differenze più consistenti rispetto agli edifici storici e archeologici. In questi ultimi, in assenza di documentazione descrittiva del progetto originale o delle sue modificazioni posteriori, l'indagine diretta costituisce infatti l'unico veicolo di informazione sulla costruzione, sui materiali e sullo stato generale del fabbricato. Il che ne limita inevitabilmente la conoscenza approfondita non potendo incrociare i documenti con le analisi effettuate sul manufatto. Negli edifici contemporanei, al contrario, la possibilità di raffrontare l'indagine diretta con quella indiretta agevola e arricchisce notevolmente le fasi di conoscenza e comprensione dell'oggetto studiato.

*La terza* è inerente alla consistenza fisica di quegli oggetti e alla conseguente reperibilità o indisponibilità di alcuni materiali costitutivi dell'opera, frutto di una sperimentazione che è andata di pari passo coi progressi tecnologici del momento, ma che oggi è impossibile rinvenire. Anche in questo caso, le differenze con l'architettura storica sono considerevoli, laddove un materiale prodotto artigianalmente è in qualsiasi momento riproducibile identico a quello antico, mentre un materiale di produzione industriale non lo è, dal momento in cui è piuttosto improbabile riuscire a riattivarne la catena o il processo di produzione. Di conseguenza, il progettista del restauro sarà chiamato a trovare una soluzione sostitutiva, non qualunque, né casuale, ma in grado di raggiungere il livello di qualità originale del manufatto.

*La quarta* (e forse la più significativa) consiste nel valore iconico e di perfezione tecnica dell'immagine consolidata di quegli edifici. Un valore irrinunciabile, trasmesso e diffuso attraverso la storiografia, che ha senza dubbio condizionato le scelte attuate in alcuni restauri, non ammettendo i segni di quel fattore *tempo* che, al contrario, nobilitano ed esaltano gli attributi espressivi ed estetici degli edifici dell'antichità. Nulla che dimostri il passaggio del tempo o i fattori di degrado è ammesso in un fabbricato novecentesco restaurato. Che tanto meno tollera aggiunte o modifiche (meno ancora se occasionali o improvvisate) alla sua conformazione originale, anche a costo di dover intervenire frequentemente per sopperire o cancellare quelle tracce di errori – possiamo chiamarli errori? oppure, più realisticamente, sperimentazioni progettuali, non sempre riuscite – dei loro autori.

L'edificio contemporaneo sembra quindi condannato a non invecchiare, a mostrarsi perennemente perfetto e immacolato. Ma, a ben vedere, è questo un problema? Molto si è dibattuto in Italia su questo tema, assumendo posizioni contrapposte e radicali. Ma tutto sommato, e guardando quanto accade nel resto del mondo, forse possiamo accettare senza remore che lo stato naturale di quegli edifici sia quello di presentarsi perfetti (o quasi), senza mostrare segni di degrado o di invecchiamento. D'altronde, se gli edifici antichi non avessero subito le conseguenze di eventi storici drammatici, probabilmente anch'essi avrebbero preferito mostrarsi oggi in maniera diversa da come siamo abituati a osservarli e percepirla.

## Il metodo

Ciò che però attualmente ci permette di intervenire con efficacia e appropriatezza nei manufatti novecenteschi è quindi, da una parte, il riconoscimento dei valori di cui essi sono portatori. Un riconoscimento che si lega al sito, al contesto culturale, agli aspetti economici e produttivi, al grado di sperimentabilità e innovazione, alla cura dei particolari, all'uso di materiali diversi. Dall'altra, la possibilità di poter indagare, grazie alla maggiore disponibilità di informazioni, ogni aspetto inerente alla realizzazione dell'edificio, alla sua tecnica costruttiva, alle scelte dei materiali, alle sue trasformazioni nel tempo. E questa conoscenza non può che essere propedeutica all'elaborazione di un progetto di restauro o di recupero consapevole, responsabile e non rinunciatario. Dove il progettista sia in grado di interpretare l'edificio a partire da quella base conoscitiva e sia capace di proporre le soluzioni più idonee e appropriate. Ciò che non esclude completamenti o addizioni contemporanee, a patto che siano atti a dialogare armonicamente con le preesistenze. Oggi non possiamo più continuare a negare che il progetto di restauro sia parte di un lungo processo, che permette all'edificio di riacquistare un ruolo significativo nel luogo in cui sorge. Non è quindi solo una questione tecnica o di automatica applicazione di codici. Significa trovare una soluzione che non si nasconde dietro a quei precetti dogmatici che per decenni hanno offuscato l'operato degli architetti restauratori

negli edifici storici e archeologici e che mascherano, per la verità, una reale incapacità di progettare in sintonia con l'esistente attraverso soluzioni che, senza timori o false modestie, raggiungano i valori qualitativi di cui l'edificio è portatore – nella soluzione di un dettaglio, di un effetto di luce, di una trama espressiva, di una arditezza strutturale – rispondendo, nello stesso tempo, alle domande contemporanee di uso e di fruizione poste dalla collettività.

## Il Padiglione dell'Artigianato

Quel processo rigoroso, poc'anzi accennato, è quello che sottende l'odierno intervento di restauro del Padiglione di Ubaldo Badas. Un edificio straordinario, unico, frutto di una stagione architettonica e artistica particolarmente proficua, che riuscì a mettere in piedi un omaggio alla tradizione artigiana dell'isola, senza però rinunciare a essere espressione del proprio tempo. Un eccezionale connubio di arte, artigianato, architettura, tecnica, mano d'opera e sperimentality innovatrice. Un edificio emblematico, capace di rappresentare da solo la varietà e la ricchezza del lavoro manuale isolano. Perché non accontentandosi di rimanere bacheca indifferente degli oggetti destinati a essere esposti, esso diventò il supporto di originali soluzioni e manifestazioni artistiche, perfettamente integrate all'architettura, accogliendo, ad esempio, la *Cavalcata Sarda*, costituita dai pannelli di steatite di Eugenio Tavolara, ma anche la fontana del ceramista Giuseppe Silecchia, il fregio colorato di Emilia Palomba e l'altorilievo di Gavino Tilocca – *L'Artigianato Sardo* – oltre ai raffinati rivestimenti marmorei e in maioliche colorate – per pavimenti e pareti – progettati dallo stesso Badas.

Uno scenario degno di quel «viaggio per l'intera Sardegna, meglio, per le case di sperduti paesi di pianura, di collina, di montagna da dove tutto proviene»<sup>1</sup>, che le diverse esposizioni in programma avrebbero dovuto mettere in risalto.

La disponibilità di un finanziamento concesso dalla Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee DARC alla Soprintendenza di Sassari, allora diretta dall'arch. Stefano Gizzi, ha permesso di affidare al Dipartimento di Ingegneria civile dell'Università degli Studi di Tor Vergata la realizzazione di uno studio inerente il Padiglione in tutti gli aspetti relativi alla sua costruzione, alla sua struttura, ai suoi materiali, ai suoi dettagli. Il gruppo, coordinato dal prof. Sergio Poretti, ha quindi svolto il lavoro di indagine pubblicandone gli esiti nel volume, a cura di Stefano Gizzi e dello stesso Sergio Poretti, *Il padiglione dell'Artigianato a Sassari. Architettura e conservazione* (Roma 2007). Quello studio ha permesso di gettare le fondamenta per un progetto di restauro consapevole, poi attuato e oggi in fase di ultimazione.

L'analisi condotta dal gruppo di Tor Vergata affrontava a 360° l'edificio: dal rapporto tra architettura e arte, a cura di Rosalia Vittorini, al progetto e la costruzione, illustrati da Tullia Iori, alle vicissitudini e le trasformazioni successive, descritte di Rinaldo Capomolla. L'introduzione di Stefano Gizzi s'incentrava sugli aspetti metodologici, mentre Sergio Poretti si soffermava sulle specificità del restauro degli edifici moderni.

Ciascuno dei testi affondava l'analisi in un tema, mettendo in relazione aspetti funzionali, strutturali, progettuali ed espressivi, per documentare nel modo più preciso le intenzioni, i risultati conseguiti, i tradimenti al disegno originale, nonché lo stato a cui era pervenuto, all'inizio del secondo millennio, l'edificio.

I lavori per attuare il progetto di restauro, redatto dallo studio di architettura Cenami, Simonetti, Ticca<sup>2</sup>, aggiudicati alla ditta At & T costruzioni, sono iniziati nel 2011. L'appalto, per un importo di circa quattro milioni di euro, è stato finanziato con i Fondi per lo Sviluppo e la Coesione.

Circondato dai Giardini Pubblici, l'immobile si presenta oggi quasi interamente restaurato e attende solo il recupero di alcune opere d'arte e di parte delle sistemazioni esterne (porzioni integranti e irrinunciabili del complesso). I lavori sono stati condotti seguendo una linea di massimo rispetto delle preesistenze, non aprioristicamente ideologica, bensì tenendo conto delle singolarità progettuali e tipologiche dell'edificio, tra cui due particolarmente significative e che riguardano, da una parte, il rapporto tra l'interno e il giardino, che avvolge il complesso, quasi a isolarlo in un ambito fresco, protetto e sereno; dall'altra, la spazialità interna, flessibile, ampia e luminosa e destinata, sin dall'origine, a ospitare esposizioni e manifestazioni diverse, continuamente cambianti. Tuttavia, nella doppia intenzione di recuperare l'edificio a un uso contemporaneo, ma pienamente rispondente e compatibile con la sua natura e vocazione iniziale, i lavori hanno previsto una serie di adeguamenti impiantistici (condizionamento, illuminazione), di sicurezza e di abbattimento delle barriere architettoniche, nonché l'eliminazione di quelle modifiche, tramezzature e aggiunte, introdotte in tempi successivi alla costruzione, che alteravano gli spazi interni e i prospetti. Tra le altre, alcune operazioni hanno riguardato la demolizione dei controsoffitti a voltine negli ambienti sotterranei – operazione che ha dato la possibilità di recuperare l'altezza dei locali –, così come anche della bussola d'ingresso

in profilati di alluminio, delle tamponature di alcune vetrate e dei parapetti aggiunti impropriamente nelle aperture verso il giardino. Per quanto riguarda l'aspetto strutturale, sono invece state condotte le indagini mirate a eliminare il degrado presente nelle armature, con l'applicazione di convertitori di ruggine e il ripristino degli strati copriferro.

Sebbene il continuo confronto con la documentazione di progetto abbia supportato in buona parte le scelte progettuali, per alcune porzioni dell'immobile i progettisti hanno dovuto rinunciare al ripristino della spazialità o dell'immagine originaria per i cambiamenti irreversibili (o di difficile rimozione) subentrati nel corso degli anni nell'edificio e nel suo immediato intorno. In altri casi, sono state richieste nuove soluzioni per dar risposta a nuove esigenze.

La documentazione che questo volume offre dà conto dei risultati conseguiti dall'intervento effettuato. Un intervento rispettoso, che ha cercato di mettere in risalto gli aspetti più significativi che gli studi sulla storia dell'edificio avevano evidenziato e che recupera, come si auspicava già nel 2013, la vocazione espositiva del manufatto, con l'obiettivo futuro di mostrare «le collezioni storiche dell'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), tra cui i gioielli, i tessuti, le ceramiche e i cestini mai resi fruibili e mai esposti finora integralmente, acquisiti nel corso dei cinquant'anni di vita dell'Istituto»<sup>3</sup>. Nell'ottobre 2020, la Giunta Regionale ha formalizzato la cessione a titolo gratuito dell'immobile al Comune di Sassari, per la gestione del nuovo polo museale. In questo modo, l'Amministrazione municipale assume un ruolo attivo nella valorizzazione e fruizione dell'edificio, destinato a “Museo per l'Artigianato e il Design”.

È di questi giorni la scadenza dell'*Avviso d'indagine di mercato per l'acquisizione di manifestazioni d'interesse a partecipare alla procedura per l'affidamento dei lavori di restauro delle opere artistiche del Padiglione Tavolara di Sassari* pubblicato dalla Direzione Generale dei Beni Culturali. Si tratta, in particolare, di due delle opere più significative del Padiglione: *L'Artigianato Sardo* di Gavino Tilocca, che con le figure maschili, le pecore e le brocche celebra la «laboriosità isolana»<sup>4</sup> e la fontana in ceramica di Giuseppe Silecchia, la quale, con la sua struttura conica a forma di nuraghe stilizzata, richiama un «enorme ramo di corallo sul quale l'artista innesta un universo figurativo popolato di simboli tradizionali e d'invenzione»<sup>5</sup>. Con quest'azione si completano le tappe principali di un lungo percorso di recupero mirato alla riapertura dell'immobile, restaurato e adeguato a una funzione attuale e restituito all'uso pubblico con lo scopo di valorizzare e rilanciare, al più alto livello, la manualità e la tradizione artigiana di cui il popolo sardo, con giusta ragione, è fiero e orgoglioso.

## Note al Capitolo 1.2

<sup>1</sup> A.R.B., “Mostra dell'artigianato sardo”, in «*Il Mezzogiorno*», fascicolo dedicato alla Sardegna, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1957, pp. 13-17.

<sup>2</sup> Cfr., in questo stesso volume, la descrizione dei lavori svolti nel testo di Piersimone Simonetti.

<sup>3</sup> <https://www.regione.sardegna.it/j/v/2568?s=229598&v=2&c=215&t=1>.

<sup>4</sup> Rilievo Tilocca, *Sistema informativo del Patrimonio Culturale della Sardegna*, Scheda OA – Opera e oggetto d'Arte (su ICCD 3.00), Scheda [00228596] rilievo – Sassari, in <https://www.beniculturali.it/comunicato/>

restauro-del-padiglione-tavolara-di-sassari-la-regione-sardegna-avvia-le-procedure.

<sup>5</sup> Fontana Silecchia, *Sistema informativo del Patrimonio Culturale della Sardegna*, Scheda OA – Opera e oggetto d'Arte (su ICCD 3.00), [00228595] fontana – Sassari, in *ibidem*.

FIG. 01 Ubaldo Badas, la Colonia Marina del Poetto di Cagliari alla conclusione dei lavori in una foto del 1945 (Archivio di Stato di Cagliari)



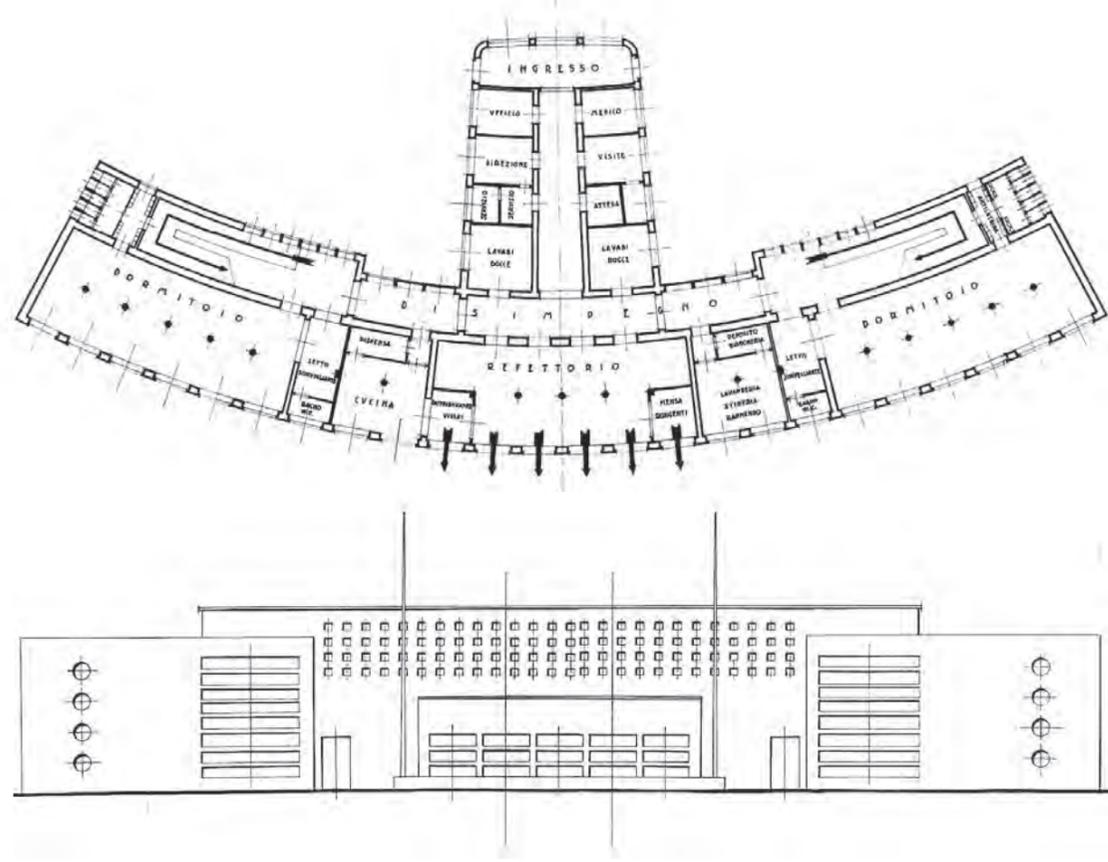
## GLI ANNI '50 – '60 DI UBALDO BADAS

tra *realismo ed espressionismo  
strutturale*<sup>1</sup>

Paolo Sanjust

Quando nel 2000 ho definito Badas "artigiano del moderno", in relazione alle sue prime opere degli anni Trenta<sup>2</sup>, intendevo segnalare non tanto la sua dedizione all'artigianato fin dalla giovane età, quanto sottolineare l'influenza che ebbe nel suo approccio all'architettura «quel metodo progettuale, tipico dell'ENAPI<sup>3</sup>, che chiedeva al progettista non tanto disegni, bozzetti o modelli, quanto la sua presenza al fianco dell'artigiano e lo sviluppo del lavoro in cantiere, a partire dal materiale e dalle lavorazioni che questo consentiva». Se questa è una chiave di lettura dell'opera di Badas ancora valida e utile per lo studio delle sue architetture del dopoguerra, queste evidenziano anche altre caratteristiche del suo operare. Perché se gli anni Trenta sono quelli che vedono emergere la personalità del giovane Ubaldo Badas, è durante gli anni Cinquanta e Sessanta che la sua produzione raggiunge elevati livelli qualitativi e si esplicita in un gran numero di opere, spesso di grande impegno, e assistiamo all'evoluzione del suo approccio all'architettura verso «una originale commistione tra internazionalismo, nei modi della composizione e nel linguaggio, e localismo, nell'adozione di materiali e lavorazioni tradizionali nei rivestimenti e nelle finiture». La chiave di lettura tecnologico-costruttiva, che si sta facendo strada anche tra gli storici dell'architettura moderna, è legata alla riscoperta della forte influenza che gli aspetti costruttivi e strutturali hanno avuto nel lavoro di molti progettisti moderni. Un atteggiamento che possiamo esemplificare con le parole che Andrea Emiliani scrisse nel 1981<sup>4</sup>:

«Si dovrebbe subito affermare che ogni materiale esprime, o meglio invoca un mondo formale a lui consentaneo e omogeneo. Il mattone, lo stucco, il legno, la pietra, vivono di fatto entro una concordanza formale e, oltre tutto, camminano di pari passo entro il mondo del lavoro tradizionale. Alla fatica del fabbro fa riscontro l'eguale fatica del muratore, e quella del selciatore, o del carpentiere. Così la nostra età, quella di cui soltanto ora stiamo constatando la crisi, può essere segnata anche sotto il nome di età dei materiali espressivi consentanei, di quelli che cioè passano attraverso il filtro del lavoro manuale e ne ereditano l'insopprimibile connotato dell'unicità. [...] Un mondo così costruito e così lentamente sedimentato è ovviamente destinato ad incrinarsi di fronte all'apparizione e all'uso di nuovi materiali; poiché questi ultimi, a loro volta, nutrono internamente e dunque promuovono, sollecitano una loro vocazione formale. Così come, del pari, lavoro diverso, diversi mestieri, altre lingue di lavoro,



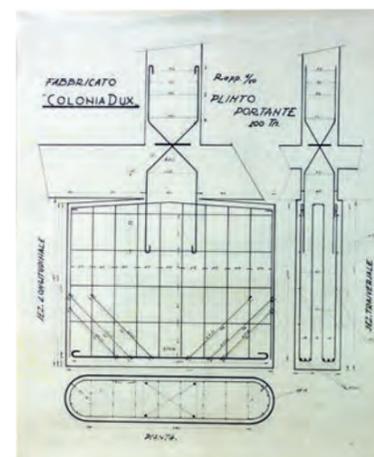
**FIGG. 02-03** Ubaldo Badas, la Colonia Marina del Poetto di Cagliari. Pianta del piano rialzato e prospetto del primo progetto, 1937 (Archivio del Comune di Cagliari, Assessorato all'Urbanistica)

**FIG. 05** (sx, alto) Ubaldo Badas, la Colonia Marina del Poetto di Cagliari. Plinto di fondazione, 1937-42 (Archivio del Comune di Cagliari, Assessorato all'Urbanistica)

**FIG. 06** (sx, basso) Ubaldo Badas, la Colonia Marina del Poetto di Cagliari. I plinti al piano pilotis (Archivio di Stato di Cagliari, G.I.L., Cartella n.5)

**FIG. 07** (dx, alto) Peter Behrens, dettaglio delle cerniere della AEG Turbinenfabrik, Berlino 1909

**FIG. 08** (dx, basso) Ubaldo Badas, la Colonia Marina del Poetto di Cagliari. Foto del plastico del terzo progetto, 1937-42 (Archivio Ubaldo Badas jr.)



**FIG. 04** Adalberto Libera, Mario De Renzi, Progetto di Concorso per l'Auditorium di Roma 1934-35

altre parole. [...] Siamo, come si vede, all'interno di quel vano silente, e nella realtà invece intenso e rumoroso, che si allarga fra intuizione e risultato: proprio dentro quello spazio, cioè, che la tradizione idealistica italiana ha quasi costantemente nascosto, dapprima negando alla nozione di "meccanico" il prestigio che solo al "liberale" veniva riservato; poi allargando a dismisura i confini dell'atto intuitivo e di conseguenza restringendo quelli dell'atto esecutivo e operativo.»

Indagare il nesso tra particolari costruttivi e risultato architettonico significa provare a «percorrere la strada che parte dalla considerazione circa i materiali e che, passando attraverso le tecniche, i trattamenti, i mestieri, desidera giungere alla storia dell'arte [...]». Lo snodo fra i due periodi è rappresentato dalla complessa vicenda della Colonia Marina del Poetto di Cagliari (1937-1942), che testimonia una delle prime esperienze di «superamento di quella fase dell'architettura moderna italiana che Poretti definisce delle strutture nascoste, verso quella del realismo e dell'espressionismo strutturale che sboccherà soltanto nel secondo dopoguerra»<sup>5</sup>. Dalla vicenda della Colonia Marina, che si svolge attraverso almeno quattro diverse soluzioni progettuali, e che si concluderà con la realizzazione della sola struttura portante della Colonia, emerge un Badas che non soltanto padroneggia la tecnica del calcestruzzo armato, ma è precoce nell'evidenziarne le qualità plastiche e la texture superficiale, sagomando i setti portanti della Colonia e lasciandoli in vista [fig. 01], in anni in cui in Italia le strutture portanti in calcestruzzo armato, con soluzioni spesso sperimentali o ardite, non venivano mai ostentate o evidenziate ed erano invece inglobate all'interno di opere murarie tradizionali<sup>6</sup> – salvo alcuni tentativi non andati a buon fine come per esempio il progetto di Libera del concorso per l'Auditorium di Roma del 1935 [fig. 04].

L'impostazione planimetrica della Colonia è una proposta originale che, forse ispirata alla pratica in uso nella progettazione delle colonie marine di riferirsi a figure dinamiche, ricorda la forma di un idrovolante, arenato sulla spiaggia del Poetto o pronto a decollare verso il Mediterraneo [fig. 02]. L'elemento comune a tutte le varianti è l'impostazione planimetrica e volumetrica del corpo principale, curvilineo con raggio di curvatura molto ampio (circa 250 metri). È evidente, nel

primo progetto, il riferimento alle opere di Libera, almeno nel disegno del prospetto verso terra del corpo principale, dove Badas adotta quel sistema di piccole aperture quadrate che Libera chiamava «superfici alveolari in pietracemento», e che sperimentò nel palazzo delle Poste di via Marmorata, e nel disegno a spigoli arrotondati del basso volume d'ingresso. La moltiplicazione del numero delle aperture in uno stesso piano (due del tipo tondo, tre e quattro del tipo orizzontale, quattro del tipo quadrato, disposte in colonna) è adottata da Badas per alterare la percezione della scala dell'edificio [fig. 03]. La discontinuità più rilevante tra il primo progetto e i successivi, è soprattutto quella che riguarda la soluzione strutturale, che prevede nel primo progetto una struttura portante mista, con prevalenza di muratura – e quindi un attacco a terra tradizionale, murario – e nei progetti successivi, a partire da questa variante, una struttura intelaiata in calcestruzzo con un attacco a terra su robusti setti in calcestruzzo armato [fig.05] che sollevano il volume principale dal piano della spiaggia, consentendo una trasparenza visiva verso il mare, e con il volume superiore a sbalzo su tutti i lati. È ipotizzabile che sia stata la necessità di ricorrere a un tipo di fondazione su pali, quindi discontinua e puntuale, a suggerire la modifica dell'impostazione architettonica della Colonia. Il disegno di dettaglio del 'plinto portante' [figg. 05-06] in scala 1:10 ci mostra il particolare, effettivamente realizzato, dell'arrotondamento del profilo superiore dei setti e della rastremazione delle travi a sbalzo dal setto che, assottigliando la sezione del nodo strutturale, amplifica l'effetto di 'sospensione' dell'edificio rispetto al piano pilotis e riproduce plasticamente la cerniera: sembra di rivedere il dettaglio dell'attacco a terra delle Officine AEG di Behrens, riprodotto però in calcestruzzo armato [fig. 07].

La foto di un plastico [fig. 08] ci conferma la scelta definitiva del sistema strutturale, con i plinti che sono divenuti ormai degli 'oggetti a reazione poetica', e di un volume massiccio sulle testate i cui spigoli vengono arrotondati. Da sottolineare la forte espressività architettonica dei setti e delle travi in calcestruzzo a vista; la scelta di lasciare in vista la struttura, evidenziandola anche tramite la sagomatura dei profili, risulta piuttosto rara in Italia prima della seconda guerra mondiale e



**FIG. 09** Ubaldo Badas, Padiglione d'ingresso della Fiera di Cagliari, vista della facciata principale, 1954 (Archivio Centrale dello Stato, Roma)

**FIG. 10** Ubaldo Badas, Padiglione d'ingresso della Fiera di Cagliari, vista della facciata interna, 1954 (Archivio Centrale dello Stato, Roma)



sembra anticipare soluzioni architettoniche e strutturali che saranno invece frequenti nel dopoguerra. Mi sembra importante ricordare che nelle architetture realizzate in Italia fino alla guerra, le soluzioni strutturali più avanzate venivano regolarmente occultate da robuste opere murarie, e che questo sembra essere, secondo le più recenti ricerche, uno dei caratteri principali dell'architettura moderna italiana: l'uso delle strutture portanti in calcestruzzo armato o in ferro, con soluzioni spesso sperimentali o ardite, mai ostentate o evidenziate e invece inglobate all'interno di opere murarie tradizionali. Il progetto di Badas sembra quindi guardare direttamente oltralpe – a Le Corbusier e al suo *Pavillon Suisse* alla città universitaria di Parigi del 1933, per esempio – senza più la mediazione della cultura architettonica italiana, che adotterà una linea di ricerca legata alla espressività strutturale del calcestruzzo soltanto negli anni Cinquanta.



**FIG. 11** Ubaldo Badas, villino in via Milano, Cagliari, 1954 (foto Alessandra Chemollo)

Un primo segnale di cambiamento nell'architettura di Badas, nel dopoguerra, lo troviamo nel progetto del Padiglione d'ingresso della Fiera di Cagliari<sup>7</sup>, del 1954 [figg. 09-10]. Badas vive qui un primo momento di ripensamento del proprio linguaggio architettonico, che si definirà proprio in quegli anni. Si nota già la volontà di ricerca di una geometria del progetto che rifugge sia dalle linee ortogonali di derivazione razionalista, sia dai volumi curvilinei di matrice novecentista, che avevano caratterizzato le sue architetture degli anni tra le due guerre. Le linee sono piegate a definire profili inclinati, sia nelle piante che negli alzati, e i robusti e alti muri d'attico del primo piano, così come quelli del basamento, vengono prolungati oltre la conclusione dei rispettivi volumi, e si manifestano come piani geometrici. Si nota ancora la ricerca di un disegno che produca un effetto dinamico, pur in un edificio solidamente ancorato al suolo tramite rivestimenti in pietra.

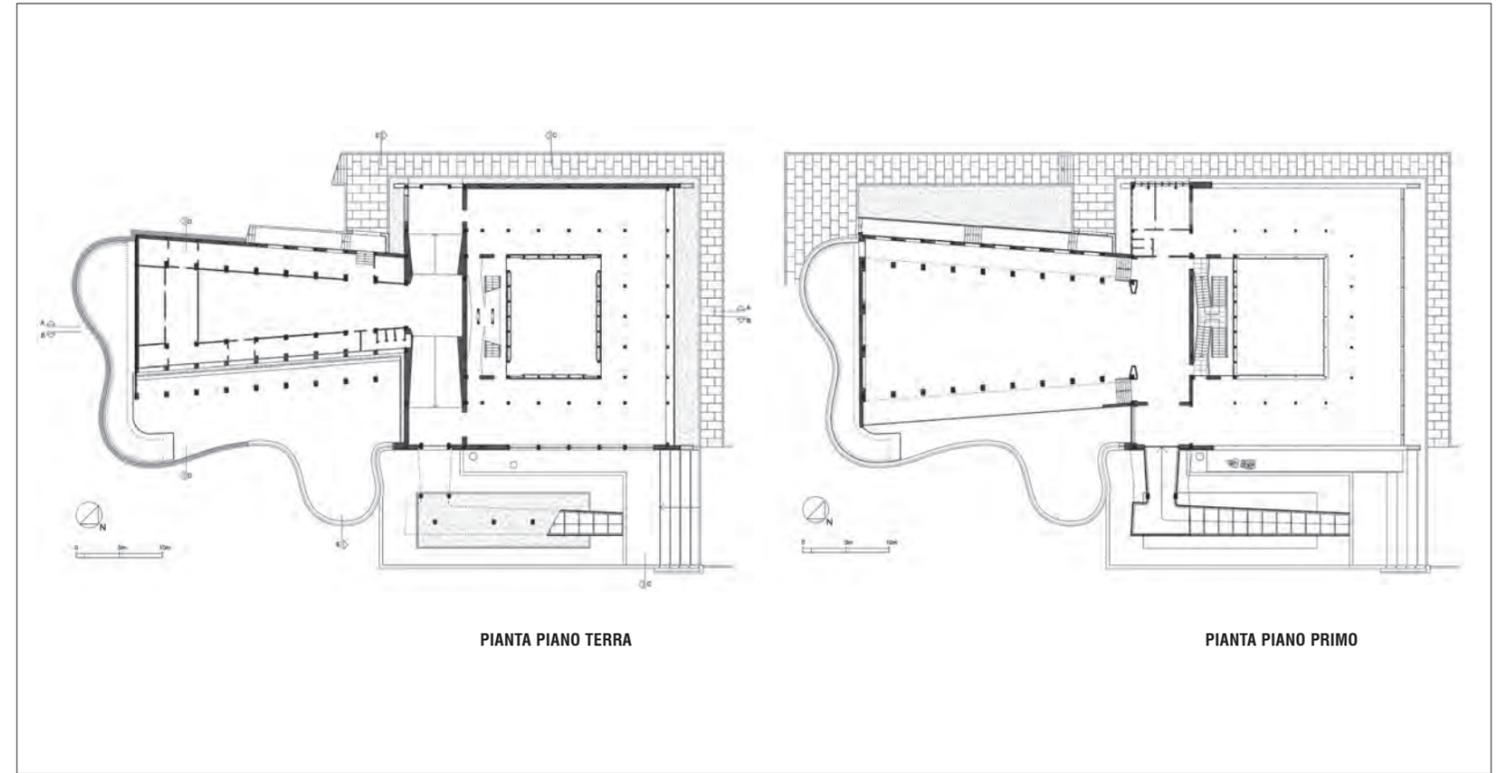
Ne nasce una pianta a forma di losanga, svuotata nella parte centrale dove il corpo di fabbrica è più profondo, per accogliere al coperto l'ingresso del pubblico, e accentuata da due pensiline, su entrambi i fronti lunghi, che viceversa sbalzano maggiormente alle estremità e meno nella parte centrale, a disegnare una sorta di contro-losanga.

Analogamente nel prospetto principale un profilo inclinato accompagna la progressiva riduzione delle dimensioni delle finestre del piano terreno, dal centro verso le estremità, e al contrario il muro d'attico del primo piano ha un profilo inclinato digradante dal centro verso gli estremi; le due pensiline hanno poi un risvolto frontale più alto agli estremi e che va a ridursi verso la parte centrale.

Ognuno di questi elementi è contrapposto all'altro anche dal punto di vista materico, e ogni superficie è trattata come un piano geometricamente individuato. Il basamento del prospetto principale è rivestito in lastre di pietra policroma ed è un piano ben circoscritto, e la parte soprastante, caratterizzata da un intonaco spruzzato a grana grossa, ne è un ritaglio. Le pensiline, a intonaco liscio, sono rivestite all'intradosso da mosaico a fasce colorate che prosegue in tutto l'intradosso della zona dell'ingresso al pubblico. La sperimentazione del nuovo linguaggio, del nuovo approccio alle tecnologie e ai materiali prosegue in una serie di progetti di ville degli anni Cinquanta, tra le quali segnaliamo la casa Piu di via Milano [fig. 11].



**FIG. 12** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56, cartolina anni Sessanta. Vista dell'area di ingresso: in primo piano la vasca e la vetrata a lamelle, primordiale sistema di raffrescamento naturale del salone (fondo "Alessio Serra", Biblioteca Universitaria di Sassari)



**FIG. 13** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56. Pianta del piano terra e del primo piano (da PORETTI S., GIZZI S., a cura di, *Il padiglione dell'artigianato a Sassari*, Architettura e conservazione, Gangemi, 2007)

## Il Padiglione

Il cantiere del Padiglione dell'Artigianato di Sassari (1951-56) è probabilmente quello che meglio evidenzia il rapporto intenso e proficuo che Badas instaura con l'attività artigianale, cioè con

«qualunque produzione di beni di natura artistica [...] che si svolge in forma indipendente, con il lavoro professionale del titolare dell'azienda e sotto la sua diretta responsabilità a tutti gli effetti per soddisfare particolari bisogni con un lavoro improntato a personalità e con le forze non solo della tecnica ma anche dell'ingegno e talvolta della ispirazione artistica»,

secondo la definizione che Badas e Tavolara riportano nel *Rapporto sull'artigianato in Sardegna* del 1959, redatto nell'ambito degli studi e delle ricerche preparatori del *Piano di rinascita della Sardegna*<sup>8</sup>. Anche Rosalia Vittorini, che scrive nella monografia sul Padiglione sassarese<sup>9</sup> intitola uno dei paragrafi dedicati alla lettura critica dell'edificio "*Cantiere o bottega artigiana?*", sottolineando che Badas

«considera l'opera di architettura come la sintesi di più arti e il lavoro di cantiere come il risultato del concorso di diverse professionalità, tutte legate al mondo dell'artigianato e tutte sotto la regia del progettista che [...] quotidianamente indirizza nel suo cantiere-bottega la costruzione intervenendo con suggerimenti, modifiche e aggiustamenti»

e che

«le pietre locali (trachite, granito ...), i marmi, l'intonaco con la più varia composizione per grana, tessitura e colore, la litoceramica, il mosaico vetroso, il gres, il laterizio, il legno, la ceramica, i vetri – attribuiscono alle sue opere un carattere assolutamente peculiare».

Questo è anche il progetto nel quale la collaborazione con gli artisti è più varia e più estesa; non è la prima volta che Badas chiama degli artisti a integrare delle loro opere nei suoi progetti (il negozio Olivetti a Sassari con Tavolara e il palazzo Costa Marras con Silecchia a Cagliari sono precedenti) e non sarà l'ultima (il palazzo di piazza Yenne ancora con Tavolara e il Padiglione dell'Agricoltura a Cagliari con Silecchia e Palomba sono successivi) ma qui – sarà anche dovuto alla intitolazione all'artigianato dello stesso Padiglione – il ruolo delle opere d'arte è centrale nella definizione dell'immagine del complesso [fig. 12].

Ma il Padiglione dell'Artigianato è anche la prima esperienza nella, ormai ventennale, carriera di Badas di un edificio a destinazione pubblica con una articolazione funzionale complessa che doveva comprendere spazi per l'esposizione e la vendita dei prodotti artigiani e spazi per mostre e convegni. La soluzione, dal punto di vista compositivo, è la combinazione misurata tra assialità e centralità, dinamismo e introversione, dilatazione e compressione degli spazi, apertura e relazione con l'esterno e isolamento immobile.

I due volumi di cui si compone il complesso sono, al piano basso, chiusi in se stessi e il corpo quadrato delle botteghe appare persino introverso, tutto rivolto verso la corte centrale risolta con la spettacolare e gioiosa fontana ceramica di Silecchia, mentre gli unici due fronti aperti sono in realtà filtrati rispetto all'esterno, uno dalla vetrata diafana e l'altro dalla presenza incombente della rampa esterna che conduce al piano alto; il corpo longitudinale è per lo più interrato e dedicato a spazi di servizio [fig. 13]. Fra i due una galleria trasversale attraversa il volume, aperta sui due fronti contrapposti e resa dinamica dalla doppia inclinazione del pavimento e delle pareti. Il corpo delle botteghe cela, compresso in uno spazio minimo aperto verso la corte, lo spettacolare scalone [fig. 17] che si distacca, piegandosi, dalla parete che ospita la *Cavalcata Sarda* di Tavolara; uno spazio che è una vera sfida alle teorie della *Gestalt*, certamente note al Badas allestitore di mostre, sulla percezione visiva e sul rapporto figura-sfondo. Nel piano alto invece il corpo delle botteghe è completamente estroverso [fig. 14]; una terrazza aperta su tre lati verso il parco,



animata da pensiline variamente articolate, e collegata al giardino dalla rampa esterna il cui profilo in pianta è inclinato, come la pensilina che la copre nel punto di contatto col volume principale, come lo scalone interno, come le pareti della galleria trasversale del piano basso. I principali percorsi sono quindi accomunati, e animati, dalla inclinazione dei profili, orizzontali e verticali, che li definiscono, come abbiamo già notato nella galleria del piano basso. Anche il Salone principale delle Mostre ha le pareti lunghe svasate, e i pilastri, a sezione verticale a V, paralleli alle stesse pareti e la copertura a curvatura variabile; nella soluzione originariamente realizzata il Salone era collegato alla galleria d'ingresso da brevi scale poste proprio in asse con gli spazi contenuti fra i pilastri e le pareti laterali svasate, come se anche qui l'inclinazione dei profili dovesse individuare gli spazi di percorso. Il salone delle mostre è certamente lo spazio più interessante del Padiglione, fulcro delle attività espositive e convegnistiche previste, semplice in apparenza ma denso di complessità, anche costruttive. Spazio [fig. 16] teoricamente esteso in lunghezza appare invece uno spazio "centrato", grazie alla inclinazione dei pilastri, alla curvatura della copertura e al ribassamento della quota di pavimento rispetto alla galleria d'ingresso, e alla stessa partizione verticale dei *brise soleil* e degli infissi, che ritmano anche l'esterno, sospeso sull'acqua; l'unico elemento longitudinale è, in esterno, il fregio astratto di Emilia Palomba, inclinato verso l'altorilievo ceramico di Gavino Tilocca e verso l'area degli ingressi [fig. 15].

Per quanto riguarda le caratteristiche tecniche e costruttive, è interessante evidenziare il sistema strutturale della sala espositiva, che ha una forma d'onda sinusoidale [figg. 18-19]. Per ottenere questa figura complessa, il telaio in cemento armato è piegato seguendo il diagramma dei momenti. Tale struttura complessa era quasi certamente concepita per essere lasciata in vista [fig. 20], ma per ragioni sconosciute Badas decise di controsoffittarla con listelli di legno, curvati ad assecondare l'onda. Tullia Iori, nel ripercorrere la vicenda della costruzione del Padiglione dell'Artigianato<sup>10</sup>, e sulla base delle rispettive cronologie, indica nel Padiglione CasMez di Libera, realizzato nel 1953 alla Fiera di Cagliari, il riferimento di Badas:

**FIG. 14** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56. La terrazza intorno alla corte interna (foto Adriano Dessì)

*Nella pagina a fianco:*

**FIG. 15** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56. L'area dell'ingresso; sulla sinistra in alto il fregio orizzontale di Emilia Palomba; al centro, l'altorilievo ceramico di Gavino Tilocca (Archivio Roberto Badas)



«una sperimentazione, però, che non imita ma per molti versi anticipa forme e soluzioni che diverranno, nel corso degli anni Cinquanta, patrimonio genetico comune di molti progettisti».

Del resto Badas con la Colonia Marina, già alla fine degli anni Trenta, aveva sperimentato soluzioni formali/strutturali inedite, e anche in quel caso con un progetto che partiva da uno strettissimo "dialogo" con l'architettura di Libera per poi emanciparsi nel corso della realizzazione. Ma mentre i telai prefabbricati del Padiglione di Libera alla Fiera sono tutti uguali, nel Padiglione dell'Artigianato, come scrive Iori,

«la struttura in cemento armato viene curvata [...] differenziando l'uno dall'altro ciascun telaio. La superficie della copertura, infatti, assume la configurazione di un conoide e inevitabilmente ogni telaio deve essere diverso dal precedente: diversa la luce, perché la sala è svasata e i montanti sono paralleli ai fianchi; diversa l'altezza, perché la copertura si alza verso il fondo; ma soprattutto diversa la geometria del traverso sagomato, per conservare alla superficie di inviluppo le caratteristiche di una rigata».

Molti altri sono gli elementi formali/strutturali che Badas sperimenta nel Padiglione, o che riprende da esperienze precedenti, come i pilastri strapiombanti del salone che richiamano quelli dei saloni dormitorio della Colonia Marina, o i pilastri a V delle pensiline di copertura, o i pilastri a forcilla



**FIG. 23** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56. La vetrata a lamelle, sospesa sulla vasca (Archivio Roberto Badas)

**FIG. 24** Ubaldo Badas, Padiglione dell'Artigianato di Sassari 1951-56. Dettaglio della vetrata a lamelle (foto Paolo Sanjust)

che sostengono la rampa esterna di accesso [figg. 21-22] e che costituiscono, come sostiene la Iori, «un'anticipazione rispetto a soluzioni che si diffonderanno solo qualche anno dopo».

Uno degli aspetti più interessanti del progetto del Padiglione è però quello che riguarda il modo in cui i problemi di condizionamento d'aria sono affrontati senza sistemi tecnologici, ma naturalmente. Soleggiamento e ventilazione sono controllati attraverso l'orientamento dell'edificio (chiudendo le pareti troppo esposte al sole durante l'estate e aprendo le facciate verso il giardino a nord-est), attraverso l'uso dei colori (scegliendo colori chiari verso sud e scuri verso nord) e riducendo la radiazione solare con *brise soleil*, pergolati e proiezioni. Inoltre, la maggior parte delle finestre è permeabile avendo tra i vetri, o nel giunto con il telaio, delle sottili fessure. In particolare la parete vetrata del Salone, esposta a nord-est, è progettata per favorire la ventilazione naturale estiva, essendo composta da una serie di vetri, obliquamente disposti a persiana [figg. 23-24]; questa particolare disposizione consente che il flusso d'aria, rinfrescato dall'acqua della vasca sottostante, passi attraverso le finestre permeabili, producendo un raffrescamento naturale.

Oggi è aperta la discussione sull'apprendimento della lezione dell'architettura vernacolare per comprendere i valori bioclimatici delle costruzioni tradizionali e applicarli nell'architettura sostenibile contemporanea.

Recenti studi stanno approfondendo questi aspetti, riscoprendo che anche negli anni ruggenti del Movimento Moderno, e

tra gli autori più affermati, il legame con le tradizioni costruttive – e in particolare con i dispositivi climatici – erano evidenti e hanno imperniato numerosi progetti<sup>11</sup>. Dai “*light and air diagrams*” di Gropius, agli studi e i progetti di Le Corbusier per Barcellona del 1931, dove i dispositivi climatici di facciata erano molto articolati (camini d'aria, logge profonde, sistemi di *brise-soleil*), a quelli del dopoguerra dove i *brise soleil* diventano protagonisti dei progetti d'architettura e del controllo del soleggiamento; alla *Solar hemicycle house* di Wright del 1946, e alle pubblicazioni, come quella di Alberto Sartoris del 1948, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climate méditerranéens*. Si può affermare che ci sia un interesse diffuso sulle strategie di rapporto dell'architettura moderna con il clima e l'ambiente, anche se con approccio ancora non scientifico<sup>12</sup>.

Interesse che dura almeno fino a quando «i combustibili a buon mercato e la produzione in serie degli impianti per l'aria condizionata consentirono soluzioni architettoniche universali senza riferimento con il clima»<sup>13</sup>.

Ma il Padiglione nasce in un periodo di grande fiducia negli impianti meccanici, anche per la disponibilità di energia a basso costo, e il suo rivolgersi verso dispositivi bioclimatici della tradizione preindustriale sembra un altro elemento della visione anticipatrice di Badas; ricordiamo che il famoso *Design with Climate* di Victor Olgyay, che in sostanza inaugura il filone di ricerca sull'architettura bioclimatica, sarà pubblicato qualche anno più tardi, nel 1963 in inglese, e solo nel 1981 uscirà una versione in italiano.

## Note al Capitolo 2.1

<sup>1</sup> Il presente saggio è una rielaborazione, aggiornata, del mio saggio *Il padiglione dell'artigianato di Sassari. Capolavoro di Ubaldo Badas*, in *Modernismi. Storie di Architetture e costruzioni del '900 in Sardegna*, Aracne, 2017.

<sup>2</sup> SANJUST P., “Ubaldo Badas – un artigiano del moderno. La sistemazione dell'area del Terrapieno di Cagliari 1930-1940”, in *Atti del Congresso “Curare il Moderno”*, Marsilio, 2003.

<sup>3</sup> Badas dal 1936 è Delegato per la Sardegna dell'Ente Nazionale Piccole Industrie (ENAPI), per conto del quale partecipa a numerose mostre nazionali e internazionali con oggetti in legno, ceramica, canne, sughero, intrecci di asfodelo, tappeti, arazzi. La collaborazione con Tavolara nell'opera di recupero e rielaborazione di motivi e tecniche della tradizione artigianale, di guida degli artigia-

ni nel processo di superamento/aggiornamento delle tradizioni, riprese dopo la pausa dovuta agli eventi bellici e portò all'incarico di progettare il Padiglione dell'Artigianato di Sassari. La somiglianza col procedimento del fare artistico, nel caso di Badas, è chiarissima perché era pienamente partecipe di quel metodo progettuale, tipico dell'ENAPI, che chiedeva ai progettisti, spesso illustri, di partecipare alla realizzazione degli oggetti che progettavano, a partire dal materiale e dalle lavorazioni che questo consentiva, mentre non chiedeva, e non auspicava, che venissero realizzati disegni, bozzetti o modelli da consegnare nelle mani degli artigiani realizzatori; con questo metodo gli artigiani, lavorando fianco a fianco con gli artisti potevano sviluppare meglio il lavoro e accrescere le loro conoscenze e capacità,

mentre aiutavano gli artisti a padroneggiare tecniche e materiali. Per l'ENAPI lavorarono, in quegli anni, artisti e architetti molto noti: Giò Ponti, Albini, i Basaldella, Capogrossi, Figini e Pollini, Frette, Prampolini, Ridolfi, Sottsass, Susini, Tavolara, e altri.

<sup>4</sup> EMILIANI A., “Materiali ed istituzioni”, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, 1981.

<sup>5</sup> PORETTI S., *Modernismi italiani. Architettura e costruzione nel Novecento*, Gangemi, 2008.

<sup>6</sup> Ho ricostruito la complessa vicenda della Colonia Marina del Poetto di Cagliari nel saggio “Protagonisti locali della modernità: Ubaldo Badas”, in *L'altra modernità. Città e architettura*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'Architettura, 11-13 aprile 2007, Gangemi, Roma 2010; poi di nuovo in *Modernismi. Storie di Architetture e costruzioni*, ..., cit.

<sup>7</sup> Vedi il capitolo “La Fiera di Cagliari. Archi-

tette della Rinascita”, in *Modernismi. Storie di Architetture e costruzioni*, ..., cit.

<sup>8</sup> BADAS U., TAVOLARA E., *L'artigianato in Sardegna*, 1959.

<sup>9</sup> GIZZI S., PORETTI S. (a cura di), *Il padiglione dell'artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*, Gangemi, 2007.

<sup>10</sup> Ivi.

<sup>11</sup> BARBER D.A., *Modern architecture and Climate. Design before Air Conditioning*, Princeton University Press, 2020; FRAMPTON K., *L'altro Movimento Moderno*, Silvana editoriale, 2015.

<sup>12</sup> È noto il caso dell'esperimento, fallito, del “*mur neutralisant*” di Le Corbusier alla *Cité de refuge*.

<sup>13</sup> LOS S., COOK J., *Introduzione alla edizione italiana di Design with Climate* di Victor Olgyay, Muzzio editore, 1981.



*Sassari - Mostra dell'Artigianato Sardo*

**FIG. 01** La sala delle mostre vista da viale Italia. Si notano la parete laterale con la tettoia e la parete di fondo con il finestrone, la finestra a nastro e, in basso, la fessura da cui sgorgava l'acqua che alimentava le vasche (da MASALA F., *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso, 2001)

## RESTAURARE 'SU MISURA'

Gli studi preliminari sull'opera architettonica in un caso di restauro del moderno

**Rinaldo Capomolla**

### I "tre anelli" e il restauro del moderno

Nel descrivere le fasi propedeutiche al progetto di restauro del 'moderno' e nell'evidenziarne alcune specifiche modalità operative rispetto al progetto di restauro dell'antico, Sergio Poretti si serve dell'immagine dei "tre anelli": sono i tre momenti mutuamente connessi che articolano il processo di analisi dell'edificio. Il primo anello, ossia la prima tappa delle indagini, consiste nell'acquisizione delle conoscenze relative al progetto e alla costruzione dell'opera; il secondo nella valutazione dello stato di degrado e delle trasformazioni subite dal manufatto; il terzo nella definizione degli strumenti d'indirizzo del progetto di restauro. A causa del particolare contenuto tecnico della costruzione del Novecento – contenuto diversificato ed eterogeneo –, Poretti sostiene che è necessario rivedere l'approccio con cui vengono affrontate queste tappe. Il motivo sta nel fatto che tale contenuto tecnico non è una ricetta costruttiva sedimentata che è possibile, quindi, dare per nota, ma un insieme di ingredienti che occorre individuare caso per caso in quanto, spesso, sono definiti dal progettista contestualmente all'ideazione della forma architettonica e a questa forma sono intimamente legati. Perciò, per non rischiare di svilire i valori dell'opera, prima di progettare il restauro occorre riconoscere ed esplicitare questo legame, fiduciosi che l'edificio, se adeguatamente ascoltato, possa indirizzare – fors'anche suggerire – le azioni da intraprendere. In sostanza, per Poretti, il progetto di restauro del moderno, a causa del modo in cui l'oggetto è stato pensato e costruito – e non a causa di una qualche diversità 'genetica' tra il moderno e l'antico –, non può intendersi come un'applicazione di procedimenti consuetudinari e di tecniche d'intervento codificate, ma dev'essere «confezionato 'su misura' per quella determinata opera»<sup>2</sup>. E quindi, se, in linea di principio, l'obiettivo del restauro, sia del moderno che dell'antico, rimane sempre lo stesso – ossia la preservazione, o la ricostituzione laddove necessario, dell'autenticità e dei valori dell'opera –, il restauro del moderno si configura in molti casi come un'attività dal contenuto 'sperimentale' più spinto<sup>3</sup> che, per essere giustificata, richiede una revisione delle fasi d'indagine sul manufatto.

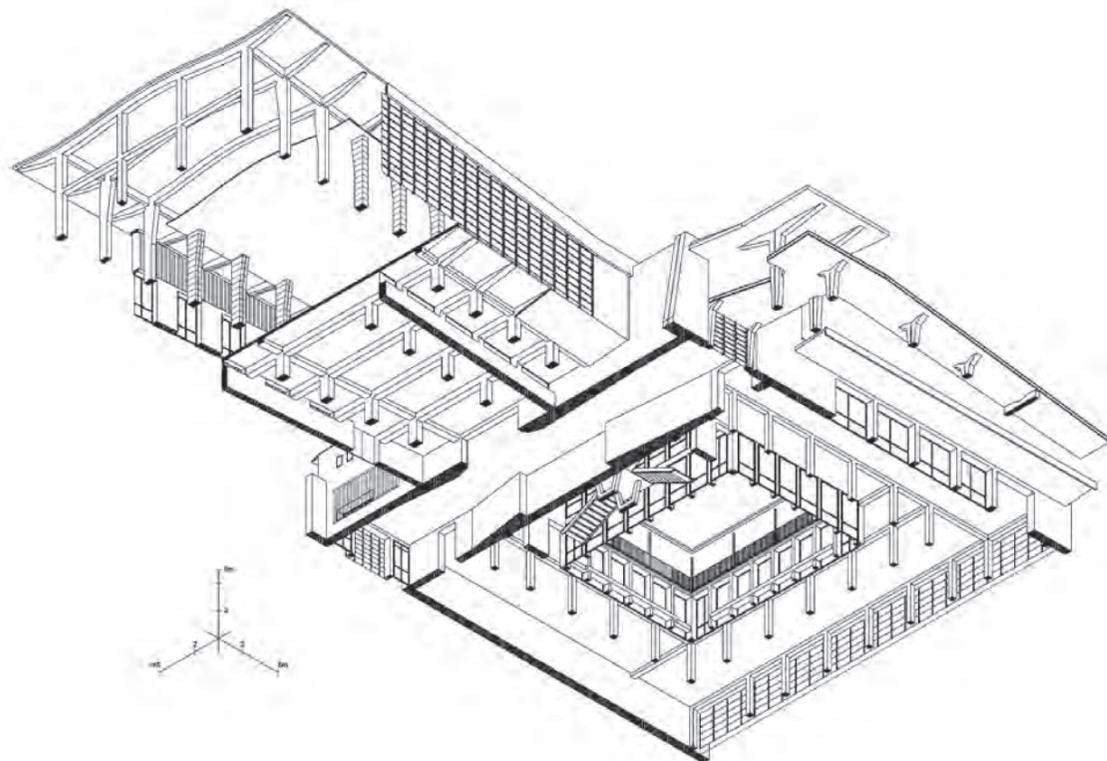


FIG. 02 Il Padiglione nello stato originario: spaccato assonometrico, disegno di R. Capomolla e R. Vittorini (da Gizzi S., PORETTI S. (a cura di), *Il Padiglione dell'Artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*, Gangemi, 2007)

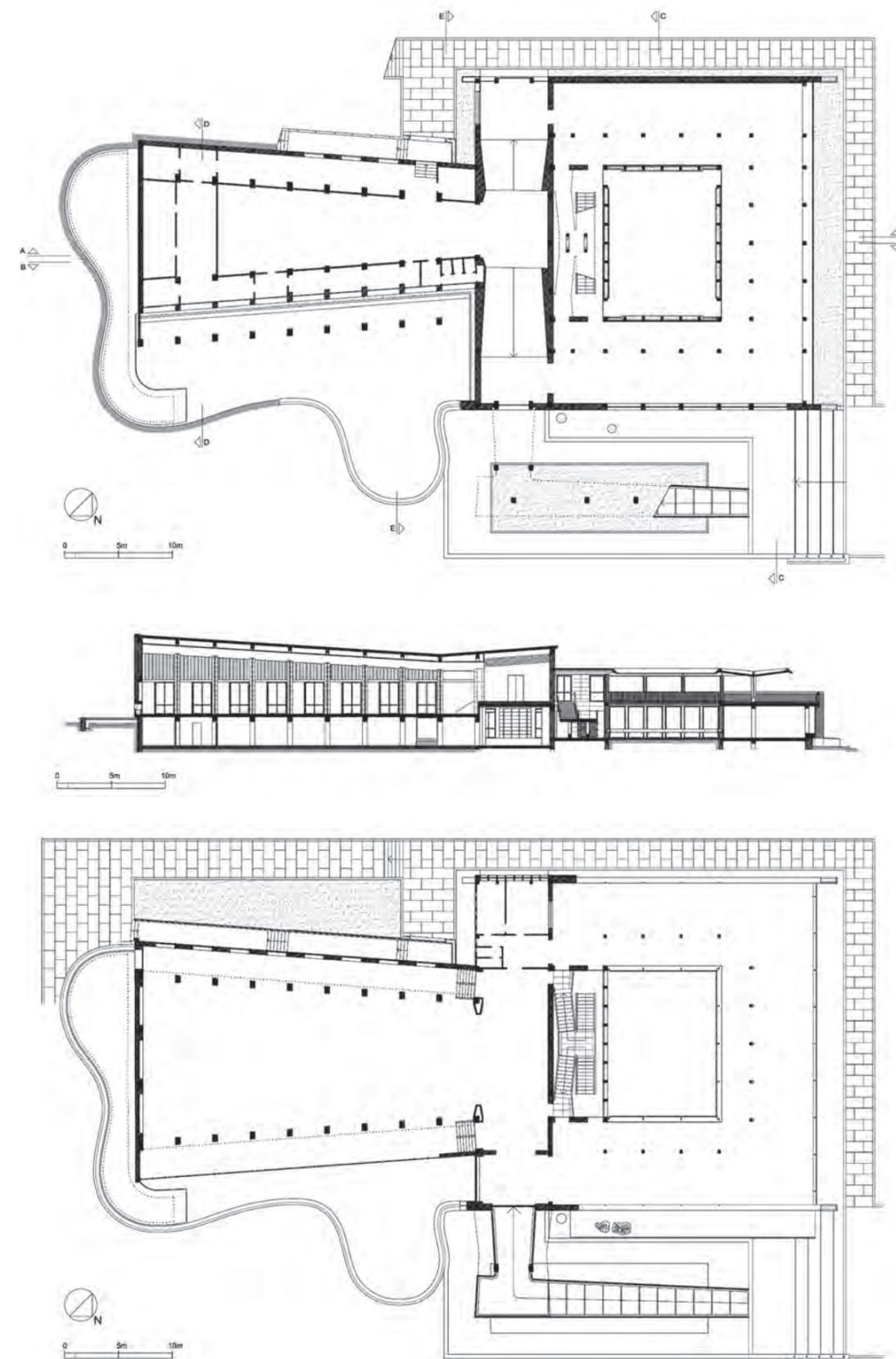
All'interno di questo diverso modo di guardare all'opera, l'esame della sua apparecchiatura costruttiva, delle trasformazioni che ha subito e del modo in cui si è degradata non è un atto semplicemente descrittivo, ma un momento conoscitivo che, nel compiersi, aspira a incidere sulle strategie e sulle pratiche d'intervento in modo più marcato di quanto già avviene nel restauro dell'antico. Occorre, per esempio, identificare, se presenti, quelle "fragilità aggiuntive", quelle "patologie congenite" dovute a scelte tecniche innovative che il progettista ha compiuto per veicolare una ben precisa immagine architettonica o, al contrario, dovute a scelte di cantiere non adeguatamente sperimentate. Ogni edificio, per come è stato costruito, ha, infatti, un modo particolare di degradarsi e mostra – si diceva – un peculiare rapporto tra impostazione costruttiva e valori architettonici: solo l'individuazione di questo rapporto e l'esatta caratterizzazione delle patologie e della loro eziologia possono consentire a chi redige il progetto di restauro di adottare soluzioni conservative appropriate<sup>4</sup>.

Su questi presupposti metodologici sono state impostate le indagini relative alla costruzione, alle trasformazioni e al degrado del Padiglione dell'Artigianato condotte tra il 2004 e il 2005 da un gruppo di studio dell'Università di Roma Tor Vergata<sup>5</sup> [fig. 02].

## Un'invenzione architettonica dal delicato equilibrio

Le soluzioni architettoniche e costruttive adottate da Badas sono strettamente connesse alla messa a punto di un tipo edilizio, quello degli edifici destinati all'esposizione di opere d'arte, che nei primi anni del dopoguerra ha rappresentato una vera novità, per lo meno in Italia. Infatti, la museografia, a differenza dell'allestimento espositivo temporaneo, si presentava come un campo progettuale inesplorato in cui gli architetti erano stati chiamati a cimentarsi per rimediare ai danni che gli eventi bellici avevano causato a numerose sedi storiche di musei e di gallerie. Proprio grazie a questo stretto e fruttuoso legame che si era istituito tra museografia e restauro, riconducibile a specifiche circostanze storiche e culturali, si possono oggi annoverare in Italia numerosi interventi di sistemazione e di allestimento – alcune centinaia tra grandi e piccoli –, alcuni dei quali esemplari come quelli, notissimi, di BBPR, Albini e Scarpa. Al contrario, molto pochi sono stati gli edifici espositivi costruiti appositamente. Prima di Badas, solo Gardella aveva realizzato un edificio

FIGG. 03-05 il Padiglione nello stato originario: pianta del piano terra, sezione longitudinale, disegni di R. Capomolla e R. Vittorini (da Gizzi S., PORETTI S. (a cura di), *Il Padiglione dell'Artigianato a Sassari. Architettura e conservazione*, Gangemi, 2007)



del genere: il Padiglione di arte contemporanea in via Palestro a Milano (1947-1954)<sup>6</sup>. E mentre Scarpa, tra il 1953 e il 1954, si apprestava a progettare il padiglione del Venezuela alla Biennale di Venezia, Badas aveva già delineato il suo progetto per Sassari.

L'architetto cagliaritano si misura con il nuovo tema tipologico<sup>7</sup> provando anche a inventare un linguaggio che si dimostri adatto a esplicitarne i caratteri: non vuole che il Padiglione sia un contenitore anonimo, con spazi neutri che non interferiscano con le opere esposte, ma, all'opposto, che sia un oggetto dotato di una sua propria, forte identità affidata all'assortimento dei segni architettonici – segni peraltro ritracciabili in altre sue opere della maturità – e all'eterogeneità 'polimaterica' delle superfici, che egli guarnisce minutamente con esuberante inventiva. Quest'impostazione fa sì che il Padiglione appaia, quasi, un oggetto di artigianato artistico a grande scala: un oggetto, cioè, che possiede la stessa natura dei manufatti che dovrà ospitare. Ma questo risultato non è il frutto di un programma estetico predeterminato: è l'esito di un modo di progettare per cui l'architetto – al pari del maestro di una bottega artigiana – si assume il compito di mettere a fuoco e di perfezionare l'idea iniziale nel mentre l'opera si concretizza, avvalendosi del contributo delle maestranze, dei tecnici e degli artisti che collaborano con lui<sup>8</sup>. Ne scaturisce un'opera dai connotati inediti, imprevisi e imprevedibili nelle fasi iniziali del progetto; un'opera che si definisce mentre si fa; un'opera che, proprio in quanto esperienza singolare, è destinata a restare un episodio irripetibile.

Badas imposta l'edificio in modo netto abbinando due tipi architettonici classici in sé conclusi: l'ambulacro claustrale per il "salone delle botteghe" e la basilica per la "sala delle mostre" [figg. 03-05]. Tuttavia, gli spazi che ne risultano non sono né separati tra loro (nessuna barriera ferma il percorso dei visitatori – il loro entrare e uscire, il loro salire e scendere –; nessuno schermo ostacola il loro sguardo) né separati dall'ambiente circostante (nessun serramento isola in modo completo l'interno dall'esterno). Insomma, il Padiglione si presenta con i caratteri propri di una struttura mercatale all'aperto: uno spazio flessibile e aperto in simbiosi con gli elementi naturali.

Perfettamente coerente con il carattere dell'edificio è anche il trattamento delle pareti. La scatola muraria, che in pianta appare bloccata, viene man mano, nel corso dei lavori, disarticolata e trasformata in una composizione di piani: le pareti non si chiudono mai agli angoli del fabbricato, anzi si prolungano mostrandosi come lastre indipendenti; i loro rivestimenti, assortiti, multicolori e sempre apparecchiati in larghe e unitarie distese, le rendono 'atettoniche'<sup>9</sup> ma senza far perdere loro la gravità muraria, senza smaterializzarle [fig. 06].

Il tentativo d'innestare un'architettura della trasparenza, della leggerezza, dell'effimero in un edificio dall'impostazione geometrico-tipologica tradizionale, pur se chiara ed efficace, mostra alcuni limiti che sono, forse, l'esito di una duplice intenzione progettuale: fare del Padiglione un luogo-istituzione in cui condensare i valori culturali di un popolo e, insieme, un luogo informale di mercato e di manifestazioni estemporanee. Certo, il Padiglione non è un austero palazzo per esposizioni, tuttavia non riesce a raggiungere pienamente la dimensione aperta e flessibile di un "living museum": un luogo in cui si possa comunicare la cultura del territorio che ha prodotto gli oggetti esposti; un luogo di apprendimento e di crescita culturale in cui sia possibile fare esperienze artistiche "attive". Nonostante queste indecisioni (certo non imputabili al solo

Badas) – indecisioni che, sul piano strettamente compositivo, si riflettono, per esempio, in una mancata presa di posizione tra simmetria e asimmetria, tra 'valori di massa' e 'valori di superficie' –, l'edificio mostra soluzioni sia d'insieme che di dettaglio d'innegabile piacevolezza, anche se segnate da 'fragilità' – le "fragilità aggiuntive" di cui parla Poretti – da riferire, ovviamente, alla durabilità dei materiali, ma soprattutto al contenuto architettonico (e culturale) che tali soluzioni erano chiamate a trasmettere e che Badas era riuscito a tenere insieme in delicato, precario equilibrio: sono soluzioni che, fortunatamente, né le trasformazioni edilizie né il degrado dei materiali hanno cancellato; sono soluzioni che il recente restauro ha saputo preservare – sebbene, come accade molte volte nei restauri, nel preservare abbia anche mutato.



**FIG. 06** Il corpo delle botteghe: fianco verso viale Mancini. In primo piano, la testata della galleria e, sopra, il volume degli uffici (Archivio Roberto Badas, Cagliari, 1957?)



**FIG. 07** Il corpo delle botteghe: fianco verso via Tavolara. La parete è interamente occupata da una vetrata a persiana (Archivio Roberto Badas, Cagliari, 1957?)

## Le trasformazioni edilizie

Negli anni, il Padiglione ha conservato la sua funzione originaria di spazio espositivo e di luogo dove tenere manifestazioni culturali di vario genere: una circostanza, questa, che lo ha salvaguardato da alterazioni sostanziali. Anche se in passato è stato oggetto di episodici lavori di manutenzione, come quelli eseguiti in occasione delle mostre temporanee, uno solo è stato l'intervento che, prima d'ora, ha interessato l'edificio nella sua interezza: la ristrutturazione effettuata tra il 1981 e il 1982 su progetto di Vico Mossa<sup>10</sup>. Lo scopo dei lavori, eseguiti in due lotti, non era, tanto, di restaurare il Padiglione, piuttosto di realizzare nuovi impianti e, insieme, di migliorare l'isolamento termico. Infatti, con i "lavori di ristrutturazione del Padiglione dell'Artigianato e di realizzazione del relativo impianto di condizionamento d'aria", commissionati dall'Assessorato ai Lavori Pubblici della Regione, si voleva risolvere una 'carezza tecnica' che obbligava a usare l'edificio praticamente solo nella bella stagione. Infatti – si diceva –, Badas aveva immaginato il Padiglione come un insieme di spazi protetti, ma non serrati, in cui il visitatore potesse circolare liberamente senza avvertire la differenza tra esterno e interno, anche relativamente alle condizioni ambientali. Per questo aveva usato serramenti privi di tenuta all'aria (e alla polvere) e, conseguentemente, non aveva previsto alcun sistema per riscaldare o per raffrescare gli ambienti.

Il progetto degli impianti, curato dall'ingegnere Luciano Bucalossi, ha riguardato essenzialmente il condizionamento dell'aria, con la previsione di centrali, volumi tecnici e canalizzazioni da alloggiare in cavedi o entro spesse intercapedini<sup>11</sup>. Questo nuovo impianto ha richiesto l'isolamento termico delle coperture e, per assicurare la tenuta all'aria, il rifacimento di tutti i serramenti ordinari e la realizzazione di tre 'controvetrate': dietro la vetrata continua del corpo delle botteghe [fig. 07], dietro i frangisole e dietro la grande vetrata della sala delle mostre<sup>12</sup>. Queste opere facevano parte del lotto dei lavori edilizi, alcuni dei quali non eseguiti. Tra quelli realizzati si ricordano: la costruzione di un locale sotto le pensiline (tuttora esistente); il rimaneggiamento della zona uffici e diverse trasformazioni al piano seminterrato; il rifacimento del pavimento della terrazza e la modifica dell'estradosso delle pensiline; l'impermeabilizzazione di tutte le coperture e la sostituzione dei pluviali; alcune riparazioni degli intonaci e dei rivestimenti in pietra e in ceramica; la tinteggiatura completa di pareti, soffitti e porte; la verniciatura delle parti in ferro. All'esterno è stata costruita una gradinata per agevolare l'ingresso alla sala delle mostre dal lato di viale Mancini e sono stati eseguiti alcuni lavori sulla vasca d'acqua: il risanamento e l'impermeabilizzazione del fondo; la posa in opera del rivestimento in tessere di vetro; il risanamento del muro perimetrale in pietrame di trachite; la riattivazione delle pompe e la realizzazione degli zampilli.

Grazie alla sensibilità di Mossa, questi lavori, potenzialmente assai invasivi, hanno inciso relativamente poco sulla materia costruttiva e sugli spazi interni. Tuttavia, la ristrutturazione, per rispondere all'esigenza di rendere il Padiglione idoneo a un uso continuativo adeguandolo ai normali livelli di comfort, ne ha di fatto cancellato l'originario, distintivo carattere aperto e lo ha trasformato in un ordinario edificio termicamente confinato (e tale è rimasto anche dopo il recente restauro)<sup>13</sup>.

## Le indagini eseguite sul Padiglione

Quando, tra il 2004 e il 2005, il gruppo di studio dell'Università di Roma Tor Vergata ha effettuato le indagini sullo stato di fatto del fabbricato, oltre alle parti trasformate durante i lavori degli anni Ottanta, risultavano modificati o mancanti diversi altri elementi della costruzione originaria<sup>14</sup>.

Nel corpo delle botteghe, per esempio, si sono riscontrate la sostituzione delle quattro vetrate poste a fianco dell'entrata<sup>15</sup>

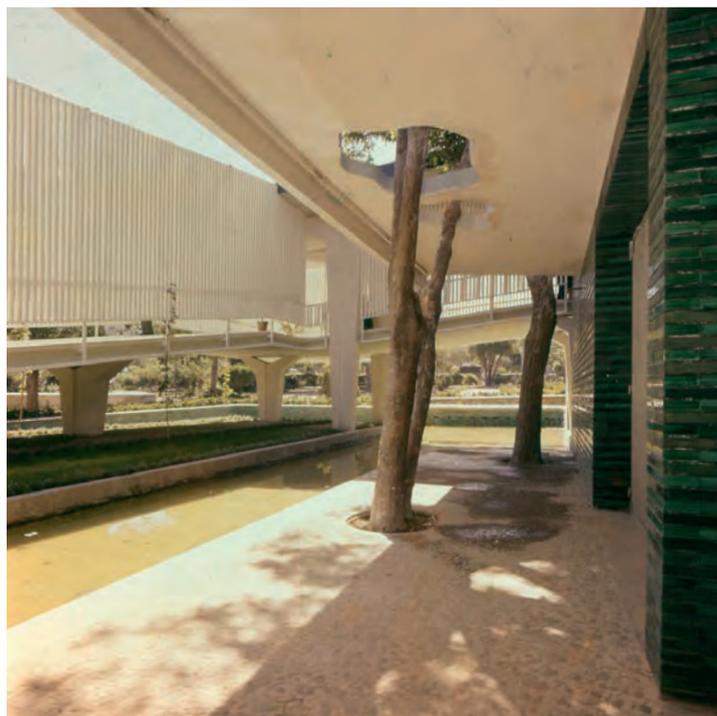
[figg. 08 e 10] e la rimozione della bussola d'ingresso fatta di ante a giorno in vetro rigato traslucido ("vetro greggio") [fig. 11]. Si è constatata anche la sostituzione dei serramenti del cortile: si trattava di vetrate con telaio di acciaio che, secondo una soluzione adottata per tutti i serramenti dei locali adibiti a esposizione, erano leggermente scostate dagli stipiti e dall'architrave. Originariamente le vetrate erano poste in prossimità del filo interno dei pilastri, sviluppate dal pavimento al soffitto e divise in due campi da un traverso nascosto dietro la fioriera. Le vetrate erano fisse, a esclusione di quelle poste alle estremità dei lati lunghi del cortile. I vetri erano trasparenti, con l'eccezione dei campi al di sotto delle fioriere e delle vetrate dello scalone, che erano in vetro greggio<sup>16</sup> [figg. 09 e 12].

Meglio conservato appariva l'ambiente a doppia altezza che contiene lo scalone: uno spazio giocato sulla contrapposizione tra la forma nervosa e polimaterica delle rampe e la teca, nitida ed esatta, in marmo di Carrara arabescato [figg. 13 e 14].

Numerose modifiche sono state invece rilevate nella "galleria" che si trova alle spalle dello scalone. Inizialmente la parete di fondo verso il viale Mancini era tripartita: ai lati vi erano due vetrate traslucide tenute staccate, come al solito, dalla parete; al centro vi era una vetrata a montanti tubolari di acciaio e lastre di vetro greggio [figg. 06 e 15]. Le lastre, inclinate e leggermente sovrapposte come le stecche di una persiana, erano libere inferiormente e superiormente ed erano separate l'una dall'altra da una sottile fessura così da consentire la circolazione dell'aria, ma non l'ingresso dell'acqua piovana: una soluzione, questa, che si ritrova anche in altre vetrate del Padiglione. I muri laterali in prossimità della parete di fondo erano rivestiti a tutt'altezza con listelli di ceramica smaltata, in continuità con il rivestimento della facciata; sul muro di sinistra si apriva una finestra a nastro con telaio di acciaio<sup>17</sup> [fig. 20]. Durante la ristrutturazione degli anni Ottanta, in questa zona terminale della galleria è stata collocata la centrale termica cosicché le vetrate laterali sono state sostituite con porte in lamiera di acciaio, mentre al posto della vetrata a persiana è stato costruito un muro. Invece, la vetrata a persiana che, all'estremità opposta della galleria, chiudeva il vano tra i pilastri a forcina della rampa era stata rimossa già prima di questi lavori [figg. 16 e 22].

Si presentavano meglio conservati gli spazi sovrastanti la galleria: l'atrio, posto in cima alla rampa, gli uffici, collocati all'altra estremità, e, al centro, il "salone d'onore", che fungeva anche da palcoscenico della sala delle mostre<sup>18</sup>. Originariamente il salone era identificabile come uno spazio distinto dalla sala delle mostre non solo per la sua posizione più elevata<sup>19</sup>, ma soprattutto per la conformazione del soffitto, costituito da una sequenza di finte travi realizzate con sagome di gesso di colore chiaro, e per la presenza di numerose fonti luminose collocate tra le nervature. L'attuale controsoffitto a doghe di legno, che prosegue senza soluzione di continuità il controsoffitto della sala delle mostre e che nasconde il soffitto a nervature, è stato realizzato successivamente [fig. 19]. Con il suo colore scuro e con la sua ridotta distanza dal pavimento, il controsoffitto fa sembrare il salone d'onore quasi un'appendice della sala delle mostre.

In quest'ultimo ambiente – uno spazio a tre navate dalla geometria non facilmente afferrabile – dominano contrasti di colori, materie e forme ed effetti creati dalla luce naturale filtrata dalle vetrate, tutte traslucide [fig. 17]. La sala, per il calibrato equilibrio degli elementi che la compongono, è, assieme allo scalone, lo spazio del Padiglione configurato con più eleganza. Ed è un bene che abbia sostanzialmente mantenuto l'assetto originario, anche grazie ai ripristini operati nel corso del recente restauro: sul frangisole della navata sinistra [fig. 24], sulla grande vetrata della navata destra [figg. 25 e 26] e, soprattutto, sulla parete di fondo. Inizialmente, questa parete era scavata da tre nicchie e, al di sotto, era incisa da altrettante finestre a nastro; in corrispondenza della navata sinistra si apriva un alto finestrone [fig. 18]. Nicchie e finestre – realizzate da Badas con una variante in corso d'opera che aveva richiesto la costruzione di una complicata sovrastruttura collegata allo scheletro portante e il taglio di una trave che, altrimenti, avrebbe attraversato il finestrone a metà altezza – risultavano tamponate già prima degli anni Ottanta [fig. 23]. Il ripristino ha rimediato alla banalizzazione dei valori plastici che la parete aveva subito con la chiusura di questi vani e che risultava evidente anche sul prospetto esterno, originariamente configurato come una lastra sospesa sull'acqua e variamente intagliata<sup>20</sup> [fig. 01].



**FIG. 08** Il corpo delle botteghe: fianco verso il giardino (Archivio Roberto Badas, Cagliari, 1957?)



**FIG. 09** Il corpo delle botteghe: il cortile. Originariamente le vetrate dello scalone erano traslucide (Archivio Roberto Badas, Cagliari, 1957?)

**FIG. 10** Il salone delle botteghe (foto Luigi Maras, Sassari, 1979). La foto mostra le nuove vetrate e la rampa esterna priva di transenne e con le nuove ringhiere



**FIG. 11** Il salone delle botteghe (foto Luigi Maras, Sassari, 1979). In fondo si vede il vano d'ingresso chiuso da un cancello riducibile e da una bussola di vetro

FIG. 01 Particolare del salone delle mostre (da una foto originale di Davide Virdis)



## UN PROGETTO 'INVISIBILE' PER SASSARI

Il progetto preliminare di restauro di Sergio Poretti (2007)

Gianluca Capurso  
Tullia Iori

Nel marzo 2005, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio e per il Patrimonio Storico-Artistico e Etnoantropologico per le Province di Sassari e Nuoro stipula, con il Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università di Roma "Tor Vergata", una convenzione per lo svolgimento di studi e indagini preliminari finalizzati al restauro del Padiglione dell'Artigianato a Sassari, dedicato a Eugenio Tavolara. Il lavoro è diretto da Sergio Poretti.

Dopo essersi dedicato pionieristicamente alla storia della costruzione dell'architettura italiana del Novecento già negli anni Ottanta, dalla metà del decennio successivo Poretti si misura con il tema della conservazione, interpellato proprio per l'originalità del suo approccio, ormai riconosciuta nella comunità scientifica. Il lavoro sul Padiglione dell'Artigianato arriva dopo una lunga serie di contributi sul tema: il restauro del Palazzo delle Poste<sup>1</sup> di Adalberto Libera a via Marmorata a Roma (1997-2001), su incarico di Poste Italiane; lo studio storico-costruttivo prima e poi il progetto di restauro conservativo e le "linee guida" per il riuso del Palazzo della Civiltà Italiana<sup>2</sup>, su incarico del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (2000-2002); il progetto pilota per il restauro della Tomba monumentale Brion su incarico della Regione Veneto e del Comitato paritetico Stato-Regione per la valorizzazione dell'opera di Carlo Scarpa (2006). Ancora, negli anni successivi al lavoro sul Padiglione Tavolara, Poretti avrà modo di offrire consulenza per il restauro del Palazzo delle poste di Mario Ridolfi a piazza Bologna (2007) e per la valorizzazione della sede della Confindustria di Vincenzo Monaco e Pierluigi Spadolini all'Eur, a Roma (2008). In seguito si dedicherà invece a tempo pieno alla Storia dell'Ingegneria strutturale in Italia, con il progetto SIXXI, finanziato dal Consiglio Europeo della Ricerca<sup>3</sup>.

Lo studio per il Padiglione di Sassari è svolto in stretta collaborazione con la Soprintendenza allora diretta da Stefano Gizzi, da sempre sensibile ai temi del restauro del moderno. Il lavoro porta a ricostruire minuziosamente la storia dell'edificio, della sua costruzione e delle sue trasformazioni, grazie all'analisi dei documenti conservati presso numerosi archivi (tra cui l'Archivio Storico del Comune di Sassari che conserva preziosa documentazione relativa alle fasi di cantiere), ai numerosi

sopralluoghi compiuti sul posto oltre che all'originale utilizzo della ricostruzione grafica quale strumento privilegiato di conoscenza e di ricerca. L'esito è pubblicato nel 2007 su un volume per i tipi di Gangemi, curato da Gizzi e Poretti<sup>4</sup>.

Successivamente, a novembre 2007, la Regione Sardegna, proprietaria dell'immobile, in particolare la Direzione Generale della Presidenza della Regione, all'epoca guidata da Renato Soru (il Direttore Generale è in quel momento il prof. Fulvio Dettori), decide di dare seguito all'intervento. Visti i risultati conseguiti nell'ambito della convenzione citata, incarica lo stesso Dipartimento, nella figura di Poretti, di un'articolata consulenza che avrebbe dovuto proseguire per tutta la procedura, fino alla riapertura dell'edificio. Come primo *step*, l'incarico è di elaborare, in tempi brevissimi, le "linee guida" finalizzate al restauro, affinché le stesse possano essere allegate a un progetto preliminare, redatto sempre dal Dipartimento, da porre a base di gara per affidare i servizi tecnici di progettazione definitiva ed esecutiva<sup>5</sup>.

Con l'iniziativa l'Amministrazione regionale intende dotare la città di uno spazio funzionale, polivalente e moderno, inserendo nel Padiglione, in quel momento sottoutilizzato, due nuove funzioni: l'edificio secondo il piano stabilito deve diventare sede, da una parte, del Museo per l'Artigianato e il Design con l'esposizione della collezione storica dell'I.S.O.L.A., soppressa nel 2006, dall'altra di esposizioni a tema, riferite all'identità storica, artistica e culturale della Sardegna con commercio dei prodotti tipici dell'artigianato sardo.

Fortunatamente, le destinazioni d'uso previste sono analoghe a quella originaria. È comunque necessario definire la cornice entro la quale il progetto di restauro possa svilupparsi, nel rispetto del valore architettonico dell'edificio, ormai riconosciuto tra i più importanti del Novecento in Sardegna, e del vincolo *ope legis* ai sensi del *Codice dei Beni Culturali*, individuando proprio con le "linee guida" gli ambiti che possono essere oggetto degli interventi di recupero funzionale.

Anche in questo caso, come in quello degli altri restauri dell'architettura moderna guidati da Poretti, le "linee guida" sono il risultato di un approccio diverso da quello prevalente nel restauro tradizionale, che si basa su

«una metodologia, da un lato essenzialmente analitica nel rilievo delle caratteristiche dell'opera e dello stato di degrado e dall'altro, per quel che riguarda le modalità d'intervento, tendenzialmente deduttiva nella definizione delle scelte, e ripetitiva nell'applicazione di pratiche collaudate e codificate»<sup>6</sup>.

## L'approccio dei “tre anelli”

La tradizione disciplinare del restauro, formatasi sull'architettura antica, non offre dunque una strada valida anche per l'architettura del Novecento. Sostiene Poretti, invece, che «dovrà essere soprattutto l'opera stessa, con i suoi peculiari caratteri, ad ispirare, di volta in volta, le modalità e le tecniche dell'intervento». Per raggiungere l'obiettivo, Poretti suggerisce l'approccio dei “tre anelli”: il primo anello è rappresentato dalla conoscenza approfondita dell'opera che, superata la fase della semplice analisi del progetto elaborato su carta e rinvenuto in archivio, affronti la faticosa “indagine storico-anatomica”. Per questa occorre un atteggiamento investigativo, che incroci la successione degli eventi della progettazione e della costruzione con un'indagine parallela di rilievo e ricostruzione grafica, incentrata sui caratteri anatomici dell'edificio effettivamente realizzato durante il cantiere. A questo primo anello se ne aggancia un secondo, relativo al modo nuovo di valutare il processo di degrado: che non si può limitare al semplice rilievo analitico, magari con grafica codificata, dei guasti visibili ma piuttosto deve condurre alla formulazione di una diagnosi personalizzata. La fragilità peculiare degli edifici moderni, che per la loro sperimentalià sono per definizione innovativi rispetto alla regola d'arte collaudata e consolidata, rende il degrado, e quindi la diagnosi, oggetto di una nuova investigazione sul campo, alla ricerca di patologie congenite. Poretti riconosce che l'analisi del degrado è strettamente connessa con l'indagine storico-anatomica e che, parallelamente, la conoscenza del comportamento nel tempo dell'edificio consente di scoprire aspetti dell'evoluzione progettuale e costruttiva altrimenti nascosti. Infine, ed ecco il terzo anello, si pone «l'esigenza di definire le modalità e le tecniche dell'intervento conservativo attraverso un progetto». In più occasioni, Poretti ha precisato che l'intervento non può derivare per via deduttiva dai principi, dalle teorie o dall'applicazione di metodologie precostituite, ma deve nascere da un progetto, confezionato su misura per la singola opera, sulla base di quanto emerso nell'indagine microstorica e nella diagnosi personalizzata, anche – e soprattutto – «nel caso si voglia perseguire un intento di conservazione integrale su base rigorosamente filologica».

È vero però – aggiunge – che il progetto di restauro è un progetto *sui generis*, particolarissimo, che non ha lo scopo di apportare trasformazioni o nuovi elementi, ma ha l'obiettivo di ripristinare l'originaria espressione architettonica. Il progetto di restauro è tecnicamente un progetto vero e proprio, che richiede di prefigurare interventi concreti, restituire funzionalità, disegnare particolari costruttivi inediti. Ma deve essere un “progetto invisibile”, o meglio aspirare all'esito invisibile<sup>7</sup>. Poretti amava citare un racconto di Jorge Luis Borges, dal titolo “Pierre Menard, autore del Chisciotte”, nella raccolta *Finzioni*, in cui il protagonista non è notevole per la sua opera visibile, che pure viene riportata, ma per la sua opera invisibile. Menard, infatti, nella finzione di Borges, ha riscritto i capitoli IX e XXXVIII della prima parte del *Don Chisciotte*. E per quanto «tale affermazione ha tutta l'aria di un'assurdità», per Poretti il progettista del restauro del moderno dovrebbe far esattamente quello che Borges attribuisce al fantomatico Menard: studiare il testo e poi riscriverlo in modo identico alla versione originale. Non «una trascrizione meccanica dell'originale», non una copia: l'ambizione “mirabile” di Menard, è di «produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola, riga per riga – con quelle di Miguel de Cervantes»<sup>8</sup>.

La singolarità di quest'opera di Ubaldo Badas nel panorama dell'architettura moderna italiana e delle forme del suo degrado rafforza in Poretti ancor più la convinzione di dover procedere secondo il suo approccio a “tre anelli”. Non appaiono tra l'altro centrali, in questo intervento, i problemi “classici” cui il restauro del moderno, in Italia, è maggiormente abituato e su cui Poretti ha già individuato soluzioni idonee in restauri precedenti: per fare qualche esempio, la conservazione di prospetti completamente rivestiti con lastre di marmo sottili, magari da integrare ma ormai con cave originali chiuse; la tenuta di infissi realizzati con profili ferrofinestra o il ripristino delle lacune di parti dell'edificio eseguite con leghe autarchiche, ormai introvabili; o, per le opere del secondo Novecento, il trattamento delle superfici di cemento armato faccia a vista o l'adeguamento tecnologico di *curtain wall* in alluminio e vetro sperimentali.

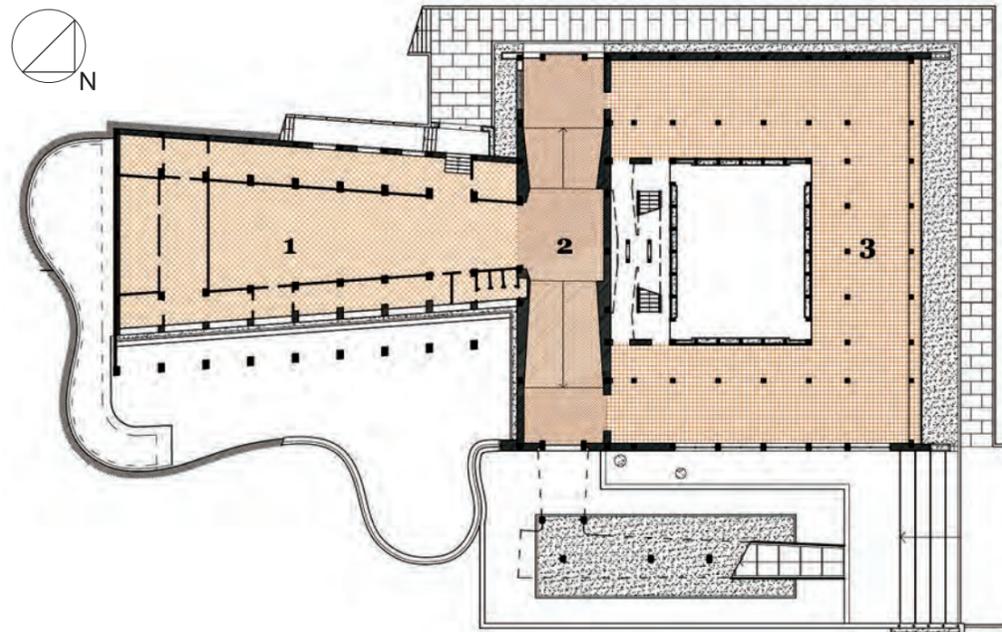
Alcuni materiali diffusi negli stessi anni anche nell'architettura continentale sono effettivamente utilizzati nel Padiglione ma emergono, qui, una serie di soluzioni artigianali, assolutamente poco convenzionali nell'architettura coeva, che devono essere indagate puntualmente, sia nel significato originario sia nelle problematiche attraversate durante la vita dell'edificio, per poter procedere alla corretta valorizzazione.

Una difficoltà operativa, in questo caso, è connaturata alla tipologia d'incarico conferito dalla Regione. Senza la possibilità di definire le soluzioni descrittive del dettaglio costruttivo, in ragione del livello progettuale previsto, quale contributo si può fornire alla progettazione, così da indirizzare correttamente le fasi successive? Come si possono esplicitare le “prestazioni” che l'intervento di restauro deve garantire, lasciando il giusto grado di flessibilità alla progettazione definitiva e al necessario progetto di adeguamento?

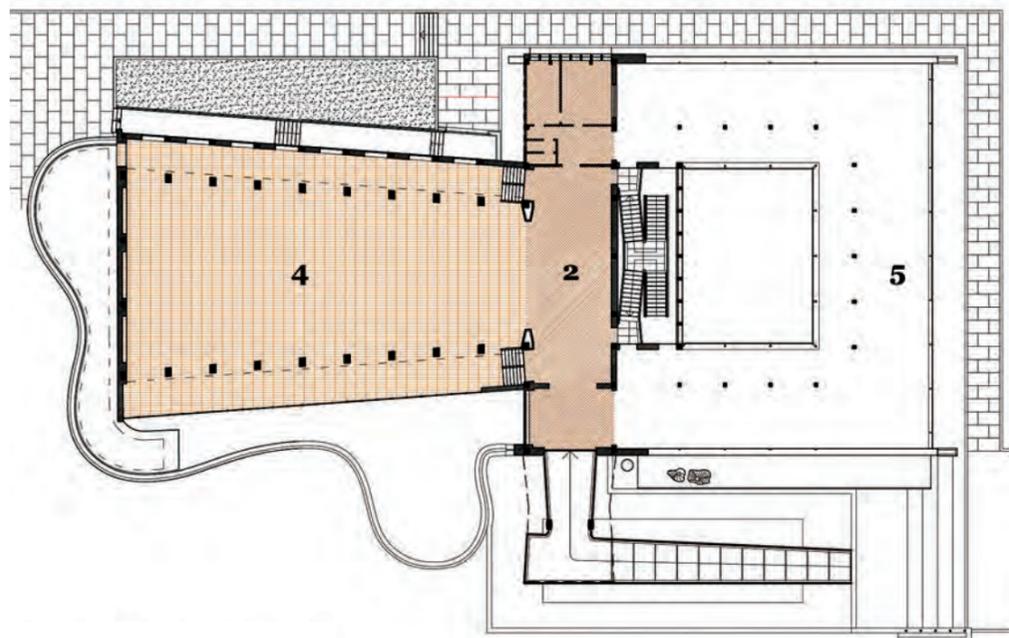
Il modo seguito è in accordo all'esperienza già condotta sul Palazzo della Civiltà Italiana, per il quale è stato elaborato un progetto di massima poi sottoposto ad appalto per l'individuazione della ditta esecutrice, che si è avvalsa dei suoi progettisti di fiducia. Quindi è elaborato un progetto che, a partire dagli studi storico-anatomici e dalla diagnosi di degrado svolta nella fase di studio e condotta in sintonia con la Soprintendenza, stabilisce quali interventi di restauro ‘prescrivere’, quali ‘consentire’ per il recupero funzionale e quali soluzioni alternative devono essere eventualmente valutate dai progettisti incaricati. Già prima di Natale 2007 sono consegnate le “linee guida” e il progetto preliminare a corredo del bando di concorso per l'individuazione del progettista definitivo e esecutivo. A febbraio 2008, Poretti viene nominato membro della commissione giudicatrice di un concorso che però non verrà mai espletato. La convenzione con il Dipartimento prevedrebbe il proseguimento dell'attività di supporto di consulenza e collaborazione con l'Amministrazione, anche in fase di bando di gara per l'appalto dei lavori e in fase di esecuzione dei lavori stessi. Ma, alla fine del 2008, le dimissioni dei vertici della Regione Sardegna, che passa con le nuove elezioni al centrodestra, interrompono improvvisamente ogni contatto. Nonostante il progetto sia rimasto come base delle successive procedure, queste sono state condotte senza interpellare più gli autori. [T1]

## Le “linee guida”

Nelle “linee guida”, una relazione tecnica e una serie di elaborati grafici in scala 1:250, in pianta, prospetto e sezione, trasferiscono ai futuri progettisti le informazioni fondamentali per lo sviluppo del lavoro. Nei disegni, corredati da ampi testi descrittivi, si dà conto delle nuove destinazioni d'uso previste nel Padiglione, dello stato del Padiglione al momento della



PIANTA PIANO TERRA



PIANTA PIANO PRIMO

Restauro, recupero funzionale e allestimento del Padiglione dell'Artigianato "Eugenio Tavolara". Progetto preliminare, dicembre 2007.

**FIG. 02 DESTINAZIONI D'USO** 1. Servizi e attrezzature; 2. Spazi da rifunionalizzare con servizi e/o uffici; 3. Spazi espositivi e commerciali; 4. Museo; 5. Terrazza.

Dalle tavole di progetto:

**1. SERVIZI E ATTREZZATURE**  
I locali seminterrati possono essere ristrutturati per accogliere magazzini, servizi ed attrezzature, anche impiantistiche, necessarie per l'adeguamento funzionale e distributivo dell'edificio.

**2. SPAZI DA RIFUNZIONALIZZARE CON SERVIZI E/O UFFICI**  
Agli spazi saranno assegnate nuove destinazioni d'uso, potendo essere impiegati per ospitare servizi e/o uffici.

**3. SPAZI ESPOSITIVI E COMMERCIALI**  
Gli spazi saranno destinati ad esposizioni riferite all'identità sarda ed alla commercializzazione dei prodotti tipici dell'artigianato sardo.

**4. MUSEO**  
Gli spazi ospiteranno gli ambienti espositivi del Museo Tavolara per l'Artigianato e il Design e le esposizioni delle collezioni storiche dell'I.S.O.L.A.

**5. TERRAZZA**  
Gli spazi, con accesso diretto dalla rampa, potranno essere destinati a funzioni espositive e ricreative aperte al pubblico nell'arco dell'intera giornata.

redazione degli elaborati, delle trasformazioni subite dall'edificio, per ciascun ambiente e per ogni fronte dell'edificio, oltre che degli interventi previsti. La relazione illustra la filosofia progettuale di Poretti e spiega come sono state individuate le azioni necessarie. Sulla base dell'indagine storico-tecnica compiuta, sulla costruzione e sulle forme di degrado, sono stati scelti due riferimenti da porre a base del progetto: la strutturazione del Padiglione a grandi spazi integrati, ciascuno però con un proprio definito carattere, e la spiccata "atettonicità" delle pareti.

Ricostruendo, infatti, la storia completa dell'edificio è emerso che, al momento dell'appalto per la costruzione delle strutture, nel 1953, ancora si prevede che il Padiglione, nel corpo basso organizzato intorno alla corte, ospiti dieci botteghe, a costituire una sorta di piccolo quartiere autonomo, sempre vivo e funzionante. E che con il progredire dei lavori lo stesso corpo è destinato invece a contenere uno spazio più versatile e capace di accogliere l'esposizione permanente di oggetti d'artigianato. La modifica comporta una rivisitazione dei rapporti tra le parti del Padiglione, che Badas struttura sulla sequenza: salone delle botteghe – corpo scale – sala mostre. Nel corso dell'indagine costruttiva, è emerso anche che l'edificio è stato pensato, nel suo complesso, come un ambiente riparato ma non separato nettamente dagli spazi esterni: il visitatore, percorrendo prima i Giardini Pubblici e poi i locali espositivi, non avrebbe dovuto avvertire la discontinuità tra esterno e interno. Il Padiglione, nella sua versione originaria, era dunque un oggetto artificiale ma anche perfettamente integrato con gli elementi naturali circostanti.

L'"atettonicità" delle pareti, poi, è il risultato, oltre che del particolare approccio di Badas alla progettazione, della seconda fase del cantiere: quella, avviata dopo il completamento della struttura portante, in cui le tamponature esterne sono state quasi giustapposte al rustico, senza mai chiuderlo o isolarlo completamente.

Fissati i due riferimenti progettuali, la relazione di accompagnamento delle "linee guida" stabiliva la finalità operativa del progetto, che in questo caso risultava duplice: la conservazione o il ripristino scrupoloso dei materiali che costituiscono le superfici murarie e la conservazione e il recupero degli spazi interni ed esterni. Operazione, quest'ultima, che pur nel rispetto dell'originaria 'vocazione' dell'edificio, lasciava però ampi margini operativi nella definizione puntuale degli attributi funzionali. Da una parte, si prevedeva il restauro conservativo per quegli elementi dell'edificio ritenuti strategicamente importanti per mantenere le caratteristiche architettoniche originarie. Dall'altra, si fornivano indicazioni per il riuso e la ristrutturazione, che avrebbero consentito di realizzare interventi necessari a rispondere alle esigenze funzionali, di agibilità e di sicurezza. Questi due ambiti di azione erano strettamente correlati e nelle "linee guida" si esplicitava che le indicazioni dovevano essere attuate in modo reciprocamente compatibile e complementare, in modo che il recupero funzionale fosse condotto nel rispetto dei valori architettonici dell'edificio e dei materiali originali.

Si stabiliva, quindi, che il restauro si doveva concentrare su quello che potrebbe definirsi il 'contenitore', composto dall'ossatura portante in cemento armato, dagli orizzontamenti, dall'involucro murario esterno e, per l'interno, dalle parti che suddividono l'edificio in unità funzionali omogenee, provvedendo ad eliminare aggiunte e superfetazioni e a ripristinare le soluzioni e lo stato originario, conservando i materiali. Gli interventi di ristrutturazione, invece, dovevano riguardare le opere necessarie alla riutilizzazione del Padiglione e dovevano, perciò, essere il risultato della concezione della nuova organizzazione funzionale.

L'integrazione tra le due macro tipologie di interventi era assicurata dai due riferimenti individuati come principi cardine del progetto.

Il dato di partenza, come visto prima, era la conservazione dei grandi, unitari 'vuoti', in quanto caratteristica peculiare del Padiglione. La riconoscibilità delle unità spaziali principali e dei rapporti con le altre articolazioni del fabbricato costituivano elementi di partenza su cui impostare il progetto di restauro e riuso.

L'attuazione della strategia 'dei grandi vuoti' imponeva anche di concentrare le eventuali modifiche per adeguare l'organismo alle nuove destinazioni d'uso, in alcuni degli ambienti accessori e in particolare in quelli seminterrati e nella zona uffici: spazi poco caratterizzati, e comunque già molto trasformati, dove le modifiche, per esigenze di adeguamento funzionale o per motivi tecnico-normativi, potevano essere anche sensibili, allo scopo di preservare gli elementi selezionati come maggiormente significativi del valore dell'opera. Secondo la stessa logica, al contrario, si stabiliva che gli spazi dei saloni principali potevano sopportare solo interventi di entità limitata e di minimo impatto.

Si fornivano quindi indicazioni e orientamenti a livello d'insieme affinché, in fase di progetto definitivo, fosse perseguito più agevolmente il duplice obiettivo di realizzare una struttura efficiente, con prestazioni in linea con gli standard attuali, e di conservare i caratteri architettonici originari del Padiglione.

**FIG. 01** Veduta esterna della sala mostre e della vasca d'acqua. Sul fondo, la parete in ceramica di Gavino Tilocca e la rampa d'accesso a tunnel (foto Piersimone Simonetti)



## DAL PROGETTO AL CANTIERE DI RESTAURO

### del Padiglione dell'Artigianato

**Piersimone Simonetti**

Il *concept* che sta alla base della progettazione da parte di Ubaldo Badas del Padiglione dell'Artigianato lo marca fortemente come padiglione all'interno di un giardino, nel solco della tradizione delle strutture espositive, effimere o destinate ad essere conservate nel tempo. Entrano quindi in gioco nell'ambientazione nel verde tutti gli elementi naturali che lo costituiscono e che per tradizione storica lo definiscono: gli elementi vegetali, l'aria, la luce, l'acqua.

Il Padiglione dell'Artigianato si conforma così in maniera estremamente permeabile ad essi: l'aria penetra attraverso tagli, fessure; la luce graduata, filtrata, dosata inonda o ne illumina in maniera soffusa gli ambienti; l'elemento liquido viene percepito attraverso riflessi dagli specchi d'acqua o trasmette i diversi suoni dei getti, delle cascatelle, dello scorrere su superfici ineguali. L'insieme ha comunque portato vari studiosi a sottolineare il carattere di "mediterraneità" dell'edificio; ed è questa la percezione che ancora oggi se ne ha, al di là delle modifiche che su di esso sono state apportate.

L'altro elemento rilevante è la fluidità dello spazio interno: la possibilità fisica e visiva di trascorrere da una parte all'altra, da un livello all'altro. Sono questi i caratteri ideativi che nell'intervento di restauro si è ritenuto dovessero essere messi in evidenza, il *fil rouge* che guidasse le operazioni.

Se l'obiettivo da perseguire è dunque quello di un intervento quanto più possibile corretto filologicamente, per sottolineare e dare il rilievo che merita un'opera di notevole valore architettonico quale il Padiglione, le scelte progettuali hanno dovuto tenere conto delle esigenze attuali, al fine del suo utilizzo e di renderlo rispondente a tutte le normative di legge in termini di impiantistica, sicurezza, abbattimento barriere architettoniche.

Prioritariamente si è previsto di eliminare tutti gli elementi spuri, introdotti in epoca successiva alla realizzazione, sia come tramezzature e partizioni, sia come materiali [fig. 02].

Si è dunque fatto sia un attento studio della documentazione scritta, grafica, fotografica e dei filmati reperibili, sia un attento e puntiglioso esame della struttura sul campo. È da evidenziare che è stata indispensabile la consultazione del testo *Il Padiglione dell'Artigianato a Sassari – architettura e conservazione*, a cura di Stefano Gizzi e Sergio Poretti, in cui si ripercorre in maniera precisa ed esaustiva la vicenda progettuale e realizzativa del Padiglione.













