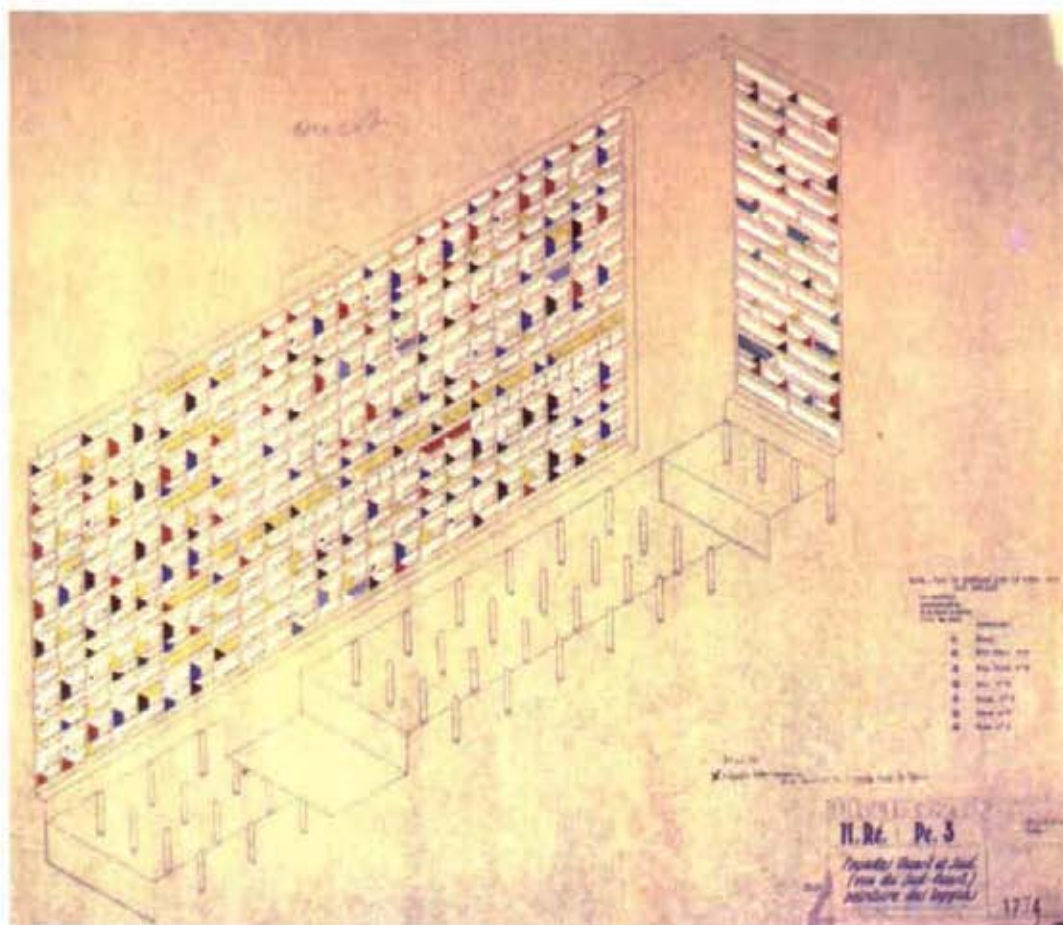


# Il restauro del moderno in Italia e in Europa

a cura di  
**Emanuele Palazzotto**





## DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

### *Sede amministrativa:*

Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Architettura

### *Sedi consorziate:*

Università degli Studi di Napoli "Federico II"  
Dipartimento di Progettazione Urbana

Università degli Studi di Parma  
Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura

Università degli Studi di Reggio Calabria  
Dipartimento di Arte Scienza e Tecnica del Costruire

### *Collegio dei docenti:*

Cesare Ajroldi (coordinatore), Giuseppe Arcidiacono, Francesco Cannone, Dario Costi, Francesco De Simone, Ludovico Maria Fusco, Pierfranco Galliani, Francesco La Regina, Antonino Marino, Vincenzo Melluso, Emanuele Palazzotto (vice-coordinatore), Renata Prescia, Marcello Sèstito, Andrea Sciascia, con Tilde Marra

### *Segretario:*

Emanuele Palazzotto

### *Dottorandi XVIII ciclo:*

Cecilia Alemagna, Filippo Amara, Daria Caruso, Isabella Fera, Brigida Santangelo

### *Dottorandi XIX ciclo:*

Aurora Argiroffi, Giulia Argiroffi, Caterina Avitabile, Luca Bullaro, Emanuela Davì, Cinzia De Luca, Valentina Fazio, Francesco Fragale, Antonio Provenzani, Pietro Fabio Scibilia

### *Dottorandi XX ciclo:*

Gioacchino De Simone, Beatrice Teresa Feist, Valentina Fisichella, Francesca Giardina, Andrea Pedalino, Fabio Sedia

Convegno internazionale: *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*

Palermo 11-12 giugno 2007

### *Comitato Scientifico:*

Cesare Ajroldi, Giuseppe Arcidiacono, Francesco Cannone, Dario Costi, Francesco Carlo De Simone, Antonino Della Gatta, Lodovico Maria Fusco, Pierfranco Galliani, Francesco La Regina, Antonino Marino, Vincenzo Melluso, Emanuele Palazzotto, Renata Prescia, Andrea Sciascia, Marcello Sestito.

DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, NAPOLI (FEDERICO II), PARMA, REGGIO CALABRIA

*Il restauro del moderno*  
in Italia e in Europa



Pubblicazione realizzata nell'ambito del  
Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica  
con il contributo dei fondi PON 2000/2006  
“Ricerca Scientifica, Sviluppo Tecnologico, Alta Formazione”  
Misura III.4 “Formazione Superiore e Universitaria” - Dottorati di Ricerca

In copertina:

Le Corbusier, *Rezé: Unité d'habitation 1952, Plan FLC 1774*, © FLC, by SIAE 2011

Copyright © 2011 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.  
Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO

([www.aidro.org](http://www.aidro.org), e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org)).

Stampa: Global Print s.r.l., Via degli Abeti n. 17/1, 20064 Gorgonzola (MI)

## *Indice*

- Parte prima  
Il restauro del moderno in Italia e in Europa
- 11 Il restauro del moderno: un convegno a Palermo  
*Cesare Ajroldi*
- 17 Per il restauro del Padiglione Centrale della Fiera di Messina  
*Giuseppe Arcidiacono*
- 27 “Il pudore della storia”  
*Paola Barbera*
- 31 Il tempio di Mies van der Rohe a Berlino e la sua incessante manutenzione  
*Augusto Romano Burelli*
- 35 Architettura tra gravità e leggerezza  
*Francesco Cannone*
- 39 Cambiare per conservare  
*Maristella Casciato*
- 43 Attualità e utilità del lavoro compositivo sul restauro e sul moderno  
*Dario Costi*
- 49 Progetto e preesistenza  
*Ludovico Maria Fusco*
- 57 Restauro del moderno: obiettivi e ragioni del progetto per il recupero di architetture del XX secolo  
*Pierfranco Galliani*
- 67 L’Architettura nell’epoca della sua riproducibilità. Appunti sul “restauro del moderno” ed oltre  
*Francesco La Regina*
- 77 L’Addizione nel progetto di restauro  
*Antonino Marino*
- 83 *Liebres y Libros*. Il restauro del Cinodromo Meridiana di Barcellona  
*Xavier Monteys, Gianluca Burgio*
- 91 Principi ed azioni di progetto nei casi di restauro del moderno  
*Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia*
- 111 Perché occuparsi del Moderno?  
*Renata Prescia*
- 117 Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico  
*Bruno Reichlin*
- 131 Il monumento nell’era dell’evento  
*Dominique Rouillard*

Parte seconda

Le ricerche dei dottorandi (cicli XVIII, XIX e XX)

- 143 La scienza del progetto nel restauro del moderno  
*Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia*
- 145 Legami inscindibili: architettura, natura, paesaggio. Il villaggio turistico  
“Le Rocce” di G. Spatrisano a Mazzarò (ME), progetto di restauro  
*Cecilia Alemagna*
- 151 Guido Ferrazza: la Grande Moschea e la ridefinizione dell’area dei mercati  
di Asmara (1935-1938)  
*Filippo Amara*
- 157 La Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula a Ragusa.  
Un progetto di restauro tra valore urbano e dettaglio architettonico  
*Daria Caruso*
- 163 I Lidi di Mortelle (1955-58), architettura e costruzione di un paesaggio  
balneare negli anni 50 a Messina: un restauro possibile  
*Isabella Fera*
- 169 Rivalorizzazione del mercato ittico di Luigi Cosenza a Napoli.  
Un caso studio tra metodologia e progetto  
*Brigida Santangelo*
- 175 Il moderno e la città antica: il restauro dell’Istituto Nautico di Palermo  
*Aurora Argioffi*
- 181 Le aviorimesse di Pier Luigi Nervi a Marsala.  
Riconoscimento, acquisizione e restauro di un patrimonio storico e culturale  
*Giulia Argioffi*
- 187 Per un’ipotesi di riqualificazione della funivia Posillipo-mostra d’Oltremare  
*Caterina Avitabile*
- 193 Il restauro del Moderno: il Dispensario antitubercolare di Barcellona  
*Luca Bullaro*
- 199 Architettura e urbanistica nella ricerca di Saverio Muratori.  
Il restauro dell’edificio I3/P a Cortoghiana  
*Emanuela Davi*
- 205 Il Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Leonardo Ricci, 1962-68:  
la Scuola Officina Meccanica. Progetto di restauro e riuso  
*Cinzia De Luca*
- 211 La Vasca Idrodinamica del Centro Sperimentale Studi ed Esperienze a  
Guidonia. Riconoscimento e progetto di restauro  
*Valentina Fazio*

- 217 La Fiera del Moderno, il “Padiglione Centrale” dell’Agricoltura  
Artigianato e Industria  
*Francesco Fragale*
- 223 Il quartiere INA-Casa (1950-52) di Giuseppe Samonà a Sciacca.  
Progetto e strategia per il restauro  
*Antonio Provenzani*
- 229 Progetto di recupero della Stazione marittima di Angiolo Mazzoni a Messina.  
Architettura tra città e mare  
*Pietro Fabio Scibilia*
- 235 Adeguamento liturgico e progetto urbano nel restauro del Moderno.  
Il caso della chiesa di S.M. Maggiore a Francavilla al Mare di L. Quaroni  
*Gioacchino De Simone*
- 241 La Casa del Fascio a Messina di Giuseppe Samonà e Guido Viola (1936-1940)  
*Beatrice Teresa Feist*
- 247 Tutela attiva del complesso architettonico dell’Umanitaria:  
progetto di restauro e completamento critico  
*Valentina Fisichella*
- 253 Architettura e città nel progetto di restauro del Palazzo delle Poste di Palermo  
*Francesca Giardina*
- 259 Il restauro del Tempio Valdese di Pachino di Leonardo Ricci  
*Andrea Pedalino*
- 265 Complesso INA-Casa “Villaggio Santa Rosalia” a Palermo. Progetto di restauro  
e confronto con l’esperienza delle Viviendas Sociales a Madrid  
*Fabio Sedia*
- 271 Cronistoria del dottorato  
*a cura di Emanuele Palazzotto*
- 281 English Abstracts  
Gli interventi dei docenti del collegio  
*Traduzioni di Federica Culotta*



Parte prima

*Il restauro del moderno in Italia e in Europa*

## *Il restauro del moderno: un convegno a Palermo*

Cesare Ajroldi

Il convegno (di cui si dà conto nella prima parte di questo quaderno) è stato organizzato dal Dottorato di Ricerca in progettazione architettonica per mostrare i risultati degli ultimi anni di lavoro, per raccogliere esperienze ed opinioni autorevoli sui temi trattati e confrontare attività simili svolte in Italia e in Europa, soprattutto l'Europa latina e mediterranea, e vuole porre alcuni problemi che ci sembrano fondamentali. L'elenco di questi problemi chiarisce anche il ruolo degli invitati e dei relatori presenti.

1. L'importanza dell'architettura moderna, soprattutto nella situazione italiana che ha per lunghissimo tempo (almeno dalla fine del fascismo) confinato questo tema in una nicchia per iniziati, lasciando ad altre figure professionali il ruolo principale di operatore sul territorio, con risultati quasi sempre estremamente discutibili.

2. Connesso al tema precedente, quello della necessità e dei modi del restauro del moderno, su cui si dirà più avanti. Su questi problemi, sappiamo che si è formata negli ultimi anni una attenzione, esplicitata dalla istituzione di enti e associazioni preposti alla messa in luce del ruolo dell'architettura moderna e del suo restauro: la DARC nazionale (ora Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea) e quella regionale, il Do.Co.Mo.Mo., sia italiano che internazionale. Abbiamo invitato il direttore di una scuola di specializzazione sul restauro del moderno. Abbiamo pure invitato, anche nella veste di osservatori, amministratori locali, Soprintendenti, l'Ordine degli Architetti, perché partecipino con noi a questa serie di iniziative. Bisogna notare, in senso positivo, il ruolo fondamentale svolto dalla DARC nazionale e i primi, promettenti, esiti della DARC siciliana, con un disegno di legge che salvaguarda la qualità dell'architettura e del progetto contemporanei.

3. Il ruolo del progetto all'interno dell'esperienza di un Dottorato in progettazione architettonica: ruolo che è sempre al centro del dibattito nazionale, e che sembrerebbe al momento al di fuori dell'esperienza dei dottorati esteri. Ricordiamo che agli esami finali dei dottori in cotutela con la Francia, pochi anni fa, i relatori francesi hanno confinato il progetto in un ambito secondario (si trattava però di una prima esperienza, su un tema

diverso dall'attuale, in cui il rapporto tra progetto ed elaborazione di un tema di ricerca non sempre riusciva ad esprimersi in modo sufficientemente chiaro).

Abbiamo voluto per questo la presenza di studiosi e responsabili di dottorati italiani e stranieri, per confrontarci con loro su questo argomento.

4. Strettamente legata al punto precedente, la definizione di architettura, e di architettura moderna in particolare, come disciplina dotata di un suo proprio statuto, e quindi descrivibile e trasmissibile: il progetto di architettura si configura in tal modo come risultato scientifico, analizzabile in termini scientifici, e diventa pertanto non solo oggetto di ricerca, ma strumento della stessa, dando concreta risposta alla definizione di progetto come strumento di conoscenza, emersa nella feconda fase dell'elaborazione, soprattutto italiana, che ha condotto alla profonda trasformazione della scuola da scuola a carattere professionale a luogo di riflessione culturale sulla disciplina e i suoi fondamenti.

5. La definizione del restauro come progetto di architettura: è superfluo ricordare come, nella situazione attuale, la maggior parte dei progetti attenga ad interventi sul costruito; può essere utile citare la frase di Giuseppe Samonà al tempo del Piano Programma di Palermo: «Allo stato attuale delle ricerche urbanistiche, solo l'antico può essere fonte di elaborazioni alternative»; o le posizioni di Giorgio Grassi su questo tema.

6. Infine, la questione del rapporto tra le diverse aree disciplinari, specie in questo momento in cui si discute della aggregazione dei diversi settori disciplinari in macrogruppi, e si delineano decisioni che sembrano consolidarsi. Il nostro Dottorato, oltre ad essere uno dei pochi intersede rimasti, si è caratterizzato in questi ultimi anni per la presenza nel collegio dei docenti di esponenti di diversi settori disciplinari (storia e restauro in particolare). Il loro contributo è stato finora fortemente unitario, nel partecipare, con le loro competenze, alla elaborazione comune: e il nostro obiettivo è di ampliare questo carattere peculiare della esperienza.

Tratterò questi temi non in forma ordinata e consequenziale, ma mescolandoli tra loro per renderne chiara l'interdipendenza.

Il Dottorato di Palermo, da alcuni anni, ha posto al centro del suo interesse una elaborazione sulla scienza del progetto. In questo modo ha operato una scelta esplicita nel senso di individuare il progetto non solo come oggetto, ma come strumento di ricerca: si tratta di una questione centrale per i Dottorati in progettazione o composizione architettonica, discussa nei convegni nazionali che si sono svolti negli anni scorsi e sulla quale non è emersa una risposta unitaria.

Nei primi anni dalla sua istituzione il Dottorato ha lavorato a lungo sul tema della didattica della progettazione,



soprattutto relativamente alle sedi di provenienza dei docenti del Collegio: Palermo, Roma, Napoli, Reggio Calabria. Successivamente, e soprattutto ad opera di Pasquale Culotta, che è stato coordinatore per lunghissimo tempo, si è operata la scelta di affrontare in modo esplicito il tema del progetto, e, dopo un anno sperimentale, si è pervenuti alla attuale elaborazione.

Ricordo che questo tema del ruolo del progetto nel lavoro del dottorato, e più in generale nella ricerca di architettura, è stato sempre un nodo per i Dottorati in progettazione, tanto che i due convegni dei dottorati italiani in progettazione e composizione architettonica, a Ferrara (2001) e a Torino (2003), così come il numero di «Arc» (la rivista dei Dottorati in progettazione italiani) dedicato a quello di Ferrara, sono sostanzialmente centrati sulla questione che abbiamo appena detto.

Emergono naturalmente posizioni diverse, ma in gran parte esse ammettono la necessità del riconoscimento della esistenza di uno statuto disciplinare dell'architettura. Anche se si tratta di un tema controverso, tanto che, secondo alcuni, tale statuto presenta caratteri di debolezza rispetto ad altre discipline. Questo mi sembra sia, e debba essere, un punto necessario di riferimento, in quanto la scuola, e la scuola italiana in particolare, attraverso i dottorati, può in questo modo esprimere una scelta di fondo, quasi come un momento riconoscibile di resistenza contro una deriva della nostra disciplina, tendente a divenire un puro atto artistico.

Nel caso di Palermo, questo tema propone a mio avviso una serie di questioni, che sono ancora una volta legate al rapporto tra ricerca e progetto. Esse riguardano il rischio, che si era già notato in momenti precedenti di confronti a carattere nazionale (vedi in particolare il primo incontro a Milano, nel 1995), di un ruolo del progetto che non riesce a superare una condizione di empiria.

A questo proposito, ritengo che debba essere fatto uno sforzo più esplicito sul campo della messa a punto di risultati scientifici; ritengo inoltre che emerga, nella specifica esperienza del dottorato palermitano, la possibilità di un ulteriore passaggio attraverso il lavoro del ciclo successivo, fondato sul tema del restauro del moderno. Infatti, il riferirsi a casi conclamati, a veri e propri monumenti della contemporaneità, consente meglio di porsi in relazione con un sistema di regole: diviene esplicito come lo studio di questi edifici non possa prescindere da una analisi delle fasi di formazione del progetto, da una indagine che assume con nettezza i caratteri della obiettività e della trasmissibilità. Il lavoro deve anche fondarsi (e questo è possibile nel caso del moderno) sul reperimento di scritti dell'autore che esplicitino il suo pensiero sulle questioni investite dal progetto. È una ulteriore garanzia di obiettività dell'operazione.

Si tratta di questioni che, nel nostro dottorato, assumono importanza in particolare negli ultimi due anni di ogni ciclo, il secondo dedicato esplicitamente alla stesura di un elaborato progettuale, il terzo da destinare ad una riflessione sugli esiti scientifici del prodotto.

Parlare di sistema di regole presuppone alcune opzioni fondamentali. Innanzitutto che ci troviamo di fronte ad una disciplina, con un suo statuto consolidato.<sup>1</sup>

Quindi, siamo interessati a descrivere procedure, a partire dai codici, dalle regole, dagli statuti dell'architettura, ed in particolare dell'architettura contemporanea.

Questo ci porta a due conseguenze.<sup>2</sup>

Il primo ordine di conseguenze è la necessità di metterci in relazione ad un apparato teorico, rispetto al quale confrontare tale sistema di norme. Si tratta di una questione come è noto assai articolata, in quanto costringe a considerare la natura "intuitiva" dell'atto di progettazione, da un lato, e dall'altro la necessità di riferimento ad un sistema della disciplina dell'architettura: per cui, vedi anche le posizioni di chi sostiene la possibilità della teoria solo a posteriori (e ricordiamo la contrapposizione nel moderno tra teoria e metodo: anche se, oggi, da rileggere in termini diversi dal passato).

Cito i tre capisaldi di quello che dovrebbe essere a mio avviso il programma degli studi di una Facoltà di Architettura:

1. centralità del progetto di architettura;
2. progetto di architettura come esito di un processo complesso, che sia trasmissibile e razionale;
3. formazione di un architetto colto e consapevole, in grado di coniugare sapere e saper fare.

La questione della trasmissibilità e della razionalità è centrale. Lo studio del progetto si definisce come un atto in cui la descrizione assume un ruolo essenziale.

A proposito della teoria, è possibile riferirsi all'ultimo, illuminante breve scritto di Bernard Huet sullo stato della teoria dell'architettura nel XX secolo, in cui egli pone la differenza tra dottrina e teoria, sostenendo che la gran parte della produzione del XX secolo è composta di dottrine. Stabilisce infatti la differenza tra dottrina e teoria: la dottrina è ciò che ogni architetto dice di vedere dell'architettura, è l'esplicitazione di un punto di vista, di un atteggiamento, nei confronti dell'architettura; la teoria è l'organizzazione sistematica dei saperi sull'architettura e dell'architettura, è ciò che permette di pensare l'architettura come produzione intellettuale, ciò che permette di costruire un oggetto teorico che si chiama "architettura" (a partire dalla elaborazione di Leon Battista Alberti).

Sia la dottrina che la teoria sono una organizzazione cosciente, intellettuale, la cui base sono sempre le tre categorie di Vitruvio: *firmitas, utilitas, venustas*.<sup>3</sup>

1. GRASSI G., *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova 1967.

2. Per la questione delle procedure, è interessante, ad esempio, la lettura che Franco Purini fa di quelle utilizzate da Meier nella sua chiesa *Dives in Misericordia* di Roma, affrontando tra gli altri i temi della forma come nucleo problematico, delle premesse teoriche del procedimento, delle variazioni sul tema del trilito, della modernità come dogma. PURINI F., *Troppo divina*, in «Casabella», n. 715, 2003.

3. HUET B., *Sur un état de la théorie de l'architecture au XX siècle*, Paris 2003 (è il testo di una conferenza tenuta a Parigi).

Questa ultima considerazione ci porta al secondo ordine di conseguenze, che è legato alla nozione di ordine. La nozione di ordine è fondamentale in architettura: senza ordine non esistono forme, solo aggregazioni; ricordiamo che per Kahn (così come per Mies) «forma è ordine».

Da un lato in architettura ordine ha a che fare con la tradizione delle regole del mestiere, delle sue tecniche; dall'altro, l'ordine rinvia al linguaggio classico, alle regole ad esso sottostanti.<sup>4</sup>

Un'altra questione fondamentale è quella della costruzione. Ricordiamo in questo senso le parole di Perret, contenute negli aforismi che compongono il suo testo *Contribution à une théorie de l'architecture*.

«La costruzione è la lingua materna dell'architettura, l'architetto è un poeta che pensa e parla in costruzione». «L'architettura è l'arte di organizzare lo spazio, è attraverso la costruzione che si esprime».<sup>5</sup>

Anche per Le Corbusier la costruzione è momento centrale della fondazione della nuova architettura. Per Le Corbusier, la struttura portante dell'edificio coincide con la struttura logica: ne sono esempi evidenti non solo le sue architetture, ma anche la lettura del Partenone in *Vers une architecture*: l'individuazione del carattere dell'edificio viene esplicitata attraverso il ricorso alla modanatura, come elemento fondamentale insieme della costruzione e della decorazione.

Il tema della costruzione viene così considerato inscindibile da quello dell'architettura.

Si tratta di volta in volta di confrontare le peculiarità della costruzione in muratura con le possibilità di intervento attraverso, anche, l'adozione di strutture intelaiate. Mi sembra utile, a tal proposito, il recente scritto di Werner Oechslin *Le Corbusier e Vignola*, in cui l'autore mette in luce la infondatezza della contrapposizione tra i due, più volte dichiarata in modo assai polemico da Le Corbusier, sia in quanto Vignola non volle formulare un manuale di regole da rispettare ad ogni costo, ma un trattato sugli ordini classici; sia perché anche Le Corbusier era teso alla formazione di un sistema di riferimenti per l'architettura contemporanea: vedi in particolare la formulazione dei 5 punti.<sup>6</sup>

A partire da queste considerazioni di carattere generale, è possibile affrontare il tema del restauro del moderno: diviene esplicito come lo studio di questi edifici non possa prescindere da una analisi delle fasi di formazione del progetto, e d'altra parte debba porsi la questione della possibile variazione d'uso, che quasi sempre (o sempre) è connessa con il tema di un rapporto con la contemporaneità di edifici che in genere hanno almeno 50 anni di vita.

Si tratta pertanto di confrontarsi con un sistema costruttivo moderno, fatto per lo più di strutture intelaiate, e

4. MONESTIROLI A., *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2002.

5. PERRET A., *Contribution à une théorie de l'architecture*, 1952. Vedi in: GARGIANI R., *Auguste Perret 1874-1954*, Electa, Milano 1993.

6. OECHSLIN W., *Le Corbusier e Vignola*, in «Aión», n. 1, settembre 2002.

quindi in continuità con gli attuali modi di costruzione: anche se molto spesso si pone comunque il problema delle tecniche, divenute obsolete, e/o dei materiali, generalmente fuori commercio. In molti casi si pone anche la questione di edifici pensati per una vita effimera, come la gran parte di quelli della prima età del moderno.

Si tratta di scegliere un uso, nel caso di variazioni, che sia compatibile con la qualità degli spazi esistenti. Si tratta di mantenere, fatte proprie queste premesse, il carattere dell'edificio da restaurare, pur apportando le necessarie modifiche. Si tratta, infine, così come per ogni tipo di restauro, di elaborare un progetto, sia pure di carattere particolare, in grado di mettere in luce le qualità migliori dell'edificio sul quale si interviene, e che abbia tutti i caratteri della contemporaneità. In questo senso, non c'è una sostanziale differenza tra restauro e progetto, in quanto ogni progetto si trova davanti a vincoli di varia natura, rispetto ai quali bisogna operare delle scelte in coerenza con le condizioni di partenza.

In tal modo, il lavoro sul progetto e attraverso il progetto non si configura come esperienza personale e autoreferenziale, ma come approfondimento, con strumenti idonei, dei principi degli edifici sottoposti ad analisi e intervento.

Il contributo del Dottorato si costituisce come strumento di conoscenza di una serie importante di casi studio, ponendosi l'obiettivo di pervenire ad un archivio del moderno, relativo soprattutto ad alcune regioni italiane. Le procedure di progetto, come si può rilevare dalla esposizione sintetica degli elaborati relativi alle tesi già completate, non fanno riferimento ad una teoria perfettamente compiuta, non prendono partito rispetto alle tendenze che si fronteggiano, in Italia soprattutto, sul tema del restauro. Sono progetti che si rifanno al profondo dialogo con il singolo edificio, nel senso che interpretano di volta in volta i principi dell'edificio da restaurare per affrontare le questioni relative al degrado, alla modificazione d'uso, eccetera.

È comunque, a nostro avviso, un principio che dovrebbe essere valido per il restauro *tout court*, a partire dalla nozione che il restauro è in ogni caso un progetto, e non si distingue per certi versi dal progetto del nuovo se non per alcuni evidenti elementi che lo caratterizzano: ma non dal punto di vista concettuale.

# *Per il restauro del Padiglione Centrale della Fiera di Messina*

Giuseppe Arcidiacono

Il Padiglione dell’Agricoltura Industria Artigianato (meglio conosciuto come Padiglione Centrale) della Fiera di Messina, è un’architettura del Moderno poco nota fuori da Messina, pur essendo stata realizzata fra il 1937 e il ‘38 da Adalberto Libera e Mario De Renzi: paternità sostenuta da molti “si dice” – che avevano finito per costruire una sorta di tradizione locale – ma che non era suffragata dalle necessarie fonti d’archivio, e si scontrava per questo col silenzio del regesto ufficiale delle opere dei due noti architetti; fino a quando Francesco Fragale, che ho seguito in qualità di Tutor per il XIX ciclo del dottorato palermitano sul “Restauro del Moderno”, nel corso di ricerche sulla Fiera di Messina, ha ritrovato presso l’Archivio Storico della Città di Messina due preziosi documenti che sciolgono ogni dubbio: si tratta del dattiloscritto datato giugno 1938 di una Relazione del Comitato della Fiera, che conferma l’autografia del Recinto Fieristico col riferire «che gli architetti Libera e De Renzi hanno fornito i piani definitivi della Fiera»; e del numero unico pubblicato a Messina nell’agosto del 1938 con il titolo «V Fiera Delle Attività Economiche Siciliane», dove il Padiglione Centrale risulta identificabile col progetto «affidato agli architetti Libera e De Renzi che, valendosi delle loro recenti esperienze, hanno ideato una serie di 19 grandi padiglioni, raccolti in un unico corpo di fabbrica lungo circa 300 metri, concluso da un emiciclo».

A parte l’impianto, purtroppo quasi nulla rimane di questo primo padiglione che, dopo i bombardamenti



*Fig. 1. Il Recinto Fieristico di Messina, con al centro il Padiglione dell’Agricoltura Industria e Artigianato*





Fig. 2. Manifesto della V Fiera di Messina, 1938, con il Padiglione Centrale di Libera e De Renzi

1. Il Moderno «acquista significato dalla storia dell'architettura sia per le differenze (che prendono il loro giusto posto solo se lette come "antitesi", e quindi se presuppongono la tesi, il passato), sia per gli elementi di costanza che possiamo, su di un piano più profondo, riscontrare». BONFANTI E., *Architettura moderna e storia dell'architettura*, in *Scritti di architettura*, Clup, Milano 1981, p. 128.

2. *Ivi*, p. 127.

3. GREGOTTI V., in «Casabella», LIII, 1989, 555, p. 2.

4. TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 14.

della II Guerra, fu rimodellato da Filippo Rovigo nel 1946; e ancora – nel 1948, nel 1949, nel 1953 – da Vincenzo Pantano, l'unico architetto siciliano riconosciuto come "moderno" da Sartoris sulla *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*.

Tuttavia, a dispetto dei suoi illustri ideatori e di codesta "consacrazione" internazionale, il Padiglione in oggetto e la Fiera nel suo complesso presentano un deplorabile degrado, che esige un intervento: in grado di rinnovare conservando queste costruzioni per la nostra vita contemporanea, ma capace soprattutto di confrontarsi e rispettare i "valori" – spaziali e formali – che i padiglioni della Fiera di Messina trasmettono.

I "valori" sono quelli del Moderno, che ha un atteggiamento dialettico<sup>1</sup> nei confronti del passato; e ne consegue – come ha scritto Bonfanti<sup>2</sup> – «la connessione fra il nuovo in architettura e il tema della macchina», del "pezzo" fornito dall'industria che permette «di disporre subito di un lessico radicalmente mutato». È in questo modo che il Padiglione Centrale può abbandonare la zavorra degli stili storici per usare il linguaggio razionalista: e rifondare – col suo profilo di "muro mediterraneo" (nelle versioni dal '38 al '48) e poi di "piroscafo lecorbusieriano" (nelle versioni del '49 e '53) – lo skyline moderno di Messina all'imboccatura del suo antico porto. Perché proprio questo è il Moderno: luogo del riconoscimento delle discontinuità della storia, e insieme luogo di una rifondazione concettuale; così la questione ci permette di concludere con Gregotti<sup>3</sup> che alla modernità è connessa «l'idea del nuovo come valore, in quanto capace di rifondazione critica dell'esistente». Una condizione, questa, che nel definire i principi del Moderno interessa allo stesso modo quelli del suo restauro.

Il restauro di un edificio si impone ogni volta si decida di consegnare alle generazioni future le forme, i valori ed il significato storico di una architettura, del passato più o meno prossimo. Le forme dunque non sono un vuoto feticcio, ma sono le forme di un contenuto: di "quel" significato storico, di "quei" valori, di "quei" principi che si vogliono tramandare. Il restauro del Moderno, allora, non potrà che essere il restauro dei principi del Moderno prima ancora che delle sue forme; perciò potrà assumere «l'idea del nuovo come valore» e la capacità di operare una «rifondazione critica dell'esistente», che con Gregotti abbiamo riconosciuto quali valori del Moderno. Ne segue che tali valori non possono esprimersi se non attraverso la pratica del progetto, la responsabilità del progetto. Comprendere lo spirito del Moderno significa accettare, rivendicare la necessità del nuovo (progetto); diffidando di un "sacro" rispetto del manufatto, che comporta il paradosso di trovare nel Moderno – che fu caratterizzato da una «ideologia antistorica e tecnologi-

ca»<sup>4</sup> – valori ad esso estranei come quello della conservazione totale/integrale: darci a bere un simile equivoco vuol dire porsi all’opera – avrebbe detto Le Corbusier – «con lo spirito di un lattaiolo che vende il suo latte mescolato al vetriolo o al veleno».<sup>5</sup>

Se questo è vero per le opere del Moderno, in generale, lo è ancora di più nel caso in esame: perché il tema del padiglione fieristico si presta ad un ragionamento sulla “durata” nel tempo dell’architettura; e qui la durata effimera coinvolge in eguale misura tanto l’involucro esterno che gli spazi interni.

Già il nome è destino: padiglione – dal latino papilio – è la farfalla; e di questa ricorda, nella onomatopea, il fugace battito d’ali. Non a caso il padiglione è spesso riferito ad un uso militare (per il veloce piantare/togliere le tende; per la levità di forma e di sostanza che faceva somigliare a frotte di insetti gli accampamenti); ed è anche il padiglione ospedaliero, dove si riduce la brevità dei giorni mortali; per finire, s’incarna nei padiglioni auricolari, in quel piccolo paio d’ali (orecchie a sventola escluse) che prestano ascolto alle parole che volano. Insomma, per ciò che è di breve durata, il padiglione per esposizioni sta in sicura compagnia; mentre, per un altro verso, come oggetto “dinamico” (non solo in quanto il suo interno è percorribile nell’immobilità degli oggetti in mostra, ma perché si offre esso stesso al consumo, come le merci e gli allestimenti che contiene) il padiglione fieristico condivide – col neonato e il cadavere – la natura di ciò che “viene esposto”: sempre seducentemente nuovo e subito vecchio; sempre sotterrato e rigenerato da ciò che lo rinnova.

A questo punto la questione del restauro, se la riferiamo al tema del Padiglione, ci mette di fronte a molte difficoltà. Da una parte, saremmo tentati di affidare al progetto degli interni la responsabilità di conformare alle nuove destinazioni d’uso lo spazio esistente, mentre il progetto “d’architettura” si incaricherebbe di confermare l’opera nei suoi valori storicamente determinati e di ribadirne la forma come involucro intangibile; dall’altra parte, viene fuori quella opposizione conflittuale tra interno ed esterno che qui si incarica di manifestare e sciogliere le interferenze tra attualità e storia; e non è questione da poco.

Questa “difficoltà” si è mostrata in tutta evidenza quando ho sperimentato, sul Padiglione Centrale della Fiera di Messina, il passaggio da condizioni generali di ripristino a condizioni specifiche di rinnovo e riuso. Infatti gli studi di Dottorato<sup>6</sup> evidenziavano che l’operazione di ripristino – quale ricostituzione dell’immagine originaria dell’opera – ottenuta rimuovendo stratificazioni, patologie, segni del tempo, e sostituendo i materiali deteriorati – poteva dirsi congruente con lo “spirito”

5. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris 1921. Edizione italiana a cura di CERRI P., NICOLIN P., Longanesi, Milano 1973, p. 7.



Fig. 3. V Fiera di Messina, 1938: ingresso del Recinto Fieristico; e inaugurazione del Padiglione Centrale di Libera e De Renzi (veduta diurna e notturna)

6. Faccio riferimento agli studi precedentemente pubblicati: ARCIDIACONO G., *Il restauro del Moderno. Progetto e conservazione della Fiera di Messina*, in «Recupero e conservazione», 2006, 72, pp. 40-45; *Il restauro del Moderno. Gli strumenti del progetto*, in «L’Edilizia», 2006, 146, pp. 66-68; *Il restauro del Moderno e il caso-studio Fiera di Messina*, in PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, Quaderni del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, 6, L’Epos, Palermo 2007, pp. 17-28.

7. DEZZI BARDESCHI M., *Piccolo viaggio apologetico fra i resti e i fantasmi del moderno*, in «A-Letheia», 1994, 4, p. 9.

8. «L'approccio storico non deve farci dimenticare che aldilà di ogni controllo filologico il "cosa restaurare" è sempre frutto di una scelta che seleziona l'oggetto e lo rimette "in circolo": come "momento della scelta" è esso stesso momento di progetto». ARCIDIACONO G., *Il restauro del Moderno. Progetto e conservazione...*, cit., p. 44.

Fig. 4. V Fiera di Messina, 1938: manifesto per l'autarchia; interni del Padiglione Centrale durante la cerimonia di inaugurazione

del Moderno, la cui aspirazione, come riconosce Dezzi Bardeschi,<sup>7</sup> «è quella di essere moderno perenne, quindi un moderno inchiodato dal tempo, incontaminato»; ma poneva il problema dell'immagine di riferimento tra le tante che il Padiglione aveva sperimentato dal 1938 al 1953: così che sembrava certa e originale (anche se non originaria) proprio "l'immagine pro-teiforme" delle sue continue trasformazioni. Quando, al fine di non incartarci, abbiamo scelto<sup>8</sup> di riferirci all'ultima immagine "moderna" che il Padiglione ci consegna, quella del 1953, ci siamo resi conto che tale ripristino costituiva una operazione necessaria ma non sufficiente per la "rimessa in circolo" del manufatto fra i beni d'uso e fra i valori del nostro tempo.



Fig. 5. L'arco di ingresso realizzato da Rovigo per la prima edizione fieristica del dopoguerra, 1946; cerimonia di inaugurazione col presidente De Nicola, Università di Reggio Calabria

In altre parole, lo stato di abbandono deriva dalla scarsa utilizzazione del Padiglione (solo per i giorni della Fiera agostana e per qualche altra saltuaria occasione) che rende poco economica la sua manutenzione; scarsa utilizzazione che si trasforma in cattiva utilizzazione, dato che – quando non lo faccia l'Ente proprietario – nessun espositore si rende disponibile a investire sulla struttura, ma si ritiene "autorizzato" a quegli atti, anche vandalici, che gli consentano di guadagnare tempo e denaro nel breve periodo di esercizio. Bisogna pertanto scoraggiare "l'abuso" dell'edificio, come quello che nel dicembre 2006 lo ha trasformato in puzzolente ricovero delle fiere di un circo (...senza nemmeno l'alibi o la fascinazione del serraglio surrealista); e promuovere, al contrario, un uso corretto e continuativo del Padiglione, assegnando funzioni che rispettino l'equilibrio tipologico-costruttivo dell'edificio, ma che risulti-



no anche adeguate al contesto attuale attraverso le necessarie modifiche (adottando pratiche di rinnovo e riuso).

Questa esperienza comparativa tra il ripristino e il rinnovo/riuso è stata affrontata all'interno di un Laboratorio di Architettura degli Interni – da me diretto presso l'Università di Reggio Calabria – dove ho sperimentato il progetto di interni come “progetto della modificazione”, in cui le soluzioni di ripristino si sono confrontate con ipotesi di rinnovo e riuso: che praticavano per la Fiera una costante offerta/apertura di servizi alla città; e nello specifico del Padiglione Centrale assegnavano al piano terra la funzione di galleria commerciale e al piano attico quella di *showroom*.

Riconoscendo la contraddizione insita nel termine “modificazione”, il progetto quando si propone di modificare qualcosa che esiste già, allo stesso tempo presuppone un uso dell'esistente come materiale (di progetto), assegnando attenzione e valore alla conservazione di esso.

Modificazione e conservazione sono dunque facce della stessa medaglia; perciò, nel caso studio di Messina, il progetto di interni accetta (di conservare) le forme moderne del Padiglione; ma così facendo non può negare il preesistente (come predicavano le Avanguardie e la Modernità) e deve accettare la stratificazione tipica dell'architettura storica. In sostanza, capovolgendo l'aforisma di Kraus – «devo comunicare qualcosa di rovinoso: un tempo la vecchia Vienna era nuova» – dobbiamo prendere atto che le architetture moderne sono diventate vecchie e sono entrate a far parte della Storia. La contraddizione salta agli occhi, ma deve essere riconosciuta; e per scioglierla useremo un'altra contraddizione: quella di rivendicare – come predicava il Moderno – la necessità del nuovo, innestando le forme della nostra contemporaneità su quelle moderne, come ha fatto Pantano sul padiglione di Rovigo, e Rovigo sul padiglione di Libera e De Renzi.

In sostanza il progetto apre un “tavolo delle trattative”, perché se la modificazione presuppone la conservazione, le si oppone tuttavia per fatale necessità; anzi, l'istanza di una naturale modificazione dell'architettura si porge come salutare antidoto a una conservazione che diventa alibi per le responsabilità dell'architetto, o che si rifugia in una visione idealistica in cui il destino ultimo di ogni architettura è la sua museificazione. La modificazione dunque – accettando la dimensione tem-



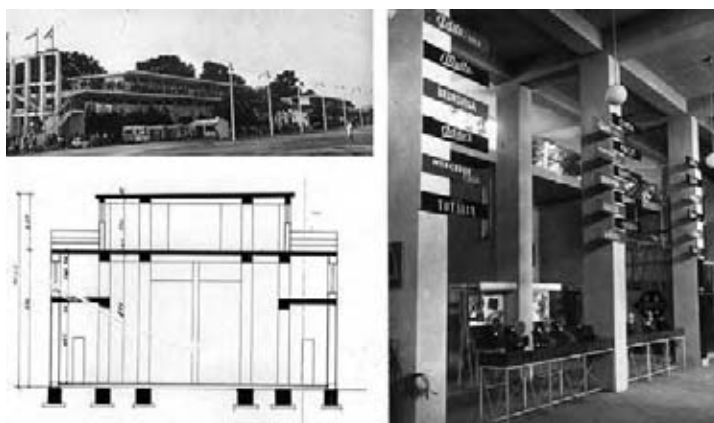
*Fig. 6. VIII Fiera di Messina, 1947: allestimenti interni del Padiglione Centrale rimodellato da Rovigo*



*Fig. 7. Veduta di un interno del Padiglione Centrale nei primi anni del dopoguerra*

*Fig. 8. Il Padiglione Centrale nel 1949, con le trasformazioni realizzate da Pantano*

Fig. 9. Il Padiglione Centrale negli anni Cinquanta



9. Si ha un bel dire “piccoli cambiamenti”: cosa garantisce che i cambiamenti non siano grandi ma piccoli? Il mantenimento di una medesima funzione dentro il medesimo involucro? Ma anche una casa – restando proprio “quella” stessa casa – lo sappiamo quanto può cambiare, e di molto (pensiamo al lavoro di Loos su Villa Karma). E poi, quali cambiamenti possiamo definire ‘piccoli’? Gli adeguamenti tecnologici? Si pensi a come i recenti impianti inseriti nel nuovo pavimento ‘tecnico’ e la rimozione bonifica del vecchio sistema di ventilazione abbiano stravolto la Mensa di Gardella a Ivrea. E sappiamo quanto incidano, per esempio, nei teatri gli adeguamenti tecnologici o l’afflusso di massa: fino a determinare una radicale trasformazione, o – come nel caso di Lione – fino al completo “svuotamento” di senso e di materia del precedente contenitore ottocentesco; così come è significativa la coincidenza che la distruzione del Petruzzelli o della Fenice abbia avuto origine dalla scintilla di un adeguamento (e proprio del sistema antincendio). Ricordiamo infine quanto un ‘semplice’ allestimento possa trasformare gli interni (a Palazzo Bianco, o della Mole Antonelliana).

porale degli edifici – ci salva dalla “vampirizzazione” dell’architettura proponendone una simbolica e reale palingenesi. Ora il problema si sposta, appunto, sul “tavolo delle trattative”, cioè sulla responsabilità del progetto a individuare una strategia congruente e sostenibile tra “i fini” e “i mezzi” di ogni nuovo intervento sull’esistente.

Nel nostro caso, il progetto di interni si configura come “il mezzo” di un processo di modificazione che investe l’intero Padiglione Centrale. Tuttavia, se l’architettura degli interni è il mezzo della modificazione, la modificazione (in quanto apprestamento dell’abitare) è “il fine” di ogni architettura (degli interni e non): ed è attraverso questa conflittualità che il processo dialettico si trasforma in processo ontologico per il progetto, e ne ribadisce, col rinnovo delle situazioni reali, il rinnovo delle forme del pensiero: in una parola, determina l’avanzamento delle conoscenze.

Stabilito che il progetto “s’ha da fare”, viene facile dire quello che non si deve fare. Si deve evitare l’arbitrio di una modificazione irresponsabile, che sposa il narcisismo delle mode o si traveste coi panni d’una provinciale avanguardia, usata come alibi per la bulimia formalistica dell’architetto-demiurgo, il quale scambia per urlo espressivo ogni suo rutto. Dall’altro lato, si deve evitare un camuffamento stilistico che inseguia l’impossibile traguardo di una forma cristallizzata nel tempo, perché l’unità estetica di un’architettura termina nel momento in cui l’opera si consegna al mondo e si rende disponibile a diventare palinsesto di piccoli o grandi cambiamenti.<sup>9</sup>

Nel nostro caso, il progetto di interni deve confrontare i “suoi” materiali e le “sue” tecniche innovative con i materiali, le tecniche e le forme del manufatto in cui interviene; anche se questo confronto non significa necessariamente adesione, ma il riconoscimento di una relazione che non esclude tensioni. Le tensioni, infatti, sono una “non coincidenza” attraverso la quale possiamo riconoscere e raccontare una “distanza”, che è la nostra distanza dalle cose che ci precedono e sono. Pensiamo che il progetto di interni debba cogliere que-



Fig. 10. Il Padiglione Centrale nel 2007

sta “tensione” tra lo spazio originario e le forme possibili della sua trasformazione: tensione che infine produce la “genesì” della nuova forma.

Abbiamo cercato nell’archivio dell’Ente Fiera di Messina (riordinato con passione e competenza da Giuseppe Smeriglio, che ho seguito come Tutor nel corso del XVI ciclo di dottorato) alcuni fotogrammi significativi delle dinamiche spaziali che dal 1938 al ‘53 hanno interessato il Padiglione Centrale e i suoi allestimenti.

Le foto d’anteguerra mostrano una scena “moderna”, che sa adoperare il linguaggio internazionale e gli stilemi dell’avanguardia, ma resta apparecchiata per gli impossibili consumi di una Sicilia ancora arcaica, dove si muove sospettoso e sbalordito un popolo che sembra appena uscito dai romanzi di Verga, e che nell’immediato dopoguerra Visconti potrà filmare per l’ultima volta sul set de *La terra trema* (1948) prima che il boom economico cambi gli stili di vita anche in Sicilia. Gli esterni del Padiglione Centrale porgono l’immagine di un grande “muro mediterraneo”: dove sulla bianca superficie continua si inscrivono, in maniera futurista, cubitali didascalie pubblicitarie, a comporre un gigantesco affiche leggibile anche dai “ferribotti” sullo Stretto. L’interno è diviso in nitide campate razionaliste: ciascuna coperta da una volta a botte trasversale, che sporgendo oltre il muro di facciata assicura luce e ventilazione, di giorno; mentre la notte compone, per la continuità dei moduli, un faro “orizzontale” che funge da insegna luminosa all’imbocco del porto. Ma – contraddicendo le invenzioni moderne di Libera e De Renzi – gli allestimenti degli espositori “ritagliano” il Padiglione in una rassicurante successione di stanze, dove si muove una sussiegosa compagnia di “camicie nere” che guarda con finta noncuranza le povere e autarchiche merci, disposte in alcove di altarini contro il muro (e non è un caso che molte di queste “nicchie

devozionali” esponano le scarpe, che sempre costituiscono il primo genere di lusso per una popolazione che le porta rotte o non le possiede affatto).

Malgrado la sconfitta, un arco di trionfo segna la prima edizione fieristica del dopoguerra (1946): e segna il trionfo dei nuovi consumi, dei quali il presidente De Nicola si fa araldo in foto ricordo che lo ritraggono impacciato consumatore dei prodotti in mostra; intorno un popolo vitale ed aggressivo – da cinema neorealista – invade gli spazi della Fiera, tenendosi prudentemente a distanza solo dal ristorante di lusso. Il Padiglione Centrale, dopo i bombardamenti, ha ripreso sostanzialmente la sua configurazione esterna, ma gli allestimenti interni evidenziano l’abbandono del muro come struttura di supporto: dalle alcove della parete i banconi vengono avanti esponendo le merci e spingendosi ad occupare lo spazio centrale. Sopra i banconi, cartelli pubblicitari dipingono – in toni oleografici – contadine sorridenti in un mondo del lavoro prossimo a quello che saprà descrivere il film *Riso amaro*; ma dietro i banconi, le giovani commesse con il camice bianco e la messa in piega annunciano già l’ottimistica epopea dei “Poveri ma belli”.

Negli allestimenti del dopoguerra, alla perdita di valore dell’ancoraggio parietale corrisponde non solo la conquista dello spazio espositivo centrale, ma l’acquisizione della campata razionalista come elemento di misura e trasparenza degli interni: l’allestimento comincia a rinunciare alla domestica e rassicurante successione delle “stanze” di esposizione, ed inizia a sperimentare griglie che lasciano intravedere l’ordinata successione delle volte con il ritmo luminoso e ondoso che le caratterizza. La merce, intanto, uscita dalla rappresentazione parietale/bidimensionale – dove poteva essere presentata soltanto in orizzontale o in verticale, in basso o in alto – si “muove” nello spazio inscenando un teatrino da camera, che sembra annunciare il *kitsch* di Carosello e a volte il Pop di Warhol.

Alla soglia degli anni Cinquanta, la Fiera restituisce l’immagine di una società che procede a gonfie vele e che dà la scalata al successo: è la fiera delle vanità, la fiera dei sogni (e non è un caso che ospiti la rassegna del cinema, che poi sarà di Taormina). Nel Padiglione Centrale i banconi invadono ormai ogni centimetro quadrato dello spazio disponibile, a formare “barricate” di prodotti dove al folto pubblico non resta che intruparsi nei corridoi laterali stretti come trincee; pertanto si rende necessario adeguare lo spazio espositivo ai consumi di massa. Dal 1948 al ‘53, in concomitanza con le edizioni annuali, Pantano promuove sul Padiglione una serie di “novità” che porteranno ad una radicale trasformazione, pur mantenendo l’impianto strutturale del vecchio involucro. Eliminate le coperture a volta, il telaio portante viene raddoppiato e sollevato, fino a



determinare un ordine gigante che definisce l'interno come ampia galleria commerciale; si realizza quindi un nuovo piano di copertura, che raddoppia lo spazio espositivo per mezzo di un attico di coronamento. All'esterno, l'immagine è quella "navale", che sposa la metafora lecorbusieriana del Piroscrafo. Negli interni, prevale al piano terra della galleria commerciale il senso del passaggio "urbano", dove la segnaletica delle ditte mima la segnaletica stradale sottolineando il ritmo concitato e "veloce" della pilastratura; nel piano attico, invece, prevale la dimensione orizzontale degli spazi, dove l'uso di leggeri tramezzi ricompono l'immagine di stanze in sequenza, secondo una scansione più lenta che sottolinea il ruolo di belvedere.

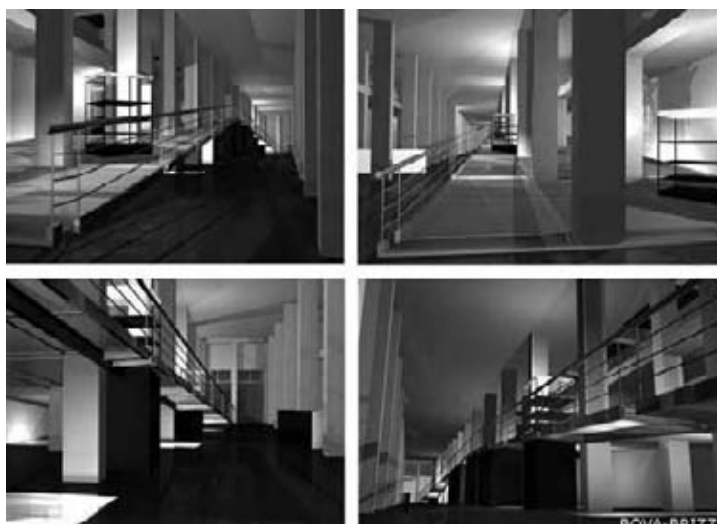
Quella del '53 è l'ultima immagine "moderna" che il Padiglione Centrale propone, prima dell'attuale decadimento; ed è a questa immagine che si connette il lavoro del Laboratorio che ho diretto cercando di mettere in "tensione" i caratteri dello spazio originario con le forme contemporanee della sua possibile trasformazione. I progetti di interni che sono stati elaborati hanno sposato i temi del "percorso-galleria" o delle "stanze" collocate in successione espositiva, come temi che hanno caratterizzato le diverse fasi storiche del padiglione; tenendo a mente che noi contemporanei dobbiamo operare una significativa torsione di questi elementi. Se nel Moderno gli allestimenti avevano gradualmente abbandonato l'appoggio parietale e l'organizzazione bidimensionale per muoversi in modo più libero, i progetti che abbiamo sperimentato provano a conquistare in senso tridimensionale tutto lo spazio: utilizzando allestimenti capaci di ruotare, in altezza e in diagonale, le consolidate dimensioni cartesiane di larghezza e profondità dei piani espositivi. Quella che si intende realizzare è la totale autonomia del progetto di allestimento dalla struttura spaziale degli interni "moderni", così che il telaio razionalista venga recepito come uno sfondo "concettuale" nel quale si rafforzano "per differenza" i materiali, le forme, i valori dello spazio contemporaneo.

Lo spazio "moderno" funge come una sorta di contenitore smaterializzato (attraverso la parete "nuda", che è bianca come un foglio astratto o nera come lo schermo di un computer): dove si proietta il nastro di puro colore del piano espositivo; contro il quale si solidificano volumi di colore puro; sul quale si rifrange la trasparenza ingannevole di pareti vetrate o di "costruzioni" luminose. È lo stesso allestimento a proporsi come percorso: per sottolineare la sua autonomia "oggettuale", la volontà di costruire una dimensione temporale dello spazio.

Il filosofo Dino Formaggio ha definito la «temporalizzazione dello spazio» come la condizione estetica del

10. FORMAGGIO D., *Mutazioni paradigmatiche*, in «Kamen», XVI, 2007, 30, pp. 7-14.

Figg. 11-15. Progetti di allestimento del Padiglione Centrale, elaborati nel Laboratorio di Interni (prof. G. Arcidiacono, tutor G. Fiamingo), Università di Reggio Calabria



nostro tempo; una temporalità che diventando creativa produce forme nuove dello spazio architettonico. «La cultura dell'essere» – scrive Formaggio –<sup>10</sup> «si può dare per tramontata»; ciò che sembra sostituirla è la «cultura del divenire, una cultura della dinamicità». È la vittoria di Eraclito su Parmenide: perché la cultura di oggi non fa più riferimento a ciò che è statico, a ciò che resta identico a se stesso, a ciò che permane; anche se questo è un bel problema per l'Architettura: che è un'arte che ha molto a che fare con la Statica, e soprattutto col principio di permanenza e di identità.

In realtà – chiarisce Formaggio – ciò che sta cambiando per l'Architettura, come per le altre arti, non è il suo essere capace di esprimere identità e permanenza, ma il suo dover confrontare questi elementi, questi temi, con l'affermarsi del concetto di tempo “sul” concetto di spazio.

Se nel mondo antico spazio e tempo sono state entità separate, dove il tempo è misurato dallo spazio (il tempo è spazio che feconda, col tempo degli uomini, l'eternità della Natura; lo spazio barocco “genera” tempo racchiuso in ritmi che scandiscono il continuum), nel Moderno si è affermato il concetto della correlazione tra lo spazio e il tempo (come non pensare a Giedion e al suo Spazio Tempo Architettura?). Il rapporto creatosi tra l'abitare e le dinamiche della temporalità ha avuto, dal Futurismo in poi, fasi sempre più accelerate, fino a sfociare nella conflittualità odierna tra i tempi relativamente stabili dell'abitare e i tempi estremamente instabili (dei progressi) della tecnologia.

La dinamica di questo problema prevede una ulteriore rivoluzione del rapporto spazio-tempo, che è appunto la «temporalizzazione dello spazio»; cioè una concezione di “soluzione” dello Spazio nella dinamica del Tempo, e quindi l'assunzione del tempo come principale componente della progettazione e della fruizione dello spazio contemporaneo.

## “*Il pudore della storia*”

Paola Barbera

Il tema del restauro del moderno, e parallelamente quello della conservazione e della catalogazione delle sue fonti archivistiche, è ormai da qualche anno al centro di varie iniziative di studio, di ricerca e di tutela. Il convegno a cui abbiamo partecipato in questi giorni ha scelto, sin dalla relazione introduttiva del professore Cesare Ajroldi, di percorrere la strada del confronto: non abbiamo assistito tanto a una celebrazione del lavoro già svolto (pure assai consistente se si guarda alla quantità e alla qualità delle tesi di dottorato svolte) quanto a una sua discussione, sia sul versante del confronto tra le varie discipline che interagiscono nel progetto di restauro, che su quello del dialogo tra le diverse istituzioni – dalle Università alle Soprintendenze, dagli enti locali alla Darc – chiamate a collaborare nell’opera di conoscenza, tutela e restauro.

Che il momento sia cruciale per i destini della nostra architettura del Novecento lo dimostrano ogni giorno le cronache: archivi dispersi, demolizioni e stravolgimenti di opere di cui non viene riconosciuto il valore, distruzione di preziosi interni, crolli dovuti a incuria e mancata manutenzione degli edifici. È più facile di quanto si possa credere imbattersi in ruderi del nostro secolo, in moderne rovine di cemento armato che punteggiano il nostro territorio; basti qui citare i numerosissimi borghi rurali costruiti in Sicilia durante il ventennio fascista e poi negli anni Cinquanta, o le case del balilla realizzate da Ernesto Bruno La Padula a Ragusa e a Cattolica Eraclea. L’attenzione della storia dell’architettura per il “moderno” – con tutta la carica valutativa che questa parola, assai meno innocente e anodina di “contemporaneo”, porta con sé – ha ormai da anni contribuito a decostruire imponenti impalcati storiografici, abbandonati in favore di più puntuali analisi che hanno preso le mosse dalla ricerca archivistica sulle fonti molteplici del secolo scorso. Lontano dai percorsi consolidati, nuove storie – e valga per tutte l’esempio della storia del cantiere e della costruzione – hanno consentito di mutare le chiavi interpretative per la comprensione e la valutazione dell’architettura del Novecento. E le responsabilità della storia, nell’attribuire un giudizio di valore alle opere, nel collocarle in un panorama che permetta di comprenderle al meglio, sono certamente grandi.



*Fig. 1. Borgo Manganaro, Lercara (Palermo), la chiesa, in costruzione, da Ente per la Riforma Agraria in Sicilia, album fotografico*



*Fig. 2-3. UMLTA M., Caserma della real marina, Palermo 1939-40, stato attuale*

Nella sua relazione il professore Bruno Reichlin ha mostrato diverse architetture “a rischio”, opere poco note o del tutto ignorate e per questo più soggette a incuria o a incaute trasformazioni; opere, si badi bene, non di autori secondari ma di celebrati e riconosciuti maestri, da Walter Gropius a Karl Moser, per citare due esempi. A proposito di una di queste architetture Reichlin ha detto: «Questo edificio non ha incontrato



gli storici che avrebbe dovuto incontrare». E mentre il professor Reichlin tracciava le linee di un'altra storia, prendendo le mosse da edifici nascosti alla storia ufficiale, mi tornava in mente un breve scritto di Jorge Luis Borges che si intitola *Il pudore della Storia*. Rievocando le parole di Johann Wolfgang Goethe, il 20 settembre 1792, giorno della battaglia di Valmy, Borges osserva: «Da quel giorno sono abbondate le giornate storiche e uno dei compiti dei governi [...] è stato quello di fabbricarle o simularle con abbondanza di previa propaganda e persistente pubblicità [...] io sospetto che la storia, la vera storia, sia più pudica e che le sue date essenziali possano perciò, durante lungo tempo, rimanere segrete».<sup>1</sup>

Se alle parole “giornate” o “date” sostituiamo la parola “architetture” ci appare con evidenza che, per riscrivere la propria storia, bisogna addentrarsi in territori meno appariscenti o propagandati, nei meandri di una storia più “pudica”, per dirla con Borges. Bisogna certo sconfiggere la tentazione di considerare tutto quello che è fuori dai circuiti della storiografia consolidata come evento marginale o poco rilevante. Molti dei nomi citati in questi giorni nelle diverse relazioni – e già in alcuni casi oggetto delle tesi di dottorato – dimostrano che le architetture siciliane ancora da scoprire e da studiare sono tutt'altro che irrilevanti: basti qui ricordare le architetture dei BBPR a Palermo, le relazioni – studiate solo in parte – di Carlo Scarpa con la Sicilia, le fabbriche di Marco Zanuso, l'opera di Giuseppe Samonà, le architetture di Pier Luigi Nervi per l'aeronautica militare. Ma i caratteri della storia dell'architettura in Sicilia nel Novecento ci spingono ad andare oltre i nomi dei grandi protagonisti che hanno operato anche nell'isola.

Il primo carattere che ci svela itinerari e percorsi diversi è legato al fatto che la Sicilia è una terra di città, segnata dalla presenza di molti centri, oltre ai capoluoghi di provincia, rilevanti per pesi demografici e culturali. Proprio per questo molti percorsi si svolgono in provincia, negli anni tra le due guerre come alla fine del secolo. Bisogna avere la pazienza di ripercorrere le strade dell'isola, lontano dal mito della città capitale, di ripartire da un intreccio più minuto di personaggi e vicende che solo lentamente si compongono in un affresco generale significativo, di rileggere anche sistemi territoriali complessi, come per esempio la costellazione degli ottanta borghi rurali di nuova fondazione.

Altro carattere persistente che segna tutta la vicenda italiana – ma quella siciliana in modo particolare – è l'intreccio tra tradizione e innovazione. Carattere significativo se pensiamo che uno dei parametri proposti per l'individuazione delle architetture del Novecento da tutelare è proprio quello del grado di innovazione tipologica o tecnologica che l'opera presenta. In realtà la

1. La traduzione utilizzata è: BORGES J.L., *Il pudore della Storia*, in *Altre Inquisizioni*, Milano 1996, p. 165 (1<sup>a</sup> ed. *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires 1960).



Fig. 4. LA PADULA E.B., Casa del Balilla, Cattolica Eraclea (Agrigento) 1934-36, stato attuale

storia dell'architettura del nostro Paese appare segnata più che dalle innovazioni in sé dall'intreccio conflittuale, ma talvolta fecondo, tra innovazione e tradizione. E non è un caso se un innovatore come Pier Luigi Nervi viene citato nella *Encyclopédie de l'architecture nouvelle* di Alberto Sartoris nell'alveo di una tradizione costruttiva consolidata, legata al magistero delle cupole e delle volte in muratura, che da Brunelleschi arriva fino ad Antonelli per essere poi reinterpretata da Nervi con l'uso del cemento armato. Se l'intreccio tradizione-innovazione, come dimostrato per esempio dagli studi di Sergio Poretti, è una delle chiavi di accesso all'architettura italiana del Novecento, ancora più marcatamente questo vale per la Sicilia, dove l'intreccio riguarda la permanenza di alcune tecniche costruttive, ma anche i linguaggi dell'architettura e, nell'ambito dell'intervento sulle preesistenze, la ricerca di continuità piuttosto che di fratture.

I parametri proposti per una schedatura e una valutazione del patrimonio architettonico del Novecento appaiono in effetti ancora fragili e di difficile definizione, come è emerso con chiarezza da molte relazioni e in particolare da quella del professore Daniele Vitale. Il numero di citazioni bibliografiche relative a un'opera è termine palesemente insufficiente, così come ambigua è la definizione di architettura di qualità, difficile da imbrigliare in maglie rigorosamente oggettive e anche il grado di innovazione non costituisce da solo elemento di sicura valutazione.

Torna in mente la metodologia del "caso per caso" invocata da Ernesto Nathan Rogers in altro ambito; torna in mente quanto affermava Ignazio Gardella a proposito di Giuseppe Terragni: «La lezione di Terragni consiste in questo: nel fatto che la ragion d'essere della sua architettura non si basa solo su motivazioni di ordine funzionale, tecnico e tecnologico, che sono comunque implicite; la ragion d'essere della sua architettura si trova in se stessa, nell'essere architettura. Se poi qualcuno mi chiede cos'è architettura, rispondo: datemi un tema e un luogo e io vi do un progetto».<sup>2</sup>

2. GARDELLA I., *Un ricordo*, in CIUCCI G. (a cura di), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Milano 1996, p. 8.

## *Il tempio di Mies van der Rohe a Berlino e la sua incessante manutenzione*

Augusto Romano Burelli

La sbalorditiva rapidità con cui gli edifici del Weissenhof si deteriorarono, solo un anno o due dopo la loro inaugurazione nel 1927, non è stata sufficientemente valutata dalla critica storica. La congenita vulnerabilità dell'acciaio e del cemento alla corrosione non ha reso prudenti, ma ha eccitato l'istinto delle avanguardie al costante superamento dei propri limiti, a tradire la *Neue Sachlichkeit* infischandosi delle leggi naturali e delle ragioni della materia, indebolendo l'impulso a durare, a vincere il tempo, connaturato sempre alla buona architettura. La *Neue Sachlichkeit* (la nuova oggettività delle cose, dei materiali), che fu il tema etico del Weissenhof, si capovoltò allora nella *Unsachlichkeit* che significa "dilettantismo": un male di cui l'architettura moderna soffre ancora.

Al tramonto del secolo, il volubile spirito delle avanguardie riscopre il rivestimento come protezione, tramutando il rivestimento in problema di decorazione. Il ritorno dei materiali storici dell'architettura, come l'intonaco, la pietra, il rame, per rivestire le nudità deperibili dell'acciaio e del cemento, testimonia della circolarità e non della linearità delle vicende dell'architettura: il necessario e ragionevole impiego dei materiali, così come vuole la *Bau-Kunst*.

Coloro che "ben costruiscono" sanno portare ad estrema tensione un'idea costruttiva: è quasi un principio implicito della poetica della modernità; la tensione va intesa come polarizzazione, come coppia concettuale in conflitto per un suo estetico superamento. Se pensiamo che «l'architettura è l'arte dell'estrema inerzia che aspira al volo, all'assenza di peso», intendiamo affermare che la coppia inerzia-volo è centrale nell'arte del costruire e che è la prima e fondamentale opposizione, gravida di un'energia figurativa capace di contagiare molte altre: le coppie snellezza-massa, scheletro-rivestimento, nudità-decorazione, opacità-trasparenza. Ma oggi il termine costruzione ci spinge ad indagare su una ulteriore coppia di opposti, vicina alla moderna sensibilità estetica: l'opposizione tra "chiarezza costruttiva ed inganno costruttivo". Tale opposizione è necessaria alle poetiche della modernità perché ne riprende l'enigma, il non definitivo, il non completamente manifesto, così in sintonia con la nostra mentalità di contemporanei.

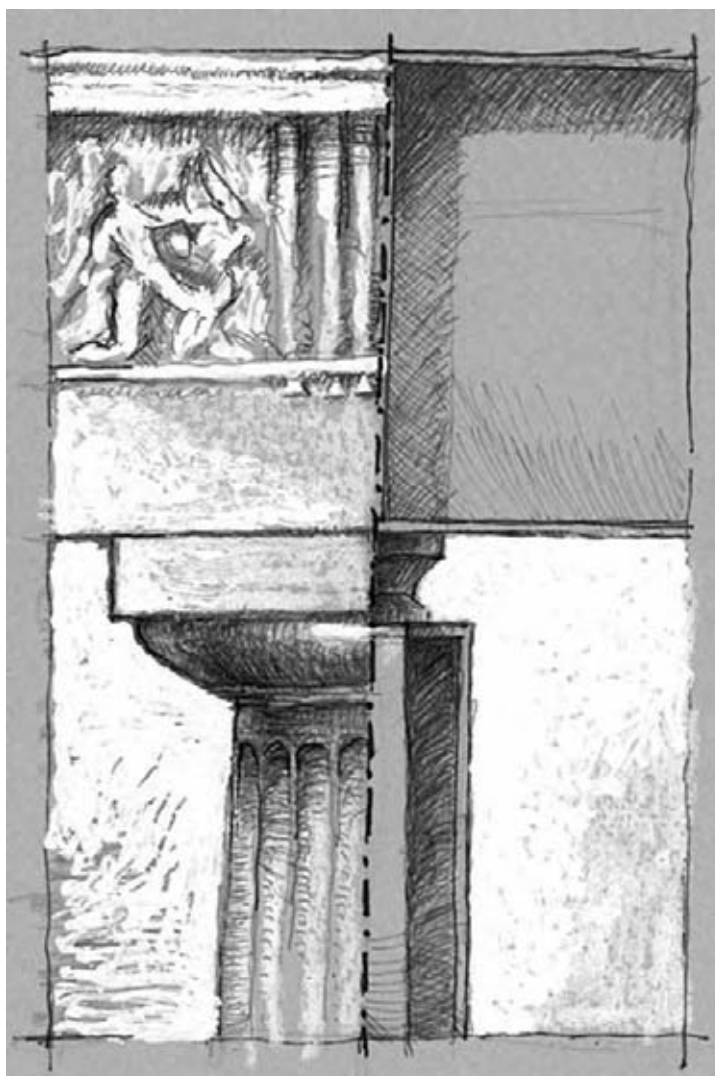


Fig. 1. Il principio dello svuotamento del materiale

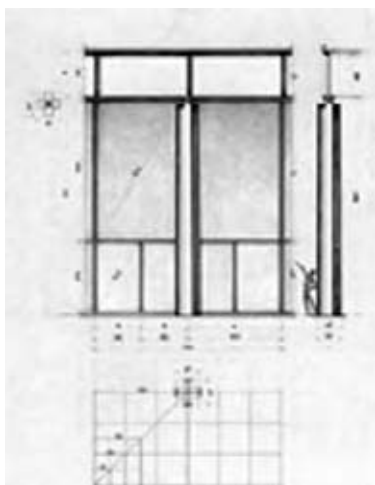


Fig. 2. La grande e piccola lastra dell'ordine superiore ed inferiore

Proviamo a darne ragione, analizzando un'opera in cui l'inganno costruttivo diviene anche inganno semantico. Un tema ha occupato la mente di Mies van der Rohe nei suoi ultimi anni di vita: la costruzione del tempio. Egli sperimentò in vitro questo tema, qualunque fosse l'incarico che gli veniva affidato: gli uffici di rappresentanza di un famoso liquore a Cuba, il lascito per una fondazione in Svizzera, una galleria nazionale di pittura a Berlino.

Su un grande podio in granito, a cui si accede da una scala laterale, si erge il tempio a quattro facce, rigorosamente uguali, con le otto colonne su cui poggia con un impercettibile contatto in otto punti, una pesante copertura in travi incrociate. Una parete di vetro chiude il *naos* del tempio, che quindi *naos* non è; del resto l'edificio non ha un orientamento principale, né il portico periptero indica come accedere e dove guardare. La concezione è assoluta, intransigente, lontana dalle preoccupazioni degli umani: il tempio di un nume che non è interessato agli uomini e alle loro vanità artistiche. Tutto è portato ad estrema tensione: estrema la tecnologia adottata, il dispositivo statico, le sollecitazioni; illogica la grave copertura perché di una superio-

re logicità, evanescenti gli appoggi, le otto calotte di 13 cm di diametro, splendida e vuota la cella, spazio per un dio invisibile. Mies porta ad incandescenza, nella nuova galleria nazionale di Berlino, le tensioni dell'arte classica del comporre, perché la crepidine, le colonne, le travi, i cassettoni sono rigorosamente classici. L'idea che lo guida è chiara: per riportare in vita il mito classico del tempio, bisogna esasperarne i conflitti e non neutralizzarli.

Ma questa esasperazione tocca i limiti della resistenza dei materiali: affaticandoli con le dilatazioni e minacciandoli con la corrosione.

Sin dagli anni 60 le gigantesche lastre di vetro dell'ordine superiore (3,60\*5,40 m) si sono spezzate. Le guarnizioni per ragioni estetiche erano troppo piccole e le dilatazioni dell'acciaio troppo grandi. La vista delle grandi spaccature oblique, nella facciata occidentale e orientale soprattutto, faceva soffrire l'osservatore anche non specialista. Ora tutte le lastre in vetro dell'ordine superiore sono tagliate verticalmente a metà, senza alcuna guarnizione. Ma non basta: anche quelle dell'ordine inferiore si spezzano negli angoli.

Siccome il tempio non è a Selinunte ma a Berlino, sin dagli anni 60 restauratori degli acciai hanno grattato e riverniciato anno dopo anno le famose travi a cassettoni, perché la pioggia spinta dal vento del Baltico ne percorre l'intradosso sino alla cella di vetro, che è arretrata rispetto al tetto di 8,40 m. L'acqua scende poi lungo gli elegantissimi profili d'acciaio della vetrata fino al basamento in granito. E l'ossidazione tenacemente attacca tutti i serramenti delle quattro facce. «*Ein neuer Bau ist immer in Bau!*», afferma un vecchio adagio berlinese.

Ed è l'ironica verità: «una nuova costruzione è sempre in costruzione!».

Ed allora diviene spontaneo l'interrogativo: “di che cosa soffre l'architettura moderna dalla morte di Gottfried Semper sino ad oggi?”.

L'interesse per il *logos* è ancora grande, salvo alcune tendenze irrazionaliste, ma l'interesse per la *phronesis* manca del tutto. La *phronesis* è il bottino prometeico estorto all'oscurità e dato all'uomo. È quella ragion pratica fatta di esperienze ripetute sui materiali, perché essi hanno sempre qualcosa da suggerirci, da insegnarci. Per questo l'architettura del moderno è immediatamente l'architettura dell'“invecchiato”, e a poco vale restaurarla se gli architetti che l'hanno ideata non sapevano ciò che facevano o semplicemente non erano interessati a misurarsi con le forze naturali.

Anche un grande come Mies, figlio di un marmista, a cui i materiali erano famigliari, per portare la sfida delle tensioni sino ai limiti del loro comportamento naturale, ha esposto il suo tempio ad una continua



Fig. 3. La calotta d'appoggio sulla colonna



Fig. 4. L'ossidazione dei cassettoni



Fig. 5. L'ossidazione dei profili



Fig. 6. Il vetro tagliato verticalmente in due

manutenzione che ha già alterato la perfezione e l'eleganza dei suoi profili d'acciaio ed è condannata sempre a ricominciare da capo.



## *Architettura tra gravità e leggerezza*

Francesco Cannone

Gli edifici della modernità in Sicilia, studiati dal Dottorato di Palermo negli ultimi anni, formano una suggestiva corona che guarnisce l'isola sui tre lati: un'immagine che spinge ad interessanti riflessioni.

La modernità disegna il perimetro della Sicilia, aprendone i confini, ancora una volta nella storia, ad un respiro di internazionalismo e attualità: che grande contraddizione! Una regione terribilmente arretrata nel suo interno agricolo e minerario, protesa verso il nuovo nelle fasce costiere.

È un mondo che si apre nutrendosi delle comunicazioni che, fin dalla notte dei secoli, le attività legate al mare, fondamentale veicolo di relazioni, hanno consentito. La modernità coincide dunque con la propensione al confronto, la propensione ad allargare l'orizzonte culturale, produttivo e realizzativo.

Una modernità che è ancora più generale della pur fondamentale esperienza del Moderno in architettura: si tratta di una tensione, un vero e proprio anelito, che procede a far data almeno dalla fine del Settecento.

Nell'architettura, più in particolare, tra la metà dell'Ottocento e il periodo compreso tra le due guerre del secolo scorso, si registra una notevole circolazione di idee, di manualistica, di costanti confronti e aggiornamenti. I progettisti siciliani sono in contatto con i colleghi dell'Europa centrale, si preoccupano di munirsi dei riferimenti, delle testimonianze grafiche, descrittive e fotografiche delle opere più attuali, recandosi anche personalmente a conoscerle.

Questa tensione, vero e proprio anelito di modernità, ci ha lasciato parecchie testimonianze di notevole interesse, in cui una limpida stesura di procedure e strumentazioni progettuali riusciva a introiettare valutazioni derivanti dalle caratteristiche localizzate ed anche, in alcuni casi, da colte e meditate riletture di paradigmi classicistici.

Una tensione che viene coinvolta nel complessivo raggelamento dei portati del Moderno che interviene tra gli anni 50 e 60 del secolo scorso. Entra in crisi un sistema, il Moderno in architettura si consuma nello Stile Internazionale dapprima e quindi in tutta una serie di fughe verso un'urbanistica malata, protesa spasmodicamente a governare le espansioni, dapprima delle

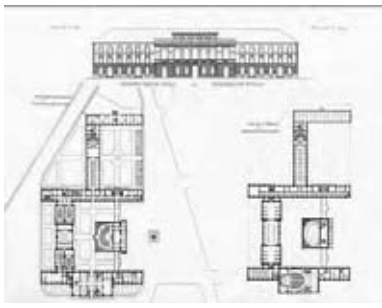


Fig. 1. *Fabbriche moderne, Università di Liegi, da DURAND J.N.L., Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi, di ogni popolo e di ciascun stile, G. Antonelli Editore, Venezia 1857*



Fig. 2. *GARNIER T., Grande hall, Lione 1909-1928*

città più grandi e poi, via via, anche dei centri minori, in una contorta simbiosi con l'economia e la politica.

La produzione architettonica, salvo rarissimi, pregevoli episodi, si confina in mediocri espressioni meccanicistiche, con tentativi piuttosto improbabili verso espressioni fini a se stesse e pertanto indecifrabili e inutili.

Si è chiuso un ciclo felice, gli elementi della modernità si appannano, a partire da uno dei contenuti più essenziali dell'architettura: le regole nobili del progetto, la capacità di gestire l'approccio progettuale in termini di procedura volta al controllo scientifico del proprio fare in relazione alle sollecitazioni provenienti dal mondo reale.

Ci si vuole qui riferire ad un ordine razionale e trasmissibile del progetto: ciò non significa voler raggelare l'approccio progettuale in maglie costrittive ma, al contrario, esprimere, nella libertà di interpretazione di ogni situazione contestuale, risposte concrete, derivanti da regole da sempre tipiche della disciplina.

Alle questioni relative alle regole, ad un ordine razionale dell'architettura, può essere utilmente riferita la dicotomia tra gravità e leggerezza.

L'architettura, per sua ineluttabile natura, pesa sul mondo in cui è fondata, l'appartenenza al suolo è una regola intimamente connessa al suo essere. I grandi capolavori del costruire mostrano la capacità di riscattare questa appartenenza al suolo attraverso un'enfasi di leggerezza, una vera e propria aspirazione ad emergere sul mondo a cui appartengono.

Regole costruttive, materiali, forme sono gli strumenti su cui si fonda questo procedimento: fondamenti (fondamenta) dell'architettura che trovano nel Moderno un'espressione di grande rilevanza ed ai quali ancora oggi bisognerebbe riferirsi, al di là delle specifiche contingenze di forme e connotazioni tipologiche, come elementi inscindibili dal corretto esercizio della disciplina.

Ma torniamo per un attimo alla crisi del Moderno: questa difficoltà, questa opacizzazione dei portati della modernità, è bene chiarirlo, non è questione che riguarda soltanto la sfera della produzione architettonica, relativa ai singoli manufatti. In realtà è anche vero che la fase del Moderno è più riferibile alla casa e al singolo quartiere che non all'assetto generale della città: sappiamo bene che gli architetti del Moderno si dedicarono molto più ai temi di serialità dell'architettura, identificando isole urbane spesso di rilevante qualità progettuale, ma in buona sostanza impermeabili rispetto a una più ampia valutazione urbana.

In Italia, già alla fine degli anni 60 del secolo scorso, era evidente che alla presenza di buone architetture contemporanee si accompagnava un vero e proprio disastro urbanistico e territoriale che consumava l'intero Paese, ivi compreso l'inestimabile patrimonio costiero. Non è allora sbagliato pensare che il restauro



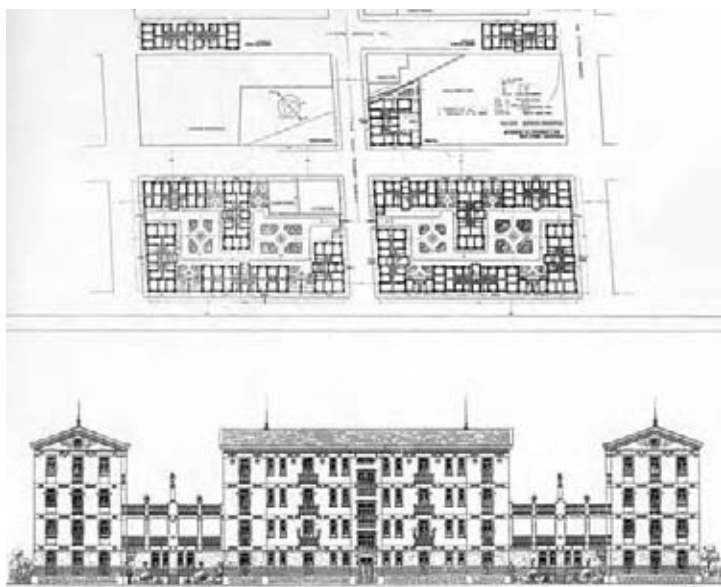


Fig. 3. DE GIOVANNI G., Case per ferrovieri, Palermo 1911-13

del Moderno debba comprendere ad un tempo le questioni legate alla sopravvivenza delle singole opere assieme alla riorganizzazione di ampie parti di città contemporanea.

Un interrogativo che scaturisce è allora il seguente: perché il restauro del Moderno, nell'architettura e nella città, stenta a porsi in Italia come questione prioritaria rispetto a cui agire fattivamente? Ovvero: quando si verificheranno le condizioni per adeguati interventi nel merito?

La risposta che si può dare in termini concreti, rimanda alla necessità di impostare correttamente alcune questioni: una, più immediata, riguarda la capacità di reagire in modo idoneo al consumo, tecnico e materiale, dell'edilizia; un'altra, più complessa, riguarda invece la necessità di un livello di sufficiente maturazione di apparati tecnici, culturali, politici e imprenditoriali in grado di impostare lucidamente ed efficacemente il problema. Occorre altresì una risposta chiara da parte degli apparati disciplinari, che oggi stentano a orientarsi fattivamente perché impelagati in una contrapposizione sterile, a tratti, addirittura paralizzante, tra conservazione e innovazione e, ancora peggio, tra restauro e progetto.

Inoltre: perché in Italia non si può avere una visione chiara dei diversi livelli di interazione fra la città, il territorio, l'economia e le trasformazioni fisiche, come invece avviene in altri paesi europei, dove esistono specialismi disciplinari che si occupano di intervento sulla città, di trasformazione alla grande scala, di trasformazione sociale, economica, infrastrutturale, ecc. attraverso sistemi di coordinamento entro cui l'architetto è una figura importantissima, che interagisce con le altre, ma non la figura centrale, che in quanto tale, in realtà, non esiste?

Ma se parliamo di diritto alla qualità della forma fisica,



Fig. 4. EPIFANIO L., SANTANGELO G.B., Quartiere giardino del littorio (poi Matteotti), Palermo 1927-32

*Fig. 5. SAMONA G., Progetto per l'ospedale dell'Inail a Palermo, 1953*



*Fig. 6. SAMONA G., con SAMONA A. e MARCIALIS G., Sede della Sges-Enel, Palermo 1961-63*



*Fig. 7. MIES VAN DER ROHE L., Neue nationalgalerie, Berlino 1962-68*

proprio questo è l'ambito privilegiato della proposta che gli architetti possono offrire alla società, alla città, al territorio.

Bisogna altresì chiarire in termini augurabilmente definitivi, come accennato, gli aspetti di una inutile e spesso pretestuosa dicotomia che esiste oggi fra restauro e progetto. Il restauro, del Moderno in particolare, non può non coincidere con il progetto, un progetto che valuti la qualità e le regole di ogni specifica architettura, definendone creativamente nuovi destini e procedimenti riabilitativi in grado di restituirla alla vita dell'oggi, nel rispetto dei caratteri di permanenza che ogni architettura, ogni buona architettura, possiede come suo parametro distintivo.

Nella necessità di tenere in massima considerazione tutti gli aspetti relativi ai rimedi al consumo fisico degli edifici, il che comporta com'è ovvio una profonda conoscenza tecnica e critica di procedure, materiali e tecnologie, emerge con grande evidenza la capacità che questi edifici possiedono, come propria intrinseca qualità, di predisporre, anche con modificazioni leggere, ad usi pratici confacenti alla vita dell'oggi e ad una rinnovata presenza che ne restituisca il valore qualitativo alla società, come permanenza distintiva e culturale del proprio essere.

Gravità e leggerezza dunque: nella forma dell'architettura, nel progetto di architettura.

## *Cambiare per conservare*

Maristella Casciato

Vorrei richiamare la vostra attenzione su alcuni dei temi che sono alla base della mia riflessione sul valore del patrimonio architettonico del '900.

L'eredità che gli architetti del movimento moderno ci hanno consegnato, è diventata leggenda (o mito), sia per i capolavori che quei progettisti hanno prodotto, sia per il carattere visionario e innovativo delle idee che quelle architetture sono riuscite ad esprimere. Ma, nella società globalizzata del XXI secolo, è sempre più difficile continuare a trasmettere il messaggio di quelle idee, ed ancor più problematico conservare quelle creazioni architettoniche, magari rispettando le intenzioni dei progettisti.

Se si tiene conto del fatto che molti degli architetti del '900 si erano dati come obiettivo quello di costruire un'architettura razionale, funzionale e flessibile, la sfida che l'attualità ci pone è proprio quella del confronto con un patrimonio moderno su cui le attuali modificazioni del contesto fisico, economico e funzionale (senza dimenticare quelle socio-culturali e politiche) rischiano di lasciare segni indelebili di degrado.

A questo punto, conservare significa anche prendere atto di questi cambiamenti strutturali. E, piuttosto che tentare di riportare tutto ciò che è patrimonio moderno al suo stato originale, il compito a cui siamo chiamati a rispondere è quello di ridare valore ai caratteri essenziali delle tante manifestazioni che compongono quella galassia multiforme che è l'architettura del XX secolo, ridefinendone i significati in un contesto che è quello della rivoluzione digitale, della mobilità globale e della coscienza ambientale. Questi tre concetti mi sembrano un imperativo categorico, sia nel progetto del nuovo, sia nella conservazione del nostro passato recente.

Per dirlo con uno slogan, che è poi quello della conferenza internazionale Docomomo 2008, la vera sfida sta nel progettare il cambiamento, senza per questo tradire l'eredità del movimento moderno.

Quest'ultimo aveva prodotto un'architettura fortemente rivolta al futuro, "futurista" in tutti i sensi e a tutti i costi, mossa da un'ottimistica fiducia nel progresso. Un'architettura che ancora oggi fa battere il nostro

cuore, in cui ancora crediamo, ma che nei fatti appartiene al passato e che, nel migliore dei casi, merita di diritto di entrare negli elenchi dei beni da salvaguardare che le istituzioni deputate alla tutela stanno con grande zelo elaborando: ma che fare se volessimo continuare a farla vivere?

Ci troviamo di fronte ad un'evoluzione, che è di fatto una rivoluzione epocale, e che ha creato il "paradosso del monumento moderno", aprendo la strada ad un acceso dibattito, sul piano tanto teorico quanto pratico, circa i principi della conservazione, rinnovo, trasformazione delle architetture della modernità. Diversamente da quanto sostengono alcuni miei colleghi, non è vero che su questo tema si è già detto tutto il possibile, credo invece che siamo ancora agli albori e che non esista una pratica condivisa (come ormai avviene per l'architettura storica), anche perché solo nell'ultimo paio di anni il numero di edifici moderni di cui prendersi cura è diventato rilevante, e non siamo più nel semplice caso del capolavoro-icona.

Oggi è non solo urgente ma necessario fare chiarezza su quelli che sono stati gli ideali e i concetti chiave del movimento moderno, certamente non per scrivere una nuova teoria, o per definire un novello *International Style* settanta anni dopo, piuttosto perché quegli stessi principi non siano puramente un ostacolo nel progetto di conservazione, ma ne diventino un valore aggiunto, quel plusvalore che fa della memoria un atto progettuale di conoscenza e di coscienza critica.

Per entrare più direttamente nel problema, pensate a quanto il concetto di funzionalismo o un'architettura portatrice dello *Zeitgeist* costituissero, provocatoriamente, lo zoccolo duro del movimento moderno. Giuste o sbagliate che fossero, quelle idee hanno trasformato le città del XX secolo, i nostri modi di vivere, la percezione che abbiamo dell'ambiente costruito. Che fare di quei principi, o della celebre formula *form follows function* quando ci troviamo di fronte ad architetture che hanno perso, insieme alla funzione, la loro stessa ragione d'essere? Che fare di fronte a materiali e tecnologie, una volta all'avanguardia, ed oggi obsoleti?

Il paradosso del monumento moderno ci pone di fronte a questi ed altri interrogativi; ci impone di scegliere fra cambiamento e continuità, ben sapendo che nell'uno come nell'altro caso è necessaria un'etica del progetto, perché, nel primo caso, il rischio è quello di tradire gli ideali degli stessi architetti moderni, e nel secondo, il conservare, in toto o parzialmente, quelle loro architetture può comportare costi altissimi.

Il pendolo che oscilla fra cambiamento e continuità comporta anche altri fattori di incertezza, ad esempio

nei confronti della memoria collettiva, dell'integrazione fra vecchio e nuovo e più in generale della storia di un luogo e di una architettura.

Un altro fattore fondativo delle architetture dell'età moderna risiedeva nel concetto di universalismo; penso ad esempio al messaggio di cui si fecero portavoce i membri del gruppo olandese *de Stijl*, che praticavano una forma di esperanto che si integrava direttamente con l'internazionalismo del movimento moderno: l'architettura moderna è universalista negli obiettivi ed acubica nella forma, scriveva Van Doesburg. Con la fine della visione eurocentrica della modernità ci siamo resi conto che quell'universalismo è però declinato con una varietà e ricchezza di espressioni, che a volte facciamo fatica a riconoscere come appartenenti alla medesima matrice, e che quegli "altri modernismi" sono il prodotto di circostanze assai diverse, sul piano economico, politico-sociale e culturale, come su quello più tecnico delle tradizioni costruttive.

Infine, a rendere ancora più complessa questa delicata materia, resta la distanza che culturalmente è stata costruita fra i capolavori, frutto del genio dei "maestri", e un'architettura più anonima, ma non per questo meno valida sul piano della qualità e della modernità. È proprio questa modernità del quotidiano che ha messo in crisi quella posizione *politically correct* presente nelle idee di emancipazione ed egualitarismo professate da tanti protagonisti delle avanguardie.

Sono personalmente contraria ad un'Arca di Noè delle icone della modernità, perché sono convinta che proprio nella diversità si misura il grado di modernità di un'opera o di un pensiero.

È chiaro che una riflessione lungo queste traiettorie coinvolge, allo stesso tempo, l'architetto/restauratore e lo storico, perché la sfida del cambiamento va raccolta tanto nel progetto, quanto nella revisione storiografica. In un bellissimo saggio sulla "demolizione" Françoise Chaoy ha dimostrato che proprio in quella pratica poggia la ragione stessa dell'Architettura. Non è forse vero che anche gli architetti moderni hanno pensato alla demolizione quando hanno immaginato i loro paesaggi urbani, culla di una società migliore? I moderni, a loro volta, hanno già sperimentato il dilemma della scelta fra continuità e cambiamento.<sup>1</sup>

1. Intorno a queste tematiche Docomomo International invita ad esprimersi nell'ambito della conferenza internazionale del 2008, il cui programma e *call for papers* sono disponibili sul sito [www.docomomo2008.nl](http://www.docomomo2008.nl).





# *Attualità e utilità del lavoro compositivo sul restauro e sul moderno*

Dario Costi

*L'esperienza d'architettura*<sup>1</sup> di chi si inserisce all'interno di un gruppo di ricerca e di un tema consolidati da tempo – il Collegio di dottorato in progettazione architettonica di Palermo e il restauro del moderno - è un osservatorio privilegiato per guardare da dentro e da fuori le questioni, con i vantaggi sia di una collocazione interna che di una provenienza esterna. Una posizione forse ideale per affiancare la maturazione di una riflessione scientifica sul merito alla scoperta progressiva di un modo di pensare l'architettura.

## **Composizione e Restauro**

La recente sottolineatura delle aporie della teoria brandiana applicata all'architettura riporta l'attenzione sul confronto che inquieta restauratori e compositivi nella delicata relazione tra storia e progetto.<sup>2</sup>

Giovanni Leoni tratteggia i due atteggiamenti come paralleli ripiegamenti. Se i primi sembrano muoversi all'interno di una nicchia disciplinare dai riferimenti teorici ancora non definitivi, i secondi rischiano di limitare l'azione progettuale alla legittimazione tipologica con un'adesione parziale alla complessità fenomenologica e all'identità del luogo sedimentata nel tempo. Il limite del costruito è la linea di separazione tra due azioni parallele che, in molti casi, si svolgono in autonomia e senza punti di contatto.

Questa reciproca presa di distanza può, però, divenire occasione preziosa di riflessione dentro e fuori gli ambiti disciplinari.

L'esigenza di ricomprendere il tema del restauro all'interno di un ragionamento progettuale ampio è, infatti, questione centrale dell'architettura e passaggio obbligato per riaprire un dialogo dialettico ed integrato tra antico e nuovo.

Restauro e Composizione possono, con questa finalità, aprire un nuovo confronto.

La caratterizzazione specialistica del primo sembra affinare una metodologia di lavoro che si avvale di approfondimenti tecnici sempre più dettagliati ed articolati, capaci di divenire un momento analitico decisivo nella definizione dei criteri di intervento.<sup>3</sup>

La Composizione, quasi specularmente, sembra sempre di più considerare l'antico come elemento dato a cui

1. Si fa esplicito riferimento all'impostazione metodologica di Ernesto Nathan Rogers ed alla logica di confronto interpretativo con la società ed il proprio tempo come condizione di storicizzazione dell'esperienza e di legittimazione del progetto, vedi ROGERS E.N., *L'Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

L'esperienza d'architettura del sottoscritto a Palermo inizia nel 2007 con la chiamata nel Collegio di Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica e con l'adesione di Parma come sede consorziata.

2. LEONI G., *Storia e progetto*, in CAVANI A, ZAMBONI A. (a cura di) «Architettura», 31, *Il progetto come conoscenza*, Facoltà di Architettura "Aldo Rossi", Alma Mater Studiorum Università di Bologna, sede di Cesena, CLUEB, Bologna 2008.

3. Il Laboratorio di conservazione e restauro della Facoltà di Architettura di Parma a partire dall'A.A. 2009/2010 prevede gli insegnamenti di *Restauro e consolidamento* (ICAR19) e *Litologia e geologia per l'architettura* (GEO09).

affidare la propria azione interpretativa lasciando sullo sfondo gli aspetti specialistici come la fisica dei materiali ed il loro stato di mantenimento.

È allora possibile immaginare che alla fase di specializzazione disciplinare a cui abbiamo assistito possa succedere una fase di riavvicinamento e messa in relazione tra discipline?

Forse proprio dal confronto tra competenze e ambiti di azione, può derivare uno stimolo ed un aiuto per la ridefinizione dei singoli statuti.

Due progetti in due momenti storici differenti ci possono aiutare a esplorare i termini di questa dialettica.

Dal 1953 al 1954 Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis svolge una delle più conosciute e ammirate operazioni di restauro del dopoguerra.<sup>4</sup>

La sua azione ricompone l'architettura e reinventa un'identità perduta piegando l'edificio verso la funzione espositiva.<sup>5</sup>

La sintesi costruita è, come sempre in architettura, una delle possibili interpretazioni in cui, ce lo ricorda Rogers, elementi oggettivi e contributi soggettivi si mescolano fino a confondersi.

Il progetto integra contenitore e contenuto attraverso una deliberata azione che vede il museo rianimare il palazzo e fissare lo spazio in una sospensione al tempo stesso nuova ed antica.

La forzatura del progetto di Scarpa viene esplicitamente rivendicata come premessa del lavoro dal sovrintendente Vigna: «C'era da fare l'adattamento vero e proprio a museo: cioè aprire i passaggi necessari al giro delle sale, e rimediare certa meccanica empiricità e crudezza del restauro monumentale, affinché l'architettura potesse vivere in armonia con quella che sarebbe stata l'atmosfera del museo. In sostanza l'architettura stessa, in un certo senso, doveva essere oggetto di esposizione».<sup>6</sup>

Non interessa ora entrare nel merito del progetto quanto svolgere proprio su questa premessa alcune considerazioni metodologiche.

Innanzitutto Carlo Scarpa è stato un'eccezione laddove la regola era una diversa qualità degli interventi (dall'insoddisfazione dei quali dipende parte della spinta verso il processo di specializzazione nella definizione del Restauro come nuova disciplina di cui abbiamo accennato).

In secondo luogo se Vigna allora stimolava quest'azione di riconfigurazione integrale e definitiva, oggi nessun sovrintendente di nessuna istituzione italiana potrebbe neanche prenderla in esame.

Nella pratica che conosciamo, infatti, alla corretta conservazione del manufatto possono affiancarsi, con un chiaro distacco ed in una logica di reversibilità, rifunzionalizzazioni compatibili e limitati nuovi interventi non contraddittori con l'esistente.

4. Si segnala l'inadeguatezza del recente consistente ampliamento del Museo che vede un discutibile intervento direttamente connesso all'allestimento scarpiano.

5. Francesco Dal Co individua chiaramente nell'«organica integrazione» di restauro e allestimento «i due piani progettuali» convergenti di Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis, vedi DAL CO F., *Introduzione*, in POLANO S. (A CURA DI), *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La Galleria della Sicilia*, Palermo 1953-54, Electa Milano 1989, p. 17.

6. POLANO S., *Frammenti Siciliani*, in POLANO S., cit., p. 30.

Il recente progetto per il Neues Museum di David Chipperfield ricerca, in maniera diversa, una messa in valore dell'edificio storico senza sovrapposizioni e mescolanze ma, all'opposto, mantenendo distinti conservazione dell'edificio e allestimento museale in una sperimentazione condivisa se non indotta dagli equivalenti tedeschi della nostra sovrintendenza. Le parole dell'autore sottolineano l'intenzione di enfatizzare l'esistente attraverso una azione di reinterpretazione senza imitazione: «The archeological restoration followed the guidelines of the Carter of Venice, respecting the historical structure in its different states of preservation. All the gaps in the existing structure were filled in without competing with the existing structure in terms of brightness and surface, The restoration and repair of the exiting is driven by the idea that the original structure should be emphasized in its spatial context and original materiality – the new reflects the lost without imitating it».<sup>7</sup>

7. «El Croquis», n.150, David Chipperfield Architects 2006/2009, El Escorial 2010, p. 46.

Fig. 1. VENEZIA F., *Prospetto del Neues Museum con il muro della sala espositiva*. (tratto da Francesco Venezia, *le idee e le occasioni*, Electa, Milano 1998, edizione consultata 2006, p. 190)



Anche in questo caso poco importa ora soffermarsi sulla soluzione architettonica delle addizioni o su quella, forse ancor più convincente, proposta in sede di concorso da Francesco Venezia per la capacità di evocare, anche scarpianamente, eventi storici, manufatto perduto, patrimonio espositivo.<sup>8</sup>

Appare più significativo in questa sede provare a scorrere la Carta di Venezia appena citata e sempre più condivisa su vari piani culturali e istituzionali.

Alla primaria importanza della conservazione si affianca una precisa definizione dei limiti del Restauro che val la pena di riprendere almeno per i tratti salienti: «Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e teoriche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca».<sup>9</sup>

Emerge, in quest'ottica, l'esigenza di segnare la differenza tra quanto preservato e quanto ricostruito con la definizione di uno spazio intermedio tra conservazione e progetto che possa integrarsi con il primo ma con il linguaggio del secondo.

Un approccio al dialogo tra nuovo e antico che può avere spazi di applicazione non solo circoscritti ai com-



Fig. 2. VENEZIA F., *Il tema del disordine apparente: trama del muro esterno della sala espositiva di progetto in lastre ciclopiche in conglomerato cementizio*. (tratto da Francesco Venezia, *le idee e le occasioni*, cit., p. 191)

8. «Ma la geometria, ma i materiali mantengono, nella ricostruzione, un qualche riflesso di quella drammatica mutilazione che le distruzioni belliche hanno inflitto. Il guscio della grande sala, simile ad una conchiglia infranta, svela al visitatore i frammenti dei “rilievi” attraverso uno squarcio nel muro più interno dell’intercapedine. E la luce piove dall’alto, radente, ad accentuare quest’idea di erosione sui muri che saranno di calcestruzzo dilavato, di cui sabbia e inerti provengono dagli stessi luoghi dell’Egitto da cui provennero i rilievi su di essi fissati» in VENEZIA F., *Neues Museum II a Berlino 1997*, in *Francesco Venezia, le idee e le occasioni*, Electa, Milano 1998, edizione consultata 2006, p. 185.

9. *Carta di Venezia* (1964), testo approvato dal Secondo congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti storici tenuto a Venezia dal 25 al 31 Maggio 1964.

10. Le frase riportata è ripresa, col significato di affermazione di avvio e di riferimento per il lavoro del Dottorato di ricerca, dalla quarta di copertina della pubblicazione: PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, «Quaderni del Dottorato di ricerca in progettazione architettonica», Università degli Studi di Palermo, Napoli, (Federico II), Reggio Calabria, n. 6, L’Epos Editrice, Palermo 2007.

11. Vedi PALAZZOTTO E., *Restauro è progetto*, in *ivi*, p. 43.

12. CULOTTA P., *L’architettura pertinente delle stratificazioni*, in CULOTTA P., FLORIO R., SCIASCIA A., *Il tempio-duomo di Pozzuoli*, Officina Edizioni, Roma 2006, p.18.

13. Pasquale Culotta cita Tavora con Thomas S. Eliot «Nella loro rotta poetica trovo parte della mia navigazione nella progettazione architettonica» in chiusura del saggio come: «Non si può procedere verso il futuro senza rivolgersi al passato. [...] Ogni architetto è un

pletamenti ed alle ricostruzioni.

Un luogo di confronto tra Composizione e Restauro che può indurre ad entrambi una riflessione sul senso del proprio agire e la necessità di una coerente e coordinata interpretazione dell’esistente.

A partire da queste considerazioni e dalle più incoraggianti sperimentazioni di questi anni mi sembra che stiano maturando le condizioni per iniziare a vedere praticato l’auspicio di Pasquale Culotta all’avvio di questo filone di ricerca: «Con il termine progetto architettonico della conservazione ho introdotto la questione della conservazione nella problematica viva all’interno dell’università soprattutto nel linguaggio miserevole ed improprio che nel concepimento dell’architettura segna distanze tra i cosiddetti restauratori e compositivi».<sup>10</sup>

### **Appartenenza e distanza**

L’individuazione di uno spazio intermedio tra manufatto storico e nuovo intervento non è solo la messa in campo di una strategia di azione nel territorio conteso tra Composizione e Restauro. È anche, in termini più generali, lo stimolo per una riflessione che la disciplina del progetto può svolgere sul significato del proprio agire a prescindere dalle occasioni.

Se «restauro è progetto»<sup>11</sup> il lavoro sul campo della scuola di Palermo ha verificato una sostanziale sovrapposizione metodologica tra l’approccio progettuale nel rapporto con l’antico e quella con il luogo per il nuovo: «Per il progettista il restauro di una costruzione esistente e il progetto di una costruzione nuova sono occasioni per assicurare la qualità, che va scoprendo nella ricerca (progetto) dell’architettura. [...] La qualità esiste in ogni luogo abitato, il poeta la svela e la fa conoscere agli uomini sensibili. L’architetto di fronte ai suoi compiti, se è educato a farlo, lo svela con l’architettura».<sup>12</sup> La qualità emerge dalla continua ed inevitabile azione di reinterpretazione in linea con la riflessione e l’esperienza avviata da Tavora a Porto.<sup>13</sup> È forse proprio su questa questione che si attiva la particolare sintonia tra le due scuole riscontrata con qualche malinteso dalla critica.<sup>14</sup>

La realtà come campo di applicazione dell’architettura è la condizione per l’interpretazione del progetto.

Se l’architetto è disvelatore di qualità date, la sua azione trova nella complessità dell’esistente il palinsesto da cui trarre senso.

Un’attenzione verso il luogo del progetto che diviene al contempo un farsi carico e un mettersi al servizio, attraverso la ricerca di un equilibrio tra un atteggiamento di continuità selettiva con l’esistente e la presa di una distanza critica da esso.

Lo “spazio intermedio” indicato dalla Carta di Venezia per la conservazione diviene “spazio del progetto”



secondo questa accezione basata sulla dialettica continua tra adesione alla realtà (come ricerca di caratterizzazione spaziale e figurativa) e di distacco (come occasione di introduzione di elementi di valore aggiunto a quelli del contesto).

Tra appartenenza e distanza si gioca la dialettica attraversata dalla cultura del progetto elaborata a Palermo.

La prima assume i connotati di una attitudine consolidata alla reinterpretazione delle logiche insediative e dei caratteri della città mediterranea a partire dalla naturalezza con cui il paesaggio entra nella città in termini di immaginario molto prima che nel concreto della spazialità architettonica e urbana.

Tra le tante rappresentazioni di Palermo che raccontano questa comunione quella forse più esplicita è un olio conservato nel museo Pepoli di Trapani di autore ignoto.<sup>15</sup>

Sullo stesso piano visivo, come elementi della stessa composizione, il sistema stratificato e composito del Palazzo dei Normanni si muove tra i fiumi Kemonia e Papireto e si fonde con la corona dei Colli che sovrasta la città a qualche chilometro.

Il principale monumento di Palermo prosegue idealmente nel profilo delle montagne senza soluzione di continuità.



Nel Palazzo dei Normanni, come in molta più recente architettura palermitana, la matrice tipologica dell'architettura è assorbita in una prevalente condizione topologica e l'acropoli urbana diviene, oltre che sommità e fondale, anche luogo di relazione concettuale e visiva con lo sfondo naturale che lo circonda.

La distanza<sup>16</sup> è lo strumento di controcampo che consente di cambiare la realtà attraverso un diverso punto di vista.

Una ricerca verso l'esterno per lavorare sull'interno che Marcello Panzarella ha riscontrato nell'«opzione centrifuga» che Culotta e Leone hanno messo in campo sul progetto e nella scuola.

Un cercare una sponda nel differente che vede particolare attenzione verso le esperienze contemporanee più lontane e nel Moderno mancato (con l'eccezione circoscritta di Messina) in Sicilia.

“restauratore” nel senso proprio del termine: cerca migliori qualità che già sono presenti in un luogo o in un edificio. Il fatto stesso di esistere è in sé, una qualità e talvolta può essere giusto modificarla» in CULOTTA P., cit., p. 36.

14. Una riflessione che ripercorre l'attenzione della critica nazionale per la scuola di Palermo è rintracciabile in PANZARELLA M., *La distanza*, in MELLUSO V., *L'architettura come distanza*, Erid' A Kappa edizioni, Roma 1999, vedi in particolare le note a p. 12.

15. Autore ignoto, *vista di Palazzo dei Normanni*, sec. XVIII (Museo Pepoli di Trapani). Vedi immagine n. 3.

Fig. 3. AUTORE IGNOTO, *vista di Palazzo dei Normanni*, sec. XVIII (Museo Pepoli di Trapani)

16. PANZARELLA M., cit., p. 6.

17. «La citazione da Elio Vittorini vuol contenere la medesima dose d'ambiguità presente a suggello di *Conversazione in Sicilia*: l'esser Sicilia per avventura non riesce tuttavia nell'eliminazione radicale dell'esser Sicilia per storia e portata di tradizione [...]», *Ivi*, p. 15.

18. *Ivi*, p. 9



Fig. 4. Vista aerea del Palazzo dei Normanni e della corona dei colli

19. GREGOTTI V., *Moderno e non moderno*, in «Casabella», n. 513, maggio 1985, p. 2, analoghe considerazioni sono contenute nel dialogo tra Monestiroli e Gardella: *il moderno non può essere altro che un'aspirazione*, riportato in SCIASCIA A., *Restauro del moderno, restauro del metodo*, in Palazzotto E., cit., p. 54.

20. Intervista a cura di COMETA M., GUERRERA G., *Alberto Sartoris. Attualità storica e concettuale del primo razionalismo*, in «In Architettura», n.13/14, marzo 1986, p. 34.

Due compresenze in continua interazione.

La prima come sollecitazione sprovincializzante e la seconda come tensione morale e livello cosciente del progetto: «Lontananza, distanza, mancanza, desiderio: il parlare d'una Sicilia che – agli inizi – è solo per avventura Sicilia,<sup>17</sup> mentre la Tennessee Valley Authority, Oak Park, la costa della California, questa ultima anche per obiettive assonanze della morfologia naturale, della vegetazione e del clima, costituiscono il site virtuale e il primo referente dell'identificazione estraniata».<sup>18</sup>

Due termini per un confronto utile a ritornare a lavorare sul campo con un rinnovato atteggiamento.

Come rogersiano processo di conoscenza tra gli opposti convergenti di appartenenza e distanza il progetto si fa forte della propria esigenza di acquisire qualità dall'esterno per ridefinire l'equilibrio trovato attraverso una diversa lettura del contesto.

Un piccolo passo indietro rispetto all'esercizio del proprio, anche autonomo, potere formale ma un generale passo in avanti nella definizione di una modalità condivisa e confrontabile di determinazione del proprio senso.

Un'attitudine interrogativa che lascia intravedere a fianco della figura di Culotta, quella di Gregotti e, anche attraverso lui, quella di Rogers nell'impostazione problematica e ancora fortemente “moderna” del metodo come continua verifica del progetto rispetto al proprio tempo ed alla propria società. È anche in questa cornice che va inquadrato l'interesse consolidato e la riflessione operativa di questi anni sul moderno.

La sua attualità è da intendersi come, appunto, desiderio.

Proprio Gregotti sottolinea questa condizione «alla parola moderno (al di là e forse proprio a causa della sua radice di modo/modus) è in ogni modo legato un operabile giudizio di merito, positivo o negativo, che sembra andare al di là della semplice definizione di contemporaneo».<sup>19</sup>

Un'attitudine antica da reinventare continuamente anche attraverso le esperienze di altri, come molte testimonianze dimostrano: «Il razionalismo è un'idea mediterranea. I tedeschi hanno solo raccolto questa tradizione e la hanno realizzata. Ma l'idea, l'idea è assolutamente mediterranea. Ieri, quando ho visto il Duomo di Monreale, ho subito pensato: questo è il massimo del razionalismo, dell'arte totale, l'utopia delle arti integrate già realizzate».<sup>20</sup>



## *Progetto e preesistenza*

Lodovico Maria Fusco

Lo storico e critico d'arte Ernst H. Gombrich in un suo saggio ci racconta come Adolph Goldschmidt, illustre medievalista, avendo proiettato all'inizio di una lezione la diapositiva di un paesaggio olandese e avendo chiesto cosa gli ascoltatori vedessero, alla risposta di uno studente: «Vedo una linea orizzontale intersecata da due linee verticali», replicasse: «Bé io vedo qualcosetta in più».<sup>1</sup>

Quanto conta allora l'esperienza personale, la propria capacità di suggestione, la propria adesione e partecipazione ad un'opera d'arte per capirla e interpretarla? Esiste una possibilità di cogliere l'essenza più profonda, il suo significato più appropriato? È possibile adoperare termini quali "soggettività" e "oggettività" senza che si escludano a vicenda, quando il tema della trattazione è il campo della produzione umanistica e ancor più il campo dell'arte? E qual è il limite tra soggettività ed oggettività nella sua interpretazione? «[...] ricettività iniziale, partecipazione e distacco sono i tre elementi senza i quali l'opera d'arte non potrà mai essere fatta vivere», sostiene Gombrich.<sup>2</sup>

Paul Valéry in *Tel Quel*, del 1941, affermava: «Un'opera dura solo se riesce ad apparire diversa da come il suo autore l'ha fatta. Dura per essere trasformata, dunque solo se ha in sé la possibilità di infinite trasformazioni e interpretazioni; altrimenti deve possedere una qualità indipendente dall'autore, determinata non da lui ma dal periodo o dalla nazione in cui vive, una qualità che acquista valore allorché periodo o nazione cambiano».<sup>3</sup> Certamente affermare che l'opera d'arte vive e si tramanda nel tempo nella varietà delle interpretazioni potrebbe incoraggiare a non tener assolutamente conto di quale significato avesse per l'autore, tanto più se non lo si conosce, circostanza che non è sempre vera o che comunque andrebbe verificata e confrontata con interpretazioni di altri e comunque con i fatti.

Gombrich ci racconta: «Nella collezione Ludovisi di Roma c'è un gruppo statuario (noto come Papirio e la madre), che nel Seicento era erroneamente considerato l'illustrazione di un buffo aneddoto raccontato da Aulo Gellio. Il grammatico latino narra le astuzie di un giovane romano di nome Papirio per evitare le domande indiscrete della madre, che vuole sapere che cosa si sia

1. GOMBRICH E.H., *Il relativismo nella valutazione dell'arte*, in *Argomenti del nostro tempo. Cultura e arte nel XX secolo*, Giulio Einaudi ed., Torino 1999 (ed. orig. Londra 1991), p. 62.

2. *Ibidem*, p. 62.

3. Cit. *ivi*, p. 59.



Fig. 1. Gruppo statuaria romano (noto come *Papirio e la madre*), Roma, Museo Nazionale Romano

4. *Ivi*, p. 60.

5. *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1986.

detto in Senato. Nel 1719, ispirato dal titolo, il famoso critico Abbé du Bos scrisse ‘Mai sentimento fu meglio espresso della curiosità della giovane madre, [...] negli occhi di questa donna, che allo stesso tempo perforano e carezzano il figlio, si legge tutta la sua anima.’ È ovvio che l’autore, come spesso capitava a quei tempi, si era limitato a vedere nei lineamenti alquanto inespressivi della statua tutte le indispensabili emozioni. Se invece avesse prestato attenzione ai capelli corti della donna, segno di lutto, avrebbe tenuto a freno i suoi voli fantastici o almeno li avrebbe rivolti in un’altra direzione. Oggi si pensa che il gruppo statuaria rappresenti l’estremo addio, secondo una tradizione comune nell’arte funeraria greca». <sup>4</sup>

Introduciamo così argomenti in qualche modo necessari per capire come affrontare la comprensione di un testo architettonico; ‘comprensione’ come premessa necessaria per poter definire un progetto di ‘restauro’, per afferrare il ‘senso’ dell’edificio, per stabilire una relazione tra le ‘idee’ che lo hanno conformato, tra i ‘fatti’ che lo hanno determinato. Ma l’operazione di comprensione non può prescindere dalla necessità e quindi dalla possibilità di ‘spiegare’ l’opera. Spiegare significa rendere chiaro, intelligibile qualcosa di difficile comprensione, recita il *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, ma ancora si legge: «spiegare [significa n.d.a.] esporre il contenuto di un testo chiolandolo e interpretandolo». <sup>5</sup>

A questo punto va esplorata una ulteriore questione: che valore scientifico ha una ‘spiegazione’ che riguarda un materiale ‘umanistico’? La scienza si pone l’obiettivo di spiegare eventi singoli attribuendoli ad una legge generale della natura che viene assunta come causa determinante quegli eventi; ma gli eventi che vogliamo spiegare sono molto complessi e non riconducibili ad una legge che possa esserne considerata la causa; nelle scienze umanistiche si studiano eventi singoli, eventi particolari, anche se, come sostiene Karl Popper, in linea di principio non c’è alcuna differenza tra una spiegazione storica ed una spiegazione scientifica, ma la differenza, eventualmente, sta nella direzione dell’interesse; «le spiegazioni che cerchiamo dipendono sempre dai nostri interessi e dalle domande che vogliamo porre», precisa ancora Gombrich: «Una volta, su questi temi metodologici, tenni un seminario cui parteciparono parecchi giovani e valenti storici; in quell’occasione inventammo una specie di notazione stenografica per questo particolare problema. Lo chiamammo ‘tazzologia’, perché uno di noi prese una tazza da tè dal tavolo e tentò di elencare tutte le domande che si sarebbero potute fare su quell’oggetto. [...] di che materiale è fatto: se è di porcellana, ti metti subito a pensare all’affascinante storia della sua fabbricazione, a maggior ragione se è di plastica. Se ti chiedi perché

abbia un manico, hai bisogno di qualche nozione elementare di fisica per spiegare come il calore si trasmette alle dita. Per spiegare la popolarità del tè come bevanda ritemprante, ti occorre la medicina; per raccontare come il tè sia giunto in occidente dalla Cina, la geografia. [...] Sicuramente non sarebbe difficile tirare in ballo anche l'estetica e la sociologia. Adeguatamente trattata, ciascuna di queste domande potrebbe dare origine a un saggio interessante [...] La scelta della domanda da porre sarà sempre e solo nostra. [...] preso come punto di partenza un qualsiasi oggetto, possiamo muoverci in molte direzioni diverse trovando problemi interessanti per la ricerca. [...] Invece di assecondare quelle che si potrebbero definire le tendenze centrifughe di certe mode intellettuali, bisogna imparare a concentrarsi sull'oggetto».<sup>6</sup>

«[...] ciò che è fuori del testo, è anche dentro il testo, si annida tra le sue pieghe: bisogna scoprirlo, e farlo parlare»,<sup>7</sup> contrariamente a quanto sosteneva Derrida; «*Il n'y a pas de hors-texte*», non esiste nulla al di fuori del testo, è quanto sostiene Carlo Ginzburg nel saggio *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, che offre interessanti spunti di riflessione. In esso l'autore affronta alcune questioni di fondo del metodo storico. Il relativismo e lo scetticismo postmoderno, di derivazione nicciana, hanno prodotto, per Ginzburg, la riduzione della storiografia a retorica e posto l'accento sulla natura retorica della verità: «liquidata a favore

6. GOMBRICH E.H., *Premesse alla storia dell'arte: tre argomenti di discussione*, in *op. cit.*, pp. 69-70.

7. GINZBURG C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 46.



Fig. 2. FRATELLI LE NAIN, *La fucina*, Parigi, Museo del Louvre

8. *Ivi*, p. 13.

dell'interpretazione attiva, [...] priva di costrizioni e di limiti», con la conseguenza di affermare la parzialità della conoscenza storica. A questa accezione di retorica Ginzburg contrappone una retorica fondata sulla tradizione aristotelica che pone al centro il nesso tra retorica e prova. «Storia, retorica, prova: in questa sequenza il termine meno ovvio è, oggi, l'ultimo», scrive Ginzburg nell'introduzione e continua: «La contiguità largamente accettata tra storia e retorica ha respinto ai margini quella tra storia e prova. L'idea che gli storici debbano o possano provare alcunché sembra a molti antiquata, se non addirittura ridicola». <sup>8</sup> Nel capitolo finale del libro, Ginzburg esamina la vicenda intellettuale e artistica che ha portato Picasso alla costruzione de *Les demoiselles d'Avignon*. Nelle forti colorazioni e nelle deformazioni dei volti e dei corpi si sono individuati come decisivi i riferimenti a figurazioni derivanti da culture non europee, soprattutto africane. Ma lo storico definisce un percorso analitico e di relazioni tra studi, dipinti e passioni di Picasso precedenti a *Les demoiselles* che ne costituiscono i presupposti al di là dell'apparato iconografico extraeuropeo.

La posizione frontale delle figure del quadro derivano sicuramente da *La Fucina* dei fratelli Le Nain, di cui Picasso era grande estimatore; ma anche dalla foto *Tipi di donne* di Edmond Fortier (Picasso possedeva una notevole collezione delle sue cartoline postali); ma non a caso è anche molto forte la similitudine di questa immagine con le figure del fregio del Partenone.

Fig. 3. FORTIER E., *Tipi di donne*, cartolina postale (1906), Parigi, Musée Picasso



Fig. 4 Fregio del Partenone: portatori di hydriai



Fig. 5. INGRES J.A.D., *Il bagno turco* (1863), Parigi, Museo del Louvre

D'altra parte una tela dipinta da Picasso l'anno precedente ed ispirata al *Bagno turco* di Ingres, una serie di studi sul corpo umano, il *Prigione morente* di Michelangelo annunciano il modo di definire la figura centrale di *Les demoiselles*; alcuni ritratti di Josep Fontdevila, un ex contrabbandiere dalla «strana, selvaggia bellezza», schizzi di studio per un ritratto dell'amico Salmon, e certamente anche alcune sculture africane viste dall'artista, costituiscono i presupposti della configurazione dei volti delle due figure alla destra del quadro. Ginzburg dimostra, in ultima analisi,



che l'incontro con l'arte africana si inseriva in un processo di elaborazione che Picasso aveva precedentemente posto in essere e conformato alla tradizione figurativa occidentale e classica; ma allo stesso tempo ciò che maggiormente ci interessa è che si evince un procedimento di ricerca e di costruzione di natura scientifica.<sup>9</sup>

«L'idea che le fonti, conclude Ginzburg, [...] offrano un accesso immediato alla realtà [...] mi pare [...] rudimentale. Le fonti non sono né finestre spalancate, come credono i positivisti, né muri che ostruiscono lo sguardo, come credono gli scettici: semmai, potremmo paragonarle a vetri deformanti. L'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione [...] non è incompatibile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile».<sup>10</sup>

Senza dubbio abbiamo la necessità di porci più domande le cui risposte potrebbero determinare risultati diversi, legittimi o meno, verificabili rispetto agli assunti, ma soprattutto verificati nella loro "adeguatezza" all'obiettivo che ci siamo posti, l'obiettivo, nel nostro caso, di "restaurare" un'opera architettonica prodotta nella Modernità, di cui riconosciamo il valore, quindi l'obiettivo di poterne individuare ed esaltare le qualità peculiari, mediante il progetto, pur adattandola alle nuove esigenze, opportunità fondamentale per non "ridurla" a mero oggetto di contemplazione.

È da riaffermare, in ogni caso, quanto già precisavo in un precedente scritto: «Il panorama architettonico del Moderno ci offre una estrema varietà di casi e di situazioni, con qualità e di interesse molto spesso differenti. Opere dei Maestri e opere "minori"; opere che hanno costituito un vero e proprio "manifesto" per l'elaborazione di nuovi linguaggi e nuovi assetti e statuti disciplinari e opere il cui interesse è costituito principalmente dall'essere testimonianza dell'articolazione delle elaborazioni e delle culture del costruire "diffuse", costituenti il tessuto complessivo in cui si sono inseriti o da cui sono nati gli "exempla"».<sup>11</sup> Tali differenze ovviamente influiscono notevolmente sulle ipotesi progettuali, anche se credo nell'opportunità di individuare e definire sempre metodologie e strumenti univoci derivanti da valutazioni teorico-critiche più generali.

Le questioni che andrebbero affrontate sono relative, a mio avviso, a tematiche da riferirsi a: 1) caratteri e specificità dell'architetto-autore; 2) la storicità del suo tempo; 3) caratteri e specificità della fabbrica da restaurare; 4) il processo di stratificazione, modificazione, invecchiamento; 5) la storicità del tempo nostro; 6) l'architetto "interprete-restauratore".

9. Cfr. *Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg*, in GINZBURG C., *op. cit.*, p. 127-147.

10. *Ivi*, p. 49.

11. FUSCO L. M., *Progetto di riuso dello Sferisterio a Fuorigrotta (Napoli)* in PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del Moderno*, L'Epos, Palermo 2007, p. 29.

Alcune riflessioni vorrei farle relativamente all'ultima delle tematiche su accennate: l'architetto "interprete-restauratore".

Sono convinto che il progetto di "restauro" debba essere concepito come operazione di "traduzione"; traduzione intesa nella sua accezione di porgere alla sensibilità contemporanea il "testo", nel nostro caso il testo architettonico. Penso alla traduzione letteraria, che sappiamo consistere nella trasposizione del linguaggio e del valore "sentimentale" dell'opera e dei suoi significati. Molti di noi, provenienti da studi classici, hanno avuto l'esperienza di tradurre dal greco e dal latino brani di letteratura e/o di filosofia, e certamente spesso abbiamo constatato, nella migliore delle ipotesi che la nostra traduzione fosse corretta, quanto comunque perdesse in efficacia espressiva, non solo, ma ancor più fosse lontana dal trasmettere il senso più profondo dell'originale. E ancora in età più adulta, nel confrontare diverse traduzioni, abbiamo constatato come autori pur competenti e autorevoli trasmettessero significati lontani o comunque differenti tra di loro rispetto all'opera originale.

Di recente mi è capitata un'esperienza che mi sembra significativa. Ho riletto a distanza di anni *Cuore di tenebra* di Conrad, romanzo reso ancor più famoso dall'aver ispirato il film di Francis Ford Coppola *Apocalypse Now*, con la splendida interpretazione di Marlon Brando.

Verso la fine del libro, quando la disperazione e la malattia di Kurtz esplodono, leggiamo: «Due volte, con voce bassa, lanciò verso non so quale immagine, quale visione, un grido che non era che un soffio: 'Che orrore! Che orrore!'».<sup>12</sup>

Avevo già letto il libro, ma in un'altra traduzione; ho avuto la curiosità di confrontarle, e così recitava il brano citato: «Gridò in un sussurro a qualche immagine, a una visione – gridò due volte, un grido che non era nulla più che un sussurro: 'L'orrore! L'orrore!'».<sup>13</sup> Che differenza tra le due versioni! Che diversità nel senso che trasferisce la traduzione «Che orrore!» e l'altra «L'orrore!»; è una differenza sottile, non direi, probabilmente entrambe legittime, anche se la seconda a me sembra più efficace.

Senza dubbio l'adeguatezza di una "traduzione" rispetto ad un'altra può costituire in qualche modo "la prova" della sua giustezza. Ricordiamo ancora le traduzioni bellissime di Quasimodo delle poesie di Catullo, o ancora le traduzioni di Cesare Pavese di Faulkner, Melville, Dickens; di molta letteratura americana effettuate da Fernanda Pivano. Il traduttore deve possedere gli strumenti, i metodi e le capacità critiche per ben interpretare il testo letterario e deve essere uno scrittore o un poeta, e anche di qualità! Altrettanto il restauratore non può che essere un progettista consapevole di

12. CONRAD J., *Cuore di tenebra*, in *Romanzi*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005, p. 492 (trad. it. di Saraval L.).

13. CONRAD J., *Cuore di tenebra*, Tascabili Economici Newton, Newton Compton editori, Roma 1992, p. 88 (trad. it. di Di Biagi F.).



tutto quanto riguardi il “testo architettonico” e allo stesso tempo sensibile e capace di coglierne e “tradurne” il senso più profondo.

Continuando il ragionamento potremmo intendere allora il progetto di Restauro come un progetto che deve affrontare innanzi tutto un problema interpretativo? Potremmo assimilare l’elaborazione di un progetto di restauro ad un ‘procedimento ermeneutico’?

Ci può aiutare a chiarire la questione il concetto di “circolo ermeneutico” presente nella tradizione retorica ed ermeneutica dove si alludeva al principio per cui la comprensione delle singole parti di un testo implica la “pre-comprensione” del tutto entro cui si collocano. «[...] appurato che, in virtù del circolo ermeneutico, niente è dato come immediato, ma tutto si trova inserito in un apparato di pre-concetti che fungono [...] da presupposti indispensabili di ogni sforzo conoscitivo, ne segue che il problema dell’interprete non è quello di sospendere il proprio orizzonte valutativo e di uscire dal Circolo ermeneutico ma quello di “starci dentro nella maniera giusta” sapendo che l’interpretazione [...] [è] un procedere dal comprendere implicito a quello esplicito (e viceversa)».<sup>14</sup>

A tal proposito Gadamer sostiene: «Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all’alterità del testo. Tale sensibilità non presuppone né un’obiettiva “neutralità” né un oblio di se stessi, ma implica una precisa presa di coscienza delle proprie pre-supposizioni e dei propri pre-giudizi».<sup>15</sup>

Conservare una “fabbrica” richiede che essa sia resa utilizzabile, il che comporta inevitabilmente il segno di una modificazione, di una conformazione attuale che si affianchi a quella originaria. Ma distruggiamo così l’autenticità del monumento o dell’edificio su cui interveniamo?

Il termine “autentico” deriva dal greco *authéntes* (autore), donde in vari campi, segnatamente quello architettonico ed artistico, l’aggettivo significa opera direttamente realizzata da un autore, legata a questi senza ulteriori modificazioni, né tanto meno falsificazioni. Ma nessuna opera si conserva senza una sua modificazione. Come conciliare quest’ultima con l’esigenza dell’autenticità?

Nella storia in generale non esiste né la sola continuità, né il sovrapporsi di punti di rottura, bensì un’alternanza dell’una con gli altri; il progetto di “restauro” non può non incarnare questa terza e più realistica condizione: l’intervento del nuovo sul preesistente, l’opera modificatrice del restauratore, rappresenta sì un momento di rottura, ma nell’ambito di un organismo che si pone per antonomasia come fenomeno di continuità. Nel restauro architettonico l’autentico non si riferisce solo all’o-

14. FORNERO G., voce *Circolo ermeneutico* in ABBAGNANO N., *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 2001, p. 158. (1ª ed. 1961).

15. GADAMER H.G., *Verità e metodo*, (1960), Bompiani, Milano 1983, p. 316, cit. in FORNERO G., *op. cit.*

pera dell'autore originario, ma anche al modo col quale l'autore moderno interpreta tale opera, aiutandola a persistere nel tempo. Come dimostra la stratificazione storica dei centri urbani, il restauratore deve tenere conto della storicità della fabbrica da restaurare, esprimendosi in essa sia il tempo passato che quello presente.

Ancora una volta entrano in gioco la necessità e la capacità di saper "interpretare" e "tradurre".

«[...] la conservazione e il restauro sono in sostanza azioni rivelatrici di qualcosa che è ancora sconosciuto, scritture storiche dello spazio e dei suoi linguaggi, luoghi di una continua mutazione di idee e di valori».<sup>16</sup>

Potremmo allora sostenere che il "progetto di restauro" venga praticato con l'obiettivo di individuare innanzi tutto "procedimenti" che assumano la necessità di costruirsi mediante la ricerca degli elementi costitutivi dell'opera architettonica, interpretando e rinnovando la qualità ed il senso delle loro relazioni, esplicitandoli nella "traduzione" definita dal risultato progettuale che si propone come momento di conoscenza e di riconoscimento dell'opera stessa.

16. Cfr. *Ricreare il passato*, in PURINI F., SACCHI L. (a cura di), *Dal Futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, Skira ed., Milano 2002, p. 287.

# *Restauro del moderno: obiettivi e ragioni del progetto per il recupero di architetture del XX secolo*

Pierfranco Galliani

Gli obiettivi del restauro di architetture del XX secolo stabiliscono la necessità di operare secondo criteri e percorsi assai vicini a quelli propri del processo progettuale dell'ideazione, del controllo, dello sviluppo costruttivo del fare architettura.

La distanza temporale tra il momento della realizzazione di queste architetture e la nostra contemporaneità risulta abbastanza breve, tanto che la loro espressività moderna, che ancora in gran parte condividiamo, si palesa come base cognitiva dominante e, allo stesso tempo, agisce come vincolo di indispensabile approfondimento molto più che se si trattasse di operare sull'architettura dei secoli precedenti.

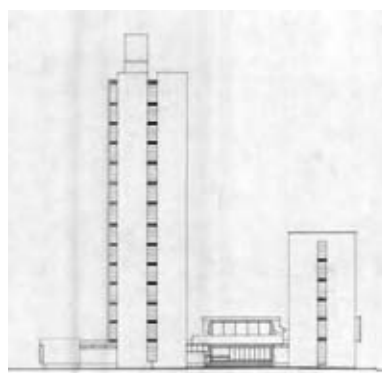
L'opportunità di tramandare al futuro gli esiti rilevanti del Novecento architettonico si traduce nella sostanziale esigenza di assumere da essi una distanza critica, capace di ingenerare una valutazione osmotica tra qualità della persistenza e intelligibilità attuale del manufatto nei confronti di un ri-uso pertinente alla sua stessa natura spaziale e materica, secondo un'urgenza e un'attenzione maggiori rispetto a quelle rivolte ai processi di conservazione dell'opera antica.

Tale duplice valutazione presuppone l'assunzione di una forte responsabilità nei confronti di una selezione ponderata dei casi sui quali intervenire e si evidenzia attraverso alcuni momenti fondamentali: in primo luogo nella conoscenza delle fonti dirette e indirette del fatto ideativo-costruttivo dell'oggetto architettonico (caratteristiche formali, strutturali, materiche, figurative); in secondo luogo nell'approfondimento del contesto nel quale esso è inserito (l'ambiente, nei suoi aspetti urbani e socio-culturali); in terzo luogo nella consapevolezza pre-progettuale dei problemi posti dalle necessità d'uso, nel passaggio dalla funzionalità passata a quella futura, anche nel caso di una sua sostanziale conferma.

Il fatto che a tutto ciò non siano estranei sia la presa di possesso della specifica cultura del progetto, che l'opera ancora esprime in modo attivo, sia la precisa conoscenza della volontà politica a sostegno dell'atto conservativo, comporta sempre più che nei confronti dell'azione di tutela dell'architettura moderna si infrangano molti dei passaggi consueti adottati e sperimentati nel restauro delle architetture del "passato remoto".



*Fig. 1. MORETTI L., Casa-albergo di via Corridoni, Milano 1946, veduta d'epoca della facciata del corpo alto*



*Fig. 2. MORETTI L., Casa-albergo di via Corridoni, Milano 1946, prospetto laterale del progetto originale*

1. HELG F., *Gli interventi sul patrimonio storico-artistico*, dattiloscritto, 1985; cfr. GALLIANI P. (a cura di), *Antologia degli scritti*, in PIVA A., PRINA V., *Franca Helg: la gran dama dell'architettura italiana*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 183.

2. Cfr. BIRAGHI M., *Restauro e conservazione. La tragedia degli equivoci*, in «Casabella», n. 661, 1998, p. 3.



Fig. 3. BEGA M., *Torre Galfa*, Milano 1959, veduta d'epoca dei fronti nord e ovest

Fig. 4. SECCHI L., *Comando dell'Aeronautica Militare*, Milano 1935, veduta d'epoca dell'ingresso principale

Il contendere tra restauro “filologico”, “critico” e “creativo”, spesso presente nell’approccio all’architettura antica durante il Novecento, non ha possibilità di essere considerato negli stessi termini.

Quando Franca Helg, ad esempio, ancora sosteneva a metà degli anni 80 che «un monumento [...] per continuare a vivere deve poter avere un uso contemporaneo che arricchisca il suo valore antico con i segni, congrui e rispettosi, dell’intervento contemporaneo»,<sup>1</sup> si riferiva ad un’idea di uso attuale del manufatto architettonico antico e in disuso, mediante i criteri di un intervento critico che, distinguendo tra parti da restaurare in senso proprio e “aggiunte”, erano nel loro insieme pur sempre innovativi nei confronti di una natura storica ampiamente stratificata nel bene architettonico dai precedenti processi di trasformazione.

Così pure la contrapposizione tra restaurare e conservare, cioè l’attrito tra il «ristabilimento di un ordine perduto» e la «opposizione ad ogni mutamento»,<sup>2</sup> ad ogni riforma, ha scarse speranze di essere richiamata quale antitesi culturalmente produttiva nei confronti del moderno.

Le architetture del XX secolo documentano infatti risultati di una continua rielaborazione dell’idea stessa di ordine, collegandola ad una volontà di creazione in cui ordinare significa comporre all’interno della ricerca di una nuova unità tra arte, costruire, vivere – come afferma Le Corbusier alla fine degli anni 20 – e, su un versante parallelo, portano alla nostra attenzione il tempo, quale fattore che agisce sulla forma e sulle sue declinazioni di significato in modo per noi ancora del tutto comprensibile.

Di conseguenza la forma architettonica e la sua materialità non risultano per quanto riguarda il moderno né propriamente ri-formabili, come è avvenuto fino all’Ottocento per le architetture dei secoli precedenti, né liberamente restaurabili in modo creativo come





molte volte è capitato nel Novecento.

Identificando appieno un'idea di architettura collegata al periodo culturale storico da cui proveniamo in modo diretto, lo spazio, la tecnica, il linguaggio, che sottono forma e materialità degli edifici moderni da conservare, perché esempi significativi, si presentano come entità inscindibili anche dal punto di vista concettuale secondo un'unicità (fisica e ideale) che richiede atteggiamento critico nel loro studio e attenzione nel momento operativo del restauro, essendo sempre latente il pericolo di trasformare questa unicità in qualcosa di molto diverso e traslato verso la nostra contemporaneità.



Nel progetto di restauro dell'architettura moderna le indagini sull'autografia dell'opera in esame e sulla cultura di appartenenza del progetto si devono sommare alla lettura diacronica delle relazioni opera-contesto, ma soprattutto è necessario rapportarle all'obiettivo di comprendere il principio progettuale che sovrintende l'opera, in modo di disvelarne le intrinseche qualità architettoniche.

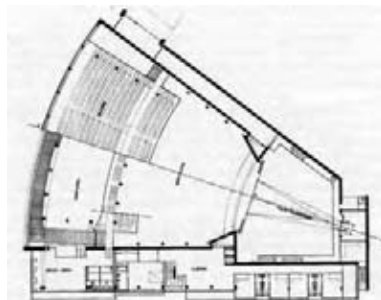
La verifica di questo principio, per mezzo della disamina critica dei presupposti che hanno contribuito alla sua formazione (insediativi, dispositivi, distributivi, configurativi, linguistici, costruttivi, secondo una graduazione puntualizzabile caso per caso), si pone come procedura iniziale e indispensabile – complessa ma proficua nel caso di edifici del XX secolo per la quantità di documentazione rintracciabile – per poter cogliere il collegamento tra le ragioni del progetto di restauro e le scelte condotte dall'autore durante la fase di ideazione e di successiva realizzazione.

La scoperta graduale dei passaggi entro cui l'opera si è sviluppata garantisce una differenza di conoscenza sostanziale rispetto a quella dell'opera antica che, proveniente da una permanenza di lungo periodo, è assunta principalmente come risultato di una stratificazione piuttosto che di una creazione ancora pienamente leggibile nella sua concezione originaria.

Di fronte all'opera architettonica moderna da tutelare non si tratta però di adottare in senso letterale il signifi-



*Fig. 5. MUZIO G. e L., Cinema-teatro Saffa, Magenta (Milano) 1960, veduta attuale del fronte nord*



*Fig. 6. STELLA E., Cinema-teatro Duni, Matera 1947-48, pianta del progetto originale*

*Fig. 7. MONTUORI E., Albergo per impiegati, Carbonia 1938, veduta d'epoca del fronte principale*



*Fig. 8. PARISI I., Padiglione di Soggiorno al Parco Sempione, Milano 1954, veduta attuale dell'emiciclo centrale con la scultura di Somaini e i pannelli di Reggiani*

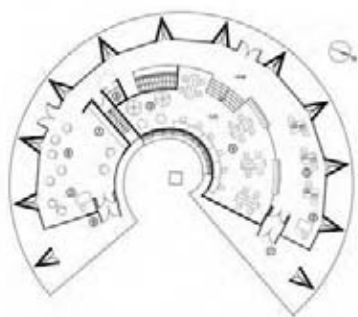


Fig. 9. *PARISI I., Padiglione di Soggiorno al Parco Sempione, Milano 1954, pianta del piano terreno con le indicazioni di progetto*

Fig. 10. *ALBINI F., Villa Pestarini, Milano 1936, veduta d'epoca dopo la realizzazione*



Fig. 11. *ALBINI F., Villa Pestarini, Milano 1936, veduta attuale con il sopralzo del 1949*

cato di conservazione – cioè la cura che si attua mediante la sorveglianza di chi osserva – e quindi l’immutabilità della sua condizione, ma di capire come dall’osservazione di un intero percorso progettuale, attendibile in quanto documentato, possa prendere avvio un processo di ricognizione altrettanto “in diretta”, perché basato sull’attualità, nei confronti del degrado materico e del degrado funzionale dell’opera architettonica.

Nella distinzione tra degrado materiale e degrado d’uso, si evidenzia un’altra particolarità del “restauro del moderno”: il primo può derivare anche esclusivamente dalla limitata durabilità di alcuni materiali di nuova sperimentazione nel XX secolo, soprattutto nella realizzazione dei paramenti esterni di facciata e delle parti strutturali in calcestruzzo armato; mentre il degrado d’uso può provenire dalla mancata congruità tra caratteristiche degli spazi e successive funzionalità immerse, da cui deriva la necessità di un’indispensabi-



le azione di “recupero funzionale” che deve ricercare e/o confermare usi compatibili alla forma.

L’obiettivo è infatti quello di considerare in modo paritetico le ragioni del progetto originario e l’oggettività dello stato di deterioramento del manufatto nelle sue varie sfaccettature senza disgiungere gli interventi tecnici di risarcimento della materia da quelli culturali e strategici che l’intervento di tutela comporta.

Da un lato si crede obiettivamente che la grande attenzione degli ultimi decenni verso la conservazione dei materiali, a prescindere da quella nei confronti del significato architettonico e del progetto di riuso, abbia agito nel deresponsabilizzare il progettista del restauro dal ruolo di garante del significato globale dell’opera e dell’intervento, conducendo alla “manutenzione programmata” come al più recente degli sbocchi in negativo. Dall’altro vi è la consapevolezza che gli interventi di progetto di “restauro del moderno”, condotti secondo criteri di autenticità, di compatibilità, di distinguibilità, di minimo intervento, di reversibilità, potranno



assumere varie e differenti cadenze – dall’adeguamento dei materiali alle nuove normative prestazionali, alla limitata modificazione degli spazi interni fino alla riflessione sulla necessità di indispensabili addizioni architettoniche – ma non certo perseguire il fine di sterile e compiaciuta conservazione dell’opera architettonica senza un suo preciso e pertinente destino rivolto al futuro.

### **Alcuni casi studio**

Le sperimentazioni di progetto condotte a partire dall’assunzione del principio progettuale originario confortano da questo punto di vista, stabilendo punti di equilibrio interventuale tra l’attenzione ad un restauro modernamente inteso, nel quale l’interpretazione soggettiva si limita agli adeguamenti funzionali indispensabili in accordo alle caratteristiche figurative e tecnologiche del manufatto, e lo studio circostanziato di approfondimenti per un recupero orientato al restauro, teso a dare contesto all’obiettivo della tutela del bene architettonico.

Mi riferisco in particolare ad alcuni studi ricognitivi/propositivi tra storia e progetto, condotti nel corso del Master in Restauro del Moderno al Politecnico di Milano,<sup>3</sup> che hanno avvicinato e indagato numerose realtà architettoniche del Novecento italiano, differenti per tipologia funzionale, espressione culturale, stato di degrado.

All’interno di un obiettivo comune che vede, in prima istanza, il riconoscimento degli interventi più idonei per la conservazione materica degli involucri esterni degli edifici al fine di preservarne figurazione e presenza urbana, un primo e numeroso gruppo di casi studio si identifica in esempi in cui la conferma dell’uso originario, frutto del successo dell’opera architettonica e dell’azione politica nei casi di proprietà pubblica, si collega alla necessità di limitati adeguamenti degli spazi interni. Tra questi, i casi milanesi della Casa-albergo di via Corridoni,<sup>4</sup> progettata da Luigi Moretti nel 1946 in base ad un programma per la realizzazione di 22 residenze per inquilini singoli, e l’edificio per uffici noto come Torre Galfa,<sup>5</sup> realizzato nel 1959 su progetto di Melchiorre Bega, esponente milanese dell’*International Style*, rappresentano il tema ancora molto attuale di costruire in altezza nella città consolidata, pur riferendosi a funzionalità tra loro assai differenti.

Il progetto di restauro della Casa-albergo<sup>6</sup> prevede il mantenimento di alcune unità alloggio che ancora conservano rivestimenti e arredi fissi originali, mentre le unità destinate a divenire residenza universitaria sono sottoposte ad alcuni miglioramenti che non alterano i rapporti spaziali ancora evidenti.<sup>7</sup> Il progetto per la torre per uffici di Bega<sup>8</sup> considera viceversa una serie

3. Master universitario di II livello in “Restauro del moderno: istruttoria e progetto per la tutela e il recupero di architetture del XX secolo”, seconda edizione 2005-06 (FSE), direttore Maria Antonietta Crippa, vicedirettore Pierfranco Galliani.

4. Tesi di Master: arch. Silvia Ricca Rosellini.

5. Tesi di Master: arch. Anna Milella e arch. Daniela Pulcini.

6. La *Casa-albergo* di Moretti è un complesso composto da due fabbricati in linea paralleli, raccordati da una bassa hall di ingresso; la funzione residenziale collettiva segna le facciate dei corpi alti con bucatore scandite a coppie verticali, mentre i corpi dei servizi si articolano liberamente in curve e aggetti.

7. Il progetto recupera parte dei presupposti individuati nelle proposte avanzate dal Politecnico di Milano che attualmente ha in gestione l’immobile.

8. La *Torre Galfa* si distingue dagli edifici dell'epoca per l'impostazione del primo tentativo, pienamente riuscito in Italia, di facciata continua autoportante su un edificio alto 30 piani.

9. Tesi di Master: arch. Corrado Colombo.

10. Tesi di Master: arch. Paola Spaltini.

11. I fronti del Comando dell'Aeronautica sono realizzati in mattoncini paramano, posati a corsi orizzontali e abbinati a una zoccolatura in marmo di Carrara bocciardato; il Cinema-teatro di Magenta ha invece una finitura esterna in piastrelle a forte spessore color mattone, posate a squadra, e abbinata a corniciature ed elementi intonacati.

12. Il Comando dell'Aeronautica a Milano è un complesso articolato in cinque fabbricati, una specie di "città nella città" che occupa un intero isolato con ampie corti al suo interno. L'edificio principale si affaccia con un'elegante curva su una vasta piazza pensata per le adunate, esprimendo quanto di più vicino al movimento razionalista aveva permesso l'interpretazione di un tema progettuale improntato alla rappresentatività politica del periodo.

13. Tesi di Master: ing. Nicola Basilio Ruggiero.

14. Tesi di Master: ing. Antonella Sanna.

15. La pianta del cinema-teatro Duni è trapezoidale e caratterizzata da un atrio passante, contrassegnato da sottili rampe che lo collegano alla galleria superiore.

16. La torre di proiezione è stata introdotta successivamente e deturpa l'unità del prospetto principale, mentre Stella aveva inserito una innovativa cabina di proiezione retrostante l'ambito della scena.

17. L'Albergo di Carbonia è un edificio con facciate intonacate, ma quasi totalmente costruito in muratura portante. L'opera si inserisce nel vasto repertorio di elaborazioni che Montuori produce per la nuova città, incarnando in modo particolare l'idea di un linguaggio innovativo, spiccatamente moderno e funzionalista.

18. Tesi di Master: ing. Rosa Balducci.

19. Tesi di Master: arch. Andrea Tardito.

di interventi necessari ad ottimizzare la tenuta dei serramenti in alluminio, proponendo la sostituzione delle finiture interne e delle parti impiantistiche ormai obsolete.

Gli studi sul complesso del Comando dell'Aeronautica Militare a Milano,<sup>9</sup> opera di Lorenzo Luigi Secchi del 1935, e sul Cinema-teatro del Villaggio Saffa a Magenta (Milano),<sup>10</sup> realizzato da Giovanni e Lorenzo Muzio nel 1960, aprono ad un'altra particolarità dell'architettura, ripresa sovente dal moderno: il rivestimento in elementi litoceramici che, presente in entrambi i casi, vuole ricordare i paramenti in cotto della tradizione lombarda.<sup>11</sup>

Il progetto di restauro della sede dell'Aeronautica<sup>12</sup> indica l'eliminazione di tutte le superfetazioni interne, che hanno distorto la chiarezza distributiva originaria, ed esterne, che negli anni hanno intasato le corti, ipotizzando un grande parcheggio interrato per i veicoli militari. Se in questo caso il complesso è in uso ed è noto il suo probabile adattamento a sede interforze, il Cinema-teatro di Muzio e del figlio Lorenzo è attualmente dismesso; il progetto ne valuta la valorizzazione e l'adeguamento normativo sulla scorta della sua plastica espressività, ancora evidente nel disordine dell'urbanizzazione circostante.

I due successivi casi studio, qui richiamati, si riferiscono a contesti differenti; entrambi edifici a servizio della collettività locale, sono il cinema-teatro Duni a Matera<sup>13</sup> e l'Albergo per impiegati a Carbonia.<sup>14</sup> Differentemente dal precedente caso dei Muzio, la sala da spettacolo realizzata negli anni 1947-48 da Ettore Stella, giovane architetto materano di formazione romana, è un organismo prettamente urbano che dal sito trae la sua morfologia.<sup>15</sup> La proposta di progetto considera il recupero dei materiali di finitura interna e l'aggiornamento degli apparati impiantistici, oltre ad individuare come punto nodale d'intervento l'eliminazione della torre per la proiezione cinemascope.<sup>16</sup> L'Albergo di Carbonia, realizzato nel 1938 su progetto di Eugenio Montuori, appartiene alla zona centrale dell'insediamento residenziale fondato per le attività estrattive del carbone.<sup>17</sup> Il progetto di restauro interviene con una controllata rimodulazione degli spazi e dei servizi e con indispensabili integrazioni affinché siano rispettati i requisiti di agibilità degli spazi.

Gli ultimi due esempi, rappresentativi di un recupero che conferma l'uso originario ancora in atto, sono due piccole opere, entrambe milanesi: il Padiglione di Soggiorno al Parco Sempione,<sup>18</sup> realizzato da Ico Parisi nel 1954 in occasione della X Triennale, e la Villa Pestarini<sup>19</sup> del 1936, unico episodio di creazione per una singola committenza privata, costruita da Franco Albini nel periodo prebellico a Milano.

Il Padiglione di Soggiorno, convertito in biblioteca di

quartiere alla fine dell'esposizione, è una delle opere che incarna al meglio l'idea di unità di intenti tra architettura, pittura e scultura,<sup>20</sup> portata avanti da Parisi, architetto di nascita palermitana, attivo nello studio Terragni nel 1936 e figura di spicco della cultura comasca del Novecento. Il progetto di restauro individua la necessità di alcune minime modifiche interne per garantire l'accessibilità agli spazi del piano interrato, indica la sostituzione dei serramenti vetrati continui di tamponamento nel rispetto del disegno originario,<sup>21</sup> evidenzia gli interventi conservativi delle opere d'arte presenti all'esterno.<sup>22</sup>

Villa Pestarini fa parte dei progetti albiniani dove è molto evidente la presenza di geometrie elementari, strutture spaziali modulari e sistemi portanti diafani, che appaiono in parte compromessi dal sopralzo del 1949.<sup>23</sup> In considerazione del fatto che la disposizione degli ambienti e tutte le soluzioni di progetto degli interni, arredi compresi, sono pressoché intatte, il progetto si focalizza sui dettagli tecnici per la soluzione del cedimento verticale del pilastro esterno, realizzato durante i lavori di sopraelevazione, dell'isolamento termico dei serramenti originali, del degrado delle superfici esterne.

Un secondo gruppo di casi studio si identifica in esempi in cui il degrado funzionale obbliga all'individuazione della più appropriata conversione d'uso e a conseguenti modifiche interne. Tra questi possono essere compresi i due casi milanesi dell'ex Sede provinciale ONB<sup>24</sup> e del Complesso della Società Umanitaria,<sup>25</sup> l'ex Casa GIL di Montesacro a Roma,<sup>26</sup> i due casi piemontesi del Palazzo del Lavoro a Torino<sup>27</sup> e dell'ex Mensa Olivetti a Ivrea,<sup>28</sup> che insieme coprono circa trent'anni di espressione del moderno in Italia.

L'ex Sede ONB (Opera Nazionale Balilla), realizzata nel centro di Milano nel 1933 da Mario Cereghini, esponente del razionalismo lariano, è articolata nei volumi dell'ex sala riunioni e di un corpo a L, che ha la particolarità di aderire agli edifici limitrofi. A seguito delle trasformazioni subite negli anni,<sup>29</sup> il progetto tende alla ricomposizione dell'unitarietà dell'insieme, individuando in una accademia di musica la nuova destinazione.

Nel Complesso delle scuole professionali dell'Umanitaria, unico insieme di edifici razionalisti non residenziali articolati a configurare una scena urbana aperta nel centro storico di Milano, realizzato da Giovanni Romano durante la prima metà degli anni 50, le proposte si sono concentrate sui Laboratori "pesanti", edificio a pianta rettangolare con robusta struttura a portali in cemento armato, tamponamenti in mattoni a vista e grandi vetrate in profilati ferro-finestra, oggi purtroppo demolito.<sup>30</sup> Il progetto di restauro ne manteneva tutte le caratteristiche materiche, studiando con nuove partizio-

20. Per la forma del Padiglione al Parco, Parisi prende spunto dalla spirale di una conchiglia arrivando a definire una struttura spaziale in cemento armato, scandita dal ritmo decrescente di piegature radiali che determinano la copertura sostenuta da pilastri a V.

21. I serramenti del Padiglione sono stati realizzati con una tecnologia che non permette interventi migliorativi delle prestazioni termiche né sufficienti requisiti di resistenza meccanica.

22. Parisi aveva chiamato a collaborare al progetto gli artisti Somaini, Munari, Reggiani e Milani, con l'inserimento di sculture e pannelli decorativi.

23. Il sopralzo della Villa Pestarini, voluto dal proprietario e studiato dallo stesso Albini, modifica la relazione volumetrica originaria dei due corpi rettangolari sfalsati.

24. Tesi di Master: arch. Michela Casazza.

25. Tesi di Master: arch. Valentina Fisichella.

26. Tesi di Master: arch. Chiara De Simone.

27. Tesi di Master: ing. Cristina Minà.

28. Tesi di Master: arch. Francesco La Trofa.

29. L'ex Sede ONB di Milano ha subito svariati interventi: la sala è stata trasformata in cinema e gli altri spazi della struttura sono stati modificati per ospitare varie attività, sia sportive che per l'istruzione.

30. L'edificio dei Laboratori "pesanti" dell'Umanitaria, da decenni totalmente dismesso, era da alcuni anni proprietà del Comune di Milano che lo aveva destinato alla demolizione per la costruzione di nuovi uffici ad uso del vicino Palazzo di Giustizia. La demolizione è avvenuta nel mese di agosto del 2008.

Fig. 12. CEREHINI M., Ex Sede provinciale ONB, Milano 1933, veduta attuale del fronte principale



Fig. 13. ROMANO G., Complesso della Società Umanitaria, Milano, prima metà anni 50, veduta d'epoca dopo la realizzazione



Fig. 14. MINNUCCI G., Ex Casa GIL di Montesacro, Roma 1935-43, veduta d'epoca del complesso



31. L'ex Casa GIL di Montesacro è un complesso parzialmente incompiuto e successivamente abbandonato; dopo la guerra è divenuto orfanotrofio, residenza universitaria, albergo sociale e, in parte, ufficio postale con numerose trasformazioni. La destinazione a complesso scolastico di quartiere, la ristrutturazione della palestra e alcuni adeguamenti normativi eseguiti nei primi anni 90, non hanno mutato le sue condizioni di complessivo degrado.

32. Il Palazzo del Lavoro ha subito un progressivo degrado funzionale, simile a quanto potrebbe avvenire per i molteplici "contenitori" della contemporaneità. In esso si sono succeduti usi funzionali alternativi, parziali e tra loro non congruenti (come università e discoteca), a cui si sono sommate numerose superfetazioni, alcune demolizioni interne e una costante mancanza di manutenzione; quest'ultima si riflette in modo evidente nelle attuali condizioni delle facciate, contrassegnate dai caratteristici "fusi" metallici.

ni interne, rispettose della sua impostazione modulare, l'inserimento della biblioteca e dell'archivio dell'Umanitaria.

L'ex Casa GIL di Montesacro è un vasto e razionale complesso, realizzato da Giovanni Minnucci tra il 1935 e il 43, che prevedeva parti residenziali e numerosi servizi collettivi (teatro, piscine, palestra, solarium, scuole ecc.).<sup>31</sup> Il progetto mette a confronto due scenari: conservazione con potenziamento delle funzioni esistenti, e recupero per altre destinazioni con modifiche interne, considerandoli, secondo un modello di valutazione innovativa, sia dal punto di vista del "promotore pubblico" sia da quello imprenditoriale di un "promotore privato".

Il Palazzo del Lavoro, progettato da Pier Luigi Nervi per le celebrazioni di Italia '61, è esempio emblematico di una grande qualità spaziale accompagnata, però, dalla mancata precisazione del suo successivo destino funzionale.<sup>32</sup> Intorno alla suggestività del grande spazio ipostilo con balconate perimetrali, il progetto elabora l'idea allestitiva di uno spazio espositivo a tutta altezza per il Museo di Scienze Naturali di Torino.





Fig. 15. NERVI P. L., *Palazzo del Lavoro*, Torino 1961, veduta interna con il caratteristico pilastro a fungo

La Mensa di Ivrea, uno dei capolavori di Ignazio Gardella della fine degli anni '50, appartiene al complesso industriale voluto da Adriano Olivetti.<sup>33</sup> Già trasformata parzialmente in una sede call-center dalla nuova proprietà, ha subito negli ultimi anni pesanti modificazioni interne.<sup>34</sup> La proposta di progetto dimostra la fattibilità di tutelare l'opera sia come museo-archivio delle tematiche olivettiane sia nell'attuale destinazione, dando indicazioni relative alle tecnologie impiantistiche non invasive e più idonee a mantenere la qualità degli interni.

Un terzo ed ultimo gruppo di casi studio propone esempi che comportano modifiche interne innovative, trattandosi di opere che per varie ragioni pongono l'urgenza di interventi risolutivi che possano contrastare lo stato di declino e di progressivo abbandono.

L'ex garage Traversi a Milano<sup>35</sup> e l'ex cinema-teatro Apollo a Firenze<sup>36</sup> documentano gli estremi di una dismissione per cui dimostrare la fattibilità di una rifunzionalizzazione e ridefinizione degli spazi interni in opposizione alla prospettiva di demolizione, in quanto in entrambi i casi si tratta di edifici determinanti per il paesaggio urbano cui appartengono, ed emblematici di un particolare periodo culturale. Per l'ex garage,<sup>37</sup> opera di Giuseppe De Min del 1938, il progetto di recupero dimostra la possibilità di conservare sia il fronte curvilineo sia l'impianto strutturale originario in cemento armato a sviluppo radiale, per un riuso ad attività commerciali. Analogamente, per l'ex cinema-tea-

33. La Mensa di Ivrea si distingue per essere in origine uno spazio dedicato alla ristorazione, ma anche alla ricreazione e alla socializzazione degli operai della fabbrica Olivetti.

34. Tra le modifiche più eclatanti, la Mensa olivettiana ha subito la demolizione dei canali di condizionamento dell'aria che componevano il celebre sistema "ad albero", riconosciuto dalla critica come eccezionale apparato funzionale-decorativo, riuscito nella sua intenzione di creare delle partizioni percettive in un grandissimo ambiente unico.

35. Tesi di Master: ing. Paola Trivini.

36. Tesi di Master: arch. Barbara Puggioni.

37. L'ex garage Traversi partecipa alla definizione del lato nord della centrale piazza San Babila; nella pianta libera dell'edificio, l'irregolarità cuneiforme del lotto si traduce in una singolare forma planimetrica a ventaglio.





Fig. 16. GARDELLA I., *Ex Mensa Olivetti*, Ivrea, fine anni 50, veduta d'epoca dal giardino interno.

38. Tesi di Master: arch. Alfredo Verzeri.

39. Tesi di Master: arch. Francesco Sivo.

40. La Torre della Mostra d'Oltremare è un grande ambiente a sviluppo verticale, innervato da due scale separate che creano una serie di affacci intercomunicanti, appoggiato su un basamento cieco. Nel piano seminterrato è compresa la "Saletta Dorica", un piccolo ambiente a pianta mistilinea dalla caratteristica forma "a biscotto", le cui pareti sono rivestite in tessere vitree color oro.



Fig. 17. DE MIN G., *Ex garage Traversi*, Milano 1938, veduta d'epoca da piazza San Babila

tro Apollo si tratta di un intervento di recupero che risponde alle attese della proprietà attuale. Nell'opera fiorentina del 1936-37 di Nello Baroni, allievo di Michelucci ed esponente del "Gruppo Toscano", gli spazi per le attività commerciali e i servizi sono ipotizzati tramite lo svuotamento della platea del piano terreno, congiuntamente alla conservazione sia della facciata sia della galleria superiore della sala cinematografica.

Gli ultimi due interventi sono relativi a due edifici celebrativi: il primo è la Torre dei Venti a Bergamo,<sup>38</sup> progettata da Alziro Bergonzo nel 1940 ai margini della Milano-Bergamo, uno dei primi tratti autostradali italiani; il secondo è la Torre delle Nazioni alla Mostra d'Oltremare di Napoli,<sup>39</sup> già Torre del Partito Nazionale Fascista, opera di Venturino Ventura del 1938-39. Le differenti condizioni di degrado funzionale e materico dei due manufatti dettano i rispettivi studi di intervento. Per la Torre di Bergamo, l'inserimento di una scala esagonale in acciaio, con ascensore e larghi pianerottoli intermedi a funzione espositiva, diviene l'occasione di rilanciare la sua naturale vocazione ad essere elemento privilegiato di osservazione del paesaggio circostante; per la Torre della Mostra d'Oltremare,<sup>40</sup> lo studio si concentra sul recupero della porzione basamentale e del piano seminterrato a centro di documentazione sull'architettura moderna.

# *L'Architettura nell'epoca della sua riproducibilità. Appunti sul “restauro del moderno” ed oltre*

Francesco La Regina

1. Possiamo parlare di “restauro del moderno” soltanto se possediamo una versione chiara, univoca e determinata dei significati di termini come “restauro” e “moderno”, di cui sono invece noti l’ambiguità, l’indeterminazione e la complessità semantica. Come ampiamente verificabile e dimostrato, le definizioni sono l’espressione della dialettica storica e non possono mai considerarsi oggettive ed esclusive, sia per la compresenza all’interno degli stessi contesti culturali di diversi orientamenti metodologici che veicolano in maniera palese o implicita la propria definizione, sia per la inevitabile evoluzione della prassi e della correlativa costruzione teorica.

In riferimento alla categoria del restauro, gli indirizzi vigenti sono tutti riconducibili a due posizioni o criteri metodici ben distinti, che hanno come fine strategico di: 1) cristallizzare una volta per tutte il dato materico come a noi pervenuto, per via di conservazione integrale; 2) restituire all’opera la sua immagine e consistenza (originaria, assoluta o altro ancora) per via di ricostruzione dell’assetto ideale. L’esito scontato di queste due forme apparentemente antitetico, ma in realtà complementari e circolari, di analisi e di intervento sul costruito storico, è:

– la separazione netta fra il progetto del passato ed il progetto del presente, vale a dire, la opposizione irriducibile fra l’attività che si rivolge all’opera per via di conservazione (cristallizzazione del dato residuale) rispetto all’attività che si rivolge all’opera per adeguarla ed innovarla in modo da assicurarle una continuità di vita;

– l’identificazione completa fra il progetto del passato ed il progetto del presente, laddove l’opzione del ripristino dell’opera nella sua “unità e verità” dissolve il progetto del presente nel progetto del passato, per cui è la stessa opera a fornire il ricettario utile al suo emendamento e completamento.<sup>1</sup>

I sostenitori della conservazione integrale postulano la scissione nella stessa figura dell’operatore, distinto fra il tecnico della conservazione – in genere un team di chimici, fisici, biologi o altro – e l’operatore per la innovazione, l’architetto, libero di intervenire a prescindere dalla densità di vincoli esistenti. All’opposto, i

1. Spunti ed analisi interessanti sono nella raccolta di interventi PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano 1997.



Figg. 1-5. MIES VAN DER ROHE L., Padiglione della Germania all'Esposizione Universale di Barcellona, 1929

2. Questa è la posizione di storici dell'architettura moderna come Giedion, Zevi, Tafuri e altri.

3. Significativa al riguardo è la lettura storica che ne fanno storici come Leonardo Benevolo, Paolo Portoghesi e altri.

sostenitori del metodo di ripristino dell'assetto ideale perduto rivendicano la necessità di conservare non tanto la materia quanto il significato dell'opera, disvelabile per via di "esecuzione differita" e quindi secondo "la regola dell'arte" antica, originaria o tradizionale o come dir si voglia.

Laddove si passa ad esaminare il significato del concetto di "moderno" in architettura, le accezioni più note ed accettate convergono sui seguenti significati:

– la modernità in architettura prende corpo in concomitanza con l'affermarsi ed il diffondersi delle nuove tecniche costruttive (acciaio, cemento armato), ma la sua affermazione comporta il superamento dell'oggetto classico, monumentale in architettura. Tale concezione autorizza la codificazione dei principi dell'architettura moderna e, con riguardo alla produzione contemporanea, fa rientrare nella modernità solo quelle opere che rispettano quei principi. La selezione non è fondata su criteri cronologici bensì su criteri culturali, tipologici e tecnologici, per cui l'interesse maggiore è in genere rivolto soltanto alle opere del movimento moderno;<sup>2</sup>

– la modernità si estende all'intera epoca che ha origine con l'avvento e l'affermazione del nuovo modo di produzione industriale come modo dominante. In tale prospettiva, appartengono alla modernità tutte le opere edificate a partire dai primi decenni del secolo XIX ad oggi e realizzate, in toto o in parte, con tecnologie prodotte dall'universo industriale, prescindendo dai criteri compositivi e dalle specifiche poetiche progettuali. Sul piano effettuale vengono prese in considerazione anzitutto le costruzioni realizzate nel corso del secolo XX, con le eccezioni riguardanti i manufatti più significativi del secolo XIX.<sup>3</sup>

I due approcci convergono su un dato incontrovertibile: la netta separazione fra il mondo premoderno e quello moderno, mentre divergono 1) sui contesti cronologici di applicazione ammissibile della categoria in oggetto; 2) sui criteri di identificazione dell'architettura moderna in quanto tale.

Dal punto di vista di una riflessione sulla operatività conseguente, ovvero sul "progetto" di architettura sul costruito, occorre introdurre altri concetti e altre distinzioni, più pregnanti per il nostro discorso, la cui ricchezza di articolazioni semantiche merita ulteriori e maggiori approfondimenti. In questa sede mi limito a sottolineare che le difficoltà riscontrabili all'interno della relazione "restauro del moderno" sono tutte riconducibili al significato da attribuire all'opera costruita o, per meglio dire, al cosiddetto "patrimonio architettonico". Questo è costituito in *parva pars* da opere del mondo premoderno, e in *magna pars* da opere appartenenti al tempo e alla cultura della moderna civiltà capitalistico-industriale. Nel primo caso si tratta di opere uniche e irriproducibili, costruzioni arti-

gianalmente edificate prevalentemente ma non esclusivamente in muratura, realizzate per durare e resistere il maggior tempo possibile, compatibilmente con le condizioni della civiltà che le ha erette: il riferimento è l'opera stessa in quanto unicum ed in quanto tale deve essere conservato nella sua autenticità. Nel secondo caso, abbiamo a che fare con espressioni della civiltà industriale moderna, le cui caratteristiche produttive consentono ed impongono la realizzazione e il montaggio di elementi, componenti ed opere intere largamente se non integralmente prefabbricati, eseguibili in tempi rapidi secondo criteri e tecnologie ad alto gradiente di flessibilità e minimo coefficiente di durabilità.

È il cantiere a comandare e come ben sa chi ne ha pratica e mestiere, le distinzioni non sono in realtà così nette e le antitesi appaiono spesso ricomponibili in sintesi complesse ed articolate. La stessa storia dell'architettura contemporanea, con particolare riferimento agli ultimi sessant'anni, sta a dimostrarci come nel corso del tempo la categoria di "moderno" abbia acquisito significati più ampi ed ambigui, rispetto alle codificazioni perentorie della età eroica delle avanguardie.

2. L'estensione dell'interesse nei confronti del patrimonio di architettura moderna, a partire dagli anni 80 del secolo scorso, ha progressivamente coinvolto tutti i settori della cultura architettonica, in particolare l'area della progettazione. Ha avuto così inizio un'avventura che ha trovato e sta trovando, in alcune realtà non solo accademiche ed istituzionali, l'humus fertile su cui sviluppare nuove forme di approccio concettuale e metodologico in vista di una ricerca approfondita sulla cultura del progetto.<sup>4</sup> Emblematiche al riguardo sono proprio alcune fra le prime esperienze di restauro del moderno. Mi riferisco in particolare al caso del Weissenhof di Stoccarda, il quartiere sperimentale di edilizia residenziale realizzato nel 1927 sulle colline che circondano la città storica. Alla iniziativa, condotta e coordinata da Mies van der Rohe grazie al sostegno dell'amministrazione comunale, aderiscono quasi tutti i principali artefici del rinnovamento della cultura architettonica. Fra questi, spiccano i nomi di Le Corbusier, Oud, Behrens, Taut, Gropius, Poelzig, Stam, Hilberseimer e lo stesso Mies. Una importante occasione per fondere i nuovi modelli di sviluppo urbanistico con la sperimentazione tecnologica, tipologica e compositiva nel campo edilizio, in vista del contenimento dei costi e dei tempi di realizzazione. Quando i nazisti prendono il potere, distruggono alcuni di questi edifici ed altri ne trasformano, ma gli eventi bellici giungono a salvare il poco che era sopravvissuto. Abitato e trasformato fino agli anni 70, l'insediamento è successivamente sottoposto ad un intervento di restauro che si applica ad alcuni edifici, fra cui quello contrassegnato dai numeri

4. Particolarmente significativa è l'attività del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica dell'Università di Palermo (sede amministrativa), Napoli "Federico II", Reggio Calabria e Parma, che ormai da molti anni si dedica al tema "il restauro del moderno". Oltre alle numerose iniziative prese al riguardo (convegni, seminari, sopralluoghi, ricerche), in questa sede si segnala l'interessante quaderno pubblicato nel 2007 a cura di E. Palazzotto, *Il progetto nel restauro del moderno*.





*Fig. 6. LE CORBUSIER, JEANNERET P., Casa unifamiliare, Weissenhof, Stoccarda 1927*



*Figg. 7-8. LE CORBUSIER, JEANNERET P., Casa doppia, Weissenhof, Stoccarda 1927*

14/15 di Le Corbusier, che viene riportato nel suo assetto originario e trasformato in un museo. Un edificio manifesto in cui vengono affermati in maniera esplicita i cinque famosi principi della “nuova architettura”, vale a dire: pianta libera, pilotis, involucro indipendente dalla struttura, finestre a nastro, tetto giardino.

Analoga esperienza è quella del padiglione della Germania alla Esposizione Universale di Barcellona del 1929, ad opera di Mies van der Rohe. Si tratta di un’opera eccezionale, in cui i principi dell’architettura moderna, fatti di flessibilità della pianta e compenetrazione fra interno ed esterno, si fondono in soluzioni di superfici e di spazi ad alto contenuto simbolico. Un sistema di pilastri sostiene la superficie aggettante della copertura, mentre un sistema libero di lastre verticali in pietra e vetro conferisce allo spazio la massima libertà di articolazione interno-esterno. Laddove la ricchezza dei materiali, l’impiego dell’acqua e la trasparenza delle vetrate conferiscono al tutto un significato al tempo stesso dinamico e statico nella sua monumentalità. Come è noto, al termine della Esposizione il padiglione fu smontato, come era prassi dell’epoca, ma l’opera ha trovato una sua collocazione eterna nei testi di storia dell’architettura moderna. Nel periodo compreso fra il 1981 ed il 1986 è stato ricostruito “dov’era e com’era”.

Tali interventi, hanno suscitato un vespaio di polemiche e di reprimende, soprattutto da parte di quei restauratori che hanno tuonato con il tono dei severi censori della cultura, portatori di verità oggettive ed esclusive. Le testimonianze materiali della modernità sono state assimilate ai monumenti del mondo premoderno e recepite quindi nella loro unicità e irriproducibilità. La limitata durabilità delle tecnologie impiegate è stata interpretata come un mero errore di progetto e di esecuzione, mentre le trasformazioni e gli adeguamenti tipologici, funzionali e tecnologici sono stati assunti come documenti del passaggio della storia e sacralizzati in quanto portatori di “verità storiche”. Una posizione rigorosa e coerente con la tesi della unità metodologica del restauro nei confronti di qualsivoglia opera del passato e di qualsivoglia epoca, ma elusiva nei confronti dei valori e delle aspettative che l’architettura della modernità ha voluto interpretare ed affermare.

3. Nel caso dell’architettura costruita artigianalmente ed appartenente alla cultura del mondo premoderno, la durata dell’opera può essere assunta (in via teorica) come illimitata in quanto ad essa si applicano i principi del restauro monumentale, valido per opere che rispondono appunto ai principi della “unicità e irriproducibilità”. Opere dotate di “aura” che manifestano in pieno la propria sacralità e che la cultura del restauro ha sin



qui trattato per via di conservazione integrale o per via di ripristino dell'assetto ideale (presunto tale). In casi del genere, ci si imbatte sempre nella problematica relativa al rapporto dialettico fra le esigenze di rispetto dell'istanza storico-documentaria e quelle del rispetto dell'istanza estetica. L'integrazione delle lacune, ad esempio, è un classico e serio problema culturale che si pone nella quasi totalità dei cantieri di restauro. Altrettanto deve dirsi per ciò che attiene alla stratificazione storica, ovvero l'insieme degli interventi che nel tempo hanno lasciato una traccia riconoscibile sul corpo dell'opera, a volte modificandone anche radicalmente l'assetto architettonico interno ed esterno. A valere è sempre la categoria dell'autenticità, in quanto ogni traccia "unica e irriproducibile" del passato ha valore soltanto se in grado di trasmettere informazioni vere. Ogni perdita di materia si traduce in riduzione e impoverimento della memoria, ogni intervento riparatore può tradursi in manipolazione e falsificazione del documento/monumento. A meno di non attribuire altri significati alla categoria dell'autenticità, privilegiando la categoria del "significato" dell'opera rispetto alla consistenza materiale ereditata, laddove nella gerarchia dei valori il primo posto è occupato dalle esigenze di natura estetica o figurale, rispetto a quelle di natura storica e documentaria.

Quali che siano i principi culturali e i criteri metodologici posti in essere per il restauro monumentale, così come è andato istituendosi e consolidandosi nel corso degli ultimi due secoli, questi non sono applicabili alle opere che rispondono ai principi dell'universo industriale. Tematiche fondanti, come quelle del rapporto fra le esigenze di natura estetica e quelle di natura documentaria, o viceversa, ove applicate nel campo di opere a riproducibilità tecnica, acquistano significati diversi e più complessi. Altrettanto si può dire per le stratificazioni storiche, ovvero le trasformazioni di parti dell'oggetto, così come per il tema delle lacune, ivi inclusa la pretesa unità metodologica del restauro, sostenuta in nome di una concezione ormai superata dell'opera d'arte.

L'unità di intenti, come il principio strategico della trasmissione al futuro delle testimonianze materiali e immateriali aventi valore di civiltà, non può ignorare le differenze anche sostanziali dei diversi comparti di beni culturali sui quali il restauro è chiamato ad operare. L'architettura non è assimilabile *sic et simpliciter* ad un quadro o ad una scultura o ad oggetti ad essi assimilabili, in quanto in essa le esigenze d'uso comportano una obsolescenza ed usura costante e quindi impongono la necessità altrettanto costante di trasformazioni, adattamenti, integrazioni, sostituzioni e completamenti. Un aspetto ancora più evidente nel caso dell'architettura moderna, ovvero rispondente ai principi del cantiere



Fig. 9. SHAROUN H., Casa unifamiliare, Weissenhof, Stoccarda 1927



Figg. 10-11. MIES VAN DER ROHE L., Casa multifamiliare, Weissenhof, Stoccarda 1927



Figg. 12-13. OUD J.J.P., Casa a schiera, Weissenhof, Stoccarda 1927

industriale, in cui il fine strategico dell'edilizia per una società di massa si traduce in opere largamente se non integralmente prefabbricate, in cui la durabilità dei materiali e delle tecnologie impiegati è contenuta entro i limiti economici e cronologici di un processo produttivo programmato nel respiro di costi bassi e tempi brevi. Si tratta quindi di un vero assemblaggio di componenti o anche di edifici interi già confezionati e scaturiti da cicli seriali di produzioni che hanno sì un prototipo iniziale: il modello progettato, ma la cui riproducibilità tecnica è tale da dissolvere completamente ogni possibile riferimento al valore dell'autenticità, alla sacralità dell'"aura", ovvero all'"unicità e irriproducibilità dell'opera d'arte", come bene osservato da Walter Benjamin nel suo famoso e tuttavia largamente incompreso saggio del 1936 sull'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica.<sup>5</sup>

5. Cfr. BENJAMIN W., *Der Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966 (4<sup>a</sup> ed.).

Non solo i singoli componenti, ma l'intero oggetto prodotto in molti esemplari può essere tranquillamente intercambiato e sostituito senza che ciò comporti alcun problema di natura etica (la falsificazione), culturale e metodologica. Sostituendo in caso di danno o furto o smarrimento o altra ragione, questo o quell'oggetto con altri identici, non si commette alcun falso in quanto non è l'oggetto ma l'intero ciclo seriale produttivo ad acquistare valore simbolico. Né si provvede a riparare il singolo componente, se si ha la possibilità di una integrale sostituzione con un oggetto identico e in condizioni perfette. Così pure non esiste il problema di storicizzare le avvenute trasformazioni, come ad esempio quelle individuabili in un prototipo di automobile di inizio Novecento, che possono essere rispettate o eliminate senza che ciò determini alcun dubbio o elemento di criticità metodologica. Ampia dimostrazione di tanto è fornita dai musei di arte moderna, oggi diffusi in ogni parte del mondo, in cui vengono esposti singoli esemplari dell'industrial design. Altrettanto avviene per l'architettura moderna, in cui la conservazione si manifesta spesso attraverso la creazione di musei all'aperto, generalmente ma non necessariamente coincidenti con il sito di originaria appartenenza, per evidenti ragioni di natura urbanistica.

6. Cfr. DEZZI BARDESCHI M., *Conservare, non riprodurre il moderno*, in «Domus», n. 649, aprile 1984, pp. 10-13. Riportato in DEZZI BARDESCHI M., *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di V. Locatelli, Milano 1991, pp. 262-267.

L'accusa di inganno culturale e illegittimità metodologica, rivolta a coloro che hanno riportato à l'identique l'edificio 14/15 di Le Corbusier nel Weissenhof e ricostruito com'era e dov'era il padiglione di Mies van der Rohe, dimostra al più l'arretratezza della cultura del restauro, la sua incapacità di cogliere le ragioni dei tempi e l'evoluzione della critica dell'arte moderna e contemporanea, il suo stagnare nella palude di concezioni e metodi ottocenteschi, emanazioni degli equivoci dello storicismo assoluto e della loro trasposizione nel cantiere di restauro.<sup>6</sup> Infatti, pur trattandosi di opere uniche, l'edificio di Le Corbusier

del 1927 e il padiglione di Mies del 1929 sono opere manifesto, che valgono in quanto modelli e prototipi di una progettazione modulare e seriale. Opere in cui la scomposizione dell'oggetto classico e il suo carattere quadridimensionale avvengono nella prospettiva di una ricerca sperimentale per il cantiere industriale, ovvero per un universo produttivo che ha come suo scopo strategico l'assemblaggio di componenti prefabbricati, in vista di una riproducibilità tecnica programmata. In quanto tali, non si pone la questione della loro "unicità e irriproducibilità" né quella della loro "autenticità", per cui gli interventi di ripristino o di ricostruzione integrale non possono essere interpretati come "falsi storici".

Non basta: mettere mano al restauro dell'edificio n. 14/15 del Weissenhof per farne un museo ha senso per offrire l'esempio concreto di un'opera del movimento moderno nella sua ricerca sperimentale, così come è stata pensata dall'autore e realizzata, secondo criteri e tecnologie ormai desueti e tuttavia di eccezionale rilevanza storico-documentaria e didattica. Tale edificio era e resta un manifesto dell'architettura moderna, dell'*esprit nouveau*, ed in quanto tale il ripristino ha una sua legittimità. Mentre più attenti e calibrati sono stati in effetti gli interventi su altri edifici, tuttora usati come residenze, in cui gli indispensabili adeguamenti tecnologici e funzionali sono stati realizzati e resi compatibili con le istanze della conservazione dell'opera.

Altrettanto deve dirsi in ordine alla ricostruzione del padiglione di Mies a Barcellona. Si sostiene che, una volta distrutto, non abbia più senso la sua riproposizione, in quanto viene eseguito un falso storico, senza contare che noi disponiamo di un'ampia documentazione grafica e fotografica della prima realizzazione. Le considerazioni già svolte per l'edificio lecorbuseriano valgono anche in questo caso, con le dovute distinzioni di carattere spaziale, linguistico e tecnologico.

Pur trattandosi di opere eccezionali ad alto valore simbolico, veri e propri manifesti dell'architettura del movimento moderno, i due edifici non rifiutano bensì esaltano la loro appartenenza all'universo della riproducibilità tecnica, in cui l'autorità della cosa viene a mancare e con essa l'"aura". La ricostruzione *à l'identique* del padiglione non può ambire a suscitare alcuno scandalo e risponde meglio alle esigenze della "appercezione del mondo" propria dell'età delle masse, in cui domina la fruizione distratta per scopi didattici e turistico-culturali, meglio se a contatto immediato con l'opera originale o la sua replica. Si può storcere il naso a fronte di tali considerazioni, che richiamano l'importanza del dato socioeconomico e consumistico in questo come in altri campi, ma è doveroso e realistico tenerne conto.

4. L'interesse sia teorico che pratico per il restauro dell'architettura moderna ha preso atto di un dato incontrovertibile: non tutte le opere costruite nel corso del ventesimo secolo rispettano il codice dell'architettura moderna, almeno nei principi codificati da Le Corbusier. La stagione del movimento moderno è ben determinata e delimitata, anche cronologicamente, per cui si tende ormai generalmente a privilegiare il criterio cronologico rispetto a quello culturale (l'idea di architettura, tipica delle avanguardie artistiche del Novecento). Che tale atteggiamento sia l'espressione della generale stanchezza che pervade la cultura architettonica operante e non solo la critica, facendola rifluire su riconsiderazioni e rivalutazioni del ruolo della storia nella progettazione e su altri parametri e fattori "tradizionali" di cui l'avanguardia si era opportunamente liberata, resta comunque il dato di fatto di una generale inversione di tendenza che trae la sua origine già intorno agli anni 50 del secolo scorso, quando ha avuto inizio il processo di "infantile ritirata dal movimento moderno" (R. Banham). Un processo ampiamente analizzato e denunciato da Manfredo Tafuri<sup>7</sup> nei suoi numerosi scritti, che hanno consentito tuttavia una lettura più attenta e approfondita del percorso che ha caratterizzato la vicenda della cultura architettonica nell'età dell'industrialismo, con particolare attenzione a quanto avvenuto nel corso del secolo XX. La stessa categoria del 'moderno' è stata inserita in ambiti significativi sempre più vasti, rendendone più ardua e complessa la definizione, con il limite evidente di una sospensione del giudizio critico che dietro la pretesa della 'oggettività della ricerca storica' denuncia spesso la mancanza di una chiara scelta di campo, di una palese responsabilizzazione culturale, di un punto di osservazione inconfondibile e di parte.

Fino a tutti gli anni 20, 30 e 40 del secolo scorso gli architetti dell'avanguardia sono una sparuta minoranza, mentre la maggioranza dei professionisti progetta e realizza opere sostanzialmente estranee alla logica ed alla cultura dell'*esprit nouveau*, anche quando impiegano materiali moderni ed in particolare le tecnologie strutturali dell'acciaio e del cemento armato. Per restare in Italia, accanto a Terragni e Libera operano Piacentini, Mazzoni, de Finetti, Del Debbio e molti altri. Luciano Patetta,<sup>8</sup> prendendo spunto da un dibattito sull'argomento che ha visto partecipi architetti e studiosi, ha affrontato il tema in un suo saggio del 1982, rendendo più problematica la vicenda architettonica di quel periodo e ricercando il filo rosso di una monumentalità che il movimento moderno ha screditato ed esorcizzato. Il patrimonio incriminato è largamente costituito da opere appunto 'monumentali', vale a dire rigide nel loro assetto e nella loro distribuzione interna, talora allusive di composizioni e codici formali di certa

7. Vedi in particolare il fondamentale saggio TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1966.

8. PATETTA L., *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982.

tradizione classica, per quanto reinterpretati e semplificati: si pensi alle stazioni, ai palazzi delle poste, di giustizia ed in genere agli edifici pubblici. Edifici che in un ben determinato periodo storico hanno rappresentato la retorica scenografica dei regimi dittatoriali (fascismo, comunismo) o ad essi assimilabili. Mentre, per quanto riguarda il tema centrale dell'edilizia residenziale, è stata imposta la visione 'domestica' di costruzioni che in genere riflettono il dilagante gusto piccolo-borghese e l'aspirazione all'appaesamento.

In un modo o nell'altro, anche questi sono documenti di storia e di civiltà costruttiva dell'età moderna, anche se ne riflettono gli aspetti regressivi e deformanti rispetto ai valori della modernità, così come sanciti nei manifesti delle avanguardie artistiche del Novecento. Ignorare queste opere non ha senso, semmai la loro esistenza pone problemi non semplici di restauro, proprio a causa della loro rigidità monumentale e quindi spaziale, distributiva. In casi del genere non è possibile avvalersi dei criteri validi per le opere del movimento moderno, in cui il principio della riproducibilità tecnica dei prototipi e dei loro componenti sottrae le singole opere alle catene e al peso ingombrante della unicità e irriproducibilità dell'opera, dell' *hic et nunc*, del valore culturale della tradizione e quindi dell'"aura". La stessa durabilità di opere del genere, spesso a struttura mista e rivestite da lastre marmoree, non è molto diversa da quella delle opere del passato premoderno. In casi del genere non ci si può limitare alla mera conservazione della eredità costruita, come ben dimostrano diversi esempi al riguardo (pensiamo solo alla vicenda del Palazzo delle Poste di Napoli, ad opera di Giuseppe Vaccaro) a causa della mancanza assoluta di flessibilità spaziale e funzionale, ma ai fini di un loro recupero funzionale è spesso necessario apportare trasformazioni significative dell'impianto e dell'involucro. Sostenere l'applicazione a tale patrimonio dei criteri metodologici del restauro monumentale, così come codificati nel corso degli ultimi due secoli, significa condannarli ad una morte certa, per via di impossibilità di adattamento alle nuove esigenze di vita. È proprio il caso dei numerosi edifici pubblici anzi citati, in larga parte oggi in dismissione. Proporre per questi, come è stato proposto per ogni altra espressione costruita, la conservazione integrale (cristallizzazione del dato residuale come pervenuto) o all'apposto il ripristino dell'assetto ideale (originario o assoluto), equivale ad eludere il tema fondamentale di una concezione viva ed operante dell'intervento sul costruito storico a fini di una sua trasmissione al futuro.

Il restauro va infatti eccepito come forma specialistica di progettazione architettonica, volta a restituire efficienza intervenendo sulle debolezze e lacune riscontrate sull'opera ereditata. Il suo territorio operativo non è



9. Cfr. LA REGINA F., *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004. L'intera vicenda della modernità e dei suoi effetti sembra essere scivolata come un manto d'olio sulla pesante scorza teorico-operativa del restauro (come espressa dall'area culturale nella sua ufficialità), ossificata nei suoi principi e nei suoi metodi per due secoli ed oltre, sì da apparire essa stessa nient'altro che un reperto anacronistico.

tuttavia limitato alla mera consistenza fisica della preesistenza. In quanto progettazione architettonica, oltre che sulle debolezze e lacune il restauro interviene anche sulle inadeguatezze funzionali e tecnologiche imposte dalle ragioni del tempo. Il restauro non è altro che il momento metodologico e tecnico-operativo attraverso cui la cultura architettonica di oggi si rivolge all'architettura di ieri (alle sue manifestazioni concrete, progettate e costruite) per mezzo della propria capacità di progettare e costruire la continuità di vita della preesistenza. In quanto tale, non può abdicare al proprio specifico disciplinare, limitando la propria attività alla sola conservazione, al solo contenimento dei fenomeni di dissesto e degrado materico; non può neppure rinunciare alla propria attualità e presenza viva nel mondo, per delegare ogni scelta operativa a criteri, linguaggi, tecniche e codici di pratica del passato, ormai desueti, scomparsi, superati dal tempo e dalle evoluzioni della stessa civiltà costruttiva. Non si dà concretamente un futuro ad una determinata costruzione (alla scala edilizia o urbana o ambientale) se non si è in grado di legare, in un'unica operazione strategico-culturale, il lavoro "sulla" con il lavoro "per" la materia ereditata.<sup>9</sup>

## *L'Addizione nel progetto di restauro*

Antonino Marino

Il tema del restauro del moderno e la pratica del progetto, fortemente voluti da Pasquale Culotta che ha sempre posto al centro della ricerca il progetto di architettura come strumento per determinare e fissare i criteri di una vera e propria scienza del progetto, hanno nettamente caratterizzato il Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo con la necessità di attingere al contributo di specialisti di altre discipline (restauro, storia, tecniche costruttive) e di selezionare prima e poi scoprire, conoscere e approfondire un consistente patrimonio di edifici moderni di autori noti, e ormai riconosciuti come maestri, e di autori meno noti che hanno saputo coniugare, in contesti periferici, i principi del moderno in opere di grande qualità. Sono state così oggetto di studio e di ricerca le opere degli architetti palermitani Giuseppe Spatrisano e Pietro Airoidi, dei messinesi Filippo Rovigo e Vincenzo Pantano, del milanese Giuseppe Romano, di Giuseppe Sferrazzo ad Asmara, ma anche costruzioni interessantissime e dimenticate come i serbatoi di benzina e gli hangar realizzati da Pier Luigi Nervi negli anni Trenta in Sicilia. Le opere esaminate hanno fatto emergere una vasta gamma di situazioni che vanno dalla sostituzione di parti deteriorate con altre conformi ai nuovi standard, all'adeguamento strutturale con sostituzione di parti o con applicazione di protesi collaboranti; o ancora interventi che vanno dalla sostituzione e integrazione di apparati tecnologici necessari per creare condizioni di vivibilità adeguati alle normative e agli standard attuali, all'ampliamento con manufatti anche di una certa consistenza necessari per creare delle condizioni dimensionali adeguate a nuovi investimenti; interventi infine che vanno dalla ricostruzione di parti di edifici alle trasformazioni interne nel caso di variazioni d'uso.

### **Il progetto dell'addizione**

Un aspetto particolare che è emerso ripetutamente durante le fasi di elaborazione del progetto, indipendentemente dalle tipologie di intervento, è quello dell'addizione e delle implicazioni che tale aspetto del progetto di restauro ha nel più ampio confronto tra preesistenza e nuovo, tra l'opera originaria e la parte aggiunta. Non vi è dubbio che una delle modificazioni

più ricorrenti nella vita di un edificio sia infatti l'addizione intesa come una forma di accrescimento degli elementi che la compongono. Addizione che può limitarsi all'accostamento di elementi secondari di piccole dimensioni, o comportare un raddoppio della fabbrica originaria, ma anche può configurarsi come un sopralzo o uno sbalzo o al contrario come una costruzione sotterranea. L'addizione infine può essere tutta interna all'edificio o esterna con giardini o cortili. In tutti questi casi il progetto assume una rilevanza nuova rispetto al progetto di restauro tradizionale ripiegato al suo interno. Esso deve infatti uscire dall'involucro protettivo a volte rassicurante del manufatto architettonico, per porsi in relazione con l'edificio originario e con il contesto circostante tenendo conto delle reciproche interferenze morfologiche. Il nodo della questione sta nella necessità di capire secondo quali principi compositivi morfologici si debba muovere il progetto dell'addizione per articolare una soluzione formale, strutturale e materiale idonea a mantenere quelle "civili conversazioni" di cui parlava Manfredo Tafuri a proposito dell'azione progettuale di Vittorio Gregotti. In atto questa tendenza è in qualche modo messa in dubbio dal giudizio di valore preminente assegnato dalla collettività al passato rispetto al presente, alla conservazione rispetto alla trasformazione, al mantenere rispetto al divenire. Questa tendenza, afferma Francesco Dal Co, «ha implicazioni benefiche, perché la conservazione del patrimonio storico è un dovere che il presente dovrebbe avvertire diffusamente anche nei confronti del futuro. Inoltre ciascuna epoca è portata a decretare l'intangibilità di aspetti del passato, che considera propri. Ha invece implicazioni negative quando si traduce nel diffondersi di una mentalità che ritiene contrapposte e separate da valori incompatibili le decisioni riguardanti le conservazioni del patrimonio storico e la sua trasformazione, inconciliabile rispetto ai tempi». In mancanza di una teoria che fissi dei criteri generali che leghino il nuovo all'antico, il contemporaneo al preesistente, una strada per ragionare in termini propositivi sul metodo da seguire nel progetto dell'addizione può essere trovata nello studio di esempi significativi nei quali è possibile cogliere alcuni elementi ricorrenti.

Un primo aspetto è quello della continuità volumetrica esterna che può ad esempio garantire soluzioni che, pur mantenendosi nel solco della tradizione, possono dare luogo a progetti di grande innovazione sia dal punto di vista dell'invenzione spaziale che della soluzione strutturale.

L'ampliamento della *Rådhus* di Göteborg di Erik Gunnar Asplund rappresenta, in questo senso, una delle opere più interessanti non soltanto per la soluzione finale, ma anche per il lungo processo di elaborazione del progetto. Dal 1920 al 1937 Asplund, dopo aver

disegnato diverse soluzioni tentando la giustapposizione dei due edifici, «si accorge – come dice Zevi – di seguire una via errata: abbandona ogni perplessità accademica, stilistica, ambientistica, disegna una facciata moderna rispondendo alle esigenze interne dell'edificio». «È questo di E.G. Asplund – dice Benevolo – il primo esempio di edificio moderno che si inserisce in un ambiente antico senza interromperlo polemicamente, anzi col proposito di rispettarne la continuità».

Un secondo aspetto è quello del rapporto con il contesto urbano circostante. Il progetto può infatti privilegiare soluzioni compositive mirate a creare uno stretto legame con l'edificio preesistente utilizzando, ad esempio, gli stessi codici espressi dall'opera originaria o differenziandosene e producendo una discontinuità oppure, al contrario, può privilegiare un nuovo rapporto con il contesto urbano diventando a volte un ponte, un tramite tra l'edificio e la città. Nel completamento dell'edificio del *Banco de Espana* Rafael Moneo adotta una soluzione in controtendenza rispetto ai tempi. Nel saturare l'angolo tra il paseo del Prado e calle de Alcalà progetta un corpo di fabbrica del tutto simile a quelli adiacenti, come se fosse sempre stato in quel posto, affidando all'apparato decorativo il compito di marcare la vera età del nuovo intervento. «I medaglioni che si osservano nella nuova ala», dice Dal Co, «sono posizionati come l'antico spartito richiede; però le figure antropomorfe che incorniciano rivelano non il lavoro dello scalpello ma della macchina a controllo numerico, mentre i tratti delle figure denunciano la propria parentela con le scomposizioni di Duchamp o di Boccioni». La nuova ala, che all'interno contiene un auditorium e una sala riunioni articolate con una spazialità moderna, risponde fedelmente all'intento per il quale Moneo vuole che a lungo termine l'integrità, l'atmosfera dell'isolato siano mantenute e che, avvicinandosi a questo piccolo edificio, si possa scoprire che possiede un linguaggio autonomo, distintivo, con un'identità tutta sua, attuale, contemporanea.

Un terzo aspetto insito nell'addizione riguarda la modalità di accostamento del nuovo e quindi nello studio e nel progetto del giunto. Soprattutto in presenza di accostamenti tra un edificio del moderno e il nuovo la soluzione di come le diverse parti sono unite ma, allo stesso tempo, di come sono separate costituisce un punto centrale in molti progetti di restauro.

Il giunto può essere un collegamento fisico tra parti, costituito da passaggi, scale, ascensori, ma può anche essere un vuoto, un confine. Il giunto può essere fatto di parti strutturali, di parti solide, ma anche d'acqua, di luce, d'aria. In natura il giunto è anche un elemento di snodo che permette il movimento di due parti con funzioni o sollecitazioni diverse. In architettura il giunto è un elemento di mediazione dove si concentrano e a

volte si scaricano le diverse tensioni delle costruzioni. Tensioni strutturali ma anche formali che presuppongono sempre un attento e puntuale progetto. Nell'opera di Carlo Scarpa «il giunto è trattato come una sorta di condensazione tettonica; come una intersezione che assorbe il tutto nella parte indipendentemente dal fatto che la connessione in questione sia un'articolazione o un elemento portante o una componente complessiva più vasta di collegamento, quale potrebbe essere una scala o un ponte».

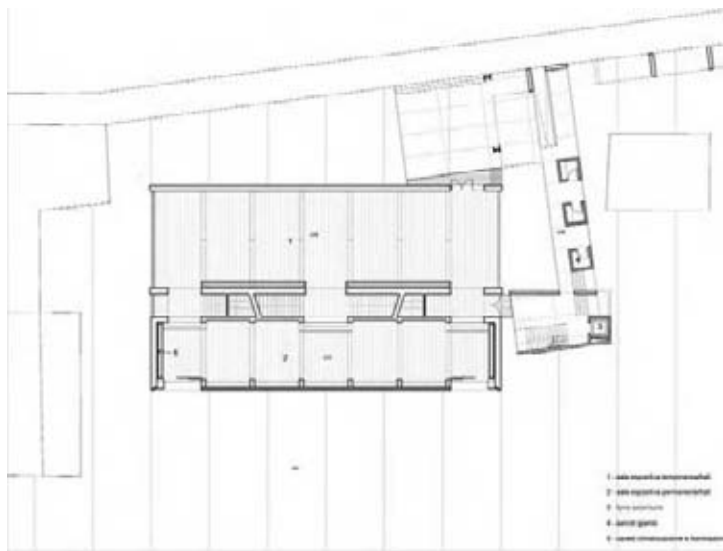
Nel cimitero Brion a San Vito d'Altivole Carlo Scarpa declina il tema del giunto con varie modalità: dal giunto tunnel/passaggio tra i due cimiteri al giunto muro inclinato di separazione tra il cimitero e il paesaggio della campagna circostante, al giunto d'acqua tra la Cappella e l'area intorno. Nell'ampliamento della Gipsoteca di Possagno il giunto tra i due edifici è costituito da un vuoto, uno stretto cortile aperto, su cui il nuovo edificio tramite delle ampie vetrate scruta il fianco della sala ottocentesca. Di fronte alla ricerca di integrazione tra la costruzione del nuovo e l'edificio preesistente bisogna sempre operare delle scelte progettuali. Il progetto deve essere pensato sia come strumento per la soluzione di obiettivi definiti, sia come strumento di ricerca necessario per le risposte più adeguate alle questioni messe in campo.

Da questo punto di vista il dottorato di Palermo ha dato risposte interessanti affrontando temi di ricerca che riprendono su esempi tratti dal territorio alcune delle tematiche evidenziate.

La tesi di dottorato sul restauro del cinema Apollo a Messina di Filippo Rovigo ha dato lo spunto per indagare sia l'opera di uno degli architetti meridionali più interessanti del dopoguerra, sia uno degli edifici più rappresentativi della seconda ricostruzione di Messina. La necessità di adeguare il cinema alle nuove esigenze commerciali e la volontà di mantenere il ruolo urbano dell'edificio nel contesto del reticolo degli isolati di Messina hanno condotto verso un progetto di spazio artificiale attraverso un serrato gioco di riverberazioni tra moderno e contemporaneo. Accanto alle soluzioni interne, tendenti a creare nuove sale e a rendere possibile la proiezione di film tramite server in cui scaricare film trasmessi via satellite, il tema dell'addizione è stato qui coniugato attraverso un giardino artificiale incassato, «luogo dello stare e dello scambio nato per favorire la circolazione dal piano incassato delle nuove sale al livello della città».

Il Padiglione delle Mostre d'Arte e del Turismo alla Fiera di Messina di Vincenzo Pantano (1952), unica architettura moderna siciliana (insieme al ristorante Irrera) inserita da Alberto Sartoris nella sua *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, è stata una occasione per declinare i principi interni di un'opera





*Figg. 1-2. Il restauro del Padiglione delle Mostre d'Arte e del Turismo alla Fiera di Messina di Vincenzo Pantano 1952. Tesi di dottorato di Francesco Messina*

del moderno con le questioni che caratterizzano il suo rapporto con il sistema urbano e il paesaggio. Il restauro del Padiglione, posto sul margine della Fiera di Messina, ha fatto emergere il tema dell'addizione, utilizzata sia per realizzare le strutture necessarie per l'adeguamento funzionale dell'edificio sia per considerare il nuovo rapporto del Padiglione con la città dopo l'eliminazione del muro di recinzione della Fiera. In questo modo l'intervento ha assunto una nuova identità urbana e formale e attraverso la tecnica del giunto si è arricchito della dimensione del progetto contemporaneo.



*Figg. 3-5. Progetto di restauro della Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula, Ragusa 1934-37. Tesi di dottorato di Daria Caruso*



Infine, il progetto di restauro della Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula a Ragusa (1934-1937) è stata l'occasione per affrontare il restauro del moderno attraverso l'addizione di una parte del complesso andata demolita. La scelta di intervenire

ricostruendo il corpo mancante, il linguaggio adottato per il nuovo corpo e la soluzione del giunto di connessione sono stati temi declinati secondo una precisa ricerca di autonomia formale attraverso i caratteri della contemporaneità.

Accanto a questi aspetti disciplinari esiste poi una questione che investe tutti e riguarda il consenso da parte della collettività e degli organismi preposti alla salvaguardia del patrimonio architettonico del moderno su interventi di restauro. Non vi è dubbio infatti che la prevalenza di un atteggiamento più propenso ai valori del passato e diffidente se non ostile verso il portato della contemporaneità pone il progetto del restauro e dell'addizione in una posizione marginale, simile a quella più generale relativa all'inserimento del nuovo nei contesti storici. Di fronte a queste come ad altre questioni bisogna prendere delle decisioni che non possono dipendere da astratte normative o da generiche indicazioni amministrative o imitative, ma che devono discendere dalla pratica del progetto d'architettura che comprende anche il restauro. Decisioni che dipendono da come le circostanze vengono interpretate, dall'insegnamento della storia e da come il progetto, pensato come strumento di ricerca, aiuti a fornire le risposte più ponderate possibili. Da questo punto di vista l'intuizione di Pasquale Culotta di spostare l'attenzione del dottorato di Palermo dalle questioni d'ordine generale alla prassi e agli esempi che questa offre si è dimostrata alla prova dei fatti una strada molto interessante per definire un campo di ricerca in cui le questioni disciplinari specifiche si confrontano con questioni più generali e complesse.

## *Liebres y Libros. Il restauro del Cinodromo Meridiana di Barcellona*

Xavier Monteys, Gianluca Burgio

Il Cinodromo Meridiana progettato e costruito da Antonio Bonet e Josep Puig Tornè tra il 1961 e il 1963, costituisce uno dei migliori esempi dell'architettura realizzata a Barcellona tra gli anni 50 e 60. Al fine di comprendere il valore di questa opera e collocarla nel contesto dell'architettura catalana e barcellonese illustreremo, prima di entrare nel merito dell'edificio e nel relativo progetto di restauro che stiamo conducendo, alcuni esempi architettonici contemporanei al Cinodromo, cercando di riannodare i fili di una storia del progetto comune a molti edifici della stessa epoca.

Gli edifici costruiti a partire dagli anni 50 a Barcellona rappresentano un cambiamento nell'architettura fino ad allora prodotta. Questo è dovuto ad una serie di mutazioni in ambito sociale ed economico, quali un certo progresso delle tecniche costruttive, importate in gran parte dagli Stati Uniti, una nascente crescita economica, ed infine un evidente miglioramento della congiuntura europea.

L'architettura di questo periodo è stata vista come l'erede dell'esperienza del GATEPAC, il quale aveva dato un forte impulso, prima della guerra civile, all'architettura inserita nel solco della modernità. Questo slancio verso il moderno si interrompe con la guerra e, nonostante vi siano i segni stilistici di una certa corrispondenza tra il periodo dell'anteguerra e quello post-bellico, la continuità tra le due fasi non è così ovvia come potrebbe sembrare in prima istanza. Anche l'ipotesi che l'architettura degli anni 50 possa coincidere *tout court* con il Grup R, sembra limitare l'esperienza di quegli anni a un gruppo di architetti che in realtà rappresentavano solo una parte di un movimento molto più ampio, denso di iniziative e capace di sperimentare interessanti novità architettoniche.

D'altra parte questa architettura risulta essere, per la sua prossimità temporale, un riferimento anche per le generazioni più recenti di architetti catalani. Inoltre, la sua maniera di tradurre l'esperienza internazionale di quegli anni contribuisce a rinforzare il suo ruolo centrale nella vicenda architettonica barcellonese.

Le opere architettoniche alle quali ci riferiamo sono frutto del lavoro di un insieme, anche abbastanza eterogeneo, di professionisti, i quali realizzavano le loro



Fig. 1. MITJANS F., Edificio residenziale, Barcellona



Fig. 2. BARBA CORSINI F., Recupero delle mansarde della Pedrera di Gaudí



Fig. 3. LOPEZ P., GIRALDEZ G., SUBIAS X., Escola Universitaria de Estudis Empresariales, Barcellona

opere senza protagonismi né, ancor meno, eroismi: essi erano semplicemente i responsabili delle loro architetture, delle loro costruzioni.

Le architetture che si costruiscono in quell'epoca a Barcellona vanno dalle residenze a interi brani di città, dagli edifici per lo sport e lo spettacolo a quelli industriali, dagli ospedali alle architetture per l'istruzione e la formazione.

Le ampie superfici vetrate, sperimentate in prima istanza negli edifici di tipo industriale, cominciano ad essere usate anche nell'architettura residenziale, denunciando un incipiente cambiamento di costume e di uso anche in ambito domestico. Questa caratteristica s'intensifica di sera quando gli edifici mostrano, illuminandosi, la loro attività interna e la proiettano verso l'esterno. Sembra quasi che la casa voglia conquistare il dominio dell'orizzonte attraverso le grandi finestre e le terrazze, come per esempio avviene nell'edificio residenziale costruito da Francesc Mitjans nella calle Vallmajor tra il 1952 e il 1954.

Una sorta di ottimismo pervade l'architettura di quel periodo e questa sensazione si rende evidente anche nell'uso dei materiali e delle sperimentazioni negli accostamenti: l'intonaco come materiale continuo e unificante, tipico della fase eroica della modernità, perde terreno a favore delle combinazioni di più materiali. D'ora in poi appariranno il mattone, i materiali ceramici, il vetro, il legno verniciato e l'acciaio anche se, quest'ultimo, in minor misura visto il costo elevato. L'origine di questo mutamento è da ricercarsi anche nell'attenzione degli architetti barcellonesi verso architetture non iberiche e dall'emulazione delle opere di Arne Jacobsen, Egon Eiermann, Marcel Breuer, Giò Ponti, i quali curano molto anche la qualità delle rifiniture e la "pelle" degli edifici che progettano.

Le sperimentazioni architettoniche si conducono a più livelli, per esempio in ambito residenziale dove si attuano nuovi modi d'abitare: in questo senso è da leggere la riconversione in appartamenti delle mansarde della Pedrera di Gaudí, in cui F. Barba Corsini mette alla prova questo spazio così architettonicamente definito, ricavando da esso una serie di appartamenti di dimensioni minime ma di grande effetto visuale.

La *Escola Universitaria de Estudis Empresariales* di P. López, G. Giraldez e X. Subías, costruita nel 1958 sulla avinguda Diagonal di Barcellona, rappresenta un dei più estesi edifici presenti nella cosiddetta Zona Universitaria della capitale catalana. Anche qui è evidente la volontà di "costruire" la modernità attraverso un linguaggio architettonico che ricorre ad un abbondante uso del vetro, inquadrato in una maglia strutturale quasi terragniana che definisce l'imponente corpo dei dipartimenti.

Molto spesso in quegli anni le scarse conoscenze tecni-

che e la forse ancor più scarsa disponibilità di materiali, spingono gli architetti a un atteggiamento positivo verso la costruzione, nella quale l'invenzione nel combinare tecniche e materiali diventa un'esigenza centrale nella professione. L'edificio sede dell'Ordine degli Architetti Catalani (CoAC) ricorre, per esempio, a strutture metalliche realizzate saldando insieme semplici piattabande d'acciaio ad imitare i profili normalizzati. Si tenta di riprodurre, con i mezzi a disposizione di natura semi-artigianale, un certo tipo di architettura nordamericana: il complesso degli uffici e delle officine della Seat, costruiti nella plaça Cerdà a Barcellona nel 1958 dagli architetti O. Ortiz e R. Echaide, è una imitazione, limitata nei mezzi costruttivi, dei primi progetti per Chicago di L. Mies van der Rohe. I tre edifici Seat presentano una struttura realizzata con profilati d'acciaio di color nero, tra i quali si dispongono grandi superfici vetrate. A proposito del vetro, uno degli autori del progetto, R. Echaide, diceva: «È il più elegante di tutti i materiali, più pulito e brillante dell'acciaio. Non gli arreca danno né il freddo né il caldo e nemmeno l'umidità. La pietra, il mattone, il legno, tutti i materiali invecchiano, ma non il vetro: muore per incidente perché è fragile». Gli edifici della Seat fanno parte di un insieme di architetture che, con il Cinodromo, hanno nella trasparenza e nella leggerezza dei tratti peculiari.

Il Cinodromo Meridiana è stato l'ultimo cinodromo in attività a Barcellona. La tradizione delle gare di cani ha radici profonde nella cultura della capitale catalana,



essendo stata importata già dalla fine del XIX secolo dai paesi anglosassoni.

Il carattere meno blasonato delle gare di cani ed il costo molto più ridotto di gestione di un cinodromo rispetto ad un ippodromo, hanno di fatto reso più accessibili le gare di levrieri a tutte le classi sociali e soprattutto a quelle meno agiate. Inoltre, le scommesse hanno da sempre animato questo tipo di eventi che si



*Fig. 4. BUSQUETS X., Sede dell'Ordine degli Architetti Catalani (CoAC), Barcellona*



*Fig. 5. ORTIZ O., ECHAIDE R., Uffici e officine della Seat, Barcellona*

*Fig. 6. Cinodromo Meridiana, vista dall'alto*



svolgevano nel recinto dei cinodromi, intorno a quali si veniva a creare un ambiente sociale molto peculiare.

I proprietari del cosiddetto *Pavelló d'Esports* in uso come cinodromo, Blasco e Vilar, decidono di costruire nel 1961 un'altra pista per le corse dei levrieri.

Acquisiscono, in quella occasione, un terreno nella periferia di Barcellona, per il quale era già stato elaborato un progetto di cinodromo ed era già stata richiesta la relativa licenza.

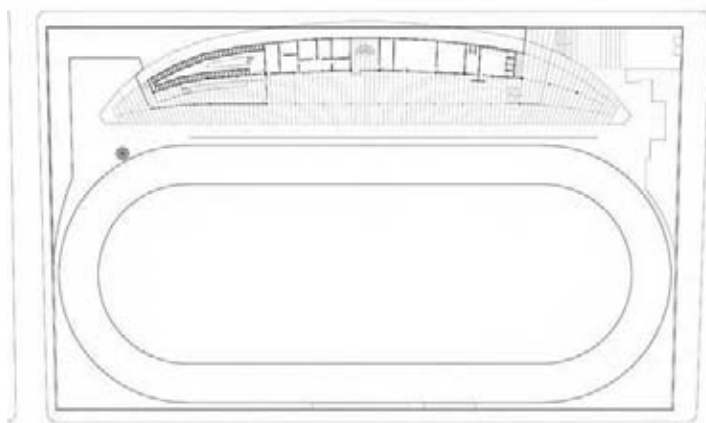
Il progetto era stato elaborato da un gruppo di tre architetti, Anglada, Gelabert e Ribas, ma non convinceva i nuovi proprietari del terreno, i quali decidono quindi di rivolgersi ad Antonio Bonet e a Josep Puig Tornè, che in quel tempo erano soci. La richiesta dei proprietari è di elaborare un progetto ex novo, non tenendo in nessun conto il precedente elaborato.

Blasco e Vilar chiedevano soprattutto due cose ai nuovi architetti, determinanti nel prosieguo del progetto: la prima era che il nuovo edificio fosse un edificio moderno; la seconda che l'edificio si potesse smontare. Il nuovo gruppo di progettazione, già allora molto conosciuto sia in ambito nazionale che internazionale e soprattutto in America Latina, assume queste condizioni come fondamentali e comincia l'elaborazione del progetto, che in verità dura abbastanza poco dato che in meno di due anni il nuovo cinodromo viene progettato e costruito.

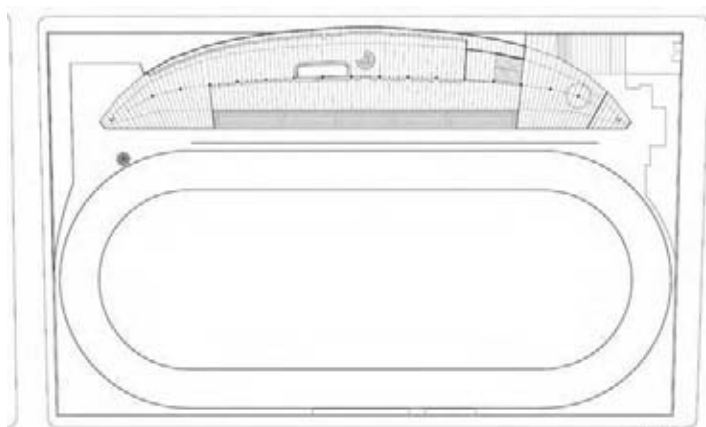
L'idea di smontare l'edificio nasceva da una semplice constatazione dei proprietari: la zona nella quale avrebbe preso forma il nuovo cinodromo rappresentava un'area d'espansione della città e, da lì a pochi anni, un terreno vuoto nel mezzo di uno spazio denso avrebbe notevolmente incrementato il suo valore. Poter smontare il cinodromo avrebbe voluto dire, quindi, disporre di un terreno sul quale costruire. Nel frattempo, occupare il suolo con un edificio come il cinodromo avrebbe garantito un reddito proveniente dalle scommesse.

Tuttavia, al momento di costruire, per rendere più economica la costruzione stessa i progettisti d'accordo con i proprietari decidono di saldare i vari elementi della struttura in acciaio, anziché bullonarli. Questo fatto, insieme ad altre questioni relative alla collocazione e al sistema di fondazione, rende praticamente impossibili lo smontaggio e il trasferimento dell'edificio in altro luogo. D'altra parte, tuttavia, la leggerezza dell'edificio e la sua semplicità strutturale costruttiva sono dovute all'idea iniziale che ne prevedeva il trasferimento.

Una volta terminato, l'edificio riceve un premio come miglior architettura dal FAD, un'associazione barcellonese molto importante che si occupa di arte e architettura. Pochi anni dopo, inoltre, il Cinodromo viene vincolato dalla municipalità barcellonese che lo dichiara opera di interesse del patrimonio architettonico della città.



*Fig. 7. Cinodromo Meridiana,  
Pianta del piano terreno*



*Fig. 8. Cinodromo Meridiana,  
Pianta del piano superiore*

Il Cinodromo Meridiana si colloca in un lotto urbano, tipico della maglia reticolare barcellonese, nella zona del quartiere Sant Andreu. Si tratta di un lotto rettangolare di circa 120 metri per 80. Il lato corto del rettangolo è parallelo alla direzione della avinguda Meridiana e quindi, essendo la Meridiana costruita sul meridiano di Greenwich, tale lato è posto in direzione nord-sud. L'edificio è posto sul lato nord, e si estende per oltre 100 metri in direzione est-ovest. L'accesso principale avviene da est, dal carrer Concepción Arenal, la strada più prossima alla Meridiana, la quale è una delle arterie viarie principali di Barcellona.

La scala è costruita in cemento armato con un trattamento superficiale delle pedate realizzato con gli inerti, di cui sopra, che aumentano l'attrito per ragioni di sicurezza. I corrimano sono costituiti da profilati d'acciaio ad "U" di 80 mm saldati, tanto per i piedritti come per gli elementi inclinati. La scala è parallela dal lato destro al margine del lotto, mentre a sinistra segue la curvatura della parte posteriore del Cinodromo. Questa condizione la rende eccentrica, rispetto ad un possibile asse longitudinale che definisce il Cinodromo stesso: si tratta di una posizione assolutamente "anti-classica" e che permette, attraverso il sistema di raccordo tra rampe, un accesso al piano superiore di effetto. Si arriva così ad un ripiano che consente o l'accesso diretto



Fig. 9. Cinodromo Meridiana, interno della sala scommesse



Fig. 10. Cinodromo Meridiana, spazio antistante la sala scommesse



Fig. 11. Cinodromo Meridiana, il sistema dei brise-soleil visto dal basso



Fig. 12. Cinodromo Meridiana, vista del piano terra sotto la gradinata

alla grande sala scommesse, oppure si rimane nella zona coperta ma esterna delle gradinate, dalla quale si può assistere alle gare dei levrieri.

La grande sala delle scommesse è chiusa verso nord da una parete in muratura, di pochi centimetri di spessore, sormontata da una finestra a nastro che coincide con tutta la sua lunghezza; la parte a sud è, invece, chiusa da una vetrata, con struttura in profilati d'acciaio, che consente l'illuminazione naturale durante il giorno di questo grande spazio, che occupa poco meno dei due terzi della longitudine dell'edificio. L'irraggiamento solare è schermato da un grande sistema di *brise-soleil* che funziona anche da contrappeso al sistema della copertura. Il piano superiore accoglie, all'interno della stessa sala delle scommesse, un bar costituito da un semplice bancone di pianta rettangolare, che ospita tutte le attrezzature necessarie al funzionamento del bar stesso. Esso è decorato con ceramiche colorate, tipiche del gusto dell'epoca.

Ai margini est e ovest della sala scommesse vi sono due spazi che, in origine, erano due spazi aperti, ma che negli anni successivi vennero chiusi con vetrate d'alluminio, al fine di aumentare la superficie chiusa dalla quale osservare le gare. Nello specifico, la parte est aveva una particolarità, che è stata abolita: in corrispondenza della penultima fila di pilastri era stato realizzato un buco circolare nel solaio del piano superiore. Questa apertura, protetta da un parapetto, consentiva al pubblico delle corse di affacciarsi sul cosiddetto *padoc*, posto al piano inferiore, dove venivano fatti "sfilare" i cani che avrebbero gareggiato nella corsa successiva. In seguito alla chiusura delle parti estreme del cinodromo, di cui dicevamo prima, non ebbe più senso mantenere questa apertura sul *padoc*, che venne trasferito poco lontano in un piccolo capanno di scarso valore architettonico.

Un tratto caratteristico del cinodromo è l'estrema semplicità con la quale vengono risolti tutti i dettagli: per esempio, tutti gli elementi di protezione, quali corrimano e parapetti, sono costruiti sempre con gli stessi profilati ad "U" di 80 mm. Questo si spiega, naturalmente, con la razionalizzazione dei mezzi, al fine di pervenire al massimo risparmio possibile.

Il piano inferiore è quello che potremmo definire più tecnico, in quanto ospita i nuclei funzionali essenziali dell'edificio.

Nella parte più occidentale, opposta alla scala d'accesso, si trova la *perrera* (canile): si tratta di uno spazio nel quale sono collocati i box per gli animali. Essi sono costruiti in cemento armato e la base ha una pendenza di circa il 3% per consentire il deflusso dei liquidi organici, che vengono poi convogliati in una canaletta di raccolta. I box dei cani si estendono su due elevazioni: infatti, il piano terra del cinodromo ha un'altezza di

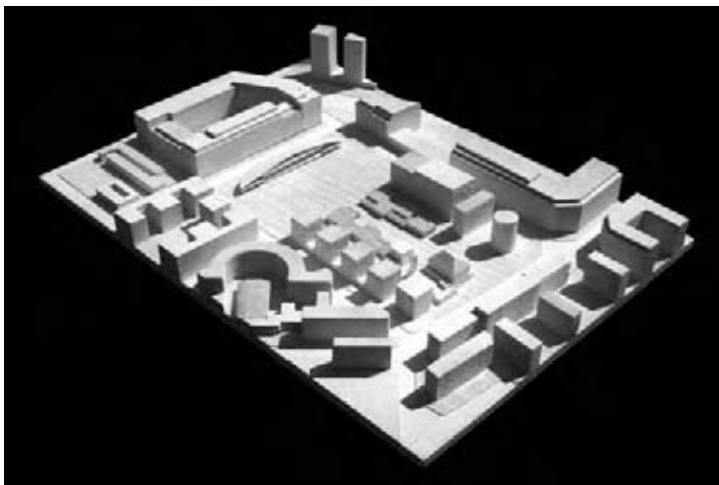
oltre quattro metri, il che ha consentito agli architetti di suddividere, con un solaio leggero, lo spazio riservato agli animali. Dall'esterno, i box della parte superiore sono accessibili attraverso una rampa, mentre dall'interno le due parti sono collegate da una scala a chiocciola di ridotte dimensioni, che serve solo per il passaggio del personale delle pulizie. D'altra parte, la rampa è il mezzo attraverso il quale vengono trasferiti i cani e tutte le altre attrezzature necessarie al mantenimento del canile.

Oltre il canile, in direzione est, si trova una serie di piccoli ambienti adibiti a servizi veterinari e uffici. Ad essi si aggiungono degli spazi di deposito e per gli impianti. La parte costruita del piano terra si conclude con i servizi igienici, su una parte dei quali si appoggia la scala d'accesso al piano superiore.

Nella parte centrale dell'edificio del cinodromo si trova una grande scala elicoidale costruita in cemento armato in opera. Si tratta di uno dei pochi elementi costruiti in situ, insieme al solaio del piano superiore e ai vari componenti delOMPagnamento in muratura. Il vano di questa scala dall'apparenza scultorea, è rivestito in ceramica grigia di diverse tonalità. La scala termina giusto in prossimità del bar e proprio al centro della sala scommesse.

Il Cinodromo rimane attivo per circa quattro decenni, fino a quando nel febbraio 2006 un importante aumento delle imposte sulle scommesse obbliga l'impresa che lo gestiva a chiudere l'attività, dato che la frequentazione delle gare di levrieri aveva subito negli ultimi anni una notevole flessione.

Dall'ottobre 2006, su richiesta degli uffici tecnici del municipio di Barcellona, abbiamo cominciato ad elaborare una serie di ipotesi di rifunzionalizzazione del Cinodromo Meridiana.



Le considerazioni che abbiamo fatto in prima istanza sono relative al fatto che l'edificio è una sorta di grande *mirador* coperto sullo spazio vuoto della pista.

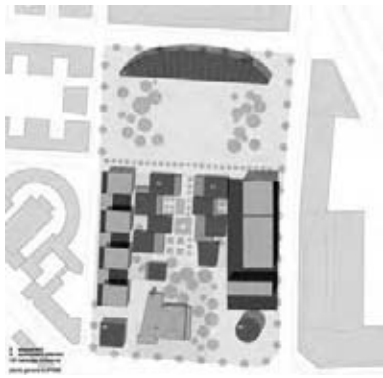


Fig. 13. Cinodromo Meridiana, la scala elicoidale

Fig. 14. Cinodromo Meridiana, progetto di restauro, plastico



Fig. 15. Cinodromo Meridiana, progetto di restauro, una sezione schematica



*Fig. 16. Cinodromo Meridiana, Progetto di restauro, La sistemazione urbana*

1. Dopo il convegno sul Restauro del Moderno, il progetto del Cinodromo, che allora fu presentato in fase nascente, ha subito molte modifiche e soprattutto, viste le ultime determinazioni della municipalità barcellonese, è stato definito un altro uso rispetto a quello che in quel convegno mostrammo. In questi ultimi mesi stiamo lavorando alla definizione del Cinodromo come nuovo centro d'arte della città. Al suo interno gli artisti elaboreranno le proprie creazioni e utilizzeranno questo spazio per esporle in maniera temporanea. L'intenzione è che il nuovo centro sia un organismo di ambito urbano e non solo di quartiere, e che la sua presenza possa rivitalizzare una parte di città che è ancora considerata periferia.

Questa caratteristica fondamentale non può essere in ogni caso dimenticata e modificata, in quanto altererebbe lo spirito stesso dell'edificio.

In questa prima fase di progetto, pensiamo che un possibile nuovo uso del Cinodromo sia una biblioteca di quartiere, vista anche la carenza dei servizi di tal genere in zona. Inoltre, a Barcellona, le biblioteche municipali hanno la caratteristica di trasformarsi in veri e propri centri di aggregazione, con grandi flussi di utenti di varia natura. In qualche modo, questo nuovo uso ci fa credere che il Cinodromo potrebbe riconquistare un ruolo centrale nel quartiere, anziché riunire solo un tipo di utenza dedita al mondo delle scommesse, e che possa rivivere come centro civico con un'elevata funzione anche di coesione sociale.

Il nostro progetto, per adesso ancora embrionale, prevede un semplicissimo programma funzionale, determinato anche dalla estrema semplicità dell'impianto che ospiterà il nuovo uso: sinteticamente potremmo dire che la parte superiore, la ex sala scommesse, si convertirà in una grande sala di lettura, mentre al piano inferiore, già più frammentato negli spazi, si collocheranno le altre funzioni, dai magazzini alle sale multimediali, ai servizi amministrativi. La grande gradinata, che corre per quasi tutta la lunghezza della sala scommesse, pensiamo possa divenire una sala lettura all'aperto che guarda verso il parco anch'esso previsto dal nostro progetto.

Di fatto crediamo sia necessaria una rimodulazione degli spazi pubblici e per questa ragione il nostro intervento non si limita a pensare solamente una riorganizzazione del Cinodromo e della sua pista antistante, ma piuttosto modifica più profondamente un ampio brano urbano affinché la nostra architettura possa maggiormente respirare e possa anche essere occasione di sviluppo del luogo, stimolando con il suo nuovo uso una rigenerazione dell'intera area.<sup>1</sup>



# *Principi ed azioni di progetto nei casi di restauro del Moderno*

Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia

Nel 2001 il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica di Palermo ha scelto per la prima volta il “restauro del Moderno” come tema di ricerca su cui fare convergere le tesi prodotte al suo interno.

A dieci anni di distanza è possibile tentare un’ampia riflessione, che consenta di verificare processi ed esiti di un metodo che ha trovato applicazione in opere di architettura assai diverse.

Le differenze tipologiche, tettoniche, tematiche, fra le architetture prese in esame, renderebbero vana e dispersiva un’analisi che volesse procedere facendo leva sulle specificità; l’approfondimento che qui si intende svolgere tenderà così a costruire un ragionamento sotto forma di trama, inquadrando le diverse esplorazioni progettuali a prescindere dalle catalogazioni consuete.

In effetti, in più occasioni si è provato a riunire per gruppi le opere oggetto di ricerca, spesso concentrandosi soprattutto sulle opere realizzate in Sicilia, ma in realtà è la sequenza completa delle architetture studiate che offre il quadro esaustivo della metodologia di ricerca seguita. Questa, come in altre occasioni si è avuto modo di affermare,<sup>1</sup> ha sempre sottolineato la sua libertà da qualsivoglia teoria del restauro, confermando la necessità di una ricerca calibrata sul “caso per caso”, senza peraltro indugiare sul ripristino come obiettivo privilegiato. Il tema del ripristino o, in alcuni casi, della “riconfigurazione”, è stato infatti accolto quando alcune delle architetture trattate potevano vantare le caratteristiche del prototipo; in tutti gli altri casi, invece, i progetti hanno portato avanti con decisione le istanze della modificazione, senza comunque per questo mai tradire quei principi qualificanti individuati nell’opera.

Da una prima rapida disamina dei vari casi di studio, si può costruire un doppio elenco in cui si distinguono opere note, ampiamente scandagliate dalla storiografia, e una lista parallela di opere apparentemente “minori”, talvolta quasi del tutto sconosciute. Queste ultime, per la loro qualità intrinseca e per il rapporto che instaurano con i luoghi di appartenenza, rendono evidente la gravità della loro esclusione da quei manuali di storia moderna e contemporanea che hanno spesso discrimi-

1. A parziale chiarimento di questa metodologia si confronti il nostro: *La scienza del progetto nel restauro del Moderno*, testo di introduzione alla prima mostra degli elaborati del corso di dottorato, riportato in questo stesso libro e in cui si è provato a chiarire la strada intrapresa.

nato il meridione d'Italia, tranne nei casi in cui la cifra autorale (Gregotti, Samonà, Scarpa...) era in grado di superare un limite geografico divenuto altrimenti invalicabile.

Gli esiti del dottorato rispondono quindi ad una doppia utilità: colmano delle lacune storiografiche e tentano di riportare all'attenzione della collettività opere spesso ridotte in condizioni di forte degrado.

Emerge così anche l'esigenza che questi lavori di ricerca siano portati a conoscenza di tutte quelle istituzioni preposte al governo del territorio perché, insieme ai necessari approfondimenti critici, i progetti di restauro trasformino la riflessione accademica in un'azione immediatamente operativa, di indirizzo e sollecito per tutti quei provvedimenti rivolti sull'esistente e su quei patrimoni documentali e d'archivio che ne costituiscono il presupposto.

Un primo sguardo sulle ricerche<sup>2</sup> potrebbe distinguere quelle di immediata ricaduta da quelle che invece hanno privilegiato gli aspetti analitici e critici. Facendo leva su questa distinzione ci si accorge come questi studi, nel loro complesso, siano estremamente equilibrati su entrambi i fronti. Ragionare sulle tesi implica allora un lavoro sviluppato su diversi registri, in cui sono presenti aspetti teorici e prassi, critica architettonica e dettaglio tecnologico, paesaggio e componente strutturale. Le coppie utilizzate potrebbero essere quasi infinite, rinviando in continuazione a quella interscalarità in cui l'unico vero momento di sintesi e di controllo è il progetto stesso. In questa dichiarata complessità, le tesi appaiono individuabili attraverso temi sintetici che includono una gamma vastissima di opere e di interventi.

Rileggendo le tesi, che vanno dal XVI al XX<sup>3</sup> ciclo, risulta finalmente chiaro il perché qui si escluda un procedere per catalogazioni a priori e si sia preferito selezionare alcune tematiche generali che consentono la costruzione di riflessioni trasversali. Quello che potrebbe apparire come un esercizio semplificatorio è infatti, in realtà, una necessaria sintesi, una chiave di lettura che porta luce all'insieme dei ragionamenti, indicando temi di ricerca progettuali comuni in opere che, a volte, apparirebbero altrimenti lontane sia geograficamente che cronologicamente. L'individuazione di queste tematiche progettuali caratterizzanti è figlia dello stesso *logos* che ha guidato i progetti di restauro sulla base del riconoscimento dei principi insiti nelle opere. Si tratta di una scelta che supera i programmi funzionali, le istanze cronologiche e quant'altro può fraporsi ad un ragionamento comune a più opere. Questa modalità operativa cerca di intravedere nello studio delle opere quei processi di ricerca che testimoniano, nel campo concreto della progettazione, quanta strada è possibile fare se ci si allontana dalla raccolta

2. Una sintesi delle ricerche condotte dai dottorandi dei cicli XVIII, XIX e XX è riportata in questo stesso Quaderno. Per le ricerche dei dottorandi appartenenti ai cicli precedenti (XVI e XVII) è possibile consultare: PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, Quaderno n. 6 del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, L'Epos, Palermo 2007, pp. 119-160.

3. In questa occasione limiteremo la nostra analisi fino ad includere il ciclo XX, ma il lavoro di questo Dottorato attorno al tema del "restauro del Moderno" è comunque poi proseguito fino al ciclo XXIII, sviluppando altre 17 tesi su tale argomento.

compilativa di notizie storiche e di analisi deterministiche. Si affondano così le mani nei risultati più originali, risultati spesso raggiunti con fatica e soltanto negli ultimi mesi di ricerca e quindi non sempre valutati nelle loro più complesse implicazioni.

Seguendo questo approccio, emergono soprattutto quattro grandi temi progettuali (o azioni di progetto) che potremmo indicare come: *il progetto di suolo, le connessioni ed i percorsi urbani, gli adeguamenti e le trasformazioni d'uso, le addizioni ed i completamenti*.

All'interno di questi quattro temi lo sguardo trasversale può articolare considerazioni che inquadrano una parte consistente del lavoro del dottorato, proponendo nessi a prima vista forse poco evidenti.

Dalla semplice elencazione degli stessi temi emergono qualità che sono tipiche dell'architettura prodotta nei cosiddetti "anni eroici" dell'architettura moderna tra le due guerre mondiali, ma anche di quelle architetture che, con le stesse motivazioni, sono state realizzate nel successivo periodo della ricostruzione. Qual è il dato che emerge? Dai progetti di tesi affiora senz'altro quella carica morale, utopica, in cui trova fondamento buona parte dell'architettura moderna. Tale dato è reso evidente da tutti quei progetti di restauro che si sono interessati sia all'edificio in sé, sia ai rapporti che lo stesso aveva instaurato o avrebbe voluto instaurare con il suo intorno. I progetti di restauro del moderno hanno liberato quell'energia potenziale contenuta nelle architetture prese in esame, trasformandola in un fluido pieno d'intensità, in grado di stabilire connessioni, rapporti, relazioni, confronti con l'intorno più immediato o con la più ampia scala urbana o geografica. In altri termini, molti dei progetti di restauro possono essere intesi come speciali progetti di "completamento", quando si intende per completamento non esclusivamente un ripristino di volumi previsti nei progetti originali, quanto quella azione che l'architettura moderna avrebbe potuto esercitare nel tessuto urbano e che, per varie ragioni, è rimasta invece inespressa nella tipica inerzia urbana. La città, soprattutto la città storica, è come se avesse messo in campo degli anticorpi in grado di sedare quelle trasformazioni urbane che sono implicite anche nel più minuto progetto di architettura moderna. Tale autodifesa prevale quando il tessuto è in larga parte definito dal "blocco chiuso", impenetrabile, attraverso la logica di una netta distinzione tra spazi pubblici e privati. Dal punto di vista delle ricerche è stato di grande interesse capire come un tessuto con tali qualità possa essere ripensato in maniera moderna senza mai ricorrere a sventramenti, ad incisioni e a qualsiasi altra operazione radicale che ne comprometta l'originale morfologia. È quindi importante restaurare le architetture della modernità e i loro principi, ma è altrettanto utile imparare a rileggere quei progetti

4. Il “Piano Programma” per il Centro Storico di Palermo, presentato come Variante di Piano Regolatore Generale, fu redatto da una commissione composta da Giuseppe Samonà, Giancarlo De Carlo, Umberto Di Cristina e Annamaria Sciarra, e adottato nel 1981. Il Piano rimase del tutto inattuato e fu successivamente soppiantato dal Piano Particolareggiato Esecutivo, approvato dalla Regione Sicilia nel 1993.

Cfr. *Palermo Piano Programma del Centro Storico*, supplemento a «Progettare», n. 1, Architettura & Territorio Edizioni, Palermo 1985.

moderni che hanno, con sapienza, saputo reinterpretare intere parti di città. All'interno di questo *modus operandi* si può recuperare il lavoro, troppo presto dimenticato, del Piano Programma di Palermo,<sup>4</sup> dove il principio di continuità di suolo ricorrente nell'architettura moderna trovava espressione, mettendo insieme la trama degli spazi pubblici esistenti con quelle infinite ramificazioni di vicoli, corti e cortili che costituiscono l'essenza vera dei quattro mandamenti del centro storico di Palermo. Giuseppe Samonà aveva proposto, attraverso il tessuto poroso del nucleo antico, un'ulteriore trama che sarebbe stata assolutamente invisibile se, nel ragionamento complessivo, non fossero stati associati spazi interni e spazi esterni, cioè proponendo un'assoluta continuità di suolo tra pubblico e privato, tra spazio chiuso e spazio aperto, fra pedonale e carrabile, infrangendo, ancora una volta, quelle catalogazioni e chiusure disciplinari che impediscono di apprezzare l'intima ricchezza della città.

In questa azione, il progetto urbano di restauro che viene a configurarsi non è figlio di una mera riproposizione del disegno urbano coevo all'edificio ma, al contrario, riesce a tenere conto della modificazione del contesto e, al contempo, dei principi urbani contenuti nell'opera. La continuità di suolo, resa assoluta dall'ipotesi lecorbusieriana, è nella concretezza dei progetti e nella durezza della città una mediazione tra diversi gradi d'approssimazione. Nessuno pensa più di alzare tutti gli edifici dal suolo, oppure di costruire una piastra pedonale sollevata e autonoma, ciononostante i principi ispiratori della modernità, che teneva per la prima volta in considerazione le profonde differenze tra le necessità carrabili e quelle pedonali, trovano coniugazione in molte tesi, dove gli aspetti innovativi inclusi nelle architetture e le consuetudini implicite nella morfologia urbana sono sempre rispettati.

Anche le riflessioni rivolte ai temi dell'adeguamento e della trasformazione d'uso, così come quelle dell'addizione e del completamento, hanno applicato allo spazio interno quello stesso tipo di ragionamento che era stato indotto, a livello urbano, dalla liberazione dell'energia potenziale prima descritta. Laddove il tema della continuità, delle connessioni e quindi del progetto di suolo ha palesato un progetto rimasto nascosto per decenni, si sono messi in luce il completamento e l'adeguamento come azioni tendenti alla “riconfigurazione”.

Tale modo di agire coincide con una presa di distanza dal ripristino *tout court* ed è, a scale diverse, altrettanto distante da un ridisegno del suolo che segua pedissequamente le previsioni originarie. In grandissima considerazione sono state tenute quindi quelle esigenze funzionali o quei necessari cambi d'uso che hanno confermato i principi dell'architettura senza svilirne i significati più profondi. La ricerca di una nuova desti-

nazione, compatibile con le qualità degli edifici, è stata parte integrante e spesso determinante per giungere alla compiutezza dell'ipotesi progettuale sia alla scala architettonica che a quella urbana.

Proveremo, a questo punto, a riassumere sinteticamente le ragioni principali che hanno guidato i progetti delle circa trenta tesi (appartenenti ai cicli che vanno dal XVI al XX), riportandole ai temi prevalenti da noi individuati (*progetto di suolo; connessioni e percorsi urbani; adeguamenti e trasformazioni d'uso; addizioni/completamenti*).

### Il progetto di suolo

L'ipotesi di Luca Bullaro<sup>5</sup> è quella più prossima ad alcuni dei temi urbani proposti da Le Corbusier; infatti il *Dispensario antitubercolare di Barcellona* di J.L. Sert, J. Torres Clavè e J.B. Subirana, sembra rispondere, come molte altre sue architetture, ai principi del maestro svizzero trovando un'assoluta continuità tra lo spazio della corte interna e l'intorno urbano. La proposta sviluppata nella tesi dà rilevanza agli assunti di Sert-Le Corbusier, ma trova anche una risposta abbastanza convincente nell'estendere questi principi su un suolo profondamente degradato all'interno del quartiere del Raval di Barcellona, in prossimità di una zona caratterizzata da interventi di architettura contemporanea (tra cui il MACBA di Richard Meier).

Fabio Sedia,<sup>6</sup> ad una scala più contenuta, intervenendo sul quartiere INA-Casa "Villaggio Santa Rosalia" a Palermo di Giuseppe Spatrisano e Severino Tortorici, inverte quella tendenza tipica del lavoro di recupero sui quartieri di edilizia residenziale pubblica, spesso tesa a privilegiare le singole abitazioni, concentrando invece una parte consistente del suo impegno di ricerca nel riconnettere e riconfigurare quegli spazi esterni che costituiscono il tessuto connettivo del quartiere stesso. In questa tesi vi è comunque anche un'attenzione rivol-

5. BULLARO L., *Il restauro del Moderno: il Dispensario antitubercolare di Barcellona*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi; co-tutor: Prof. Andrea Sciascia, Prof. Xavier Monteys (ciclo XIX).



Fig. 1. BULLARO L., *Spaccato assonometrico di progetto*

6. SEDIA F., *Il "villaggio S. Rosalia" a Palermo (1953-1963)*, tutor: Prof. Tilde Marra; co-tutor: prof. Luis Moya (ciclo XX).

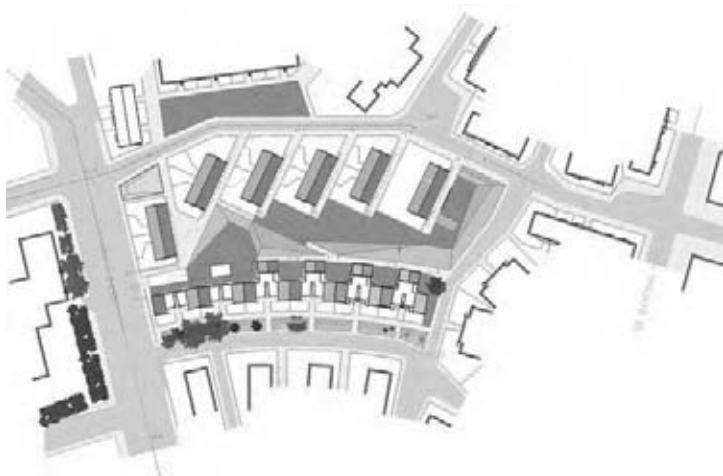


Fig. 2. SEDIA F., *Sistemazione degli spazi esterni di progetto*





Fig. 3. BIANCUCCI A., Sovrapposizione tra lo stato di fatto ed il progetto originario

7. BIANCUCCI A., *Il restauro urbano del Nucleo Sperimentale nel Borgo Ulivia a Palermo* di G. Samonà (capogruppo), con A. Bonafede, R. Calandra, E. Caracciolo, tutor: Prof. Pasquale Culotta (ciclo XVI).

8. SANTANGELO V., *Monumento-servizio urbano: tra conservazione e trasformazione. La Stazione Centrale e Marittima di Messina* di Angiolo Mazzoni, tutor: Prof. Pasquale Culotta (ciclo XVI).

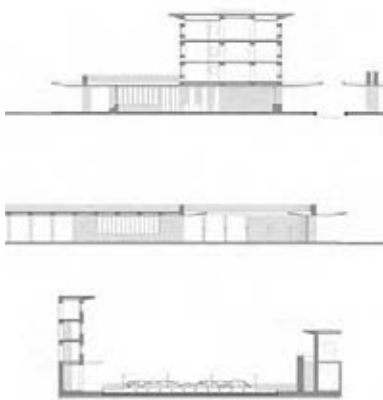


Fig. 4. SANTANGELO V., Sezioni di progetto

9. FERA I., *I Lidi di Mortelle (1955-58), architettura e costruzione di un paesaggio balneare negli anni '50 a Messina: un restauro possibile*, tutor: Prof. Tilde Marra; co-tutor: Prof. Bruno Reichlin (ciclo XVIII).

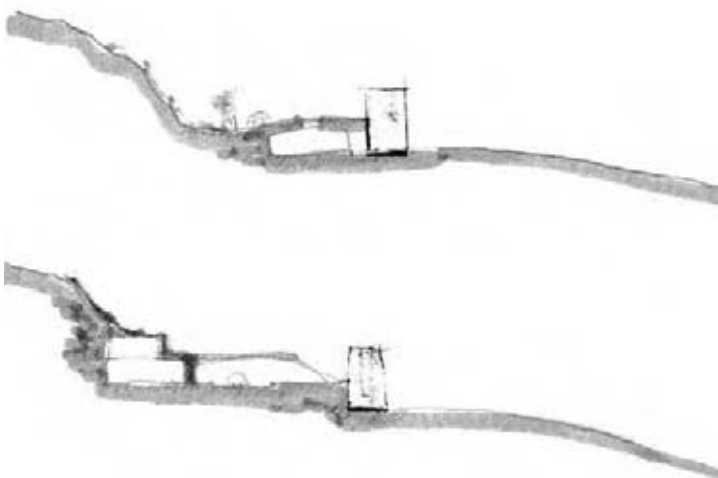
Fig. 5. FERA I., Schizzi delle sezioni di progetto

ta alla casa, attraverso un abaco di possibili soluzioni e addizioni, ma è interessante notare come questo sguardo si preoccupi innanzitutto di ciò che oggi è più degradato, assumendo l'azione del restauro come un atto che si compie a partire dalla città verso l'architettura.

Porre accanto alla morfologia del quartiere Santa Rosalia, la compattezza del *Nucleo Sperimentale Borgo Ulivia* a Palermo di Giuseppe Samonà (con A. Bonafede, R. Calandra, E. Caracciolo) consente di confrontare con immediatezza come possa differenziarsi l'idea di suolo urbano nella periferia della città contemporanea. Se dietro il progetto di Spatisano vi è l'eco della garden city, la radice concettuale di Borgo Ulivia è il nucleo storico. Capire l'etimologia della città compatta, i suoi caratteri essenziali, porta Antonio Biancucci<sup>7</sup> a ritessere, fino alla scala esecutiva, il suolo pedonale del quartiere, individuando nella ricostruzione di questa superficie tutti quei passaggi ed itinerari che definiscono il nucleo sperimentale di Samonà come cuore di un insediamento urbano molto vasto quale è l'insieme del quartiere di Borgo Ulivia Falsomieie.

Sempre come progetto di suolo si configura il progetto di Vania Santangelo<sup>8</sup> per la *Stazione Centrale e Marittima di Messina*, di Angiolo Mazzoni, dove il riscoprire i passaggi trasversali di connessione alle corti, eliminando quindi tutte le superfetazioni che ne ostruiscono i passaggi, dà corpo, ancora una volta, ad un progetto che ha come protagonista la linea di terra, una linea libera di correre in maniera continua tra esterno ed interno del recinto della stazione, dove quest'ultimo è riscoperto come preziosa risorsa sia per la stazione che per la città nel suo complesso.

Anche il progetto di Isabella Fera<sup>9</sup> per lo stabilimento balneare dei *Lidi di Mortelle* (Messina) può essere letto



a scala sia architettonica che urbana. In questo caso l'azione di scavo, confermando l'attenzione progettuale verso il paesaggio, dà una risposta a reali problemi di parcheggio e di distribuzione, realizzando le necessarie connessioni discrete tra gli elementi disgiunti che caratterizzano l'interessante composizione dell'architettura dei Lidi.

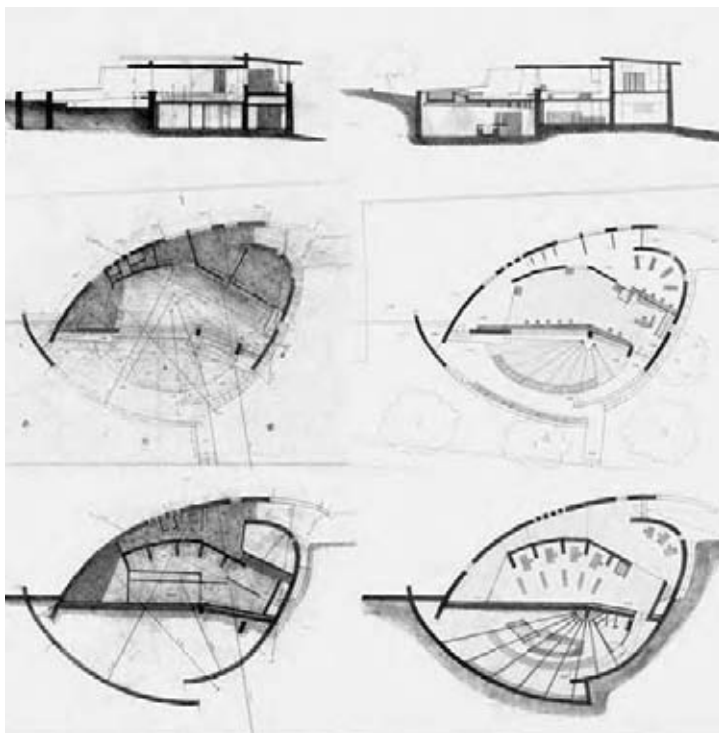


Fig. 6. DE LUCA C., *Piante e sezioni di progetto*

Una metodologia analoga, anche se limitata ad una scala strettamente architettonica, è sviluppata nella tesi di Cinzia De Luca,<sup>10</sup> dove per l'eccezionalità figurativa dell'*Officina Meccanica* nel *Villaggio Monte degli Ulivi* di Leonardo Ricci a Riesi, oltre ad una accurata operazione di riconfigurazione di alcuni elementi originali, il cambio di destinazione d'uso da scuola-officina a centro studi dà luogo ad un ampliamento che trova il suo spazio approfittando delle caratteristiche orografiche del sito in rapporto alla sezione dell'edificio.

10. DE LUCA C., *Il Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Leonardo Ricci, 1962-68: la Scuola Officina Meccanica. Progetto di restauro e riuso*, tutor: Prof. Tilde Marra (ciclo XIX).

### **Le connessioni ed i percorsi architettonici e/o urbani**

La riflessione sulle connessioni si è necessariamente sviluppata su diverse scale di intervento, dimostrando, come sempre avviene in architettura, che il problema di scala sia assolutamente un falso problema; non a caso le tesi che si riferiscono al tema in questione trattano un'ampia gamma di dimensioni, da quella dell'abitazione-museo a quella del tessuto urbano e del paesaggio.

La tesi di Tiziano Aglieri Rinella,<sup>11</sup> ad esempio, interessatasi alle *case-museo La Roche-Jeanneret*, è una situazione interessante che ha permesso di dimostrare la

11. AGLIERI RINELLA T., *Il restauro del Moderno: La Villa La Roche-Jeanneret di Le Corbusier*, tutor: Prof. Pasquale Culotta (ciclo XVI).

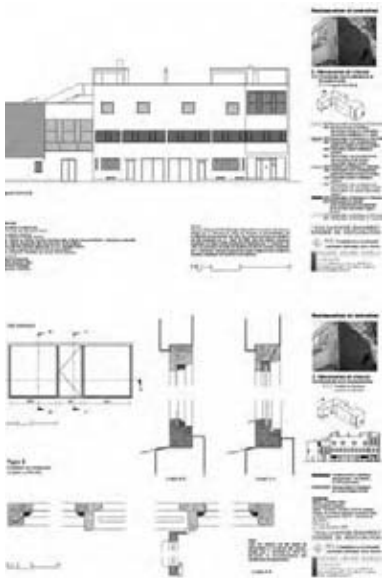


Fig. 7. AGLIERI RINELLA T., *Tavola di analisi degli infissi*

12. SMERIGLIO G., *Messina e il Moderno. Il restauro dell'Irrera a Mare nel recinto fieristico*, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono (ciclo XVI).

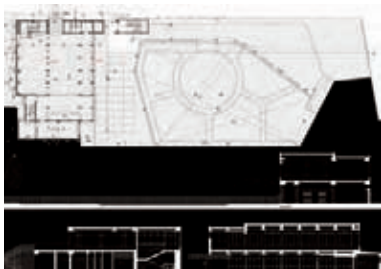


Fig. 8. SMERIGLIO G., *Pianta e sezioni di progetto*

13. ALEMAGNA C., *Legami inscindibili: architettura, natura, paesaggio. Il villaggio turistico "Le Rocce" di G. Spatrisano, Mazzarò, 1954-59, progetto di restauro*, tutor: Prof. Tilde Marra (ciclo XVIII).

validità del metodo seguito, basato sui principi dell'architettura in una situazione apparentemente oltremodo indagata. In particolare, il tema della promenade, che costituisce la traccia del processo compositivo-spaziale lecorbusieriano, ha consentito, nel suo essere ribadito in ogni minimo dettaglio, di riconfigurare con estremo scrupolo un percorso che, in più tratti, era stato manomesso nel tempo. In questa lettura è dimostrata una assoluta confluenza fra arte e architettura e quindi fra dipinti esposti e percorsi architettonico-spaziali. Figura e sfondo, presenti nelle trame delle case La Roche-Jeanneret, sono il frutto di un'intersezione continua dove gli elementi dell'architettura (ad esempio la scala o la rampa) costituiscono collegamento funzionale e opera scultorea e i quadri divengono fonte di stimolo spaziale per orientare il visitatore e, al contempo, oggetti d'arte dotati di una propria autonomia. L'edificio si pone come dimostrazione di opera d'arte totale, dove pittura ed architettura convergono verso il fine dimostrativo voluto dall'architetto e dal committente.

Un tema di ricerca di progettazione urbana sempre di grande interesse è costituito da quello delle fiere; al suo interno si inserisce la tesi di *Giuseppe Smeriglio*<sup>12</sup> centrata sul recupero del cosiddetto "Irrera a mare", edificio progettato dall'architetto messinese Vincenzo Pantano, che, dentro il perimetro della Fiera di Messina, occupa un luogo strategico quale cerniera tra ingresso, piano della fiera e lo straordinario paesaggio dello stretto verso il mare. Nel restaurare l'Irrera a mare, Smeriglio sottolinea quegli elementi capaci di esercitare un'azione centripeta, sia nei confronti del recinto della fiera, sia nell'intorno urbano abbastanza vasto. Quindi, il restauro dell'Irrera a mare deve essere inquadrato come uno studio certamente teso alla configurazione degli spazi interni ed esterni del manufatto, ma nel loro confronto con i percorsi e le connessioni che si instaurano tra il recinto della fiera e il paesaggio del "teatro marittimo" sullo stretto.

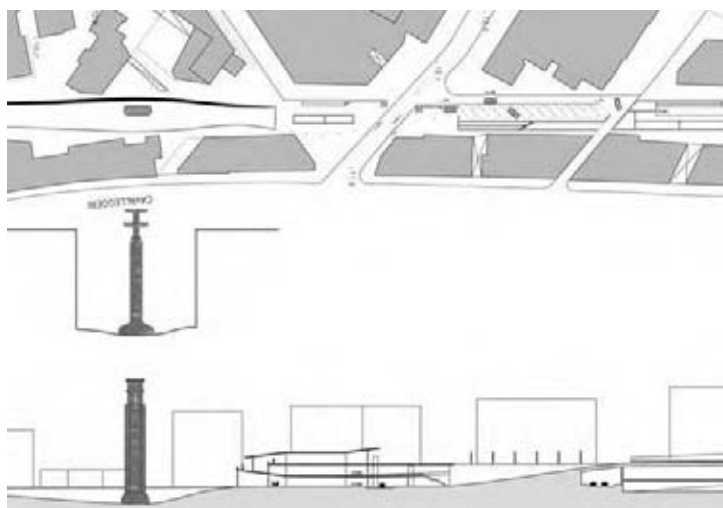
A fare da sfondo al complesso turistico "Le Rocce", progettato da Giuseppe Spatrisano a Mazzarò (Taormina), è sempre il litorale ionico della Sicilia, dove la particolare conformazione della costa ha dato vita a luoghi paesaggisticamente memorabili. Lo studio di *Cecilia Alemagna*<sup>13</sup> ha reinterpretato il villaggio adeguandolo alle esigenze contemporanee e in questo processo di riconfigurazione ha soprattutto curato il tema delle connessioni e degli accessi, proponendo anche una nuova discesa a mare meccanizzata. Le difficoltà legate all'accessibilità per i portatori di handicap sono state interpretate come straordinarie occasioni di progetto, dove le qualità del sito sono state rispettate, non rinunciando mai alle esigenze funzionali e figurative proprie dell'architettura originaria.



Fig. 9. ALEMAGNA C., *Planimetria con il percorso dell'ascensore inclinato*

Una parte consistente del progetto di *Filippo Amara*<sup>14</sup> sulla ridefinizione dell'area della *Grande Moschea e dei mercati di Asmara*, progettati da Guido Ferrazza negli anni del colonialismo italiano, può spiegarsi facendo riferimento alla tematica delle connessioni e alla modellazione del suolo. Alcune superfetazioni sono eliminate per dare continuità a dei percorsi urbani che caratterizzavano l'architettura oggetto di studio mentre, attraverso misurati interventi, l'architettura della Grande Moschea recupera il suo originario ruolo di cerniera urbana.

La traccia lasciata sul suolo dalla *funicolare* che congiungeva la *Mostra d'Oltremare* con la collina di Posillipo, diventa l'occasione attraverso la quale *Caterina Avitabile*<sup>15</sup> ripensa una parte consistente del tessuto urbano di Napoli, dotandola di una serie di servizi e attrezzature indispensabili. Il progetto di queste nuove architetture, poste al centro della carreggiata stradale che ospita i cavalletti di sostegno delle funi, è un modo per stabilire nuove relazioni tra i due fronti urbani, individuando anche un suolo esclusivamente pedonale posto sulla copertura delle nuove architetture.



14. AMARA F., *Guido Ferrazza: la Grande Moschea e la ridefinizione dell'area dei mercati di Asmara (1935-1938). Un caso di restauro del moderno nelle ex colonie italiane in Africa*, tutor: Prof. Pasquale Culotta (ciclo XVIII).

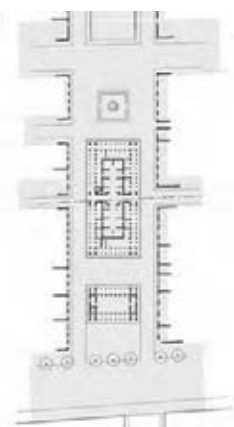


Fig. 10. AMARA F., *Allineamenti tra la Grande Moschea e il Mercato dei Generi Alimentari rispetto al tessuto urbano*

15. AVITABILE C., *Per un'ipotesi di riqualificazione della funivia Posillipo-Mostra d'Oltremare di Giulio De Luca. Il progetto di restauro delle stazioni e dei cavalletti di sostegno delle funi*, tutor: Prof. Ludovico Maria Fusco (ciclo XIX).

Fig. 11. AVITABILE C., *Planimetria e sezione di progetto lungo il percorso della ex funicolare*



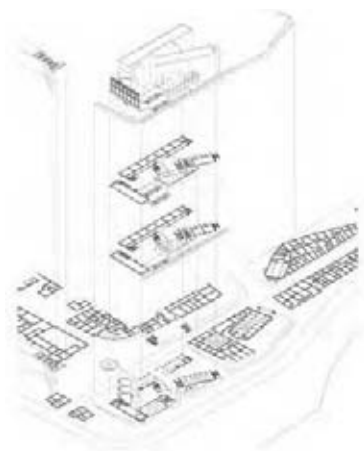


Fig. 12. ARGIROFFI A., *Progetto di restauro, assonometria*

16. ARGIROFFI A., *Il moderno e la città antica: l'Istituto Nautico di Palermo. Un progetto architettonico di conoscenza, interpretazione e restauro*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi; co-tutor: prof. Xavier Monteys (ciclo XIX).

17. SCIBILIA P.F., *La Stazione Marittima di Messina. Limite estremo tra città e mare*, tutor: Prof. Marcello Sestito; co-tutor: prof. Massimo Lo Curzio (ciclo XIX).

L'Istituto Nautico di Giuseppe Spatrisano, Antonio Bonafede, Paolo Gagliardo e Vittorio Ziino occupa nella storia dell'architettura contemporanea della città di Palermo un posto di rilievo, in quanto esito del primo concorso di architettura bandito in città dopo la seconda guerra mondiale. È sempre stata evidente la differenza tra il progetto originario e quello realizzato negli anni 50; in particolar modo nell'architettura costruita sono venuti meno tutti quei fondamentali spazi di relazione tra l'Istituto Nautico e la città, inficiando così buona parte delle qualità del progetto. La tesi di *Aurora Argiroffi*,<sup>16</sup> compatibilmente con i vincoli del costruito, ha saputo reinterpretare tutte le connessioni ipotizzate dai progettisti riqualificando e, conseguentemente, modificando l'architettura dell'edificio e lo strategico spazio urbano compreso tra la chiesa della Catena, via Butera, corso Vittorio Emanuele e la Cala.

*Pietro Fabio Scibilia*,<sup>17</sup> riprendendo in considerazione, come caso studio, la *Stazione Marittima di Messina*, opera di Angiolo Mazzoni, affronta le problematiche dell'edificio nel suo stato attuale, da un diverso punto di vista. Il rapporto tra la stazione e il mare è curato da Scibilia nel tentativo di riconfigurare, alla luce dei possibili scenari di modificazione nei collegamenti infrastrutturali nello stretto, gli elementi di collegamento tra i traghetti che congiungono le due sponde e il lungo spazio curvilineo del fabbricato mazzoniano.

### Gli adeguamenti e le trasformazioni d'uso

La trasformazione nell'uso e nella gestione delle sale cinematografiche contemporanee è l'argomento centra-

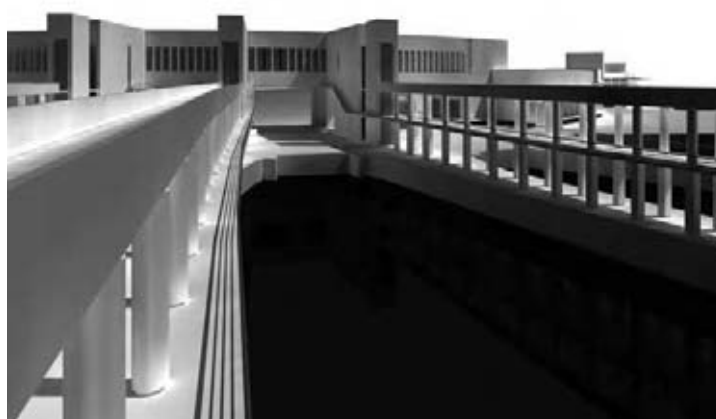


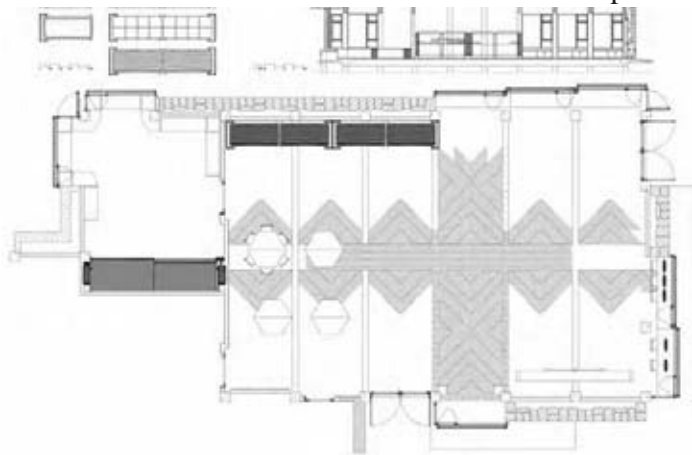
Fig. 13. SCIBILIA P.F., *Progetto di restauro, modello virtuale*



le di riflessione nei confronti dell'ex *cinema Apollo* di Filippo Rovigo a Messina, studiato da *Angela De Fazio*<sup>18</sup> nel suo progetto di ricerca. L'applicazione delle nuove tecnologie digitali e il diverso approccio allo spettacolo cinematografico da parte dell'utenza hanno comportato il recupero di alcuni tratti originari del progetto, accogliendo i fruitori in inediti ambiti pregni di nuova carica comunicativa. Procedendo per scavi e sottrazioni il progetto pone l'esistente in un gioco rinnovato.

La tesi di *Ilaria Lodato*<sup>19</sup> sull'*asilo nido* progettato da Mario Ridolfi a *Canton Vesco (Ivrea)*, costituisce, all'interno della complessiva ricerca sul restauro del moderno, un caso speciale perché, nel perseguire una riconfigurazione degli spazi, spinge, di fatto, ad un ripristino attento delle qualità spaziali originarie, introducendo anche, e con particolare attenzione, il tema degli arredi, degli impianti e della loro necessaria messa in sicurezza e aggiornamento. L'attività della ricerca, quindi, supportata dallo studio delle differenti versioni di progetto redatte da Ridolfi, non si esplica attraverso una semplice riproposizione, ma attraverso un oculato ridisegno, spinto alla scala del dettaglio, che fa affiorare con chiarezza assoluta la coerenza ed i principi su cui si basa il progetto ridolfiano.

Nelle relazioni di molte tesi è facile trovare l'espressio-



ne: «il progetto come strumento di conoscenza dell'architettura». La veridicità di tale affermazione si basa spesso sugli esiti impliciti del progetto stesso. Nella tesi di *Brigida Santangelo*,<sup>20</sup> riguardante il *Mercato Ittico* di Luigi Cosenza a Napoli, il significato della frase ricorrente trova una sua concreta applicazione nel processo di conoscenza dell'architettura; infatti, l'aver ipotizzato nuove destinazioni d'uso e conseguenti configurazioni spaziali, ha dimostrato, passo dopo passo, la vera natura del mercato e quindi i suoi principi fondativi. In questo iter le ipotesi prese in considerazione e poi superate, hanno avuto, nella fase di conoscenza un ruolo fondamentale, di cui l'esito finale, ribadendo

18. DE FAZIO A., *Il restauro del moderno e i nuovi modi di abitare la città. Il progetto contemporaneo sul moderno: limiti e possibilità. Conservare, riscrivere, cancellare. La riscrittura architettonica del cinema Apollo di Filippo Rovigo alla luce delle nuove tecnologie di comunicazione digitale*, tutor: Prof. Antonino Marino (ciclo XVI).



Fig. 14. DE FAZIO A., *Progetto di restauro, prospettiva del cortile interno*

19. LODATO I.M., *Il Restauro del Moderno. Conservazione e riuso. Un caso studio - L'asilo di Mario Ridolfi a Canton Vesco, Ivrea*, tutor: Prof. Tilde Marra (ciclo XVI).

Fig. 15. LODATO I.M., *Progetto di restauro, dettagli esecutivi*

20. SANTANGELO B., *Rivalorizzazione del mercato ittico di Luigi Cosenza a Napoli. Un caso studio tra metodologia e progetto*, tutor: Prof. Ludovico Fusco (ciclo XVIII).



Fig. 16. SANTANGELO B., *Progetto di restauro, spaccato prospettico*

l'integrità spaziale dell'aulico volume interno, è la dimostrazione evidente.

21. BURGIO G., *Il restauro del moderno: il caso del cambio d'uso del Cinodromo Meridiana (Barcellona) di Antoni Bonet Castellana e Josep Puig Tornè (1961-1963)*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi (ciclo XVII).

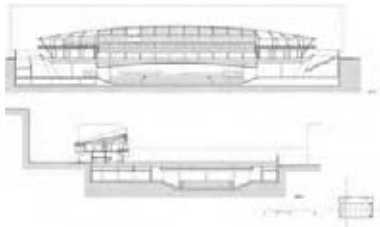


Fig. 17. BURGIO G., *Progetto di restauro, spaccato prospettico*



Fig. 18. COTTONE D., *progetto di restauro, spaccato prospettico*

22. COTTONE D., *Il Cotonificio Siciliano: il restauro del moderno e la questione dell'uso*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi (ciclo XVII).



Fig. 19. FILI S., *Progetto di restauro, modello virtuale*

23. FILI S., *La sede SGES di Giuseppe Samonà a Palermo*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi (ciclo XVII).

La tesi di *Gianluca Burgio*<sup>21</sup> è tra quei lavori di ricerca che rientrano nell'auspicato rapporto virtuoso tra Università ed Enti locali. Non a caso, forse, questa felice coniugazione tra istituzioni ha avuto applicazione a Barcellona, in un importante edificio pubblico originariamente destinato a *Cinodromo*. Il cambio di destinazione d'uso ipotizzato dalla tesi (centro sportivo) dimostra come l'attività di studio abbia saputo cogliere le potenzialità dell'opera realizzata e i bisogni dell'intorno urbano. Il progetto, in particolar modo, ha saputo riguardare con misura sia gli spazi interni che gli esterni dell'ex Cinodromo Meridiana, individuando anche le nuove relazioni che è possibile, oggi, tessere con il quartiere entro cui sorge questo particolare edificio.

Le due zone industriali di Brancaccio e Partanna Mondello costituiscono delle isole all'interno della città di Palermo in cui sono presenti alcune architetture industriali con precipue qualità. Nell'area di Partanna Mondello, insieme alla vicina fabbrica progettata da Marco Zanuso, ha un suo rilievo il grande edificio per il *Cotonificio Siciliano* progettato da Pietro Ajroldi e oggetto della tesi di *Dario Cottone*.<sup>22</sup> Quest'ultimo, nel riconfigurare gli ampi spazi industriali, ha saputo soprattutto mettere in evidenza la particolare qualità della luce e la costruzione modulare dello spazio interno. Il corretto approccio di lettura ha guidato così il dottorando ad individuare una destinazione d'uso (mercato tessile coperto) compatibile con i principi originari ed in grado di esaltarne le peculiari qualità spaziali.

L'edificio *SGES (poi Enel)* di Giuseppe Samonà è una delle poche architetture contemporanee significative presenti nel tessuto di espansione di Palermo formatosi nei due decenni successivi alla seconda guerra mondiale. La particolarità di questo edificio risiede nell'aver definito con i suoi volumi gli spazi urbani in formazione e nell'aver scelto un linguaggio, all'interno della tradizione del movimento moderno, in grado di identificare, in maniera inedita per Palermo, un luogo specifico della città attraverso un'architettura. Da questa breve premessa è facile intuire come una errata interpretazione del cambio di destinazione d'uso avrebbe potuto svilirne il ruolo urbano compromettendone i caratteri architettonici. La ricognizione storico-critica e l'attività di progetto svolte da *Stefania Fili*<sup>23</sup> si propongono come alternativa rispetto alle incaute trasformazioni dello spazio interno recentemente apportate dall'ENEL, pur riproponendo la trasformazione d'uso in albergo già prevista dalla società proprietaria.

La straordinaria spazialità della *Vasca per prove idrodinamiche*, costruita dalla Regia Aeronautica nella base di Guidonia-Montecelio negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale, con la tesi di *Valentina Fazio*<sup>24</sup> è finalmente riconosciuta, per la prima volta, come qualità preminente di questa architettura, facendola emergere dalla produzione di maniera usualmente concepita dagli ingegneri del Genio. Lo stato di totale abbandono in cui attualmente versano questi edifici specialistici, legati ad una funzione originaria ormai del tutto decaduta, dimostra la necessità di rintracciare nuove funzioni che ne rileggano principi e qualità spaziali. Il progetto di restauro opera una conversione in direzione didattico-museale di questi spazi (Museo della Scienza e della Tecnica Aeronautica), rileggendo il sistema Vasca nel complesso degli interessanti edifici della base e del loro rapporto con la città di Guidonia.

Nel verificare il particolare rapporto tra struttura e spa-



zio presente nelle due *aviorimesse* di Pier Luigi Nervi poste nello stagnone di Marsala, *Giulia Argiroffi*<sup>25</sup> ha saputo cogliere le qualità spaziali degli interni coniugandole con il piano metafisico dello spazio esterno e dello stagnone. Per rafforzare l'interpretazione metafisica era fondamentale la scelta di nuove destinazioni d'uso che non implicassero un capovolgimento delle spazialità interne ed esterne. La scelta di tali destinazioni è stata ripresa da alcune indicazioni fornite dalla Provincia regionale di Trapani, proprietaria delle due aviorimesse, e la tesi, attraverso un'ipotesi di progetto, ha riconfigurato gli interni delle due aviorimesse destinandoli rispettivamente a spazio espositivo e a centro sportivo.

La "Palazzata" di Messina ha nella *ex Casa del Fascio* di Giuseppe Samonà un fulcro urbano di valore indiscusso. Questo suo ruolo è oggi compromesso dalle improprie e frammentarie destinazioni d'uso presenti e

24. FAZIO V., *La Vasca Idrodinamica del Centro Sperimentale Studi ed Esperienze della Regia Aeronautica a Guidonia-Montecelio (1928-1943). Riconoscimento e progetto di restauro*, tutor: Prof. Emanuele Palazzotto (ciclo XIX).

Fig. 20. FAZIO V., *Progetto di restauro, fotomontaggio*

25. ARGIROFFI G., *Le aviorimesse di Pier Luigi Nervi a Marsala. Riconoscimento, acquisizione e restauro di un patrimonio storico e culturale*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi; co-tutor: Arch. Paola Barbera (ciclo XIX).

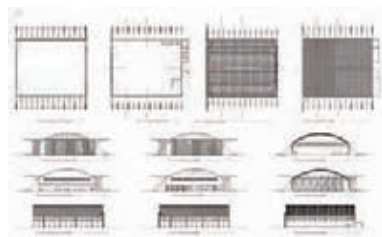


Fig. 21. ARGIROFFI G., *Progetto di restauro, piante e sezioni delle aviorimesse*

26. FEIST B.T., *La Casa del Fascio a Messina di Giuseppe Samonà e Guido Viola. 1936-1940*, tutor: Prof. Cesare Ajroldi; co-tutor: prof. Paola Barbera (ciclo XX).



Fig. 22. FEIST B.T., *Progetto di restauro, modello*

27. DE SIMONE G., *L'adeguamento liturgico della chiesa di Francavilla al Mare*, di L. Quaroni, tutor: Prof. Andrea Sciascia (ciclo XX).

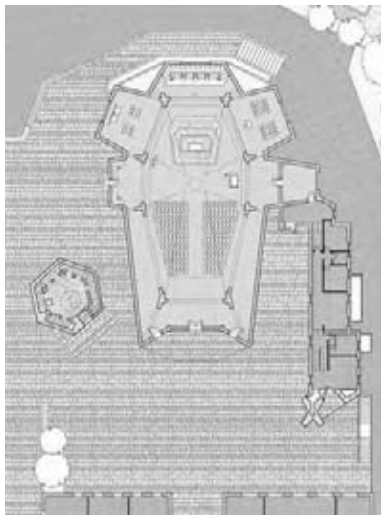


Fig. 23. DE SIMONE G., *Progetto di restauro, modello*

28. DAVI E., *Architettura e urbanistica nella ricerca di Saverio Muratori. Il restauro dell'edificio I3/P a Cortoghiana*, tutor: Prof. Pasquale Culotta; co-tutors: Prof. Antonello Sanna, Prof. Andrea Sciascia (ciclo XIX).

dalla recente linea tranviaria che ne recide i rapporti con il fronte a mare. La tesi di *Beatrice Teresa Feist*<sup>26</sup> ha lavorato contemporaneamente su un doppio registro. Avendo scelto una linea realista è stata confermata la presenza della tramvia, ma sono stati opportunamente ridisegnati gli immediati margini urbani ricadenti in prossimità del perimetro dell'edificio, mentre l'interno è stato in buona parte riconfigurato secondo il progetto originario ma assumendo le nuove funzioni di Centro Culturale, e si è riusciti così a rispettare gli originari caratteri dell'edificio, compresi quelli simbolici. Attraverso un'interessante interpretazione della torre e un nuovo collegamento verticale, l'architettura diviene anche uno straordinario belvedere sul panorama dello stretto, proseguendo il percorso architettonico e urbano nel coronamento della torre.

All'interno della difficile problematica dell'architettura per la liturgia si inserisce la tesi di *Gioacchino De Simone*<sup>27</sup> che ha studiato la *chiesa di Francavilla al Mare* di Ludovico Quaroni. Questa chiesa, come alcune altre realizzate dal maestro romano, è una chiesa preconciata che negli anni ha subito una serie di adeguamenti che ne hanno compromesso la calibrata modulazione spaziale. Un nuovo posizionamento delle eminentialità (altare, ambone, battistero...) ha riletto sapientemente i principi architettonici originari che informano tanto le qualità spaziali interne che le esterne. In quest'ultimo ambito, sono più evidenti le trasformazioni apportate dal progetto, giungendo alla realizzazione di un nuovo battistero, laddove questo era previsto in origine, di una pavimentazione e degli opportuni collegamenti verticali che ricongiungono la chiesa al margine della costa sottostante.

### L'aggiunzione/completamento

Nel Moderno, soprattutto in Italia meridionale, avviene spesso che la questione del restauro si ponga come completamento, rispetto ad una parte rimasta sin dalla nascita priva di una sua configurazione compiuta, sulla base di quanto previsto nel progetto originario. A questa tipologia di casi e quindi di interventi si affiancano quelle situazioni inerenti ad esempi in cui nuove condizioni, intervenute nel corso del tempo, hanno modificato gli originari rapporti tra manufatto e contesto. Si richiede così, spesso, quantomeno un parziale ripensamento degli spazi originari e l'inserimento di nuovi volumi e funzioni. Ovviamente, in questa casistica possono rientrare anche situazioni intermedie, in cui al mancato completamento si è sovrapposta anche una consistente trasformazione del contesto.

Nell'esperienza di ricerca condotta sulla città di fondazione di Cortoghiana da *Emanuela Davi*,<sup>28</sup> ci si è tro-



vati in una condizione urbana incompleta rispetto al disegno originario di Saverio Muratori, ma sufficientemente chiara per definire quei principi architettonici e urbani che possono indirizzare un completamento alla scala dell'edificio e a quella dell'intera città. In particolare modo la Davì ha studiato l'*edificio I3/P*, una delle quinte che determinano l'invaso ad "L" della piazza centrale della città, nel quale alla definizione del prospetto sulla piazza e all'attento studio delle tipologie non ha corrisposto, negli anni della realizzazione, un'adeguata cura per il prospetto posteriore. Quest'ultimo, inoltre, è oggi reso del tutto illeggibile a causa di una consistente serie di superfetazioni che testimoniano la necessità di un aggiornamento tipologico e dimensionale delle residenze e che rendono lo stesso prospetto molto lontano da quel *modus operandi* di Muratori che sviluppava sempre un ragionamento progettuale orientato a partire dall'esterno. È così che la totale cancellazione dei caratteri urbani del prospetto posteriore (per altro prospiciente, almeno nel progetto originario, su un importante viale alberato) conduce nel progetto di restauro ad una totale riconfigurazione, attraverso la sovrapposizione di una addizione volumetrica che, pur dichiarandosi linguisticamente del tutto differente da quella opposta, fa riemergere il ragionamento urbano sui caratteri dell'architettura che sta a suo fondamento.

Nell'articolato progetto di Ernesto Bruno La Padula per l'odierna piazza della Libertà di Ragusa, che include la *Casa del Fascio e del Balilla* e che è completata dai due edifici ad emiciclo di Francesco Fichera, si inserisce l'intervento di *Daria Caruso*,<sup>29</sup> che svolge il delicato compito di completare l'insieme, reinterpretando la volumetria della palestra prevista dal progetto originario (e andata distrutta). Buona parte dell'interesse che suscita questa ricerca, muove dalla dialettica che ha saputo instaurare tra l'originaria morfologia e lo scarto linguistico contemporaneo. Tale impostazione consente una rilettura dell'intera struttura urbana progettata da La Padula, la conseguente distribuzione degli spazi interni e di relazione e l'ipotesi di un inserimento che si segnala per la sua "misura".

All'interno dell'ampio tema dei quartieri di edilizia residenziale pubblica, il *quartiere INA-Casa a Sciacca* progettato da Giuseppe Samonà non fa eccezione nel suo essere stato inglobato, nel corso dei decenni, dall'espansione urbana. Tale condizione ha profondamente mutato i margini del quartiere stesso e i rapporti da questo instaurati con il paesaggio circostante. Tale trasformazione ha riguardato anche gli edifici dello stesso insediamento, con superfetazioni nate, ancora una volta, per l'emergere di nuove esigenze abitative non considerate negli anni della progettazione. La somma



Fig. 24. DAVI E., *Progetto di restauro, modello virtuale*

29. CARUSO D., *La Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula, Ragusa 1934-1937. Un progetto di restauro tra valore urbano e dettaglio architettonico*, tutor: Prof. Antonino Marino (ciclo XVIII).



Fig. 25. CARUSO D., *Progetto di restauro, planimetria generale*



30. PROVENZANI A., *Il Quartiere INA-Casa (1950-52) di Giuseppe Samonà a Siacca. Progetto e strategia per il restauro*, tutor: Prof. Tilde Marra (ciclo XIX).

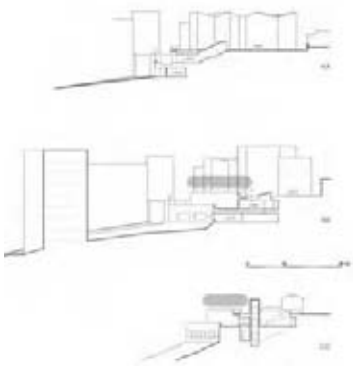


Fig. 26. PROVENZANI A., *Progetto di restauro, sezioni*

31. PEDALINO A., *Il restauro della chiesa Valdese di Pachino di Leonardo Ricci*, tutor: Prof. Emanuele Palazzotto (ciclo XX).



Fig. 27. PEDALINO A., *Progetto di restauro, vista del cortile interno*

Fig. 28. MESSINA F., *Progetto di restauro, vista prospettica dell'addizione*

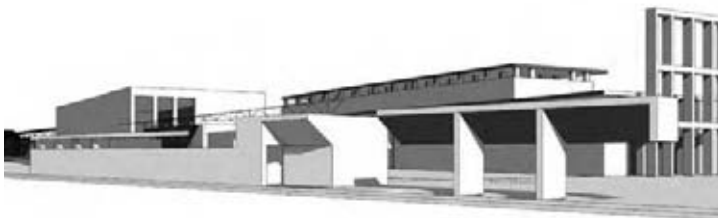
delle due alterazioni (dei margini e degli edifici) ha inficiato una parte considerevole delle caratteristiche architettoniche e dell'identità urbana del quartiere. L'intervento di *Antonio Provenzani*<sup>30</sup> risponde ad entrambe le questioni, riuscendo a proporre una riflessione completa sui margini, contemplando la possibilità di inserire nuove funzioni (parcheggi) e reinterpretando alcuni principi delle architetture di Samonà, ma anche dando connotati architettonici a nuove aspettative dell'abitare contemporaneo.

Tra le opere siciliane di Leonardo Ricci si ricordano sempre gli interventi di Monte degli Ulivi a Riesi, lasciando sullo sfondo il minuto ma interessante intervento del *Tempio Valdese di Pachino*. Quest'opera ha smarrito alcuni dei suoi tratti identitari in seguito a modificazioni edilizie estemporanee a cui si è aggiunta la mancata realizzazione dell'annesso asilo nido. L'intervento di *Andrea Pedalino*<sup>31</sup> opera su diversi registri: nel rispetto dei principi strutturanti l'opera di Ricci, prova a riportare il "tempio" alle sue condizioni originarie, con interventi minuti ma significativi, e contemporaneamente, ridisegnando l'intero isolato, inserisce il progetto di un nuovo asilo, grazie al quale modula una sequenza di piccoli spazi aperti tra le architetture.

Anche nelle tesi di *Francesco Messina*<sup>32</sup> e di *Francesco Fragale*<sup>33</sup> ritorna l'attenzione del dottorato verso la Fiera di Messina. Entrambi i lavori si interessano infatti al tema del recinto e del rapporto che, attra-



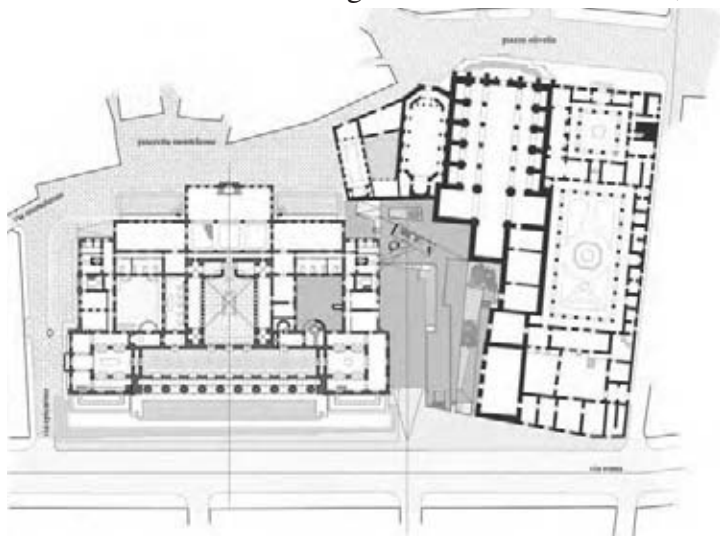
Fig. 29. FRAGALE F., *Progetto di restauro, vista del recinto fieristico*



verso la Fiera, la città di Messina instaura con il suo mare. In particolare le due tesi, da lati opposti del recinto, tentano di rivisitare il rapporto tra muro di con-

fine ed edifici, esplicitando il valore del giunto quale elemento di passaggio tra paesaggi differenti. Francesco Messina recupera l'etereo *Padiglione delle mostre d'Arte e del Turismo* di Vincenzo Pantano, riportandolo alla sua essenzialità primigenia; Francesco Fragale, dopo aver prestato attenzione al "*Padiglione centrale*" dell'*Agricoltura Artigianato ed Industria*, oggetto di successivi interventi da parte di Libera e De Renzi e poi di Vincenzo Pantano, concentra la ricerca ed il lavoro di progetto sul bordo nord del recinto fieristico, riqualificandolo attraverso nuove architetture e ridefinendone anche un nuovo accesso al mare.

La tesi di *Francesca Giardina*<sup>34</sup> si pone rispetto al tema addizione/completamento con assoluta originalità, in quanto l'architettura oggetto di studio, il *Palazzo delle Poste* di Angiolo Mazzoni a Palermo, ha



32. MESSINA F., *Il restauro del Padiglione delle Mostre d'Arte e del Turismo alla Fiera di Messina: il progetto del dettaglio nella dimensione del paesaggio*, tutors: Prof. Antonino Marino, Prof. Laura Thernes (ciclo XVII).

33. FRAGALE F., *La Fiera del Moderno, il "Padiglione centrale" dell'Agricoltura Artigianato ed Industria*, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono, co-tutor: Prof. Laura Thernes (ciclo XIX).

34. GIARDINA F., *Architettura e città nel progetto di restauro del Palazzo delle Poste di Palermo (Angiolo Mazzoni, 1927-34)*, tutor: Prof. Tilde Marra (ciclo XX).

Fig. 30. GIARDINA F., *Progetto di restauro, pianta dei livelli di ingresso*

subito in anni relativamente recenti un'addizione incongrua sul suo fianco nord. Tale nuova volumetria ha occupato uno spazio aperto, originariamente contrassegnato da alti elementi scultorei, che mediavano il rapporto con le diverse quote urbane retrostanti e la stessa massa volumetrica dell'edificio di Mazzoni. La tesi, quindi, raggiunge il suo obiettivo, cioè la riconferma dei principi architettonici insiti nell'opera dell'architetto bolognese, ridando i connotati assoluti al manufatto di Mazzoni, liberandolo dall'incongrua addizione e sostituendo a questa un elemento di risalita che, consentendo una più agevole accessibilità ai piani superiori dell'edificio delle Poste, permette anche di coniugare le diverse quote urbane degli spazi limitrofi e, soprattutto, propone una nuova connessione con la piazza da cui si accede al Museo Archeologico Regionale.

Il progetto di Giovanni Romano per la *Società Umanitaria a Milano* ha concretamente subito una recente amputazione per la necessità di ospitare sulla

35. FISICHELLA V., *La tutela attiva del complesso architettonico dell'Umanitaria a Milano. Progetto di restauro e completamento critico*, tutor: Prof. Andrea Sciascia, co-tutor: Prof. Pierfranco Galliani (ciclo XX).



Fig. 31. FISICHELLA V., *Progetto di restauro, pianta dei pianoterra*

stessa area alcuni nuovi uffici del vicino Palazzo di Giustizia. La tesi di *Valentina Fisichella*<sup>35</sup> dimostra come tali nuove funzioni possano essere ospitate in uno degli edifici preesistenti, aggiungendo a questo nuovi volumi che accolgano gli spazi richiesti dal Tribunale nel rispetto della morfologia complessiva dell'insediamento originario. La ricerca progettuale svolge così un interessante compito tra i nuovi edifici ed i volumi preesistenti, riuscendo a connetterli fra loro non dimenticando le trame di relazioni che è possibile intessere al livello del suolo.

### Conclusioni

Per coloro che avranno voglia di approfondire la lettura delle tesi, oltre le stringate sintesi da noi qui proposte, sarà facile accorgersi dei limiti stessi delle suddivisioni individuate perché se, in premessa, è stata affermata la logica del "caso per caso", anche i quattro temi proposti possono risultare rigidi e schematici rispetto alla complessità delle ricerche.

Tale suddivisione ha però forse il merito di rendere ancora più esplicite quelle tracce che si intersecano in tutte le ricerche, evidenziando il metodo unico di lavoro nel quale sono riconoscibili le peculiarità del Dottorato in Progettazione Architettonica di Palermo.

Riassumendo quindi, nella loro interezza, i lavori di ricerca e ripercorrendo l'indice delle varie tesi, si distinguono sempre e con chiarezza alcuni passaggi, a prescindere dal luogo e dall'autore dell'opera: l'attenzione per un'approfondita analisi storica, un successivo allargamento sulla poetica dell'autore e un conclusivo atto di progetto, misurato scientificamente attraverso l'indispensabile pratica della scrittura. Su quest'ultima fase del metodo di ricerca, quella della scrittura, ha sempre insistito Pasquale Culotta, che individuava in tale pratica l'ambito di maggiore decantazione del processo seguito, come luogo di incontro fra le progressive fasi sopra descritte. La scrittura è vista così come momento di sintesi e di esplorazione di quelle proposizioni a volte ampiamente discusse, in altre solamente accennate, durante gli incontri con il collegio dei docenti. Infatti, senza nulla togliere agli autori e ai tutor delle tesi, le ricerche di Palermo sono sempre state frutto di un concerto di contributi, di sollecitazioni, di indicazioni, in cui ha sempre prevalso la corralità e dove i progressi e gli avanzamenti sono stati misurati in un'ottica di confronto reciproco. Sottolineare quest'aspetto è oggi ancora più significativo, dopo il consistente ricambio di docenti all'interno del collegio per ragioni di diversa natura coincidente con la prematura scomparsa di Pasquale Culotta. Soprattutto a lui si deve, in qualità di coordinatore del dottorato per oltre dieci anni, la costruzione di una struttura che ha messo

a fuoco un metodo di indagine, in cui riflessione teorica e attività progettuale potessero comporsi senza che l'uno prevalesse sull'altro.

Il momento di equilibrio fra i due ambiti era ed è dato proprio dalla scrittura, per sua natura volta ad evidenziare gli squilibri e quindi a stemperare gli eccessi, approfondendo ciò che altrimenti rimarrebbe in superficie, costruendo così un sentiero unico fra l'individuazione dei principi dell'opera e la loro utilizzazione nella fase di progetto. In questo delicatissimo passaggio, fra l'operazione di scavo sull'opera e quello immediatamente successivo (o contemporaneo) del progetto, esistono una serie di membrane sottilissime, quasi impalpabili ma presenti che vengono attraversate, fase per fase, dal dottorando, il quale, procedendo verso la conoscenza dell'opera, la scompone nei suoi vari elementi, riunificandoli nel momento di sintesi del progetto. Il progettare, d'altra parte (come si è tentato di evidenziare nell'exkurs dei vari casi di studio), è rivolto all'introduzione sia di porzioni minime di costruito sia di vaste parti di città ma, indipendentemente dalle dimensioni, il processo del progetto è basato su un percorso chiaro, evidente, sicuro. Tale sicurezza non conduce necessariamente ad esiti brillanti, ma consente il confronto, la trasmissibilità fra le varie ricerche, permettendo anche, nella comparazione reciproca, di correggere le direzioni nel loro svolgersi e di riflettere sulle cosiddette "basi di partenza scientifiche".

Si arricchisce così un metodo di lavoro, voluto da Pasquale Culotta e lasciato in eredità a chi, dopo di lui, ne prosegue l'impegno nel dottorato: un metodo che riporta al centro le intenzioni del progetto, il primato dei principi, le corrispondenze tettoniche, le qualità spaziali e formali e la rispondenza ad uno scopo, ad una funzione, scopo che può anche modificarsi (talvolta radicalmente) nel tempo, ma che non può mai prescindere da una misurata compatibilità con il senso ed i significati propri dell'architettura che la ospita.





## *Perché occuparsi del Moderno?*

Renata Prescia

Se per “restauro” intendiamo, in prima approssimazione, intervento architettonico su una preesistenza, diversamente da “progettazione”, per la quale intendiamo, in prima approssimazione, intervento architettonico ex novo, anche il “restauro del Moderno” si colloca sicuramente nel territorio del restauro, in quanto si occupa di preesistenza, sia pure del Novecento.

Semmai bisognerebbe intendersi innanzitutto su che cosa si intende per “Moderno” e, consequenzialmente, se esso possiede delle specificità rispetto all’Antico.<sup>1</sup>

Secondo le categorie storiografiche costituite quali artifici funzionali alla didattica, “Moderna” è intesa – dagli Storici dell’Architettura – quell’Architettura compresa tra la metà del Cinquecento e la metà dell’Ottocento, mentre “Contemporanea” è quella dalla metà dell’Ottocento ad oggi. Diversamente, per coloro che si occupano, più specificatamente, di Progetto, in genere con questo termine si designano solo opere riferite al Movimento Moderno; contemporanee sarebbero invece le opere coeve alla generazione vivente, non avendo i famosi 50 anni stabiliti dalla legislazione della tutela per essere vincolata.

Ma ancora per “Architettura Moderna” potrebbe intendersi quella che prende avvio dopo la Rivoluzione Industriale e quindi caratterizzata da materiali e tecniche costruttive industriali e non più artigianali;<sup>2</sup> in tal senso a tale patrimonio hanno posto attenzione i Tecnologi.

Lasciando da parte le categorie storiografiche, analizziamo più in profondità le altre due ipotesi: rivolgersi esclusivamente alle opere del Movimento Moderno inteso come quel particolare periodo architettonico degli anni 30, significa privilegiare un ristretto ambito di opere attribuibili ad un preciso lasso cronologico ormai concluso e “d’autore”. L’altra invece configura un ben più ampio ambito d’intervento che comprende architetture più o meno auliche e anche un maggior ventaglio di tipologie, ivi inclusa l’“archeologia industriale”. D’altronde la nuova Legge di tutela, il Codice dei beni culturali e del paesaggio, ha ormai sancito giuridicamente l’allargamento degli oggetti da tutelare, passando dal concetto storico di “monumento” a quello, di ben più ampio respiro, di “patrimonio culturale”.<sup>3</sup>

1. Sulle questioni definitorie del Moderno, Postmoderno e Contemporaneo non si può eludere la conoscenza dei seguenti testi: VATTIMO G., *La fine della modernità*, Milano 1985; HARVEY D., *La crisi della modernità*, (ed.orig. 1990), Milano 1997; CHIURAZZI G., *Il postmoderno*, Torino 1999.

2. Maurizio Boriani ha scritto: «si può definire “moderna” tutta l’architettura che impiega materiali costruttivi innovativi rispetto a quelli tradizionali o che produce e impiega in modo innovativo i materiali tradizionali». BORIANI M., *La sfida del Moderno. L’architettura del XX secolo tra conservazione e innovazione*, Milano 2003.

3. Cesare Brandi, ispiratore della Carta del restauro del 1972 (recepita anche dal Ministero per i BB.CC.AA.), e autore della *Teoria del restauro*, l’ultima, vera, filosofia del restauro da cui necessariamente deve partire ogni ragionamento attuale, traccia una distinzione tra un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo alle opere d’arte. Mentre il primo si esaurirà nel ristabilimento della funzionalità del prodotto, nel secondo, tale ristabilimento sarà solo un lato secondario o concomitante, mai quello primario. BRANDI C., *Teoria del restauro* (ed. orig. 1963), Torino 1977, p. 4. La realtà della tutela oggi fa riferimento al Codice dei beni culturali e del paesaggio, Decr. Leg. N. 42 del 22.1.04 e successivi Decr. Legs. N. 157 del 24.3.06, nn. 62 e 63 del 26.3.08.

4. Concordo pienamente con quanto suggerito da Gaetano Miarelli Mariani: «se è necessario difendere il pluralismo che è un valore del nostro tempo, è anche indispensabile individuare i modi per definire una linea di condotta ampiamente condivisibile, tanto più che l'oggetto di cui si parla consiste nella difesa dei beni culturali». MIARELLI MARIANI G., *Il progetto, le strutture e gli operatori*, in DAVID P.R., GIGLI L. (a cura di), *Il progetto di restauro*, Roma 1995, p. 27.

5. Con L.R. n. 15 del 14.3.06 è stato istituito, all'interno dell'Ass.to Reg.le per i BB.CC.AA., il "Dipartimento per l'arte e l'architettura contemporanea" (DARC) reso operativo nel febbraio 2007 al fine di promuovere, sostenere e valorizzare l'arte e l'architettura contemporanea a cui si riconoscono pari dignità rispetto alle testimonianze del passato. Esso viene chiamato a dichiarare l'importante interesse artistico delle opere di architettura contemporanea, con un procedimento normato dal Decreto del 15.3.07. Il Dipartimento, che aveva avviato una fitta serie di iniziative, è stato soppresso con L.R. n. 19 del 16.12.08. Norme per la riorganizzazione dei Dipartimenti Regionali. Ordinamento del Governo e dell'Amm.ne della Regione.

6. Sulla questione antico/nuovo cfr. FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F., *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, 2 voll., il Poligrafo, Venezia 2007.

7. L'obiettivo è quello di riconsiderare un profilo formativo della figura dell'architetto, adeguato ai nuovi tempi. Sui problemi della formazione nelle Facoltà d'Architettura cfr. il Dossier "Insegnare il restauro oggi", in «Ananke», 42, giugno 2004 (in specifico i contributi del prof. Vassallo e del prof. Boriani) e gli Atti del Workshop *Teaching Conservation/restoration of the architectural heritage*, tenutosi

Per chi si occupa di restauro, risulta sicuramente più congeniale la seconda definizione, essendo da sempre e comunque il restauro attività che si rivolge alle preesistenze quali testimonianze di storia e d'arte e/o documenti in cui la firma d'autore è una componente sicuramente qualificante, ma non indispensabile per attivare le sue strategie conservative.

In ultima analisi, il nostro impegno sarebbe pertanto lo stesso che riversiamo verso l'Antico e secondo la metodologia di lavoro che è costitutiva del progetto di Restauro: rilievo, ricerca storica, carta dei materiali, dei degradi e/o dissesti, programma conservativo, progetto delle necessarie variazioni (aggiunte, reintegrazioni, adeguamento funzionale).

Ciò premesso, è comunque una risorsa constatare che verso questo patrimonio converge l'attenzione da più punti di vista perché il patrimonio culturale è di tutta l'umanità, perché la cultura è universale e nessuno può creare delle riserve personali su cui operare in esclusiva. Ma è pur vero che le diverse strategie devono coordinarsi perché un solo punto di vista non può essere risolutivo delle complessità poste da un fatto articolato quale è ogni architettura, a qualunque periodo cronologico appartenga.<sup>4</sup>

Avere individuato il "restauro del Moderno" come ambito autonomo, anche a livello di istituzioni di tutela,<sup>5</sup> è solo una dichiarazione d'interesse di studio, un fatto comunicativo, che non incide nella sostanza del lavoro, che da sempre ogni comunità dedica nei confronti delle manifestazioni del passato. Anzi direi che questo tema potrebbe costituire un utile ambito operativo di ri-composizione di troppe spinte divaricazioni venutesi a creare con la sia pur lecita corsa alle specializzazioni disciplinari determinatasi nell'ultimo cinquantennio, e, in particolare nella vera e propria forbice accademica tra "restauratori" e "compositivi", avviatasi a partire dalla dialettica antico/nuovo esplosa con violenza nel dopoguerra.<sup>6</sup>

Forse è un'utopia parlare di coordinamento o di lavoro interdisciplinare ma credo che solo esso possa restituire una dignità alla figura unitaria dell'Architetto, indebolitasi in questo ultimo ventennio anche a causa di tali divaricamenti.<sup>7</sup> Mi incoraggia in questa mia convinzione<sup>8</sup> constatare nei progettisti, nei confronti delle opere del Movimento Moderno realizzate da quelli che per loro sono i "Padri" del loro fare architettonico, un maggiore gradiente di attenzione all'ascolto, che per i Restauratori è normalmente rivolto alle opere di tutti i periodi storici, che li induce a non assumere quegli atteggiamenti troppo spregiudicati che magari avevano assunto nei confronti di un passato che proprio dai protagonisti del Movimento Moderno era inteso come "tabula rasa".<sup>9</sup>

In tal senso si muove anche la lucida lettura espressa da

Franco Purini sullo stato dell'architettura italiana d'oggi alla ricerca di una reinventata modernità, che proprio questa tabula rasa deve rifiutare: «Le città sono il luogo dove si deve ricercare una nuova nominazione dell'esistente, che renda superata la contrapposizione tra la cultura della conservazione e un'innovazione entusiasticamente votata ad un'illustrazione tematizzata del caos [...] Un'alleanza tra le legittime necessità di tutelare il patrimonio storico in un quadro di rinnovamenti architettonici e urbani potrebbe ancora costituire per l'Italia una risorsa essenziale [...] quella che si propone non è una riconciliazione buonista ma l'unica modalità in grado di restituire agli architetti italiani la possibilità di agire con successo in una competizione globale sempre più dura».<sup>10</sup>

### Una traiettoria di ricerca

Fermo restando l'unità di metodo di cui ho appena trattato, studiare l'architettura moderna rispetto all'antica consente inedite prospettive di ricerca.

1. Avviare un'adeguata valutazione storiografica o, forse, anche una semplice inventariazione/catalogazione, ancora non esistente.

Questo non è un compito da sottovalutare perché invece è la base, ineliminabile e urgente, per bloccare i rischi della distruzione/abbandono dell'architettura moderna, oggi più dell'antica fortemente esposta. Ma, ancora, è essenziale perché fare la storia di queste architetture significa anche ricondurre la "storia dei restauri" all'interno di esse, di cui costituiscono, a tutti gli effetti, fasi del loro processo formativo caratterizzante proprio il Novecento. Se da un lato la ricerca è più semplice per la maggiore sussistenza di archivi oltre che, spesso, per la possibilità di parlare con i progettisti, ancora viventi, dall'altro più difficile è la logica dell'incarico pubblico la cui istruttoria e/o gestione è svolta da svariati uffici e, soprattutto, la cui realizzazione è stata spesso stravolta da esigenze normative e/o economiche che, in maniera diversa, hanno caratterizzato questo secolo sicuramente più di quanto non avvenisse nel passato. Si verifica allora che certe opere realizzate e sulle quali si sono costruite valutazioni storiografiche, in realtà siano esiti molto diversi, quasi sempre peggiori, di quanto progettato (illustrazioni di riferimento).

2. Avviare una conoscenza tutta interna ai materiali e alla loro capacità di durare nel tempo o, piuttosto, alla nostra di farli durare.<sup>11</sup>

Ciò induce, da un lato, a ricondurre l'esercizio della progettazione contemporanea a quell'ambito, che è proprio dell'Architettura, della Costruzione che, da qualche tempo, sembra essersi perso a tutto favore della mera immagine formale, del sensazionale, della

all'Università di Genova, Facoltà di Architettura, nell'ottobre 2007, come esordio del sub network in Conservazione, con l'EAAE e l'EHNSA, a cura del prof. Stefano Musso, EAAE n. 38, 2008.

8. Già espresso in PRESCIA R., *Restauro e (è) innovazione*, in AJROLDI C., APRILE M. (a cura di), *Innovazione in architettura*, Palermo 2008, pp. 62-67.

9. Il dottorato di Palermo di cui faccio parte, si propone di dare un contributo in tal senso «costituendosi come un momento riconoscibile di resistenza contro una deriva legata al puro atto artistico». AJROLDI C., *Il restauro del moderno: un progetto a Palermo*, in PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, Quaderni del Dottorato in Progettazione Architettonica, Univ. di Palermo, Napoli, Reggio Calabria, Palermo 2007, p. 9.

10. Purini F., *La misura italiana dell'architettura*, Roma-Bari 2008.

11. Cfr. *Architettura e materiali del Novecento. Conservazione Restauro Manutenzione*, atti del convegno di Bressanone, XX, 2004

moda. Innumerevoli sono le grida di allarme per architetture che, a pochissimo tempo dalla realizzazione, già denunciano guasti notevoli che non possono attribuirsi alla “verifica del tempo”, ma piuttosto ad imperizia costruttiva, anche se stiamo parlando di opere progettate dalle cosiddette Archistar del nostro tempo. È il caso del *Bundestag* di Berlino di sir Norman Foster che ha, a soli venti anni dalla realizzazione, 450 finestre rotte, sistemi antincendio difettosi, stanze allagate, condizionatori difettosi. È il caso del ponte di Santiago Calatrava a Venezia: bisogna monitorarlo perché si muove.

Dall'altro innesca una seria e profonda riflessione sul seguente interrogativo: i materiali moderni sono conservabili o no? Sono stati posti in opera per durare o no?

Una casistica di esempi realizzati sembrerebbe dire di no: a fronte del caso di conservazione esemplare del grattacielo Pirelli, tantissimi sono i casi di sostituzione/eliminazione: vedi quelli significativi della produzione di Franco Minissi in Sicilia, quali le coperture di Piazza Armerina. Diviene sicuramente necessario allora un allargamento di conoscenze/ricerche sperimentali sui modi del degrado e relativi programmi d'intervento dei materiali moderni: cemento, ferro, vetro ecc.

Diviene inoltre necessario un momento di riflessione etica prima dell'intervento: è assolutamente indispensabile la sua esecuzione o potrebbe essere un “accanimento terapeutico” su un organismo che era stato creato per terminare il suo ciclo vitale in un certo, limitato, lasso di tempo, e quindi può essere evitato?

3. Avviare una ri-fondazione dell'architettura attraverso una ri-fondazione dei rapporti tra storia e progetto, tra luoghi ed usi.

Le stratificazioni/trasformazioni dell'Antico sono state realizzate per volontà d'arte, per abbellire o per ammodernare la fabbrica al nuovo periodo storico mantenendo una continuità di funzione; quelle del Moderno sono determinate invece da più svariate esigenze tutte da perlustrare, spesso per meri motivi utilitaristici, non sempre compatibili, o per altri motivi “esterni” alla fabbrica, tutti da esplorare.

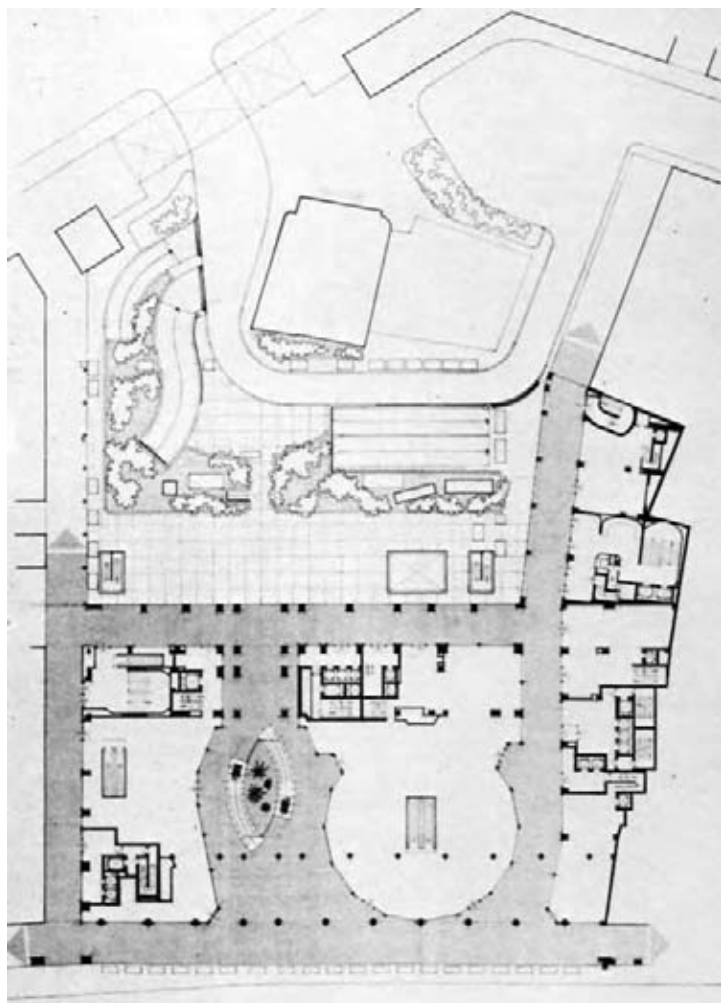
Questi rapporti sono la nota caratterizzante una vicenda italiana dell'architettura, e re-interpretarli con gli occhi di oggi può dare un significativo contributo alla “reinventata modernità” di cui tratta Purini.

Intelligenti strategie di valorizzazione e comunicazione culturale possono porre le basi per una reale salvaguardia del nostro patrimonio culturale preventivamente ad ogni sia pur necessario intervento diretto sull'opera, anche per la consapevolezza che l'architettura “moderna”, più dell'antica, stabilisce forti connessioni con il territorio, fisico e sociale, in cui si cala per la diversificazione delle tipologie che essa annovera: dalle fabbriche agli ospedali, alle fiere.





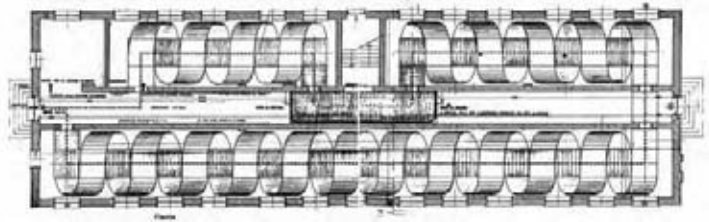
Figg. 1-2. Architetture a rischio: PANE R., *Padiglione della Civiltà Cristiana in Africa*, Napoli all'interno della Mostra delle Terre italiane d'Oltremare, 1939-40. L'edificio, reintitolato come Chiesa di S. Francesca Cabrini nel 1952, è in attesa di un improrogabile restauro



Figg. 3-4. Architetture a rischio: BBPR, *Edificio in C.so Vitt. Emanuele*, Milano 1970. Foto tratte da PIVA A. (a cura di), *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio BBPR a Milano. L'impegno permanente*, Milano 1982. Nonostante una sottoscrizione avviata dal figlio di Belgiojoso, il pianoterra dell'edificio, che costituiva la nota caratterizzante l'intero progetto, sta per essere stravolto per destinarlo ad un uso diverso



Figg. 5-6. Architetture a rischio: BBPR CON LEVI P., SAMONA P., NONO L., *Memorial in onore degli italiani caduti nei campi di sterminio nazisti*, Auschwitz, 1980. Il monumento, nonostante l'impegno attivato con il progetto "Cantiere Blocco 21" dell'Accademia di Belle Arti di Brera, rischia di essere smantellato. Foto tratte da «Quaderni di Ananke», 1, 2009



# Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico

Bruno Reichlin

Negli anni a venire gli architetti dovranno confrontarsi, sempre più di frequente, con l'opportunità o l'obbligo di riutilizzare edifici che hanno perso la funzione originaria, che sono materialmente e/o tecnicamente obsoleti e che non soddisfano le normative (di sicurezza, di comfort o altro) sempre più esigenti e penalizzanti. Sovente il recupero concerne intere aree; "aree dismesse", com'è soprattutto il caso delle zone industriali in seguito alla delocalizzazione, aree estremamente eterogenee e, talvolta, contaminate. Quasi sempre quegli edifici ci interrogano sul loro valore patrimoniale.

Costituiscono essenzialmente una risorsa economica (ad esempio perché la loro demolizione e ricostruzione causa maggiori costi che le trasformazioni relative al riuso)?

Sono una risorsa sociale?<sup>1</sup>

La demolizione è improponibile per ragioni esclusivamente tecniche?<sup>2</sup>

Oppure quegli edifici sono dei monumenti d'arte e di storia "in potenza", vale a dire che attendono soltanto lo studioso che (come un re Mida) li distingue dalla massa indistinta degli oggetti di cui fin lì facevano parte?<sup>3</sup>

Qualsiasi intervento di recupero e di riuso sollecita, in linea di principio almeno, un largo spettro di conoscenze e competenze. Il progetto comincia sin dall'inquadramento storico-critico dell'opera e la riconversione funzionale, il ripristino ed eventualmente il restauro impongono strategie progettuali appropriate. Queste conoscenze e competenze non fanno ancora parte della pedagogia del progetto correntemente impartita nelle scuole d'architettura.

La presentazione di questioni, metodi e strumenti relativi al progetto di recupero, riuso e restauro del patrimonio edilizio recente costituisce il contenuto di questo scritto. Nel corso dell'esplicitazione si vedrà come il riuso e il restauro e, più in generale, la salvaguardia del patrimonio architettonico, possano rimuovere alcune consuetudini di pensiero pervicaci. Prendendo in prestito una felice definizione di Gaston Bachelard, potremmo parlare di veri e propri "ostacoli epistemologici" che impediscono all'architetto "Lambda" di concepire il lavoro creativo e le sue creazioni se non sotto

1. Questo è, ad esempio, il caso di un quartiere che si preferisce risanare per mantenere sul sito un determinato gruppo sociale o culturale. A Zurigo il caffè Odeon, grande e bella sala in stile "secessione" viennese, negli anni 70 del secolo scorso rischiò la chiusura perché vi si ritrovavano gli agitatori della contestazione giovanile e, inevitabilmente, qualche spacciatore di droga; ma alla fine, sotto la pressione dell'opinione pubblica che reclamava il proprio *Le deux Magot* zurighese e vantava il passato storico e lo stile del locale, venne riaperto a metà, mentre l'altra metà trovava una destinazione d'uso più redditizia come boutique d'abbigliamento alla moda.

2. Si è rinunciato a fare saltare con le mine la *Cité Radieuse* di Briey en Fôret perché l'onda d'urto, generata dall'implosione, avrebbe destabilizzato le costose installazioni dell'ospedale vicino.

3. E quando lo studioso re Mida arriva troppo tardi si assiste allo scempio di interi patrimoni: è il caso delle ville costruite da Carl Weidemyer fra Brissago e Ascona, perfettamente integrate nel paesaggio del Verbano e precocissimi esempi di architettura moderna nel canton Ticino. La sistematica sostituzione del vetrocemento nelle chiese di Rudolf Schwarz attesta, invece, più particolarmente, una cecità percettiva e cognitiva nei confronti delle diverse e significative qualità di luce che secondo l'architetto veicolavano una spiritualità ormai affrancata dalla figurazione.

forma di oggetti vistosi e ingombranti (convinti come sono che il lavoro creativo sia una prerogativa quasi esclusiva della professione, condivisa soltanto con i “cugini” artisti i quali, beati loro, non devono affannarsi e combattere contro il cliente prima, e l’utente poi).

Comunque sia, si cercherà di mostrare:

– il potenziale di progettualità inerente all’indagine storico-critica nelle sue diverse specificità. In una formula: che il progetto comincia facendo storia;

– che il progetto di riuso e restauro, per diversi aspetti, richiede il rovesciamento dell’iter seguito nel progetto del nuovo. Schematizzando: nel progetto del nuovo si procede da un programma dato verso la definizione dell’edificio-strumento che lo soddisfa. Nel progetto di riuso, invece, si parte da un edificio dato, che occorre auscultare secondo un approccio multidisciplinare in modo da:

1. determinarne le caratteristiche principali (sotto il profilo della durabilità, del degrado, della distribuzione, della spazialità, dei valori ideologici, sentimentali, collettivi connessi, della normativa vigente, ecc.);

2. desumerne gli usi potenziali compatibili sulla base di interventi a loro volta compatibili e, sovente, necessari. Le qualità del progettista risiederanno, appunto, nelle sue capacità proiettive: come riconoscere in un oggetto la sua vocazione o, meglio, il fascio di destinazioni compatibili a partire da una molteplicità di criteri, che vanno dall’uso fattuale al comfort conseguibili;

– che la cultura e la pratica del riuso e del restauro, col tempo e la pazienza, apriranno forse uno spiraglio epistemologico a una concezione del “far opera”, a un’etica e un’estetica diverse o alternative all’attuale imperante; a una poetica dell’interstizio, della protesi e, quando è il caso, dell’invisibilità, non ignara del piacere sottile che procura la *Entsagung* goethiana. Perché conoscere vuol anche dire riappacificarsi con le cose e le buone ragioni che le fanno ciò che esse sono. Detto con altre parole più accettabili al nostro sentire “moderno”: non c’è ragione perché l’architetto continui ad associare la “creazione” all’idea arcaica di oggetto materiale visibile, palpabile e possibilmente ingombrante, e a concepire il restauro come un torneo cavalleresco fra il vecchio e il nuovo dove il restauro riuscito è un monumento morto con l’onore delle armi. Un affondo conoscitivo, noi sosteniamo, un nuovo punto di vista che modifica la percezione di un oggetto significa anche “far opera” – almeno da quando vale l’assunto che, parafrasando Duchamp, «c’est le regardant qui fait le monument».

Diversamente da chi comprende la salvaguardia come un’attitudine di difesa, reattiva e sostanzialmente conservatrice, che per alcuni esprimerebbe addirittura il

disorientamento e la mancanza di obiettivi chiaramente identificati del mondo contemporaneo, ritengo che, nonostante o proprio in virtù delle difficoltà culturali e tecniche, ideologiche e politiche alle quali va incontro, essa costituisce una delle grandi opportunità offerte all'architetto per ripensare gli strumenti, le ragioni e le attitudini del proprio mestiere, sia nei fondamenti, sia nelle sue relazioni "periferiche" con altre professioni e competenze.

### **Il progetto di riuso e restauro si comincia facendo storia**

La formula "costruire nell'esistente", oggi alla moda, ha almeno un merito: essa designa il fatto che l'immane produzione edilizia moderna e recente ci confronta con oggetti che in gran parte sono ancora confinati nel limbo della critica e della storia; oggetti nei confronti dei quali sovente mancano persino categorie e criteri di giudizio adeguati. Tutti noi conosciamo casi di opere riconosciute a posteriori come insostituibili e passate invece nel conto perdite per non aver incontrato a tempo "la storia" e il loro interprete e mentore.

Costruire l'autocoscienza – epistemica ed ermeneutica – capace di pensare, insieme, sia l'oggetto che ci sta di fronte, sia gli strumenti storico-critici per andare incontro a questo oggetto, è già progetto, è già creazione almeno quanto un concepimento, senza il quale non si dà opera. Tanto per menzionare un caso dove persino storia e critica si mordono la coda: gli edifici multiuso edificati dall'architetto Marc J. Saugey nel centro storico di Ginevra sono da ritenere un tipico esempio della brutale insensibilità con la quale i moderni intervenivano nei centri storici agli inizi degli anni 50, oppure costituiscono degli incunaboli della multifunzionalità e della nuova spazialità urbana di quel periodo, ormai rari e preziosi perché in via di disparizione? Ebbene, ci sono voluti circa cinquant'anni per riconoscere che entrambe le proposizioni sono vere. Così, ad esempio, l'edificio che dalla place des 22 cantons accompagna per un lungo tratto la rue des terreaux du temple decreta la sparizione pura e semplice di una importante cesura storica: le vetrine in diagonale e a pettine che aprono importanti varchi al piano terreno commerciale, creano continuità urbana dove sussistevano percettibili tracce della cesura impressa dai bastioni barocchi al tessuto urbano ginevrino. Ma lo stesso dispositivo instaura, come meglio non si potrebbe sotto il profilo dell'efficacia spaziale e dell'evidenza distributiva e commerciale, la nozione di continuità e trasparenza che caratterizzava le rappresentazioni del centro urbano moderno. E con il blocco Mont-Blanc Centre, Marc Saugey farà ancor meglio: approfittando del declivio della rue Chantepoulet e introducendo rampe in contropendenza, moltiplica le superfici commerciali a livello stradale e



*Fig. 1. SAUGEY M.J., edificio commerciale polifunzionale Mont-Blanc Centre, Ginevra 1951-54, nel vecchio quartiere di Saint-Gervais sulla riva destra del Rodano (foto di B. Reichlin)*



*Fig. 2. Complesso di vecchi edifici sulla rue Chantepoulet, demoliti per far posto al Mont-Blanc Centre*



*Fig. 3. Mont-Blanc Centre, immagine recente della zona d'ingresso coperta alla grande sala del cinema Plaza. Si notino i grandi volumi delle vetrine, l'affaccio della terrazza-bar e del caffè al primo piano (foto di B. Reichlin)*



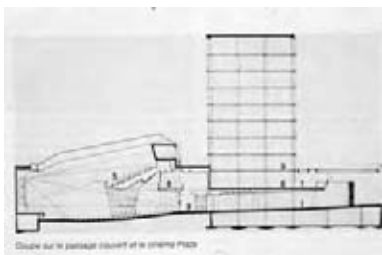


Fig. 4. Mont-Blanc Centre, sezione sul passaggio coperto e il cinema Plaza; si noti la continuità stabilita dall'architetto fra lo spazio urbano pedonale, la zona coperta d'attesa per il pubblico (a doppia altezza su strada e poi più bassa), il foyer del cinema, la galleria di distribuzione vetrata dello stesso e il pavimento in declivio della sala. Già dalla zona coperta d'attesa, che serve pure da passage pedonale che taglia l'angolo dell'isolato, si percepivano le proiezioni d'avanspettacolo



Fig. 5. Mont-Blanc Centre, la sala del cinema Plaza in costruzione: le grandi capriate in alluminio, di una portata di 40 metri, sono già in posizione (foto di M. Kettel)

crea passaggi che sono allo stesso tempo spazio offerto al *flaneur*, moltiplicatori di affaccio commerciale sullo spazio pubblico, luogo coperto di attesa davanti alle casse di una vasta sala cinematografica e prolungamento del foyer della stessa; insomma, una fantastica epitome di intensità e densità di stimoli, segni ed eventi metropolitani delle *trente glorieuses*.

Un primo atto progettuale consiste, dunque, nell'assegnare all'oggetto in predicato una posizione ben identificata all'interno delle svariate – e mutevoli – storie che a titoli diversi e sulla base di criteri non sempre fra di loro coerenti e transitivi si propongono una missione patrimoniale. Così, non è la mancanza di conoscenze fattuali ma una carenza storico-critica che è stata fatale ai *planchers mobiles*, alle facciate vetrate e all'ingegnoso impianto di riscaldamento e ventilazione della Maison du Peuple di Clichy (1935-40 ca.), “restaurata” di recente.

In questo caso, la materia e le idee sacrificate appartenevano a differenti storie: la storia materiale dell'opera, la storia dell'impiantistica, la storia delle idee tayloriste e fordiste nell'architettura delle avanguardie e di quella francese in particolare.

Sempre a proposito del postulato rapporto fra il fare storia e il progetto, l'esempio pone la questione se la pratica storiografica corrente produca le conoscenze necessarie a chi riusa e restaura. Siamo tentati di dire: “solo in parte”. In altra sede ho sostenuto che gli architetti devono partecipare, con le prerogative attinenti alla loro professione e alle loro pratiche, alla costruzione di una storia dell'architettura del XX secolo integrativa delle attuali. Ho sostenuto che l'architetto della salvaguardia – al di là del progetto – dovrà fare i conti almeno con due aspetti del lavoro storiografico che, al momento, sembrano relegati fra le *basse bisogne*.

Si tratta della monografia dell'opera da un lato, e dell'approccio manualistico (volto a documentare e a inventariare) dall'altro.

### Lo studio monografico dell'opera

Consideriamo in breve queste mansioni, cominciando dallo studio monografico dell'opera, che va precisato perché la nozione corrente di monografia, in tempi recenti, è stata oggetto di critiche, in parte certamente giustificate, ma che “gettano il bambino con l'acqua sporca”.

È ormai banale sostenere che, in linea di principio, non si può dare riuso, ripristino o restauro di un edificio senza un'antecedente investigazione a carattere monografico. La messa a punto preventiva di studi monografici di edifici “passibili di un recupero” (per il riuso, il restauro o il ripristino, poco importa), dovrebbe diventare pratica corrente e terreno d'incontro fra architetti e storici. E, si è tentati di aggiungere, potrebbero costi-



tuire una esercitazione “obbligata” opportunamente pianificata nel curriculum degli studenti di architettura così come lo è, fino ad un certo punto, la sempiterna “edilizia residenziale”.

Dove per monografia si intende non soltanto una raccolta di dati sulla committenza, sull’incarico, sulle maestranze e il cantiere, sull’inquadramento storico usuale, insieme al dossier dei piani di rilievo, del descrittivo locale per locale ecc., ma pure – e aggiungerei, soprattutto – un’analisi architettonica che tragga partito da tutte le risorse, trascorse e attuali, della critica architettonica. Il che vuol dire rivisitare e rielaborare criticamente lo strumentario ermeneutico della *Kunstwissenschaft*, rimettendo all’ordine del giorno la nozione di “Tettonica” – che va distinta dalla costruzione, con la quale, però, fa coppia –, di *Raumgestaltung*, di “Stile”,<sup>4</sup> di “Funzione”.<sup>5</sup> Interessanti aperture critiche sono pure offerte dagli aspetti e dalle questioni che sono proprie dei “generi”,<sup>6</sup> o proprie invece di tematiche particolari, sovente nate per generazione spontanea ma poi “canonizzate”, come la cosiddetta “architettura alpina”, l’“architettura neorealista” ecc., o, ancora, le infinite declinazioni del tipo *roc e rob e maison de week-end* a Saint-Cloud di Le Corbusier.<sup>7</sup>

Questo lavoro monografico non dovrebbe svolgersi nell’urgenza, ma dovrebbe trovare un quadro istituzionale tale da fondare una pratica, creare un mestiere e quindi un fondo di conoscenze evocabili all’occorrenza, come è proprio di ogni ragionevole “capitalizzazione” della ricerca (che non avviene quando i ricercatori sono ingaggiati *ad hoc* e le loro conoscenze accumulate rimangono, comprensibilmente, proprietà privata inaccessibile).

Di volta in volta queste monografie richiederanno competenze diverse e incrociate, a seconda del “genere” di edificio: albergo o scuola, installazione sportiva o patrimonio industriale, quartiere o isolato, opera di un singolo o produzione di un gruppo o di una collettività. Mettendo finalmente a profitto i mezzi dell’informatica nell’elaborazione dei dati, si potranno ottenere dei veri e propri schedari critici che registrano la diffusione di una tecnica o di un tratto stilistico e dove, al novero dei tratti stilistici, figurerà anche l’impiego eventuale di un determinato materiale o di una prestigiosa marca. In questo modo si coglieranno le opere inaugurali, le scuole, il raro superstite di una filiera o la banale ripetizione di un modello. E si compirà un passo ulteriore nel senso di quella che era un’altra idea fissa della *Kunstwissenschaft* di inizio secolo (XX): ottenere una visione “tabulare” – strutturale e sistematica – della produzione artistica di un’epoca o di un genere.

### **Per una storia “enciclopedica” fra osservatorio culturale e manuale delle tecniche e dei mestieri**

Già da quanto precede, il secondo volano dell’indagine

4. Mai come ora questa nozione può rivelarsi produttiva in sede critica, sia perché ci confrontiamo con la diffusione rapidissima di temi e modelli, sia perché gli attuali strumenti informatizzati di riconoscimento formale permetteranno fra breve un sistematico e spietato censimento dei più infimi stilemi.

5. Con riferimento all’uso fattuale, simbolico, affettivo, istituzionale, e altro ancora dell’opera, ma pure alle varie modalità dell’espressione di tali “funzioni”.

6. Le *Gattungen*, come teatri, musei, edifici per lo sport, scuole: la scuola “umana”, e “a scala di bambino” moderna, non è meno ideologica del casermone solido, ampio, dai finestrini e dalle scale imponenti tipico della migliore edilizia scolastica tardo-ottocentesca.

7. Ci si sono cimentati l’Atelier 5, gli architetti Dolf Schnebli, Aurelio Galfetti, Paul Rudolph, Philip Johnson, Antonio Bonet, Edward Durell Stone, Roland Simounnet, Hans Schweizer e tanti altri.

storiografica, senza il quale la monografia rischia di cadere nell'aneddotica, si impone: si tratta della costituzione di un inventario sistematico delle materie e delle conoscenze che concernono il costruito in quanto oggetto della salvaguardia. Inventario che dovrebbe costituire il terreno d'incontro dei più disparati attori della salvaguardia: storici, archeologi, architetti, ingegneri, costruttori, antropologi, ecc., e che dovrebbe aprire la via a collaborazioni di ampio respiro. In un rapporto di logica anteriorità con gli studi monografici, questo inventario potrebbe assumere la forma di un manuale enciclopedico che inventarizza le tecniche e i materiali precisando le date, i luoghi e le circostanze dell'apparizione e/o dell'invenzione, l'area geografica di diffusione, le caratteristiche d'impiego, l'influsso sulla produzione, sul cantiere, ecc., nonché, evidentemente, i problemi legati al degrado, alla sostituzione, ecc.; quando è il caso, la voce enciclopedica menzionerà anche la ricezione: accettazione sociale, influenza sul gusto, "recupero" ideologico da parte delle élites, e così via. Non è questa la sede per esporre il progetto di un tale manuale, ma in breve, un accenno ad alcune sue caratteristiche contribuirà a chiarire il "modello" di formazione storica che auspichiamo per i futuri architetti della salvaguardia.

Prendiamo il caso dell'illuminotecnica moderna, come voce del manuale o materia d'insegnamento, poco importa. Come già l'introduzione del gas o del *tout à l'égoût*, l'elettrificazione, a parte gli aspetti impiantistici, interessa lo storico-architetto per le profonde mutazioni apportate al sentimento di libertà individuale del cittadino, alla coscienza di appartenere ormai, suo malgrado, ad una comunità d'interessi politico-sociali che tesse attorno a lui una rete più densa di interdipendenze (e, a questo proposito, è nota la resistenza organizzata che ha cercato di opporsi alla distribuzione del gas a Londra, agli inizi dell'Ottocento). Quanto all'illuminazione di case e strade, essa ha modificato i tempi di lavoro, la sicurezza delle strade, gli svaghi e l'intimità del cittadino. Essa ha influito persino sulla cosmesi femminile e la pantomima degli attori di teatro.<sup>8</sup>

Certamente l'illuminazione moderna è stata un fattore coagente essenziale dello spazio isotropo e continuo proposto dai vari van Doesburg, Le Corbusier, Mies van der Rohe. Infine, al paragrafo "spazio urbano" della voce "illuminotecnica" si dovranno pur citare i testi fondatori di Kracauer, di Benjamin sulla vita notturna della metropoli, sulle fantasmagorie urbane della pubblicità; o, ancora, il saggio più recente di Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jhr.*

Tutto questo per sottolineare che persino confrontata con aspetti apparentemente anodini, come ad esempio può sembrare l'illuminotecnica, la salvaguardia del

8. Come aneddoto si ricorderà che ne *La Chartreuse de Parme*, Stendhal evoca i timori della bella Sanseverina: che la luce potente e bianca delle lampade Argand, appena introdotta nei saloni, non comprometta l'effetto del trucco che riusciva così bene al lume di candela; e si rammenterà che la sostituzione dei *réverbères* di scena con i proiettori ha messo fine alla carriera degli attori che non hanno saputo adeguare la loro mimica facciale alle mutate condizioni d'illuminazione. Mentre la moderna illuminazione di scena, controllata e uniforme, ha messo le ali all'immaginazione coreografica di un'Adolphe Appia; le sciabolate di luce dei proiettori mobili hanno trasformato gli "stracci" predisposti da Kiesler nella foresta che volge all'incubo la fuga de *L'imperatore Jones*.

patrimonio sollecita l'apporto congiunto della storia dell'arte, della storia delle scienze e della tecnica, della storia sociale e, certamente, anche della storia o antropologia delle sensibilità – così come la intendono e la praticano Alain Corbin e la sua cerchia.

Perché auspicare che questa cultura storica si concretizzi in un manuale, chiamando a contribuire competenze tanto diverse? Il tornaconto strumentale per le scuole, per insegnanti e allievi, così come per i diversi attori della salvaguardia è evidente, tanto più se, aperto a una costante rielaborazione, saprà trasformarsi in memoria vivente di una cultura e di una pratica, inventariando le esperienze fatte e discutendo dei “casi studio”. Fondando e assicurando nel tempo trasparenza e continuità delle scelte e dell'azione, un tale “manuale” finirebbe per fare “giurisprudenza”, perché conferirebbe una certa autorità morale ai casi e alle esperienze che, riferite ai paradigmi dottrinali e teorici di un momento dato, rispecchiano ad alto livello le competenze disponibili.

Sempre a proposito della funzione “progettante” dello studio storiografico, qui vorrei accennare brevemente ad un compito che avrebbe il merito sia di mettere in rete studiosi e conoscenze, sia di confrontare teorie e credenze diverse nel campo della conservazione, sia di obbligare i più disparati attori della salvaguardia a dare visibilità e, quindi, a fornire un quadro sufficientemente coerente del loro impegno culturale e civile: si tratta della creazione di un “museo virtuale dell'architettura svizzera del XX secolo”. Per molti, il museo all'aria aperta del *Ballenberg* continua ad essere sinonimo di una Disneyland nazionalpopolare, destinato a rincuorare il buon cittadino svizzero con l'immagine lenificante di un mondo rurale al meglio della sua forma, di un paesaggio da cartolina dove anche la tecnica fa parte degli “imbellimenti” e dove si celebrano i riti propiziatori: corsi di tessitura della paglia, formazioni da ebaniista con strumenti tradizionali ecc. Ora, di fatto, questa immagine non è che la *façade sur rue* di una impresa dal potenziale scientifico e pedagogico rimarchevole.

Prendiamo come esempio le ricostruzioni all'identico di case contadine così come la storia ce le ha consegnate negli anni 60, ricostruzioni degne degli ambienti – artistici? – di un Kienholz (figlio, non dimentichiamolo, di un fattore). Tali ricostruzioni sono pezzi capitali per un tipo di indagine storica destinata a far da ponte fra una conoscenza specialistica e il senso comune. Si tratta della cosiddetta “storia delle sensibilità” o della quotidianità che con le ricerche di Alain Corbin, di Roger-Henri Guerrand, di Michel Vernes e ormai tanti altri in Francia, di Norbert Elias, di Wolfgang Schivelbusch in Germania, ci ha consegnato libri godibilissimi, libri trasversali che stabiliscono un tramite fra gli umili oggetti d'uso, gli oggetti d'affezione, le



Fig. 6. LOPEZ R., HOLLEY M., edifici per la Caisse Centrale d'Allocations Familiales de la Région Parisienne (CAF), Parigi, angolo rue Viala - rue Saint-Charles, 1953-59: vista da rue Viala, da dove accede il pubblico (foto di M. Kettel)



Fig. 7. LOPEZ R., HOLLEY M., edifici per la CAF, vista sopraelevata da rue du Dr. Finlay verso la corte di servizio, con gli accessi alla stamperia, ai parcheggi e la grande scala per il personale (foto di M. Kettel)



Fig. 8. LOPEZ R., HOLLEY M., edifici per la CAF, l'ossatura metallica della cosiddetta tour Lopez (foto di M. Kettel)

tecniche e la grande storia delle vicende umane. Ricerche che certamente già alimentano il cinema documentario e il cinema storico d'azione, e che potrebbero utilmente ispirare la storiografia architettonica. Sempre al *Ballenberg* altre ricostruzioni recenti tipo "preparato anatomico" iniziano il pubblico ai *dessous* della storia materiale. Ma il *Ballenberg* soddisfa curiosità e interessi scientifici più generali quali, ad esempio, l'interrogazione attorno alle contingenze epistemologiche, ai criteri scientifici, agli strumenti e ai metodi che presiedono – che devono presiedere – alla definizione di una collezione di oggetti minima ma sufficiente per documentare, in tutti i suoi aspetti, la cultura costruita di un periodo, o di un'area culturalmente e geograficamente definita. Non a caso, uno dei responsabili scientifici del *Ballenberg* era chiamato all'Università di Basilea per orientare i conservatori dei Musei in formazione sui criteri che presiedono alla costituzione di una collezione.

Queste ed altre considerazioni che seguiranno suggeriscono l'idea che è forse giunto il momento di mettere in cantiere un "*Ballenberg* del Moderno". Intendiamoci, si parla per metafora, non stiamo proponendo il trasferimento su un'idillica collina dell'Oberland Bernese delle *Siedlungen*, delle scuole, dei bagni pubblici, delle fabbriche, delle sale polivalenti, degli uffici ecc., che nel loro insieme potrebbero costituire un panorama, una sezione rappresentativa dell'architettura svizzera del XX secolo.

Più modestamente si tratta di allestire un quadro di riferimento, uno scenario, un *récit*, che sia in grado di designare un gruppo di opere dichiarate irrinunciabili, producendo le ragioni documentarie, storiche, culturali e scientifiche, sociali e artistiche della loro designazione e le regole della loro conservazione. Un primo argomento a favore di questa proposta è di buon senso: la tutela del patrimonio costruito del XX secolo non può più fare affidamento su generose ma precipitose e disordinate operazioni di salvataggio. Battersi con l'intero l'arsenale della salvaguardia contro tutto quel che si muove o si trasforma sul nostro territorio finisce per discreditarne gli obiettivi generali della tutela stessa e logora l'interesse e l'attenzione dell'opinione pubblica. Proprio perché queste battaglie sono occasioni formidabili di crescita culturale e civica, di una formazione e politicizzazione "sul terreno", "dal basso" e "per obiettivi", che conviene così bene alla mentalità comunarda e frondista dello svizzero, tali "congiure", ripeto, hanno tutto da guadagnare da una messa in prospettiva degli obiettivi e dalla capitalizzazione delle esperienze fatte. Il secondo argomento a favore di questo "*Ballenberg* virtuale del XX secolo" ci riporta al centro del tema generale, vale a dire la "trasmissione" degli obiettivi e dei desideri della salvaguardia.



La messa in cantiere di un quadro di riferimento offrirebbe a un vasto pubblico di addetti ai lavori, come gli architetti o gli organismi di tutela, di operatori culturali, come gli insegnanti nelle varie scuole dell'obbligo, di animatori culturali, come coloro che lavorano in televisione e alla radio, di operatori turistici ed economici, un oggetto identificato d'interesse nazionale, da promuovere e... da vendere.

Questo quadro di riferimento (questo *Ballenberg*), saldando un insieme di opere in un corpus unitario inscindibile, garantisce a ciascun oggetto una doppia investitura: quella che gli deriva dalle sue proprietà intrinseche e quella che gli attribuisce la sua appartenenza al "patrimonio architettonico svizzero del XX secolo".

Questo quadro di riferimento, per imporsi, dovrà fare i conti con una definizione di storia e di cultura che oltrepassa largamente i confini disciplinari, costringendo finalmente noi insegnanti, architetti e conservatori a riannodare i legami e a incrociare i ferri con altre storie, con i politici e con la città.

Così, ad esempio, la valorizzazione dell'edilizia scolastica svizzera non potrà prescindere dalla presa in conto di un ideale educativo profondamente radicato nelle rappresentazioni ideologiche, nella storia politica e nella letteratura del nostro paese. Concretamente, lo studioso non potrà non considerare il modello educativo pestalozziano, da scrittori realisti e pedagoghi come Jeremias Gotthelf, dalle icone di un pittore della vita quotidiana e civile come Albert Anker. L'impegno civico che ha insuflato i generosi programmi dell'edilizia scolastica ticinese degli anni 50-70 è in qualche modo l'incarnazione più recente del progetto culturale e civile di quel visionario uomo di stato ticinese che fu Stefano Franscini.

Educare costruendo, si potrebbe dire dell'edilizia scolastica e sportiva svizzera. Quasi che la nozione della *Pedagogische Provinz* forgiata da Goethe in quell'enigmatico, stupendo romanzo che è il suo *Wilhelm Meister Wanderjahre* fosse stata il motore segreto e insospettato di tanta edilizia confederata. Ma per meglio precisare quest'idea di storie ampiamente condivise come garanti legittime della salvaguardia, vorrei evocare ancora un esempio di mancata "progettualità culturale" da parte di architetti e storici che si occupano del patrimonio. A tutti sono note l'attenzione e la cura che il pubblico dell'architettura e dell'arte portano alla sede della *Bauhaus* a Dessau.

Dopo la caduta del muro, forse per delegittimare senz'appello anche le iniziative culturali del passato regime, a cantiere di restauro concluso da poco, si decide di "de-restaurare" l'edificio con l'intenzione di "fare meglio". E le buone ragioni non sono mancate per riaprire un laboriosissimo cantiere insieme a scontri di dottrine e di personalità. Ma è la sede di una prestigio-



Fig. 9. GROPIUS W., *Arbeitsamt*, Dessau 1927-29, vista da nord-ovest dell'edificio nello stato d'origine (foto Busch-Reisinger Museum Harvard University Gropius Archive BRM-GA.27.17)



sa scuola d'arte e di design che ha ispirato legioni di insegnanti e innumerevoli scuole.

Poi, non molto distante, in centro città, un altro edificio di Walter Gropius edificato appena dopo la Bauhaus "vivacchia" discosto dal gran flusso turistico, utilizzato senza eccessivo entusiasmo da un'amministrazione pubblica senz'altro grata agli autori dei finestroni che spalancano gli uffici sull'ambiente urbano circostante; a scapito però del concetto fondatore dell' *Arbeitsamt* (ufficio per l'impiego deputato principalmente all'inserimento dei disoccupati e all'orientamento professionale), che, invece, contava su un muro semicircolare continuo, alto più di un uomo, interrotto soltanto da bussole d'ingresso ai vari locali d'attesa; in modo da sottrarre le vittime della precarietà dell'impiego all'istigazione degli agitatori politici che volentieri tengono banco dove il "popolo", accodato e impaziente, ha mille ragioni per disperare della società e dei politici al potere.

Ora, l'*Arbeitsamt*, nella sua funzione e struttura, è un puro prodotto della giovane repubblica di Weimar e del precario equilibrio di forze politiche che ha consegnato il governo ad una socialdemocrazia borghese in cerca di consenso, e rappresenta anche la conseguente risposta alla terribile crisi economica, politica e sociale susseguita alla sconfitta. Non sarà un caso se Martin Wagner, architetto progressista vicino ai sindacati, collaboratore di riviste come «Die Volkswohnung» e «Soziale Bauwirtschaft», verrà incaricato della messa a punto dei contenuti e del programma di questo nuovo genere di edifici da realizzarsi in varie città industriali della Germania e influirà sulla scelta del progetto vincitore – che risulterà essere quello di Walter Gropius – da una terna che contemplava, come concorrenti, nientemeno che Bruno Taut e Hugo Häring, vale a dire altri due campioni del "funzionalismo".

Particolarmente astuta si rivelava la significativa ripartizione, per categorie professionali, delle sale d'aspetto destinate ad accogliere persone in cerca di lavoro distinte in operai specializzati – il corrispettivo degli attuali "quadri" – in operai, in impiegati (riunendo in questo caso uomini e donne in conformità al sottile

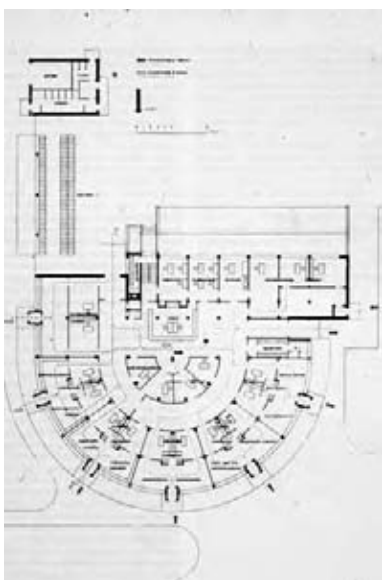


Fig. 11. GROPIUS W., *Arbeitsamt*, Dessau 1927-29, planimetria. (BRM-GA 27.16)



Fig. 12. GROPIUS W., *Arbeitsamt*, Dessau 1927-29, fotografia d'epoca, che mostra il bancone con la cassa, al centro dell'edificio, dove venivano corrisposte le indennità di disoccupazione

scavo psicologico e sociale proposto da Siegfried Kracauer nel suo romanzo-inchiesta *Die Angestellten* del 1930), in lavoratori agricoli, in domestici. Assegnando a ciascun disoccupato una specifica categoria professionale e sociale, si faceva dimenticare loro la reale e comune condizione di precarietà di impiego che avrebbe potuto (e dovuto?) coalizzarli in una congiunta azione di protesta politica.

L'intero dispositivo distributivo, commisurato sui flussi del pubblico, sulla separazione delle donne dagli uomini, dei fortunati che hanno trovato un datore di lavoro dai disoccupati che convergono invece verso la cassa al centro per ritirare le misere indennità, dai giovani che cercano una dritta dai funzionari dell'orientamento professionale, rispecchia e illustra il progetto sociale e politico nonché il pedagogismo pragmatismo tipico della socialdemocrazia tedesca. Lo si sarà intuito, l'*Arbeitsamt* di Dessau è un vero monumento-documento sociale, politico e istituzionale di quella effimera repubblica; e, in quanto tale, esso concerne ben altro pubblico che gli architetti e i loro storici e, pertanto, la sua preservazione, in una condizione di leggibilità, di pertinenza museografica, dovrebbe mobilitare soprattutto lo storico e il politico con ragione maggiore di quella del Bauhaus. In altre parole, la causa dell'*Arbeitsamt* sarà veramente intesa quando si mobiliteranno in suo favore Ralf Darendorf, Jürgen Habermas, o Günter Grass. E non solo una *Denkmalpflege* sempre a corto di mezzi culturali e finanziari quando si tratta del moderno che, ad esempio, ristabilisce il vetro traslucido del plafone continuo (che diffondeva la luce naturale degli shed o quella artificiale) ma poi sacrifica il bancone centrale della cassa, un tempo piantonata da due uscieri, uno per pilastro, a difesa delle allocazioni di disoccupazione e che dava un senso e un centro a tutto l'impianto a raggiera dell'edificio.

In questa prospettiva la tutela del patrimonio architettonico moderno e contemporaneo diventa l'occasione di crescita culturale e politica offerta al cittadino "di buona volontà", poco importa la sua formazione; e diventa pure forza federatrice e di resistenza quando chi governa e gestisce naviga a vista.

### **Il patrimonio è un progetto che si trasforma con noi**

Tutto quanto precede non può che confluire in alcune considerazioni provvisoriamente conclusive sulla inevitabilità progettuale del fare storia e, pertanto, sulle più o meno fortunate, più o meno percettibili affinità che sussistono fra le condizioni epistemologiche che definiscono il lavoro dello storico – o i limiti delle sue certezze – e quindi anche fra il progetto di salvaguardia, da un lato, e una parte rappresentativa della ricerca artistica contemporanea dall'altro. Infatti, lo storico, con la complicità dell'epistemologo, del tecnico, dell'antropo-



Fig. 13. SCHWARZ R., Chiesa cattolica S. Anna, Düren 1951-56, fotografia dello stato d'origine (da SCHWARZ R., *Kirchenbau*, Eidelberg 1960, p. 227)



Fig. 14. SCHWARZ R., S. Anna, Düren. Lo stato precario delle facciate in vetro-cemento aveva offerto il pretesto per una pesante modifica: il vetro-cemento è stato sostituito da una finestratura in vetro colorato, progettato da Ludwig Schaffrath, agli inizi degli anni 90. Finito, annientato l'effetto di un volume di luce bianca appena trattenuto dalla filigrana descritta dal vetro-cemento



Fig. 15. HAEFELI, MOSER, STEIGER, Chiesa neoapostolica, Ginevra 1947-50. Modello dello spazio interno che restituisce l'impianto d'illuminazione d'origine, con lampade sospese a dei cavi, a diverse altezze. Proposta di reintegrazione dell'architetto designer Marie-Dina Salvione Deschamps



Fig. 16. HAEFELI, MOSER, STEIGER, Chiesa neoapostolica, Ginevra 1947-50. Ridisegno dell'impianto illuminante della chiesa proposto da Werner Moser e poi realizzato negli anni 70 con le lampade tutte alla stessa altezza e sospese ad un poligono rigido, a sua volta sospeso al soffitto a cupola. Questo impianto modificherà profondamente la spazialità dell'edificio e per questa ragione si è proposto di venir meno al criterio (sacro-santo?) dell'autorialità (GTA-Archiv, ETH-Zürich)

logo, dell'economista e del politico, lavora incessantemente a una percezione diversa del nostro intorno. E se la patrimonializzazione concerne degli oggetti ben reali, questi, in quanto patrimonio, sono dei costrutti culturali. Costrutti che esistono soltanto in forza di rappresentazioni proprie di una società, di un gruppo o, a rigore, di individui che ne hanno fatto l'oggetto del loro pensiero, delle loro cure e che, a un momento dato, li segnalano alla "città scientifica". In tutt'altro contesto, Adorno si era espresso su come la produzione di nuove conoscenze nei confronti di un'opera d'arte la completa e la modifica: «Choses de l'esprit, les oeuvres d'art ne sont pas quelque chose de fini, d'achevé. Elles sont un réseau de toutes sortes d'intentions et de forces possibles, de tendances internes et de leurs contraires, de réussites et d'échecs nécessaires. Objectivement, de nouveaux aspects s'en détachent, se profilent sans cesse, d'autre par contre, s'effacent et meurent. On adopte une attitude vraie à l'égard d'une oeuvre d'art, non pas en adaptant celle-ci à la situation nouvelle, comme on dit, mais bien en déchiffrant dans l'oeuvre ce par rapport à quoi on réagit autrement en vertu de l'histoire».

Ora questi propositi non sono l'incitazione al relativismo culturale più sfrenato ma la lucida accettazione delle condizioni della produzione culturale moderna. Il patrimonio è anche un progetto che si trasforma con noi. E il fatto di "produrre", di "progettare" patrimonio è indizio della nostra appartenenza alla condizione, all'epistema occidentale contemporaneo. A chi persiste nell'assimilare il progetto architettonico al lavoro artistico e la creatività alla produzione di oggetti "inediti", i fautori della salvaguardia ricorderanno che fra i grandi movimenti dell'arte moderna e contemporanea alcuni si sono riconosciuti soprattutto nella produzione di nuovi, "inediti" punti di vista sull'esistente, desautomatizzando la percezione della vera o presunta "banalità" del mondo. «Spostate le insegne» lanciava Šklovskij dalle pagine di *Una teoria della prosa*. Maggiore autocoscienza e proporre nuove percezioni, nuove letture dell'esistente: ecco un bel programma per una salvaguardia che si pretenda creativa.

### Un iter progettuale "alla rovescia"

Scrivendo del progetto di riuso, ripristino o restauro, mi sia concessa la facilità di qualche generalizzazione "verosimile": nel sentimento comune e secondo la formazione dell'architetto generalista, il progetto di architettura parte da un programma che traduce un bisogno o, comunque, da una richiesta e comincia a prendere forma al tavolo da disegno (ora al computer, forse, ma parlo per metafora) con schizzi di schemi, organigrammi, figure e forme che forse prefigurano un oggetto. In questo pensare in punta di matita interviene, evidente-

mente, la conoscenza di “precedenti”: destinazioni d’uso analoghe, edifici che per situazione, configurazione o altro funzionano per un istante, almeno, da pronomi al progetto; più in generale, informazioni, suggestioni, icone che l’architetto – lo studente – ha raccolto, mobilitato per quel determinato caso. Tutto fa brodo, si dice il “creatore”, che deve risolvere un problema a molteplici entrate e vuole “far opera d’architetto”.

Da questo punto di vista, la massima chiarezza sulle proprie fonti d’ispirazione e una lucida percezione delle imposizioni del programma potrebbero rivelarsi controproducenti. Sia perché il confronto con le fonti può innescare una disillusione inibente sulle risorse effettive della propria “creatività”, sia perché l’apparente “determinismo” del programma par chiudere la varietà delle soluzioni e limitare la scelta. In tale condizione – si chiede l’architetto – come affermare una personale coerenza poetica, visibile e testimoniale? Quante volte abbiamo udito o letto che l’architetto, nonostante le difficoltà del programma, malgrado le esigenze estreme del cliente, contro le renitenze dell’ingegnere, sfidando le consegne dell’impresa, ecc., ha dato alla luce un capolavoro.

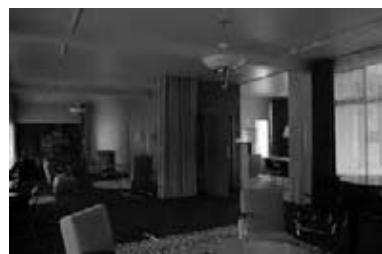
### **Prima c’era l’opera**

Nel caso del riuso, ripristino o restauro, l’iter progettuale si configura secondo modalità fondamentalmente diverse. Il dato di partenza è l’opera d’architettura, che va rilevata, descritta, auscultata con i metodi e i mezzi dello storico e dell’architetto. In quanto architetti si tratta di esplorare il potenziale distributivo, le idoneità funzionali dell’opera sulla base di schemi tipologici e topologici, tenendo conto delle dimensioni, della forma, delle condizioni d’illuminazione e ventilazione naturali, locale per locale, dello stato e della qualità degli impianti presenti in opera, e di quelli che si possono ipotizzare, compatibilmente con la natura materiale e la materia storica in presenza; tenendo conto, ancora, del bilancio termico, della perizia statica, dei disordini eventuali, delle norme vigenti, della possibilità di aggirarle e così via per approdare finalmente a un programma!

Nella salvaguardia il “progetto” è, sovente, il programma; pertanto, questo genere di creazione esige al massimo grado la mobilitazione di doti proiettive, di risorse reattive rispetto ai più diversi modi di esistenza dell’oggetto architettonico; e richiede una comprensione sistemica, individualizzante e generalizzante, delle possibilità di impiego perché il programma può designare un fascio di compatibili soluzioni, coerenti, eventualmente integrabili e/o reversibili che, secondo i casi, vedranno prevalere criteri economici, sociali, culturali. Programma o fascio di soluzioni dai quali discenderà un insieme coerente di atti progettuali perché i progetti-



*Fig. 17. BRINKMAN - VAN DER VLUGT, Casa Sonneveld, Rotterdam 1929-33, prospetto ovest. Esempio convincente di restauro e museificazione di una villa alto-borghese moderna degli inizi degli anni 30 (foto di B. Reichlin)*



*Fig. 18. BRINKMAN - VAN DER VLUGT, Casa Sonneveld, interno del primo piano ricondotto allo stato d’origine, con mobili originali o ricostruiti sulla base di documenti certi (foto di B. Reichlin)*





Fig. 19. SARRASIN A., *Ponte di Dorénaz, Vallese 1933*, prima dell'intervento di ripristino del 1999, condotto dall'ingegnere Sugan Brihwiler. In origine, questo ponte di appena 5 metri di carreggiata, era limitato a convogli di meno di 16 tonnellate. Col tempo la carbonatazione aveva messo a nudo qualche sbarra d'armatura delle travi principali, ma il vero problema consisteva nella richiesta di portare il carico massimo a 40 tonnellate. L'ingegnere, ricorrendo alle conoscenze recenti sul comportamento delle strutture in calcestruzzo armato, ha potuto soddisfare questa esigenza senza "colpo ferire", limitando il restauro a dei circoscritti interventi di rappezzo, che conservano pressoché intatti il colore e la patina del calcestruzzo d'origine. (foto di E. Brihwiler)



Fig. 20. SARRASIN A., *Ponte di Dorénaz*, vista ravvicinata, che documenta l'entità dei "rappezzi" (foto di E. Brihwiler)

sti, con l'indagine storico-critica, le perizie tecnico-architettoniche detengono il "metro" che permette di verificare la tenuta del progetto.

Che mi sia permessa un'immagine: l'architetto della salvaguardia si cala nell'oggetto affidato alle sue cure come il regista nella trama di una pièce teatrale, o l'attore nel proprio personaggio. E preciserei, pièce e personaggi si inscrivono nel teatro brechtiano dello straniamento piuttosto che nel teatro fisico, mistico e divinatorio.

Per l'architetto della salvaguardia la partitura è data, egli è un interprete. Chi si cimenta nella salvaguardia sa, o deve sapere, che il suo piacere deriverà dalla eclettica disponibilità a interpretare, a creare tanti ruoli disparati a partire da un canovaccio già scritto. Occorre, pertanto, costruire una cultura del progetto, un *état d'esprit*, occorre favorire un condizionamento psicologico tale che l'autore sappia soddisfare la propria libido conoscitiva e creativa attraverso quel ruolo d'interprete e di "avvocato" dell'opera.

E la pedagogia?

Come s'è visto, nel riuso, ripristino e restauro una parte determinante del progetto – e, quindi, del lavoro che comunemente designamo col termine "creativo" – si compie nella fase investigativa. Dal punto di vista di una pedagogia appropriata, par certo che l'indagine storica approfitterà di un insegnamento dove le differenti materie (statica, costruzione, uso, distribuzione, arredo, acustica, illuminotecnica, ecc.) sono presentate attraverso la storia stessa del loro progressivo costituirsi come disciplina, cioè insieme di credenze, di conoscenze e di pratiche. Più in generale, criteri di verificabilità e pertinenza "relativamente scientifici" esigono che l'architetto della salvaguardia iscriva la propria pratica nella dinamica di un sapere cumulativo, condivisibile, capitalizzabile, che pertanto contribuisca alla crescita della "città scientifica" degli addetti ai lavori. Quanto alle capacità "proiettive", all'iter progettuale "inverso", queste si sviluppano, come sempre, esercitandosi, a partire da casi studio opportunamente scelti.



## *Il monumento nell'era dell'evento*

Dominique Rouillard

Il “restauro del moderno” passa attraverso le questioni che vengono sollevate dall'intervento contemporaneo sul patrimonio costruito “storico”, sia esso antico o “moderno”.<sup>1</sup>

In Francia, è stato André Malraux ad aver posto come necessario un periodo minimo di trenta anni fra la costruzione dell'edificio, la sua eventuale protezione e classificazione come “monumento”.

La percentuale di monumenti del XX secolo protetti, ciò non di meno, resta bassa ancora oggi, e si attesta a meno del 10%.

Il teatro sugli Champs Elysées di Auguste Perret (1911-1913) è il primo monumento storico del XX secolo protetto (dal 1957) ad avere subito nuovi interventi progettuali (nel 1990); il Museo delle Belle Arti di Guy Lagneau a Le Havre (1956-1961) era, sino al 2002, l'edificio più recente fra quelli che figurano nell'inventario generale dei Monumenti Storici<sup>2</sup> (iscritto nel 1991) a essere stato oggetto di notevoli interventi contemporanei (nel 1999).

Resta l'eccezione costituita dalla casa costruita a Floirac, vicino a Bordeaux, da Rem Koolhaas fra il 1994 e il 1998, e protetta a titolo di monumento storico dal 2002, per delle ragioni che sfuggono agli stessi responsabili della conservazione... La morte del proprietario disabile per cui questa casa, rapidamente celebre, era stata specificamente progettata, non spiega affatto perché una realizzazione dovrebbe essere protetta quattro anni dopo la sua costruzione, derogando alla regola. Del resto, il testo della scheda Merimée<sup>3</sup> – base di dati del Ministère de la Culture et du Patrimoine che classifica i monumenti storici protetti dallo Stato – spiega: «questa casa sperimentale non è stata progettata per restare identica nel suo stato iniziale, ma deve modificarsi insieme ai bisogni dei proprietari». L'anticipazione dei danneggiamenti che eventuali interventi avrebbero causato nel futuro – la morte del destinatario di origine si apparenza insomma a un cambiamento di proprietario – è cosa che non si era ancora vista, come lo è la consacrazione dell'architetto (che dal canto suo avrebbe senza dubbio preferito essere, mentre in vita, vincitore del concorso per Les Halles di Parigi...).

Traduzione dal francese di Zeila Tesoriere

1. Questa comunicazione fa riferimento al libro di Dominique Rouillard, *Architecture contemporaine et monuments historiques. Guides des réalisations en France depuis 1980*, Editions Le Moniteur, Paris 2006.

2. *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, istituito su iniziativa di André Malraux con decreto del 4 marzo 1964 n.d.t.

3. Scheda guida del catalogo Merimée, che recensisce il patrimonio architettonico francese, redatto dal Ministère de la Culture n.d.t.



Fig. 1. LAGNEAU G., Museo di Belle Arti André Malraux, Le Havre 1959-1961 (Jean Prouvé per il parapluie in alluminio). BEAUDOUIN L., Intervento di restauro, 1994-1999 (foto di D. Rouillard)

L'esempio di Bordeaux mostra la difficoltà crescente a definire e determinare per legge i tempi degli edifici di cui si dovrebbe intraprendere la protezione.

Il "moderno", dal punto di vista della conservazione, sarebbe non solo ciò che non è più "contemporaneo", ma addirittura non più immediatamente presente, e che da allora entra nell'ambito della protezione come qualsiasi altro edificio "antico" che si trova a essere minacciato dal contemporaneo (o anche futuro anticipato), che ciò avvenga tramite un insieme di interventi o, in modo più radicale, attraverso la demolizione.

Se essere moderni è, come affermavano Claude Perrault o Adolf Loos, «essere del proprio tempo» (e non più avanti del proprio tempo, condizione propria dell'avanguardia), allora parlare del "restauro del moderno" significa inglobare in tale programma d'azione, e attraverso un'estensione impossibile o assurda, tutti gli edifici la cui modernità diviene un valore (nel senso espresso da Riegl) – gli edifici di Claude Perrault come quelli di Anatole de Baudot, di Le Corbusier, o di Rem Koolhaas.

Ci fermeremo qui relativamente alle questioni poste dal tema dell'intervento.

Cosa temiamo, da un lato, cosa auspichiamo, dall'altro, a proposito dell'intervento contemporaneo sui monumenti storici?

Se il progetto contemporaneo sul monumento storico – effettuato in nome della sua stessa sopravvivenza, del suo adattamento all'epoca, quindi della sua conservazione – è una pratica che è sempre esistita, quale differenza si è prodotta a partire dagli anni 70, quando hanno cominciato ad attuarsi con frequenza crescente le riconversioni e riutilizzazioni del patrimonio costruito?

Come interpretare oggi il rinnovamento e la trasformazione dell'immagine stessa del monumento in una fase in cui questo viene iscritto in una logica di consumo di massa, nell'era dell'evento?

Per consentire di comprendere questa trasformazione, possiamo immaginare di trovare un punto di partenza, un momento in cui più avvenimenti convergono verso una stessa direzione mettendo in evidenza un rinnovato interesse per l'intervento sul patrimonio costruito.

L'anno 1978 appare come data-chiave di riferimento per il cambiamento che si profila. Si individuano quattro indizi, ricordati qui rapidamente:

– 1/1978: i primi *Colloqui del patrimonio*,<sup>4</sup> hanno luogo nella sala del conclave del Palazzo dei Papi, ad Avignone, restaurato e in parte riconvertito in sala da congressi.

I *Colloqui*, centrati sull'"utilizzo" del patrimonio storico, situarono così il dibattito in seno alle istanze ufficiali del restauro.<sup>5</sup>

In tale occasione i conservatori si pronunciarono a favore della riutilizzazione dei monumenti storici, e al

4. *Les Entretiens du Patrimoine*, iniziativa del Ministère de la Culture e de la Communication, ancora oggi in corso n.d.t.

5. Cfr. il dossier dedicato al *Colloquio*, tenuto ad Avignone nel gennaio 1978 e preparato dalla sezione francese dell'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) in «Monuments Historiques», n° 5, 1978.

tempo stesso vi associarono delle restrizioni di carattere etico-sociale, attraverso le nozioni di uso compatibile e di « trasformazione accettabile ».

Invitati ai *Colloqui*, Bernard Huet – che ha assunto la direzione della rivista « Architecture d’Aujourd’hui » – e Antoine Grumbach – che ha elaborato un intervento di grande interesse per una sistemazione urbana a Marné la Vallée al fianco di Christian de Portzamparc – abbandonano quelle precauzioni moralizzatrici ed estendono l’accezione di patrimonio alla totalità della città. Essi sostengono l’idea che bisogna desistere dal proposito di demolire e ricostruire, e misurarsi piuttosto con il compito di rifare la città, su sé stessa, all’interno di un processo che potremmo qualificare come anti-utopico-non-altrove.

Ogni architetto diventerebbe allora “architetto del patrimonio”.

In questa “città-patrimonio”, Huet e Grumbach militano per la libertà degli usi, quale che sia la destinazione d’uso originaria dell’edificio, respingono qualsiasi idea di morale architettonica: l’incompatibilità può essere tecnica o tipologica, ma non relativa all’attività che vi si svolge. B. Huet: « Perché, se la tipologia dell’edificio vi si presta, una chiesa non potrebbe diventare una fabbrica, una caserma un museo, un macello accogliere una scuola? ».

Huet dava eco in Francia alla crescita zero di Bologna, il cui progetto era di aprire e lasciare al “popolo” i monumenti e le città di cui li si priva. Egli riprende l’esempio de *La Charité sur Loire*, antica chiesa trasformata in residenze e parla qui di « diritto ad abitare ».

Grumbach, assumendo la prospettiva di *Collage City* di Colin Rowe, vede una propria estetica architettonica in questa manipolazione della storia, a partire dalle nozioni di sedimentazione, di traccia, di contraddizione, e presenta uno degli esempi canonici, l’antico Palazzo di Diocleziano a Spalato, « esempio di occupazione operata dalla vita quotidiana ».

Infine, per risolvere il supposto dilemma fra rispetto del monumento e uso contemporaneo, il curatore dei *Colloqui* del 1978, concludeva: « se è reversibile, un intervento può legittimamente essere creatore ».<sup>6</sup>

Tali propositi erano ricchi di conseguenze. Si apriva così il vaso di Pandora, senza dubbio perché il mercato lo richiedeva.

Oggi, dopo che in Francia sono stati trasformati circa un centinaio di monumenti storici, “l’uso compatibile” si rivela essere una questione accademica nella misura in cui più dei due terzi delle riconversioni dei monumenti storici sono realizzati in vista di una destinazione culturale, in rapporto alla quale nessun uso preesistente sembra incompatibile: carceri, caserme, chiese, ospedali, templi, piscine, mercati, stalle, mattatoi, senza contare i castelli e altri palazzi.



Fig. 2. HUET B., *La Charité-sur-Loire*, Avignone 1978, « il diritto ad abitare »



Fig. 3. GRUMBACH A., *Palazzo dell'imperatore Diocleziano a Spalato*, Avignone 1978, « esempio di occupazione effettuata dalla vita quotidiana »

6. RIGAUD J. (segretario dei *Colloqui* del 1978), *Patrimoine, évolution culturelle*, in: « Monuments Historiques », n° 5, 1978, p. 6.



Fig. 4. *Bâtiments anciens... Usages nouveaux. Images du possible*, catalogo dell'Esposizione del Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, Parigi 1978

7. *Bâtiments anciens... Usages nouveaux. Images du possible*, Coll. Culture au quotidien, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou - CCI, Parigi 1978.

8. Michel de Certeau partecipò dalla sua creazione alle attività del Centre G. Pompidou, in particolare tramite la rivista «Traverses». Pubblicherà *L'invention du quotidien* nel 1980.

9. DETHIER J., *Réutiliser les bâtiments désaffectés?*, in *Bâtiments anciens...*, cit., pp. 50-52.

Esemplari di tale divenire, i monumenti che sono stati oggetto di più destinazioni d'uso nel corso del tempo, sino a cinque o sei, concludono quasi tutti la loro successione di trasformazioni con la quiete data da una destinazione culturale. Molto più raro è il contrario: la riconversione in luogo di culto di un edificio non culturale (*Moulin du Bazacle*, XVIII sec., 1995).

Tale orientamento ha segnato l'ingresso inesorabile del monumento in una logica di comunicazione in cui l'immagine architettonica del monumento trasformato svolge, da allora, un ruolo determinante, sostenuta dalla dottrina della reversibilità, che fa entrare il monumento nell'era dell'evento.

– 2/1978: Il *Centre de Création Industrielle*, in seno all'appena inaugurato *Centre Georges Pompidou*, presenta l'esposizione *Bâtiments anciens ... Usages nouveaux. Images du possible*.

L'esposizione nasce dalla moltiplicazione recente di progetti di riconversione o di riciclaggio di edifici dismessi, e cataloga le operazioni in rapporto alla natura delle loro destinazioni d'uso:<sup>7</sup> servizi culturali, abitazioni o servizi di quartiere, locali per associazioni, alcuni alloggi.

Le sedici operazioni presentate, dunque, sono scelte non tanto in base al prestigio dell'edificio, o per il carattere eccezionale dei lavori intrapresi – anche se fra queste ritroviamo la *Corderie Royale* di Rochefort, l'*Entrepôt Lainé* di Bordeaux e l'*Atelier de Grues et Locos* del Creusot –, quanto piuttosto in funzione della realtà quotidiana di cui l'edificio è testimonianza. Le ricerche sulla cultura del quotidiano dello storico, filosofo e teologo Michel de Certeau, che analizzano la deviazione dal loro fine originario di oggetti e codici, la riappropriazione degli usi compiuta dall'uomo ordinario della strada, marcano profondamente l'esposizione.<sup>8</sup>

La riconversione si comprende allora come quella deviazione dalle funzioni di origine necessaria per una riappropriazione collettiva di un edificio trasformato in "patrimonio culturale".

L'analisi di Jean Dethier, architetto consulente del CCI nel catalogo dell'esposizione, riassume le condizioni in cui si sviluppa la pratica della riconversione e fornisce una testimonianza che descrive con precisione l'epoca: – la riqualificazione di antichi edifici dismessi dà risposta a una domanda sociale nei paesi industrializzati che si misurano con la recessione economica degli anni '70 e con la prima crisi energetica. Dethier parla allora dell'evoluzione di una «civiltà sin lì poco attenta nella gestione delle sue risorse»;

– parallelamente, il programma di riconversione permetterebbe agli architetti di riconciliarsi con il pubblico che l'architettura ha perduto dopo le «malefatte dell'International style».<sup>9</sup>









Fig. 7. HAUS-RUCKER Co, *Oasis*, Progetto-performance, *Dokumenta di Kassel 1972* (foto Archivi Haus-Rucker Co)



Fig. 8. HAUS-RUCKER Co, *RoofTop Project*, sistemazione dei tetti di New York in orti-giardino, 1975 (foto Archivi Haus-Rucker Co)



Fig. 9. Castello di Rivoli, posa del "balcone panoramico", 1978 (foto Archivi Andrea Bruno)

cattivo che una delle più eloquenti e precoci realizzazioni dell'architettura, presto etichettata come "decostruttivista", sia stata proprio la trasformazione di un'architettura esistente: concentrarsi sull'architettura che è già là. La casa di Gehry fa parte di quei progetti che hanno aperto l'immaginario degli architetti – quelli che si occupano di patrimonio non vi sfuggiranno.

Si dice e si ricorda – e da molto tempo – che l'adattamento del monumento ad altri usi è una pratica antica. Eppure, la questione ha subito un'accelerazione negli ultimi trent'anni, nei quali l'intervento sul patrimonio ha preso la forma di un manifesto architettonico.

Lo si vede nel progetto-performance *Oasis* d'Haus-Rucker Co presentato alla *Dokumenta* di Kassel nel 1972: la bolla gonfiabile si estirpa dal pesante edificio storico, che se ne libera per fornire un'oasi all'individuo, per sbarazzarlo dall'architettura.

Al di là del significato stesso della performance, che appartiene al contesto degli anni 60-70, resta l'opposizione dei materiali, una bolla fragile e trasparente contrapposta ai massicci muri opachi. Altri progetti mostrano come raccontare un'altra architettura sui tetti – qui, l'estensione non realizzata del teatro Ronacher di Coop-Himmelblau, poi, la loro estensione dello studio legale a Vienna, infine il progetto di Haus-Rucker Co per la sistemazione dei tetti di New York in giardini con orti.

Questi manifesti – alla loro epoca delle critiche all'architettura fatte progetto – alimentarono i progetti narrativi degli anni 80 e seguenti. Vi leggeremo una sorta di restauro inventivo, critico, creativo, addirittura cinico, ma non di meno capace di ispirare molti restauratori.

– 4/1978: Andrea Bruno realizza un intervento contemporaneo di grande rilievo al Castello di Rivoli a Torino, nello stesso anno in cui la morte di Carlo Scarpa lascia gli architetti moderni orfani di un maestro nell'arte di coniugare le epoche. Sappiamo che al castello di Rivoli – senza dubbio fra gli interventi più pubblicati da trent'anni, che almeno in Francia resta un riferimento – Andrea Bruno salva il castello erigendolo in rovina, in una modestia tutta dimostrativa dell'intervento (tracciato sul piano di calpestio della pianta di un'ala dell'edificio ormai perduta, muri in rovina protetti con cura, etc.). L'aggiunta, in particolare, di un "balcone panoramico" in vetro e plexiglas che si distacca con evidenza dalle facciate in mattoni, trasforma la bolla *Oasis* di Haus-Rucker Co in un supersegno della riutilizzazione, che manifesta da solo il reimpiego per un uso eminentemente turistico: guardare!

L'articolo 9 della Carta di Venezia conosce una nuova era: è la rottura in sé che da ora in poi marca l'intervento, o che addirittura indirizza il progetto nel suo insieme. Il "contrasto" segnala la contempora-

neità, ritrovando il funzionamento dell'estetica brutalista degli anni 50.

All'estremità dell'ala della Manica Lunga ciò che manca dell'edificio adiacente è messo in evidenza con il taglio brutale dei solai e dalle superfici vetrate che tracciano la figura di un frontone quasi totalmente aperto, come una "sezione" dell'edificio. Carlo Scarpa aveva indicato questa via, facendo di Castelvecchio un'opera aperta, non finita (Verona, 1956-1973). Gli interventi si effettuano allora su elementi impliciti: travi, ponti, pendenze delle falde, ombre portate. Al Castello di Rivoli, al contrario, il restauro è frontale, evidente.

Si ritrova la stessa messa in mostra con il Museo Etnografico di Corte, (Corsica, 1991), dove il vetro occupa esattamente l'ingombro del tamponamento, in un'opposizione drammatica con l'orditura di pietre "portanti" che inquadrano le finestre.

A vent'anni di distanza, al Castello di Lichtenberg, in Alsazia, la reversibilità si eleva al rango di espressione architettonica in sé. L'auditorium aggiunto suggerisce il proprio agevole scivolamento grazie all'intradosso curvo il cui tratto disegna il movimento stesso di apertura di una scatola, questa stessa separata dal piano di posa del muro esistente da un "filo di luce" che, ci dice Bruno, «separa il nuovo e l'antico, testimone di una totale reversibilità».

A tale indipendenza degli elementi, si aggiunge l'espressione stessa della rotazione, data da un cilindro in acciaio collocato al livello della feritoia in vetro e su cui posa ciò che Bruno definisce "cassetto": l'auditorium potrà scomparire grazie allo scorrimento del sistema, molto semplicemente, in senso inverso.

La scatola, chiusa con facilità, restituirà la *silhouette* (in questo caso le rovine) d'origine – lo scivolamento a scomparsa è quasi letterale.

La polemica innescata da questo progetto (fondata fra l'altro sull'inutilità di una tale sala in quel contesto) è quella dell'intervento come gesto, un "pugno"<sup>12</sup> formalista, un'architettura – avrebbe detto Roland Barthes – «che si vede da lontano».<sup>13</sup> La lettura dell'intervento potrà così essere allo stesso modo del tutto favorevole, nella maniera in cui Charles Jencks valutava la buona architettura di comunicazione (post-moderna), come quella che riusciva a suggerire letture multiple funzionando su un codice duplice, cioè un'architettura compresa sia dai professionisti, che vi ritrovano i modi convenzionali della sua rappresentazione, che da un pubblico non specialistico – come l'Opera House di Utzon a Sidney (gusci di conchiglie, vele bianche o ali di volatili per gli uni; coito fra tartarughe, «incidente stradale senza sopravvissuti», «pesci che si divorano a vicenda», «monache in lotta» per gli altri... ).<sup>14</sup> Si comprende allora in modo differente un'altra critica,



Fig. 10. BRUNO A., Auditorium nel Castello di Lichtenberg, Alsazia, 1997 (foto Archivi Andrea Bruno)

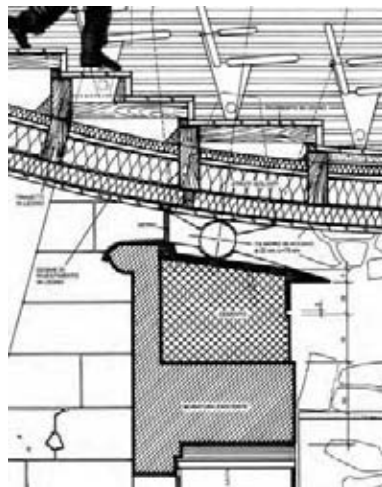


Fig. 11. Castello di Lichtenberg, sezione sul «filo di luce» e sul cilindro di acciaio che figurano l'ipotetica reversibilità della trasformazione (foto Archivi Andrea Bruno)

12. La lettura è di Jean Vermeil, *Lichtenberg. Beau geste*, in «d'Architectures» n. 80, giugno-luglio 1998, che, riguardo all'auditorium parla di un «gesto molto visibile da lontano» e del «pugno in rame visibile da molto lontano».

13. Roland Barthes (*Il grado zero della scrittura*, 1953) opponeva la scrittura neutra e atonale di Camus all'espressività di quella di Gaudy, una «letteratura che si vede da lontano».

14. JENCKS C., *Le langage de l'architecture post-moderne*, Denöel, Parigi 1984, pp. 43-44.

15. VERMEIL J., *Thierry-la-Fronde, le temple des samourais, le nouveau casque des pompiers ou le faux futur de "Star Trek"*, art. cit.

che nella nuova copertura della fortezza vede l'esaltazione di «una modernità di accezione molto ampia, quasi popolare, cosa in cui consiste la sua gran virtù. Ognuno potrà proiettarvi l'età dell'oro epica che vorrà».<sup>15</sup>

L'intervento sul castello di Lichtenberg mette in evidenza il passaggio dalla conclamata leggibilità dell'intervento contemporaneo (il Castello di Rivoli) alla sua espressività, qui della reversibilità stessa, compresa in quanto tale o ignorata dal pubblico nell'ambito del gran



*Fig. 12-13. Siza A., Ricostruzione del Chiado, Lisbona 1990-1995. Facciata ricostituita e sistemazione interna contemporanea (foto di D. Rouillard)*

numero di interpretazioni metaforiche che suscita.

Altrimenti detto, riqualificare o intervenire sul monumento storico è oggi restituirlo dotato di un'immagine rinnovata.

Siamo entrati, da circa mezzo secolo, in un'epoca in cui la durata dei prodotti è breve. L'architettura ne fa parte. Attribuire la qualifica di monumento all'architettura può essere considerato un lavoro sul rallentamento, cioè sulla trasformazione del suo carattere di oggetto effimero in durata, simultaneamente.

Simultaneamente, però, la riutilizzazione, che si fonda qui sul principio di un'ipotetica reversibilità, ricolloca il monumento nell'universo degli "oggetti" effimeri, che fanno concorrenza all'architettura. Non solo la destinazione d'uso sembra dover cambiare ogni dieci o quindici anni, ma anche l'immagine stessa dell'architettura non sembra più poter durare.

Questa contraddizione di fondo fra la conservazione del passato e il tema dell'attrattiva è imposta dal *merchandising* applicato alla cultura. La reversibilità appare come una rimozione morale per accettare con buona pace il consumo del monumento: certo, abbiamo a che fare con l'istantaneità della consumazione culturale, della moda, ma ciò non disturba, perché l'intervento è reversibile. È la falsa coscienza della trasformazione. Che esso si sviluppi secondo una modalità espressiva contemporanea o imitativa, l'intervento mira a rendere il monumento partecipe della comunicazione culturale e del grande mercato del turismo.

Alvaro Siza non ha forse dato la chiusa al dibattito ricostruendo il Chiado "com'era dov'era" – pur introducendo nel cuore del tessuto urbano o dietro le facciate gli elementi di modernità necessari al punto che ci si confonde nel distinguere l'antico dal nuovo?

Il talento e i mezzi eccezionali sbloccati dall'Unione Europea per l'occasione si sono fatti ragione delle ultime resistenze di una morale architettonica che appare oggi completamente sorpassata. Il Chiado mostra bene la necessità, secondo Siza, di non attualizzare, di non modernizzare, e si può affermare che non si perde nel cambio.

Tuttavia, la differenza fra Port Grimaud – trasformazione di un acquitrino in villaggio neo-provenzale in cemento armato, realizzato da François Spoerry nel 1964 – e il Chiado non sta nella natura dei due progetti, uno di ricostituzione, l'altro di ricostruzione.

Siza non avrebbe potuto proporre la sua opzione di ricostruzione del Chiado negli anni 60. Essa riflette piuttosto lo scarto dei trent'anni trascorsi, che ha visto il passaggio a una società pressata dall'obbligo della comunicazione, e rispetto alla quale Siza sembra aver optato, in questo sistema di inflazione della comunicazione che è il nostro, per la deflazione della comunicazione: pensavamo che avremmo avuto un intervento



Fig. 14. François Spoerry F. e le planimetrie di Port Grimaud, foto 1968 (Archivi François Spoerry)



alla Siza, e invece ci ritroviamo con il Chiado. Non si può comprendere altrimenti come quest'architetto modernista e storicista abbia potuto lasciar credere, attraverso le sue facciate ricomposte, che identificava il suo intervento con il più rigido dei restauri.

Per concludere, direi che appare normale che al patrimonio accada ciò che accade a tutti gli altri oggetti di consumo, pur nel caso in cui i prodotti del mercato culturale fossero maggiormente portatori di contenuto, temi e idee. Il patrimonio, come la creazione contemporanea, vive gli effetti della trasformazione che l'architettura conosce dagli anni 50, e che rinvia al *design* mondiale, ambito determinante dell'economia attuale.

Il patrimonio può costituire però anche un mercato culturale portatore di ricchezza, di conoscenza e di comprensione del mondo, esattamente ciò che ci aspettiamo dall'architettura.



Parte seconda

*Le ricerche dei dottorandi (cicli XVIII, XIX e XX)*

## *La scienza del progetto nel restauro del moderno*

Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia

Il Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica con sede amministrativa a Palermo, a partire dal XVI ciclo ha deciso di concentrare la propria attenzione sul restauro del moderno. Le ragioni che hanno motivato questa scelta trovano il loro nucleo nella riaffermazione del progetto di architettura come strumento principale di indagine, di studio e di ricerca sull'esistente.

Va da subito chiarito l'equivoco diffuso in gran parte del mondo accademico italiano secondo cui il restauro è divenuto pressoché sinonimo di conservazione. A chiarimento di questo equivoco il dottorato ha inteso approfondire una specifica questione del restauro che pone come protagoniste le opere di architettura costruite nella prima metà del XX secolo. Questo particolare campo di applicazione si è prestato a fondare, attraverso il progetto, una sollecitante interazione nuovo-preeistente.

Avendo eletto come principale strumento di ricerca il progetto, è stato possibile verificare la relatività delle categorie di intervento imposte a priori, più specificatamente la ricognizione storico-critica, elemento di base per qualsiasi ricerca, non ha avuto nelle procedure di ricerca del dottorato quel rapporto di causa-effetto con cui si è soliti guardare la fase di approccio preliminare. È vero anche che, in prima battuta, molti dei progetti affrontati dai dottorandi, sono spesso partiti in direzione di un ripristino integrale, ma proprio questa condizione del progetto ha portato ad affinare la capacità di scelta che è propria del progetto stesso comportando, dopo un iniziale smarrimento, un potenziamento della consapevolezza di giudizio. Come si potrà intuire questo approccio rifiuta del tutto l'ipotesi per la quale qualunque stratificazione, voluta e non voluta, di bassa o di alta qualità, è degna di un aprioristico riconoscimento di valore tale da meritare di essere trasmessa alle generazioni future.

Se questo genere di equivoco potrebbe alimentarsi in un dottorato in restauro/conservazione, ciò non può avere spazio in un Dottorato in Progettazione Architettonica, dove il progetto è strumento di comprensione e non capitolo conclusivo del percorso di ricerca. In questo dottorato il progetto occupa uno spazio centrale all'interno della ricerca ed instaura un

movimento critico di andata e ritorno sia nei confronti delle indagini e degli approfondimenti storico-critici, sia in rapporto alla comprensione dei significati dell'architettura, oggetto dell'intervento di restauro.

Il dottorato di ricerca ha anche cercato di colmare, seppur parzialmente, un vuoto storiografico riguardante la Sicilia, e più in generale, l'Italia meridionale, dedicando numerose ricerche ad architetture campane e siciliane.

L'aspetto più interessante di questa attenzione nasce dall'aver dedicato un impegno diffuso che ha abbracciato architetture già "riconosciute" come monumenti, ed altre di qualità, che però non hanno ancora raggiunto questo livello di approvazione. È forse proprio in questi casi che l'elaborazione progettuale ha fornito, nei confronti dell'opera, un quadro di giudizio inedito e ancor più significativo, perché laddove si ipotizzano ampliamenti, modificazioni e addizioni, è senz'altro possibile verificare in maniera più diretta i principi costitutivi dell'opera stessa.

*Legami inscindibili: architettura, natura, paesaggio. Il villaggio turistico “Le Rocce” di G. Spatrisano a Mazzarò (ME), progetto di restauro*  
Cecilia Alemagna

### Sicilia e Moderno

Sostiene Matvejević,<sup>1</sup> che il Mediterraneo ha affrontato la modernità in ritardo. In Sicilia, la storia dell'architettura contemporanea ha offerto uno scarno numero di lezioni rispetto al resto d'Europa, ed è vero, qui il moderno ha avuto molte difficoltà ad insediarsi.

Un patrimonio moderno comunque esiste e i motivi della sua scarsa presenza sono da rintracciare più in fatti contingenti, di origine istituzionale e politica, che in cause legate ad incompetenze tecniche di natura architettonica. Riteniamo che l'esistenza dell'architettura moderna in Sicilia non sia esclusivamente fisica e costruita, ma proporzionale alla sua conoscenza. Da qui l'esigenza d'indagare e proporre la salvaguardia di una parte di questo patrimonio apparentemente invisibile.

Il villaggio turistico “Le Rocce”, progettato da Giuseppe Spatrisano<sup>2</sup> nel 1954 a Mazzarò (Taormina), sorse nell'immediato dopoguerra, un momento delicato della neonata Regione Siciliana, denso di tensioni e forti aspettative.

Anni in cui l'Italia assisteva a due tipi di ricostruzione, quella “vera” che al Centro e al Nord rimetteva in piedi ciò che era andato distrutto, e un'altra, quella del mezzogiorno, che più che ricostruire, si costituì come il primo, assoluto intervento di modernizzazione e istituzione di servizi mai esistiti prima. Il turismo rappresentò in questa fase uno dei principali strumenti di cui si avvale la Regione per attivare la ripresa economica e avviare sostanziali trasformazioni territoriali.

In quest'ambito rientra una parte consistente del lavoro di Spatrisano. L'architetto palermitano comprese e dimostrò che alberghi, villaggi turistici, posti di ristoro e lidi, inedite tipologie appena sfornate dal miracolo economico, potevano avere il compito di strutturare, completare e rileggere il territorio. Opere accomunate da un'estrema cura per il contesto a cui si univa una sapiente applicazione dei metodi dell'architettura organica e scandinava. Un patrimonio<sup>3</sup> che conteneva i presupposti per immaginare un educativo e corretto rinnovamento dell'isola, ma che nei decenni successivi è stato bruscamente cancellato e soffocato dalla selvaggia speculazione edilizia.

1. MATVEJEVIC P., *Breviario mediterraneo*, Garzanti, Milano 1991, p. 308. Pedrag Matvejević è nato nel 1932 a Mostar.

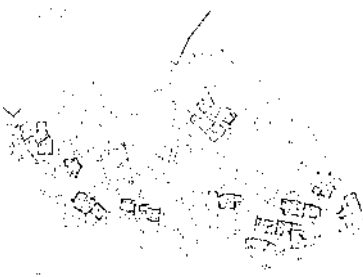


Fig. 1. SPATRISANO G., *Villaggio turistico “Le Rocce”, Mazzarò, 1954, planimetria (Fondo Spatrisano)*

2. Una delle figure più complete della scena architettonica siciliana del Novecento, Giuseppe Spatrisano, nacque alla fine del secolo XIX a Palermo. Insegnante, storico, progettista, disegnatore di mobili, fu architetto del regime durante il fascismo (progettò la *Casa del Mutilato* a Palermo, 35-45) e architetto della ricostruzione nel dopoguerra (tra i progetti più conosciuti l'*Istituto Nautico*, Palermo 48-52).

3. Tra le maggiori opere realizzate da Giuseppe Spatrisano ricordiamo: *Posto di ristoro della Zona Archeologica di Solunto* (1952), *Albergo delle Terme di Sciacca* (1952\_58), *Posto di ristoro sul Monte Pellegrino* (1954), *Villaggi turistici di Aspra* (1950), *Erice* (1954), *Pergusa* (1955), *Trabia* (1960) e *San Leone* (1965) e *Piccolo Albergo con Posto di ristoro a Piana degli Albanesi* (1959-62).

4. «In questo ambiente le camere, isolate o in gruppo, vennero ad assumere la funzione di un albergo decentrato in cui le camere, le costruzioni per i servizi sembrassero germinate dallo stesso terreno come grossi cespugli, gli alberi antichi e le monumentali agavi. [...] Nei villaggi di Taormina e di Erice, il colloquio tra il paesaggio naturale e il contenuto espressivo delle forme costruite può avere spesso un accordo armonioso nel quale risuonano talvolta quegli accenti poetici che si riscontrano nelle più genuine architetture spontanee».

SPATRISANO G., *I villaggi turistici*, Palermo 1954, pp. 7-8.

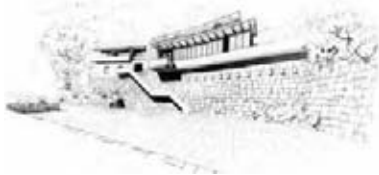


Fig. 2. SPATRISANO G., *Posto di ristoro, Solunto 1954, prospettiva (Fondo Spatrisano)*

### Il villaggio turistico “Le Rocce”

L'intenzione<sup>4</sup> di costruire un luogo che assecondasse e rendesse intelligibili le leggi della natura e della geografia del posto, un piccolo promontorio prossimo all'isola Bella, muove il progetto di Spatrisano: il linguaggio scelto per compierlo è quello dell'architettura spontanea e mediterranea.

Spatrisano attinse dal “suo” mediterraneo, quello vernacolare e rustico, che aveva iniziato a studiare, schizzandolo per le strade dei paesi siciliani nei brevi viaggi di studio accanto al suo maestro Enrico Calandra, ma anche da quel mediterraneo più giovane ed internazionale, che maestri come Ponti, Coderch, Sert andavano arricchendo di nuovi significati abitativi. Se dal primo apprenderà a controllare la forma e la qualità dello spazio pubblico, dal secondo assimilerà sia la nozione di casa in quanto dispositivo paesaggistico, risultante di forze esterne scaturite dal profilo del suolo, che si contorce, ruota, si apre a seconda dell'inclinazione del sole, degli scenari offerti dal paesaggio, e sia la capacità di combinare le forme pure ed astratte del moderno con tecniche e materiali del luogo: pietra, cotto, ciottoli.

A Taormina, Spatrisano lascia inalterata la topografia e la immortala attraverso il disegno dei percorsi. Un sistema che, articolandosi in piccoli slarghi, piazzali di sosta, affacci panoramici, metteva in comunicazione le casette/camere disseminate liberamente lungo un promontorio con i fabbricati dei servizi collettivi.

Attento nel rispettare i dislivelli e nell'assicurare la sopravvivenza di tutte le componenti naturali, Spatrisano coinvolge ogni preesistenza nel funzionamento di que-



Fig. 3. SPATRISANO G., *Villaggio turistico “Le Rocce”, cartolina postale, 1954 (Fondo Spatrisano)*

sta *promenade*: alberi e agavi segnano l'ingresso alle case, definiscono il disegno dei piazzali di sosta, assolvono il ruolo di cerniere nei percorsi.

Il percorso è pensato in maniera ininterrotta, non si esaurisce nel belvedere ma continua fluido fino all'interno delle case. Il legame tra interno ed esterno è forte, la distribuzione interna delle case è dettata da quello che avviene fuori. Una *promenade* che si costituisce





come principio insediativo di tutto il villaggio, che sta alla base del posizionamento delle abitazioni e ne chiarisce le ragioni insediative.

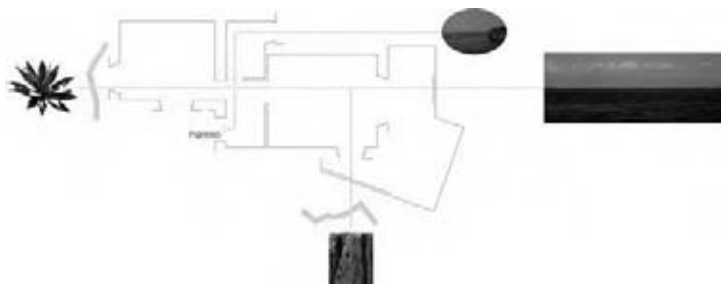
La costruzione di tutto il villaggio segue un semplice principio generale che si ripete per tutte le case: recinti portanti in pietra calcarea a vista, su cui si appoggiano, seguendone il perimetro, i cordoli delle travi in cemento che reggono la copertura. Un principio che stabilisce una distinzione chiara tra la parte inferiore in pietra, che attesta di rimanere ancorata alla roccia a cui appartiene, e il blocco superiore, più leggero ed intonacato di bianco, che si conforma liberamente approfittando di questa base come sostegno.

Oggi il villaggio si è trasformato in un vecchio paradiso terrestre in disuso, pochi mesi di chiusura nel 1971 ne hanno permesso il saccheggio e il successivo degrado.

L'intenzione di costruire un luogo, che creava una relazione visuale e sentimentale con lo spettatore, nonostante questo rimane intatta, e viene assolta dal progetto di restauro e riuso come principio prioritario da tutelare.

### Salvaguardare lo sguardo, progetto di restauro

Volti ad indagare questa apparente "spontaneità" ed a definire i punti di confine tra naturale ed artificiale, ridi-



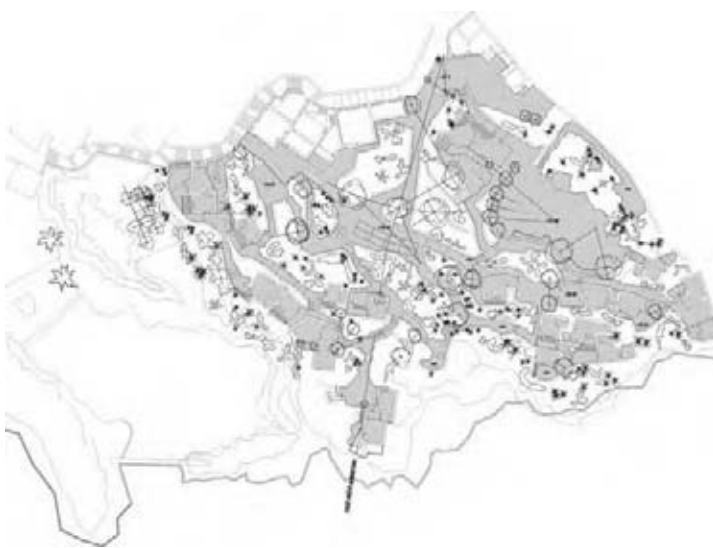
*Fig. 4-8. Il villaggio comprendeva al suo interno, oltre ai 13 alloggi per gli ospiti nominati dalla "A" alla "L", il fabbricato dei servizi d'accoglienza (reception, casa del custode, ufficio informazioni), il fabbricato dei servizi collettivi (ristorante, lavanderia, cucina), la sala da pranzo coperta e situata nella parte più alta del villaggio, la discoteca all'aperto*

*Fig. 9. Casa del Pittore, ridisegno. Ogni casa disponeva di due tipi di "vedute", una a carattere esterno, lontana, diretta verso l'orizzonte, il mare e il paesaggio circostante, e un'altra a carattere interno, più prossima, che vedeva agavi, rocce affioranti e coperture delle case penetrare all'interno della casa*

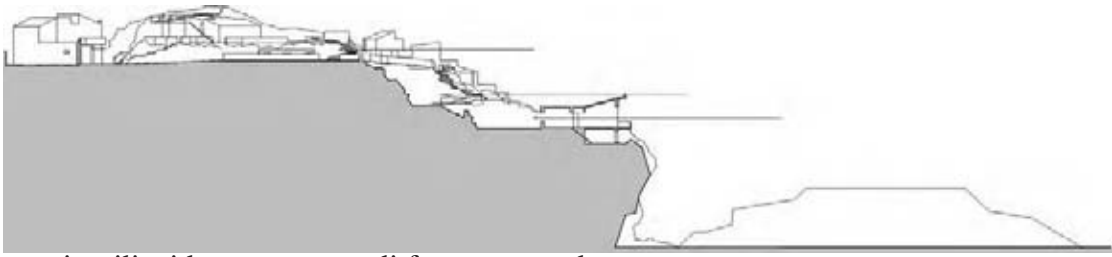
Fig. 10. Sistema dei percorsi, ridisegno.

Il primo ridisegno del villaggio è quello dei suoi percorsi. Avevo in mente le planimetrie dei disegni di Pikionis, disegni in cui è immediatamente leggibile l'idea generale di una rete che lega il tutto e dove contemporaneamente è chiara la qualità architettonica di ogni singolo tratto, sentiero, sosta.

Disegni che fermano, misurano, danno una dimensione a tutto quello che visibilmente sembra non finito o spontaneo



Figg. 11-14. Villaggio turistico "Le Rocce", case D e casa A, immagini al momento dell'inaugurazione e del degrado attuale



segni e rilievi hanno cercato di far emergere lo spessore progettuale di questa proposta paesaggistica, risalendo e sistematizzando le regole che la governano. Regole utilizzate dal progetto come strumenti di controllo delle diverse classi d'intervento. La "salvaguardia dello sguardo" se da un lato viene attuata vincolando tutto ciò

Fig. 15. Sezione trasversale del promontorio, ridisegno.

La sezione mostra come il rapporto tra l'altezza e l'inclinazione delle coperture in basso e l'altezza delle bucaature delle finestre sia sempre controllato

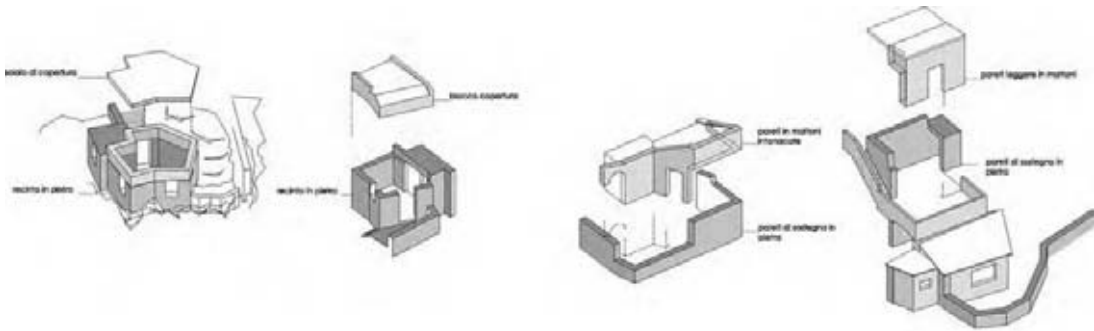


Fig. 16. Sistema costruttivo, esplosi casa I, casa B, Casa D2, Case G1- G2, ridisegno

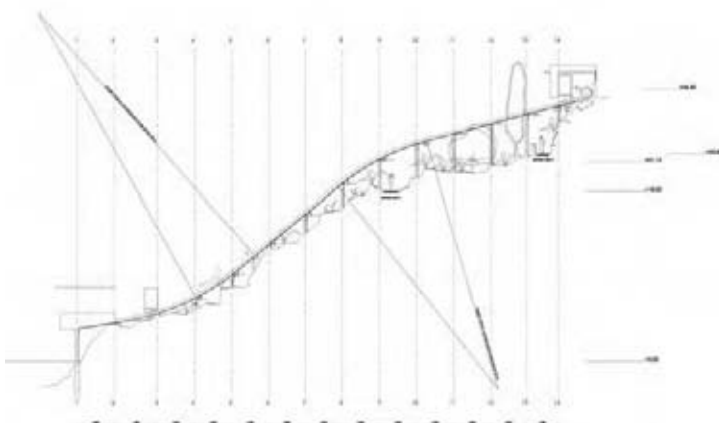


Fig. 17-18. Progetto di restauro, Progetto di ascensore inclinato, inviluppo e planimetria generale.

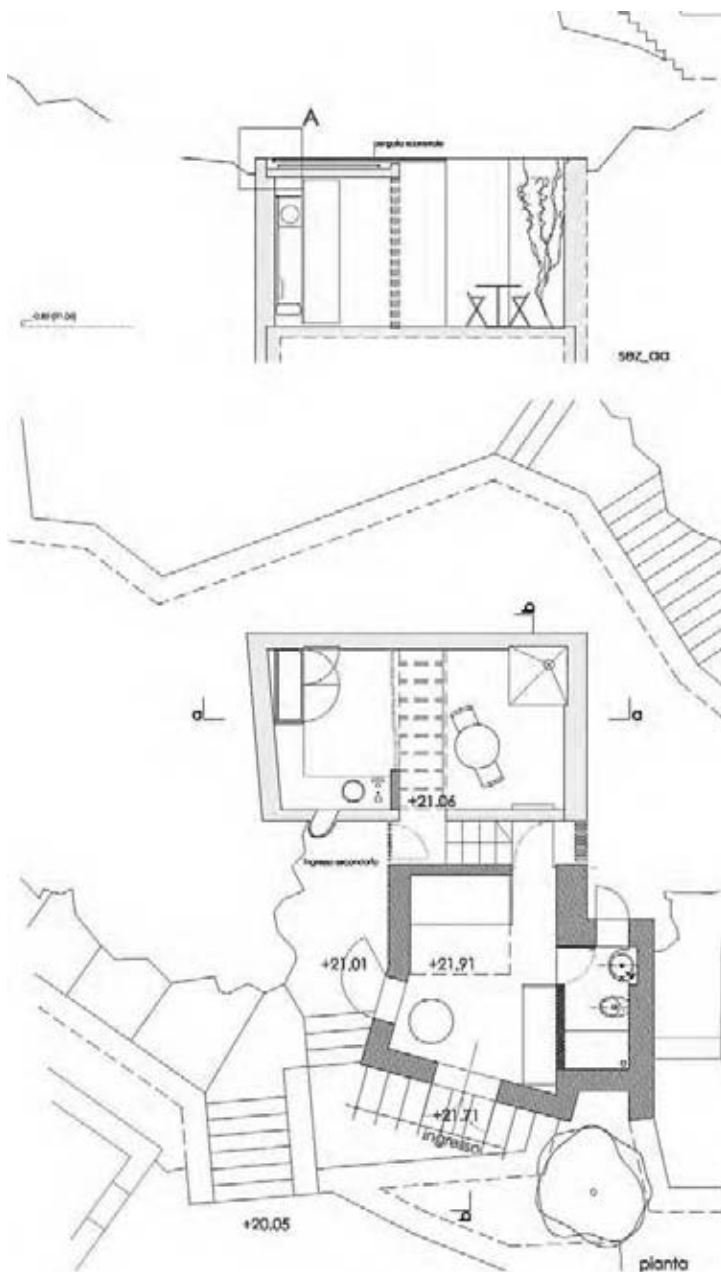
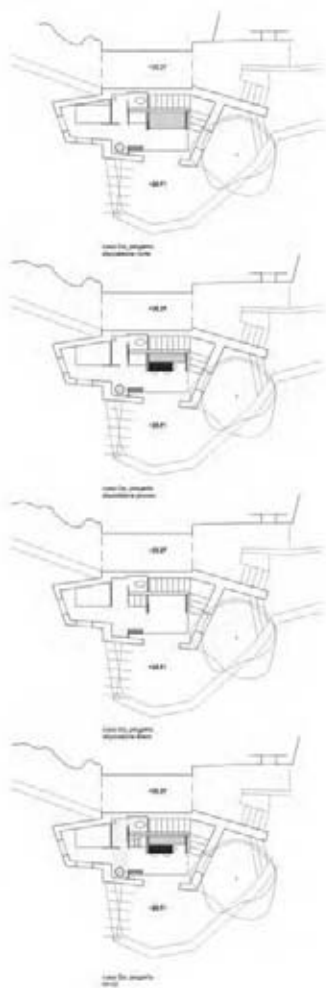
Il progetto originale del villaggio non prevedeva al suo interno un accesso diretto alla spiaggia di Mazzarò, da cui era tra l'altro diviso da piccola insenatura rocciosa, utilizzata come discarica.

Il progetto, ai fini di migliorare l'accessibilità interna ed esterna del villaggio, propone l'inserimento di nuovi sistemi di risalita meccanici e la trasformazione della discarica in una baia attrezzata

Figg. 19-20. Progetto di restauro, Case G, possibilità di trasformazione dello spazio interno, piante delle diverse combinazioni.

Progetto di restauro, casa D, ampliamento, pianta e sezione.

Lo schema dell'alloggio decentrato implicava una stretta dipendenza tra la singola abitazione (dotata solo di camera da letto e bagno) e le strutture collettive. Il nuovo programma per permettere un soggiorno indipendente da terze strutture propone delle operazioni di ampliamento ed accorpamento di più case



che concorre a rendere questo rapporto architettura-natura-paesaggio così mutevole e vario, parallelamente propone una re-interpretazione contemporanea attraverso l'introduzione sia di nuove attrezzature di risalita dal mare di supporto a quelle esistenti, sia dotando il villaggio di ulteriori comfort che adeguino il soggiorno alle attuali esigenze del turista.



# *Guido Ferrazza: la Grande Moschea e la ridefinizione dell'area dei mercati di Asmara (1935-1938)*

Filippo Amara

## **Il moderno italiano nelle colonie: il 'caso' Eritrea**

L'architettura italiana degli anni Trenta trova un importantissimo campo di sperimentazione nei possedimenti coloniali dell'Africa Settentrionale e Orientale e delle isole del Dodecaneso. Dopo anni di rimozione e oblio, dovuti al legame di queste realizzazioni con il regime fascista e con le sue aggressive politiche coloniali, a partire dagli anni Ottanta si assiste ad un rinnovato interesse per quello che, sempre di più, viene riconosciuto come parte integrante del patrimonio architettonico italiano e non solo.<sup>1</sup> Gli studi dedicati all'Eritrea mostrano però a tutt'oggi consistenti lacune, a causa delle oggettive difficoltà derivanti dalla lunga vicenda della guerra di indipendenza dall'Etiopia e dalla complessa situazione politica attuale. Questa ricerca ha preso le mosse proprio da tale condizione, indagando il vasto ed articolato patrimonio costruito dell'Eritrea ed in particolare della sua capitale, Asmara, interamente rinnovata sul finire degli anni Trenta, e dunque vero e proprio museo *en plen air* – miracolosamente quasi intatto! – delle principali tendenze della ricerca architettonica degli anni tra le due guerre.

## **Guido Ferrazza: costruire in colonia**

Uno dei protagonisti della costruzione dell'Asmara moderna è Guido Ferrazza. Architetto milanese, è tra gli animatori, negli anni Venti, del Club degli Urbanisti insieme con Muzio, Ponti, Lancia, De Finetti,<sup>2</sup> Alpago Novello e Cabiati; con gli ultimi due svolge la sua attività professionale sino alla trasferta in colonia, che apre il capitolo più importante della sua carriera: dapprima in Libia, nei primi anni Trenta, con gli incarichi per la redazione dei piani regolatori di Tripoli (1930-36) e Bengasi (1930-36) – e di numerosi progetti architettonici a questi collegati – che coinvolgono l'intero studio; poi, da solo, in Africa Orientale.<sup>3</sup>

I progetti di Ferrazza – in Italia e in colonia – mostrano da una parte una grande attenzione al contesto urbano, ma non in termini di mera “ambientazione”, bensì come specifico lavoro sulla definizione architettonica dello spazio urbano; dall'altra rifuggono dalla polemica sullo “stile” di ascendenza boitiana, spostando il problema dalla “scelta” dello stile adeguato all'accogli-



Fig. 1. PETTAZI G., Stazione di servizio Fiat Tagliero, Asmara 1938 (foto 2004)

1. Cfr. in particolare: *Architettura nelle colonie italiane in Africa*, in «Rassegna», n. 51, 1992; GRESLERI G., MASSARETTI P.G., ZAGNONI S. (a cura di), *Architettura italiana d'Oltremare*, Venezia 1993; e il più recente: DENISON E., YU REN G., GEBREMEDHIN N., *Asmara. Africa's Secret Modernist City*, London - New York 2003.

2. BONA A., *Città e architettura a Milano dal Novecento al razionalismo*, in CIUCCI G., MURATORE G. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, Milano 2004.

3. Cfr. GRESLERI G., *Guido Ferrazza: tecnica, modi e forme dell'architettura dell'Italia d'oltremare*, in MOZZONI L., SANTINI S. (a cura di), *L'architettura dell'Eclittismo. La diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*, Napoli 1999.





Fig. 2. SCLAFANI B., *Casa del Fascio*, Asmara 1940 (foto 2004)

4. FERRAZZA G., *Il problema del costruire nell'impero*, in «Rassegna di architettura», I, 1937.

5. Cfr. KAUFMANN E., *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1991 (Cambridge 1955).



Fig. 3. MESSINA M., *Cinema Impero*, Asmara 1938 (foto 2004)



Fig. 4. FERRAZZA G., *Mercato del Pesce*, Asmara 1935-38 (foto 2005)

6. Cfr. DE SOLA MORALES M., *Un'altra tradizione moderna*, in «Lotus», 64, 1989, pp. 6-31.

mento, entro un repertorio consolidato, di elementi architettonici mutuati dalla tradizione costruttiva del luogo.

Ferrazza precisa la sua posizione teorica in materia di architettura coloniale in un importante scritto<sup>4</sup> in cui, affrontando il problema a partire dalla costruzione, rinvia l'adozione del linguaggio moderno al momento in cui saranno economicamente disponibili i materiali che lo consentono – cemento, ferro, vetro – e propone, per l'immediato, un "ritorno al passato": ai metodi costruttivi tradizionali e al linguaggio classico dell'architettura. La base "pragmatica" su cui viene fondata l'adozione del linguaggio classico dell'architettura, che non esclude in linea di principio la possibilità di un suo successivo superamento, consente di ascrivere a pieno titolo la ricerca di Ferrazza entro quella modernità di ascendenza illuminista che ha in Durand il suo principale esponente.<sup>5</sup>

### **I Mercati e la Moschea. Un progetto urbano per la capitale dell'Eritrea**

Guido Ferrazza giunge in Eritrea nel 1935, dove assume la guida dell'Ufficio Tecnico Municipale di Asmara, da cui tenta di riorganizzare il piano regolatore della città, a partire dal riordino dell'area dei mercati.

Il progetto, nelle sue operazioni fondamentali, può essere così descritto:

- ridefinizione dell'invaso della piazza del mercato originaria attraverso la riprogettazione degli edifici perimetrali, concepiti su due livelli con fronti porticati unificati;

- addizione, alla piazza originaria, di un nuovo "braccio", destinato al mercato degli italiani, che la taglia ortogonalmente in direzione nord-sud, i cui fronti sono anch'essi unificati attraverso la ripetizione di un motivo ad arcate a tutta altezza;

- introduzione, all'interno delle piazze, di un sistema di padiglioni (gli edifici dei mercati coperti e la nuova Moschea, progettati a partire dal medesimo sistema di elementi e proporzioni) alternati a spazi verdi.

È possibile riconoscere in questo intervento le caratteristiche del progetto urbano moderno, basato su tracciati stradali, tessuti, spazi urbani.<sup>6</sup> Questi temi vengono sistematicamente esplorati da Ferrazza: i tracciati stradali vengono infatti assunti come struttura di connessione tra spazi urbani ed edifici, e il tessuto urbano esistente viene integrato dall'inserimento di un sistema di padiglioni e aree a verde nelle due grandi piazze perpendicolari, il cui spazio viene così ricalibrato e differenziato, nonché riarticolato nell'orografia per mezzo di scavi e basamenti.

Ferrazza introduce in questo modo un frammento di città moderna dentro la città esistente, operando in continuità con l'esistente: manovrandone cioè gli elementi

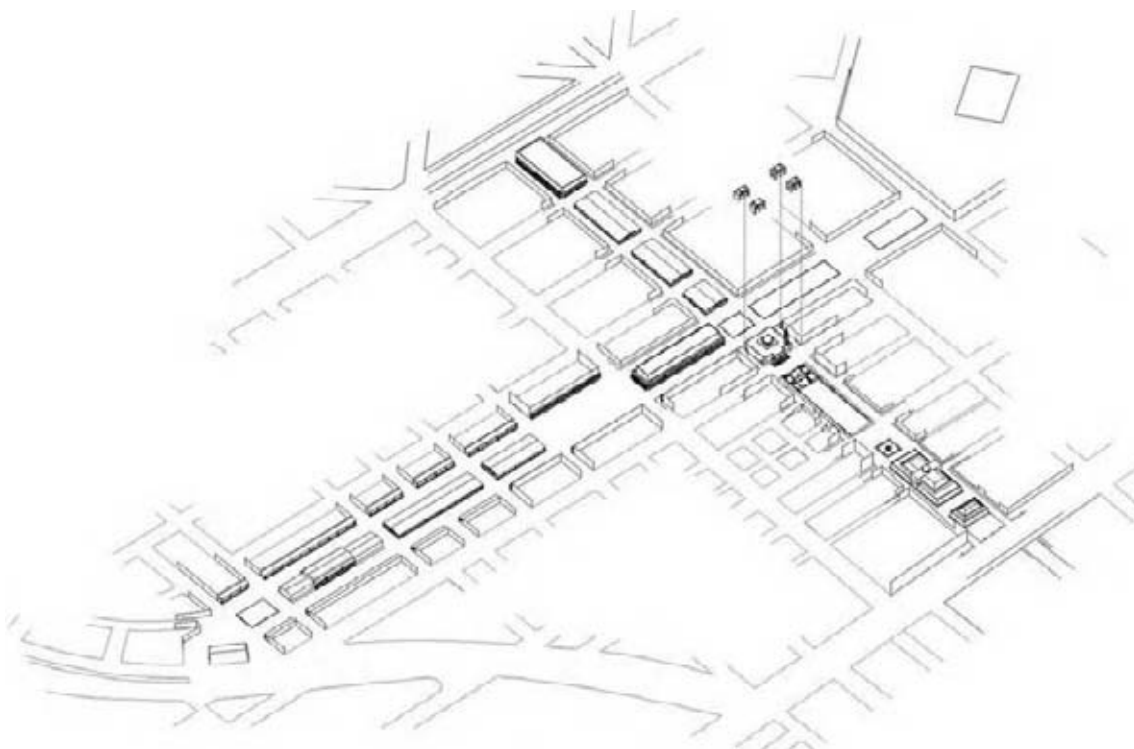
costitutivi della struttura urbana, e perseguendo così l'obiettivo della modernizzazione in maniera in qualche modo naturale, senza ricorrere a contrapposizioni di natura "ideologica" né tanto meno "stilistica".

### **Principi architettonici e urbani nel progetto di Ferrazza**

L'aspetto di maggior interesse dell'intervento risiede nella strategia di posizionamento degli edifici entro gli spazi urbani esistenti, basata su una attenta calibrazione dei rapporti tra morfologia urbana e tipologia architettonica. Ciò è particolarmente evidente nel padiglione del Mercato dei Generi Alimentari: l'edificio è definito da un impianto basilicale, centralizzato dalla presenza di una cupola all'incrocio tra l'asse maggiore, di distri-



*Fig. 5. FERRAZZA G., Mercato dei Generi Alimentari, Asmara 1935-38 (foto 2005)*



buzione – lungo cui si attestano i banchi per la vendita – e l'asse minore, di accesso; Ferrazza dispone il padiglione allineandone l'asse minore con le due strade che conducono alla piazza in cui è situato: in questo modo il sistema di accesso all'edificio diviene, a scala urbana, sistema di attraversamento, ristabilendo la continuità che la collocazione dell'edificio avrebbe altrimenti interrotto.

Una strategia analoga viene messa in atto nel progetto della Grande Moschea, vera e propria "cerniera urbana" del sistema. In questo caso la funzione non rende possibile far passare letteralmente i percorsi dentro l'edificio; Ferrazza affianca pertanto all'edificio due passaggi pubblici coperti da cupolette, che, in elevazione, ne completano il fronte. Tali passaggi, che contengono gli ingressi secondari alla sala di preghiera, sono alli-

*Fig. 6. Schema assonometrico dell'intervento di Ferrazza nell'area dei mercati di Asmara*



*Fig. 7. FERRAZZA G., La Grande Moschea, Asmara 1938 (foto 2005)*



Fig. 8. Ingresso ovest al Mercato dei Generi Alimentari (foto 2005)

7. Archivio del Municipio di Asmara, cartelle 194-39-x15 e 194-39-x16. Si tratta di due progetti, a firma di G. Arata, in cui si propone inizialmente la copertura dei passaggi laterali (1943) e successivamente la loro sopraelevazione sino alla quota di calpestio della Moschea (1944). Pur non essendone esplicitamente richiesta l'annessione alla sala di preghiera, l'intenzione di procedere in tal senso è evidente, e puntualmente si realizza negli anni successivi.

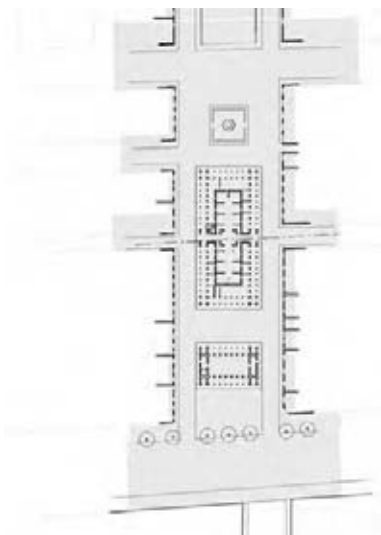


Fig. 9. Gli allineamenti della Grande Moschea (sopra) e del Mercato dei Generi Alimentari (sotto) rispetto al tessuto urbano

neati alle strade che percorrono longitudinalmente i bordi del braccio nord-sud della piazza: in questo modo, il sistema dei percorsi a scala urbana diviene parte integrante del sistema di accesso e circolazione nell'edificio.

Far passare lo spazio urbano attraverso l'edificio è dunque il principio costitutivo fondamentale dell'intero intervento di Ferrazza, che ne rafforza l'interpretazione in termini di progetto urbano.

### Trasformazioni e alterazioni

Nel corso del tempo, come è ovvio, alcune trasformazioni sono intervenute a modificare l'assetto che l'area dei Mercati aveva alla fine degli anni Trenta; modificazioni che hanno interessato ora i singoli edifici, ora gli spazi urbani, e che non sempre sono andate in una direzione coerente con il disegno generale di Ferrazza.

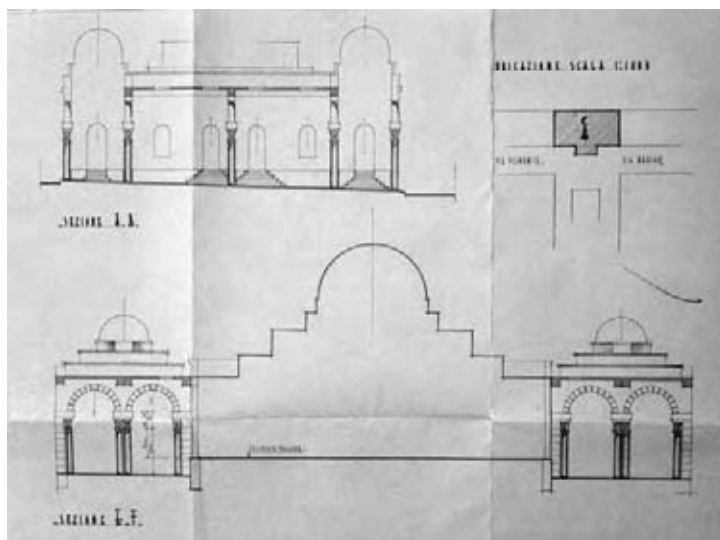
In particolare, come è emerso dall'indagine sui documenti ritrovati presso l'Archivio del Municipio di Asmara,<sup>7</sup> la chiusura dei due passaggi laterali della Grande Moschea e la loro trasformazione in spazi interni annessi alla sala di preghiera, determinando una cesura tra le due parti del sistema dei Mercati, hanno gravemente compromesso l'unitarietà del disegno urbano originario – causando nei fatti quella segregazione, spaziale e per certi versi sociale, che il progetto originario, aveva sapientemente saputo evitare – a dispetto delle leggi razziali fasciste, che imponevano la separazione tra il mercato degli italiani e quello degli eritrei.

### Il restauro del principio urbano

L'indagine progettuale, nella sua caratteristica duplicità di strumento analitico e trasformativo, ha reso evidente come il restauro del principio di continuità dello spazio urbano attraverso gli edifici debba passare per il ripristino dei passaggi laterali della Moschea nella loro originaria funzione. Tale ripristino – volto innanzitutto a re-instaurare il principio costitutivo del progetto – non è però stato condotto con intenti filologici: la riproposizione delle soluzioni di Ferrazza è stata attuata ove praticabile con operazioni relativamente semplici, come nel caso della riapertura degli archi dei passaggi o della riconversione in finestre delle porte lungo i prospetti laterali della Moschea. Negli altri casi il progetto ha proposto soluzioni adeguate al mutato stato delle cose. In particolare è stata posta attenzione alla questione della restituzione del carattere urbano dei passaggi, che ha portato a riprogettare gli spazi adiacenti – a est un giardino murato, a ovest una piccola biblioteca per la comunità islamica.

### Il restauro del Moderno e la situazione post coloniale

La città – e l'architettura che la costruisce – è in Eritrea



il segno più tangibile e duraturo della presenza del colonizzatore;<sup>8</sup> presenza che simbolicamente resiste, nelle pietre, alla decolonizzazione. In realtà gli edifici di Asmara, costruiti dagli italiani per fare della città un pezzo di Italia nelle terre d'Oltremare, sono, nel corso del tempo, rientrati nella storia continua dell'Eritrea, e oggi di "italiano" non hanno più nulla, se non l'atmosfera che evocano nei visitatori occidentali e il ricordo – per alcuni nostalgico – di una diversa vita che si svolgeva all'epoca della loro costruzione.

È difficile dire in che senso le alterazioni che oggi riscontriamo in questi edifici siano il frutto di questioni contingenti, o piuttosto il segno tangibile di un necessario processo di "riappropriazione" culturale. In particolare, la trasformazione dei passaggi laterali della Moschea sembra in effetti ascrivibile alla prima categoria: probabilmente per i musulmani di Asmara la dimensione della Moschea era sin dall'inizio insufficiente.

La chiusura di quei passaggi ha nei fatti compromesso il funzionamento del sistema urbano, trasformando in un "retro" gli spazi a nord della Moschea; ma del resto non è possibile prospettare la riapertura in assenza di un riconoscimento/riappropriazione, da parte degli eri-

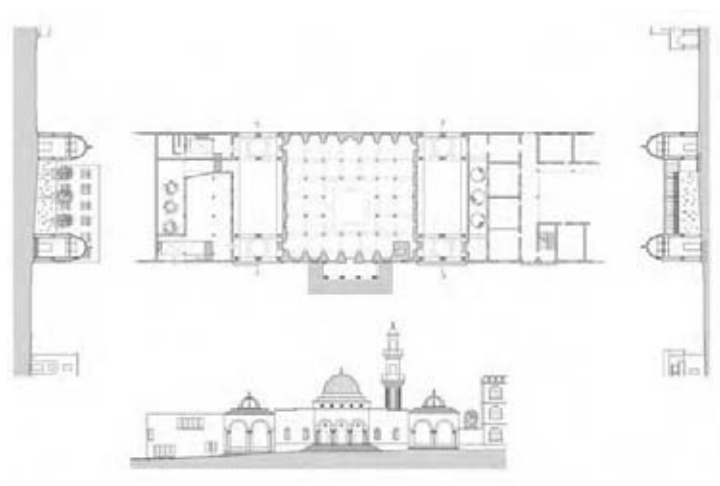


Fig. 10. La Grande Moschea, prima della chiusura dei passaggi laterali (foto 1938, Ethiopian Studies Center Pavoni)

Fig. 11. ARATA G., Progetto di copertura dei corpi laterali della Grande Moschea di Asmara, 1943 (Archivio del Municipio di Asmara)

8. Cfr. FULLER M., *Edilizia e potere: l'urbanistica e l'architettura coloniale italiana, 1923-1940*, in «Studi Piacentini», n. 9, 1991.



Fig. 12. Passaggio laterale ovest dopo la chiusura (foto 2005)

Fig. 13. Progetto di restauro dei passaggi laterali della Grande Moschea e degli edifici e spazi adiacenti





Fig. 14. *La Grande Moschea* (foto 2003)

9. BOESIGER W., *Le Corbusier*, Bologna 1977 (Zürich 1972), p. 27.

trei, dell'eredità coloniale italiana come parte costitutiva della propria identità nazionale. È questo un sorta di percorso naturale, di lungo periodo, che può essere sostenuto ma non imposto dall'esterno.

D'altra parte, proprio la continuità nell'uso degli spazi urbani e degli edifici costruiti dagli italiani, attraverso aggiustamenti e manipolazioni più o meno evidenti, costituisce uno degli strumenti principali di questa riappropriazione. Solo riprendendosi la città e l'architettura gli eritrei impareranno a riconoscerle come proprie, e a desiderare di tutelarle.

È questo, occorre dirlo, a prescindere dalle ragioni dell'architettura.

Le Corbusier – che pure credeva fermamente nella capacità dell'architettura di orientare la società – a proposito delle manomissioni subite dai suoi edifici a Pessac, alterati dai residenti per adeguarli alle loro esigenze abitative, diceva: «è sempre la vita che ha ragione, e l'architetto che ha torto».<sup>9</sup>



# *La Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula a Ragusa. Un progetto di restauro tra valore urbano e dettaglio architettonico*

Daria Caruso

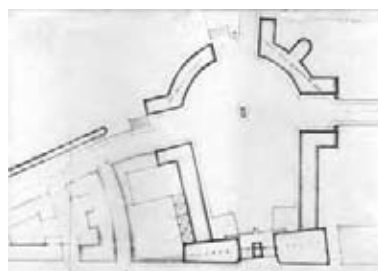
La scelta di un preciso complesso architettonico da analizzare e fare oggetto della presente ricerca, è ricaduta su una costruzione dei primi anni del XX secolo, la *Casa del Fascio* e la *Casa del Balilla*, ubicata a Ragusa e considerata un valido e concreto esempio architettonico sul quale sperimentare, attraverso lo strumento del progetto, la portata teorica e le metodologie poste in essere dalla disciplina del restauro.

L'edificio, progettato tra il 1934 ed il 1937, da Ernesto Bruno La Padula, un architetto lucano formatosi a Roma alla scuola di Architettura, nasce con lo scopo di rappresentare, non solo simbolicamente, il Partito Nazionale Fascista nel contesto della cittadina iblea, attraverso l'introduzione di due nuove tipologie edilizie, nate con la chiara volontà del regime di rendere sempre più tangibile la propria presenza sul territorio.

L'intero complesso edilizio, in virtù delle sue caratteristiche formali e compositive, ispirate ai canoni della modernità, ma anche per lo stato di degrado in cui versa, specie in alcune sue parti, rappresenta, sul piano del restauro del moderno, una realtà stimolante sulla quale poter ipotizzare degli interventi.

Fattore di rilievo che ha orientato la scelta sul predetto manufatto, risulta essere costituito dalla sua particolare struttura planimetrica; le due parti di cui si compone, infatti, presentano entrambe un singolare impianto a ferro di cavallo, con le braccia divaricate e protese a delimitare due invasi urbani, uno più rappresentativo, quello della piazza Impero, oggi denominata piazza Libertà, ed uno meno autorevole e più raccolto che, originariamente, si predisponeva verso l'ampliamento della città fascista.

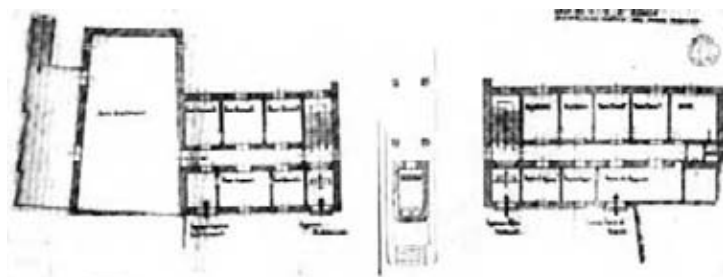
La Padula, chiamato a progettare la sede del locale Partito Nazionale Fascista (PNF), costruisce il suo progetto a partire dalla città esistente; egli pensava ad un



*Fig. 1. Piazza Mussolini, 1934, impianto generale*



*Fig. 2. Piazza Mussolini, foto aerea dell'invaso*



*Fig. 3. Casa del Fascio di Ragusa, pianta del piano terra*

Fig. 4. Casa del Fascio di Ragusa, prospettiva di progetto, Archivio La Padula, Roma

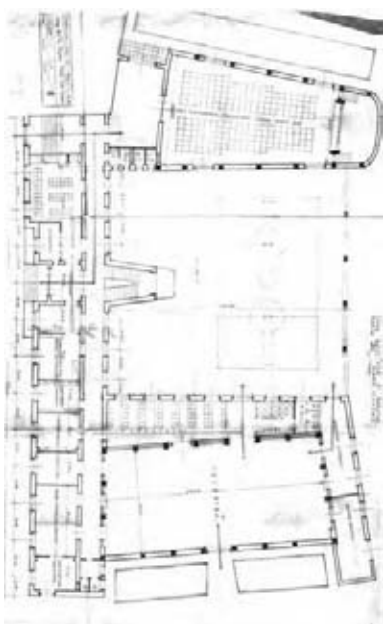


Fig. 5. Casa del Balilla, pianta del pianoterra, prima versione

edificio che avesse non solo valore di manufatto in sé ma che, nel contempo, vista la sua conformazione planimetrica, strutturasse uno spazio urbano, tra i più rappresentativi della realtà ragusana fascista, il cui disegno nasce con certezza dalla contaminazione del luogo in cui esso si insediava.

Attraverso tale progetto, il progettista definisce in maniera del tutto innovativa, rispetto al tradizionale assetto delle piazze, l'invaso di piazza Mussolini, poi piazza Impero ed oggi piazza Libertà; una planimetria rinvenuta presso l'Archivio La Padula a Roma, rende manifesta tale volontà; nell'intestazione, infatti, si legge: «*Città di Ragusa: studio per la Piazza Mussolini*» ed il disegno riproduce una condizione molto simile a quella odierna; pur mancando l'indicazione della Casa del Balilla, vi sono una serie di elementi invariati quali la configurazione della piazza, delimitata da un lato dall'edera semicircolare degli edifici progettati da Fichera, dall'altro dall'invaso trapezoidale di La Padula, e il chiaro ruolo centrale, dal punto di vista architettonico e urbano, della torre litorea.

La Casa del Fascio si posiziona sullo sfondo della piazza; essa, pur nascendo dall'esigenza di essere un edificio ben definito ed individuabile, risulta strettamente connessa ai due bracci che delimitano l'invaso e che sono, da un lato, la Casa del Balilla e, dall'altro, un edificio pubblico, di cui non si sa molto, ma che per la sua definizione architettonica e per il disegno della facciata, costituita da un ordine di bucatore uniforme rispetto agli altri manufatti, appare con moltissima probabilità attribuibile a La Padula.

Pur nella ricerca di una identità e di una riconoscibilità della "Casa", preoccupazione dell'architetto lucano era quella di rafforzare il valore urbano del complesso architettonico; ciò si evince con chiarezza in una prospettiva rinvenuta presso l'archivio dell'architetto – custodito a Roma dal nipote, che ha consentito di poter prendere visione di un vastissimo materiale documentario e grafico, necessario all'approfondimento ed alla

comprensione del manufatto studiato – nella quale si nota una correzione apportata con un pennarello, finalizzata ad innalzare il livello della Casa del Balilla e dell'altro edificio limitrofo, allo scopo di rafforzare una continuità di prospetto sin da principio ricercata.

Per ciò che concerne la Casa del Balilla, si è in presenza di una situazione complessivamente analoga alla precedente, in quanto anche in questo caso l'impianto planimetrico mostra una spiccata valenza urbana; si tratta di una piazza secondaria, adiacente alla principale, che presenta la medesima impostazione compositiva (un impianto trapezoidale) ma con un'altezza inferiore.

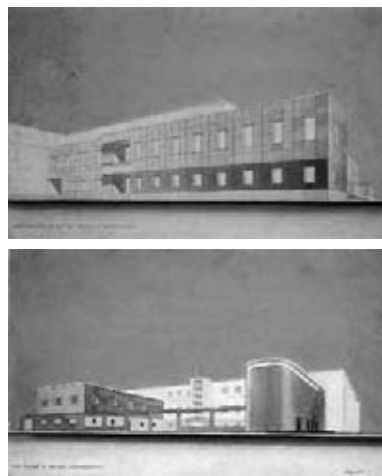
Il progetto esecutivo della Casa del Balilla, custodito presso l'archivio La Padula a Roma, si compone di ottantuno tavole ben disegnate, che hanno consentito di comprendere le scelte compositive ed urbane del progettista; i disegni riportati nelle tavole si riferiscono ad una versione mai realizzata, la cui conoscenza appare comunque importante al fine di cogliere i principi dell'opera e le difformità rispetto a ciò che poi è stato realmente realizzato.

Nel progetto originario, l'impianto a ferro di cavallo della Casa del Balilla consta di un corpo centrale che, nella parte prospiciente piazza Impero, si presenta come un blocco lineare tutto rivestito in pietra, costituito da bucaure seriali, che trovano unica eccezione nella porzione dell'ingresso, mentre nella parte opposta si collega ad altri due bracci, uno destinato ad ospitare la palestra, l'altro il cinema-teatro, aventi caratteri completamente differenti, meno aulici e rappresentativi, più moderni e razionali.

Nel retro, la casa presenta i caratteri propri dell'edificio isolato, costituito per addizione di volumi ben individuati; sul piano compositivo, la palestra appare come un volume squadrato, mentre il cinema-teatro presenta la parte terminale absidata, la cui curvatura è sottolineata da una sottile asola di luce, che corre lungo gran parte del perimetro e separa il tetto, sospeso, dalla muratura perimetrale. La corte che si viene così a creare, risulta chiusa sul quarto lato da una quinta porticata ad una sola elevazione.

L'utilizzo dell'intonaco, rosso per gli edifici che delimitano la corte e verde oliva per la quinta porticata, manifesta maggiormente la volontà di rappresentare la diversità della piazza del Balilla rispetto alla più rappresentativa piazza Impero, completamente rivestita dal locale materiale lapideo.

La realizzazione della Casa del Balilla presenta in realtà parecchie difformità rispetto al progetto originario previsto; nella parte prospiciente piazza Impero, il prospetto si semplifica ulteriormente, nella parte posteriore permane la scelta di usare l'intonaco come materiale di finitura, ma i due corpi di fabbrica si presentano molto differenti, specialmente il volume del cinema-



*Figg. 6-7. LA PADULA E.B., prospettive ad acquerello, prima versione del progetto*

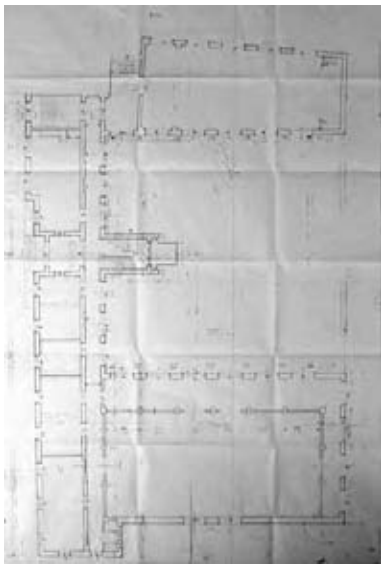


Fig. 8. Casa del Balilla, pianta del piano terra della versione realizzata



Fig. 9. Casa del Balilla, foto dal lato della corte delimitata dai corpi della palestra e del teatro

teatro che perde la parte terminale absidata, il tema del tetto sospeso, staccato dalla muratura perimetrale, e si trasforma in un parallelepipedo senza alcuna aggettivazione linguistica; sul piano compositivo ed architettonico, inoltre, la quinta porticata, non venne mai realizzata, lasciando lo spazio della Casa del Balilla aperto verso la città fascista.

Oggi la situazione appare ulteriormente diversa rispetto alla realizzazione, in quanto il corpo del cinema-teatro è stato completamente demolito a causa di forti dissesti strutturali, lasciando solo una traccia a terra, la palestra appare anch'essa fortemente danneggiata e quindi inagibile, mentre al posto della quinta è stata costruita successivamente una scuola, la Cesare Battisti, che con i suoi 17,90 metri di altezza sovrasta le due ali della Casa del Balilla e chiude quest'area urbana pensata o meglio realizzata come spazio aperto.

### Il metodo

Il progetto di restauro sulla Casa del Fascio e del Balilla, ritenuto strumento importante per approfondire e comprendere questioni generali ben più ampie, attinenti alla disciplina del restauro del moderno, si articola in tre distinti momenti.

Le sue fondamenta risiedono, necessariamente, su una preliminare fase di ricognizione storica, indispensabile sia perché trattasi di un manufatto che nasce in un periodo tra i più importanti della storia d'Italia, così pregno di quella ideologia fascista coinvolgente ed omologante persino nelle mode culturali, sia perché concorre a definire il quadro storico siciliano in cui si collocano l'opera in questione ed il suo autore.

Una seconda fase è consistita nell'essenziale reperimento delle fonti di archivio, prime fra tutte quelle rintracciate tramite un accurato spoglio presso l'Archivio della Soprintendenza ai Beni Culturali di Ragusa e presso l'Archivio La Padula, e di tutte quelle altre fonti documentarie, ineludibili ai fini della conoscenza dell'originario progetto e dei principi architettonici cui esso si ispirava, in modo da poter intervenire di conseguenza nel rispetto degli stessi, pur nella loro riattualizzazione col presente.

A queste fasi preliminari, propedeutiche a qualsiasi ipotesi di progetto, è seguita quella del rilievo, metrico e fotografico del manufatto, unico strumento in grado di registrare il suo stato di fatto e di degrado, la sua effettiva condizione sul piano fisico, materico, tecnologico, ma anche semantico e figurativo.

### Il progetto di restauro

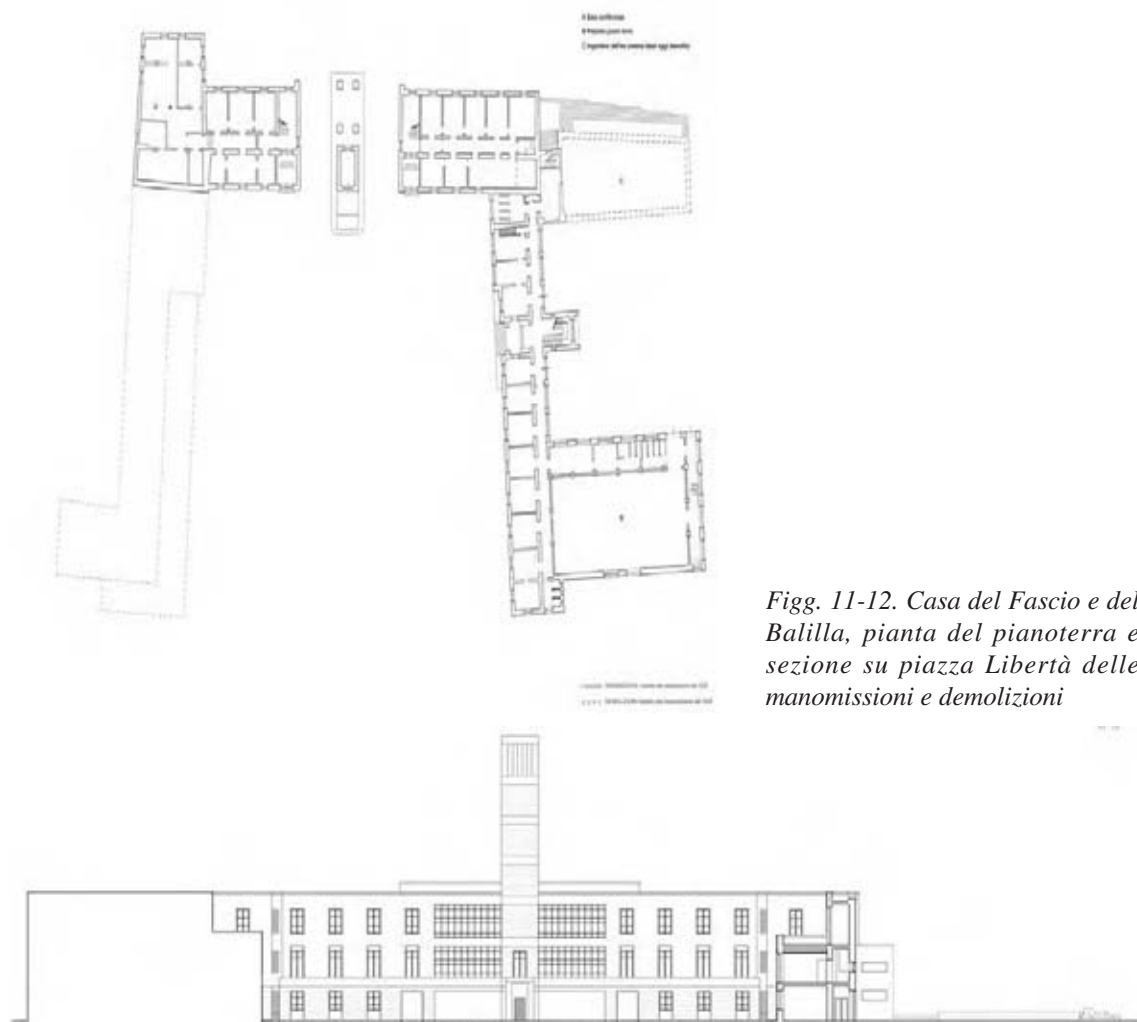
Nello specifico della ricerca condotta sul complesso della Casa del Fascio e del Balilla di Ragusa, lo studio delle fonti bibliografiche sull'argomento, che hanno consentito di collocare il manufatto in un'epoca storica



ben precisa (quella del Razionalismo italiano del primo Novecento), oltre che in un contesto (quello della città di Ragusa), ma anche le ricerche presso: gli Archivi dell'Intendenza di Finanza, dove si è reperito un ridisegno della Casa del Fascio risalente al 1965; l'Archivio della Soprintendenza del capoluogo ibleo, ospitato oggi proprio all'interno di quella che nacque come Casa del Balilla; e soprattutto presso l'Archivio La Padula, custodito a Roma da Filippo Bruno La Padula, nipote dell'architetto lucano, dove è stato possibile consultare ed in alcuni casi riprodurre un vastissimo materiale documentario particolarmente sulla Casa del Balilla, raffigurata in ben ottantuno tavole che la descrivono in tutte le sue componenti, con una ricchezza di particolari che contemplan la descrizione dell'infisso o del ritmo del rivestimento bicromo utilizzato in facciata, scendendo addirittura al disegno degli arredi pensati appositamente per quelle spazialità. Tutto ciò è stato indispensabile al fine di comprendere appieno l'edificio e di poterne catalogare i principi che si sono posti alla base di una serie di questioni affrontate nell'ipotesi progettuale condotta sul manufatto preesistente. Le questioni sollevatesi in seguito all'indagine sulla

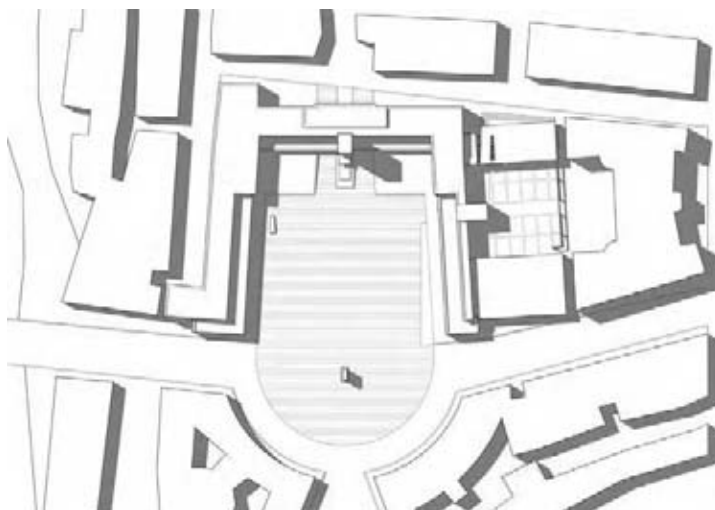


*Fig. 10. Casa del Balilla, corte posteriore, foto 2005*



*Figg. 11-12. Casa del Fascio e del Balilla, pianta del pianoterra e sezione su piazza Libertà delle manomissioni e demolizioni*





*Fig. 13. Progetto di restauro, planivolumetrico dell'impianto*



*Fig. 14. Casa del Fascio, progetto di restauro, prospetto su piazza Libertà*



*Fig. 15. Progetto di restauro, pianta del pianoterra*



*Fig. 16. Progetto di restauro, prospettiva del corpo aggiunto*

preesistenza, considerate fondamentali per i successivi ragionamenti di progetto, possono così riassumersi:

- la questione urbana;
- la questione materica e la definizione dell'immagine attraverso l'attenzione al dettaglio architettonico;
- la questione legata all'uso ed alla rifunzionalizzazione;
- la questione del giunto e dell'adeguamento tecnologico.

Tutte le argomentazioni sin qui addotte hanno guidato verso una ipotesi di restauro che si è sviluppata, assecondando la logica del "caso per caso", con atteggiamenti di volta in volta differenti che vanno: dalla scelta di confermare l'immagine riconosciuta dell'edificio, demandata principalmente all'utilizzo del rivestimento lapideo in facciata, caratterizzato dal gioco bicromo, prodotto dall'impiego di due varietà di pietre locali differenti, producendone un'attualizzazione il più possibile non evidente; a considerazioni legate all'uso e alla rifunzionalizzazione, vista l'attuale esigenza di nuovi e più adeguati spazi da adibire ad uffici, elementi questi che si pongono come strategia necessaria per la conservazione dell'opera stessa; passando per la scelta di aggiungere un corpo nuovo, in sostituzione di una porzione dell'opera (il cinema-teatro) andata demolita in seguito ai forti dissesti strutturali, che si distacca dalla preesistente, mediante un giunto smaterializzato, e si esprime, pur nel rispetto dell'edificio, delle sue logiche e delle sue giaciture, in maniera autografa; corpo ritenuto indispensabile per garantire l'adeguamento tecnologico del complesso preesistente, ma anche per ricucire la sua conformazione urbana.

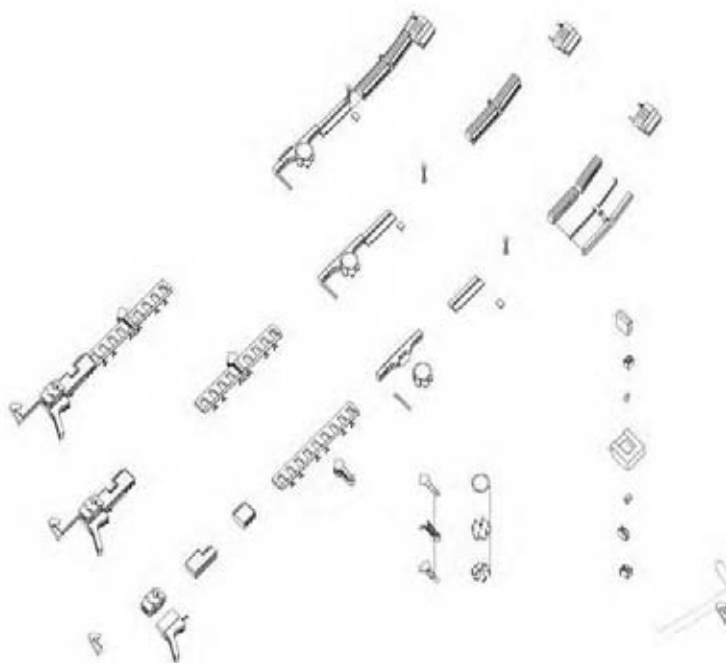
## *I Lidi di Mortelle (1955-58), architettura e costruzione di un paesaggio balneare negli anni 50 a Messina: un restauro possibile*

Isabella Fera

La selezione dell'oggetto di studio è già per certi versi operazione progettuale; la possibilità di esprimere una tesi attraverso il lavoro condotto comincia infatti con la scelta di una questione da esplorare attraverso gli strumenti della documentazione, del disegno, del progetto. L'interesse per due progetti di autori diversi, a loro volta complessi e difficilmente identificabili come singoli edifici, è nato proprio dalla contiguità di questi elementi, dal riconoscimento critico di una città lineare, forma tipica della città balneare, qui molto accentuata perché lo spazio è compresso tra le colline peloritane e la costa.

Il *Lido di Mortelle*, opera di Filippo Rovigo (1909-1984), e il *Lido del Tirreno*, di Napoleone Cutrufelli (1909-1997),<sup>1</sup> sorgono a poca distanza da capo Peloro e dai laghi di Ganzirri tra il 1955 ed il 1958, in un momento cioè di respiro, successivo all'emergenza ricostruttiva, la seconda a Messina in meno di quarant'anni.<sup>2</sup>

I rapporti tra le parti ed il tutto sono alla base della descrizione del complesso dei Lidi di Mortelle e alla conseguente ipotesi di piano per un loro possibile restauro.



1. L'episodio appare singolare nell'ambito dell'attività di Cutrufelli, che affianca ad una copiosa produzione edilizia residenziale e commerciale la partecipazione a vari piani urbanistici nel gruppo guidato da G. Samonà. Filippo Rovigo informa invece con la sua attività la produzione architettonica messinese tra gli anni 50 e 60. La sua opera spazia, venata di un singolare eclettismo, dai progetti per i quartieri INA-Casa agli scenari destinati alla vita mondana e culturale cittadina. I contatti fondamentali per la sua formazione, dopo la laurea a Roma nel 1936, sono quelli con Vaccaro, presso il cui studio lavora dopo due anni di borsa di studio alla Columbia University, e con Ridolfi, con cui collaborerà e manterrà nel corso degli anni solidi rapporti.

2. L'attività edilizia rifiorisce e, insieme agli interventi pubblici per la ricostruzione delle abitazioni, nel privato si concentra sui servizi e luoghi di svago: cinema, caffè...; in questo quadro si inserisce l'iniziativa di creare un polo turistico a Mortelle. Nell'epoca del boom industriale nasce contemporaneamente come indotto del benessere economico il turismo, e si diffonde il concetto di tempo libero, della necessità di immergersi nella natura.

*Fig. 1. Gli stabilimenti, individuazione delle parti*

3. Il tema degli stabilimenti balneari potrebbe essere inquadrato come risultato dell'evoluzione di elementi di diverse tradizioni, alla confluenza tra architettura del paesaggio, attrezzature sportive, architettura ricettiva, architettura del tempo libero, ma la somma di questi apporti si arricchisce ed acquista specificità riferibili al balneare come neo-tipologia.



Fig. 2. Capo Peloro, area dei Lidi di Mortelle



Fig. 3. Lido di Mortelle, cartolina dell'inaugurazione

4. L'aragosta è quasi un tributo alla contemporanea copertura dell'Opera di Sidney di Jørn Utzon, mentre l'influsso di Burle Marx è visibile nella striscia di pavimentazione bicroma a onde, citazione quasi letterale di quella di Copacabana. Questo metodo compositivo fatto per assemblaggi e fuori-scala ritorna in molti dei progetti di Filippo Rovigo.

5. L'iniziale preminenza delle ragioni sanitarie per la balneazione lasciò infatti presto il passo ad una concezione esclusivamente ludica dei soggiorni marini.

Una delle caratteristiche della tipologia<sup>3</sup> dello stabilimento balneare è infatti quella di associare un tessuto connettivo costituito dalle parti seriali (cabine stabili o mobili, mini-alloggi, stanze), a parti comuni che spesso assumono il carattere di eccezione. Riconoscere lo status delle parti speciali e coglierne il ruolo è stato fondamentale per ricollocarle nel quadro della storia dell'architettura e insieme per reinterpretarne con il progetto i rapporti con il paesaggio.

L'ingresso al *Lido di Mortelle*, conosciuto con il nome di "aragosta", è costituito da una cordonata coperta da volte conoidali che si sovrappongono e diminuiscono progressivamente di dimensione. La discesa è monumentalizzata ma resa naturale e graduale, quasi una prosecuzione della collina. La gigantesca conchiglia, surreale fuori scala, perde concretezza durante il percorso, dove la luce riflessa sugli intradossi bianchi li fa apparire quasi fluttuanti. Un mondo fantastico è promesso dalla costruzione d'ingresso, oggetto stravagante e gigantesco cannocchiale che invoglia il bagnante a varcarne la soglia.

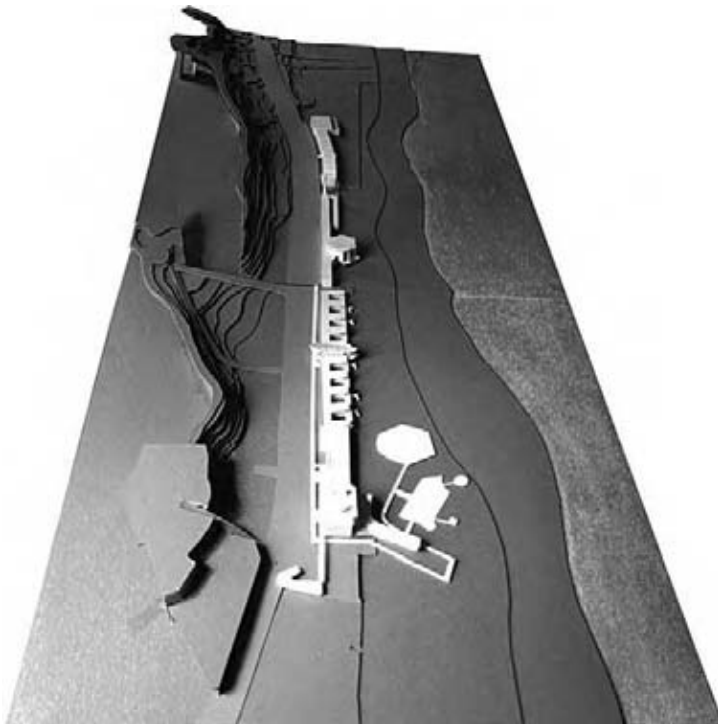
Al *Lido del Tirreno* due elementi svolgono un ruolo iconico paragonabile: un serbatoio idrico a forma di due prismi piramidali intersecati, dal carattere ermetico e quasi totemico, contrapposto all'accentuata orizzontalità del complesso, e una terrazza esagonale che sul piano strada trae spunto dall'idea di tenda stesa a copertura di una sala a pianta centrale, e al livello inferiore buca le pareti con piccole corbusieriane aperture.

Questi edifici sono riconducibili a tipologie e architetture diverse, trasposte per scala, forma, contesto, in alcuni casi ancora riconoscibili come dentro ad un collage,<sup>4</sup> dove l'atmosfera generale testimonia una propensione degli edifici balneari a incarnare il divertimento<sup>5</sup> cui sono destinati attraverso un'architettura anch'essa spensierata, poco sottomessa a vincoli funzionali e più incline alla sperimentazione e all'esibizione delle potenzialità offerte dall'uso del cemento armato, che cristallizza forme ereditate dall'effimero.

Due approcci che si integrano, vedono da un lato la scelta di trattare l'insieme come se fosse un unico oggetto, dall'altro il riconoscimento delle parti che lo compongono, dell'individualità dei loro valori e principi, e di una gerarchia che condiziona le singole risposte progettuali. Il piano ha preso dunque forma come una rete che incrocia interventi continui ed interventi puntuali, per ricucire gli edifici degli anni Cinquanta al paesaggio ed all'uso contemporanei.

La prima condizione che si è ritenuto indispensabile restaurare è quella del quadro generale dell'iniziativa per Mortelle, mai completata, ma molto più vicina allora rispetto ad oggi a un centro turistico.

Circolazione, parcheggi, accessi e viste sono tutti temi rimessi in gioco dalle ipotesi formulate per la ridefini-



zione della strada come spina dorsale di un progetto unitario di restauro dei lidi. La concezione espressa da Kahn della strada come «successione di stanze»,<sup>6</sup> che ridimensioni il ruolo della mobilità veicolare e ritrovi la dimensione a scala umana, di interno urbano, ha costituito una guida nell'elaborazione progettuale.

L'ipotesi sviluppata prevede un "edificio lineare" destinato prevalentemente a parcheggio che si sviluppa sotto la strada attuale, le cui appendici, emergendo sul piano stradale, definiscono il limite della carreggiata statale, e, nei punti in cui trovano un rapporto con l'esistente, si riconnettono ai percorsi principali e si mettono in rapporto con le parti eccezionali dei Lidi.

Lo spazio di superficie resta dunque libero, articolato da piccoli esercizi commerciali, aree con sedute e vegetazione, pista ciclabile. Lo spazio ipogeo è pensato come un luogo che può godere dell'ingresso della luce e di scorci visivi: un nastro luminoso centrale costituisce un elemento di illuminazione naturale per il parcheggio, e, funzionando al contrario di notte, un segnale a scala urbana.

Il tema del doppio fronte, dell'importanza di una ricon-



Fig. 4. Lido di Mortelle, l'aragosta

Fig. 5. Rapporto con l'orografia, modello d'insieme

6. La stanza, la strada e il patto umano, in NORBERG-SCHUZ C., DIGERUD G. (a cura di), L. I. Kahn, Idea e immagine, Officina edizioni, 1980 Roma, p. 130



Fig. 6. Lido del Tirreno, serbatoio e cabine

Fig. 7. Parti speciali: gli edifici eccezionali

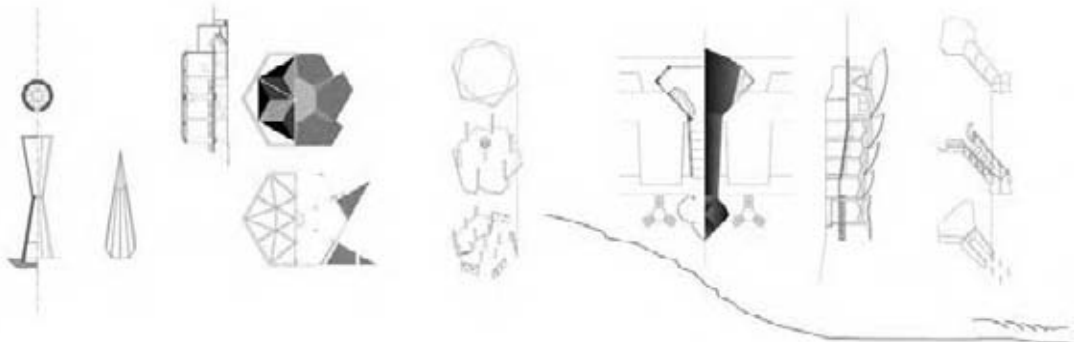




Fig. 8. Lido di Mortelle, prospettiva del primo progetto, 1955 (Archivio Rovigo)

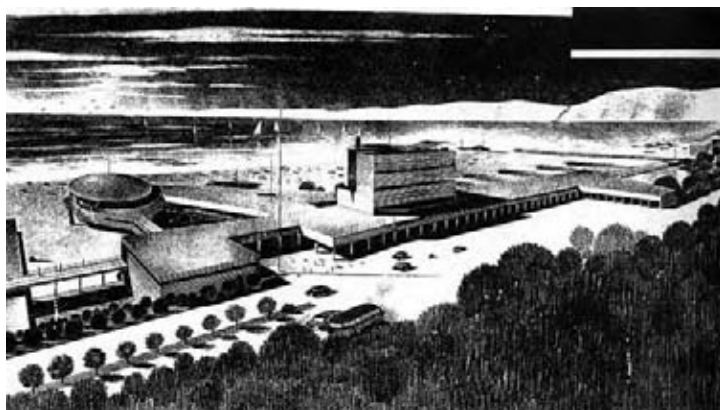


Fig. 9. Lido del Tirreno, prospettiva del primo progetto, 1954 (Archivio Cutrufelli)

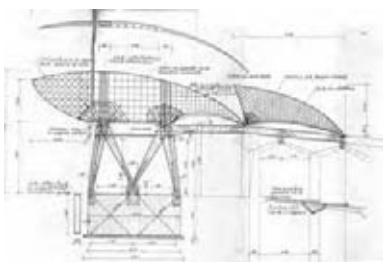
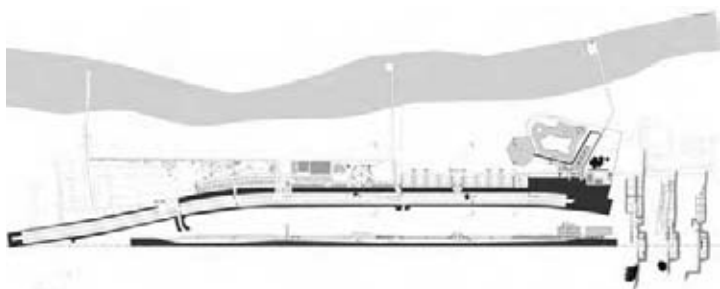


Fig. 10. L'aragosta, disegno esecutivo



Fig. 11. Dettaglio della pavimentazione del percorso pedonale

Fig. 12. Progetto, pianta generale: quota spiaggia e sezioni

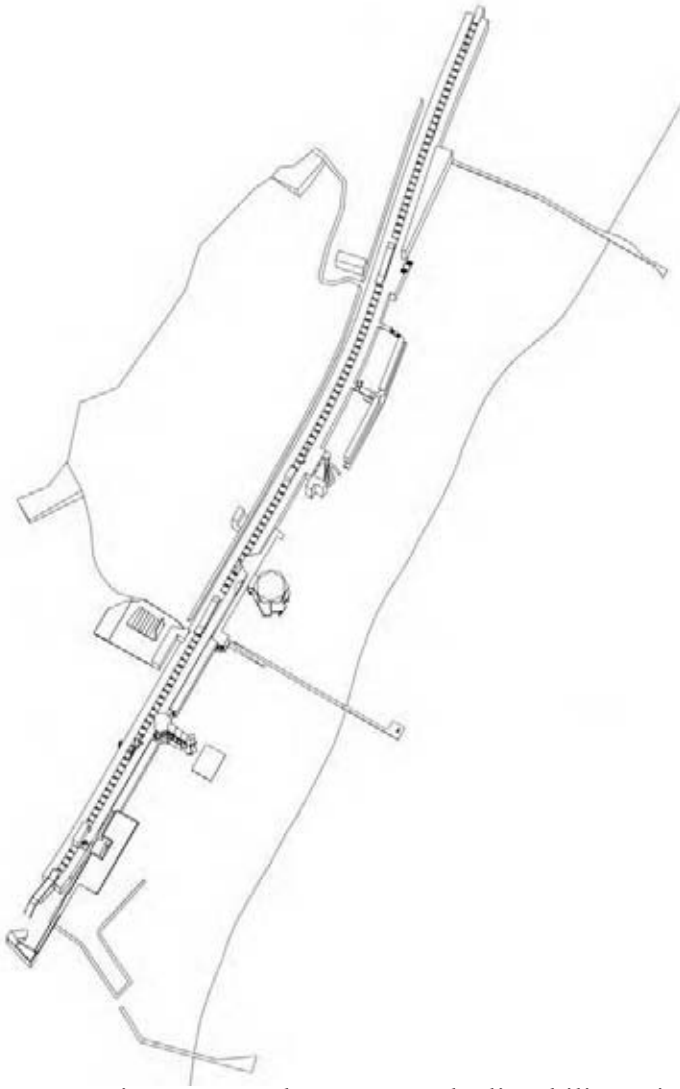


nessione tra entroterra e mare, viene affrontato con l'introduzione dal lato monte di sentieri che consentano di superare il forte dislivello e di affacciarsi da terrazze panoramiche, e dal lato spiaggia di nuovi moli, che definiscono i confini tra gli stabilimenti senza costituire dei veri ostacoli, e costituiscono possibili punti d'attracco per piccole imbarcazioni, oltre che punti di sosta e belvedere verso la costa.

La posizione geografica e la tipologia stessa dei lidi li sottopongono implicitamente all'aggressione degli agenti atmosferici e al quasi totale abbandono invernale, ma l'insieme degli edifici ha sofferto, oltre che di una cattiva manutenzione, anche di usi e trasformazioni poco lungimiranti che hanno alterato molte delle qualità originarie di spazi e percorsi.

Alla scala dei singoli edifici l'operazione preliminare al progetto è stata un'attribuzione di valori: al valore architettonico vero e proprio si aggiungono alcune parti che svolgono un ruolo soprattutto a livello urbano, paesaggistico, segnaletico; il valore di impianto delle parti ripetitive invece, ad esempio delle cabine in cemento armato, risiede invece nel principio tipologicamente





forte con cui strutturano buona parte degli stabilimenti. Il riconoscimento dei diversi valori ha portato alla differenziazione delle risposte progettuali cercando di trovare quali fossero i vincoli e quali le parti “deboli” per l’intervento, verificando la compatibilità dei nuovi utilizzi, la sostituzione o riprogettazione di elementi manomessi o non più adeguati alla loro funzione, e



*Fig. 13. Lido del Tirreno, sala esagonale, primo e secondo livello*

*Fig. 14. Progetto, la strada costruita, appendici e connessioni*

*Fig. 15. Progetto, interventi: Lido del Tirreno, ridefinizione edificio principale e cabine (piscine e tribuna); Lido di Mortelle, ampliamento Hotel*

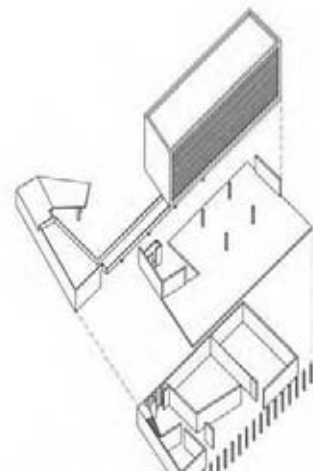
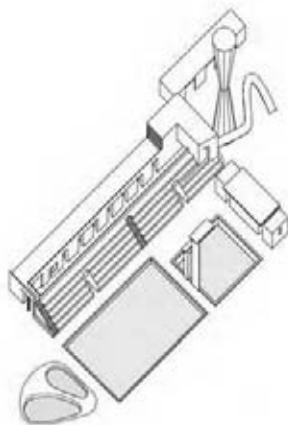
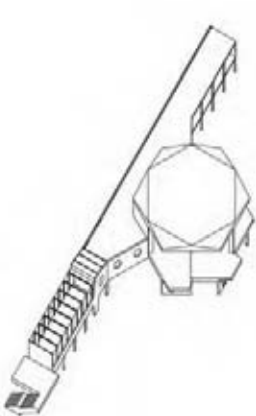




Fig. 16. Lido del Tirreno, piscina dei bambini



Fig. 17. Lido del Tirreno, cabine smontabili

Fig. 18. Progetto, Lido di Mortelle, trasformazione delle cabine stabili in mini appartamenti



Fig. 19. Progetto, visualizzazioni del parcheggio e dei lidi dalla strada

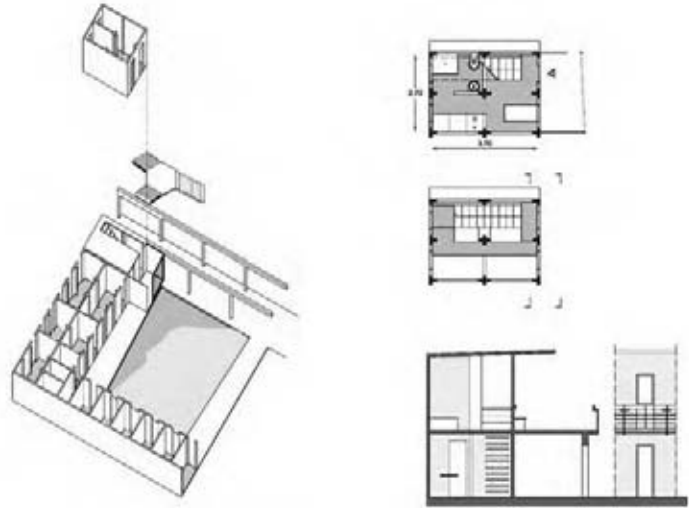


Fig. 20. Lido di Mortelle, piattaforma-dancing

Fig. 21. Lido di Mortelle, cartolina postale anni 50

l'integrazione di funzioni che possano garantire un uso continuo dei luoghi, prima condizione che permette di evitarne il degrado.

Le trasformazioni sono realizzate per addizione dichiarata, per svuotamento, restaurando principi originari degli edifici ma anche introducendone di nuovi, dun-



que seguendo linee di condotta in apparenza antiteti- che, ma l'interesse del piano sta nel necessario equi- lio tra scelte generali e sviluppo di temi specifici alla scala di ogni singola parte.

Gli edifici dei Lidi in un certo senso estremizzano le tematiche del restauro del moderno, che opera spesso per eternare edifici che eterni non hanno mai pensato di essere. Si è cercato di dimostrare come il tipo dell'ar- chitettura balneare, così fragile e recente, sia terreno privilegiato di sperimentazione per l'architettura moderna e rientri anche per questo a pieno titolo nel patrimonio da salvaguardare.



# Rivalorizzazione del mercato ittico di Luigi Cosenza a Napoli. Un caso studio tra metodologia e progetto

Brigida Santangelo

Nell'ambito del tema generale proposto dal dottorato, il "restauro del Moderno", ho affrontato il tema della rivalorizzazione<sup>1</sup> del mercato ittico di Luigi Cosenza a Napoli. Si tratta di un'opera progettata e realizzata tra il 1928 e il 1935 dal neolaureato progettista. Fortemente simbolica nel panorama culturale napoletano, come manifesto del "moderno", è stata a lungo privata delle attenzioni conservative che una tale opera richiede.



## Aspetti metodologici

Il ragionamento proposto sull'opera è impostato nell'ambito della disciplina della progettazione architettonica: vale a dire che si assumono come fondanti del progetto di restauro dell'opera i "principi architettonici" dell'opera stessa.<sup>2</sup>

Secondo questa impostazione metodologica formulare un progetto di restauro di un'opera di architettura significa restaurarne i principi architettonici, poiché in essi è contenuto il suo valore architettonico.

In questo studio il "Progetto di Architettura" non si è identificato solo con il prodotto finale, ma anche con uno strumento di conoscenza che ha "fornito le coordinate" durante il costruirsi del ragionamento.

Il percorso progettuale è stato, cioè, inteso:

- come lavoro di "scavo" sull'opera per individuare, nel progetto originario, il nucleo teorico e la sua formalizzazione in opera concreta e per segnalare, nell'oggetto attuale, le modificazioni intercorse;
- come *incubator* delle idee propositive, maturate in seguito ad una mediazione tra la volontà di conservare l'oggetto architettonico e storico, come testimonianza di un modello, e la necessità di modificarlo per reintro-

1. Poiché il presente studio non si è soffermato sull'aspetto tecnico-scientifico relativo alle metodiche conservative, si è preferito adottare il termine ri-valorizzazione più che restauro.



Fig. 1. Il mercato ittico, foto d'epoca anni 30 (Archivio Cosenza)

Fig. 2. Il mercato ittico, foto d'epoca inedita (Archivio Cosenza)



Fig. 3. Il mercato ittico in costruzione, foto d'epoca inedita (Archivio Cosenza)

2. Per principio architettonico si intende la struttura logico-relazionale che sottende la forma architettonica, determinando la specificità e la identità di un'architettura.

3. Vale sottolineare la difficoltà di tale approccio metodologico a servirsi di altri casi di studio analoghi, visto che la letteratura specifica sul restauro del moderno è ancora in prevalenza impostata secondo orientamenti della disciplina del Restauro e non della Progettazione Architettonica.

4. Operazione resa possibile anche dalla disponibilità del figlio di Luigi Cosenza, prof. ing. Giancarlo Cosenza.

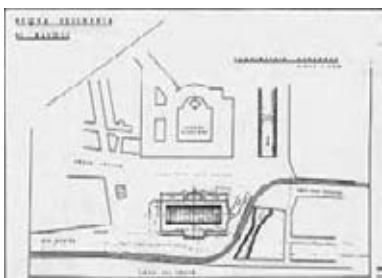


Fig. 4. Il mercato ittico, planimetria 1935 (?) (Archivio Cosenza)

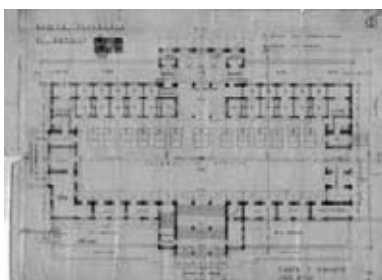


Fig. 5. Il mercato ittico, pianta quota 2.6 1935 (Archivio Storico Municipale Napoli)

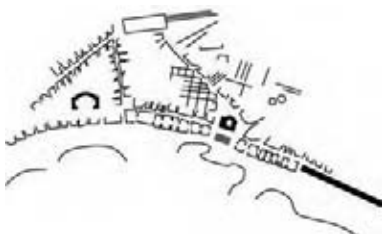


Fig. 6. L'individuazione delle modificazioni subite nel tempo dai principi architettonici originari



Fig. 7. La sala oggi

durlo nella vita attuale, reinterpretando i suoi principi fondativi secondo le necessità e lo scenario dell'“adesso”.<sup>3</sup>

### Iter del percorso di ricerca

Nel percorso di ricerca il primo intento è stato quello di individuare nel caso oggetto di studio i principi architettonici.

A tale scopo si è esplorata la fase ideativa e costruttiva dell'opera, attraverso la disamina di una documentazione relativa a scritti e foto dell'autore (anche inediti).<sup>4</sup>

Trattandosi della prima opera di Luigi Cosenza, è stato necessario anche indagare e ricostruire il “personale contesto” teorico-culturale che il giovane progettista in modo originale e sperimentale aveva collezionato nelle sue esperienze formative.

In questo passaggio del percorso di ricerca è stato interessante individuare il ruolo dei riferimenti architettonici di Cosenza, scelti nel corso di viaggi in Europa per documentarsi sui mercati ittici esteri.

Lo studio poi, tramite i documenti di archivio e il materiale fotografico, ha riguardato l'edificio costruito, confrontandolo con il progetto per verificarne la rispondenza alle intenzioni progettuali dell'autore.

Questa conoscenza acquisita ha consentito di interpretare e mettere a confronto gli elaborati grafici del progetto di Cosenza al fine di formulare una ipotesi sulle “ragioni” del progetto.

Nel caso specifico del mercato ittico lo studio ha fatto emergere tre principi architettonici fondamentali:

1. un principio relativo al rapporto tra edificio e contesto;
2. un principio relativo alla modalità compositiva;
3. un principio relativo al rapporto uso-forma.

In questa fase del percorso di ricerca si è rilevato il sistema di relazioni urbane che l'edificio del mercato supportava, pur trattandosi di un edificio che, di primo acchito, sembrava estraniato all'intorno, solitario nel suo metafisico candore.

In seguito, tramite documenti di archivio e l'osservazione del dato reale, si sono ricostruite le modificazioni subite nel corso del tempo dall'edificio e dal suo contesto fisico e le conseguenti ricadute su ciascun principio architettonico.

Si sono quindi fissati gli obiettivi dell'operazione progettuale per recuperare ciascuno dei principi architettonici tra quelli evidenziati.

In questo passaggio è emerso il ruolo di “connettivo” del principio urbano, tale da fornire senso anche agli altri due principi: difatti si è notato che nessun restauro avrebbe potuto restituire la vita agli spazi del Mercato senza un'adeguata re-introduzione dell'edificio nelle relazioni urbane.





Perciò la fase propositiva ha assunto come prioritaria necessità l'operazione di "delimitazione" del testo da esplorare, non riconducibile, per quanto emerso dall'analisi, al solo oggetto architettonico.

Si è quindi fissato, attraverso l'individuazione di un sistema di relazioni tra l'edificio e altri elementi dell'intorno, un con-testo di riferimento da includere nel ragionamento progettuale di ri-valorizzazione.<sup>5</sup>

Il recupero del sistema testo-contesto ha previsto la complementarità dei temi urbani (tra edificio e contesto) e architettonici (dell'edificio), desunti da un comune bagaglio di riflessioni fatte sullo stato dei luoghi e sulla conservazione dei principi dell'edificio.

I principi architettonici dell'edificio – avendo incamerato il senso originario dei luoghi – hanno orientato nelle scelte di ridefinizione urbana, viceversa le nuove relazioni compositive individuate nello stato dei luoghi hanno "ri-sostanzato" il senso architettonico dell'edificio, permettendogli di disvelare nuovamente i propri principi architettonici, opportunamente interpretati nella contemporaneità.

In questi ragionamenti si è inserita la riflessione sul riuso più opportuno per l'edificio, tale da consentire alla sua identità architettonica di dispiegarsi e alla vita odierna di svolgersi.

Il ri-disegno<sup>6</sup> conclusivo del Mercato si è basato su minime modificazioni (nel rispetto dei principi del Restauro) per re-"inventare" il rapporto con il contesto, ri-"disegnare", integrandoli morfologicamente, gli elementi volumetrici di cui è composto, per renderli nuovamente leggibili, ri-"annodare" le relazioni tra forma e uso degli spazi.

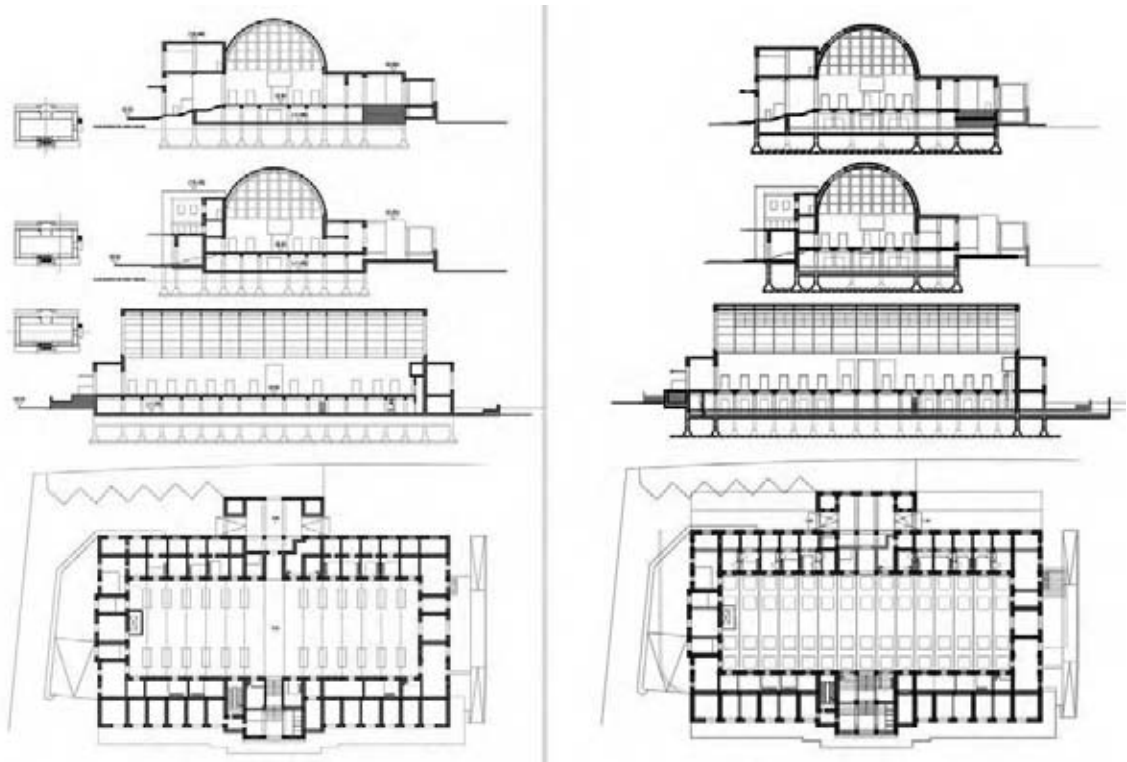
Questo processo è stato, quindi, caratterizzato da una sorta di "equilibrio dinamico", un continuo andirivieni tra le ragioni dell'edificio e quelle della contemporaneità, quelle della conservazione e quelle della modificazione.

*Figg. 8-9. L'isolamento dell'edificio rispetto alla città e al porto*

5. Ri-valorizzazione da intendere come il ridare nuovamente valore e significato ai principi architettonici attualmente a rischio di "estinzione".

6. Intendendo per ri-disegno l'operazione progettuale di sintesi rispetto alle questioni urbane, architettoniche e di restauro individuate nel corso del ragionamento.





*Fig. 10. Confronto mediante sovrapposizione tra due fasi di vita dell'edificio: 2005-1935*

*Fig. 11. La fase propositiva: il rapporto tra edificio e contesto*



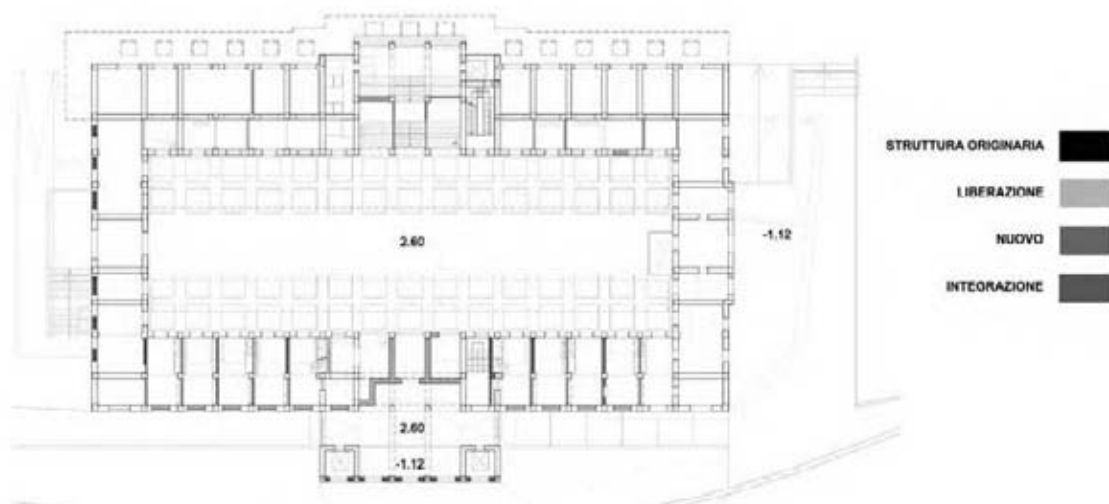
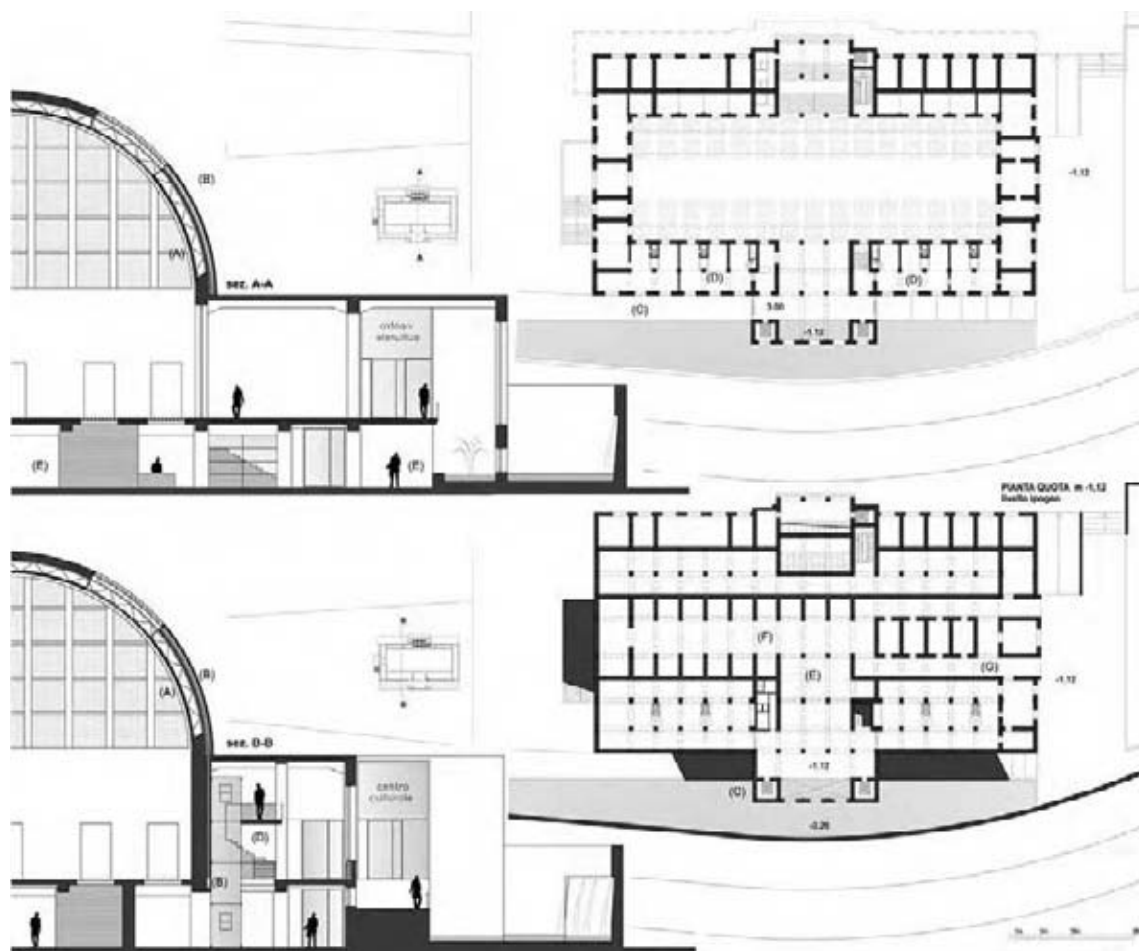
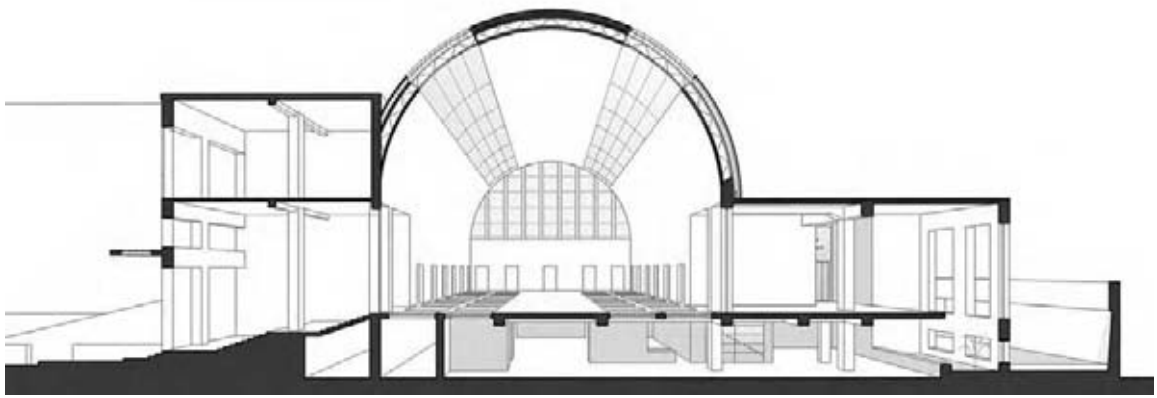


Fig. 12. La fase propositiva: gli interventi di restauro, pianta a quota 2.60 della grande sala

Fig. 13. La fase propositiva: il ridisegno dell'edificio, pianta a quota della grande sala, pianta a quota del livello ipogeo, sezioni





*Fig. 14. La fase propositiva: il ri-disegno dell'edificio, sezione prospettica*

# *Il moderno e la città antica: il restauro dell'Istituto Nautico di Palermo*

Aurora Argiroffi

Attraverso lo studio dell'Istituto Nautico di Palermo e la redazione di un progetto di restauro specifico, la tesi indaga le questioni della conoscenza, dell'interpretazione critica e della conservazione dell'architettura moderna.

La ricostruzione storica del contesto in cui l'opera è stata ideata e costruita, lo studio delle trasformazioni subite e l'elaborazione dell'intervento di restauro costituiscono le tre componenti principali in cui si articola la ricerca.



*Fig. 1. Istituto Nautico di Palermo, prospetto orientale su corso Umberto I*

*Fig. 2. Istituto Nautico di Palermo, prospetto meridionale su piazza Santo Spirito*

L'Istituto Nautico di Palermo, progettato nel 1949 a seguito di un concorso nazionale da Giuseppe Spatrisano, Antonio Bonafede, Paolo Gagliardo e Vittorio Ziino sui resti di un ospedale barocco preesistente ai margini fra la città storica e il mare, rappresenta un caso esemplare nella storia della ricostruzione siciliana. Dallo studio della vicenda particolare dell'edificio palermitano emergono infatti da un lato i temi generali del rapporto fra progetto moderno, rovina monumentale e città antica<sup>1</sup> e dall'altro l'attualissima questione del riconoscimento della sua qualità architettonica e la reale necessità del suo restauro. Indicato dalla critica alternamente come esempio di riuscita o al contrario mancata integrazione fra moderno e antico, modificato più volte in fase di progetto e durante il lungo cantiere costruttivo, mai completato e in parte restaurato, l'edificio è oggi a rischio di consistenti demolizioni.<sup>2</sup>

Attraverso lo studio dei documenti d'archivio reperiti e

1. «[...] il quasi sconosciuto Istituto tecnico nautico di Palermo (1948-1960) di un gruppo di progettisti palermitani dimostra con un nitore cristallino, che ricorda le opere dei milanesi Mario Asnago e Claudio Vender, la feconda compatibilità fra edilizia nuova e città antica». CONFORTI C., *Roma, Napoli, la Sicilia*, in DAL CO F. (a c. di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, p. 232.

2. Il piano particolareggiato esecutivo per il centro storico di Palermo prevede la demolizione del volume trapezoidale dell'Istituto Nautico verso la Cala e della palestra. Il piano stabilisce inoltre il ripristino filologico di parti non più esistenti del distrutto ospedale.



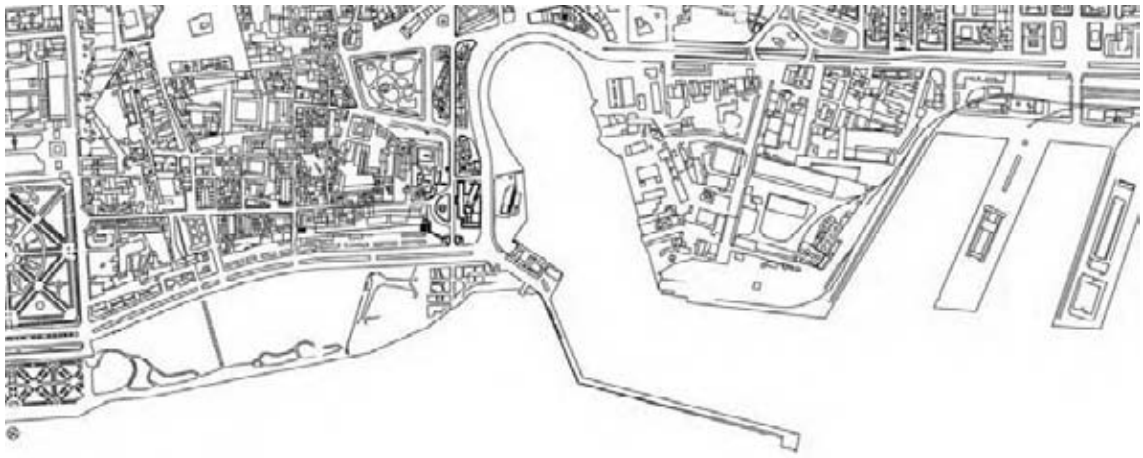


Fig. 3. Planimetria dello stato di fatto, in evidenza l'Istituto Nautico

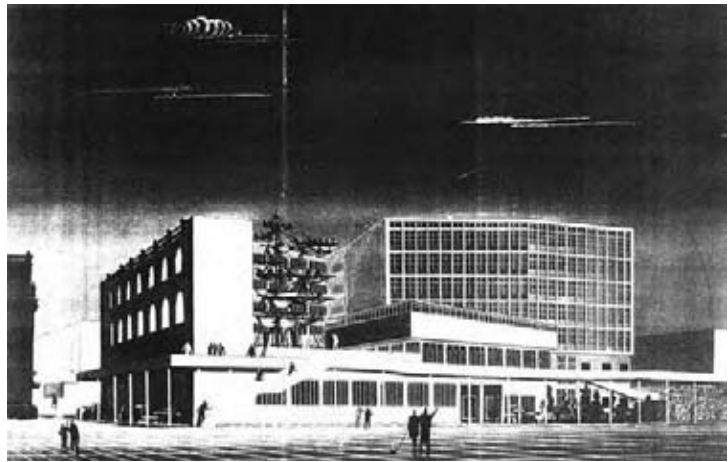
3. Sui principi architettonici, intesi come struttura formale costitutiva dell'opera, e sull'impostazione metodologica adottata per lo sviluppo della ricerca, si veda PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, Quaderni del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, n. 6, L'Epos, Palermo 2007.

Fig. 4. SPATRISANO G., BONAFEDE A., GAGLIARDO P., ZIINO V., *Istituto Nautico di Palermo, prospettiva, concorso del 1949* (Archivio Vittorio Ziino, Palermo)

4. I documenti conservati nell'archivio dell'architetto Giuseppe Spatrisano, con sede presso la Fondazione Culturale Lauro Chiazzese a Palermo, palazzo Branciforte, sono stati studiati e in parte pubblicati in BALISTRERI V. (a cura di), *Giuseppe Spatrisano Architetto (1899-1985)*, Palermo 2001. Sull'Archivio Spatrisano si veda anche ODDO M., *Archivi dell'Architettura Moderna Italiana. Archivio Giuseppe Spatrisano Palermo*, in «Do.co.mo.mo. Italia giornale», 14, 2003, p. 2.

5. Alcuni disegni del progetto vincitore del concorso del 1949 sono stati pubblicati negli articoli: *Gli altri progetti dell'Istituto nautico*, in «Giornale di Sicilia», 14 agosto 1949; CARACCIOLLO E., *Il teatro marittimo di Palermo*, in «Urbanistica», 3, 1950, pp. 75-77.

il rilievo dello stato di fatto, la tesi fa luce sulla genesi e le trasformazioni del progetto, individuando i principi architettonici dell'opera e proponendo le operazioni di trasformazione necessarie per la sua conservazione.<sup>3</sup>

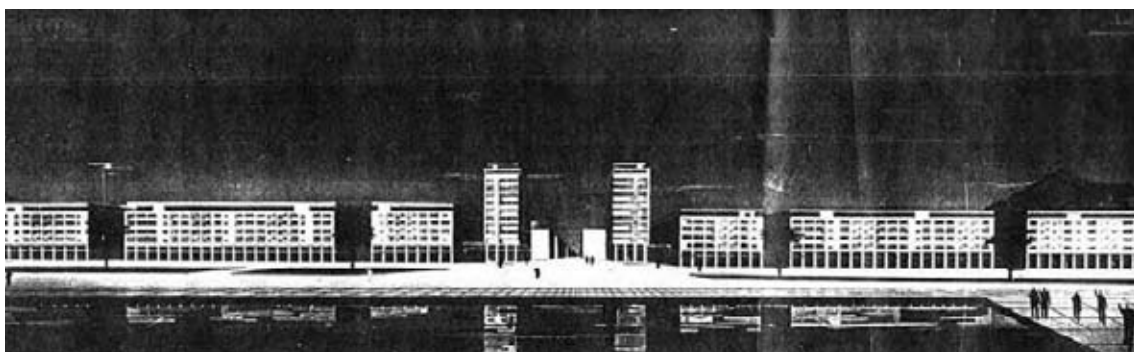


Il primo progetto dell'Istituto Nautico è oggi conosciuto attraverso le fotografie delle tavole di concorso conservate presso l'Archivio Spatrisano (Fondazione Culturale Lauro Chiazzese, Palermo)<sup>4</sup> e presso l'Archivio Vittorio Ziino (Archivio privato della famiglia, Palermo) oltre che attraverso gli articoli pubblicati sui giornali e sulle riviste dell'epoca.<sup>5</sup> I disegni del 1949 mostrano un edificio composto da cinque corpi di fabbrica, fra loro differenziati per dimensione, orientamento e disegno dei fronti, in funzione dei diversi ambiti urbani circostanti e delle differenti funzioni interne accolte. Il volume principale della scuola, rivolto a sud, rivestito in pietra e aperto da piccole bucaure quadrate, diverge dall'allineamento stradale di corso Vittorio Emanuele per facilitare la vista della Porta Felice. I corpi di fabbrica verso la Cala a nord, definiti da telai a vista e grandi aperture, sono raccordati al preesistente prospetto dell'ospedale, alle Mura delle Cattive e alla chiesa di S. Maria della Catena per mezzo di una nuova passeggiata in quota. Il basamento dell'antico loggiato viene svuotato da una grande vetrata a doppia altezza, attraversata in tre punti dal percorso in quota, e un atrio





centrale pubblico prosegue il percorso dalla via Butera verso la Cala.



*Fig. 5. SPATRISANO G., BONAFEDE A., GAGLIARDO P., ZIINO V., Istituto Nautico di Palermo, prospettiva, concorso del 1949 (Archivio Vittorio Ziino, Palermo)*

Gli stretti legami fra progetto dell'Istituto Nautico e coevo disegno, ad opera degli stessi autori, per la sistemazione della via del Porto evidenziano il carattere urbano dell'edificio, concepito non solo come soluzione architettonica particolare per il lotto del distrutto ospedale, ma anche come parte integrante del nuovo fronte della città sul mare, elemento di un progetto di ricostruzione a scala urbana.<sup>6</sup>

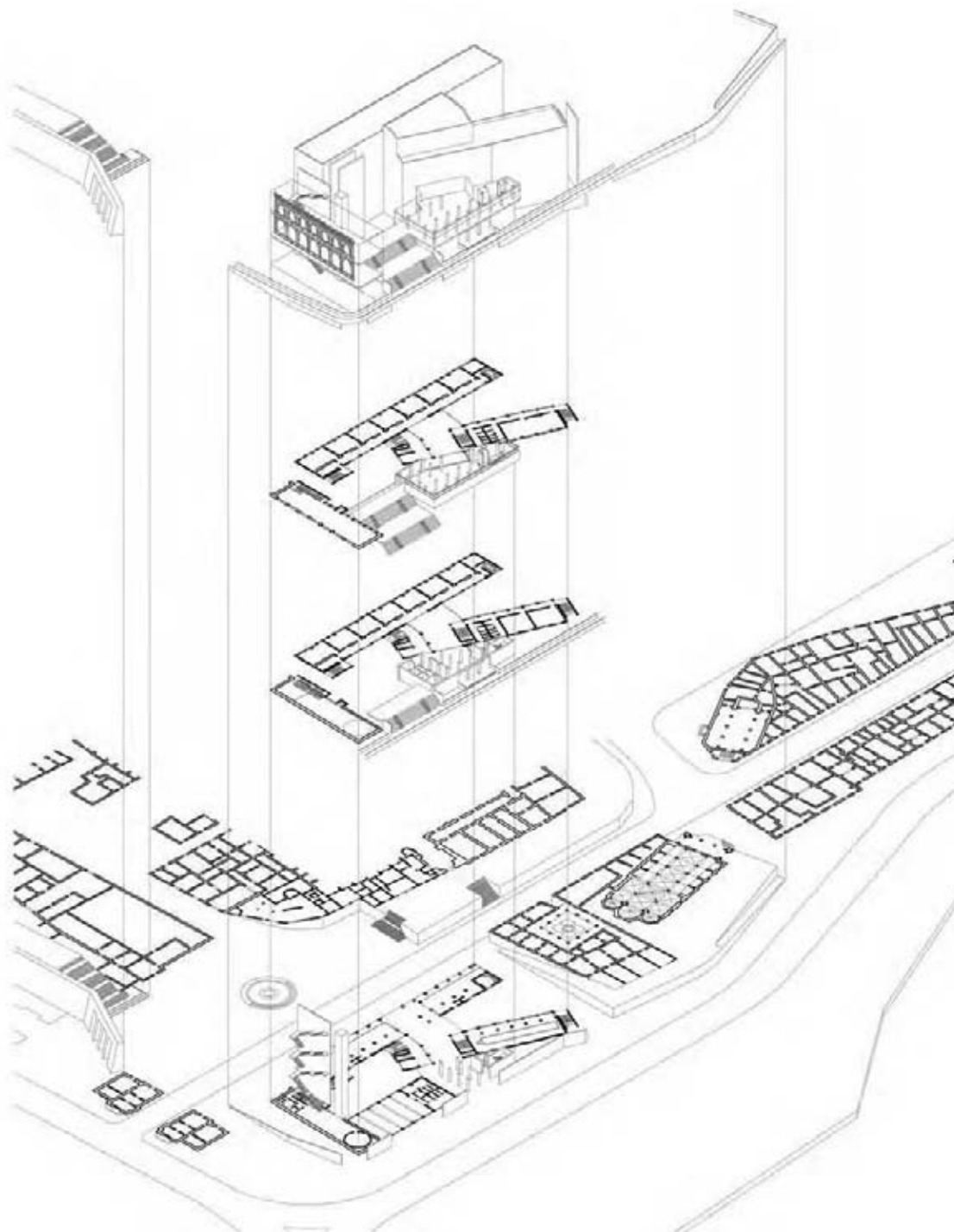
Fra il 1950 e il 1955 il primo progetto viene progressivamente modificato proprio negli elementi di raccordo con il frammento superstite dell'ospedale e con la città. La rotazione del corpo principale a sud e il conseguente allineamento al filo del corso Vittorio Emanuele alterano la relazione dell'edificio con la Porta Felice; il restringimento e la chiusura dell'atrio centrale interrompono la continuità del percorso pubblico di attraversamento della scuola e infine la mancata realizzazione della passeggiata in quota isola l'Istituto dai monumenti e dai percorsi circostanti.<sup>7</sup> L'attuale edificio, costruito fra il 1955 e il 1964, non è mai stato completato. L'originario tentativo di inglobamento e coinvolgimento della rovina e delle architetture adiacenti espresso nei disegni del 1949 si attenua dunque nelle varianti successive ed è oggi solo latente nello stato di fatto.

L'ipotesi di intervento redatta ricompone l'attuale frattura fra Istituto Nautico, frammento preesistente e città. Il progetto proposto restaura infatti l'attraversamento

*Fig. 6. SPATRISANO G., BONAFEDE A., GAGLIARDO P., PATTI G., TORTORICI S., ZIINO V., Progetto per la sistemazione della via del Porto, prospettiva dal mare, concorso del 1949 (Archivio Vittorio Ziino, Palermo)*

6. Il nome di Giuseppe Spatrisano ricorre sia nella redazione del piano di ricostruzione che nel disegno architettonico dei nuovi edifici della via del Porto e dell'Istituto Nautico, confermando l'esistenza di una continuità diretta fra il progetto urbano del 1947 della nuova città e le singole architetture costruite negli anni successivi.

7. Quindici tavole di disegni a china su carta lucida conservate presso l'Archivio Spatrisano rappresentano una versione del progetto la cui datazione è successiva al 1949 e precedente al 1953, riferibile dunque a una fase intermedia fra il concorso e l'avvio del cantiere. In questa fase intermedia è eliminato il sottile telaio di pilastri a sostegno della passeggiata alla base delle arcate, sostituito da un muro continuo più basso, mentre la grande vetrata sotto il loggiato prevista nel 1949 si riduce a sette finestre rettangolari.



*Fig. 7. Istituto Nautico, progetto di restauro, assonometria*

trasversale della scuola con la riapertura del suo atrio pubblico e l'attraversamento tangente con l'ampliamento dello spazio porticato a sud, convertendo le aule del pianoterra in negozi, secondo quanto indicato nei disegni del 1949. Viene inoltre restaurata la connessione dell'edificio con i monumenti e gli spazi circostanti attraverso il disegno del nuovo percorso pedonale in quota, basamento comune fra elementi antichi e moderni del complesso. L'autonomia delle diverse parti e la coerenza fra composizione volumetrica e distribuzione delle funzioni sono ridisegnate attraverso la nuova organizzazione degli usi di scuola e museo. Infine l'in-

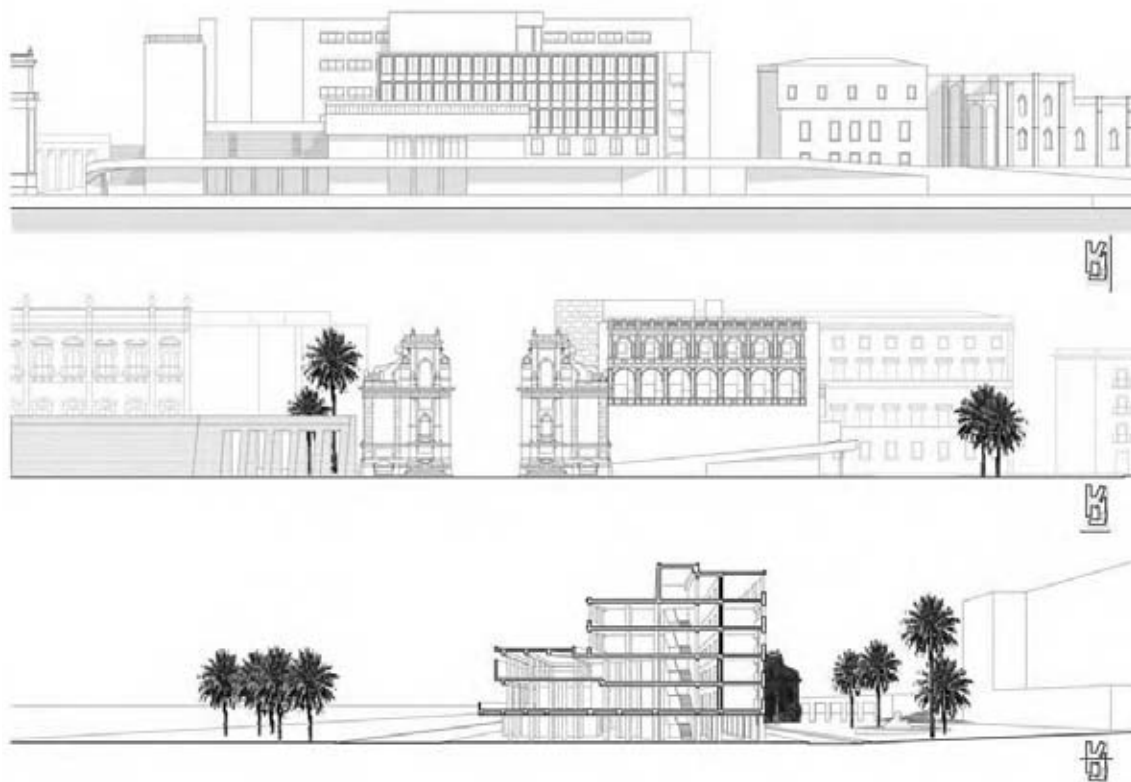


serimento dell'aula-terrazza sulla copertura della palestra ristabilisce la relazione visiva diretta fra scuola e porto.

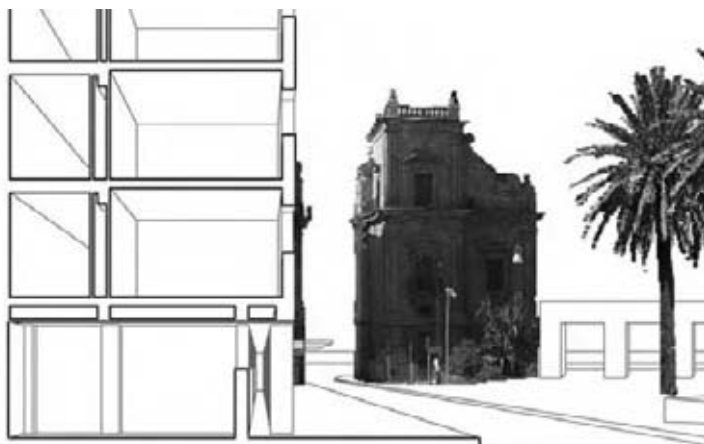
Attraverso l'integrazione fra componenti storico-critiche e progettuali, la tesi offre dunque alla ricerca i presupposti per un avanzamento scientifico in tre ambiti di indagine complementari: nell'accrescimento della conoscenza dell'opera studiata (rivelando il carattere di "cerniera urbana" dell'edificio moderno e il suo ruolo di frammento architettonico di un piano alla scala della città), nello sviluppo del dibattito critico sul restauro dell'architettura moderna (assegnando all'esercizio del giudizio di valore la responsabilità delle scelte di con-

*Fig. 8. Istituto Nautico, progetto di restauro, pianoterra, confronto fra progetto del 1949, rilievo dello stato di fatto e progetto di restauro*

*Fig. 9. Istituto Nautico, progetto di restauro, fronti e sezione prospettica lungo l'atrio*



*Fig. 10. Istituto Nautico, progetto di restauro, sezione prospettica del portico, confronto fra rilievo dello stato di fatto e progetto di restauro*



servazione e trasformazione) e infine nell'approfondimento della questione del rapporto fra progetto e ricerca (sperimentando il ruolo e la legittimità del primo all'interno della seconda e quindi i caratteri di scientificità e trasmissibilità del procedimento progettuale stesso).



*Fig. 11. Istituto Nautico, progetto di restauro, modello di studio*



# *Le aviorimesse di Pier Luigi Nervi a Marsala. Riconoscimento, acquisizione e restauro di un patrimonio storico e culturale*

Giulia Argiroffi

«Il cemento armato è il più bel sistema costruttivo che l'umanità abbia saputo trovare fino a oggi. Il fatto di poter creare pietre fuse, di qualunque forma, superiori alle naturali poiché capaci di resistere a tensione, ha in sé qualche cosa di magico. L'abitudine a fatti straordinari ha diminuito la nostra capacità all'entusiasmo, ma, certamente, il cemento armato meriterebbe di suscitare ancora molto».<sup>1</sup>

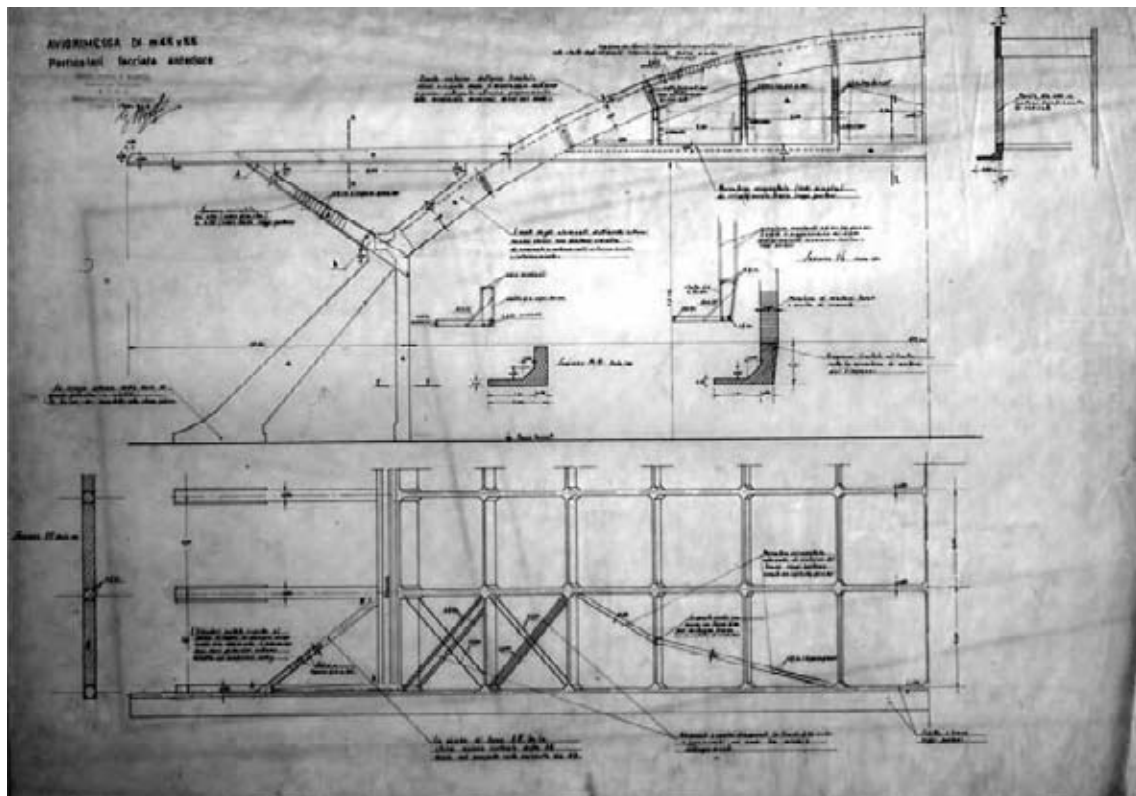
1. NERVI P.L., *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Ediz. della Bussola, Roma 1945.



Fig. 1. Lo Stagnone di Marsala. Le Aviorimesse e il piazzale dal molo, 2006

Oggetto della ricerca sono le due aviorimesse<sup>2</sup> militari progettate da Pier Luigi Nervi alla fine degli anni Trenta e realizzate, probabilmente dall'impresa dello stesso Nervi,<sup>3</sup> nei primi anni Quaranta, all'interno dell'Idroscalo dello Stagnone a Marsala.

Fig. 2. Aviorimesse a Massimo Coefficiente Autarchico di 45 \* 55 metri, particolari della facciata anteriore, (ondo Nervi, CSAC Parma)





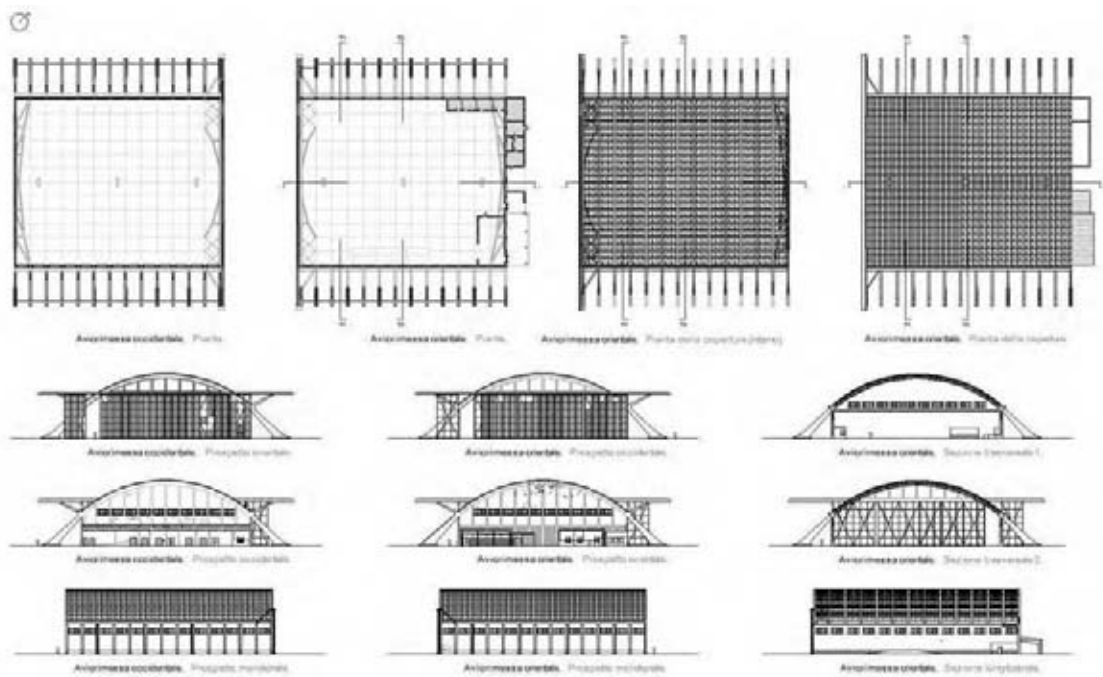


Fig. 3. Le due aviorimesse dello Stagnone di Marsala, rilievo

2. Seguendo una ben precisa scelta culturale del regime fascista, l'uso del termine *hangar* venne precluso a favore del termine "autarchico" aviorimessa.

3. Anonima per Costruzioni Nervi & Bartoli.

Fig. 4. L'interno dell'aviorimessa orientale, foto 2006

Si tratta della doppia realizzazione del progetto prototipo per Aviorimessa a Massimo Coefficiente Autarchico di 45 \* 55 metri,<sup>4</sup> realizzato anche all'interno degli aeroporti militari di Trapani Milo<sup>5</sup> e Monte Corvino.<sup>6</sup>

Dal circoscritto ambito militare che ne ha gestito la fruizione per tutti i settanta anni di vita e dalle circostanze di urgenza ed emergenza per la prossimità degli eventi bellici in cui fu commissionato il prototipo e costruite le aviorimesse, dipende probabilmente l'oblio di cui progetto e realizzazioni<sup>7</sup> sono stati vittima.





Una differente sorte è stata riservata ad altre aviorimesse progettate e realizzate da Nervi, per le quali il regime fascista aveva favorito una cospicua propaganda.<sup>8</sup>

In particolare, delle note, ardite ed eccezionalmente eleganti strutture di Orvieto, Orbetello e Torre del Lago Puccini realizzate nel 1939, il progetto per Aviorimessa a Massimo Coefficiente Autarchico rappresenta una versione semplificata, dalle dimensioni dimezzate. La soluzione tecnico-costruttiva per la grande volta, che dei progetti rappresenta il fulcro, è la stessa, risultato del filone di ricerca che applica il metodo della prefabbricazione strutturale, definito, sperimentato e brevettato<sup>9</sup> da Nervi.

Il valore della ricerca risiede sostanzialmente nel riconoscimento dell'opera e del suo valore, nell'acquisizione del suo significato e nell'inserimento dei risultati in un più ampio sistema di riferimento.

All'interno della storia dell'architettura del Novecento e, specificatamente, della storia della tecnica che dall'interno guida l'evolversi della prima, Nervi svolse un ruolo fondamentale. Accanto al dibattito teorico, che lo vide esporsi in prima persona in difesa della struttura in calcestruzzo armato,<sup>10</sup> Nervi si impegnò assiduamente e con largo slancio pionieristico<sup>11</sup> nella ricerca sperimentale, nella progettazione e, proprio attraverso le aviorimesse militari, ebbe la possibilità, eccezionalmente durante gli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale e nel corso della stessa, di costruire, di costruire con il calcestruzzo armato e di farlo in maniera totalmente svincolata dall'imposizione

*Fig. 5. Stabilimento della Società Anonima per Costruzioni Nervi & Bartoli, Magliana 1939 ca., prove di carico asimmetriche sull'arco reticolare ad elementi prefabbricati in calcestruzzo armato, (Fondo Nervi, CSAC Parma)*

4. *Aviorimessa a Massimo Coefficiente Autarchico* è il titolo sotto cui sono raccolte in fascicolo le tavole relative al progetto nel Fondo Pier Luigi Nervi del CSAC di Parma.

5. L'aviorimessa fu demolita negli anni Settanta.

6. Si tratta di quelle realizzazioni che il presente studio è riuscito ad individuare, non essendo mai stata riconosciuta prima la riconducibilità di tali strutture ad un unico progetto prototipo.

7. Del progetto prototipo per *Aviorimessa a Massimo Coefficiente Autarchico* non esiste traccia negli scritti di e su Pier Luigi Nervi. Sulla realizzazione si veda: NERVI P.L., *Scienza o arte del costruire?...*, cit.; JOEDICKE J., *Pier Luigi Nervi*, Edizioni di Comunità, Milano 1957, p. 34-35; PICA A., *Pier Luigi Nervi*, Editalia, Roma 1969, p. 21.

8. Sulle aviorimesse militari di Pier Luigi Nervi nella critica ad esse contemporanea cfr.: PICA A. (a cura di), *Catalogo Ufficiale della V Triennale di Milano*, Ceschina, Milano 1933; MARCONI P., *V Triennale di Milano. Mostra dei progetti tipici*, in «Architettura», 1933; PICA A., *Nuovi tipi di Aviorimesse*, in «Architettura», marzo 1938; PICA A., *Hangar provides clear space and bomb resistance. Pier Luigi Nervi Engineer*, in «The architectural Record», novembre 1938; *Un'aviorimessa in cemento armato*, in «Casabella» n. 24, aprile 1938; PICA A., *Architettura Moderna in Italia*, Hoepli, Milano 1941; ARGAN G.C., ad vocem *Nervi, Pier Luigi*, in *Enciclopedia Italiana di Scienza, Lettere ed Arti*, Appendice II 1928-48, Roma 1950; *Twentieth Century Engineering, The Museum of Modern Art*, New York 1964.

9. Privativa industriale n. 377969 depositata il 9 novembre 1939, *Sistemi costruttivi per la realizzazione di ossature resistenti di volte, cupole ed in genere di sistemi statici, mediante elementi costruiti fuori opera ed uniti con giunti in conglomerato cementizio armato*, in Archivio Centrale dello Stato di Roma, M.I.C.A., invenzioni e brevetti, 1939.

10. Cfr. Nervi P.L., *Problemi economici delle costruzioni e la politica dell'architettura*, in *Per l'Autarchia*, su «Il Giornale d'Italia» 23 luglio 1938.

11. Il primo brevetto sul c.a. viene depositato da Pier Luigi Nervi il 18 dicembre 1917: *Privativa industriale n. 163733: Conglomerato cementizio rinforzato da elementi metallici uniformemente distribuiti nell'impasto, con speciale riguardo alla utilizzazione di trucioli o altri cascami della lavorazione, e sua applicazione alle costruzioni in cemento armato*. in Fondo Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato, in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero dell'Industria, del Commercio e dell'Artigianato, invenzioni e brevetti, 1917.

aprioristica di questioni linguistiche.

Nervi ebbe così l'occasione di mettere in pratica le esperienze personalmente conquistate in un ventennio di attività come progettista e costruttore e di concretizzare teorie e sperimentazioni di un'intera generazione di intellettuali e ricercatori.

La teoria secondo cui i diversi percorsi sperimentali innescati dall'autarchia, intensificatisi negli ultimi anni del ventennio e in parte perseguiti durante il conflitto, rappresentino il presupposto indispensabile a quella continuità che, sotto diverse apparenze, connette il modernismo anteguerra e l'architettura della ricostruzione, trova nelle elaborazioni di questo studio un interessante punto di riflessione.

Se lo sviluppo tecnico, che guidò la realizzazione di opere sofisticate in calcestruzzo armato nel dopoguerra, risulta di non immediata comprensione alla luce dell'apparente sospensione intellettuale<sup>12</sup> o «ritardo cronico»<sup>13</sup> che caratterizza la cultura architettonica italiana durante l'autarchia, questo trova una giustificazione d'essere nelle sperimentazioni che si sviluppano in sordina, quasi in clandestinità, crescendo proporzionalmente al rafforzamento dei divieti di costruire con i nuovi materiali e soprattutto trova nelle realizzazioni militari di Nervi un fondamentale banco di prova.

La ricerca ha permesso di ricostruire le fasi di un lungo excursus progettuale intrapreso da Nervi sulle grandi coperture, attraverso una decina di progetti, elaborati nel decennio che precedette la guerra, sul tema dell'aviorimessa.

Il progetto per un'Aviorimessa a Massimo Coefficiente Autarchico si riconosce come passaggio fondamentale di tale percorso sperimentale.<sup>14</sup> In esso da una parte si ritrovano gli elementi compositivi e tecnici, corretti e migliorati, che in germe avevano definito tutti i progetti che lo precedono e, dall'altra, la prefabbricazione strutturale trova la definizione necessaria ai progetti che lo seguiranno.

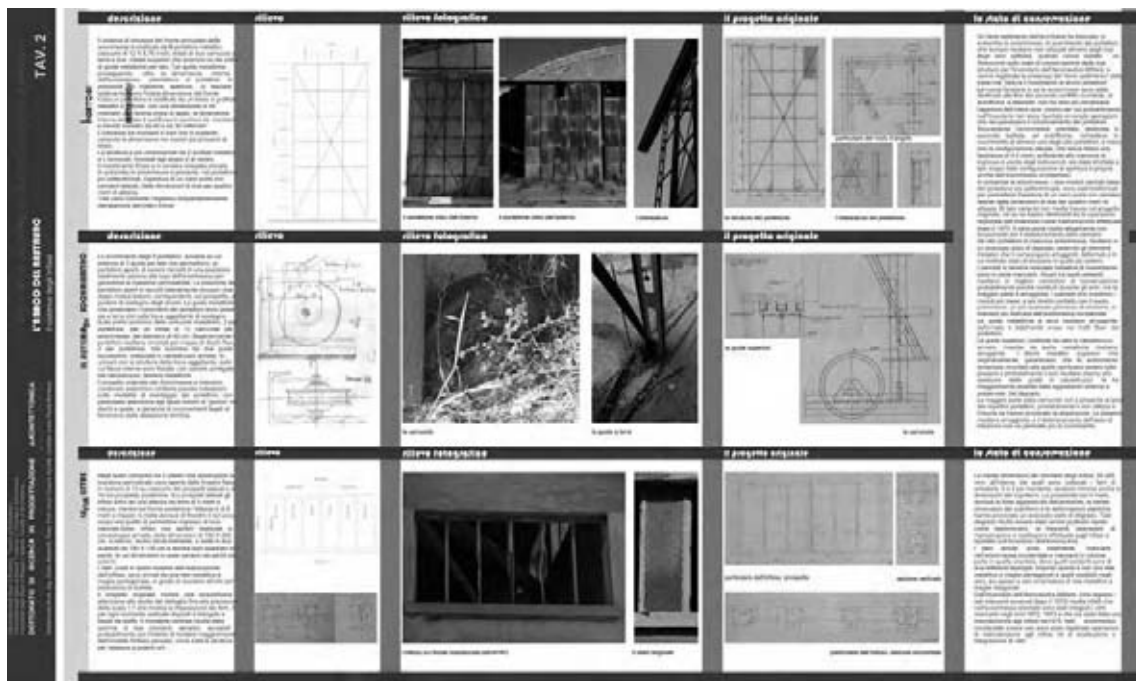
Inoltre la guerra ha portato la distruzione di nove delle dodici aviorimesse documentate, progettate e realizzate da Nervi tra il 1935 e il secondo conflitto mondiale. Le tre ancora esistenti riguardano proprio il progetto prototipo che dunque, in quanto unico superstite, assume la responsabilità di documento storico di un'intera fase, di cui rappresenta la sintesi.

L'elaborazione del progetto di restauro ha esaminato i singoli elementi in cui è possibile scomporre l'opera, con un metodo coerente con quello compositivo e realizzativo che, sulla prefabbricazione in situ e il montaggio, ha impostato l'ideazione e la costruzione della struttura. Di ogni elemento è riconosciuto il valore di modernità, individuando il ruolo strutturale e tecnico svolto all'interno delle aviorimesse ed il ruolo evolutivo svolto all'interno del percorso attraverso cui si svi-



luppano il lavoro e le sperimentazioni di Nervi negli anni dell'autarchia, anche come premessa indispensabile alla comprensione degli esiti raggiunti dai suoi progetti nel dopoguerra.

12. Sul dibattito sull'arretratezza dell'edilizia italiana si veda in particolare CIUCCI G., *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 1989.



Per ogni parte costitutiva del progetto e delle realizzazioni dello Stagnone, oltre al riconoscimento dell'individuale valore tecnico e compositivo ed alla ricostruzione della configurazione prevista nel progetto originale, vengono determinate le principali indicazioni guida per il progetto di restauro architettonico, come risultato dell'elaborazione e dell'interpretazione critica della documentazione raccolta.

Fig. 6. Progetto di restauro, abaco degli elementi, tav. 2: il sistema degli infissi

13. Cfr. PORETTI S., *Il modo di costruire: un filo di continuità nell'architettura italiana del Novecento*, in CASCIATO M., MORNATI S., PORETTI S. (a cura di), *Architettura Moderna in Italia. Documentazione e conservazione. Primo convegno Nazionale Do. Co. Mo. Mo. Italia*, EdilStampa, Roma 1999.

14. Sul metodo progettuale di Nervi come lavoro in continuo progresso la cui evoluzione prende l'avvio dall'osservazione e dall'analisi di ciò che è stato realizzato, dal come è stato realizzato e dall'effetto che il tempo imprime sulle scelte tecniche e tecnologiche, si veda in particolare: NERVI P.L., *Costruire correttamente: caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*, Hoepli, Milano 1952 (seconda edizione aggiornata e rivista Milano 1965); ARGAN G.C., *Pier Luigi Nervi*, Il Balcone Edizioni, Milano 1955.

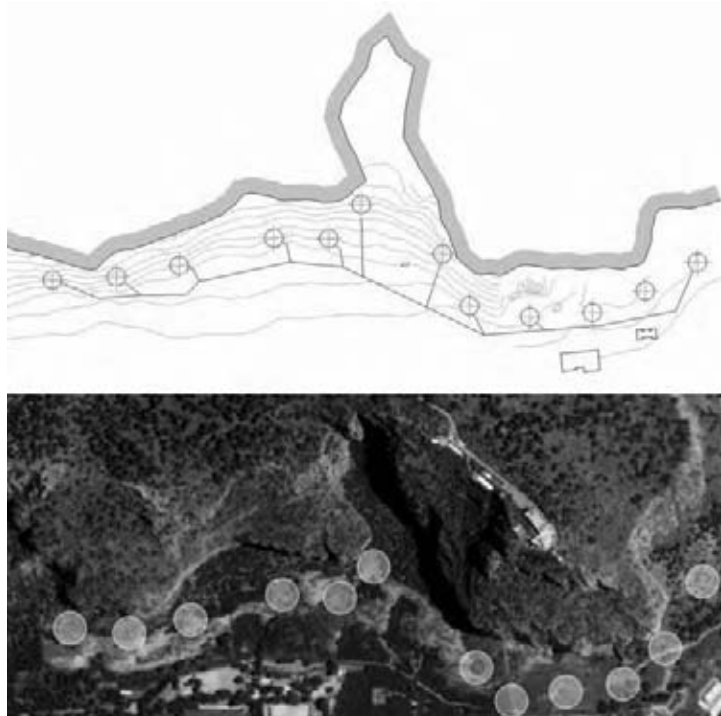


Fig. 7. Sistema di dodici cisterne sotterranee, Parco della Favorita di Palermo. Cfr. ARGIROFFI G., *Le cisterne sotterranee di Pierluigi Nervi a Palermo*, in «Lexicon. Storia e architettura in Sicilia», n. 7, 2008, pp. 75-77

15. *Progetto per una casermetta a Palermo; progetto per l'ampliamento degli ambienti segreti nelle grotte del Monte Pellegrino a Palermo; capannoni industriali per i Cantieri Navali Riuniti a Palermo.*

Nel territorio di Trapani, oltre alle *aviorimesse dello Stagnone di Marsala* e alla realizzazione dello stesso progetto nel vicino *aeroporto di Trapani Milo*, sono stati individuati il progetto esecutivo e la collocazione di *tre cisterne sotterranee*, un'altra *aviorimessa militare per il campo di volo di Chinisia*, la realizzazione dell'*aviorimessa sotterranea di Pantelleria*, e sempre sull'isola non si esclude la possibile realizzazione di un'altra cisterna sotterranea. Nel territorio di Siracusa è stato progettato e realizzato dallo stesso Nervi un ulteriore *sistema di numerose cisterne sotterranee*.

Inoltre la ricerca ha portato alla scoperta di altre numerose e affascinanti realizzazioni di Nervi<sup>15</sup> soprattutto nel territorio siciliano, aprendo ancora nuovi interessanti spunti per successivi ambiti di indagine.



# *Per un'ipotesi di riqualificazione della funivia Posillipo-mostra d'Oltremare*

Caterina Avitabile

Nel luglio del 2006, nel capoluogo campano si torna a discutere delle stazioni della funivia di Giulio De Luca<sup>1</sup> che nel 1940 collegavano, attraverso una delle primissime teleferiche dell'epoca, viale Kennedy e la Mostra d'Oltremare con via Manzoni e la collina di Posillipo.<sup>2</sup>

In quegli stessi mesi l'Ente Mostra d'Oltremare, proprietario di un terzo dell'intero impianto, mette in vendita la stazione motrice e il suolo di pertinenza, tra dubbi e accenni di polemiche politiche, culminate nelle interrogazioni presentate da consiglieri regionali e comunali.

Nonostante il posto splendido – è sempre uno dei più panoramici della città di Napoli – il problema principale per la Mostra e per i possibili acquirenti è quello di restaurare le due stazioni mediante una nuova funzione, vista l'impossibilità di rimettere l'intero impianto di nuovo in esercizio.



1. Giulio De Luca nasce a Napoli nel 1912.

2. Tra le infrastrutture e le attrazioni realizzate nel 1940 nell'ultima fase del regime fascista a Napoli, c'era anche la funivia che collegava la Mostra con Posillipo. In quel periodo Fuorigrotta e Bagnoli non arrivavano a 35 mila abitanti e sulla collina di Posillipo, all'epoca totalmente verde, risiedevano circa 10 mila napoletani. Al tempo doveva essere un'opera di notevole interesse se il *Dizionario Enciclopedico Treccani* riporta la foto di una cabina della funivia Posillipo-Campi Flegrei.

*Fig. 1. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, cabina funivia e panoramica della Mostra*

Questa tesi di restauro del moderno tende a dimostrare, in alternativa, che ri-disegnare le tracce della funivia, ricollocandole nel tessuto urbano, può ridimensionare l'annosa questione della destinazione d'uso.

Ricucire attraverso il progetto dà un significato nuovo a stazioni e piloni posizionati nelle trame delle relazioni d'uso dell'area occidentale di Napoli.

Esso, inoltre, innesca un meccanismo di trasformazione che modifica l'assetto dell'intera area che va dalla Mostra d'Oltremare, attraverso il quartiere Cavalleggeri,



*Fig. 2. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, 1940*



Fig. 3. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, loggia della stazione motrice, 1952

3. La funivia di De Luca è un impianto bi-funi, ossia dotato di due tipologie di funi, una con funzione portante, l'altra con funzione di trazione (funi portante e funi traente); entrambe sono tenute tese a mezzo di contrappesi di estremità. Le vie di corsa delle cabine sono costituite da una fune portante su cui scorrono le cabine della capacità di 20 persone, trainate da un anello di due funi (traente superiore e traente inferiore) mosso da un argano sito nella stazione motrice di Posillipo. Oltre al vano che ospita l'Ancoraggio Cavo mosso dall'argano principale nella stazione motrice si trovano la sala macchine con i quadri elettrici, la terrazza di manovra, la sala d'aspetto dove approdano le vetture e la biglietteria su via Manzoni.

4. Il contenitore viene restaurato e rimodellato in modo da poter essere adattato, in maniera flessibile, ad una vasta gamma di nuove funzioni, a seconda delle nuove esigenze sociali e dei possibili futuri utili.



Fig. 4. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, stazione superiore, 1952

fino al viale Manzoni lungo la collina di Posillipo.

Lo scopo ultimo è unire i punti della tratteggiata al fine di fare della linea della funivia una nuova maglia nella fitta rete dell'archeologia moderna che si svolge lungo la piana Flegrea.

Nel progetto di riconversione e ri-significazione della linea e delle sue parti, si enfatizza il valore architettonico e spaziale delle stazioni, motrice e di rinvio,<sup>3</sup> e dei piloni nel vuoto urbano del rione Cavalleggeri, fino a mettere in secondo piano le future destinazioni d'uso che, considerata la flessibilità degli spazi esistenti, potrebbero essere molteplici.

La trattazione non ha pretese di completezza vista la difficoltà di reperire documenti e grafici relativi al progetto originario delle stazioni di Giulio De Luca, architetto napoletano tra i maggiori protagonisti della nascita del progetto del moderno a Napoli.

Ancora manca una ricostruzione completa di tutta la sua produzione e l'assenza di archivi dai quali attingere rende, ad oggi, impossibile tracciare un quadro esaustivo dell'uomo e della sua opera.

Nelle pagine che seguono ho voluto mettere al centro della trattazione il valore del progetto di restauro e riuso non solo come strumento di riconoscimento del valore del singolo oggetto architettonico e della salvaguardia del bene stesso, ma anche come motore di un progetto unitario di riqualificazione urbana dell'area occidentale di Napoli.

L'intenzione che ha animato la stesura di questo lavoro è stata quella di dimostrare che, sebbene stazioni e cavalletti appartengano a tre diversi ambiti urbani, il progetto di restauro si possa basare, in maniera unitaria e coerente, sull'idea di ristabilire il percorso e l'attraversabilità, secondo la funzione di collegamento che aveva l'infrastruttura originariamente.<sup>4</sup>

L'operazione progettuale, intesa come studio e indagine dell'esistente, ha consentito di individuare non solo i principi architettonici sottesi all'architettura ma anche i valori aggiunti nella funivia.

Pensare a tutto il sistema in maniera unitaria consente di legare strettamente i progetti all'unico filo conduttore che fino al 1960, anno della dismissione, collegava la stazione di rinvio alla motrice.

Anche se durante il mio lavoro di indagine è stata spesso forte la tentazione di sviluppare ciascuno dei progetti di restauro in maniera autonoma, emergeva sempre anche la necessità di ritrovare un senso urbano nell'intervento di recupero e di dare, quindi, omogeneità compositiva alle tre parti del sistema.

Le stazioni sono sottoposte a vincolo ai sensi della 1089/39 ma il fatto che siano tutelate non le salva dal deterioramento materico e strutturale.

Manca un organico progetto di restauro che possa rimettere l'architettura a servizio delle comunità dei quartieri di Fuorigrotta, Cavalleggeri e Posillipo oltre a rappresentare un futura fonte di guadagno per l'Ente Mostra.



*Fig. 5. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, stazione inferiore, 1952*

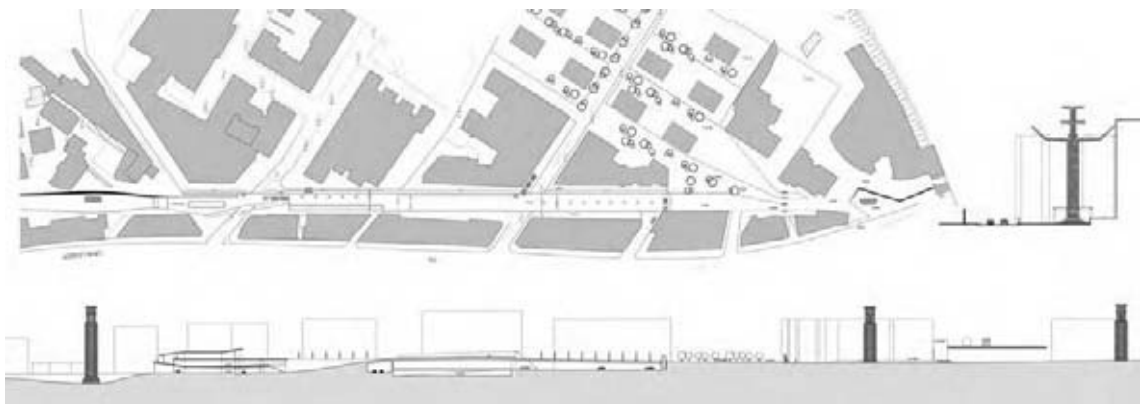
*Fig. 6. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, gli ambiti urbani coinvolti*

Infine la trattazione di un'opera ancora poco conosciuta di Giulio De Luca, è stata l'occasione per cominciare a parlare in maniera più diffusa del suo autore a partire dalla produzione giovanile.

Purtroppo Giulio De Luca è un autore non studiato e

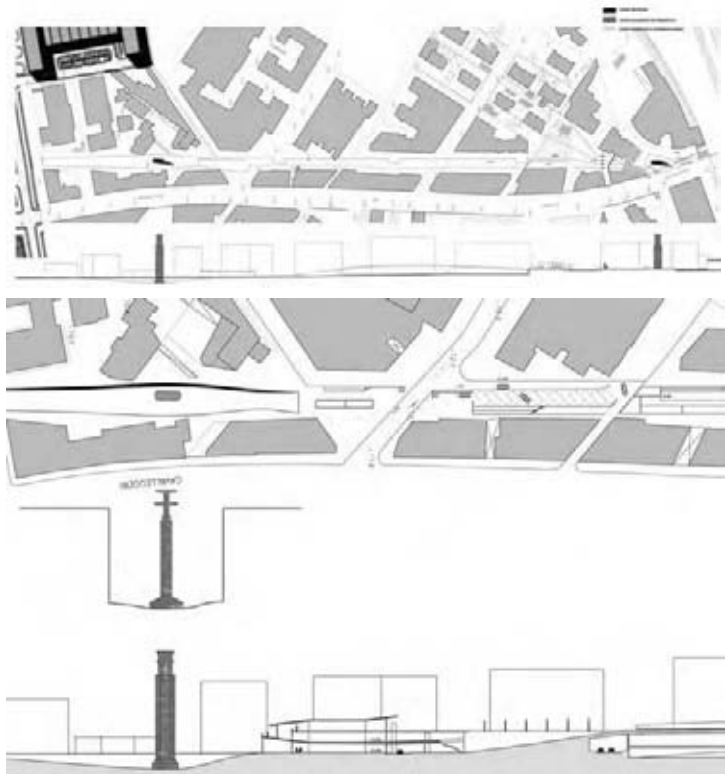


*Fig. 7. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, il contesto urbano*



*Fig. 8. Funivia Posillipo - mostra d'Oltremare, i cavalletti, stato di fatto*

restituito alla critica, vista l'assenza di archivi che raccolgano disegni originali e testimonianze della sua lunga carriera di architetto e professore presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli. Per non parlare del fatto che neanche lo stesso De Luca, quando era ancora in vita, si è mai premurato di mettere ordine nell'immensa quantità di elaborati grafici prodotti in oltre settanta anni di carriera.



*Figg. 9-10. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, i cavalletti, progetto di restauro, piano terra*

Replicando a quanto già affermato da Gerardo Mazziotti, Alessandro Castagnaro, in un articolo apparso sul «Mattino» del 6 luglio 2002, avalla la tesi relati-





va al recupero della funivia e delle sue stazioni rientrando in una tematica di grande attualità che coinvolge sia il mondo accademico che quello professionale più progredito: il restauro del moderno.

Questo spinge a riflettere sull'opportunità o meno di risignificare l'infrastruttura, provando prima a rimettere in uso l'impianto per intero o perseguendo, piuttosto, l'ipotesi di ripristinare il tratto finale della funivia da Campegna a Posillipo.

L'ipotesi relativa al ripristino in funzione è stata valutata rispetto alle indicazioni della Variante per la zona occidentale al PRG,<sup>5</sup> ovvero alla ancora attuale necessità di collegare la piana alla collina sovrastante.

La questione del restauro dell'impianto della funivia e il tipo di approccio da assumere, una volta valutata l'ipotesi più ovvia e ragionevole del ripristino funzionale, evidenziano questioni compositive e di metodo comuni a tanta parte dell'architettura moderna che, seppur catalogata e tutelata per legge, resta difficile da recuperare



*Fig. 11. Funivia Posillipo-mostra d'Oltremare. I cavalletti, progetto di restauro, piano terra*

5. Variante per la zona occidentale al PRG approvato con D.M. 1829/1972, p. 71. «Sono da ricercare poi soluzioni di collegamento con funicolari, funivie e ascensori, tra la collina di Posillipo e le aree di Fuorigrotta, Cavalleggeri, Cordoglio. Si propone di realizzare una funicolare tra la stazione di Leopardi FS e via Manzoni con ingressi da via Giulio Cesare e da via Campagna. [...] Un altro collegamento può essere previsto tra il terminale Atan sul piazzale iniziale della discesa di via Coroglio e la base del costone, formando un interscambio con la nuova linea della Cumana. Altri collegamenti tra le stazioni FS di Mergellina, Campi Flegrei, Cavalleggeri, e via Manzoni, via Petrarca, via Posillipo sono stati indicati negli studi per il piano comunale dei trasporti effettuati nel 1993 e possono essere esaminati e approfonditi nell'ambito del nuovo sistema su ferro da progettare».



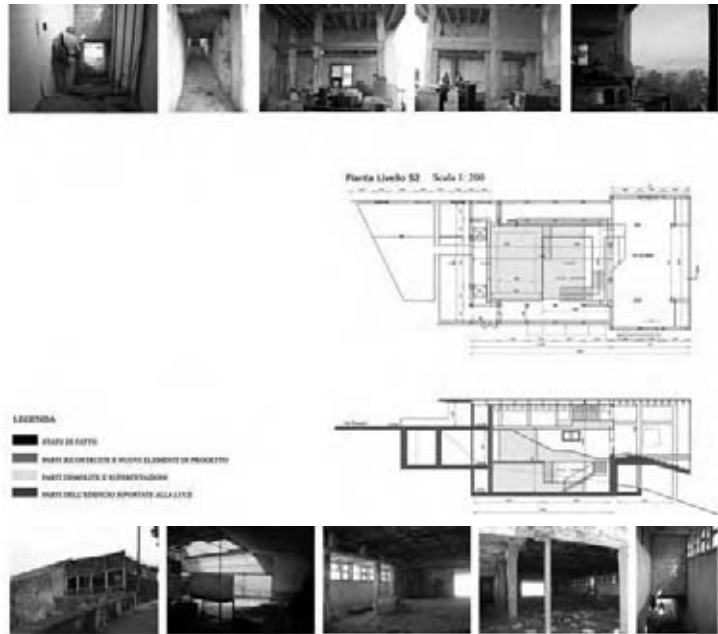
*Figg. 12-13. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, i cavalletti, progetto di restauro, renders*



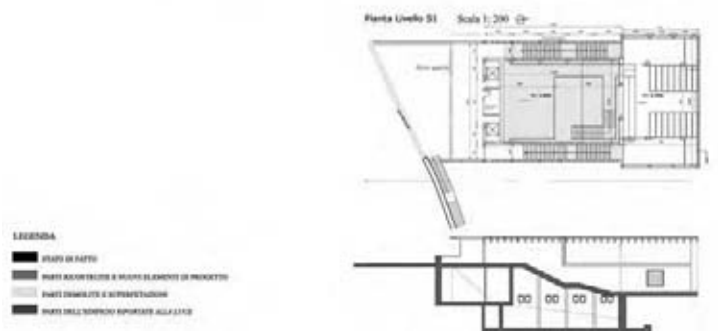
e riutilizzare. Vista l'impossibilità di mettere in funzione la macchina dopo 50 anni, le architetture e il vuoto urbano vanno progettati e re-inventati.



Figg. 14-15. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, progetto di restauro per la stazione motrice, renders



Figg. 16-17. Funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare, la stazione motrice, lo stato di fatto



Il caso studio della funivia Posillipo - Mostra d'Oltremare esplora le ragioni di valore ed eccezionalità delle sue architetture in un contesto urbano di singolare interesse.

In questa tesi si sperimenta una metodologia di recupero e restauro del moderno in cui il progetto è effettivamente strumento di conoscenza dell'architettura "dimenticata". Si arriva a proporre una possibile nuova riconversione degli spazi, lasciando però campo libero a soluzioni alternative diverse da quella proposta.

Il principio stesso della teleferica di Posillipo è da catalogare e restaurare prima ancora delle architetture poiché il sistema risulta essere ancora più eccezionale delle stazioni in sé. Dunque, a prescindere dal funzionamento di argano motore e carrelli, il senso della funivia è nel suo essere percorso che, partendo dalla Mostra d'Oltremare, attraverso i rioni di Fuorigrotta e Cavalleggeri, finisce ai margini della collina di Posillipo.

*Il restauro del Moderno:  
Il Dispensario antitubercolare di  
Barcellona*

Luca Bullaro

Fra le architetture realizzate a Barcellona negli anni Trenta del Novecento, il Dispensario antitubercolare, progettato da J.Ll. Sert, J. Torres Clavé e J.B. Subirana, è una delle poche che presentano una componente inedita: è pensato come un edificio semi-pubblico caratterizzato da un sistema innovativo e complesso di percorribilità urbana al livello del pianoterra. Si trova all'interno del perimetro antico della città ed è oggi circondato da un complesso di luoghi aperti pedonali che connettono spazi culturali, museali ed universitari. Tali caratteristiche architettoniche e urbane hanno stimolato le riflessioni sul futuro dell'edificio e sulle ipotesi progettuali per la sua valorizzazione funzionale.

Attualmente gli spazi esterni della fabbrica sono però esclusi dal sistema di percorribilità pedonale che ormai coinvolge la quasi totalità della parte antica di Barcellona:<sup>1</sup> il cortile interno a cielo aperto, luogo fulcro del progetto, è oggi una sorta di *hall* scoperta del centro sanitario, un *cul de sac* che non dialoga con i luoghi urbani dell'intorno. Il degrado degli spazi aperti della città che circondano l'edificio, ed in modo particolare delle piazze Torres Clavé e Castilla, non fa che aumentare la sensazione di chiusura, di isolamento della fabbrica, destinandola esclusivamente ai fruitori del centro sanitario, che oggi occupa gli spazi interni del Dispensario, o alla contemplazione di pochi studiosi di architettura.



1. Per la descrizione degli interventi di riconfigurazione degli spazi pubblici realizzati all'interno del perimetro storico della città si rimanda al volume BOHIGAS O., *Ricostruire Barcellona*, Etas, Milano 1985.

*Fig. 1. SERT J. LL., TORRES CLAVE J., SUBIRANA J.B., Dispensario antitubercolare, prospettiva*



Fig. 2. Foto aerea dell'area del Raval, 2001

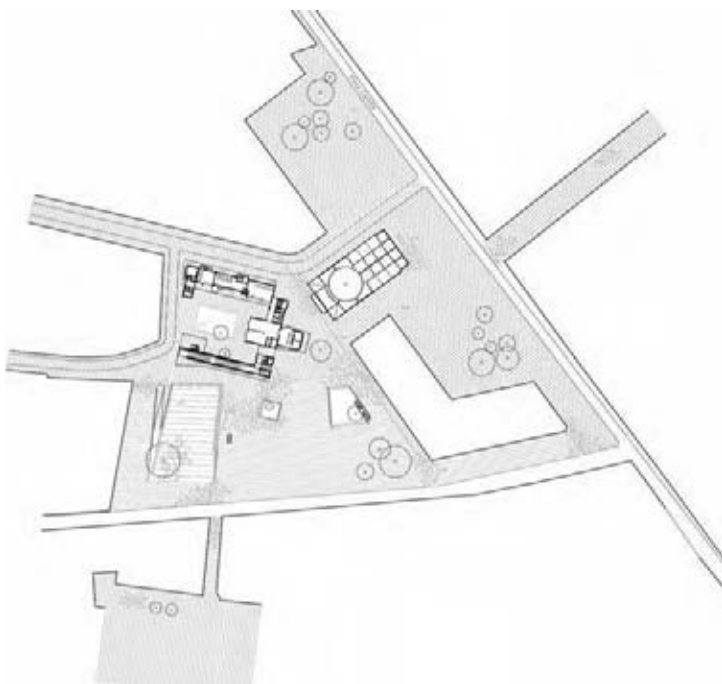
2. Un simile approccio metodologico per il restauro dell'edificio che tiene in forte considerazione la relazione con l'intero isolato e con gli spazi urbani contigui, si riscontra nel *Palau de la musica Catalana*, opera maestra del Modernismo catalano, realizzato su progetto di Domenech i Montaner, restaurato ed ampliato recentemente da Oscar Tusquets. Si veda BURCKARDT F., *Un intervento invisibile*, in «Lotus international», n. 72, secondo trimestre 1992, pp. 25-37.

L'ipotesi di restauro architettonico e urbano si configura allora come una sperimentazione sul tema dell'integrazione edificio-città e sull'appropriazione dei luoghi dell'architettura da parte della collettività,<sup>2</sup> invitandola a percorrere gli spazi interni, ad usare il grande patio, ad attraversare in verticale l'edificio fino allo spazio della terrazza, da donare anch'esso alla cittadinanza, al pari di una piccola piazza sospesa dalla quale osservare



Fig. 3. SERT J. LL., TORRES CLAVE J., SUBIRANA J.B., *Dispensario antitubercolare*, foto di cantiere

Barcellona attraverso un punto di vista inedito. La sonda progettuale sperimenta quindi la valorizzazione dell'architettura del Moderno attraverso un insieme di interventi il cui fine è quello di rendere la fabbrica



maggiormente permeabile mediante un'operazione architettonica e culturale e che coinvolga i cittadini nell'esperienza diretta degli spazi del Moderno.<sup>3</sup> Si ritiene pertanto strategicamente importante l'inserimento dell'edificio all'interno della nuova conformazione urbana del *Raval*.<sup>4</sup>

L'ipotesi iniziale per la riconfigurazione degli spazi esterni del Dispensario, che ha poi fatto scattare una serie di interventi concatenati, è stata l'eliminazione del recinto che attualmente circonda l'edificio, con la conseguente riapertura del percorso est-ovest di attraversamento che collegava l'interno del patio semi-privato con gli spazi adiacenti del *Raval*. I grandi luoghi pubblici che confinano con l'edificio sono la plaza Torres Clavé a sud, un vuoto urbano nato recentemente dalla demolizione di una serie di abitazioni, e la plaza Castilla a nord, uno dei pochi spazi all'interno del nucleo storico della città a non essere coinvolto nei progetti di riqualificazione urbana degli ultimi anni, configurandosi come uno dei tanti luoghi ridisegnati solamente in funzione del loro attraversamento carrabile.

Il progetto di restauro urbano sperimenta allora il dialogo fra i due spazi pubblici da riconfigurare e l'edificio del Moderno si delinea come la cerniera di questa concatenazione urbana: la città penetra all'interno del perimetro dell'architettura, a coinvolgere la corte del Dispensario e ad incunarsi negli spazi coperti del pianoterra. L'ipotesi di progetto si muove quindi nella direzione della trasformazione dell'uso dei locali interni: da privati, destinati oggi ad uffici del centro sanita-



Fig. 4. SERT J. LL., TORRES CLAVE J., SUBIRANA J.B., *Dispensario antituberculare*, il cortile interno, stato di fatto

Fig. 5. *Dispensario antituberculare*, progetto di restauro, planimetria generale

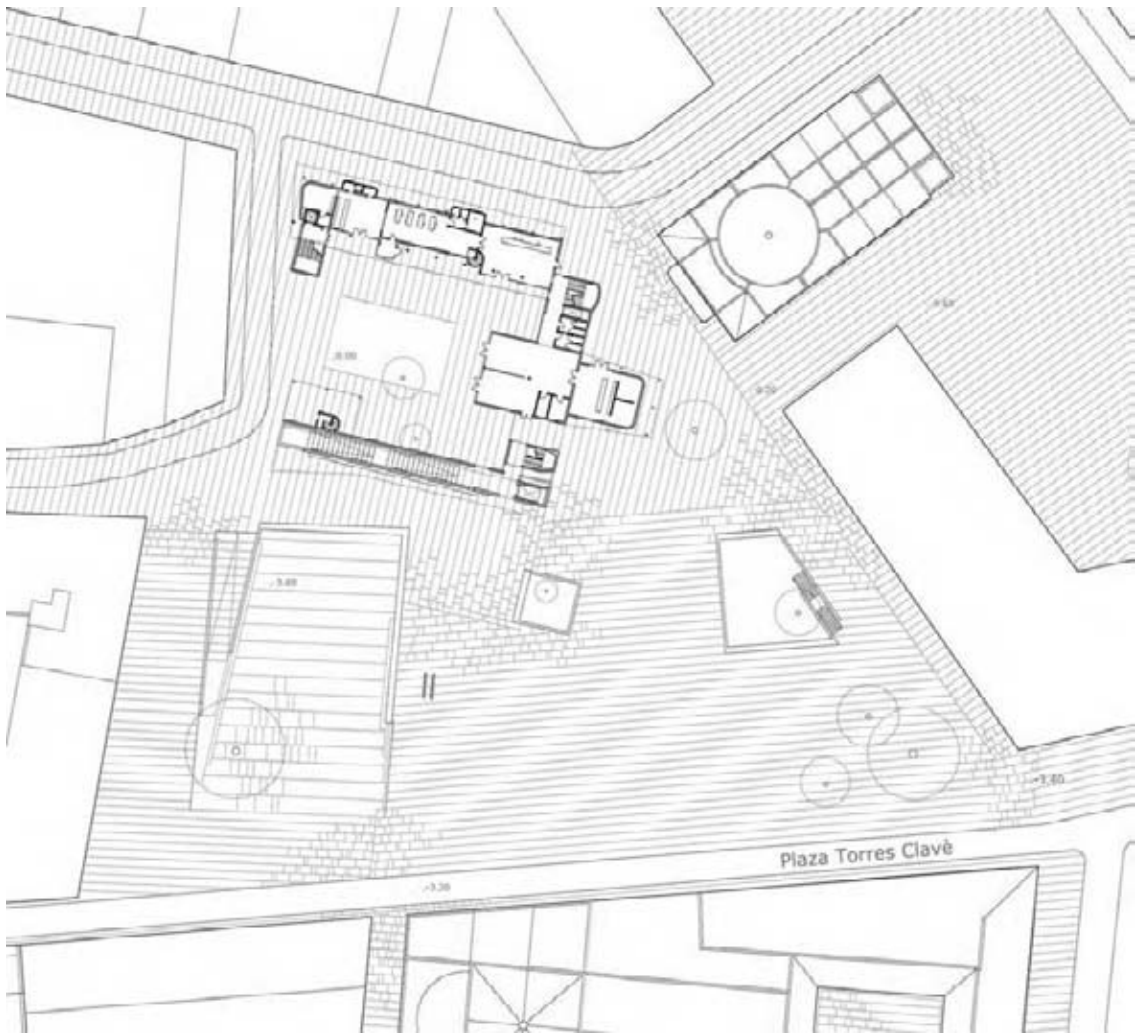
3. Sull'importanza dell'esperienza diretta dello spazio all'interno di un'architettura di grande valore culturale e documentale, e sul suo ruolo urbano, si veda GRASSI G., *A proposito di Sagunto*, in «Casabella», n. 636, luglio-agosto 1996, pp. 58-63

4. Per la relazione tra restauro e nuove architetture all'interno di uno spazio urbano in evoluzione si veda PENEGHIN G., *Il restauro del moderno*, in «Parametro», n. 266, ottobre-novembre 2006, p. 2.



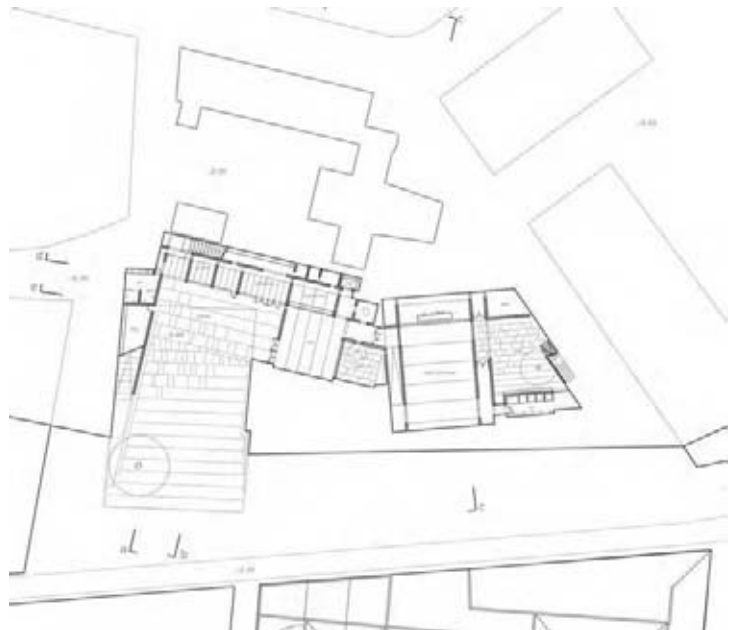
Fig. 6. SERT J. LL., TORRES CLAVE J., SUBIRANA J.B., *Dispensario antituberculare*, la terrazza, stato di fatto





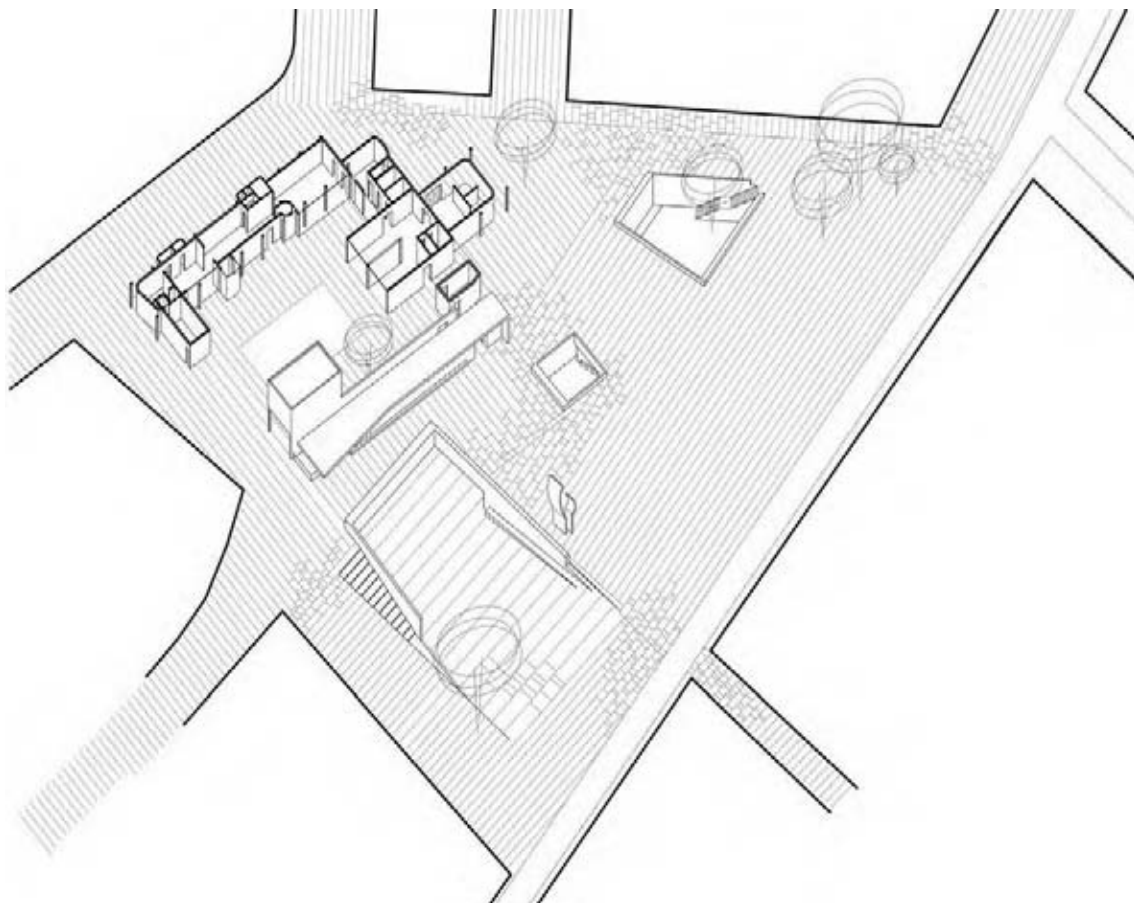
*Fig. 7. Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, pianta*

rio, a luoghi semi-pubblici aperti verso il cortile. Le ipotesi per il restauro architettonico ed urbano sono state precedute da una indispensabile fase preliminare conoscitiva, di ascolto dell'edificio, all'interno della quale si sono indagati i principi intrinseci dell'opera e le loro relazioni con il contesto. Si sono voluti estrinse-

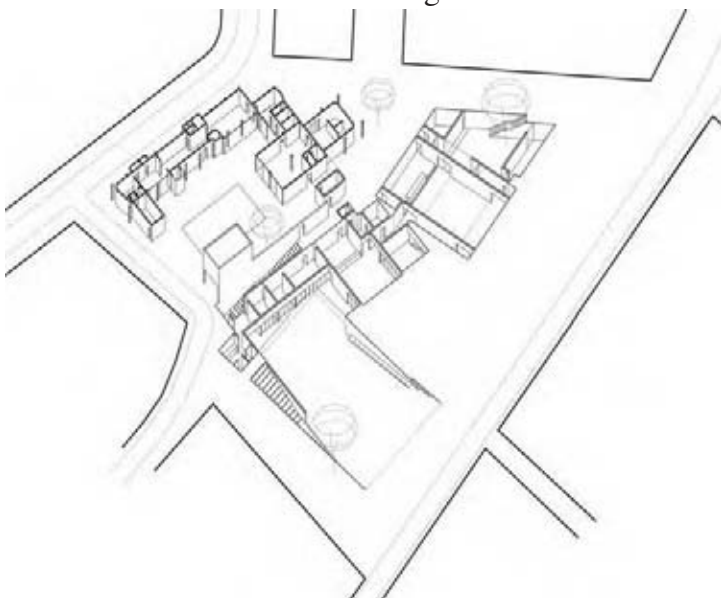


*Fig. 8. Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, pianta degli spazi seminterrati dell'ampliamento*





care i meccanismi compositivi che hanno generato l'architettura del Dispensario, nel suo sviluppo strutturale e formale. L'indagine si è svolta attraverso lo studio sul campo, attraverso l'analisi degli elaborati di progetto originali, il ridisegno,<sup>5</sup> e grazie ad uno studio fotografico ripetuto nel tempo e svolto seguendo tre piani paralleli: alla scala della città,<sup>6</sup> a quella dell'architettura, a quella del dettaglio. Si è proceduto parallelamente all'analisi degli scritti e delle testimonianze critiche riguardanti il progetto. Lo studio ha portato a vivere una sorta di identificazione con gli autori nel momento



*Fig. 9. Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, schema assonometrico*

5. «Il disegno ha un ruolo centrale nel valutare in scienza la pertinenza di una data ipotesi teorica rispetto alle questioni poste dall'opera in esame: nel ridisegnare il progetto di un edificio ed il suo rilievo si opera una sorta di “traduzione dall'edificio al disegno” – operazione inversa a quella che avviene nella normale prassi progettuale – in grado di svelarne la costruzione logica, e dunque i principi architettonici».

*Il restauro dei principi architettonici. Restauro del moderno, espressione dei principi del progetto originario*, Manifesto del Dottorato in Progettazione architettonica di Palermo-Napoli-Reggio Calabria, a cura di P. Culotta, in «dPA», n. 1, giugno 2007, p. 2.

*Fig. 10. Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, spaccato assonometrico*

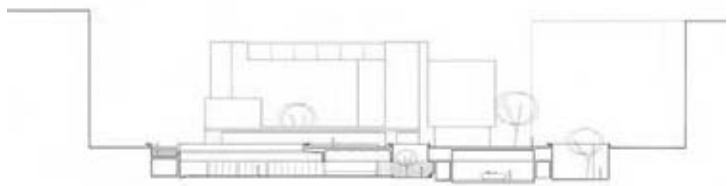
Fig. 11. *Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, sezione longitudinale*

6. Gli scritti di Gabriele Basilico accolgono spunti critici sul rapporto fra le architetture ed il loro intorno: «Penso che a metà degli anni Ottanta ci fosse in me un certo tipo di attrazione e di fascinazione che generavano uno sguardo attento alle grandi visioni d'insieme e all'armonia che univa le singole parti. [...] Tutto si è allargato moltissimo e, estendendo la visione dello spazio, si è allargata anche la mia capacità percettiva. Forse ero meno selettivo di prima, ed ero invece molto più disponibile. [...] Negli anni il mio modo di fotografare lo spazio, e con lui anche l'architettura, si è modificato non poco. La visione si è allargata. Il rapporto con il contesto e la necessità di non separare spazio e architettura sono diventati un linguaggio stabile, quasi un percorso obbligato».

BASILICO G., *Architetture, città, visioni*, Mondadori, Milano 2007, pp. 130-132.

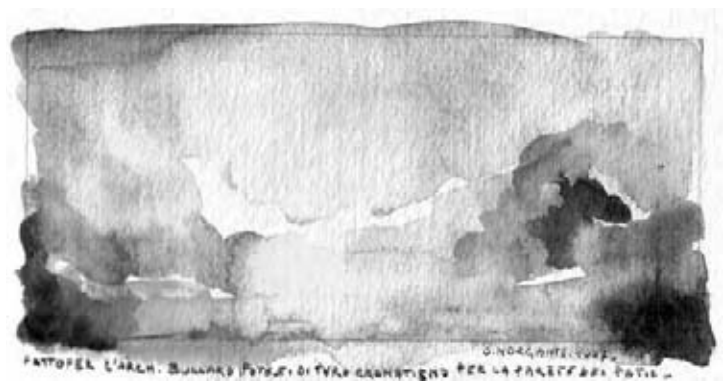
7. Per indagare il pensiero degli autori del progetto è di grande interesse l'esame degli scritti pubblicati all'interno della rivista «A.C.» a partire dai primi anni Trenta, di cui Sert e Torres Clavé erano i redattori. I testi, molti dei quali presentati come editoriali, sono raccolti nel volume che comprende la riedizione dei 25 numeri della rivista, pubblicati fra il 1931 e il 1937, dal titolo «A.C.» *Publicación del Gatepac*, Barcellona 2005.

Fig. 12. *Dispensario antitubercolare, progetto di restauro, MORGANTE O., Studio di integrazione visiva per la parete del patio*



dell'atto creativo, comprendendone la formazione culturale, l'uso di metodologie compositive, i riferimenti, i maestri.<sup>7</sup> Si è compiuta quindi un'analisi delle opere realizzate da Sert, Torres Clavé e Subirana, cronologicamente assimilabili al Dispensario antitubercolare, alcune delle quali ritenute fondamentali per capire le relazioni formali e strutturali con il progetto del Dispensario e per indagare i principi compositivi sviluppati.

Per mezzo dell'elaborazione del progetto la ricerca ha sperimentato un approccio che tende a relazionare i temi tipici del restauro con quelli dell'intervento urbano, attraverso l'ipotesi di riconfigurazione del testo dato che si fonde con il ridisegno della sequenza di spazi pubblici adiacenti. Si è voluta riproporre quindi, valorizzandola, la visione dei progettisti originari che ha dato vita ad un'architettura inedita, moderna, pur mantenendo una forte relazione con la morfologia consolidata della parte settentrionale del *Raval*, rispettandola e reinterpretandone i caratteri specifici, i materiali e i colori.



# *Architettura e urbanistica nella ricerca di Saverio Muratori. Il restauro dell'edificio I3/P a Cortoghiana*

Emanuela Davì

La tesi utilizza il progetto nel ruolo ambivalente di strumento di conoscenza e di modificazione dell'architettura, affrontando un'opera particolare, nell'itinerario del moderno, la quale, in modo alternativo alla poetica delle avanguardie figurative, si lega senza soluzione di continuità all'esperienza progettuale urbana e architettonica dei secoli precedenti.

L'oggetto di studio è Cortoghiana (CA), una città di fondazione progettata da Saverio Muratori tra il '39 ed il '42, nell'ambito del piano di industrializzazione e bonifica avviato dal regime fascista nel Sulcis e parallelamente in Istria. Sorge su un'ampia area pianeggiante, in un territorio caratterizzato da pochi e bassi rilievi. Il suo piano urbano nasce da una maglia ortogonale orientata secondo gli assi cardinali. Due ampi viali alberati attraversano la città in direzione est-ovest, incontrando gli invasivi pubblici, uno ad ovest ed un altro ad "L" denominato piazza Venezia, ad est. Qui, la chiesa, la torre campanaria e la casa del fascio, edifici isolati, sono posti a cerniera tra vari ambiti dello spazio pubblico. Tutti i corpi di fabbrica, in muratura portante fino a tre elevazioni fuori terra, hanno volumetrie semplici e compatte in cui le bucatore, allineate verticalmente, danno risalto alle superfici piene intonacate. I soli volumi della chiesa e della torre raggiungono un'altezza, di 24 e 29 metri circa, tale da emergere sugli altri fabbricati divenendo un riferimento a scala territoriale.



*Fig. 1. Piano urbano di Cortoghiana, plastico di progetto*

*Fig. 2. Piazza Venezia, Cortoghiana, plastico di progetto. A destra, l'edificio abitativo I3/P ad abitazioni operaie*

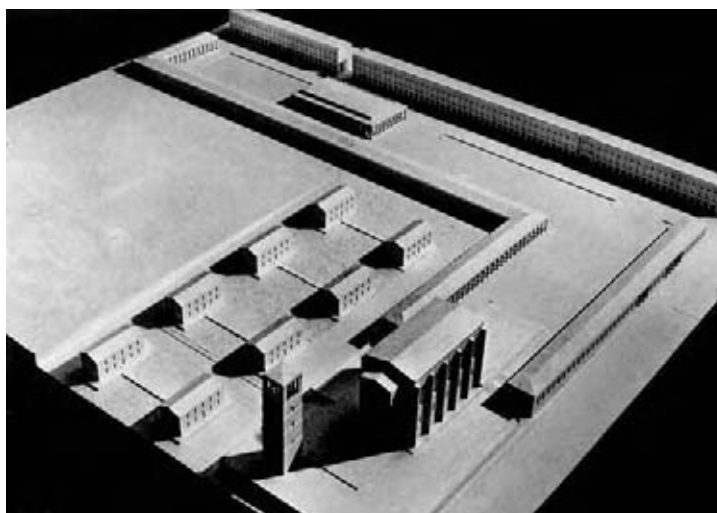


Fig. 3. *Plastico di progetto di piazza Venezia, Cortoghiana*

1. Dei due viali paralleli che affiancano, a sud e a nord, la sequenza lineare degli edifici abitativi a tre elevazioni (tipi I3/Nc e I3/P), è stato realizzato soltanto quello sud che attraversa piazza Venezia. Dell'altro, che ne rappresenta il raddoppio e doveva connettersi direttamente alla piazza minore, non realizzata, sono riconoscibili alcuni tratti di una spazialità indefinita e degradata. La sua mancata realizzazione ha allontanato la possibilità di coinvolgere nello spazio urbano anche l'area nord della città.

2. La piazza è stata realizzata per circa due terzi della sua estensione in direzione est-ovest. Gli edifici che la delimitano, a sud, sono corpi di fabbrica del tipo I3/B, porticati e ad unica elevazione e, a nord, quelli del tipo I3/P, a tre elevazioni e basamento porticato. I primi erano destinati ad accogliere attività commerciali con le annesse abitazioni, il bar-ristoro, una cappella, il dopolavoro operaio; i secondi sono invece edifici abitativi (un corpo scala distribuisce due alloggi per piano) con pianoterra ad attività commerciali. La chiesa, la torre campanaria, l'edificio a corte ad unica elevazione della casa del fascio non sono stati realizzati.

3. Una tonalità rosata caratterizza la trachite locale, estratta in loco.

I lavori del cantiere di Cortoghiana furono sospesi nel '42, in concomitanza della crisi bellica. Gli spazi pubblici dei due viali alberati paralleli e di piazza Venezia sono stati realizzati soltanto in parte.<sup>1</sup> Nel dopoguerra, poi, l'I.A.C.P. ha gestito la costruzione di edifici abitativi di nuova progettazione, inserendoli in un'area della piazza rimasta ineditata, riducendo così le dimensioni originarie dell'invaso. Nonostante l'incompiutezza,<sup>2</sup> resta comunque leggibile la forte caratterizzazione impressa allo spazio della piazza attraverso l'idea di un porticato continuo lungo tutti i pianoterra ed un impiego espressivo della pietra locale,<sup>3</sup> dell'intonaco liscio e di quello spruzzato, a grossa grana. Il passo strutturale dei colonnati regola il disegno dei fronti, dall'attacco a terra al coronamento. In questa piazza, il progetto del 1940 innova la dimensione monumentale con cui una parte della cultura moderna ha guardato agli edifici ad abitazioni collettive. Infatti, in controtendenza con gran parte della cultura coeva, che ha progettato secondo processi che arrivano alla forma dell'edificio a partire dallo spazio interno, l'architettura di Muratori è pensata esattamente all'inverso. Essa resta fortemente moderna nell'attribuzione di un valore monumentale alla residenza dei meno abbienti, la cui presenza nella città, pur entro un piano generale i cui aspetti sono noti alla cultura razionalista della progettazione urbana, costituisce una novità di grande tensione nell'ambito delle città di fondazione del ventennio in Italia.

L'interesse verso l'interpretazione che fa l'autore di questi aspetti del progetto urbano ha guidato la ricerca attorno a due questioni: il rapporto tra piano urbano e scala architettonica; la necessità di adeguare, rispetto a nuove istanze abitative, gli alloggi minimi progettati in riferimento ad un programma funzionale che li destinava a famiglie operaie. Entrambe sono particolarmente evidenti nell'edificio ad abitazioni I3/P<sup>4</sup> che si estende lungo il lato nord di piazza Venezia per 186,70 m. Questo è costituito da sei corpi di fabbrica giuntati e, specie sul fronte sud rivolto alla piazza, esprime quei





Fig. 4. Piazza Venezia, foto d'epoca. Sulla sinistra, l'edificio I3/P ad abitazioni operaie

caratteri spaziali che, nel progetto di Muratori, legano la scala urbana a quella architettonica. Esso, infatti, si trova in una posizione centrale rispetto allo spazio pubblico, essendo compreso tra il viale alberato nord, non realizzato, e la piazza. In virtù di questa peculiarità, il suo “restauro” va visto, utilizzando una sineddoche, nel senso della designazione della parte per il tutto, in quanto attraverso di esso si è voluto mettere in tensione l'intero spazio urbano.

Il progetto intende riconoscere e ricomporre, qualora non siano più leggibili, quei nessi di significato che strutturano le relazioni spaziali presenti nell'architettura di Cortoghiana e che sono alla base dell'architettura di Muratori. Essi vengono rilevati e interpretati attraverso lo studio dei documenti grafici e degli scritti dell'autore.<sup>5</sup> Pertanto, fin dalle prime ipotesi preliminari, il progetto di restauro si è confrontato con questo nucleo di principi che “transitano” nell'opera a partire dalla stesura del suo progetto. Di conseguenza, anche se il progetto di restauro poteva nascere esclusivamente per le esigenze di adeguamento degli spazi interni, la trasformazione è stata governata da una strategia che rispetta il principio guida del progetto originario, ovvero un processo compositivo che va dallo spazio urbano verso quello interno dell'edificio, dalla città all'alloggio. Evocare il punto di vista dell'autore, attraverso la modificazione di una sua opera, non si pone come scoperta di valore assoluto ma offre possibilità di verifica di una cultura della modernità ancora significativa.

Nella sua ricerca, Saverio Muratori ha sempre fatto prevalere le qualità e gli aspetti urbani dell'architettura ed il suo modo di progettare è influenzato in maniera diretta da questo pensiero. Disegnare lo spazio interno a partire da quello urbano rende necessarie alcune precise scelte. A Cortoghiana, per esempio, la composizione dei prospetti dell'edificio I3/P costituisce un forte vincolo per l'organizzazione planimetrica degli alloggi che, nel tempo, sono stati diversamente “adeguati” e, in alcuni casi, anche ampliati per mezzo di logge coperte, aggettanti e costruite disordinatamente sul fronte nord.

4. Tale denominazione designa il tipo edilizio, più che l'edificio stesso. Quest'ultimo, per brevità, sarà indicato comunque con la sigla I3/P.

5. In questo percorso, le fonti (documenti d'archivio, scritti dell'autore), la lettura del luogo (sopralluoghi, disegno dal vero, rilievo e ridisegno architettonico, campagne fotografiche) e il progetto costituiscono i termini di una dialettica continua, lontana da meccanici rapporti di causa ed effetto.



*Fig. 5. Edificio I3/P ad abitazioni operaie, foto di cantiere*

6. Il disegno del prospetto nord non è presente tra i documenti d'archivio relativi alla consegna del progetto definitivo del tipo I3/P in scala 1:100 (1939). La disposizione delle bucatore può essere desunta dal confronto tra la sezione trasversale sulla scala e le planimetrie del pianoterra e del primo piano.

Quest'ultimo, nel progetto del '39,<sup>6</sup> presenta una disposizione delle bucatore secondo un interasse costante, come avviene nel prospetto sud. Ma lo "slittamento" verso il basso delle aperture corrispondenti ai



*Fig. 6. Edificio abitativo I3/P, il porticato*



*Fig. 7. L'asse di fondazione. In primo piano a sinistra l'edificio abitativo I3/P (fronte sud) prospettante sulla piazza*



*Fig. 8. Edificio I3/P, il fronte nord con i corpi aggettanti, costruiti per ampliare gli alloggi, che ne hanno trasformato la volumetria*

corpi scala ne rivela il carattere essenzialmente funzionale. Inoltre, negli alloggi, la testata del tramezzo tra il servizio e l'angolo cottura arriva sul filo esterno del fronte bipartendo una bucatura e rivelando verso l'esterno la disposizione degli spazi interni. Una ricercata soluzione d'infisso, tuttavia, permette di ricomporre le aperture binate in un unico rivestimento esterno, uguale nelle dimensioni a quello di tutte le altre finestre che si aprono sullo spazio del pranzo e sulle soste delle scale. Questo espediente indica l'intenzione progettuale di rendere il più possibile omogeneo il fronte senza rivelare – dall'esterno – la natura degli spazi abitativi.



*Fig. 9. Progetto di restauro, planimetria urbana*

L'iter della ricerca si serve del progetto per strutturare possibili nessi tra il restauro dell'opera e l'esigenza di una nuova unità architettonica. L'addizione proposta nel progetto di restauro è un volume unitario che riconfigura l'intero fronte nord e permette di ampliare la superficie di tutti gli alloggi. In tal modo, si porta a più completa espressione il principio del fronte omogeneo anche sul lato nord dell'edificio. Infatti, il linguaggio ("moderno") della nuova architettura fa, ancora una volta, prevalere il principio urbano rispetto alle trasformazioni frammentarie dello spazio domestico, confermando e sviluppando un'intenzione del progetto di Muratori che si era espressa solo parzialmente, senza tralasciare l'eventualità di una flessibilità abitativa all'interno dell'edificio. Il progetto dimostra, dunque, che è possibile una compatibilità tra spazio individuale

Fig. 10. Progetto di restauro, sezione trasversale dell'edificio I3/P sui nuovi alloggi



Fig. 11. Progetto di restauro, il fronte nord dell'edificio abitativo I3/P sul viale urbano



e principio del fronte omogeneo. L'espedito che permette tutto ciò sta nella soluzione architettonica del paramento che, come ad esempio nel Tempio Malatestiano di Rimini, nasconde la complessità dello spazio interno. Pensato come un "involucro", una superficie unitaria continua che dà conto dell'intera estensione dell'edificio, esso lascia aperta la possibilità di proporre nuove e differenziate soluzioni planimetriche per le abitazioni. Questo rende attuale il principio applicato da Muratori nella piazza di Cortoghiana, dove il prospetto dell'edificio I3/P non rivela la natura residenziale dello spazio interno.

La soluzione progettuale consente la compresenza della qualità abitativa, della flessibilità dell'alloggio e dell'omogeneità urbana. Attraverso di essa si è voluto confermare l'unità volumetrica dell'architettura di Muratori, che fa parte di quei grandi "segni" quali, ad esempio, il *Climat de France* di Fernand Pouillon o l'unità residenziale 2 del Gallaratese di Aldo Rossi che, con la loro presenza, strutturano la sintassi urbana di una parte di città. Anche l'I3/P di Cortoghiana è memore di scelte insediative depositate nel pensiero progettuale dell'uomo, dove ritornano questi segni lineari fondativi e ordinatori.



Fig. 12. Progetto di restauro, prospettiva a volo d'uccello sullo spazio urbano



*Il Villaggio Monte degli Ulivi a  
Riesi, Leonardo Ricci, 1962-68: la  
Scuola Officina Meccanica.  
Progetto di restauro e riuso*

Cinzia De Luca

La ricerca sul Villaggio Monte degli Ulivi, in particolare sulla Scuola Officina Meccanica, si propone di dare un contributo al tema del restauro del Moderno secondo la specificità del progetto di architettura. L'obiettivo è individuare un metodo di progetto per il restauro di un'architettura moderna, attraverso un processo fondato sul riconoscimento dei principi progettuali originari, sul loro mantenimento e sulla loro re-interpretazione contemporanea. Un metodo che contribuisca al riconoscimento del valore dell'opera, relativamente ai suoi caratteri di innovazione e di originalità, e che ne assicuri la durata nel tempo.

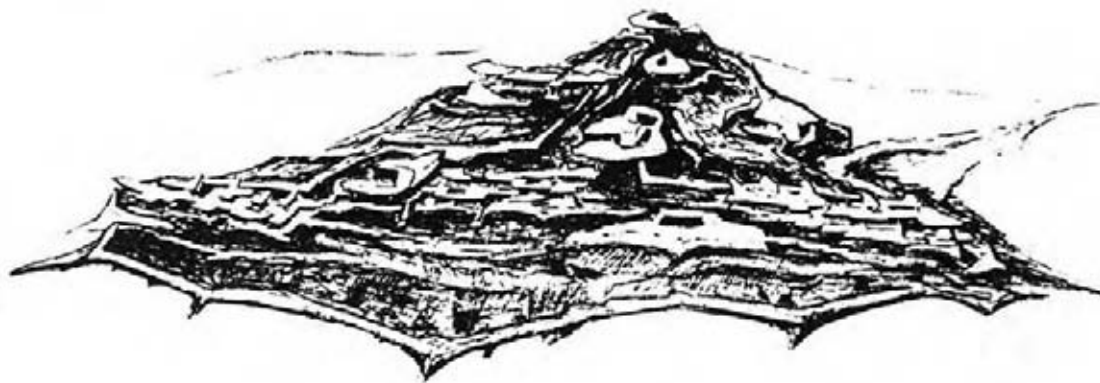
Le ragioni che hanno motivato la scelta di quest'opera si riferiscono alle peculiarità architettoniche dell'insieme, all'attuale condizione di degrado che ne minaccia la conservazione e l'integrità, all'interesse verso un architetto italiano protagonista della seconda metà del Novecento non restituito del tutto agli interessi della disciplina.

Il Villaggio Monte degli Ulivi è un significativo esempio di architettura degli anni 60 in cui viene elaborata una ricerca sulla forma architettonica e su un nuovo concetto di spazio e di abitare. Le specificità dell'opera sono il linguaggio figurativo, il carattere plastico-scoltoreo di ispirazione informale e di influenza organica e brutalista, il sapiente rapporto con la natura e il paesaggio, l'insieme di principi compositivi ed elementi di identità che strutturano il sistema come organismo unitario pur lasciando una individualità ai diversi edifici, una nuova idea di comunità, il metodo progettuale dell'autore. In particolare la Scuola Officina Meccanica è



*Fig. 1. La "collina uliva" prima dei lavori (Archivio Servizio Cristiano, Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi)*

*Fig. 2. Villaggio Monte degli Ulivi, gli edifici del nucleo comunitario sulla collina. Schizzo di Leonardo Ricci. Cfr. RICCI L., Nascita di un villaggio per una nuova comunità in Sicilia, in «Domus», n. 409, dicembre 1963, pp. 5-13*



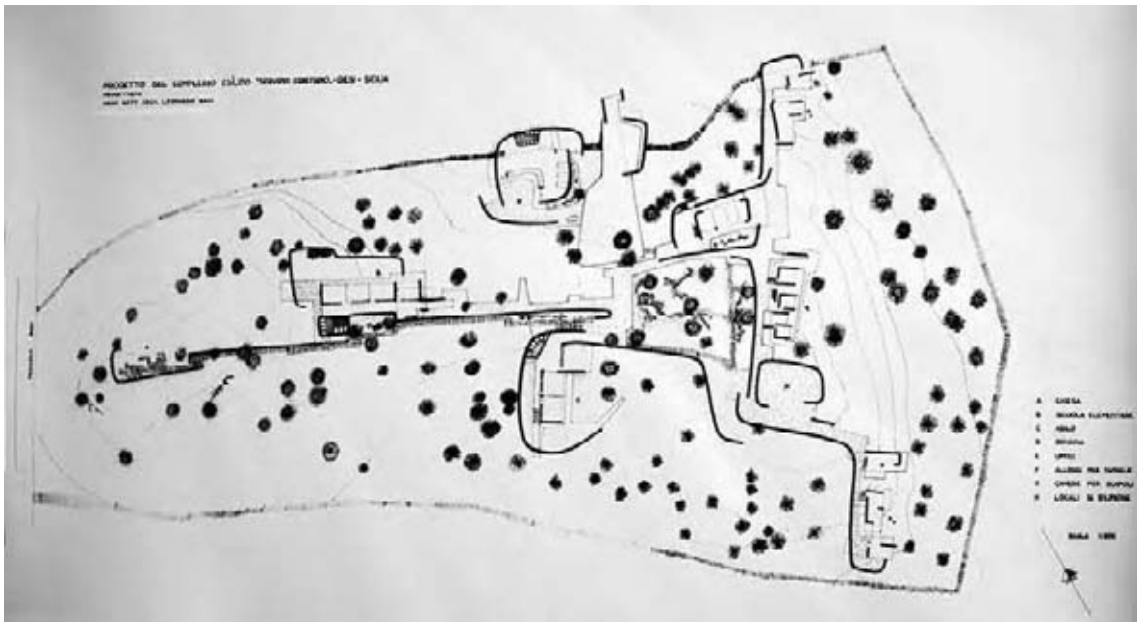
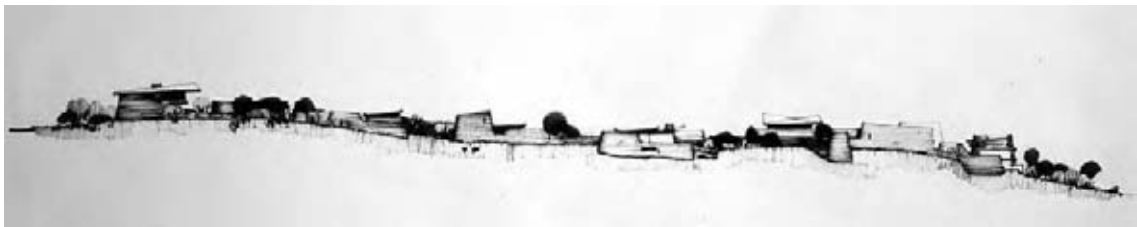


Fig. 3. Villaggio Monte degli Ulivi, profilo longitudinale e planimetria generale, progetto prima ipotesi, settembre 1962 (Archivio F. Milanese)

Fig. 4. Villaggio Monte degli Ulivi, schizzo planimetrico di progetto (foto di C. Gavinelli, 1995), da: LOIK M., ROSTAN G., GAVINELLI C. (a cura di), *L'architettura di Leonardo Ricci. Agape e Riesi*, Claudiana, Torino 2001, p. 28

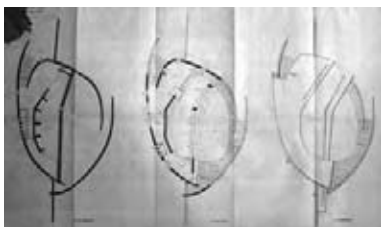
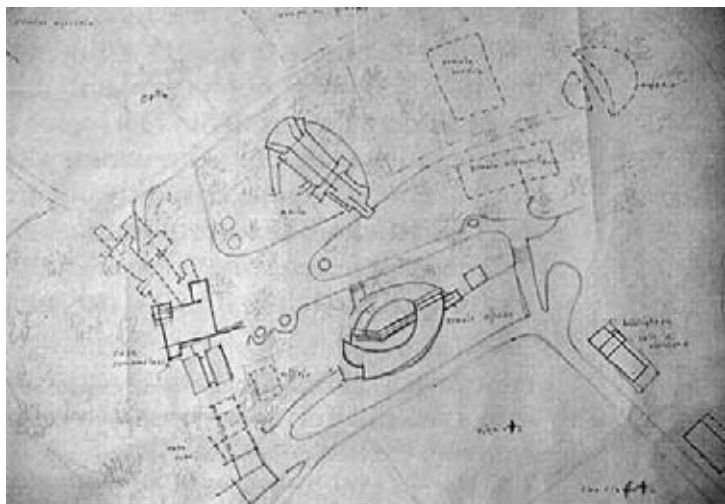


Fig. 5. Scuola Officina Meccanica: piante del piano interrato, del piano terra e delle coperture (Archivio Servizio Cristiano, Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi)

stata oggetto di approfondimento, essendo uno degli edifici più interessanti ed esemplificativi delle caratteristiche di questo progetto e presentando una varietà di questioni irrisolte riscontrabili nei diversi manufatti architettonici.



Lo studio ha avuto come premessa una riflessione su alcuni temi della formazione e della ricerca di Leonardo Ricci che ritornano nell'elaborazione del progetto del Villaggio Monte degli Ulivi: l'interazione tra pittura, architettura e urbanistica; la ricerca di nuove forme e di un nuovo concetto di spazio, alimentata negli anni 50-60 dalle relazioni con la cultura artistica e architettonica parigina e con quella degli Stati Uniti d'America; un pensiero e un metodo progettuale anti-



*Figg. 6-7. Villaggio Monte degli Ulivi, veduta negli anni 70 e 80, da est e foto aerea (Archivio Servizio Cristiano, Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi)*

dogmatico, basato sul dubbio critico, sulla volontà di rifondare l'architettura e l'urbanistica, sulla concezione dell'opera di architettura come opera aperta, sulla filosofia ricciana dell'architettura "anonima" per l'uomo del XX secolo. In seguito si è effettuata una indagine sull'esperienza della comunità valdese Servizio Cristiano a Riesi, dagli anni 60 ad oggi, per comprendere le ragioni che hanno motivato la comunità guidata da Tullio Vinay nel commissionare a Ricci il progetto di un villaggio in una delle località più povere della Sicilia del tempo e inoltre per verificare come questa realtà si presenti attualmente. Si è proseguito comparando l'opera con altre dell'autore in cui veniva trattato il tema del villaggio comunitario tra cui il Villaggio di Agape a Prali (1947-51), il Villaggio di Monterinaldi (1949-68) e il Villaggio di Montepiano (1958-68) a Firenze. È stato approfondito inoltre il tema della pianificazione integrata, organica, partecipata, il concetto di comunità e di città nel pensiero dell'autore e in relazione al contesto culturale del tempo.<sup>1</sup> Infine è stato riconosciuto nel rapporto tra innovazione e tradizione un carattere della sintassi del progetto e del linguaggio architettonico di Ricci.

L'elaborazione del progetto di restauro si è fondata oltre che su riflessioni teoriche anche sullo studio del progetto originario attraverso il ridisegno dei documenti<sup>2</sup> storici in rapporto alla realizzazione e al rilievo dei manufatti architettonici. Le procedure di analisi e di progetto sono state condotte alle diverse scale di rappresentazione: una generale per descrivere il villaggio nel suo insieme e approfondire il carattere unitario del sistema, le relazioni tra gli edifici e gli spazi aperti; una a scala architettonica per svolgere lo studio e il progetto di restauro della Scuola Officina Meccanica.<sup>3</sup>

1. Sono stati individuati alcuni riferimenti all'urbanistica e alla sociologia degli anni 50-60 e ad alcune figure significative tra cui quelle di Adriano Olivetti, Ludovico Quaroni, Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Danilo Dolci.

2. I documenti consultati, alcuni dei quali inediti, si riferiscono al progetto originario dell'autore, alla realizzazione, alle modificazioni introdotte nel tempo. Sono stati consultati: l'Archivio dell'Istituto Valdese Servizio Cristiano presso il Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, l'Archivio CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, l'Archivio dell'architetto Fabrizio Milanese a Firenze. Sono state condotte alcune conversazioni con studiosi di Leonardo Ricci, tra cui C. Vasic Vatovec, A.I. Lima, G. Bartolozzi, e interviste a testimoni della comunità valdese e collaboratori del tempo, in particolare all'architetto G. Del Fungo.

3. Il progetto di restauro proposto per la Scuola Officina Meccanica vuole suggerire un metodo di lavoro applicabile agli altri edifici comunitari. Per quanto riguarda il Villaggio nel suo insieme (spazi aperti ed edifici) è stato formulato un programma di interventi con l'obiettivo di ristabilire i principi architettonici compromessi e restituire il carattere di unità al sistema comunitario.





*Figg. 8-11. Villaggio Monte degli Ulivi negli anni 60-70: Asilo, Scuola Officina Meccanica, Casa Comunitaria, Scuola Elementare, Atelier del ricamo (Archivio Servizio Cristiano, Villaggio Monte degli Ulivi a Rieti)*

Lo studio del progetto originario ha individuato principi fondativi, elementi di identità e temi architettonici.

Il principio insediativo ordina il disegno generale del villaggio e l'ubicazione di ogni edificio in rapporto inscindibile con il luogo ed è espressione di una sensibilità di ascendenza organica. I principi che danno forma nuova e complessa ad architetture in cui lo spazio interno ed esterno è continuo, dinamico e pluridirezionato si fondano su una rielaborazione dei dettami del neoplasticismo, dell'architettura organica e di quella informale. La composizione degli edifici avviene attraverso l'accostamento di piani orizzontali e verticali e l'uso di elementi riconoscibili, quali il sistema dell'attacco a terra, i muri e il coronamento.

La Scuola Officina Meccanica esprime ed interpreta in modo specifico questi principi ed elementi.

L'osservazione e la descrizione dello stato attuale del Villaggio e della Scuola Officina Meccanica hanno rivelato modificazioni della materia dovute al passare del tempo e trasformazioni effettuate negli spazi interni ed esterni che hanno alterato la figuratività originaria, compromettendone talvolta i principi architettonici. In particolare per quanto riguarda la Scuola Officina Meccanica, la situazione di degrado e dissesto di alcune parti del sistema strutturale pone il problema della conservazione fisica; le modificazioni introdotte che frammentano e separano lo spazio interno ed esterno, negano il principio di continuità e integrazione, ma anche la coerenza formale e figurativa; il cambiamento d'uso reso necessario negli anni non è stato ritenuto adeguato all'identità di questo singolare edificio e ha posto la necessità di un suo utilizzo più appropriato. È





*Figg. 12-13. Scuola Officina Meccanica, stato di fatto 2005-06*

stato elaborato quindi un progetto di restauro e riuso, inteso come strumento per dare continuità nel tempo e restituire unità all'edificio, riaffermando i principi architettonici originari e interpretando i valori e le esigenze contemporanee. Il nuovo uso proposto, più congruente con l'identità e il carattere dell'opera, mira a riaffermare l'originaria vocazione di luogo di studio e di formazione che aveva inizialmente l'edificio, destinandolo a sede del *Centro Studi di Architettura Villaggio Monte degli Ulivi*. Attraverso l'elaborazione di diverse ipotesi di progetto si è giunti alla proposta di un ampliamento, in corrispondenza dell'area occupata dall'attuale terrapieno posto sotto il patio, per risolvere questioni funzionali e problemi strutturali. La soluzione indicata è fondata sul rafforzamento dei principi architettonici dell'opera che danno forma ad uno spazio ipogeo, caratterizzato dal disegno di un sistema di lucernari che ripropongono il rapporto di continuità visuale tra spazio interno ed esterno.

La proposta di restauro dunque si è mossa dall'intervento di conservazione fino all'atto di innovazione, provando a dare continuità ai valori originari dell'opera

e ponendoli in rapporto con il tempo presente. Il progetto di restauro può essere considerato un atto interpretativo che trova le sue premesse e il suo fine ultimo nella conservazione del principio architettonico, attraverso l'elaborazione di un progetto di architettura, che interpreta criticamente l'opera esistente alla luce della sensibilità contemporanea.

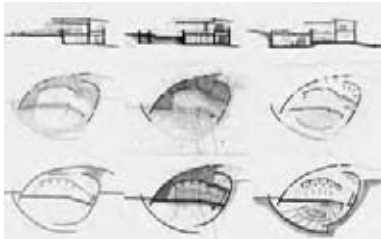


Fig. 14. Scuola Officina Meccanica, progetto originario (1962-63), stato di fatto (2005-06), progetto di restauro e riuso (2006-07)

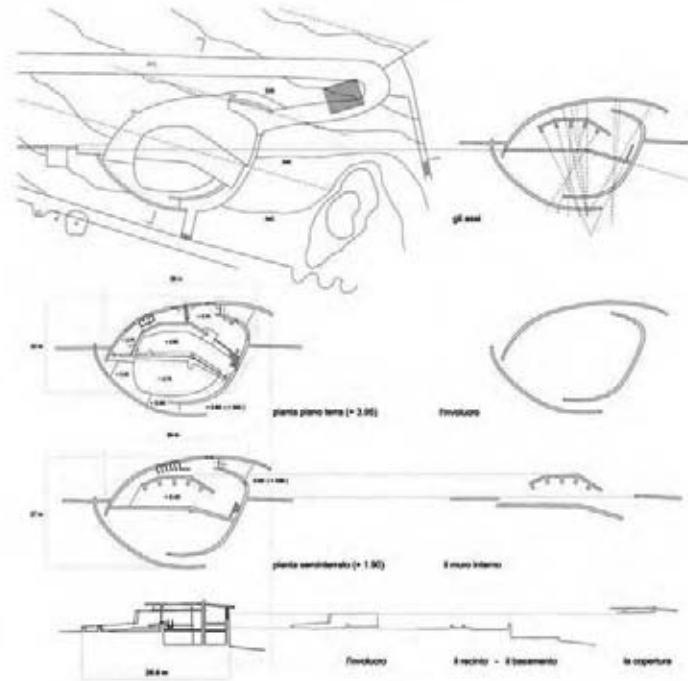


Fig. 15. Scuola Officina Meccanica, ridisegno del progetto originario e scomposizione

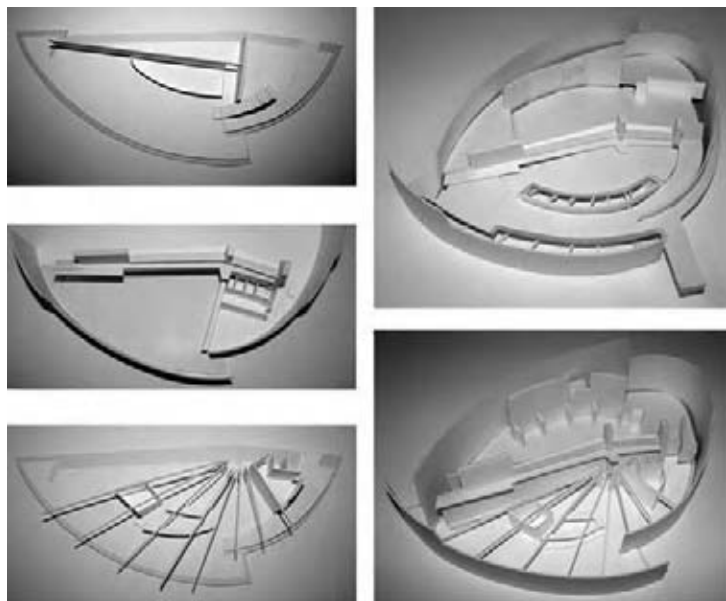


Fig. 16. Scuola Officina Meccanica, progetto di restauro e riuso; evoluzione del disegno dello spazio ipogeo; modelli di studio

# *La Vasca Idrodinamica del Centro Sperimentale Studi ed Esperienze a Guidonia. Riconoscimento e progetto di restauro*

Valentina Fazio

La trasformazione della Vasca Idrodinamica della Regia Aeronautica a Guidonia-Montecelio in Museo della Scienza e della Tecnica Aeronautica è un'operazione complessa, che travalica il dibattito teorico sul tema specifico del restauro del moderno e, forse, rappresenta un caso in grado di aprire nuove strade all'interpretazione in chiave contemporanea di edifici tipologicamente e funzionalmente legati solo ad un uso e ad un momento storico ben precisi. La "Vasca", infatti, è uno degli "eccezionali" prodotti di quella che potremmo definire come architettura del Moderno, il quale, sia per il mancato approfondimento sul tema dell'architettura aeronautica,<sup>1</sup> che per l'altrettanto lacunosa conoscenza sui progettisti<sup>2</sup> che ne interpretarono le esigenze traducendole in forma costruita, resta in attesa di un riconoscimento<sup>3</sup> della sua identità documentale e monumentale.



1. Con la locuzione "architettura aeronautica" si intende fare riferimento alla produzione edilizia dell'AM e non alla progettazione dei velivoli. La produzione architettonica dell'AM, al tempo Regia Aeronautica, è stata per anni limitata alla conoscenza delle architetture di alcuni interessanti aeroporti e di alcune sedi dei comandi più prestigiosi ma, soprattutto, agli *hangars* di Nervi. Attualmente solo pochi testi descrivono in modo più approfondito le architetture progettate e costruite negli anni che vanno dalla fondazione della Regia Aeronautica ai nostri giorni.

2. Per lo più tecnici del GA.ri. (Genio Aeronautico ruolo ingegneri).

3. «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro». BRANDI C., voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, pp. 322-324.



*Fig. 1. Centro Studi di Guidonia, l'ingresso (Archivio Fotografico, 5° Reparto SMA, Roma)*

*Fig. 2. DSSE e Campo di Volo prima della costruzione della città (1935 ca.), veduta aerea (Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma)*

*Fig. 3. DSSE da nord-est (1939 ca.), veduta aerea, (Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma)*

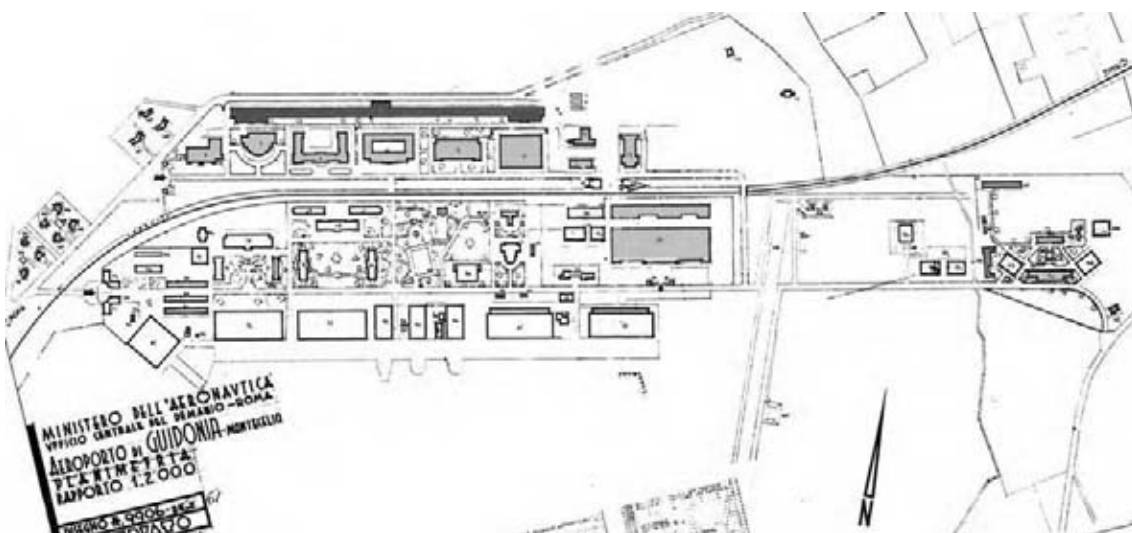
Fig. 4. DSSE da sud-ovest (1939 ca.), veduta aerea. Il segno rettilineo della Vasca marca il territorio, (Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma)



4. Il CSSE, Centro Sperimentale Studi ed Esperienze della Regia Aeronautica, costruito tra il 1934 ed il '35, comprendeva, oltre alla vasca idrodinamica, i reparti sperimentali di aerodinamica, chimica-fisica, medicina aeronautica, ottico-fotografico, radio e strumentazioni di bordo.

5. La scienza aeronautica è progredita con rapidità nell'arco di cinquant'anni passando, in questo breve periodo, dai dirigibili agli aerei a reazione. Per la Vasca Idrodinamica, bisogna considerare che l'ultimo utilizzo militare di un idrovolante venne effettuato dall'AM durante la seconda guerra mondiale; dopo questa data l'Aeronautica abbandonò tale tipologia di aerei per ampliare la flotta di quelli più veloci e maneggevoli in volo.

Fig. 5. Individuazione del fuori scala della Vasca nel suo contesto originario, rielaborazione su uno stralcio particolare del PRG 1938



Nel caso particolare degli edifici del CSSE<sup>4</sup> di Guidonia, una serie di concause ha contribuito a ritardare questo processo di riconoscimento. Tra di esse, il legame esclusivo e inscindibile che queste architetture hanno con le motivazioni tecniche estremamente specialistiche per le quali furono progettate e che ne costituivano la loro prima ragion d'essere, ha comportato il rischio inevitabile che, con il veloce progresso dei metodi di analisi sperimentali, risultassero rapidamente obsolete.<sup>5</sup>

Nel panorama degli edifici del Centro Sperimentale, la Vasca Idrodinamica oltre ad essere l'elemento ordinatore sul quale si struttura il piano generale di insediamento della base aeronautica e la principale traccia che segna il territorio, è indubbiamente l'edificio che impone una riflessione originale sia per le sue caratteristiche dimensionali (500 m ca. \* 12 m, per un'altezza media di 9 m), sia per le condizioni attuali di conservazione. L'indagine condotta sull'edificio attraverso lo studio delle fonti, il confronto tra i documenti di progetto originali ed il rilievo dell'esistente, ha permesso di comprendere quanto la Vasca, come organismo spaziale, si identifichi fortemente con il suo scavo, il bacino,<sup>6</sup> con





l'acqua e con la struttura ritmica del suo spazio, oggi quasi illeggibile; è nel recupero di questi elementi che si individua il fulcro a partire dal quale sono stati avviati i ragionamenti progettuali sviluppati nella tesi. La forza di questo sistema spaziale consiste nella compresenza di tali elementi, ciascuno dei quali svolge un ruolo fondamentale nella costruzione del sistema architettonico: dalle foto e dai filmati d'epoca<sup>7</sup> – che oggi costituiscono uno dei documenti più importanti per la comprensione dell'eccezionalità di questo documento – è possibile cogliere come la qualità della luce diffusa,<sup>8</sup> insieme ai 3000 mq di piano d'acqua esteso sul piano orizzontale del bacino, contribuiva ad amplificare la dimensione interna dello spazio e a leggerne in modo ancora più chiaro il ritmo strutturale. Il progetto, quindi, diventa mezzo fondamentale per penetrare nella natura dell'edificio, svelando tutta la complessità di questo spazio "semplice" attraverso un'interpretazione architettonica significativa che lo sottragga alla sua apparentemente irrecuperabile obsolescenza. Con "occhi che vedono" l'intimo principio delle cose, la riflessione progettuale si sposta sulla fattibilità della

6. Per semplificazione, con il termine "Vasca" ci si riferirà alla Vasca Idrodinamica nella sua interezza; quando si vorrà fare riferimento specificatamente allo spazio delle sperimentazioni si adopererà il termine "Bacino", mentre con il termine "Testate" si intenderà riferirsi alle appendici che si trovavano rispettivamente ad est ed a ovest dell'edificio.

*Fig. 6. Il bacino della Vasca in costruzione (1934 ca.). Nell'immagine il tracciato delle mura di fondazione a ricorsi in pietra e mattoni. ACS, Roma, Fondo Aeronautica Militare, Direzione Generale Demanio, Aeroporti - serie fotografica, Inv.: 41/17 - busta 3, Album 20*

7. Conservati all'Istituto Luce e nell'Archivio Fotografico del CPA, 5° Reparto SMA, Roma.

8. La luce filtrava attraverso dei vetri Termolux, un sistema a sandwich che abbinava a due strati esterni di vetro un'anima interna di lana di vetro, consentendo di filtrare la luce in modo diffuso.

*Fig. 7. Il bacino della Vasca, la facciata meridionale prima del suo completamento (1934 ca.) - ACS, Roma, Fondo Aeronautica Militare, Direzione Generale Demanio, Aeroporti - serie fotografica, Inv.: 41/17 - busta 3, Album 20*





Fig. 8. La Vasca dalla Testata Ovest (1935 ca.). CPA, Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma

Fig. 9. La Vasca, interno, vista dalla testata orientale: in primo piano il carro piccolo, o “carro rosso”, con il modellino di idrovolante usato per i test installato sul braccio. CPA, Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma



Fig. 10. La Vasca, il carro laterale ripreso nel tratto terminale del bacino prima di entrare nel cunicolo orientale. CPA, Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma



9. A tutt’oggi l’Aeronautica non possiede un museo che possa coinvolgere un pubblico ampio di utenti, diversamente da quanto accade altrove, soprattutto negli Stati Uniti. Il riuso della Vasca Idrodinamica è l’occasione per interrogarsi sulla possibilità di dotare l’Aeronautica di un luogo atto a conservarne e divulgarne la storia delle evoluzioni tecniche, del suo valore storico, tecnico e scientifico; il coinvolgimento dell’arte è un plusvalore che diviene anch’esso strumento di reinterpretazione spaziale e di partecipazione del soggetto nel percorso museale.

metamorfosi di questo spazio, giungendo a una conversione del manufatto in museo della scienza<sup>9</sup> e provando a far trasmigrare allo stato dell’arte il carattere funzionale dell’edificio.

Gli spunti nati da un proficuo confronto con *Studio Azzurro*<sup>10</sup> e il conseguente approfondimento delle tecniche e delle attrezzature utilizzate dagli artisti visuali, calate attraverso il progetto nella realtà della Vasca, hanno consentito di comprendere le potenzialità di

10. Durante un incontro con Paolo Rosa dello *Studio Azzurro* si sono indagati i possibili modi di fruire uno spazio così esteso e gli strumenti utilizzabili per creare situazioni ed effetti spaziali, cromatici e percettivi capaci di “catturare” l’attenzione del fruitore variando e arricchendo un percorso così lungo.



Fig. 11. La Vasca, interno da ovest durante una prova sperimentale. CPA, Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma



*Fig. 12. La Vasca, interno con il bacino vuoto: in primo piano il battello porta, che serviva a suddividere il bacino in due per effettuare alcune prove sperimentali e permettere il ricambio parziale dell'acqua. CPA, Archivio Fot., 5° Reparto SMA, Roma*

riuso di questo spazio. Si è giunti così a provare il recupero dell'originaria condizione di luogo per la sperimentazione tecnologica, che era propria del bacino, mutandone però il fine: lo spazio in cui si perfezionava l'efficienza di macchine e attrezzature belliche muta, nel riuso, in un luogo per produrre esperienze artistiche. L'arte<sup>11</sup> è utilizzata quale ausilio alla comprensione della storia e dell'evoluzione della tecnica aeronautica in Italia, dalle origini al XXI secolo, presentandosi



*Fig. 13. La Vasca, stato attuale, scorcio della facciata meridionale*



11. In particolare la videoarte e, più in generale, le forme artistiche più recenti che adoperano nuovi mezzi espressivi e nuove tecniche di coinvolgimento del soggetto.

*Fig. 14. La Vasca, stato attuale, interno visto da est (foto 2006)*





Fig. 15. Il contesto della base, progetto di restauro, planimetria generale. L'area interessata è quella, a nord della ferrovia, della DSSE e del Centro Studi, oggi Comando Generale delle Scuole

12. «La soluzione (il progetto), che da questo punto di vista è il testo scientifico della ricerca, la consideriamo emblematica delle vere responsabilità del progetto di restauro, tanto da affermare, [...], che gli spettri di ideologie teoriche sul restauro vengono, anche in questo caso, dispersi dal soffio salutare della scienza. [...] Se, poi, il caso dà più soluzioni, tutte sono portatrici di discussioni fertili sulla stessa nozione di pertinenza, alla quale risalire, di volta in volta, per entrare nel merito dell'azione progettuale a modifica delle condizioni preesistenti dell'Opera». CULOTTA P., *L'architettura pertinente delle stratificazioni*, in CULOTTA P., FLORIO R., SCIASCIA A., *Il tempio duomo di Pozzuoli, lettura e progetto*, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 23.

anche come mezzo emozionale attraverso il quale cercare una dimensione personale dell'esperienza architettonica. Questo aspetto del progetto<sup>12</sup> è inscindibile dal tema del riuso, in quanto, proprio attraverso lo studio della possibilità di una lettura diversa ma coerente dello spazio architettonico per mezzo dello strumento espressivo dell'arte e la reinterpretazione delle percorrenze all'interno di esso, è stato possibile pervenire alla definizione di una compatibilità che, indubbiamente, risulta essere l'aspetto più problematico, ma anche più originale, per un edificio come questo.

Vista in tal senso, l'ipotesi di rifunzionalizzazione e restauro avanzata per il Centro Studi potrebbe porsi come progetto «pilota» nel processo di demilitarizzazione e restituzione alla collettività dei beni non più necessari alle Forze Armate.

Il riuso consente una fruizione ben più ampia del bene, originariamente frequentato solo dai pochi scienziati e studiosi del Genio. Ma, pur non riproponendo l'edificio come mero museo di se stesso, essa mantiene la pertinenza del suo principio spaziale, facendo leva sulla interpretazione emozionale di questo singolare vuoto non tradendone la natura dinamica. Attraverso il progetto, la trasformazione compatibile si rivela necessaria e si presenta come la strada più affidabile per sottrarre all'oblio, alla demolizione o alla ruderizzazione un edificio di sicuro interesse architettonico come la Vasca Idrodinamica.

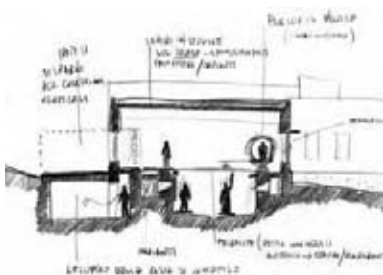
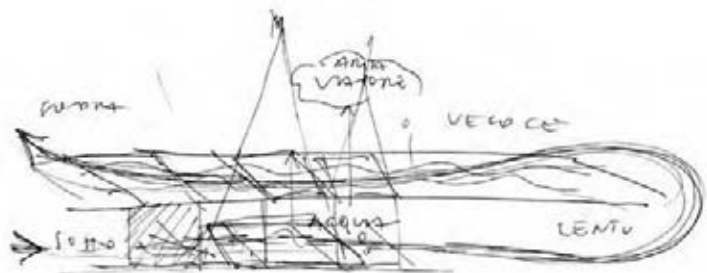


Fig. 16. La Vasca, progetto di restauro, schizzi progettuali, ipotesi di percorrenza ai vari livelli sulla sezione del bacino

Fig. 17. ROSA P. (STUDIO AZZURRO), ipotesi di percorrenza all'interno del bacino





# *La Fiera del Moderno, il “Padiglione centrale” dell’Agricoltura Artigianato ed Industria*

Francesco Fragale

La presente ricerca rientra in uno specifico ambito di studio che è quello del “restauro del moderno”, inteso quale modello teorico-metodologico, nonché operativo, che si è affermato sempre più in campo architettonico, fino ad assumere una sua ben definita fisionomia disciplinare.

Il restauro del moderno si connota in termini di tecnica di intervento da applicare ad opere architettoniche i cui caratteri, sia compositivi che linguistici, siano riconducibili, di norma, alla cosiddetta architettura moderna della prima metà del Novecento e di cui tuttavia occorre restaurare non tanto le forme in sé, quanto i significati storici, i valori ed i principi che le stesse detengono, a testimonianza di un gusto, di un modo di progettare, di edificare, di “pensare” di una determinata epoca.

Circa i modi, i tempi e le scelte del restauro in architettura si è aperto anche in Italia un dibattito critico: già fin da adesso si può sostanzialmente concordare con quanto propone Bonelli, trattando del progetto del “restauro architettonico”; esso, sottolinea lo studioso, deve riuscire a «restituire l’opera architettonica al suo mondo storicamente determinato» e nel contempo «operare su di essa per renderla viva e attuale». <sup>1</sup> Laura Thermes, dal canto suo, al riguardo sottolinea che «restaurare significa inevitabilmente inserire in un manufatto architettonico elementi e materiali diversi da quelli originali. Ciò deriva dal fatto che l’architettura, che è un’arte che incorpora una funzionalità temporale, richiede che una costruzione sia messa in condizioni di svolgere nel suo presente, anzi nei suoi mutevoli presenti, un ruolo definito». <sup>2</sup>

Ma, congiunto al restauro, anzi conseguenza dello stesso, risulta, poi, il tema del riuso o della destinazione d’uso in architettura, su cui si è alimentato, nel nostro Paese, un altrettanto vasto confronto critico che ha registrato significativi interventi.

Basti ricordare quanto sostiene Paolo Portoghesi a proposito del riuso, allorché, in assenza di regole precise e universalmente applicabili, avanza il principio del “caso per caso” che dovrebbe informare la prassi disciplinare e che segue un’accurata «istruttoria storica, estetica e costruttiva» lasciando al restauratore la deci-



Fig. 1. Disegno raffigurante l’impianto fieristico, retrocopertina, numero unico della «V Fiera Delle Attività Economiche Siciliane»

1. BONELLI R., voce *Restauro architettonico*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, Sansoni, Firenze 1963.

2. THERMES L., *Restaurare e interpretare*, in VALTIERI S. (a cura di), *Della Bellezza ne è piena la vista. Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell’era della globalizzazione*, Nuova Argos, Pomezia 2004, p. 300.



Fig. 2. Il Padiglione Centrale, versione del 1947 realizzata da V. Pantano



Fig. 3. L'ingresso della Fiera verso il Padiglione Centrale, 1947

Fig. 4. PANTANO V., Il Padiglione Centrale, versione con copertura a terrazza, 1949

3. PORTOGHESI P., *Riuso dell'architettura*, in «Materia», 49, gennaio-aprile, 2006, p. 20. Si rinvia anche all'articolo di MARCONI P., *Il riuso e il restauro dell'architettura*, in «Materia», 49, gennaio-aprile, 2006, p. 26.

4. ARCIDIACONO G., *Il progetto di interni come strategia per il restauro del moderno*, in CORNOLDI A. (a cura di) *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il poligrafo, Venezia 2007, pp. 253-257.



Fig. 5. PANTANO V., Interno del Padiglione Centrale, 1949



Fig. 6. PANTANO V., Il Padiglione Centrale, versione con sopraelevazione, 1953



sione sulle trasformazioni o le aggiunte «compatibili con la corretta lettura dell'edificio e con la sua destinazione d'uso».<sup>3</sup>

In quest'ottica «il restauro attiene al progetto, i cui specialisti non sono i conservatori ma i progettisti [...] che hanno la responsabilità di individuare una strategia congruente tra i fini e i mezzi di ogni nuovo intervento sull'esistente».<sup>4</sup>

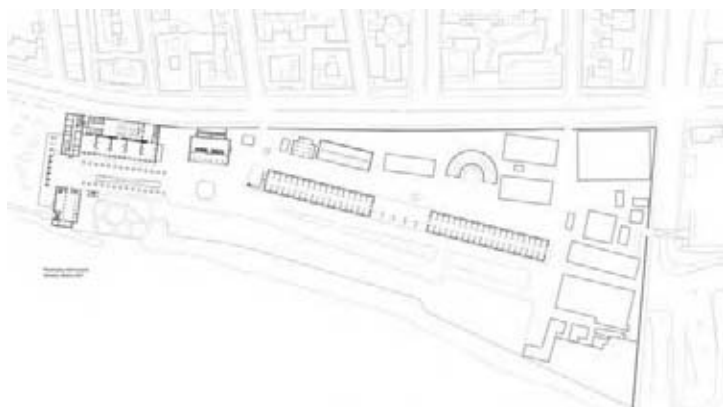
Questa esigenza di connettere progettualità e restauro è stata fatta propria dalla Facoltà di Architettura di Palermo e, nello specifico, dal Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica che, sotto la guida scientifica di Pasquale Culotta, ha approfondito la tematica: *La scienza del progetto nel restauro del moderno*, perseguendo un particolare disegno culturale, teso a ricondurre il progetto all'interno del restauro.

È proprio a queste riflessioni teorico-metodologiche che ci si è riferiti nell'affrontare il tema del restauro su un preciso caso studio, la *Fiera di Messina ed il Padiglione Centrale*, in sé emblematico in quanto condensa un grande valore storico, testimoniando la notissima vocazione commerciale della città, ma anche perché rappresenta, grazie ai suoi caratteri tipologici, uno degli spazi simbolo del tessuto urbano peloritano, che si dimensiona alla zona falcata ed allo "Stretto".

Ma il vero valore architettonico della Fiera di Messina risiede, tuttavia, nel fatto che essa mostra tutte quelle prerogative attribuibili ad una moderna architettura dalle peculiari caratteristiche formali e compositive che si fondano su un «lessico radicalmente mutato», un linguaggio nuovo, strettamente connesso al tema della macchina e del pezzo industriale.

Il suo essere opera moderna, tra l'altro, è stato consacrato a livello internazionale da Sartoris il quale nella sua *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, riconosce le architetture di Vincenzo Pantano, principali protagonisti dell'impianto fieristico, come «moderne».<sup>5</sup>

Va precisato, inoltre, che l'indagine studio, muovendo



5. Gli edifici cui fa riferimento Sartoris in particolare sono l'*Irrera a Mare* ed il cosiddetto *Padiglione della Luce*.

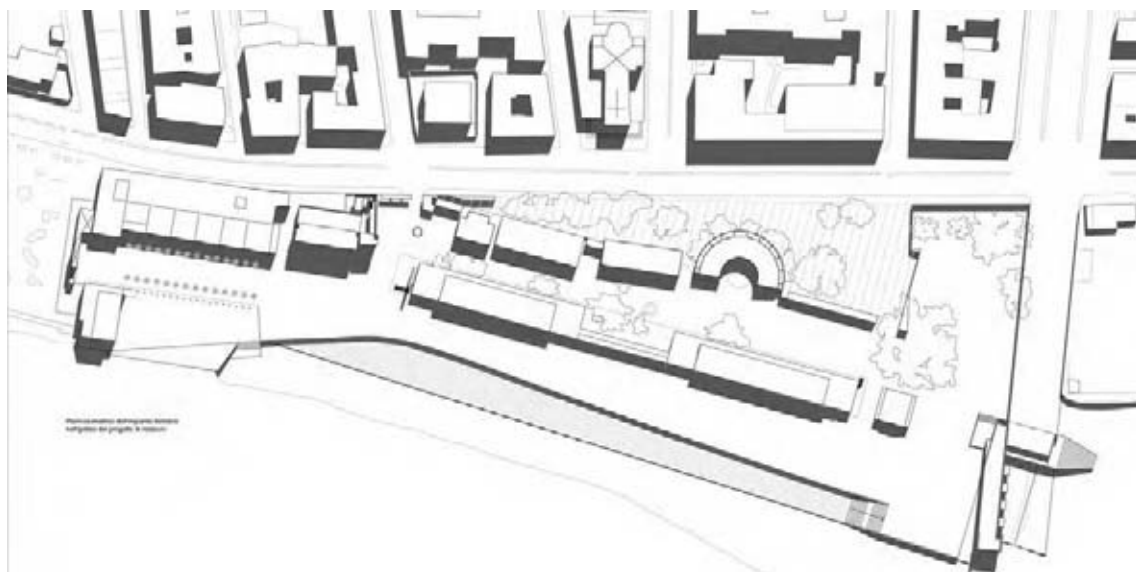
*Fig. 7. Planimetria dell'impianto fieristico, marzo 2007*

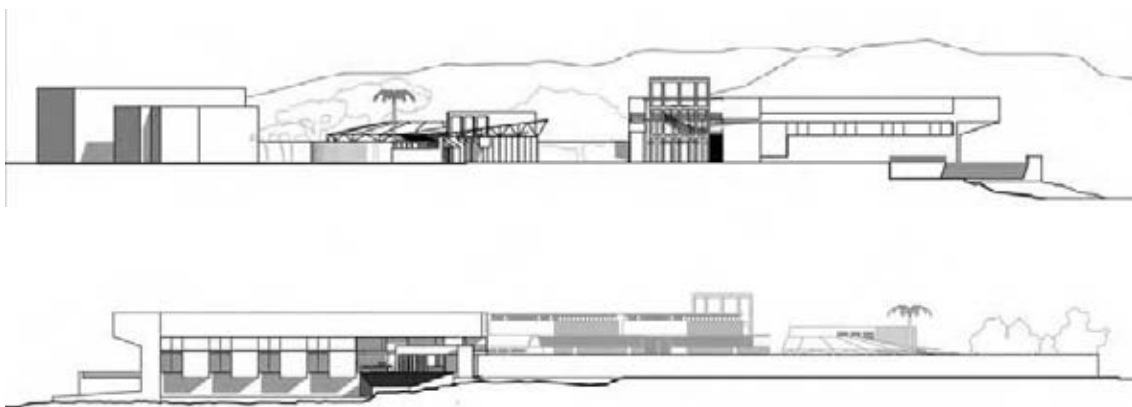
dai valori e dai caratteri architettonici intrinseci nel complesso, ha via via spostato il suo campo di interesse dal Padiglione Centrale dell'Agricoltura, Artigianato e Industria, vero elemento strutturante e misuratore del più ampio sistema, alla comprensione ed alla lettura delle relazioni che lo stesso intrattiene con il resto dell'impianto e soprattutto al rapporto che, da sempre, ha legato la Fiera al suo recinto, che diventa, nel presente lavoro, oggetto di indagine privilegiata.

La ricerca, che ha portato come esito finale alla definizione di un progetto di restauro, si è articolata in varie fasi distinte che hanno preso l'avvio da una ricognizione storica, necessaria se si considera che la Fiera di Messina nacque da una precisa volontà politico-amministrativa del Governo della Città che nel primo Novecento volle dare un forte impulso alla sua crescita commerciale, in virtù di una antica vocazione mercantile universalmente riconosciuta.

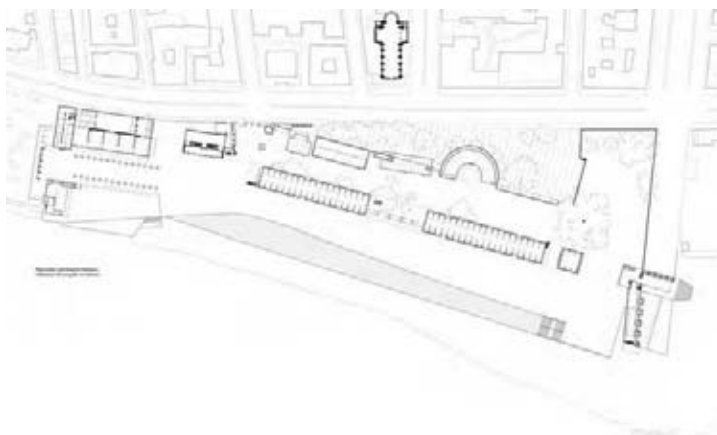
Ai fini della ricerca, i documenti archivistici depositati presso le strutture di conservazione della Città: l'Archivio di Stato, l'Archivio Storico messinese, l'Archivio del Genio Civile e l'Archivio dell'Ufficio Tecnico dell'Ente Fiera, hanno costituito fonti privilegiate per il tratteggio della nascita del complesso fieristico ed in particolar modo del "Padiglione Centrale",

*Fig. 8. Progetto di restauro, planivolumetrico dell'impianto fieristico*





*Figg. 9-10. Progetto di restauro, profili in coincidenza del secondo ingresso alla Fiera e in asse con il viale Giostra*



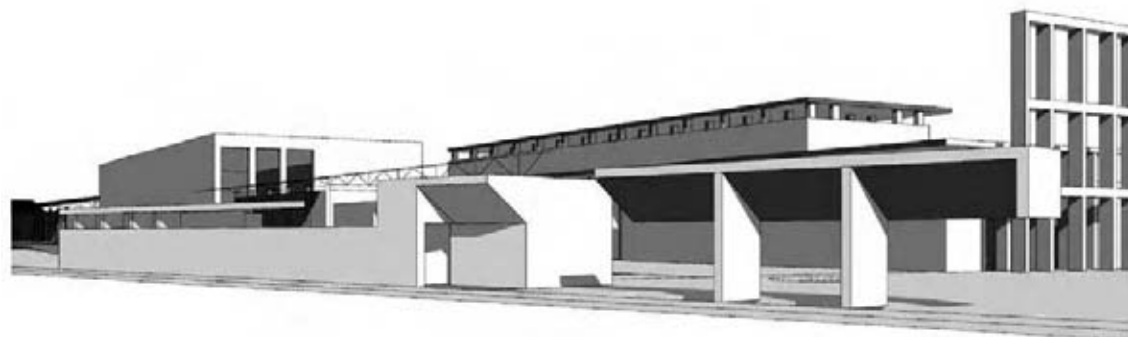
*Fig. 11. Progetto di restauro, planimetria dell'impianto fieristico*

in quanto la loro interpretazione ha consentito la più idonea "lettura" e la decodifica delle diverse "scritture" che si sono depositate e stratificate nel complesso in questione.

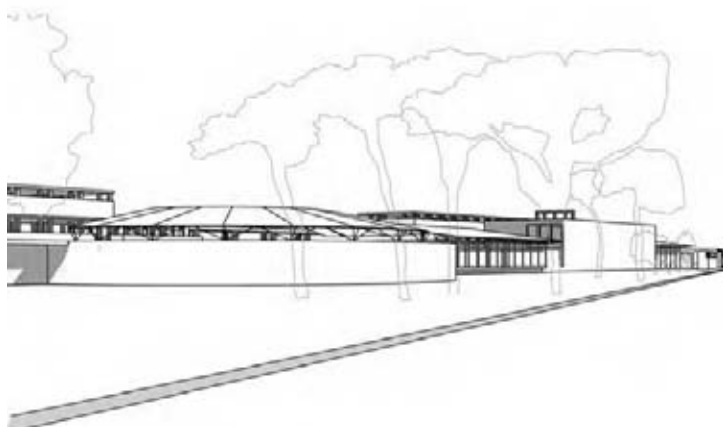
Va rilevato, peraltro, che la ricostruzione attraverso fonti di archivio, delle vicende relative ad un'architettura, è una prerogativa delle opere moderne; di esse, infatti, a differenza delle antiche, vista la loro, seppur relativa, recente realizzazione, è possibile il più delle volte consultare i progetti ed i documenti originali custoditi presso archivi pubblici o privati.

Sulla base delle valutazioni di natura storica, sulle interpretazioni dei documenti d'archivio e di quelli bibliografici, sul rilevamento fotografico, sull'individuazione delle compresenti e differenti scritture lasciate dai vari architetti che hanno dato vita ad un palinsesto di stesure a più mani: A. Libera e M. De Renzi

*Fig. 12. Progetto di restauro, il recinto, secondo ingresso all'impianto*







(1938); F. Rovigo (1946); V. Pantano (1943-1953), è stato possibile ipotizzare un progetto di restauro che, nel rispetto dei nessi filologici che hanno contrassegnato la predetta struttura, la possa rimettere in circolo se è vero, come sostiene Bonfanti, che il progetto di restauro «serve a svelare interferenze e incroci, fra storia e attualità, ad affondare il coltello nelle pieghe delle vicende culturali».<sup>6</sup>

Proprio alla luce delle suddette considerazioni, l'ipotesi progettuale ha preso le mosse dalla riflessione sul vero elemento fondativo dell'impianto fieristico, il suo recinto; esso ha, da sempre, contraddistinto la cittadella fieristica messinese in tutte le sue diverse stesure, delimitandola e segnandola come spazio moderno, contrapposto al resto della Città, ricostruita dopo gli eventi catastrofici del terremoto, prima e della guerra, poi, e costituendo l'elemento che ha salvaguardato nel tempo l'identità stessa della Fiera.

Ogni recinto, secondo F. Purini, infatti, costituisce una «traccia, chiusa su se stessa o ripetuta in segni diversi, e delimita per la prima volta uno spazio, lo toglie dal nulla, dall'infinito, gli attribuisce una dimensione. Lo rende allo stesso tempo visibile e inconfondibile».<sup>7</sup>

Nel caso della Fiera, la dimensione che il recinto conferisce è quella moderna, caratterizzata da una «ideologia antistorica e tecnologica»,<sup>8</sup> connessa al tema della macchina e del pezzo industriale.

È, dunque, proprio questa idea primigenia e fondativa del recinto, venuta meno nel momento in cui si è concretizzata la demolizione del vecchio muro di cinta razionalista ad opera dell'Ente Fiera, che ha spinto nella direzione di un progetto che si interrogasse sul suo reale valore all'interno della Fiera contemporanea, avviando anche riflessioni sul ruolo che può assumere oggi il fronte della stessa sul versante della Città.

L'idea di progetto, che si è ipotizzata, è legata all'inserimento di un nuovo elemento di mediazione tra l'importante arteria viaria di via Libertà e gli edifici della Fiera, che vada letto come una contemporanea interpre-



Fig. 13. Progetto di restauro, il recinto in coincidenza del corpo del "Centro Benessere"

Fig. 14. Progetto di restauro, il recinto



Fig. 15. Progetto di restauro, l'edificio del "Centro Benessere" dall'interno del recinto fieristico

6. BONFANTI E., PORTA M., *Città, museo e architettura*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 150.

7. PURINI F., ALBIERO R., TRONCHIN V., *Città e luoghi, materiali per la "città rimossa"*, Gangemi editore, Roma 2004, p. 107.

8. TAFURI M., *Teoria e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 14.



Fig. 16. Progetto di restauro, la vasca interna al "Centro Benessere"



Fig. 17. Progetto di restauro, la vasca interna al “Centro Benessere”, particolare

9. ARCIDIACONO G., *Il restauro del moderno, e il caso-studio Fiera di Messina*, in Palazzotto E. (a cura di) *Il progetto nel restauro del Moderno*, L’Epos, Palermo 2007, p. 27.

tazione dell’idea di recinto, che conservi al suo interno la traccia del preesistente e, al contempo, funga da filtro per una più libera fruizione della Fiera medesima; come osserva G. Arcidiacono, essenzialmente «un restauro di liberazione del Fronte Nord, da chioschi-ferraglia-frattaglie che occupano uno spazio di risulta: pensando un completamento in grado di proporre l’apertura visiva (forse anche concreta) del recinto fieristico verso la riviera del Ringo; apertura contemplata dal progetto di Pantano».<sup>9</sup>

Così come aveva già ipotizzato l’architetto Pantano, si offrirebbe alla cittadella fieristica una nuova modalità di accesso e, in definitiva, una sua ulteriore e migliore fruizione pubblica.

Il degrado, infatti, oggi derivante dalla scarsa utilizzazione dell’impianto, ne determina un suo cattivo sfruttamento. L’obiettivo del progetto di restauro, dunque, è quello di promuovere un adeguato e continuo utilizzo di questo bene architettonico, assegnandogli funzioni che, nel rispetto dell’equilibrio tipologico-costruttivo, risultino consone alle attuali esigenze, e che, contemplando le opportune trasformazioni, garantiscano per la Fiera una costante offerta di servizi alla città.

In conclusione, il caso studio prescelto ha costituito, oltre che una diretta testimonianza delle sperimentazioni architettoniche che hanno interessato l’Isola, e la Città dello Stretto, in un particolare clima storico-culturale come quello fascista e postbellico, anche una stimolante esperienza su un “segno” dell’architettura moderna sullo Stretto e su «un tassello importante del disegno urbano di Messina».<sup>10</sup>

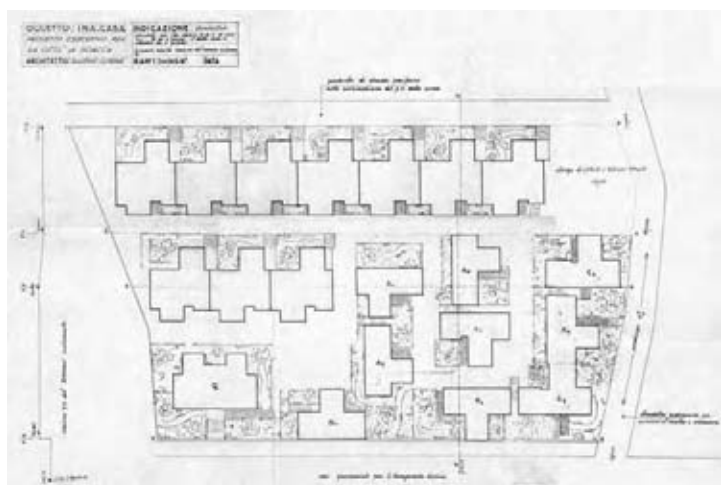
10. *Ivi*, p. 25.

*Il quartiere INA-Casa (1950-52) di  
Giuseppe Samonà a Sciacca.  
Progetto e strategia per il restauro*  
Antonio Provenzani

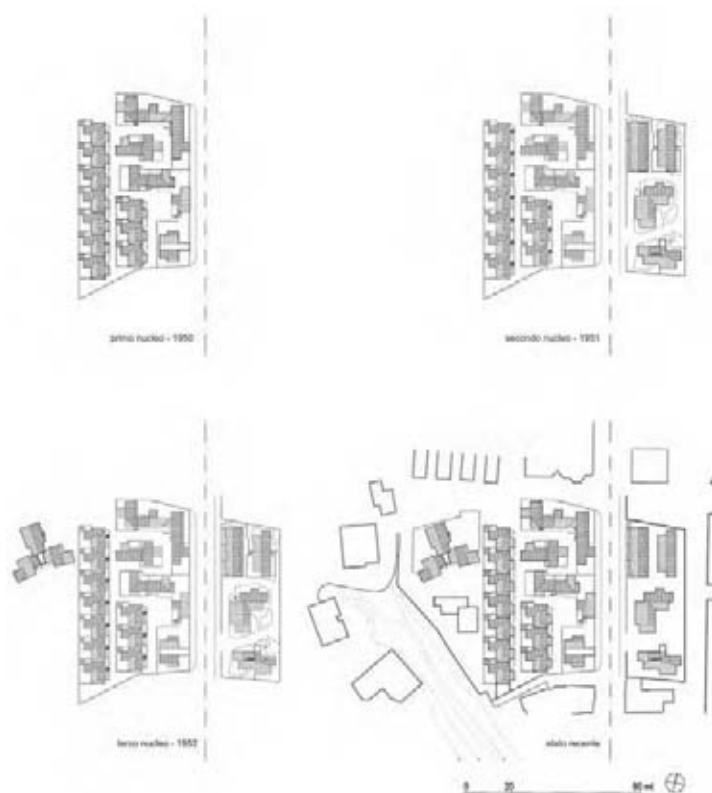


*Fig. 1. La strada interna, foto  
d'archivio*

La decisione di affrontare il tema generale del “Restauro del Moderno”, attraverso la ricerca sul quartiere INA-Casa di Giuseppe Samonà a Sciacca, è determinata dalla volontà di riflettere e sondare la questione dell’esperienza abitativa pubblica e popolare in Italia, attraverso un esempio qualificato della produzione architettonica del secondo dopoguerra, anche in ambiti geograficamente periferici rispetto alle realizzazioni coeve. L’assenza di studi approfonditi e specifici sul quartiere individuato costituisce un altro interessante motivo di scelta per il tema di ricerca. Infine, questioni cronologiche evidenziano la necessità di studi conoscitivi ed esplorativi complessivi per poter operare consapevolmente su queste preesistenze negli anni a venire.



*Fig. 2. Planimetria di progetto del  
primo nucleo, disegno d'archivio*



*Fig. 3. Ridisegno delle fasi costruttive del quartiere*

Il restauro del moderno non ha prodotto infatti, in particolare in Italia, una consolidata sistematizzazione di strategie e metodi progettuali, determinando atteggiamenti che oscillano tra modalità rigorosamente conservative, tipiche del restauro sugli edifici storici, e l'assoluta autonomia del caso per caso.

*Fig. 4. Localizzazione dell'edilizia pubblica INA-Casa a Sciacca*

Da un lato, quindi, l'occasione per contribuire alla conoscenza di un periodo fondamentale della storia architettonica e sociale d'Italia che per vari motivi





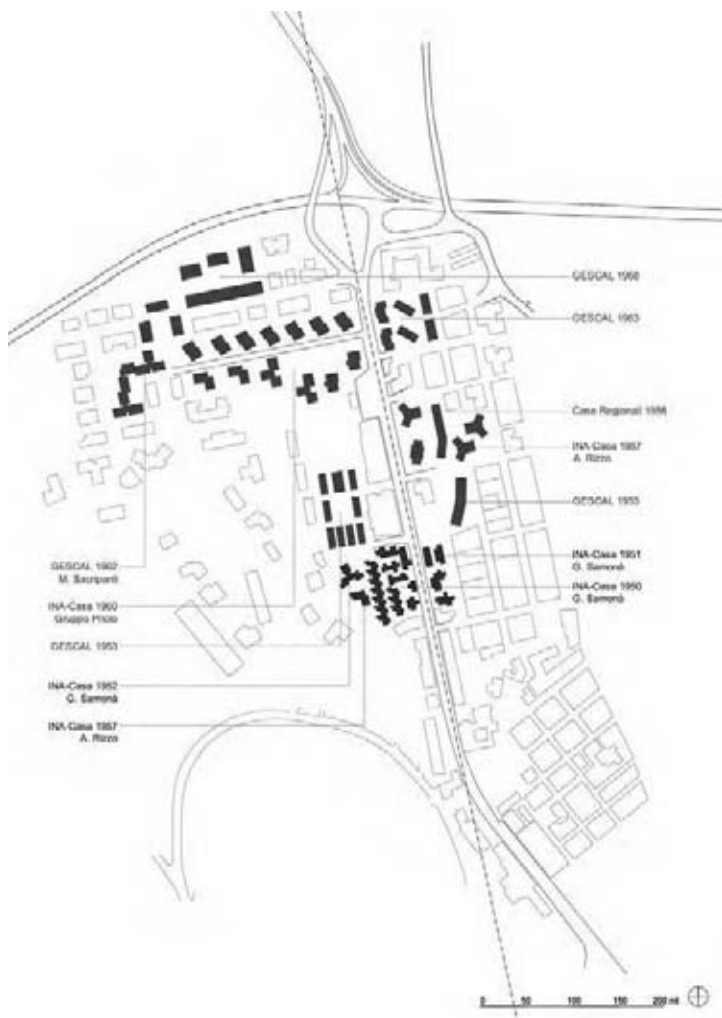


Fig. 5. Mappa degli interventi INA-Casa sulla via Cappuccini

rischia di perdersi definitivamente per la frammentazione dei fondi documentari presso vari enti e istituzioni; dall'altro, tema centrale per la ricerca architettonica contemporanea, la possibilità di avviare operazioni progettuali sui quartieri dell'INA-Casa, di cui si sta riconoscendo il valore di bene culturale, oggetto di salvaguardia e tutela, in concomitanza con il valore di bene d'uso, oggetto di riqualificazione per una sua consapevole e corretta fruizione contemporanea.

La tesi è strutturata in tre parti con un testo introduttivo. Nell'introduzione si sono individuati alcuni principi e definizioni sul restauro del moderno. Nella prima parte si è affrontata la questione dell'edilizia residenziale pubblica. Si sono scelti alcuni casi studio paradigmatici di interventi di restauro sui quartieri moderni in Europa e si sono studiati i contributi e le ricerche più attuali sul recupero e la riqualificazione dei quartieri INA-Casa in Italia. Infine si sono affrontate le questioni specifiche relative al ruolo dell'INA-Casa a Sciacca nella formazione della città moderna.

La seconda parte ha affrontato una dettagliata conoscenza e descrizione del progetto originario del quartiere-



Fig. 6. Analisi della morfologia e degli usi della strada interna

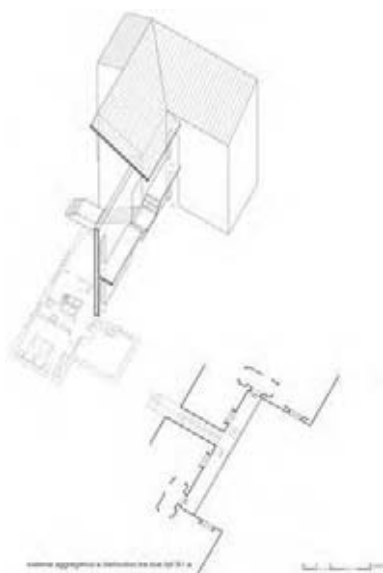


Fig. 7. Analisi dei sistemi aggregativi delle case binate

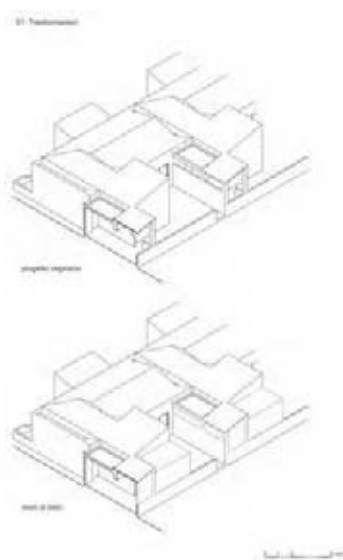


Fig. 8. Analisi delle trasformazioni "tipiche" nelle schiere

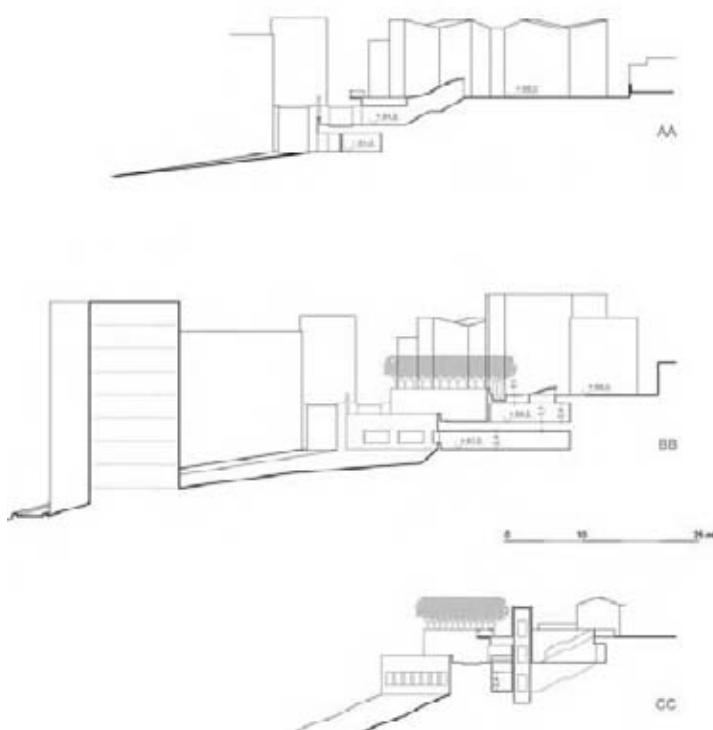


Fig. 9. Progetto del margine urbano del quartiere

re INA-Casa e della sua realizzazione fino alle trasformazioni riscontrate nello stato attuale. Lo studio ha evidenziato le peculiarità dei caratteri architettonici ed urbani relativamente al disegno degli spazi aperti e alla determinazione della caratteristica forma del tessuto urbano. Si è approfondito il ruolo di Giuseppe Samonà, autore del progetto, e la sua produzione in relazione al rapporto con il tema generale della residenza e con il comune siciliano.

Nella terza parte si è sviluppato il progetto di restauro del quartiere articolato a scale diverse per le questioni urbane e di architettura. Tra le questioni specifiche del progetto di restauro, sono emersi i temi dell'innovazione e dell'adeguamento all'evoluzione dell'abitare, alla dimensione e all'uso degli spazi pubblici e alla sostenibilità in rapporto alle emergenti esigenze della cultura contemporanea. Un ulteriore elemento è costituito dal tema della ridefinizione e riqualificazione dei sistemi urbani prodotti dagli interventi INA-Casa e del loro importante ruolo nella costruzione e strutturazione delle periferie contemporanee. Le tre macroaree individuate come nuclei centrali nella costruzione del progetto di restauro del quartiere in questione, determinatesi come nodi progettuali alle diverse scale, sono le seguenti:

- la ridefinizione del carattere dei margini fisici del quartiere nei rapporti con i paesaggi e con il contesto urbano;
- la riconfigurazione e la caratterizzazione degli spazi aperti pubblici in relazione ai principi della sostenibilità e della capacità relazionale degli stessi;
- la costruzione di un sistema d'orientamento (d'indi-

rizzo e non prescrittivo, culturale e non legislativo) per effettuare operazioni congruenti rispetto all'innovazione tipologica e alle trasformazioni d'uso degli alloggi. In particolare il progetto propone nell'edificio in linea un'“addizione” con il ruolo di elemento di nuova identificazione urbana e di ridisegno dello spazio aperto in corrispondenza del nuovo ingresso al quartiere.



Fig. 10. Progetto di trasformazioni “tipiche” delle case a schiera

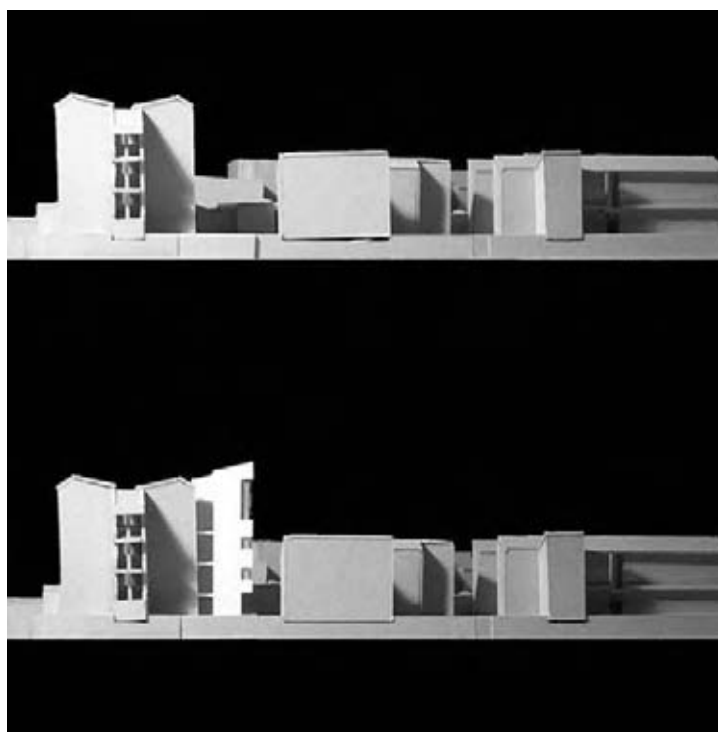
Fig. 11. Progetto degli spazi aperti del quartiere

Tale sistema, oltre ad una risposta specifica per il tema di lavoro scelto, fornisce categorie generali di riferimento attraverso le quali procedere per casi analoghi. La tesi si pone, quindi, come verifica utile alla costruzione di una strategia generale sul tema del progetto di restauro nell'edilizia residenziale pubblica del moderno, in sinergia con questioni e dinamiche più ampie e complesse (si pensi per esempio al tema della sostenibilità) che coinvolgono le trasformazioni urbane di oggi. Il progetto specifico sviluppato rappresenta, quindi, una paradigmatica risposta progettuale coerente con i risultati conseguiti dall'individuazione dei principi del progetto originario e dello stato di fatto in relazione alle categorie d'intervento emerse da alcuni casi studio selezionati *ad hoc*. Si è anche evinta l'impossibilità ad individuare una matrice deterministica e consequenzia-



*Fig. 12. Progetto dell'addizione all'edificio in linea*

le al procedimento, ma si è verificata la possibilità di seguirne una coerente e sequenziale, rispetto alle premesse suesposte. Il progetto così, pur costituendosi necessariamente come l'aspetto più empirico del processo, si configura come l'elemento dimostrativo dell'intero percorso teorico sviluppato. In particolare, il coniugare la volontà di conservazione del quartiere con le necessità di innovazione e trasformazione, suggerisce di rintracciare all'interno del progetto un principio di equilibrio tra la conservazione dei caratteri originari, il riconoscimento critico della materia e delle trasformazioni pervenute e l'evidente potenziale dell'edilizia pubblica e degli spazi aperti dell'INA-Casa ad assumere il ruolo di area della riqualificazione e risignificazione del paesaggio della città contemporanea.



*Fig. 13. Plastico di studio, stato di fatto e progetto*



# Progetto di recupero della Stazione marittima di Angiolo Mazzoni a Messina. Architettura tra città e mare

Pietro Fabio Scibilia

La Stazione marittima di Messina rimane l'ultima proposta di un certo rilievo che ha contribuito all'immagine del fronte a mare della città, interpretata attraverso l'impiego di soluzioni tecniche d'avanguardia sapientemente tradotte in soluzioni architettoniche eclatanti ma ben ricondotte all'interno di un rigore geometrico perfettamente controllato. L'approdo all'isola, rappresentato dal fronte curvo, oltre a costituire la conclusione del fronte a mare della città di Messina, costituisce il raccordo tra il limite urbano definito dalla storica Palazzata e la Penisola di S. Ranieri: due segni fortemente caratterizzanti il territorio, uno artificiale l'altro naturale, che si materializzano in una sequenza di volumi curvi, concavi e convessi, adibiti a gallerie, uffici, officine, sale d'aspetto, percorsi, dando vita ad un paesaggio di grande valore figurativo, in un dialogo di forme morbide e sinuose perfettamente controllate da uno schema geometrico radiale chiaro e riconoscibile.<sup>1</sup> Il Mazzoni, proiettando a mare l'impianto come una mano aperta, non solo attuava il significato teorico del



Fig. 1. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, stato di fatto

1. «L'elemento più significativo è sicuramente la testata curvilinea, a ridosso della banchina del porto, che accoglie i vari tracciati necessari per le operazioni di sbarco e imbarco, ma consente anche il passaggio pedonale tra le due parti della città, tagliate dalla presenza del fascio dei binari. Una grande porta segnata dai vari percorsi che trasversalmente e longitudinalmente l'attraversano e dal grande salone passeggeri, situato alla quota superiore ed aperto verso il porto attraverso una ritmata sequenza di grandi e profonde aperture verticali». MELLUSO V., *Stazione Marittima e Centrale di Messina*, in «Area», anno XI, n. 53, novembre-dicembre 2000, pp. 18-29.

Figg. 2-3. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, modello virtuale



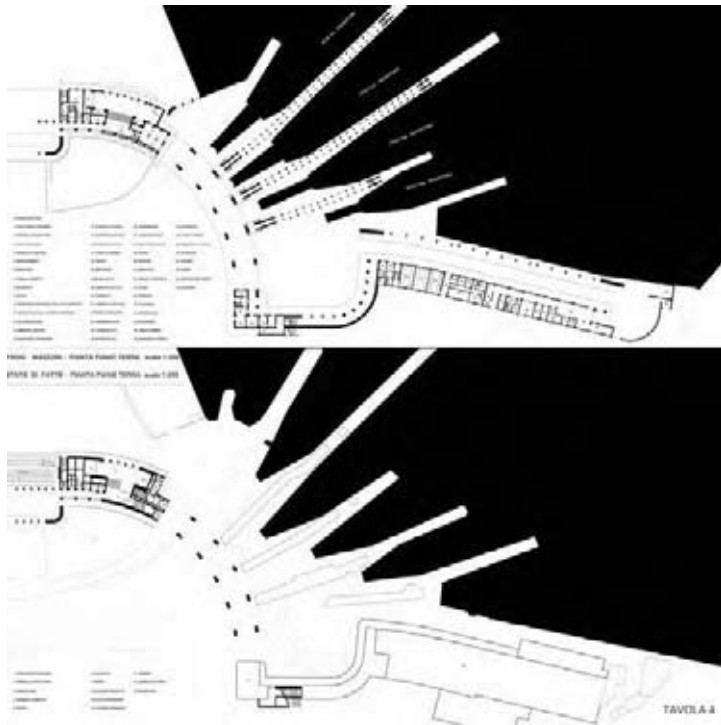
Fig. 4. MAZZONI A., *Stazione marittima, Messina, modello virtuale*

concetto futurista di compenetrazione tra macchina ed architettura, in risposta ad una esigenza tecnica e funzionale, ma enfatizzava anche il tema della spazialità vigorosa, cara al movimento, attraverso la consistenza e lo spessore di forme lineari che si traducevano nelle pensiline sui moli di attracco per le navi traghetto, la cui assenza oggi produce un effetto confuso e caotico che annulla quel principio, compromesso dall'insieme di elementi metallici totalmente in contrasto con l'opera architettonica. Attraverso questi principi, l'autore è riuscito a concretizzare tutta la gamma di esigenze funzionali fortemente legate allo sviluppo e potenziamento dei collegamenti ferroviari e marittimi, senza rinunciare al desiderio di modernità e di sperimentazione insito nella propria ricerca, riuscendo ad instaurare un dialogo con gli aspetti geografici del sito riconducendoli alla cornice architettonica del fronte a mare, attraverso un'articolata composizione formale che trova nell'invenzione del sistema di connessione con il porto, costituito dalla successione moli-pensiline-scale bene ancorate al fronte curvo, un segno di estrema rilevanza, oggi compromesso a causa dei tagli, delle rimozioni e incongrue aggiunte subite per l'improvviso e urgente bisogno di adeguamento funzionale.

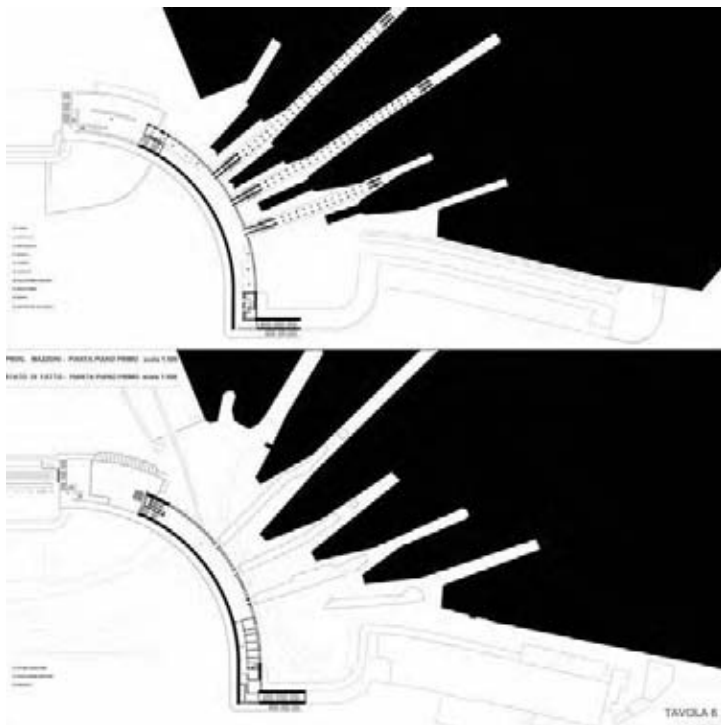
Oltre all'aspetto figurativo bisogna considerare altre questioni dell'opera: l'importanza strategica, urbanistica, economica ed ambientale che assume nei confronti di Messina e del suo rapporto con lo Stretto; l'enorme peso che l'intero parco ferroviario ha nei confronti della città, localizzato nel pieno centro (limite fisico che nega un rapporto vitale con la costa ed il mare); l'improvvisa emergenza delle opere necessarie per la connessione all'ipotizzata costruzione del Ponte (quali l'interramento del fascio dei binari, la collocazione della stazione in altro sito); la metro-ferrovia di recente costruzione; lo spostamento a sud della città dell'imbarco dei traghetti. Inoltre, la valutazione delle indicazioni dei piani strategici e dello scenario post Ponte ha messo in luce anche interferenze e notevoli perplessità, considerando le previsioni di devastante cementificazione della costa all'interno della zona falcata, finalizzata alla costituzione di nuovi attracchi per flussi commerciali e turistici, peraltro abbondantemente sovradimensionati rispetto alla scala geografica del sito. Da molti anni, ormai, l'area dello Stretto subisce un ritardo nello sviluppo infrastrutturale con evidenti ricadute economiche e disagi sulla mobilità, per via dell'altalenarsi delle scelte legate alla realizzazione del Ponte sullo Stretto, per il mancato ammodernamento delle infrastrutture esistenti, per le diverse istituzioni agenti sull'area interessata ognuna con relative titolarità, tutte coinvolte in una fase propositiva di azioni rivolte alla riconversione e al miglioramento, caricando questa porzione di territorio di problematiche la cui risolu-

ne può attuarsi soltanto attraverso la messa in atto di una serie di progetti interdisciplinari. Si rileva, quindi, la necessità di ripristinare le relazioni tra scopi, usi, flussi e architettura, valutando l'opportunità di ridimensionare gli schemi d'intervento attraverso la classificazione e la scelta di soluzioni ammissibili.

Superando i limiti della questione conservazione e/o trasformazione, è evidente che il complesso del parco ferroviario deve assumere un ruolo propulsivo verso la rifunzionalizzazione urbana ed ambientale della città,



*Fig. 5-6. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, stato di fatto e progetto originario, pianta del pianoterra*



*Fig. 7-8. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, stato di fatto e progetto originario, pianta del piano primo*

considerando il restauro delle Stazioni una prima occasione per questo sviluppo strategico, la cui attuazione deve necessariamente scaturire da una attenta valutazione delle scelte tecniche e politiche.

L'eventuale compimento delle varie azioni programmatiche lascia infatti irrisolta la questione della destinazione d'uso una volta svuotata delle proprie funzioni: bisogna riconsiderare il valore del bene architettonico non soltanto fine a se stesso, ma in rapporto al contesto di appartenenza, nei confronti del quale assume significato e svolge un ruolo importantissimo nel processo e metodo di utilizzo, prerogativa indispensabile a non rendere vana qualsiasi proposta di restauro, qualora la Stazione non venga considerata nell'espletamento delle proprie funzioni di attraversamento, sosta ed imbarco ai traghetti, secondo logiche che possono variare in base alla tipologia ed alla destinazione dei flussi, ovvero mantenendo gli scopi per cui era stata pensata, quali il transito, l'attesa o la semplice connessione di luoghi distinti della città.

Attraverso l'analisi ed il confronto tra il progetto originario e lo stato attuale, è stato possibile registrare tutte le contraddizioni insite nell'opera, finalizzando il progetto di restauro alla restituzione dei significati di cui oggi appare svuotata: soltanto un giudizio di valore sul piano simbolico e documentario può rilevare l'impor-

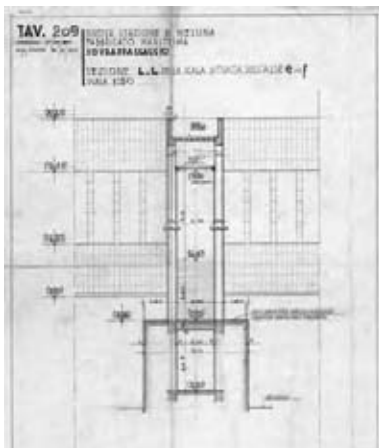
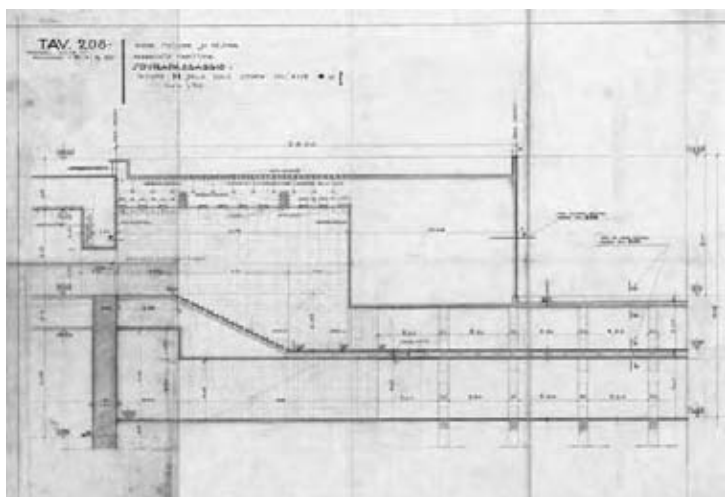
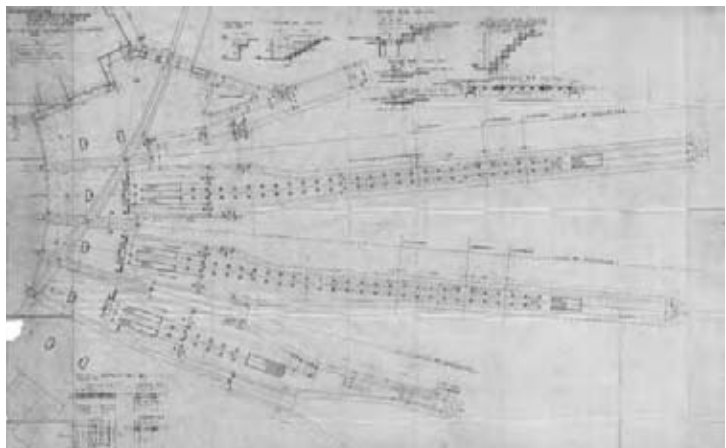


Fig. 9. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, progetto originario, i sovrappassi



Figg. 10-11. MAZZONI A., Stazione marittima, Messina, progetto originario, i moli di attracco



tanza di questa architettura, indirizzando le scelte d'intervento oltre che sul piano della tutela e della valorizzazione dell'esistente anche verso l'innovazione di forme e relazioni spaziali. Cirscritto il campo dei riferimenti ai momenti centrali della produzione dell'autore, sono stati evidenziati alcuni passaggi fondamentali legati alla sua formazione, al metodo operativo con cui ha affrontato la complessità del progetto, dal momento dell'ideazione alla realizzazione, con tutti i passaggi intermedi di revisione e controllo, durante i quali si coglie una tensione emotiva mai risolta nella continua aspirazione alla modernità. Quindi, nella soluzione linguistica e funzionale del complesso ferroviario di Messina, che ha definito una dimensione urbana eccezionale, si è fatta luce sulla indiscussa qualità dell'opera, sulla condizione attuale rispetto ai principi progettuali espressi, e si sono poste le motivazioni alla base dei ragionamenti per individuare le ipotesi del restauro e le proposte d'intervento.

Il progetto di restauro prende avvio da tali considerazioni, riferendosi al concetto teorico della ricostituzione delle lacune, riconducibile a quel rapporto dialettico fra processo critico e atto creativo finalizzato alla reintegrazione dell'immagine dell'opera architettonica.<sup>2</sup> Pertanto, dalla valutazione sulla necessità di introdurre il principio di percorribilità e separazione dei flussi, motivazioni che contribuiscono al sostentamento funzionale del manufatto, si evidenzia la conseguente esigenza di restituire la consistenza volumetrica alla geometria radiale dell'impianto, sostituendo i moduli esistenti con più studiati elementi, costruiti secondo una logica spaziale che si riferisce al principio progettuale inventato da Mazzoni, caratterizzante l'approdo della

2. «La reintegrazione del “valore espressivo dell'opera” e del “recupero della possibilità” di “ripercorrimento dell'immagine” è attuabile attraverso un atto creativo che, recuperando e sviluppando quanto l'immagine suggerisce, dove non sia più possibile liberare la vera forma dell'opera, sappia ricreare una nuova e valida unità figurativa». Questo assunto è in linea con quanto dichiarato nella «Carta del Restauro del 1972» ove si formulano i tre principi fondamentali del restauro: mantenimento, trasmissione al futuro e facilitazione della lettura, che significa accostare una interpretazione critica al testo originale, azione durante la quale s'interpreta e reintegra l'opera in esame, restituendone idealmente l'immagine e le differenti fasi e trasformazioni storiche». CARBONARA G., *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976, pp. 98-111.

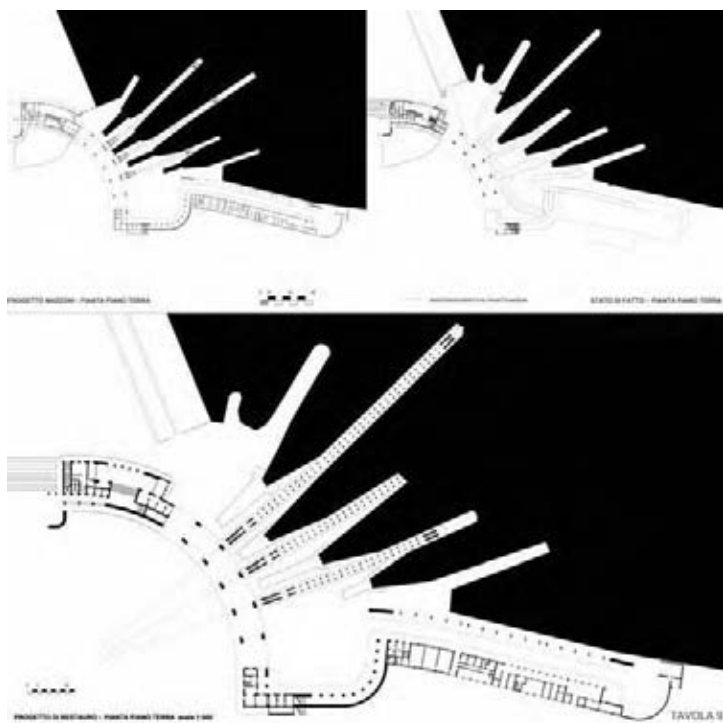
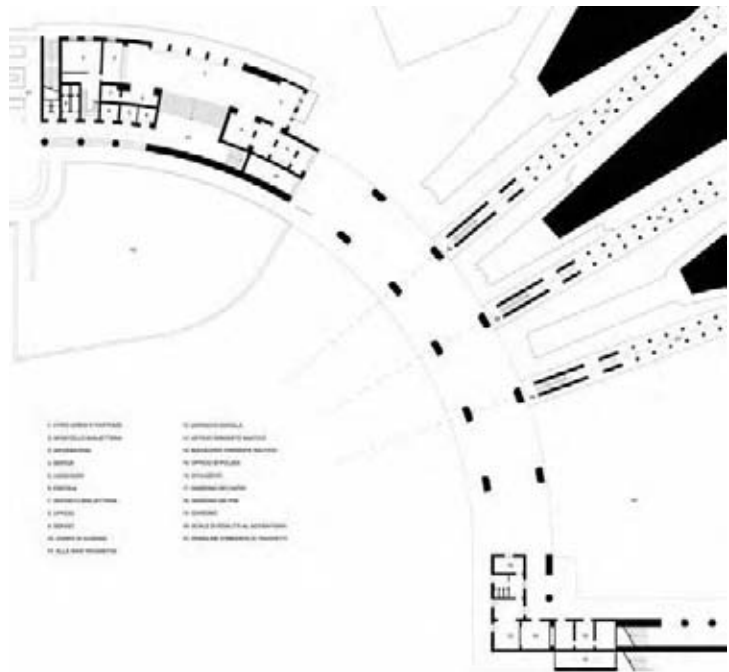


Fig. 12. Stazione marittima, Messina, progetto di restauro, pianta del pianoterra



*Fig. 13-14. Stazione marittima, Messina, progetto di restauro, modello virtuale*

stazione marittima di Messina. Elaborando una soluzione che scaturisce dallo studio e dall'analisi del progetto originario, nel rispetto della logica sequenziale delle varie fasi di attracco, sbarco/imbarco, passaggio e salita/discesa, si riesce ad interpretare un tema espressivo traducibile in un linguaggio formale coerente con l'opera, dalla quale possa essere facilmente distinguibile. La possibilità, per i passeggeri, di accedere ai traghetti attraverso un percorso chiaro e fluido, utilizzando scale e ascensori di servizio alle varie invasiature, connesse al sovrappasso curvo e ancorato da una parte al contesto urbano e dall'altra ad un territorio fortemente degradato ma potenzialmente disponibile per i servizi più vari, quali parcheggi, giardini, parchi ed attività culturali, consente una riconquista di significato per quest'opera, fortemente contaminata dalla situazione di



*Fig. 15. Stazione marittima, Messina, progetto di restauro, pianta del pianoterra*

abbandono e incertezza. La riproposizione o trascrizione dei modi compositivi che hanno caratterizzato un luogo, la cui precedente negazione ha contribuito alla marginalizzazione dell'opera, consente di ricostituire l'immagine che ristabilisce il legame storico e geografico il cui significato va oltre il semplice concetto di conservazione o rifacimento. La finalità dell'intervento è cogliere e prolungare gli aspetti figurativi del luogo, o meglio iconografici, la cui indagine sulla struttura spaziale, sulle relazioni ci guida all'enunciato stesso del tema del progetto, che tende a ristabilire proprio la corrispondenza tra forma, immagine e funzione come esempio di prefigurazione fisica di un recupero della città sostenibile, secondo un modello di sviluppo praticabile che abbia nell'idea dell'affaccio a mare il suo punto di forza.

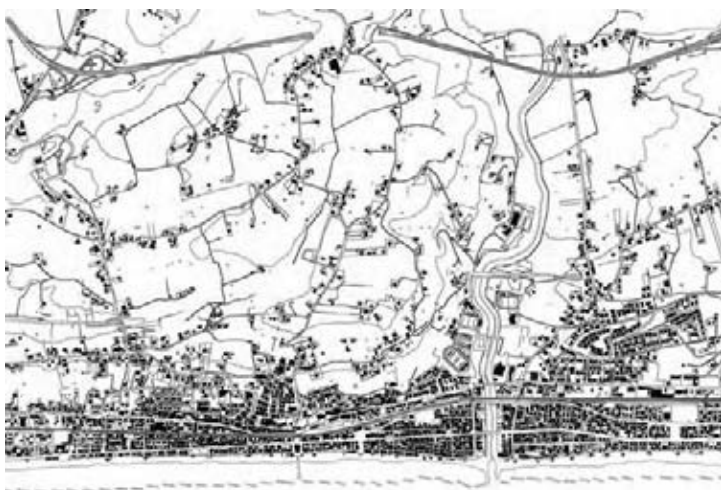
## *Adeguamento liturgico e progetto urbano nel restauro del Moderno. Il caso della chiesa di S.M. Maggiore a Francavilla al Mare di L. Quaroni*

Gioacchino De Simone

A più di trent'anni dall'appello del gruppo internazionale di architetti per la salvaguardia del *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda il dibattito sul restauro delle architetture del movimento moderno è tutt'altro che sopito. Infatti, a partire dall'esperienza tedesca, il susseguirsi di episodi di intervento su alcune opere emblematiche del Novecento ha esteso il ragionamento alla produzione architettonica più recente.

Parallelamente, l'intervento di restauro di Antoni Gaudì sulla chiesa cattedrale di Palma di Maiorca ha reso ancora più intricata la questione estendendo il confronto sulla conservazione dell'architettura del XX secolo all'ambito delle costruzioni per il culto.<sup>1</sup> Se da un lato l'intrecciarsi delle problematiche estetiche, linguistiche, tecniche e funzionali legate al restauro, «come in un vecchio copione nuovamente recitato»,<sup>2</sup> ha riaperto la diatriba ripristino/conservazione, dall'altro l'insorgere di una ritrovata sensibilità sulla tutela delle costruzioni culturali ha aggiunto alcuni quesiti specifici del tema liturgico.

Alla luce di queste determinazioni, l'occasione dello studio della chiesa di Santa Maria Maggiore a Francavilla al Mare di Ludovico Quaroni, all'interno dell'itinerario proposto dal collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica dell'Università degli Studi di Palermo,<sup>3</sup> ha consentito alcune considerazioni sul ruolo che il progetto di adeguamento liturgico ha nel restauro delle architetture del secolo scorso.



1. Il termine “conservazione”, nel caso di un edificio di culto, assume un carattere singolare poiché è da riferirsi alle questioni legate all'equilibrio liturgico prima che a quelle architettonico-spaziali. Si veda CRIPPA M.A., *Il primo adeguamento liturgico fra il XIX e il XX secolo*, in SANSON V. (a cura di), *L'edificio cristiano. Architettura e Liturgia*, Edizioni Messaggero, Padova 2004, pp. 94-103.

2. Maurizio Boiani, nella prefazione al testo *La sfida del moderno*, riferisce del riproporsi delle questioni sul “restaurare o conservare” quasi che quella del ripristino fosse una sorta di malattia infantile del restauro, puntualmente insorgente ogni volta che una nuova categoria di opere assume la dignità di bene culturale. BOIANI M., *Obsoleto prima ancora che storico. Conservare il “moderno”*, in BOIANI M. (a cura di), *La sfida del Moderno*, Unicopli, Milano 2003.

3. A partire dal XVI ciclo, dal 2001, il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica dell'Università degli Studi di Palermo ha incentrato l'attenzione sul tema del “restauro del moderno” e sulla scienza del progetto come strumento di convergenza degli ambiti disciplinari della conservazione e della composizione. Si veda PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, Quaderni del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, n. 6, L'Epos, Palermo 2007.

*Fig. 1. Il sistema costiero adriatico, in rosso il sistema infrastrutturale*

*Fig. 2. L'abitato di Francavilla al Mare, foto satellitare*



4. La redazione dell'antologia si pone in continuità rispetto alla ricerca che, sotto il coordinamento di Laura Thermes, è stata condotta all'interno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana dell'Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria. Si veda TROVATO O., *Lo spazio della liturgia nelle chiese di Ludovico Quaroni*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria, ciclo XVII, 2005.

In prima istanza, prendendo le mosse dagli studi già condotti sulla chiesa di Francavilla e dal loro chiarimento critico, l'iter della ricerca ha permesso la ricostruzione del contesto storico-culturale in cui la proposta di Quaroni è maturata e, quasi dieci anni dopo, ha preso forma. In particolare, lo studio, concentrandosi sulla interpretazione degli scritti dell'autore, ha contribuito a chiarire l'evoluzione del suo punto di vista rispetto alle questioni liturgiche. Dall'approfondimento dei documenti autografi è scaturita la redazione dell'Antologia critica degli scritti di Ludovico Quaroni sull'architettura liturgica:<sup>4</sup> la raccolta antologica ha costituito uno strumento di confronto continuo e, contestualmente, di verifica in itinere dell'intervento progettuale.

L'impostazione della direzione della ricerca si è incentrata, in un secondo momento, sull'individuazione dei

*Fig. 3. La chiesa di Santa Maria Maggiore, foto dal mare*



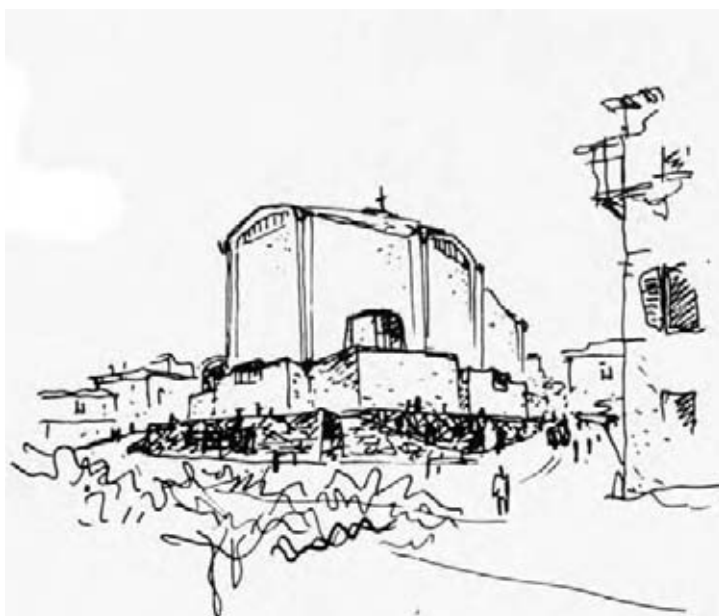




Fig. 4. La chiesa di Santa Maria Maggiore, foto dall'altopiano

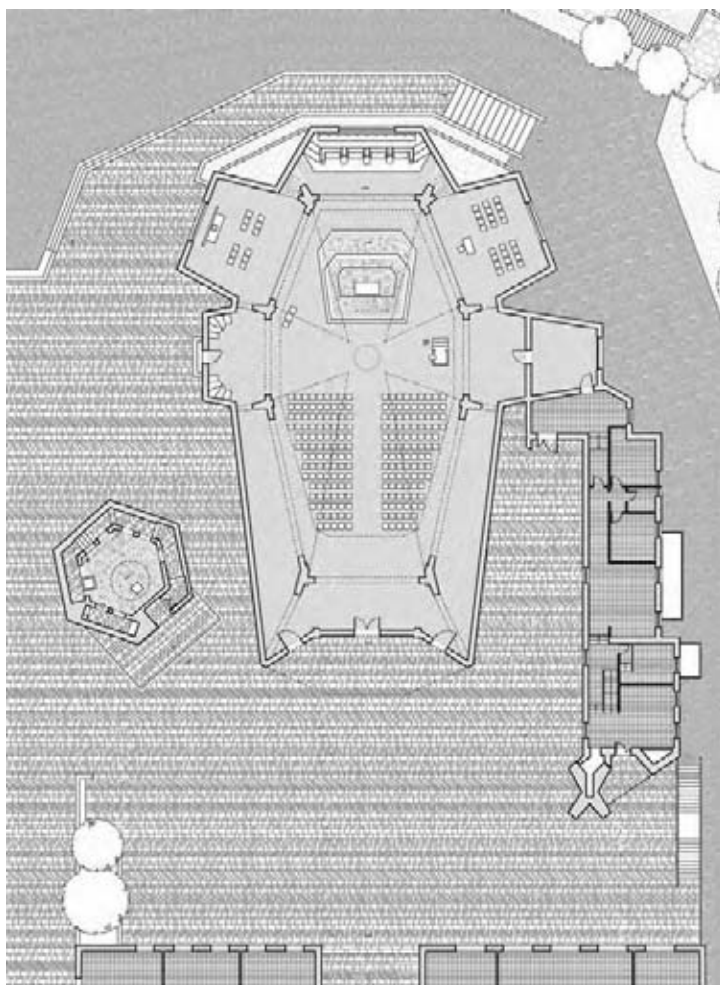
principi architettonici che strutturano in modo complementare l'edificio.<sup>5</sup> Solo in seguito all'approfondimento dei fondamenti che sostanziano la chiesa, la tensione strutturale, il rapporto proporzionale tra sfera immanente e trascendente, la costruzione dello spazio attraverso la luce, il progetto ha individuato le coordinate del suo campo d'azione. La genesi e le successive elaborazioni dei principi dell'opera, le modificazioni e la loro persistenza nello stato attuale sono, così, divenute la matrice generativa dell'intervento di restauro e, assieme, la sua essenza costitutiva. In fase di elaborazione progettuale, quindi, nel coinvolgere le istanze storiche ed estetiche che sostanziano lo spazio della celebrazione, nell'adattarne la funzione al cambiamento d'uso indicato dalla riforma del Concilio Vaticano II, nel prevedere l'inserimento di elementi innovativi, il progetto di adeguamento, al pari di ogni intervento di restauro, ha perseguito l'obiettivo della conferma dei principi del manufatto.

Osservando l'itinerario condotto sotto questo punto di



5. Per "principi", secondo l'orientamento culturale e scientifico del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, si intendono i caratteri che fondano l'identità di un'opera architettonica, i valori sottesi nella sua dimensione storica, fisica, formale, funzionale e simbolica alla luce dei processi intellettuali che l'hanno pensata, formalizzata e costruita. Nello specifico di un edificio di culto essi sono legati al suo equilibrio liturgico, al rapporto tra le eminenzialità, al ruolo della luce, al suo significato urbano. Cfr. PALAZZOTTO E., *Restauro è Progetto*, in PALAZZOTTO E. (a cura di), op. cit., pp. 43-52, e MARINO A., *Quattro temi per il moderno*, ivi, pp. 35-42.

Fig. 5. Il complesso di Santa Maria, articolazione volumetrica, schizzo di concorso (1949)



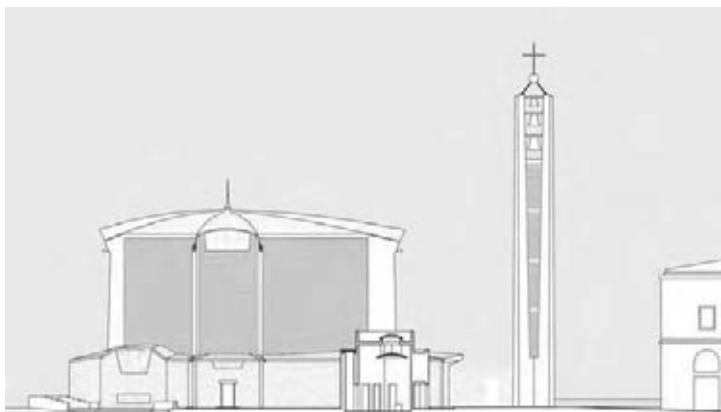
*Fig. 6. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, pianta*

vista può affermarsi che esso offre alla ricerca i presupposti per un avanzamento su tre aspetti che caratterizzano il dibattito sulla conservazione del moderno: sul piano della conoscenza fornisce un apporto per l'approfondimento di un'opera fondamentale di Ludovico Quaroni; sul piano metodologico aggiunge un contributo critico sul ruolo del progetto nella disciplina del restauro; in ultimo, sul piano disciplinare concorre all'istituzione di una relazione tra l'ambito dell'adeguamento liturgico e quello del restauro del moderno, caratterizzandoli come punti di vista solo apparentemente distinti sulla stessa disciplina.

Così, sin dalla prima parte dello studio, a partire dalla



*Fig. 7. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, prospetto principale con il nuovo battistero*



conversione dall'organismo della *Domus ecclesiae* in *Domus Ecclesiae*, il percorso ha mostrato particolare interesse ad indagare all'interno di alcuni passaggi storici di maturazione della ricerca poiché, in essi, vengono riconosciuti i fermenti progettuali che hanno segnato il significato "simbolico"<sup>6</sup> della celebrazione rituale e, parallelamente ad essa, dello spazio per la liturgia. La vicenda della chiesa di Quaroni a Francavilla al Mare, collocandosi proprio all'interno di uno di questi momenti, è da considerarsi come un tassello fondamentale nel dibattito culturale che, a partire dalla fine del XIX secolo, ha condotto alla riforma liturgica del Concilio Ecumenico Vaticano II. L'edificio abruzzese, anzi, ne rappresenta un pretesto speciale poiché, nei tre momenti della sua storia progettuale, ha registrato i principali passaggi evolutivi che hanno animato il consenso conciliare.

Nella parte centrale della ricerca sono stati individuati i caratteri dell'approccio progettuale di Quaroni rispetto al tema liturgico e, in particolare, ne è stata proposta una lettura trasversale attraverso le chiese realizzate a Francavilla, a Matera, a Genova e a Gibellina.

La terza e ultima parte è stata dedicata al chiarimento delle scelte del progetto di restauro. A partire dalla restituzione dell'equilibrio originario delle "eminenzialità"<sup>8</sup> sono state ridefinite la struttura simbolica della chiesa e le sue relazioni con la città. Riprendendo le



Fig. 8. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, sezione sul nuovo battistero

6. Natale Spineto descrive le relazioni architettoniche proprio a partire dall'istituzione di rapporti simbolici. Cfr. SPINETO N., *I simboli nella storia dell'uomo*, Jaca Book, Milano 2002; Andrea Grillo eleva l'azione liturgica ad elemento centrale proprio per il confronto aperto e schietto tra preoccupazioni disciplinari diverse. Cfr. GRILLO A., *Spazio sacro e edificio cristiano. Edificazione dell'azione liturgica e architettura della fede*, in SANSON V. (a cura di), *Lo spazio sacro. Architettura e liturgia*, Edizioni Messaggero, Padova 2002; Roberto Gabetti (GABETTI R., *Chiese per il nostro tempo*, Elledici-Leumann, Torino 2000) evidenzia come nella ricerca degli architetti si radichi una certa tensione verso la soluzione dei temi liturgici al fine di indagare le questioni più generali.

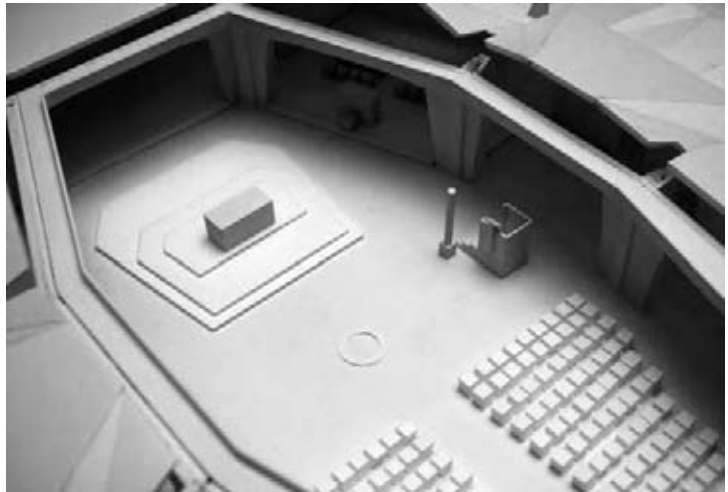
7. Crispino Valenziano introduce il termine "eminenzialità" per definire le eccellenze costitutive e qualificanti dell'edificio. Il suo ragionamento è rivolto alla varietà dei luoghi che costruiscono la rigorosa coerenza dello spazio e cioè alla loro intercasualità ed interconnessione, al significato simbolico al quale rimandano, al portato estetico, ecclesiologico, liturgico, canonico di cui si fanno carico. Così Valenziano affronta i cardini del progetto di adeguamento delle chiese a partire dalla definizione delle eminenzialità strutturali: la luce e il battistero, suo corrispondente architettonico, l'aula e l'ambone, suo elemento qualificante, il sistema bema-altare, detentore del primato spaziale. Si veda VALENZIANO C., *Architetti di chiese*, EDB, Bologna 2005, pp. 25-42.

Fig. 9. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, vista zenitale del modello



*Fig. 10. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, la nuova configurazione del sagrato*

indicazioni di Ludovico Quaroni, il progetto ha approfondito alcune ipotesi specifiche: l'adeguamento del sistema bema/altare, l'edificazione di un nuovo ambone monumentale e la collocazione, in modo più consono alla logica complessiva, degli altri luoghi della liturgia. La proposta della strutturazione di un organismo esterno per il rito del battesimo, così come indicato originariamente da Quaroni, ha permesso, infine, una riflessione generale sul ruolo urbano dell'edificio e sull'attualità dello slancio innovativo del Concilio Vaticano.



*Fig. 11. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, vista dell'area del presbiterio, modello*



*Fig. 12. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, vista dalla custodia eucaristica*



*Fig. 13. Il complesso di Santa Maria, progetto di restauro, il nuovo ambone monumentale*



# *La Casa del Fascio a Messina di Giuseppe Samonà e Guido Viola (1936-1940)*

Beatrice Teresa Feist

Le Case del Fascio hanno rappresentato nell'ambito dell'architettura del movimento moderno una nuova tipologia solo italiana: tra il 1923 e il 1943 erano diventate un mezzo attraverso il quale esplorare il nuovo linguaggio dell'architettura in Italia. Distribuiti in modo capillare sul territorio,<sup>1</sup> questi edifici erano dotati di una importante funzione sociale e politica, venuta meno poco dopo la loro realizzazione. Le Case del Fascio sono state un esempio di monumento nell'ambito dell'architettura moderna; erano monumenti che accoglievano funzioni pratiche, ma poiché le funzioni che vi venivano svolte erano legate inscindibilmente all'ideologia fascista, funzionalità e monumentalità sono venute meno, quasi sempre, nello stesso momento. Il necessario adattamento a nuove funzioni e la valenza simbolica hanno reso questi edifici, dopo la guerra, oggetto di uno stravolgimento dei caratteri tipo-

1. Per una panoramica sulle Case del Fascio si veda: PORTOGHESI P., MANGONE F., SOFFITTA A., *L'architettura delle Case del Fascio*, ed. Alinea, Firenze 2006.



*Figg. 1-3. SAMONA G., VIOLA G.,  
La Casa del Fascio, Messina  
1940, vedute aeree*

Fig. 4. La Casa del Fascio, Messina 1940, il vestibolo



Fig. 5. La Casa del Fascio, Messina 1940, il salone dei rapporti



Fig. 6. La Casa del Fascio, Messina 1940, il sacrario



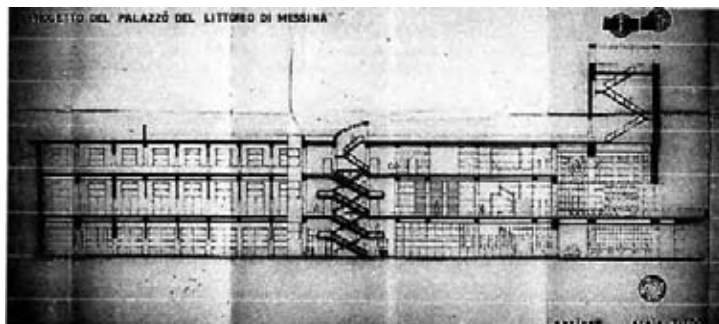
2. «Il partito nazional fascista crea (per la prima volta dalla fondazione dello Stato unitario) organismi (calati dall'alto per il controllo e la centralizzazione) che hanno fini sicuramente politici, ma che costituiscono strutture di servizio, a diffusione nazionale, le cui diramazioni funzionali sono presenti forse con diversa intensità, ma comunque capillarmente, al nord come al sud, in città come in campagna». Cfr. BISCOSSA F., *Dalla Casa del popolo alla Casa del Fascio*, in DE MICHELIS M. (a cura di), *Casa del Popolo. Un'architettura monumentale del moderno*, Marsilio, Venezia 1986, p. 175.

logici e morfologici in misura superiore rispetto a strutture dell'architettura moderna che non erano così fortemente legate all'ideologia fascista. Tali condizioni pongono, su grande scala,<sup>2</sup> il tema del recupero e la questione di un nuovo uso per le Case del Fascio.

La Casa del Fascio di Messina è stata progettata e realizzata nel complesso contesto culturale e urbano della "Palazzata",<sup>3</sup> tra il 1936 e il 1940, da Giuseppe



Samonà e Guido Viola. La tipologia architettonica, il luogo del progetto e l'indole dell'autore rendono questo edificio un esempio significativo nel quadro architettonico-culturale di quegli anni in Italia, nel quale si intrecciano temi urbani, architettonici e simbolici di grande respiro. L'essere parte di un insieme, quello del fronte a mare di Messina,<sup>4</sup> è stata una componente fondamentale di quest'opera sotto tre aspetti: nella sua ideazione, nell'essere monumento<sup>5</sup> e nel rimanere frammento. Questo edificio ha subito una sorte tutt'al-



tro che fortunata: a causa di combinazioni storiche e cronologiche è stato condannato, da subito, ad essere e rimanere privo di un proprio ruolo urbano, architettonico e sociale<sup>6</sup> e forse per questo è stato spesso sottovalutato dalla critica.<sup>7</sup> L'edificio è stato in una prima fase frammento di un insieme urbano appena abbozzato e in una seconda fase struttura privata del suo contenuto.

Il progetto, inteso come atto critico volto alla comprensione dell'oggetto architettonico, ha mirato al riconoscimento dei principi dell'opera e all'individuazione dei temi centrali: il difficile equilibrio tra edificio e luogo, la questione fondamentale del rapporto tra contenitore e contenuto, tra architettura e monumento che coinvolge tutte le scale di lavoro, dall'urbana a quella del dettaglio, ai rapporti reciproci fra le diverse parti dell'edificio e le funzioni accolte. Il riconoscimento del valore, dei principi dell'opera e delle alterazioni di



Fig. 7. La Casa del Fascio, Messina, 1940, prospetto principale

Fig. 8. La Casa del Fascio, Messina 1940, prospetto sud-occidentale

3. Con questo termine si fa riferimento al fronte a mare della città distrutto dal terremoto del 1908. La "Palazzata" distrutta nel terremoto del 1908 era quella riedificata, nei primi anni dell'Ottocento su disegno di Giacomo Minutoli, in seguito alla precedente perdita, dovuta al terremoto del 1783, della cortina realizzata nel 1622 dal Gulì. Sui progetti della "Palazzata" dal 1600 in poi, si veda: CARDULLO F., *Il Teatro Marittimo*, in «Kalòs», 1, 1995.

Fig. 9. La Casa del Fascio, Messina 1936, sezione longitudinale

4. La città di Messina, in occasione della ricostruzione successiva al terremoto del 1908, ha occupato un ruolo di primo piano nel dibattito dell'architettura moderna e il problema del suo fronte a mare ha rappresentato il fulcro di questo dibattito.

5. La Casa del Fascio di Samonà si avvicina al tema del monumento sia nell'aspetto tipologico e architettonico che, essendo parte della Palazzata di Messina, in quello urbano.



6. La costruzione terminata dopo il 1940 è stata gravemente danneggiata dalla guerra; nel dopoguerra per ragioni funzionali e ideologiche è stata in gran parte modificata al suo interno per accogliere usi che non intendevano valorizzarla.

7. «L'indubbia maestria, palese in progetti come il palazzo della Civiltà Italiana all'E 42, il ponte S. Paolo a Roma, la sede della GIL a Messina, trova il suo limite in progetti di compromesso – in cui forse, pesa la collaborazione di una figura incerta come quella di Guido Viola – come la casa della GIL di Taormina, la sede dell'INFPS di Roma, il Palazzo Littorio di Messina o la sede dell'INFAIL, sempre a Messina. Un compromesso, che, per Samonà, si risolve in un ritorno a una monumentalità del comporre mai rinnegata: echi perretiani sono avvertibili nella sede dell'INFAIL Messinese, mentre l'organismo bloccato del Palazzo dell'INFPS non vuole rinunciare ad una scrittura lecorbusieriana, artificiosamente congelata». Cfr. TAFURI M., *Gli anni dell'«attesa»: 1922-1945*, Officina, Roma 1975, p. 16.

8. L'ex Casa del Fascio di Messina attualmente è quasi interamente utilizzata, eccetto il primo piano, come sede dell'Ufficio Tecnico Erariale. Il primo piano è suddiviso in diverse parti appartenenti alla Polizia Portuale e all'Ente Marittimo, un'altra parte è utilizzata come abitazione del custode.

9. La perdita definitiva della funzione originaria ha reso la questione dell'uso molto importante in questo progetto di restauro. Come l'attuale uso improprio ha rappresentato una delle principali cause del degrado dell'edificio la nuova possibile alternativa ha posto in atto molte opportunità e diversi interrogativi. All'importanza dell'uso in un progetto di restauro è dedicata una parte del saggio di Emanuele Palazzotto, *Restauro è progetto*: «L'avanzamento di una riflessione su un possibile nuovo uso da attribuire al manufatto architettonico è già un atto progettuale, è un cambiamento profondo nella sua vita e nella sua natura e coinvolge l'idea stessa di identità.

questi avvenute negli anni, è servito a comprendere e definire i termini entro i quali, in questo caso, il progetto di restauro doveva agire: il ruolo di “cerniera” tra il fronte a mare di Messina e la sua interruzione al centro in corrispondenza della piazza del Municipio; il carattere “duplice” gerarchico, dato dalla coesistenza di un'istanza d'uso e di una monumentale simbolico-rappresentativa; lo stretto legame tra architettura e ornato. A questi temi architettonici e urbani si è affiancato anche quello importantissimo dell'uso che ha attraversato e legato i diversi passaggi di questo studio. La perdita dei caratteri identificativi dell'edificio è avvenuta parallelamente e conseguentemente alla perdita definitiva del suo uso e del suo contesto culturale; una mancanza che ne ha determinato lo stato attuale di “rudere” urbano, se pur utilizzato.<sup>8</sup> La questione fondamentale del rapporto tra contenitore e contenuto e l'individuazione di una nuova funzione hanno rappresentato un punto nodale del progetto,<sup>9</sup> nella ricerca di una risposta adeguata alla particolare tipologia gerarchica dell'edificio e alle nuove esigenze urbane. Nel progetto di restauro e nella scelta di un nuovo uso è stato valutato se e come recuperare anche il carattere simbolico e monumentale che qualificava l'opera. Attraverso diversi esperimenti l'edificio è stato misurato con il proprio grado di flessibilità, con il suo schema tipologico e con i tre punti ritenuti essenziali per recuperare l'identità dell'opera.

L'analisi del rapporto tra il contenitore e il contenuto, effettuata attraverso la verifica di diverse ipotesi funzionali, è servita a definire l'ambito di regole in cui possono avere luogo le necessarie modifiche rispetto al progetto di Samonà per un ulteriore possibile cambio d'uso. Stabilite le leggi che governano quest'opera, essere contenitore di una funzione o di un'altra, nel caso di usi pensati e messi in relazione con le regole proprie dell'edificio, altera poco il senso del progetto di ricerca che ha mirato prima ancora che all'elaborazione di soluzioni all'individuazione dei quesiti che questo specifico caso propone.

Perseguendo questi obiettivi, il progetto è stato articolato intervenendo su: il sistema degli ingressi e dei vestiboli e le loro relazioni con la Palazzata e la piazza retrostante, l'uso e il significato di questo monumento moderno, l'apparato decorativo costruito attraverso i materiali, le policromie e le lettere di marmo.

La presa di coscienza della nuova condizione urbana è stata considerata un dato di partenza delle operazioni di restauro interne ed esterne all'edificio. Il recupero della relazione dell'ex Casa del Fascio con la città è stato volto a ristabilire il ruolo di “cerniera” che l'opera articolava tra la continuità della Palazzata e l'apertura della piazza del Municipio, dal quale erano scaturite molte scelte architettoniche degli autori e che, nel pro-



getto di restauro, è servito da guida per le scelte dettate da nuove esigenze urbane. Nel pianoterra si prevede la ricostruzione del sistema degli ingressi e dei vestiboli originali dell'edificio trasformati, però, in percorsi pubblici e integrati con nuovi attraversamenti che hanno tenuto conto dell'attuale assetto urbano e della nuova ipotesi d'uso per ricostituire e rinnovare il perduto rapporto permeabile e dialettico con la città, alla quale, nella nuova veste di Centro Culturale, l'edificio offre una serie di servizi. Un insieme di nuovi interventi quali: il percorso pedonale trasferito all'interno dell'edificio e l'assenza delle porte d'ingresso, la ri-definizione dei percorsi del pianoterra secondo i nuovi equilibri urbani e l'uniformare la pavimentazione della banchina del porto a quella dei percorsi pedonali, della piazza e della Palazzata nel loro insieme mirano, attraverso una nuova visione dell'edificio rispetto al nuovo uso e al nuovo contesto urbano, a ricongiungerlo alla piazza e al mare.

All'interno dell'edificio gli interventi volti a ripristinare i principi architettonici hanno mirato a riportare alla luce la chiarezza tipologica data dalla gerarchia degli spazi che determinava una qualità specifica della Casa del Fascio nella compresenza di una parte funzionale con carattere normale e di una monumentale con valenze eccezionali che attraverso una nuova e propria destinazione d'uso (centro culturale e archivio municipale) recuperano senso. L'insieme di diverse funzioni conformi a tutti i caratteri dell'edificio compresi quelli simbolici (centro d'arte, archivio, biblioteca e auditorium) ridà vita al complesso sistema spaziale e all'originario sistema di connessione verticale e orizzontale ricongiungendosi ai servizi comuni del foyer al pianoterra, configurato come un articolato spazio urbano. L'intervento sull'apparato decorativo è servito soprattutto a rinnovare e reinterpretare il carattere monumentale, simbolico e mediatico dell'ex Casa del Fascio, legandolo, tuttavia, al nuovo uso di Centro Culturale e alle nuove tecniche artistiche. Particolare attenzione è stata rivolta alla torre Littoria, il simbolo della Casa del Fascio, mirando, attraverso l'intervento progettuale, a ricostituirne oltre che la funzione urbana quella simbolica e rappresentativa che la qualificava come eccezione nell'insieme della Palazzata. L'intervento più incisivo, infatti, è stato eseguito all'interno della torre che, nell'ultimo livello, accoglie una nuova struttura staccata e indipendente dall'involucro originale, che, oltre a configurarla di nuovo come sala lettura, consente di proseguire il percorso architettonico e urbano nel coronamento della torre. L'intervento di restauro si è basato sullo studio dell'opera avvenuto attraverso i documenti d'archivio, il rilievo e l'indagine diretta. L'edificio realizzato nel 1940 è stato il riferimento principale; tuttavia il progetto del 1936 ha rappresentato un importante

L'aderenza allo scopo dovrebbe essere intesa tanto come materia costitutiva del progetto architettonico originario (oggetto anch'essa del riconoscimento) quanto come fondamento del progetto di restauro. L'uso è vita che coinvolge talvolta stravolge l'architettura». Cfr. PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, L'Epos, Palermo 2007, p. 50.



Fig. 10. La Palazzata, Messina, vista dalla torre della Casa del Fascio



Fig. 11. La Casa del Fascio, Messina, la torre, stato attuale

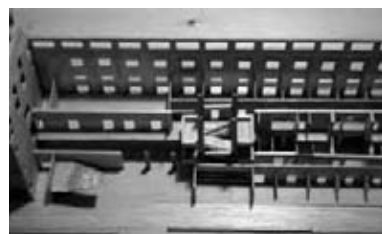
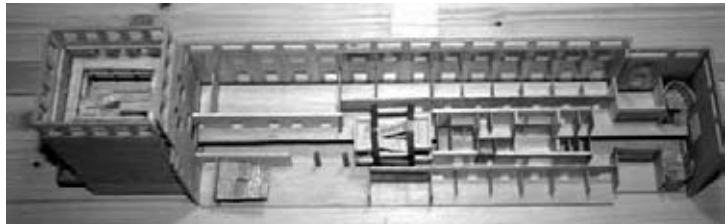
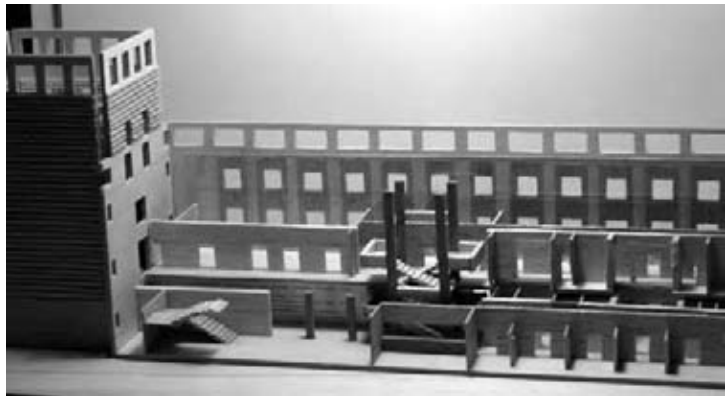
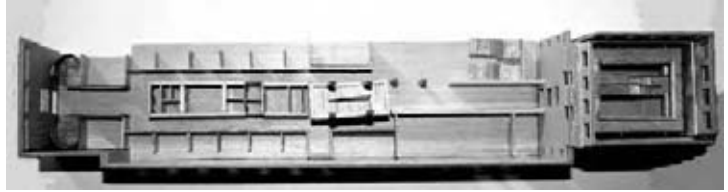


Fig. 12. La Casa del Fascio, progetto di restauro, modello del vestibolo



*Fig. 13-17. La Casa del Fascio, progetto di restauro, viste del modello*

supporto dal quale si sono ricavati suggerimenti per il nuovo intervento. Il restauro ha adattato il progetto originario al nuovo uso e alle attuali condizioni urbane, ripristinando i principi ma non necessariamente le forme.

## *Tutela attiva del complesso architettonico dell'Umanitaria: progetto di restauro e completamento critico*

Valentina Fisichella

La ricerca oggetto della tesi di dottorato, tramite l'approfondimento sugli edifici della Società Umanitaria di Milano e la progettazione specifica del restauro, si propone di esplorare le problematiche relative alla conoscenza, alla lettura critica, alla conservazione e al completamento di un caso esemplare di architettura moderna milanese del dopoguerra, con il convincimento di avvalersi del progetto architettonico e dei principi fondativi dell'opera come strumenti di indagine primari.

Il carattere di unicità del complesso architettonico si fonda sulla presenza, nel centro della città, di un insieme composto dall'articolazione di più edifici razionalisti di uso collettivo, e sulla coesistenza, nel medesimo isolato di questo complesso, di strutture antiche preesistenti e di un vuoto urbano.

La sede dell'Umanitaria, ricostruita dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale su progetto dell'architetto Giovanni Romano a seguito del concorso nazionale bandito nel 1947, costituisce un caso emblematico di intervento architettonico ispirato ad una concezione funzionalista dell'architettura, erede dell'insegnamento del *Bauhaus*, in cui il progetto di ognuno dei cinque edifici è calibrato su scelte eminentemente tipologiche ed è basato su una conoscenza approfondita delle esigenze specifiche di organismi dedicati agli insegnamenti professionali impartiti dall'Ente committente.

Il valore dell'opera, il cui iter costruttivo viene per la prima volta documentato compiutamente attraverso indagini d'archivio e riferimenti a fonti dirette ed inedi-



*Fig. 1. La sede dell'Umanitaria, vista d'insieme del complesso architettonico. Foto tratta da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957*

Fig. 2. ROMANO G., *La sede dell'Umanitaria*, planimetria del progetto vincitore del concorso del 1947

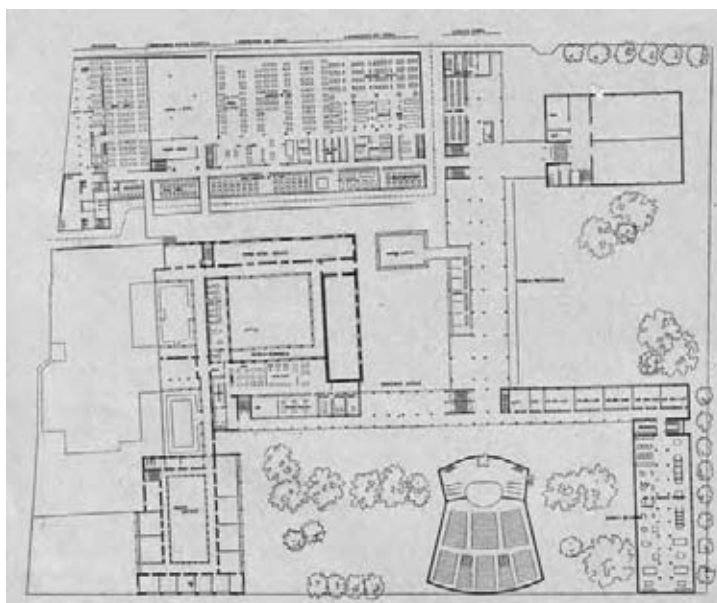
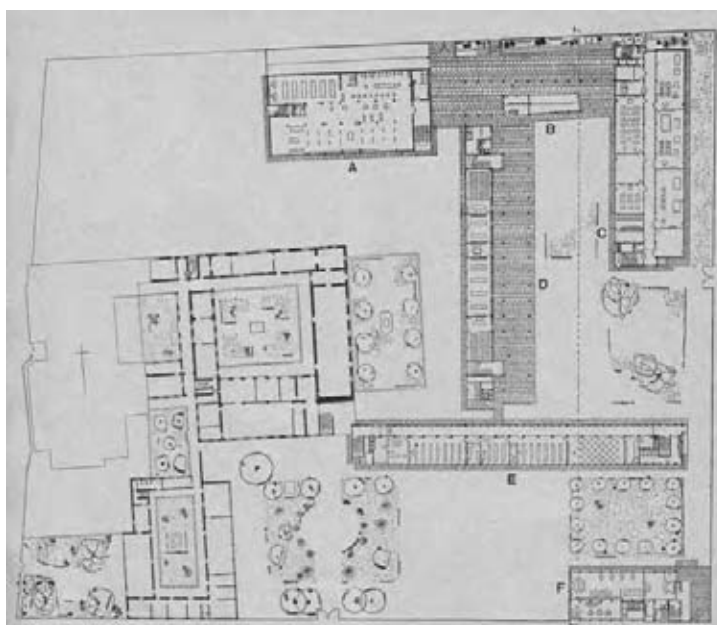


Fig. 3. ROMANO G., *La sede dell'Umanitaria*, planimetria degli edifici realizzati. Da «Casabella-Continuità», n. 214, 1957



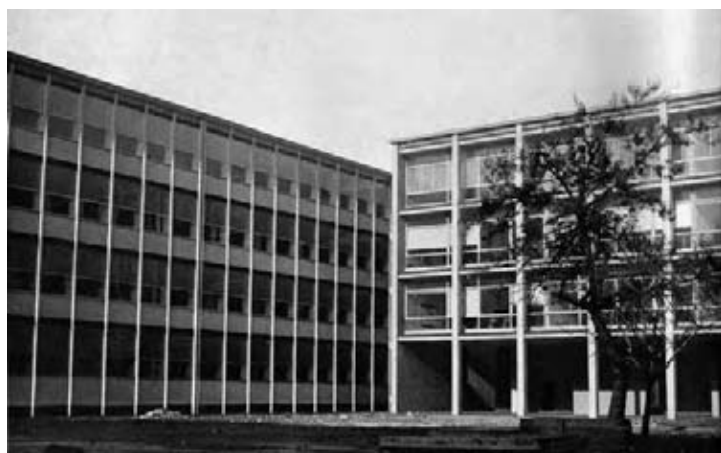
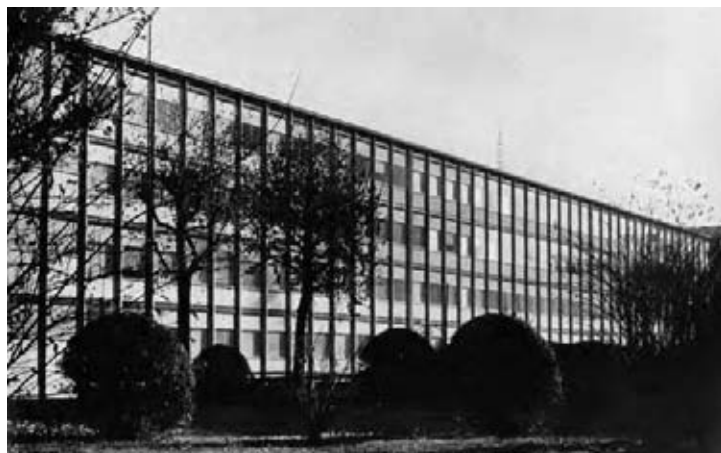
1. La parte iniziale del lavoro, dedicata all'istruttoria, dopo le premesse urbane, sociali ed economiche che hanno caratterizzato il contesto milanese della ricostruzione urbana del secondo dopoguerra, ricomponne criticamente l'intero iter progettuale dell'impianto, dalla prima stesura dell'architetto Giovanni Romano alle modifiche apportate alla realizzazione dei fabbricati, tracciando inoltre un profilo ragionato dell'autore. Questa sezione prosegue con l'analisi dello stato presente degli edifici nella loro consistenza fisica e nelle diverse condizioni di proprietà, seguita dall'illustrazione dei progetti attuali che insistono sul medesimo isolato. Un approfondimento è riservato all'edificio dei Laboratori Pesanti con l'esplicitazione delle qualità architettoniche, delle componenti materiche e strutturali insieme alla schedatura dettagliata delle patologie di degrado che alterano il suo stato di conservazione e alle proposte di intervento.

2. Mentre l'articolo viene dato alle stampe, si viene a conoscenza, con estremo disappunto, che è stata compiuta la demolizione dell'edificio dei Laboratori Pesanti.

te, è rimarcato inoltre dalle ricerche condotte sulla figura del progettista, esponente fin qui poco noto del razionalismo milanese del dopoguerra ma personalità di spicco dell'edilizia scolastica in Italia, come risulta da progetti e documenti autografi.<sup>1</sup>

Tuttavia la valenza urbana e culturale del complesso architettonico dell'Umanitaria rischia attualmente di essere irrimediabilmente compromessa da un progetto, portato avanti dall'Ufficio Servizi Giudiziari del Comune di Milano e ormai giunto alla fase esecutiva, che prevede la costruzione di un comparto di nuovi uffici giudiziari a supporto del vicino Palazzo di Giustizia con la demolizione dell'edificio dei Laboratori Pesanti,<sup>2</sup> manufatto ormai dismesso da decenni ma di rilevante valore per la sua ubicazione posta al limite tra l'organicità dell'insieme realizzato da Giovanni Romano e il vuoto urbano originato dal mancato completamento del suo progetto generale,





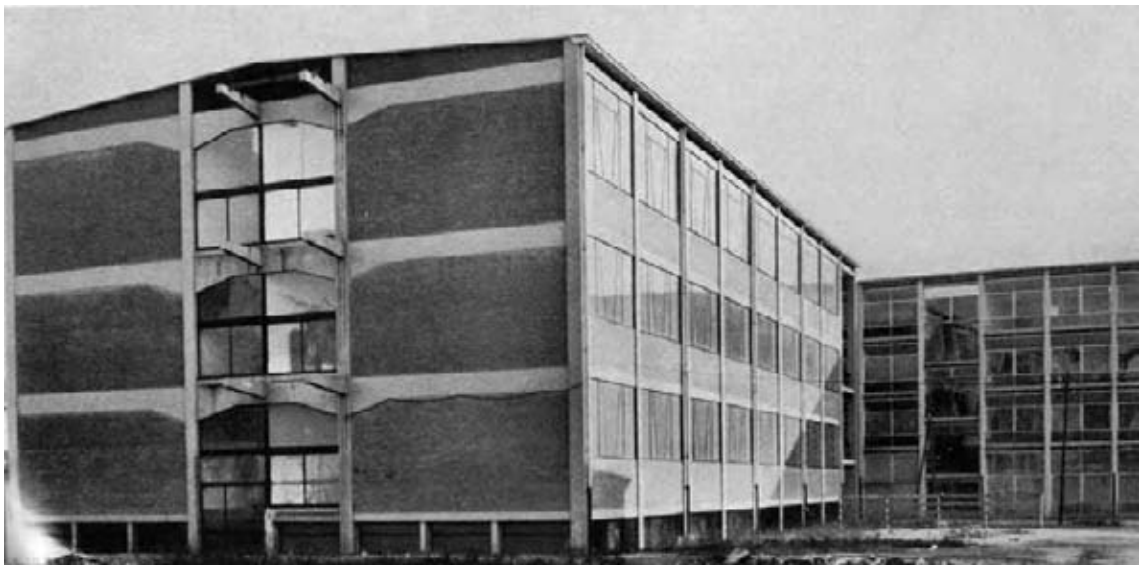
rimasto incompiuto in quella che ne sarebbe divenuta la parte più rappresentativa, il grande Teatro del Popolo da realizzarsi in corrispondenza dell'angolo urbano tra le vie San Barnaba e della Pace.

Il complesso architettonico dell'Umanitaria offre pertanto l'opportunità di conoscere in profondità i presupposti progettuali dell'architettura milanese del secondo dopoguerra e di indagare il rapporto tra moderno e preesistenze antiche; il progetto ne propone dunque la tutela attiva attraverso interventi congiunti di restauro e di completamento urbano, delineando modalità indirizzate ad avvalorarne la qualità di architettura emblematica del Novecento.<sup>3</sup>

A partire dal riconoscimento della qualità delle archi-

*Fig. 4-7. La sede dell'Umanitaria, foto degli edifici in via di ultimazione*

3. Le riflessioni pertinenti le teorie del restauro e la conservazione degli edifici del Novecento, le questioni del dibattito antico/nuovo e dell'intervento sulle preesistenze costituiscono i temi di approfondimento trattati nella seconda fase del lavoro, dedicata al progetto, congiuntamente alle considerazioni sulla necessità di tutelare nel presente il sistema dell'Umanitaria ed all'individuazione dei principi propri dell'opera originaria che vengono assunti a fondamento del progetto. La descrizione degli obiettivi del progetto e dei caratteri specifici dell'intervento completa la seconda parte della tesi.



*Fig. 8. L'edificio dei Laboratori Pesanti in fase di completamento*



*Fig. 9. La sede dell'Umanitaria, stato attuale del fronte dei Laboratori Pesanti su via della Pace, con il Palazzo di Giustizia di Piacentini sullo sfondo*



*Fig. 10. L'area vuota in corrispondenza dell'angolo, utilizzata a parcheggio, dove sarebbe dovuto sorgere il Teatro del Popolo*

tetture, la tesi percorre le ragioni di una valorizzazione che procede parallelamente alla disamina delle possibilità del recupero trasformativo: al fine di innescare il processo di storicizzazione dell'opera, occorre infatti valorizzarla tramite la conservazione della materia fisica da coniugarsi con opzioni realistiche sulla nuova funzionalità.

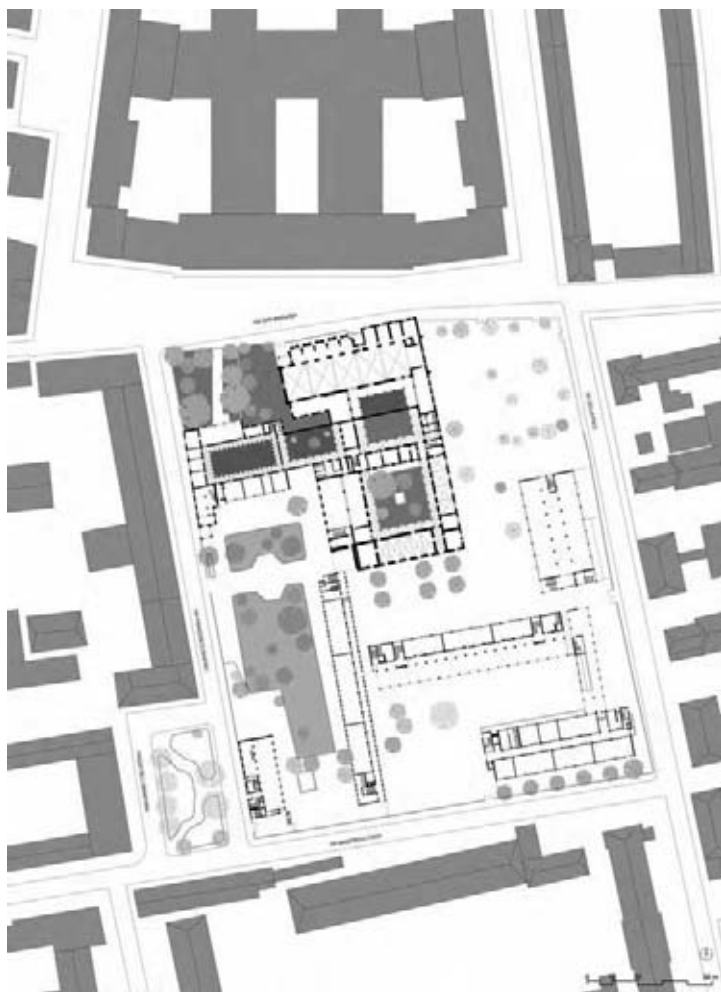


Fig. 11. La sede dell'Umanitaria, planimetria dello stato di fatto

Si tratta di una modalità che interagisce dialetticamente con l'architettura: il processo non si arresta alla pura conservazione dell'edificio, non si limita a descrivere e commentare l'oggetto architettonico, alla stregua di una mera edizione critica del testo; il progetto non si riduce ad una seppur indispensabile azione di adeguamento né alla necessità aggiornata della rifunzionalizzazione; piuttosto mira alla riqualificazione delle relazioni dei manufatti con il contesto urbano.

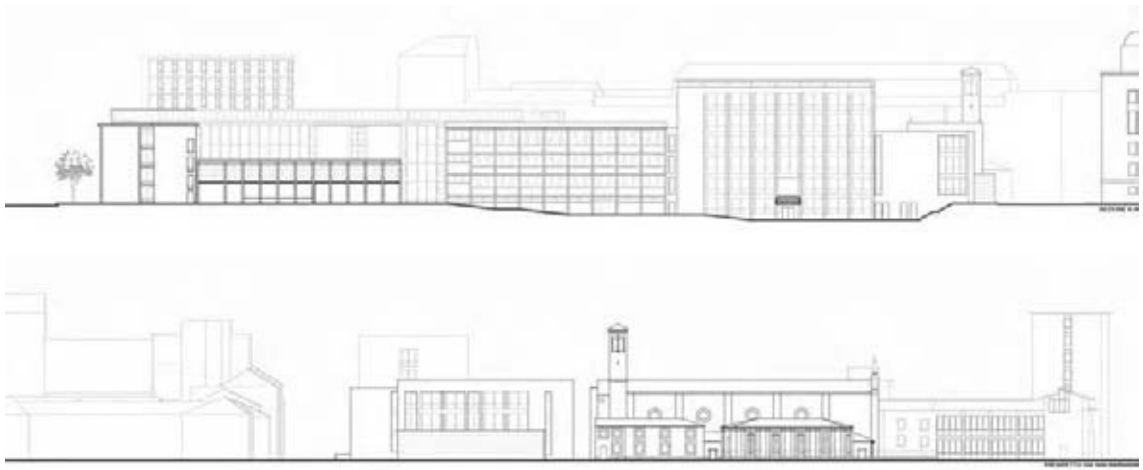
«Il sopravvivere dei grandi monumenti del passato, nella vita della città moderna e in mezzo agli edifici da essa innalzati, pone il problema di un'integrazione, da realizzarsi nella concretezza della pietra e del cemento, tra antico e nuovo. Le opere architettoniche non se ne stanno immobili ai bordi del fiume della storia, ma sono trascinate da esso. Anche quando un'epoca di particolare sensibilità storica si propone di restaurare strutture architettoniche antiche non può però pretendere di far girare a rovescio la ruota della storia; ciò che le è dato è solo di operare una nuova, migliore mediazione tra passato e presente».<sup>4</sup>

Il progetto di Restauro del Moderno, nella tesi, si afferma pertanto come atto storico-critico, in quanto guidato dal giudizio di valore, nonché come atto conservativo-



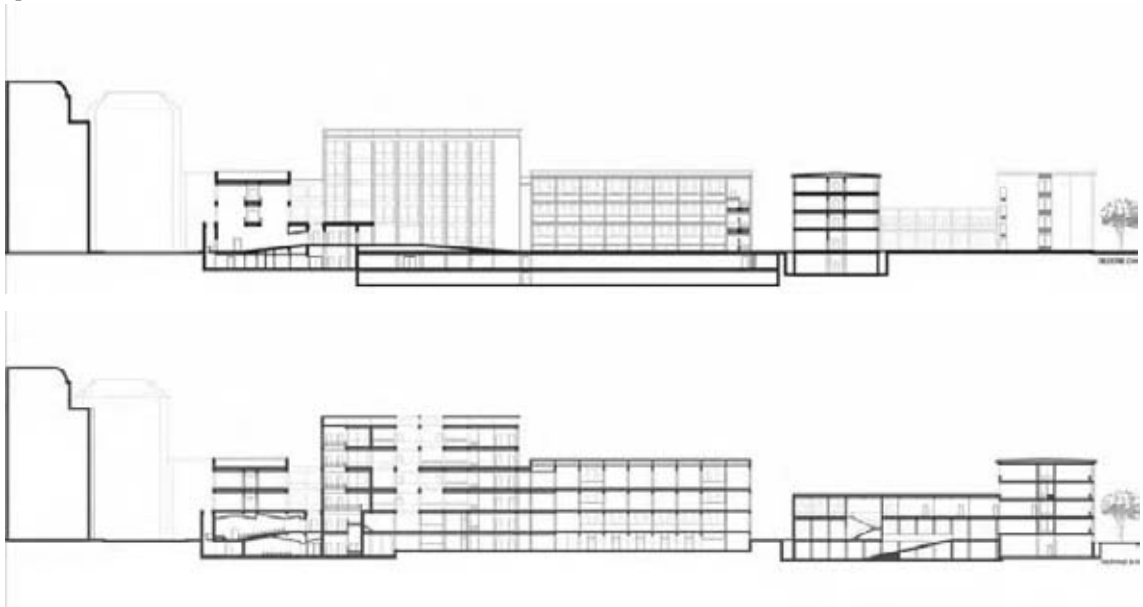
Fig. 12. La sede dell'Umanitaria, progetto di restauro e completamento, pianta del pianoterra

4. GADAMER H.G., *Verità e metodo*, ed. con testo tedesco a fronte, a cura di Vattimo G., Bompiani, Milano 2000, p. 337.



*Figg. 13-14. La sede dell'Umanitaria, progetto di restauro e completamento, prospetti*

propositivo, nel senso che il suo fine primario è tutelare ed in particolare rispondere all'istanza urgente di evitare l'oblio dell'opera.



*Figg. 15-16. La sede dell'Umanitaria, progetto di restauro e completamento, sezioni*

Il raggiungimento di tale obiettivo si fonda sulla rifunzionalizzazione compatibile a nuovi usi dell'edificio dei Laboratori Pesanti e sull'inserimento e lo studio di nuovi manufatti architettonici che assolvono alle esigenze specifiche del completamento dell'angolo urbano e del nuovo programma funzionale messo in atto dal Comune di Milano, mirando al ristabilimento dell'unità potenziale dell'intero sistema.

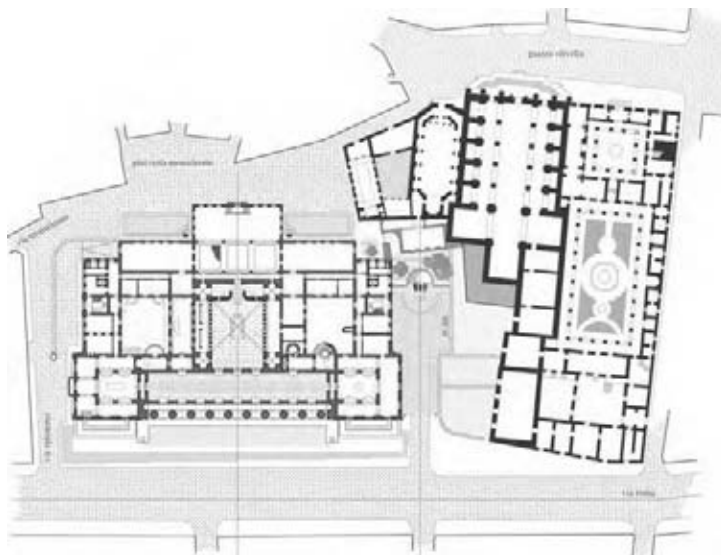
In tale modo l'operazione di progetto si distingue nel divenire garante di un coerente processo che collega il riconoscimento di valore alla determinazione del destino dell'opera architettonica e del luogo.



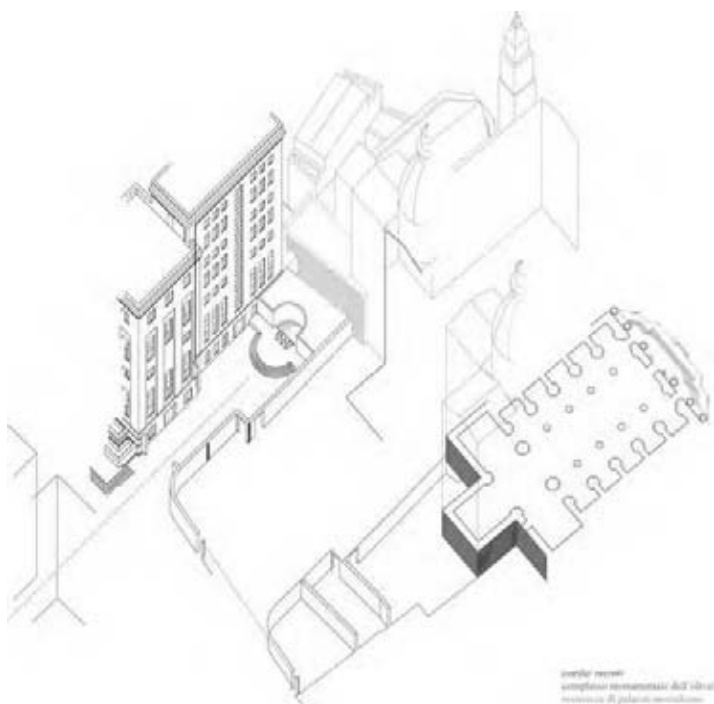
# Architettura e città nel progetto di restauro del Palazzo delle Poste di Palermo

Francesca Giardina

Attraverso il lavoro di ricerca sul Palazzo delle Poste di Palermo (Angiolo Mazzoni, 1927-34) si è cercato di affrontare il tema del restauro del moderno a partire da considerazioni e riflessioni desunte dallo studio conoscitivo.<sup>1</sup>



L'indagine storica, intesa come documentazione e ricostruzione storica, ha permesso la conoscenza delle

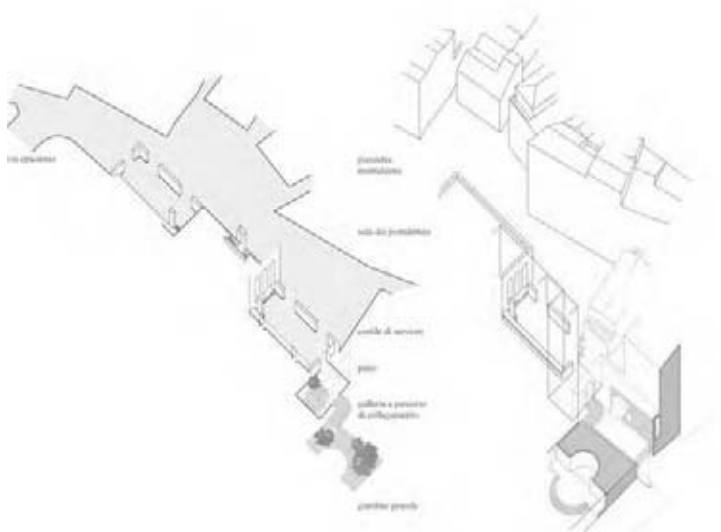


1. «l'intervento sul preesistente deve [...] necessariamente essere filtrato da un'interpretazione ancor prima che da una trasformazione, l'esplorazione del costruito deve cioè configurarsi come processo conoscitivo finalizzato alla conservazione fisica e alla sopravvivenza storica del manufatto come testimonianza culturale del suo tempo». CALLEGARI G., MONTANARI G. (a cura di), *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 22.

Fig. 1. MAZZONI A., *Palazzo delle Poste, pianta del piano rialzato, realizzazione, 1934*

Fig. 2. MAZZONI A., *Palazzo delle Poste, cortile su via Roma e recinti verso l'Olivella, realizzazione, 1934*

Fig. 3. Sistemi tra il retro degli oratori dell'Olivella e piazzetta Monteleone, realizzazione, 1934



varie fasi di progetto, costruzione e vita materiale del-

Fig. 4. MAZZONI A., Palazzo delle Poste, vista da via Roma, 1934 ca.



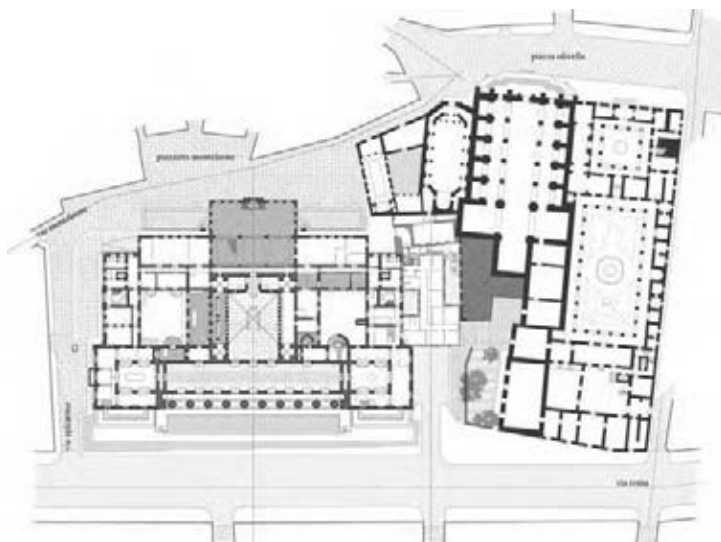
Fig. 5. MAZZONI A., Palazzo delle Poste, vista del giardino pensile retrostante i Fasci Littori, 1934 ca.

l'edificio e la collocazione critica dell'opera sia in rapporto a casi del Moderno, ad essa confrontabili per aspetti tipologici o interpretazione del tema specifico, sia in relazione alla produzione teorica e progettuale del suo Autore.

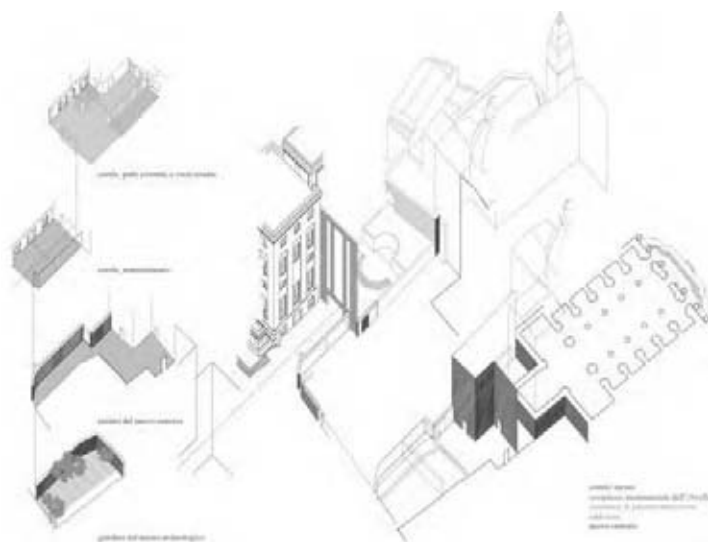
La descrizione critica, a sua volta intesa come interpretazione della logica progettuale dell'edificio, delle sue relazioni con l'intorno urbano e della sua vicenda storica, è stata condotta attraverso il ridisegno e la scomposizione per parti, temi, elementi significativi, e con l'ausilio di modelli, come strumenti di approccio metodologico alla conoscenza specifica delle parti.

Tale analisi ha messo in evidenza i caratteri salienti dell'opera, gli elementi di identità del contesto e il diverso grado di compromissione attuale, permettendo di riconoscere, a confronto con le condizioni originarie, valori specifici da salvaguardare, parti nevralgiche su cui operare, temi, obiettivi e modalità del progetto di restauro.

Gli aspetti peculiari e distintivi dell'opera possono essere individuati nell'estrema complessità linguistica,

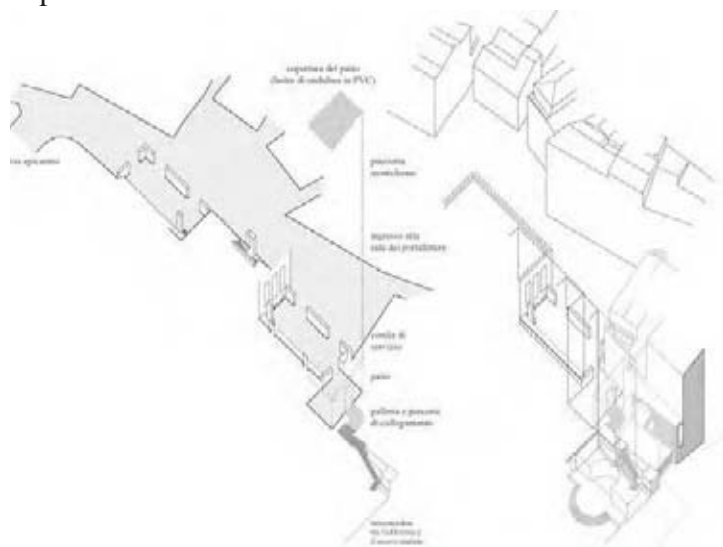


*Fig. 6. Palazzo delle Poste, pianta del piano rialzato, stato di fatto, 2007*



*Fig. 7. Palazzo delle Poste, cortile su via Roma e recinti verso l'Olivella, stato di fatto, 2007*

principale espediente attraverso cui si coniuga il rapporto tra classicità e modernità, nella ricchezza delle soluzioni formali, spaziali, materiche e cromatiche e nell'unità di concezione tra parti architettoniche, arredi e opere d'arte, alcune delle quali dovute ad importanti esponenti del Futurismo.



*Fig. 8. Sistemi tra il retro degli oratori dell'Olivella e piazzetta Monteleone, stato di fatto, 2007*

Fig. 9. Palazzo delle Poste, vista da via Roma, 2007



Notevole interesse assume, inoltre, il confronto istituito con il singolare contesto urbano palermitano, cerniera tra l'asse novecentesco di via Roma, su cui l'edificio si attesta, e alcune tra le più significative emergenze della città storica, in particolare il sistema monumentale dell'Olivella.



Fig. 10. Vista dell'area compresa tra gli oratori dell'Olivella, il Palazzo delle Poste e l'addizione, 2007

Fig. 11. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, pianta del piano rialzato

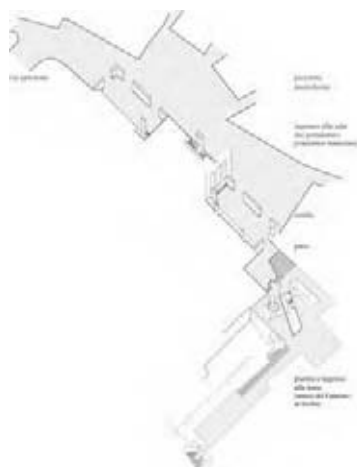
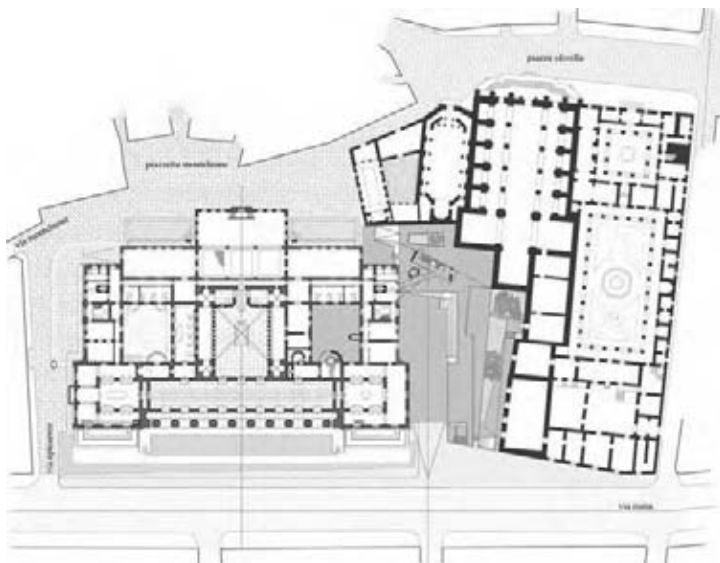


Fig. 12. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, cortile su via Roma, nuovo basamento, giardino verso l'Olivella: accessi, percorsi di connessione, ricoprimenti

Estendere l'attenzione dal monumento al suo intorno ha suggerito l'opportunità di considerare storia, identità specifiche e nessi reciproci dei diversi sistemi di cui si compone il sito, il palinsesto stratificato entro il quale o in sovrapposizione al quale il manufatto si colloca.

Dalla concezione del giardino di Palazzo Monteleone e delle sistemazioni esterne, connesse alla costruzione del Palazzo delle Poste (cortile su via Roma, cortili, recinti), emerge il valore strategico dell'area attigua all'Olivella, nodo-cerniera tra parti eterogenee (viabilità, spazi aperti, emergenze).

Dal confronto tra stato di fatto e assetto originario si desume, a sua volta, la necessità di invertire, attraverso il progetto, l'attuale condizione di saturazione degli spazi aperti e prevalenza del costruito. Essa, infatti, non solo compromette materia, immagine e principi compositivi dell'opera, in ragione della sua addizione, ma ne contraddice, anche, il carattere urbano, negando



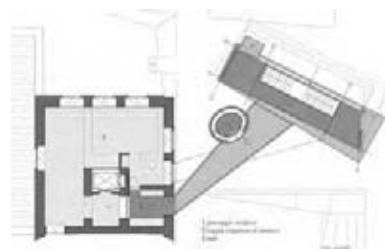
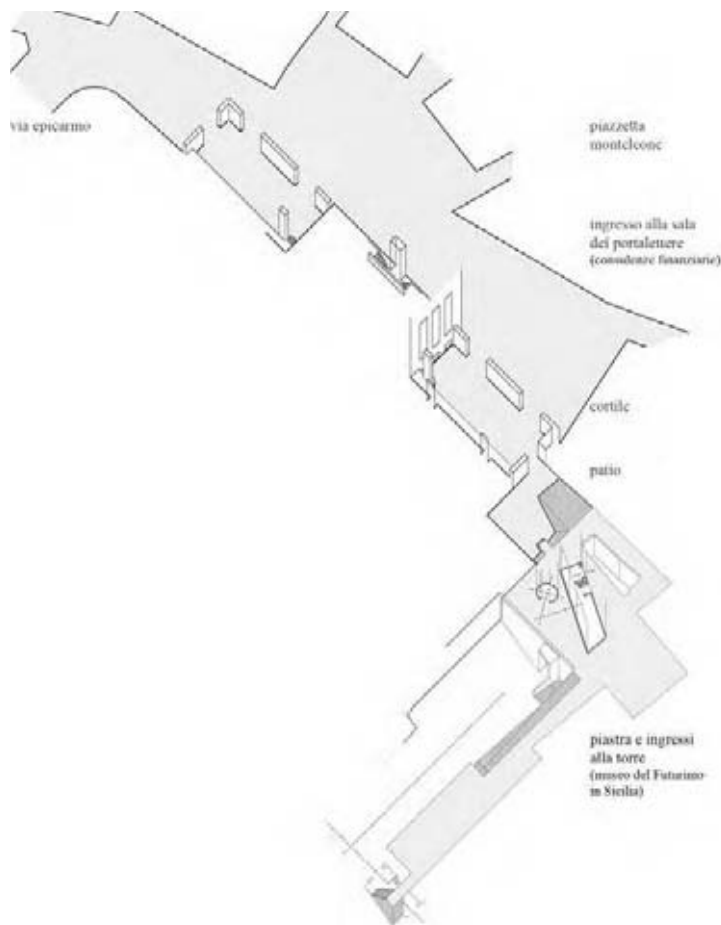


Fig. 13. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, torre: ingresso al museo del Futurismo in Sicilia, pianta a quota + 22,10

Fig. 14. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, piastra: attraversamento tra via Roma e piazzetta Monteleone

significati, valenze e potenzialità del suo contesto.<sup>2</sup> Seguendo lo stesso metodo adottato per le procedure di analisi, il progetto di restauro si avvale, pertanto, di due scale di approfondimento, tra loro complementari.

La scala generale tiene conto delle relazioni tra edificio e città e individua nel rapporto con il complesso dell'Olivella, nella ri-fondazione dei percorsi urbani e nella ri-definizione della struttura degli spazi aperti i temi innovativi del progetto.

La scala dell'edificio tiene conto, a sua volta, dei diversi valori riconosciuti ad elementi e parti costitutive dell'opera e identifica nel basamento, nel piano rialzato e nei coronamenti del Palazzo delle Poste, le parti verso cui rivolgere l'attenzione progettuale.

Si prevedono interventi di conservazione e ripristino, desunti, di volta in volta, dalla valutazione dello stato dell'opera.

Si ipotizzano, inoltre, conversioni d'uso per spazi destinati al pubblico che interpretino il nuovo ruolo economico-sociale delle Poste Italiane e l'introduzione di funzioni culturali che, oltre ad incentivare l'uso pubblico dell'edificio, ne esaltino alcune valenze, come per le trasformazioni proposte per la sala degli apparati telegrafici (museo del Futurismo in Sicilia) e la terrazza del piano attico (bookshop, caffetteria), che instaurano rilevanti rapporti visuali con il paesaggio della città.

2. Riguardo al ruolo esercitato da fenomeni di caotica crescita edilizia sul decadimento di opere di architettura moderna e del loro specifico contesto, Pier Giovanni Bardelli sostiene: «A rendere più complessa e più grave la situazione è il fatto che molte di queste opere non sono tutelate [...] e paiono più indifese [...] anche nei confronti della palese aggressione da parte dell'edilizia circostante che [...] tende a sottrarre loro spazio vitale stravolgendo così l'immagine ambientale per la quale e con la quale queste architetture erano state pensate e costruite. [...] È giusto e indispensabile allora che ci si preoccupi a livello scientifico e tecnico della loro tutela, della loro conservazione, del loro restauro e della salvaguardia del loro contesto originario». Cfr. BARDELLI P.G., *Conoscenze strategiche per il restauro dell'architettura moderna. Il caso dell'Unité d'Habitation di Parigi*, in GIMMA M.G. (a cura di), *Il restauro dell'architettura moderna*, Atti del convegno e mostra, Roma 14-16 maggio 1992, Beta Gamma, Viterbo 1993, pp. 125-134, p. 127.

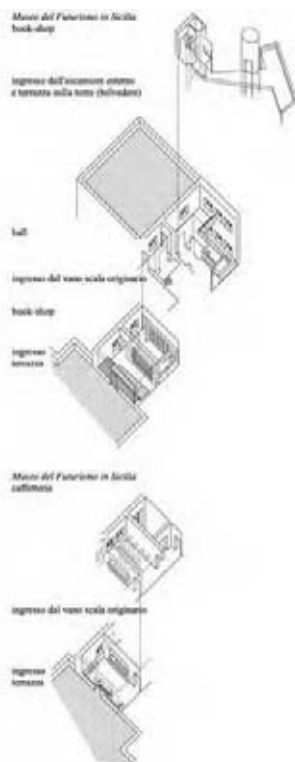
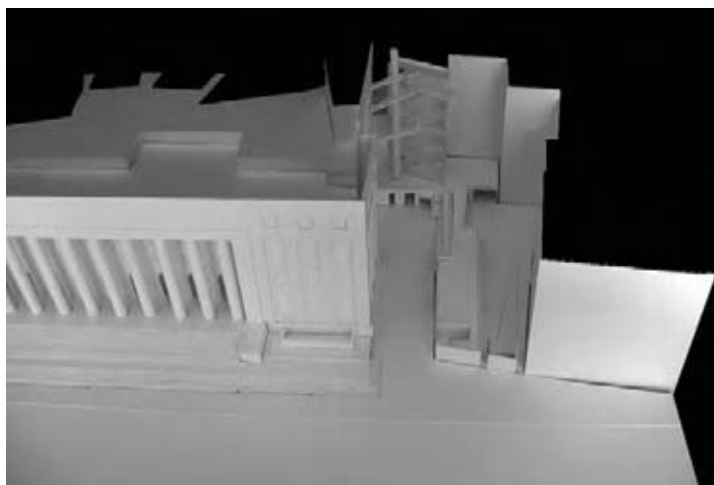
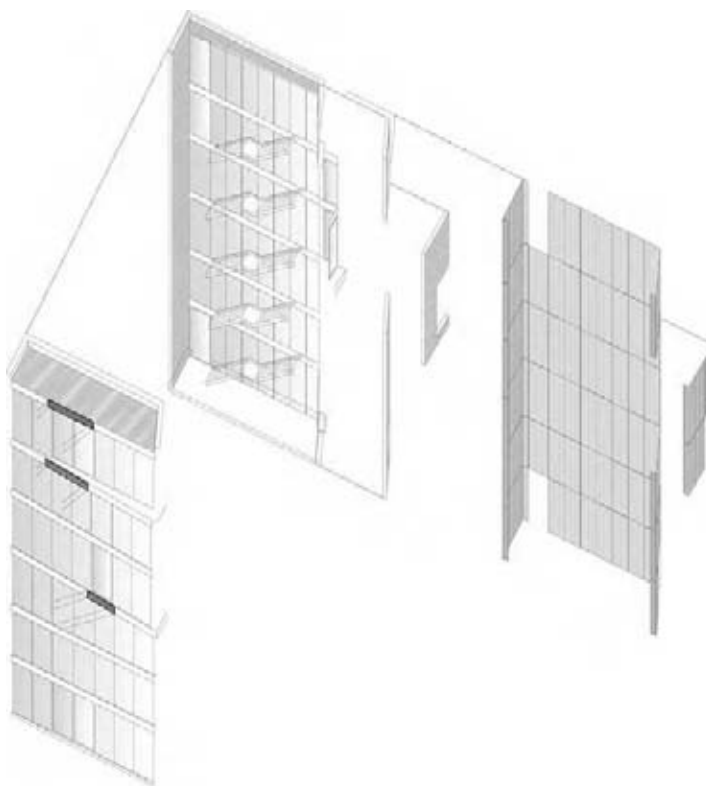


Fig. 15. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, museo del Futurismo in Sicilia: trasformazioni degli spazi al secondo piano e al piano attico

Fig. 16. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, torre: involucro e sistemi di rivestimento



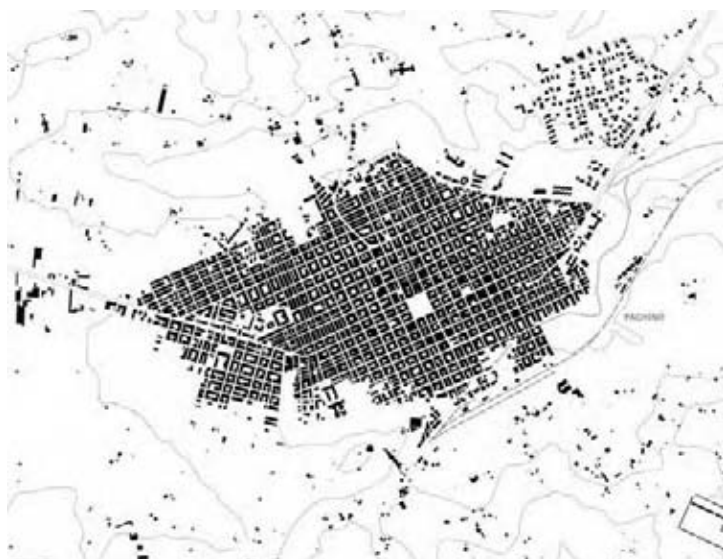
Figg. 17-18. Palazzo delle Poste, progetto di restauro, vista del modello di progetto

Il progetto definisce, quindi, una nuova maglia strutturale volta a ricucire, sottolineare, ri-configurare relazioni tra parti. Gli elementi essenziali attraverso cui si articola l'intervento sono il sistema di spazi aperti, con un giardino tra muri, memoria dell'antico impianto, un basamento abitato che definisce un nuovo suolo e consente l'attraversamento, un organismo-torre, con passaggi sospesi e diversi gradi di trasparenza, che estende, sino alla sommità del Palazzo delle Poste, il circuito esterno dei percorsi urbani.

# *Il restauro del Tempio Valdese di Pachino di Leonardo Ricci*

Andrea Pedalino

La ricerca è stata affrontata acquisendo il processo progettuale come momento per l'approfondimento delle questioni inerenti al restauro del moderno. L'obiettivo della ricerca è dunque la definizione di un metodo che pone a suo fondamento il progetto, inteso come «atto critico e strumento di conoscenza della realtà». Il progetto inteso quindi non solo come oggetto della ricerca ma anche come strumento della stessa ricerca.



La lettura dell'edificio, dunque, l'individuazione dei suoi principi e l'esplicitazione delle relazioni presenti, sono state quelle operazioni che hanno consentito, poi, di effettuare delle scelte, delle trasformazioni coerenti, all'interno del progetto da restaurare.

Una volta stabilito che il restauro è un progetto di architettura,<sup>1</sup> e chiarito il fatto che il progetto non è un atto intuitivo ma parte di una disciplina consolidata, occorre individuare un terreno di prova, un "testo architettonico", da indagare attraverso gli strumenti stessi della disciplina progettuale.

L'edificio individuato come caso di studio per questa tesi è il Tempio Valdese di Pachino (SR), progettato da Leonardo Ricci nel 1964.<sup>2</sup>

La scelta dell'opera è stata orientata non soltanto a partire dalle evidenti qualità architettoniche del manufatto stesso ma, soprattutto, dal ruolo che essa assume all'interno di una ricerca progettuale "originale" come quel-



*Fig. 1. L'isolato sul quale insiste il Tempio Valdese di Pachino, planimetria*

1. PALAZZOTTO E., *Restauro è progetto*, in PALAZZOTTO E. (a cura di), *Il progetto nel restauro del moderno*, L'Epos, Palermo 2007, pp. 43-52.

*Fig. 2. Planimetria di Pachino*

2. La progettazione del Tempio Valdese (1964-65) risale all'epoca in cui Ricci era impegnato nella costruzione del *Villaggio Monte degli Ulivi* a Riesi (CL, 1962-68). Fu proprio in tale occasione che l'allora sindaco di Pachino, dott. Gaetano Fortuna, incontrò l'architetto commissionandogli i progetti per una chiesa valdese e per il piano regolatore dello stesso Comune. La chiesa sarebbe sorta al posto del vecchio tempio, sito in via Torino, in prossimità della piazza principale del paese, la cui costruzione risale al 1093 e che andava demolito. L'edificio fu progettato da Leonardo Ricci con la collaborazione dell'architetto Fabrizio Milanese.



Fig. 3. Ricci L., Tempio Valdese, vista dall'ingresso principale, 2007

Fig. 4. Ricci L., Tempio Valdese, vista del fronte sulla via Torino, 2007



Fig. 5. Ricci L., Tempio Valdese, vista del fronte sul patio interno, 2007

3. L'edificio è citato per la prima volta nel libro BARTOLOZZI G., *Leonardo Ricci: Lo spazio inseguito*, Testo & Immagine, Roma 2004, pp. 47, 52-53.

4. «Il rilevamento dei materiali dell'architettura è un atto significativo da compiere per il riconoscimento delle condizioni della realtà»: Pasquale Culotta.

la di Ricci. Pertanto, il progetto diventa anche occasione per mettere in luce le questioni che emergono da questa architettura, attraverso l'individuazione di un sistema di regole, di principi, che ci permetteranno poi di definire le procedure da seguire per il nostro intervento di restauro.

Lo stesso edificio, inoltre, testimonia come l'architettura valdese abbia trovato nel linguaggio e nelle forme del movimento moderno gli strumenti giusti per esprimere quelli che sono i principi di semplicità e sobrietà posti a fondamento del proprio culto.

La ricerca è stata articolata in tre momenti differenti, ma reciprocamente interconnessi, e cioè: la conoscenza, la critica e la sintesi.

L'indagine conoscitiva, a sua volta, è stata condotta muovendosi contemporaneamente su più fronti, quali:

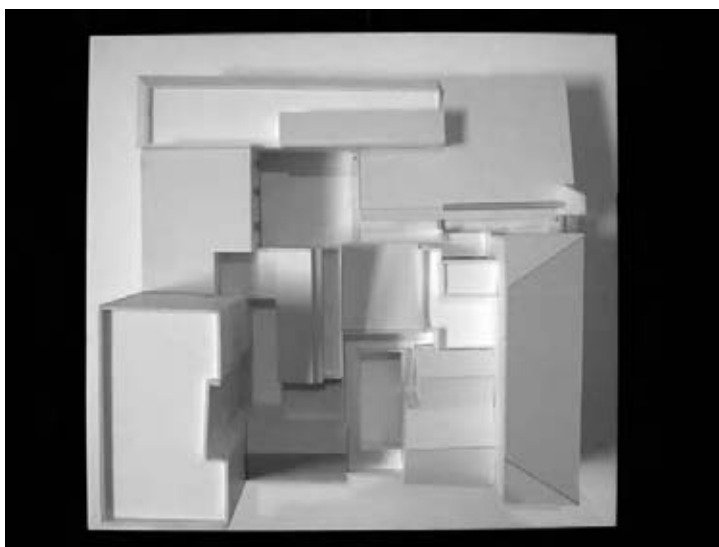
- il reperimento e l'acquisizione del materiale di archivio, fondamentale anche per collocare cronologicamente l'opera, visto che l'edificio, a tutt'oggi, rimane sconosciuto ai più;<sup>3</sup>

- il rilievo<sup>4</sup> scientifico e il ridisegno dell'edificio in questione, dal quale sono emerse alcune incongruenze tra progetto e realizzazione, nonché le manomissioni subite dall'edificio nel corso del tempo;

- la ricerca e la lettura di testi, scritti, articoli e quant'altro è stato prodotto dall'autore, vista come operazione necessaria al fine di individuare quelle che potessero essere le procedure di intervento coerenti con l'edificio da restaurare.

Con gli stessi intenti è stato condotto anche uno studio sulla committenza e sul culto valdese, dal quale è emerso con chiarezza come l'assenza di una liturgia all'interno del culto protestante non ci permette di par-





lare di una vera e propria architettura religiosa, poiché dallo stesso sono state eliminate tutte le cerimonie e le formule che esprimono misteri. In tal caso l'edificio culturale, spogliatosi di tutti i suoi significati e contenuti, cessa di essere un luogo sacramentale per divenire un mero contenitore, atto a radunare o proteggere i fedeli dalle intemperie.<sup>5</sup>

Terminata la fase "istruttoria", si è proceduto poi ad una rielaborazione critica dei dati raccolti, nel tentativo di individuare quali fossero i principi sottesi dall'opera in questione ma che, al contempo, rappresentano una costante in tutta la produzione architettonica di Ricci e che potremmo riferire ad un piano del ragionamento progettuale identificabile nel principio compositivo. Questo determina la forma architettonica e l'articolazione dello spazio interno attraverso l'incastro, slittamento e giustapposizione di piani verticali ed orizzontali, o diversamente inclinati, in una soluzione di continuità tra spazio esterno e spazio interno.

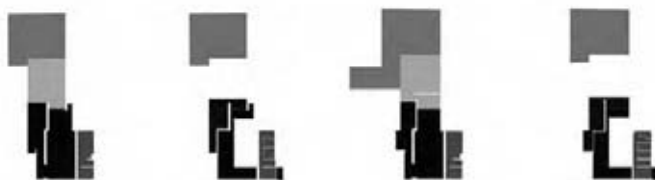


Fig. 6. Tempio Valdese, stato di fatto, plastico, il fronte sulla via Torino

Fig. 7. Tempio Valdese, stato di fatto, plastico, vista dall'alto

5. Ciò si evince principalmente dal fatto che i protestanti utilizzano il termine "tempio" per indicare il locale destinato al culto, volendo con ciò sottolineare che la Chiesa è l'assemblea permanente dei fedeli e non il luogo ove essi si riuniscono. Tale perdita di significati, però, non si ferma solo all'edificio ma si estende anche a tutti quelli che sono i luoghi fondamentali della liturgia cattolica, e quindi agli spazi della celebrazione rituale (altare, ambone, battistero, aula), la cui importanza invece era stata ribadita e sottolineata soprattutto dopo il Concilio Vaticano II.

Fig. 8. Progetto di restauro, ideogrammi di studio. Confronto fra il progetto originale di Leonardo Ricci e lo stato di fatto. Individuazione dei piani orizzontali e dei differenti ambiti funzionali

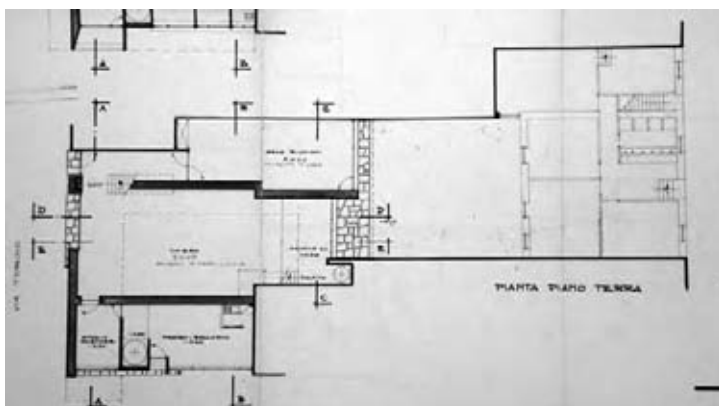


Fig. 9. Ricci L., Tempio Valdese, Progetto originale, 1964, pianta del pianoterra, UTC di Pachino

Fig. 10. Tempio Valdese, rilievo, pianta del pianoterra



Fig. 11. Tempio Valdese, rilievo, sezione trasversale

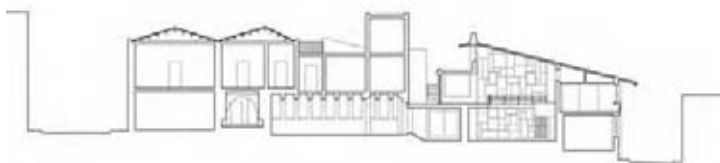


Fig. 12. Tempio Valdese, rilievo, sezione longitudinale



6. Il pensiero e l'architettura di Ricci si fondano su una concezione nuova dell'abitare, una concezione esistenzialista che parte dal considerare la Terra ed ogni parte di essa come il luogo, il "contenitore" degli atti quotidiani degli uomini e delle loro relazioni. Un luogo dove tutti possono vivere in modo nuovo, semplice, "aperto". La teoria della *città terra* sostanzia ogni sua opera. Cfr. RICCI L., *Anonimo del XX secolo*, il Saggiatore, Milano 1965, p. 184.

Fig. 13. Progetto di restauro, pianta del pianoterra, interventi effettuati



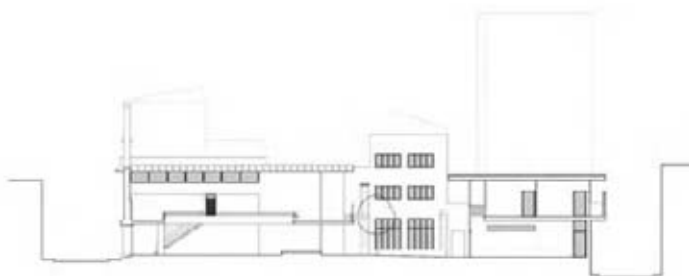
In tal modo Ricci realizza uno spazio continuo, fluido, dinamico, fortemente caratterizzato dalla luce, che trova la sua ragion d'essere nell'uomo inteso come individuo che pensa, vive ed abita quegli spazi, ma anche membro di una "comunità"<sup>6</sup> con la quale egli si relaziona, condivide esperienze ed emozioni. Uno spa-

zio imprevedibile dall'esterno ma che, sostanzialmente, nasce dall'accostamento di ambiti funzionali: in questo caso l'ambito della chiesa - sala riunioni e quello dei servizi. Ciascuno di questi ambiti istaurava, rispettivamente, un rapporto ben preciso con il patio interno, la strada ed il paesaggio.

Nel corso del tempo l'edificio è stato sottoposto ad alcuni interventi che hanno completamente alterato i succitati rapporti, nonché la qualità di questi spazi.

A seguire l'elaborazione critica, si è poi passati alla fase successiva, quella della sintesi, e quindi del progetto.

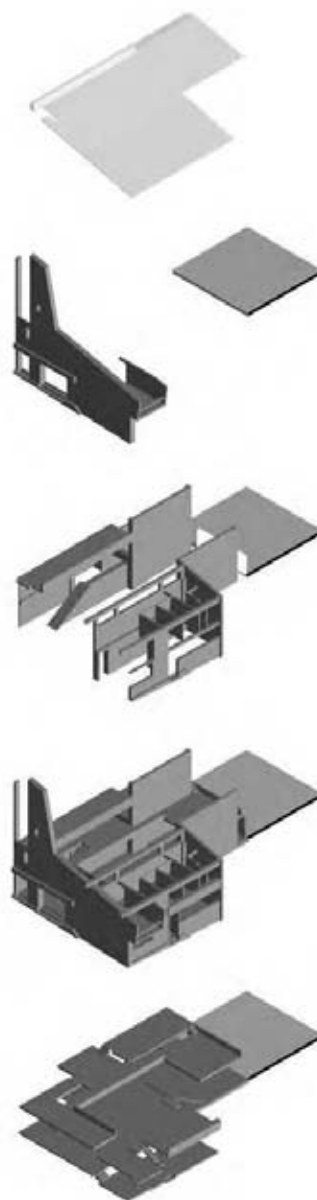
Il nostro intervento sull'edificio-chiesa, tenuto conto di quanto fin qui accennato, guarda alla riconfigurazione della spazialità originaria, attraverso una serie di azioni puntuali che mirano a ridefinire i rapporti col patio interno e la via Menotti. A tal fine sono state individuate tre aree – la sala riunioni, la chiesa, la zona dei servizi – per ciascuna delle quali è stata fatta una specifica ipotesi di intervento, nella coerenza generale delle scelte.



Le altre questioni affrontate dal progetto sono: l'aggiornamento del sistema tecnologico; il progetto del patio interno; il progetto dell'asilo.

Il progetto di aggiornamento tecnologico, che ha interessato il sistema di raccolta e smaltimento dell'acqua piovana e gli infissi, cerca di risolvere un problema di ordine tecnico, che comporta anche una difficoltà di carattere formale, attraverso la individuazione di sistemi idonei alla risoluzione dei problemi proposti.

Il progetto del patio, invece, guarda a questo spazio

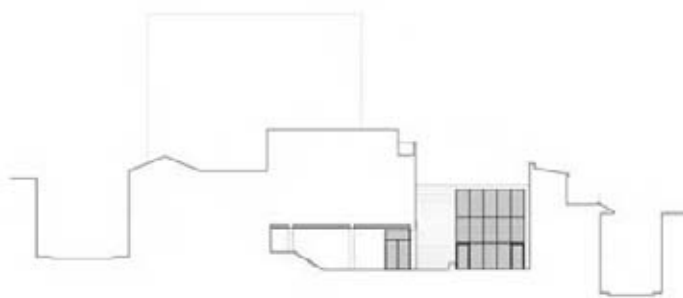


*Fig. 14. Progetto di restauro, individuazione dei principi architettonici, scomposizione per piani dell'edificio*

*Fig. 15. Progetto di restauro, prospettiva dell'asilo*

*Fig. 16. Progetto di restauro, sezione longitudinale*

Fig. 17. Progetto di restauro, sezione trasversale



7. «Avrei anche un sogno segreto. Poter progettare e costruire una sola cosa. Qualcosa come una chiesa. Una chiesa nel suo significato primo di casa per tutti. Non solo casa di cristiani, o del popolo o degli anziani od una delle tante case di parte. Una casa che sia aperta giorno e notte. Per stare insieme. Per rompere il cerchio di solitudine, alienazione, odio che si stringe sempre più. Per gli innamorati. Per i padri e le madri. Per i figli. Per gli amici. Per tutti coloro che vivono nella città e sentono il desiderio di stare insieme in pace e con amore. Ma questo è un sogno che per realizzarlo non posso progettare e costruirlo da me...». Dall'Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze di Leonardo Ricci, Firenze 1980-81. VASIC VATOVEC C., *Leonardo Ricci, architetto "esistenzialista"*, Edifir, Firenze 2005, pp. 94-96.

8. Molti degli impegni e delle attività valdesi nel campo dell'istruzione e della formazione sono verificabili anche attraverso la produzione architettonica di Ricci, grazie alle realizzazioni dei suoi progetti per i valdesi. In essi, infatti, la presenza di strutture formative ed assistenziali si ricollega sicuramente all'importanza che il tema sociale riveste all'interno della comunità valdese. La stessa importanza che esso acquista, per altri versi, nella personale ricerca progettuale condotta dall'architetto.

come "spazio delle relazioni", in ossequio a quel "desiderio del vivere comune"<sup>7</sup> che da sempre rappresenta una costante rintracciabile in tutte le architetture progettate da Ricci.

Il progetto dell'asilo, infine, diventa condizione necessaria per restaurare un principio insito tanto nell'architettura dell'architetto quanto in quella valdese, e cioè quello di essere prima di tutto una "architettura sociale",<sup>8</sup> utile, necessaria.

Un'architettura i cui tratti distintivi sono la semplicità e la sobrietà, ma che al contempo assume un ruolo ben preciso all'interno del contesto nel quale essa si inserisce, cercando altresì di dare a questo spazio una connotazione di ulteriore qualità nel conferirgli un significato più ampio e più vicino all'opera di Ricci.



# Complesso INA-Casa “Villaggio Santa Rosalia” a Palermo. Progetto di restauro e confronto con l’esperienza delle Viviendas Sociales a Madrid

Fabio Sedia

La ricerca si propone di lavorare intorno alla comprensione di temi e modi del Restauro del Moderno nei confronti di una esperienza peculiare come quella dei quartieri di edilizia economica e popolare del secondo dopoguerra in territori siciliani e nell’area mediterranea, individuando come ambito specifico di studio il complesso INA-Casa “Villaggio Santa Rosalia”<sup>1</sup> a Palermo, a confronto con l’esperienza coeva madrilenana del *Poblado Dirigidos* di *San Cristóbal de los Ángeles*.<sup>2</sup>

La ricorrenza, in Italia, del cinquantenario del Piano INA-Casa (1949-1999), del centenario della legge Luzzatti, corrispondente all’istituzione dell’*Instituto de Reformas Sociales* in Spagna (1903-2003),<sup>3</sup> ha contribuito a promuovere il dibattito sul futuro di questi quartieri attraverso convegni, seminari e mostre. Questo interesse culturale si intreccia con alcune questioni del dibattito sull’architettura contemporanea che riguardano:

a) le periferie urbane con le quali molti quartieri INA-Casa condividono caratteri di marginalità, degrado e implicazioni socio-culturali;<sup>4</sup>

b) alcuni orientamenti culturali provenienti anche da prospettive economiche che sottolineano il ruolo interessante per quanto riguarda atti quali riuso, riqualificazione, trasformazione e restauro dell’edilizia esistente come nuova prevalente forma di riorganizzazione della città contemporanea;<sup>5</sup>



1. Il 24 febbraio 1949 il Parlamento italiano approva il disegno di legge Fanfani, “Provvedimenti per incrementare l’occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori”, dando avvio al Piano INA-Casa. All’interno di questo piano viene realizzato il Villaggio Santa Rosalia progettato dagli architetti Giuseppe Spatrisano e Severino Tortorici. Per un maggiore approfondimento sul tema dell’INA-Casa si rimanda ai testi: BERETTA ANGIUSSOLA L. (a cura di), *I 14 anni del Piano INA-Casa*, Roma 1964 e DI BIAGI P. (a cura di), *La Grande Ricostruzione. Il piano INA-Casa e l’Italia degli anni 50*, Roma 2001.

2. L’organizzazione dei *Poblados Dirigidos* viene istituita nel 1959 come ente promotore per la costruzione di *Barrios Sociales* a Madrid. La costruzione di questi rientra all’interno delle misure adottate dal *Plan de Urgencia Social de Madrid* (istituito dalla legge del 13 novembre del 1957). Nello stesso anno viene realizzato il *Poblado Dirigido* di *San Cristóbal de los Ángeles* sotto la direzione dell’architetto Eugenio Cesar Estellés. Per un approfondimento sul tema delle *Viviendas Sociales* e sui *Poblados Dirigidos* si veda: MOYA GONZALES L., *Barrios de Promoción Oficial, Madrid 1939-1976*, Madrid 1983; SAMBRICIO C., *Madrid, vivienda y urbanismo. 1900-1960*, Madrid 2004; LOPEZ DIAZ J., *La vivienda social en Madrid 1939-1959*, Madrid 2007.

Fig. 1. Villaggio Santa Rosalia, planimetria generale e rete stradale, progetto originario, 1953. Tavola allegata alla documentazione dell’Appalto-Concorso, Archivio Spatrisano, Palermo

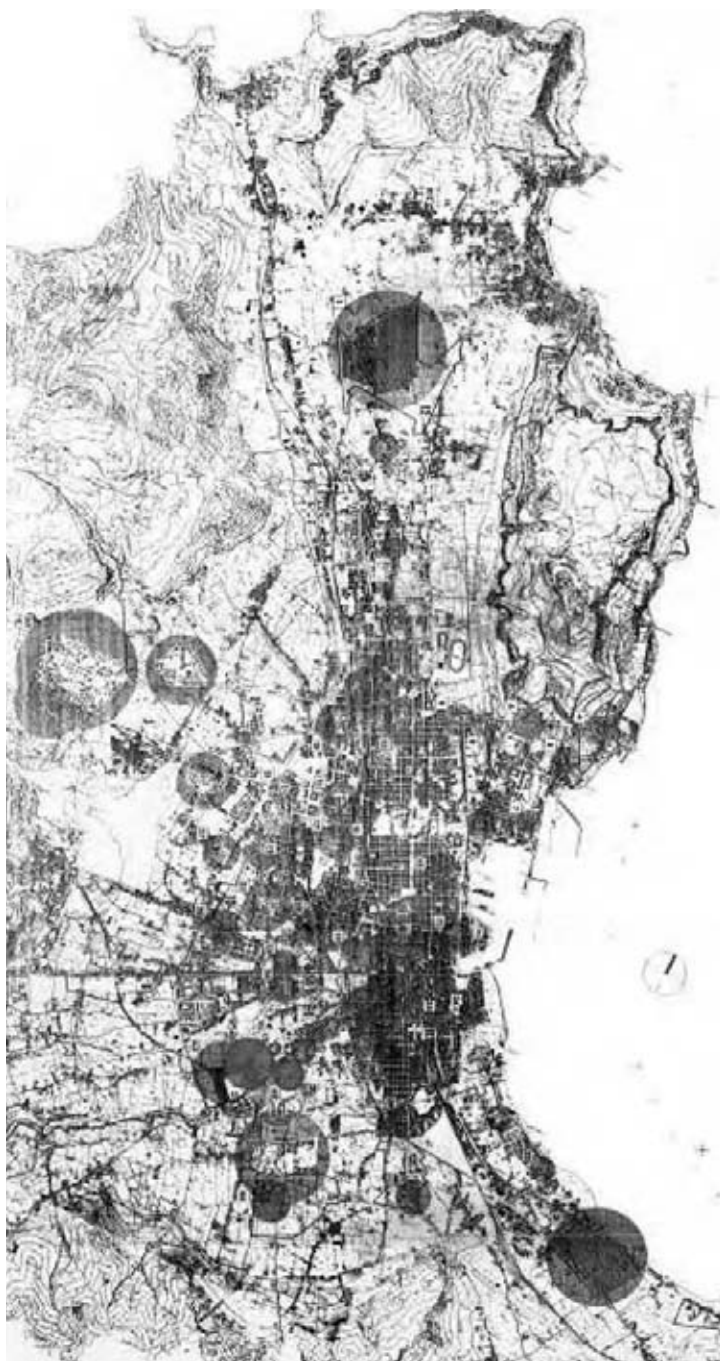
3. La legge Luzzatti, varata il 31 maggio 1903, è il primo provvedimento legislativo inerente l'edilizia economica e popolare in Italia. Contemporaneamente in Spagna, con Real Decreto del 23 aprile 1903, viene istituito l'*Instituto de Reformas Sociales* che promuove le prime iniziative legislative per la costruzione di case popolari che ebbero la loro prima attuazione con la costituzione delle *Casas Baratas* nel 1911.

4. Nella maggior parte dei casi il degrado è dovuto alla cattiva o mancata gestione del patrimonio da parte degli organi preposti e alla mancata realizzazione dei servizi minimi di urbanizzazione, che li avrebbero resi autonomi ed efficienti. Negli ultimi anni, si è innescato un dibattito sul concetto di riqualificazione e tutela, che identifica questi quartieri come Documenti della Modernità.

5. Si fa riferimento in particolare alle teorie di Jeremy Rifkin presentate alla Biennale di Venezia del 2008 con il titolo *Out There: Architecture Beyond Building*. In questa occasione Rifkin presenta la "Carta per l'architettura del prossimo millennio", una sorta di manifesto ecologico in cui sostiene che nel prossimo futuro gli architetti si troveranno a dover "riciclare" gli edifici esistenti a scapito della costruzione di nuovi.

*Fig. 2. Palermo, quadro generale degli interventi dell'istituto (IACP) dal 1925 con l'inserimento dei piani di zona della legge 18 aprile 1962 n. 167*

6. Si veda a tal proposito: IRACE F. (a cura di), *Casa per tutti. Abitate la città globale*, Milano 2008, catalogo della mostra della Triennale di Milano nel maggio-settembre 2008; GAROFALO F. (a cura di), *L'Italia cerca Casa. Progetti per abitare e riabitare la città*, Milano 2008, catalogo del padiglione italiano della biennale di architettura di Venezia del 2008; BELLICINI L., *Ritorna il problema della casa*, in «Casabella», n. 774, febbraio 2009, pp. 13-15; BRAGHIERI N., *Sociale, economica, popolare*, in «Casabella», n. 774, febbraio 2009, pp. 16-21.



c) una nuova emergenza abitativa che riporta l'interesse del dibattito architettonico sulla centralità del tema della casa;<sup>6</sup>

d) la nuova esperienza madrilena sulla centralità del tema della casa sociale.

L'esperienza spagnola costituisce infatti un importante termine di confronto con la realtà italiana sia per affinità culturali, insediative e storiche, sia per un parallelismo con le principali questioni affrontate negli anni 40 sul tema dell'abitare che hanno portato alla definizione di "Casa per tutti".

L'opportunità di questo confronto nasce pertanto dalla considerazione che la storia di questi quartieri determina esiti diversi e interessanti.

In Italia i quartieri si rivelano più come entità isolate



*Fig. 3. Villaggio Santa Rosalia, schema indicativo piante e giardinaggio lotto Est, progetto originario, 1953. Tavola allegata alla documentazione dell'Appalto-Concorso, Archivio Spatrisano, Palermo*



*Fig. 4. Villaggio Santa Rosalia, foto aerea della porzione Est, s.d. Da MIRMINA C., Un sistema di 10.000 case. L'attività dell'ESCAL dal 1950 al 1968, Palermo 2006, Tesi di laurea, relatore M. Giorgianni*

rispetto al contesto, non assumendo un'identità urbana vera e propria; in Spagna si riscontra invece un atteggiamento più diretto verso una forma complessiva, come fulcri di nuove polarità urbane, emblemi di una nuova cultura abitativa. Nel campo del restauro e delle trasformazioni in Spagna gli interventi costituiscono innanzi tutto un vero e proprio progetto – non solo di architettura – rivolto verso nuove forme dell'abitare, e oggi anche in rapporto alle sollecitazioni indotte dalle condizioni multietniche della comunità.<sup>7</sup>

Il *Barrio de San Cristóbal de los Ángeles* a Madrid è stato individuato come caso emblematico in cui una serie di differenti interventi, sia per gli spazi aperti che per le residenze, evidenzia l'attenzione per molteplici temi quali: demolizione-ricostruzione, sostituzione, modificazione attraverso l'applicazione di principi di



*Fig. 5. Villaggio Santa Rosalia, foto aerea della porzione Est, 2002*

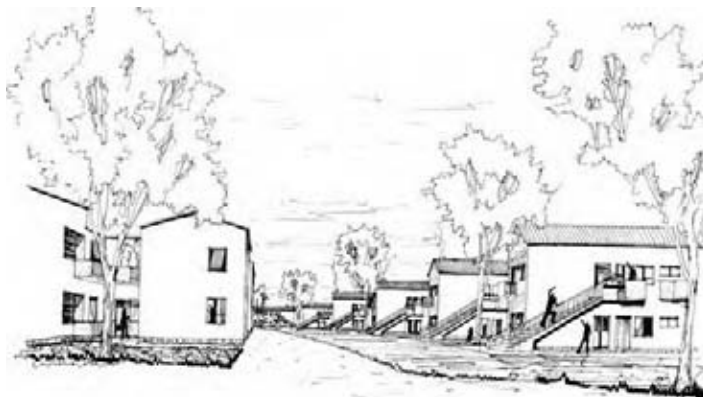


7. Non sono più i senza tetto, la famiglia tradizionale si disgrega verso nuove forme di convivenza; la società è multietnica e non si struttura per classi sociali, ma per gruppi di appartenenza; è cambiata l'utenza: studenti, anziani, extracomunitari (*social hosting*), giovani coppie, single.

Fig. 6. Villaggio Santa Rosalia, foto dello spazio aperto dell'isolato oggetto del progetto di restauro dopo i lavori di completamento, 1964. Dalla "Relazione sullo stato dei lavori e sulla contabilità relativa alle sistemazioni esterne del cantiere n. 6972 in Palermo (S. Rosalia)", Archivio IACP, Palermo



Fig. 7. Villaggio Santa Rosalia, schizzo prospettico dello spazio aperto dell'isolato oggetto del progetto di restauro, 1953. Allegato alla documentazione dell'Appalto-Concorso, Archivio Spatrisano, Palermo



8. I progetti esaminati riguardano per la *Rehabilitación energética*, *Regen Link: renovación energética de los bloques de viviendas en San Cristóbal de los Ángeles*, 2003; per la *Rehabilitación* il *Proyecto ejecución para la rehabilitación integral de 48 viviendas en C/Rocafort n. 14-16-18-20*, arch. Alfonso Azqueta; per la *Sustitución de un edificio*, *proyecto de sustitución de 54 viviendas con protección pública en alquiler*, Paseo de Maria Droc, arch. Carvajal Casariego Rezmak, 2005; per il progetto degli spazi aperti la *Propuesta para la calidad de vida en San Cristóbal de los Ángeles*, lavoro di ricerca del corso *Barrios Habitables. Estrategias de planeamiento para la calidad de la vida*, prof. A. Hernandez Aja, 2007.

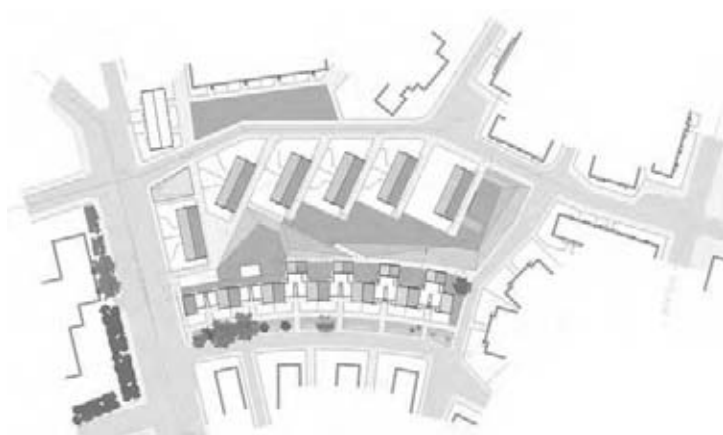
Fig. 8. Villaggio Santa Rosalia, l'isolato oggetto del progetto di restauro, ridisegno dello stato di fatto

minimo intervento, innovazione tecnologica, adattabilità, sostenibilità e flessibilità.<sup>8</sup>

L'analisi condotta sul Villaggio Santa Rosalia ha restituito un utile ambito di conoscenza, orientata soprattutto verso la identificazione dei caratteri architettonici e tipologici dei diversi edifici, delle relazioni e i rapporti del quartiere con il contesto urbano, degli spazi aperti, delle loro destinazioni d'uso e dei relativi cambiamenti. La ricerca si origina dalle diverse problematiche legate alla qualità e alla destinazione degli spazi aperti connessi e adiacenti agli edifici, con lo scopo di individuare, attraverso il confronto tra elementi originari del







STATO DI FATTO  
quota + 0,76



STATO DI FATTO  
quota + 3,76



quartiere e i cambiamenti, criteri e strategie per il progetto di restauro. Uno degli obiettivi principali è la riqualificazione dell'intero quartiere e la ridefinizione dei suoi caratteri originari attraverso il rafforzamento dei suoi principi costitutivi, del valore architettonico e dell'identità urbana.

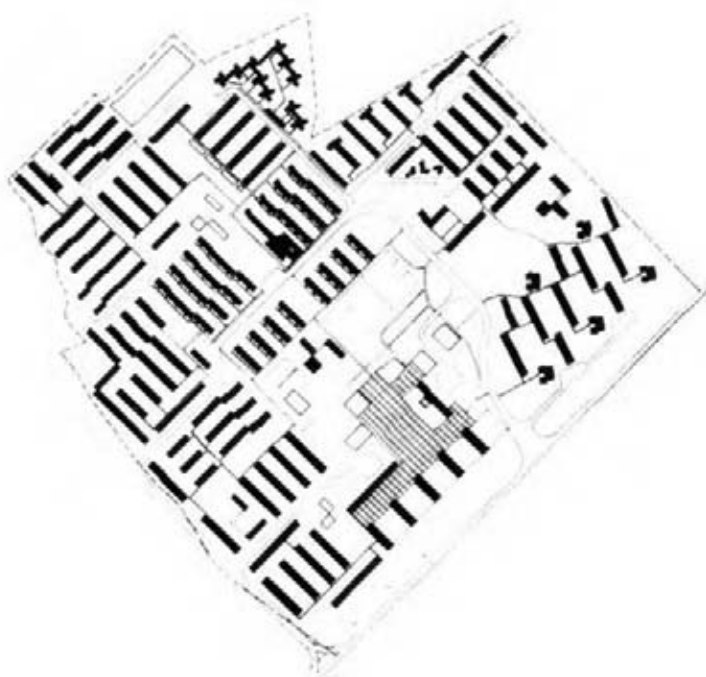


Fig. 9. Villaggio Santa Rosalia, l'isolato oggetto del progetto di restauro, progetto degli spazi aperti



Fig. 10. Villaggio Santa Rosalia, foto dello spazio aperto dell'isolato oggetto del progetto di restauro, 2007

Fig. 11. Villaggio Santa Rosalia, il sistema delle logge dell'edificio O, piante e prospetti, stato di fatto

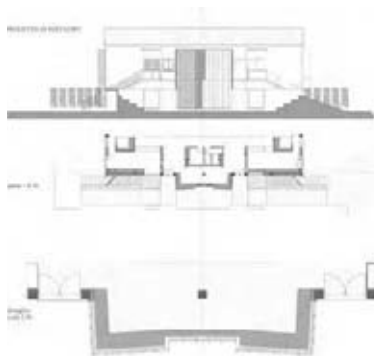


Fig. 12. Villaggio Santa Rosalia, il sistema delle logge dell'edificio O, piante e prospetti, progetto

Fig. 13. Poblado Dirigido de San Cristóbal de los Ángeles, schema generale, 1959. Cfr. BATTALLAER ENGUIX J.J., DE LUCIO R.L., RIVERA BLASCO D., TEJERA PARRA J., Guía del urbanismo Madrid/s.XX, Madrid 2004, p. 188



Fig. 14. Poblado Dirigido de San Cristóbal de los Ángeles, foto aerea 14/01/1961. Paisejes Espanoles g.a, Archivo EMVS, Madrid

9. In particolare lo “spazio corte” che tiene insieme i due sistemi edilizi è delimitato a nord da una lunga cortina con una leggera curvatura costituita da residenze di tipo “L” che segue l’andamento di una delle strade di bordo, e a sud da “case isolate”, di tipo “O”, con andamento ortogonale rispetto all’asse principale del quartiere.



Fig. 15. Barrio de San Cristóbal de los Ángeles, foto aerea, 2002. Archivo EMVS, Madrid. È evidenziata la posizione del bloque 810, oggetto del concorso Regen Link: renovación energética de los bloques de viviendas en San Cristóbal de los Angeles, 2003

Fig. 16. Barrio de San Cristóbal de los Ángeles, bloque 810, pianta tipo e prospetto S-O, ridisegno dello stato di fatto e progetto, 2003 (concorso), 2006 (realizzazione). Progetto vincitore del concorso Regen Link: renovación energética de los bloques de viviendas en San Cristóbal de los Angeles, arch. Margarita Luxan

Nelle varie fasi di conoscenza del quartiere sono emerse questioni come quelle legate alla qualità e funzione degli spazi aperti connessi e determinati dalla composizione d’insieme degli edifici abitativi.

Il quartiere si costituisce di due parti, Est e Ovest. L’ambito di studio per il progetto di restauro si colloca in isolato della porzione Est, tra i diversi tipi di tracciato viario e di spazio aperto, come quello di testata in cui era stato disegnato originariamente l’edificio della delegazione comunale.

Proprio in questo isolato i diversi tipi di spazio aperto hanno subito modificazioni che hanno originato veri e propri cambiamenti radicali rispetto alla loro destinazione e conformazione. Infatti il peculiare assetto topografico e orografico del suolo, aveva suggerito ai progettisti un impianto articolato e particolare, accentuandone il carattere pubblico e ludico: ne conseguiva una definizione tipologica e volumetrica degli edifici residenziali tale da confermare uno dei principi insediativi di base, quello dell’unità di vicinato.

Gli edifici di due piani che compongono una “parte” dell’isolato costituiscono un vero e proprio sistema a corte, sono aggregati tra di loro secondo una successione lineare geometrica semplice e ripetuta, ma complessa nella articolazione e negli scambi con gli spazi aperti di stretta pertinenza e con quelli comuni e attrezzati dell’intero quartiere.<sup>9</sup>

I cambiamenti riscontrati sono stati raggruppati in due categorie: edificio/contesto ed edificio/spazio interno. In ciascuna di queste categorie si sono individuati ambiti e scale appropriati per il progetto di restauro.

Per gli spazi aperti si sono prefigurate una nuova e organica definizione funzionale e una diversa riconfigurazione rispetto alla natura urbana circostante e agli edifici connessi; per gli edifici residenziali: cambiamenti nella riorganizzazione degli alloggi dei pianoterre e nelle destinazioni d’uso, nuovi collegamenti verticali e nuovi accessi, e nella diversa riconfigurazione volumetrica ampliamento e inserimento di nuovi corpi e spazi esterni-logge.



## *Cronistoria del dottorato*

a cura di Emanuele Palazzotto

Il Collegio dei Docenti, al momento dell'attivazione del Dottorato, era composto dai proff. Cesare Ajroldi, Alessandro Anselmi, Francesco Cellini (coordinatore), Pasquale Culotta, Claudio D'Amato, Antonino Della Gatta, Antonio Fabiano, Giuseppe Laudicina, Giuseppe Leone, Tilde Marra.

I professori Alessandro Anselmi e Antonio Fabiano si sono dimessi nel 1994.

In seguito al trasferimento nel 1996 del prof. Francesco Cellini alla Terza Università di Roma, il coordinamento del dottorato è passato al prof. Pasquale Culotta.

Dall'Università di Reggio Calabria, sempre nel 1996, si sono uniti al Collegio i proff. Laura Thermes e Franz Prati, quest'ultimo, trasferitosi nel 1998 alla Facoltà di architettura di Genova, si è dimesso lo stesso anno dal dottorato.

Nel 1999 sono giunti dall'Università di Reggio Calabria il prof. Giuseppe Arcidiacono e dal Politecnico di Bari il prof. Attilio Petruccioli.

Nel 2000, in seguito a pensionamento, il prof. Laudicina è decaduto dal Collegio.

Nel 2001 sono usciti dal Collegio i professori D'Amato e Petruccioli del Politecnico di Bari (che a partire dal XV ciclo non è più consorziato con Palermo), e a sostituirli sono stati chiamati il prof. Antonino Marino dall'Università di Reggio Calabria e, successivamente, il prof. Ludovico Maria Fusco dall'Università di Napoli "Federico II".

Nel 2002 la prof.ssa Thermes è uscita dal Collegio e sono entrati i proff. Marcello Sèstito dall'Università di Reggio Calabria e Michele Cometa dall'Università di Palermo.

Nel 2005 sono entrati nel Collegio i proff. Emanuele Palazzotto e Andrea Sciascia. Nel 2006 sono entrati nel Collegio i proff. Stefano Piazza e Renata Prescia. Nel 2006, a causa dell'imatura scomparsa del prof. Pasquale Culotta, il coordinamento del dottorato è passato al prof. Cesare Ajroldi.

Nel 2007 sono usciti dal Collegio i proff. Giuseppe Leone, Michele Cometa e Stefano Piazza e sono entrati Francesco Cannone, Dario Costi, Francesco De Simone, Pierfranco Galliani, Francesco La Regina e Vincenzo Melluso.

I temi di ricerca svolti e in corso di svolgimento da parte dei dottorandi, sostanzialmente, segnano quattro fasi e quattro aree di interesse disciplinare.

Sinteticamente:

con la prima fase si è esplorata la *Didattica della progettazione architettonica nelle Scuole di Architettura*; nella seconda si è indagato sulla tematica: *Parti, insieme e sistemi nella costruzione dell'architettura*; la terza fase ha indagato sull'argomento *Luogo e atopia nell'architettura del Mediterraneo*.

Le tesi dei dottorandi del XIII ciclo sono state orientate sul tema: *Centro e memoria nell'architettura del Mediterraneo*, confermando l'interesse di indagine nel contesto geografico e culturale del Mediterraneo e al contempo di mantenere sul piano teorico la problematica disciplinare aperta ad approfondimenti diversificati.

Per il ciclo XV il tema specifico è stato: *La scienza del progetto per l'architettura del manufatto. La casa temporanea e nuovi modi di abitare la città*.

A segnare una quarta fase negli interessi di ricerca del dottorato, comunque sempre centrati sulla scienza del progetto, a partire dal XVI ciclo il tema precedente è stato declinato su: *La scienza del progetto per l'architettura del manufatto. Il restauro del Moderno e nuovi modi di abitare la città*.

Per tutti i cicli successivi, in considerazione della rilevanza critica e scientifica dimostrata dal tema, e dei riconoscimenti già ottenuti dal dottorato per il suo impegno in tale direzione di ricerca, il tema de *La scienza del progetto nel Restauro del Moderno* è stato confermato come ambito generale su cui fare convergere tutte le ricerche dei dottorandi.

A seguire sono riportati i nomi di tutti i dottorandi che hanno frequentato il dottorato sin dalla sua istituzione e i titoli di tutte le rispettive ricerche già concluse.

Tema generale:

**Il linguaggio e lo spazio nella didattica del progetto architettonico**

(cicli VI-IX)

### **VI ciclo**

Vincenzo Napoli, tutor: Prof. Giuseppe Leone, *Progetto e contesto urbano: l'approccio di Vittorio Gregotti nella scuola di Palermo*

Sirus Nikkhoo, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *L'insegnamento di Alberto Samonà a Palermo dal 1966 al 1976* (esame finale non esitato)

Valerio Palmieri, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Saverio Muratori alla facoltà di Architettura di Roma. 1954-68*



Giovanni F. Tuzzolino, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Salvatore Cardella e Gino Pollini alla facoltà di Architettura di Palermo*

### **VII ciclo**

Fabio Alfano, tutor: Prof. Tilde Marra, *L'insegnamento della progettazione e la "dimensione poetica" dell'architettura*

Giuliana De Fazio, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *La didattica della Composizione architettonica a Reggio Calabria. 1970-90*

Anna Bruna Menghini, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Saverio Muratori alla facoltà di Architettura di Roma. 1954-68*

Luigi Stendardo, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Le scuole di Napoli e Pescara negli anni settanta: l'approccio della "Tendenza"*

### **VIII ciclo**

Giuseppe Di Benedetto, tutors: Prof. Cesare Ajroldi, Prof. Angelo Torricelli, *La scuola di Architettura di Palermo dal 1779 al 1865. L'insegnamento accademico in rapporto agli interventi e le ipotesi di trasformazione della città*

Alessandro D'Amico, tutor: Prof. Francesco Cellini, *Istanze sperimentali e linguaggi mediterranei nella formazione della "scuola" di architettura di Palermo tra il 1935 e il 1955*

Gennaro Ferrari, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *L'insegnamento dei "Caratteri degli edifici" nelle facoltà di Architettura italiane dal 1935 al 1975*

Ugo Pagliaro, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Territorio, forma urbana e progettazione architettonica. Metodologie e principi didattici nella tesi di laurea in Composizione architettonica nella facoltà di Architettura di Reggio Calabria dal 1972 al 1994*

### **IX ciclo**

Rossana Carullo, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *L'insegnamento dell'architettura nell'I.U.A.V. dal '45 al '64. Percorsi didattici e aspetti di un'identità culturale*

Emanuele Palazzotto, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *La ricerca della "Arte Nova" tra didattica e professione a Palermo. 1860-1915*

Antonio Riondino, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *L'insegnamento di Ludovico Quaroni nella facoltà di Architettura di Roma dal 1964 al 1971. La progettazione della città e l'ampliamento dei confini disciplinari*

Fabrizio Tramontano, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *L'attività didattica di Louis I. Kahn: student, lecturer, critic and professor of architecture (1947-74)*

Tema generale:

**Parti, insieme e sistemi nella costruzione dell'architettura. Luogo identità e atopia**

(cicli X-XII)

### **X ciclo**

Tania Culotta, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Il progetto di Architettura e l'archeologia*

Michele Montemurro, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *La costruzione in pietra da taglio in Francia e in Italia nei secoli XVIII-XX*

Maria Dolores Morelli, tutor: Prof. Antonino Della Gatta, *Da Mestre a Palermo, il tema della "nuova dimensione" nei concorsi di architettura in Italia dal '59 al '70. Nuovi vocaboli e tipi architettonici*

Steven T. Minnich, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, 1976-1990. *Organizzazione della didattica e dell'insegnamento alla Syracuse University sotto la direzione di Werner Seligmann: una chiave di lettura per comprendere i cambiamenti avvenuti nel sistema educativo americano*

### **XI ciclo**

Francesco Defilippis, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Architettura in pietra e stereotomia. Rapporto tra tecniche stereotomiche e forma degli elementi costruttivi nel progetto moderno di strutture archivolte*

Giuseppe Rotolo, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Storia e progetto: legami e continuità nelle teorie e nella pratica dell'intervento sulla preesistenza a Palermo nel XX secolo*

Valentina Acierno, tutor: Prof. Tilde Marra, *Caratteri permanenti nella teoria e nella prassi dell'architettura in Catalogna. Architettura e costruzione nell'opera di: L. Clotet / I. Paricio, C. Ferrater, J. Llinas, E. Miralles, E. Torres / J.A.M. Lapeña*

Mario Gurreri, tutor: Prof. Tilde Marra, *Spazio, struttura, involucro nelle architetture milanesi di Asnago e Vender (1947-1969)*

Marco Valenti, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Caratteri dell'architettura italiana nel Dodecanneso (1924-1944). La transizione al moderno nell'area culturale plastico-muraria del Mediterraneo*

## **XII ciclo**

Daniela Catalano, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *L'arte della replica. Questioni d'Architettura nel rifacimento di elementi in pietra da taglio nell'architettura muraria*

Luisa Ferro, tutors: Prof. Pasquale Culotta, Prof. Angelo Torricelli, *L'insegnamento di Dimitri Pikionis al Politecnico di Atene. Teoria, metodo e contesto*

Cristina Giuffrè, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *L'abitazione in Israele nell'opera degli architetti europei tra il 1920 e il 1948*

Luca Labate, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *Caratteri architettonici e riforma costruttiva della casa tradizionale in muratura in Terra di Bari*

Raffaella Riva Sanseverino, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Atlante sulla forma dell'insediamento microinsulare: le isole circumsiciliane*

Giuseppe Todisco, tutor: Prof. Franz Prati, *Rudolf Michael Schindler. La scoperta di un metodo per l'integrazione tra culture diverse nella costruzione della "casa moderna" californiana. 1921-23.*

Tema generale:

**Centro e memoria nell'architettura del Mediterraneo**  
(cicli XIII-XIV)

## **XIII ciclo**

Maria Eliana Madonia, tutor: Prof. Giuseppe Leone, *Identità, continuità e risignificazione mediterranea nella contemporaneità: Trapani, approdo-limite*

Loredana De Nito, tutors: Prof. Pasquale Culotta, Prof. Gabriel Ruiz Cabrero, *L'architettura dei nuevos pueblos di José Luis Fernandez del Amo. Fondazioni agrarie in Spagna: 1953-1964*

Adriana Galbo, tutor: Prof. Laura Thermes, "*La fenetre est l'un des buts essentiels de... l'Architecture*" *Modalità di relazione interno-interno nell'architettura contemporanea europea*

Adele Picone, tutor: Prof. Antonino Della Gatta, *La costruzione della forma e gli elementi naturali nell'architettura egiziana dalle esperienze vernacolari alle opere di H. Fathy e Ramses Wissa Wassef*

Ketty Muscarella, tutor: Prof. Tilde Marra, *Problemi di forma e figura del territorio. Il muro di pietra a secco e la costruzione del paesaggio mediterraneo. Tre aree di studio: il territorio dell'Etna, gli Iblei, l'isola di Filicudi*

#### **XIV Ciclo**

Eliana De Nichilo, tutors: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, Prof. Enrique Rabasa Diaz, *Stereotomia e sistemi architettonici archivoltati e cupolati in pietra da taglio in Spagna (secc. XVI-XIX). Sequenze, nodi tettonici e tecniche stereotomiche a confronto*

Calogero Montalbano, tutor: Prof. Claudio D'Amato Guerrieri, *La riforma del paesaggio mediterraneo: le forme del suolo e del sottosuolo nella progettazione architettonica contemporanea degli spazi di cava*

Alessandro Casamento, tutor: Prof. Tilde Marra, "*Città diffusa*" e *disegno urbano in Francia. Analisi di casi studio degli ultimi dieci anni*

Luigi Pellegrino, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono, *Abitare nel contado: evoluzione del tipo masseria nell'altipiano Ibleo*

Tema generale:

**La scienza del progetto per l'architettura del manufatto. La casa temporanea e nuovi modi di abitare la città**

(ciclo XV)

#### **XV ciclo**

Simona De Giuli, tutor: Prof. Antonino Marino, *Tra memoria e amnesia. La casa dell'intellettuale nomade.*

Maria Gaia Girgenti, tutor: Prof. Tilde Marra, *La rappresentazione della provvisorietà e l'abitare contemporaneo*



Renzo Lecardane, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Il ruolo delle grandi esposizioni nella trasformazione della città contemporanea. L'esperienza dell'abitazione nelle esposizioni.*

Olivia Longo, tutor: Prof. Giuseppe Leone, *La casa temporanea per viaggiatori nella città contemporanea. Spazi domestici d'uso transitorio e spazi/soglia articolati in progressione*

Claudio Montaudou, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Abitare la temporaneità. Case ed eventi urbani*

Clelia Parrinello, tutor: Prof. Tilde Marra, *La trasformazione della provvisorietà in una categoria permanente. Le case d'emergenza e le case mobili come un 'catalogo' dei modi di abitare.*

Amelia Rizzo, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *L'abitare da studente, tra temporaneo e stabile. Spazi di relazione e spazio privato*

Antonella Romagnolo, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono, *Temporaneità dell'abitare. La casa transitoria nella trasformazione della città esistente*

Adriana Russo, tutor: Prof. Antonino Marino, *L'abitare con-temporaneo e la città: come il falansterio da acropoli diventa agorà*

Zeila Tesoriere, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *L'alloggio temporaneo come laboratorio per l'architettura. Francia, XIX-XX secolo. Caratteri, genealogia e prospettive di uno spazio domestico*

Tema generale:

**La scienza del progetto per l'architettura del manufatto. Il restauro del Moderno e nuovi modi di abitare la città**

(ciclo XVI)

#### **XVI ciclo**

Vincenzo Tiziano Aglieri Rinella, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Il restauro del Moderno: La Villa La Roche-Jenneret di Le Corbusier*

Antonio Biancucci, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Il restauro urbano del Nucleo Sperimentale nel Borgo Ulivia a Palermo di G. Samonà (capogruppo), con A. Bonafede, R. Calandra, E. Caracciolo*

Angela De Fazio, tutor: Prof. Antonino Marino, *Il restauro del moderno e i nuovi modi di abitare la città. Il progetto contemporaneo sul moderno: limiti e possibilità. Conservare, riscrivere, cancellare. La riscrittura architettonica del cinema Apollo di Filippo Rovigo alla luce delle nuove tecnologie di comunicazione digitale.*

Ilaria Maria Lodato, tutor: Prof. Tilde Marra, *Il Restauro del Moderno. Conservazione e riuso. Un caso studio - L'asilo di Mario Ridolfi a Canton Vesco, Ivrea*

Vania Santangelo, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Monumento-servizio urbano: tra conservazione e trasformazione. La Stazione Centrale e Marittima di Messina di Angiolo Mazzoni*

Giuseppe Smeriglio, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono, *Messina e il Moderno. Il restauro dell'Irrera a Mare nel recinto fieristico*

Tema generale:

**La scienza del progetto nel restauro del Moderno. Le tecnologie nel linguaggio dell'architettura. La nozione di uso in architettura**

(ciclo XVII)

#### **XVII ciclo**

Gianluca Burgio, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Il restauro del moderno: il caso del cambio d'uso del Cinodromo Meridiana (Barcellona) di Antoni Bonet Castellana e Josep Puig Tornè (1961-1963)*

Dario Cottone, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Il Cotonificio Siciliano: il restauro del moderno e la questione dell'uso*

Stefania Filì, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *La sede SGES di Giuseppe Samonà a Palermo*

Francesco Messina, tutors: Prof. Antonino Marino, prof. Laura Thernes, *Il restauro del Padiglione delle Mostre d'Arte e del Turismo alla Fiera di Messina: il progetto del dettaglio nella dimensione del paesaggio*

Tema generale:

**La scienza del progetto nel Restauro del Moderno**

(cicli XVIII-XIX-XX)

#### **XVII ciclo**

Cecilia Alemagna, tutor: Prof. Tilde Marra, *Legami*

*inscindibili: architettura, natura, paesaggio. Il villaggio turistico "Le Rocce" di G. Spatrisano, Mazzarò, 1954-59, progetto di restauro.*

Filippo Amara, tutor: Prof. Pasquale Culotta, *Guido Ferrazza: la Grande Moschea e la ridefinizione dell'area dei mercati di Asmara (1935-1938). Un caso di restauro del moderno nelle ex colonie italiane in Africa.*

Daria Caruso, tutor: Prof. Antonino Marino, *La Casa del Fascio e del Balilla di Ernesto Bruno La Padula, Ragusa 1934-1937. Un progetto di restauro tra valore urbano e dettaglio architettonico.*

Isabella Fera, tutor: Prof. Tilde Marra, *I Lidi di Mortelle (1955-58), architettura e costruzione di un paesaggio balneare negli anni '50 a Messina: un restauro possibile.*

Brigida Santangelo, tutor: Prof. Ludovico Fusco, *Rivalorizzazione del mercato ittico di Luigi Cosenza a Napoli. Un caso studio tra metodologia e progetto.*

### **XIX ciclo**

Aurora Argiroffi, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *L'Istituto Tecnico Nautico di Palermo*

Giulia Argiroffi, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, *Le aviorimesse di Pier Luigi Nervi a Marsala*

Caterina Avitabile, tutor: Prof. Ludovico Maria Fusco, *La funivia di Giulio De Luca a Napoli*

Luca Bullaro, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, co-tutor Prof. Andrea Sciascia, Prof. Xavier Monteys, *Il Dispensario antitubercolare di Barcellona (1933-37) di J.L. Sert, J. Torres Clavé, J.B. Subirana*

Emanuela Davì, tutor: Prof. Pasquale Culotta, co-tutor prof. Andrea Sciascia, *Cortoghiana 1940, Saverio Muratori*

Cinzia De Luca, tutor: Prof. Tilde Marra, *Villaggio Monte degli Ulivi a Riesi, Leonardo Ricci, 1962-68*

Valentina Fazio, tutor: Prof. Emanuele Palazzotto, *La Vasca Idrodinamica del Centro Sperimentale Studi ed Esperienze della Regia Aeronautica a Guidonia-Montecelio (1928-1943)*

Francesco Fragale, tutor: Prof. Giuseppe Arcidiacono, co-tutor prof.ssa Laura Thermes, *Il restauro del*

*Padiglione Agricoltura Artigianato e Industria alla Fiera di Messina*

Antonio Provenzani, tutor: Prof. Tilde Marra, *Nucleo edilizio a Sciacca (1951-53) di Giuseppe Samonà*

Pietro Fabio Scibilia, tutor: Prof. Marcello Sestito, *La Stazione Marittima di Messina di Angiolo Mazzoni*

## **XX ciclo**

Gioacchino De Simone, tutor: Prof. Andrea Sciascia, *Il restauro della chiesa di Santa Maria Maggiore a Francavilla di L. Quaroni*

Beatrice Teresa Feist, tutor: Prof. Cesare Ajroldi, co-tutor: prof. Paola Barbera, *La Casa del Fascio a Messina di Giuseppe Samonà e Guido Viola. 1936-1940*

Valentina Fisichella, tutor: Prof. Pasquale Culotta, co-tutor: Prof. Pierfranco Galliani, *Il complesso della Società Umanitaria a Milano 1945-60. Architetto Giovanni Romano*

Francesca Giardina, tutor: Prof. Tilde Marra, *Il Palazzo delle Poste di Palermo di A. Mazzoni*

Andrea Pedalino, tutor: Prof. Emanuele Palazzotto, *Il restauro della chiesa Valdese di Pachino di Leonardo Ricci*

Fabio Sedia, tutor: Prof. Tilde Marra, *Il "villaggio S. Rosalia" a Palermo (1953-1963)*



## *English abstracts*

### *Gli interventi dei docenti del collegio*

traduzioni di Federica Culotta

*Cesare Ajroldi*

#### **The restoration of Modern architecture: a conference in Palermo**

The conference was organized by the PhD in Architectural Design to illustrate the results of the research done in the last few years, to gain experiences and influential opinions on the covered topics and to compare similar activities carried out in Italy and Europe, especially in a Latin Mediterranean Europe.

The PhD has focused its interest on project science, choosing to consider the project not only as an object but also as a research instrument.

The restoration of modern architecture is the topic of the last PhD cycles. The reference to famous examples, real monuments of modernity, allows relating to a system of rules: thus it is clear that these buildings cannot be studied without an analysis of the design process, an investigation clearly founded on objectivity and transmissibility.

These issues have become relevant especially in the last two years of each cycle of our PhD: one dedicated to the design phase; the other to a reflection on its scientific results.

On the issue of the possible changes of use, it is necessary to choose a use compatible with the quality of existing spaces. Therefore we need to develop a design that can highlight the best qualities of the building to restore. In this sense there's no difference between restoration and design, since every project has to face constraints of various kinds, against which we must make choices consistent with the initial conditions.

Thus, in my opinion the work on the project and through the project cannot be identified as a personal and self-referential experience, but as a close examination of the principles on which are founded the buildings studied and restored.

*Giuseppe Arcidiacono*

#### **Restoration of the Fiera di Messina central pavilion**

The Fiera di Messina central pavilion, built between 1937 and '38 by Adalberto Libera and Mario De Renzi, was remodelled after the Second World War bombing in 1946 by Filippo Rovigo, then again in 1948, 1949 and 1953 by Vincenzo Pantano, the only Sicilian architect recognized as "modern" by Sartoris in the *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. In spite of the international consecration, the pavilion and the entire exhibition (Fiera di Messina) today lie in the utmost degradation that necessitates an action able to renew and reevaluate its space and form.

In this case, the interior design is presented as the pathway to a

modification process of the entire pavilion. The interior design must compare its materials and innovative techniques with the architecture in which to intervene, also if this confrontation does not mean adhesion but recognition of a relationship that does not exclude conflicts. Conflicts are a non-coincidence through which we can recognize and measure our distance from the things that precede us. We think that the interior design must catch the conflict between the original space and its possible transformations: conflict that produces the invention of new forms.

In the Fiera di Messina archives, we have looked for photographs showing the space development that from 1938 to 1953 regarded the central pavilion and its interior decoration.

The pre-war photographs show a modern scene. The external face of the central pavilion is made-up of a "Mediterranean wall" on whose white surfaces are continuously written and applied, in a futuristic way, advertising and gigantic posters. The inside is divided into many rationalist naves. A contradiction of the modern inventions by Libera and De Renzi: the exhibitors' divisions separate the pavilion into a series of rooms, where the poor and handmade goods are displayed in alcoves like altars against the wall.

A triumphal arch marks the first exhibition after the war (1946) and also marks the triumph of new habits. The central pavilion, after the bombing, has substantially regained the external shape, but the internal fixtures show the abandon of the wall as a support structure: counters move forward from the walls exhibiting their goods and occupying the central space.

In the 50's the exhibition restored the image of a society that goes forward with success. In the central pavilion the counters invaded every centimetre of space forming barricades of goods. Therefore, it was necessary to renew the exhibition space as to the needs of the mass.

From 1948 to 1953 Pantano designed a series of "innovations" for the pavilion that brought about a radical transformation while still maintaining the old structure. The barrel roofing was removed, and the supporting frame was redoubled and lifted so that the interior became defined as a commercial gallery: therefore, a new roof was built that redoubles the exhibition space by using a crown attic.

Outside the building looks like a "ship" that embraces the metaphor of the "sailing boat" by Le Corbusier.

Inside prevails the sense of an urban walk, where the commercial signs mime the street signs.

That of the '53 is the last "modern" image of the central pavilion before the actual decadence and it's the image which the Interior Design Course has studied, in which I tried to produce a conflict between the characteristics of the original space and the contemporary forms of its possible transformation.

If, in the Modern Movement, the fittings out have abandoned the walls and the bi-dimensional organization to move more freely; the projects that we have designed try to conquer the three-dimensionality of the space using materials capable of moving upwards and diagonally. We want to realize a design autonomous from the "modern" interior spatial structure, so that the rationalist frame is seen as a conceptual background where materials, forms and values of contemporary space are strengthened by difference. It is the same structure that offers itself as a path to underline its object autonomy, the will to build a temporal dimension in space.

The philosopher Dino Formaggio defined the «temporal use of

space» as an aesthetic condition of our times. «The culture of being» – says Formaggio – «can be said to be outdated and it must be substituted with the culture of future: a dynamic culture», because today culture does not refer to what is static, what is permanent, also if this represents a problem for architecture, which as an art has much to do with statics and above all with the principle of permanence and identity. In reality, explains Formaggio, what is changing for architecture, as for other arts, is not its capacity of showing identity and permanence but the necessity to confront this theme with a time concept prevailing on the concept of space. If in the old world, space and time were separate entities, in the modern world the correlation between space and time imposes itself. The relationship between architecture and its temporal form, from Futurism onwards, will always be more accentuated. The importance of this problem foresees further revolutions in the relationship between space and time: that is, a temporal space, the assumption of time as the main component in the design and use of contemporary space.

*Francesco Cannone*

### **Architecture between heaviness and lightness**

The modern buildings in Sicily create a striking crown that embellishes the Island on three sides. Modern architecture outlines the perimeter of Sicily and opens its boundaries to a horizon of internationalism and topicality.

In the architectural field between the mid-nineteenth century and the period between the two World Wars there is a significant movement of ideas, handbooks, debates and updates.

However, this tension is involved in the overall cooling down of the outcomes of Modern Movement between the '50s and '60s.

A good period ends; the principles of modern architecture decline, starting from one of the most essential content of architecture: the precious rules of project.

The dichotomy between heaviness and lightness can be referred to issues relating to the rules. Architecture by its nature weighs on the ground on which is founded: belonging to the ground, is a rule related to its being.

The restoration of modern buildings should include issues related to the survival of the single works and the reorganization of large segments of contemporary city.

We need the ability to react properly to technical and material consumptions of the building industry, along with an appropriate development of political, entrepreneurial and worship systems.

We also need a clear idea of different levels of interaction between city, territory and economy through effective coordination where the architect is an important figure, but not the only one.

The restoration, especially of modern architecture, cannot but coincide with the project, which assesses the qualities and rules of each specific architectural work, and gives new creative functions and rehabilitation procedures to return it to today life.

These buildings clearly show that, even with minor changes, are able to prepare themselves to contemporary uses and to a renewed presence that gives back their value to society as a cultural specific permanence.

Heaviness and lightness: in the forms of architecture, in architectural design.

*Dario Costi*

### **Actuality and usefulness of the compositional work on restoration**

The architectural experience made within a research group on a topic, both long-established – the teaching body of the PhD in Architectural Design and the restoration of modern architecture – represents a vantage point to consider the issues from the inside and the outside, with the advantages given by both an indoor and external source.

A perhaps ideal position in order to support the development of a scientific work on the gradual discovery of a way of conceiving architecture.

A position halfway between detachment and participation that allows reflecting on the value and potential of the contribution that I was asked to give and the cultural environment that I began to attend and learn.

Thus the research on the role of the project should be addressed towards two parallel but, to a certain extent, overlapping directions: on one hand the relationship between Composition and Restoration, on the other the general considerations that the topic suggests as experimental verification of the design approach of the Palermo School.

*Lodovico Maria Fusco*

### **Project and pre-existence**

The restoration of a modern architectural work cannot help but identify and enhance its peculiar qualities when its aim is to adapt it to new needs and at any rate to new functions. As a consequence we need to “interpret” the compositional principles and constituent meanings of the building in question.

The project must be seen as a “translation” that wants to offer to modern society not a literary but an architectural text.

Gadamer affirms: «he who wants to understand a text must be ready to let it mean something. A conscience hermeneutically educated must be preliminarily sensitive to the alterity of the text, but this sensitivity does not imply either objective “neutrality” or a self oblivion».

As the translator needs instruments, methods, and critical skills to give an interpretation of a literary work and has also to be a writer or a poet, the restorer can only be a designer aware of everything regarding the “architectural text”, sensitive and able to catch its deeper meaning and to enhance it through the “modification” started by the project itself.

But does this mean to destroy its authenticity?

The word “authentic” comes from Greek “authéntes” (author) and means a work done directly by an author and without further change. However, no work is preserved without its modification. How to reconcile it with the need for authenticity?

The modifying action of the restorer, which acts with the new on the pre-existent, represents indeed a breaking point, but in a body that is par excellence a phenomenon of continuity. In the architectural restoration, authenticity does not refer only to the work of the original author but also to the way the modern author interprets this work, helping it to last over time.



*Pierfranco Galliani*

**Restoration of modern architecture: objectives and reasons of the restoration project of XX century architectural works**

The aim to hand down to future generations the most significant examples of twentieth-century architecture inevitably introduces the need to maintain a certain critical distance from it. The theme of “restoration of modern architecture” involves huge responsibilities with a carefully pondered selection of case-studies in which to intervene, for it is not possible to apply all-encompassing and univocal criteria in all cases.

The search for the authenticity of the original design of the building must be ensured by some fundamental analytical thresholds: knowledge of direct and indirect sources for the design and construction of the building; an examination of the urban and cultural context around it; and pre-project awareness of the problems posed by possible uses.

Verification of the design principle by means of critical examination of the premises that contributed to its construction will be an indispensable procedure. It will be essential for establishing the links between the reasons behind the restoration project and the decisions made by the architect when designing and then constructing the building.

The space and the technique and language involved in the material aspects of modern buildings to be preserved as significant examples, will be adopted as essential elements also from a conceptual point of view, as unique aspects (physical and ideal) which are capable of inducing a critical approach to the study and during the restoration work itself.

The prime objective is to consider the authenticity of original design operations on a par with the objective state of deterioration of architectural works in all their various facets, without separating technical operations to restore the materials from the cultural and strategic operations required for safeguarding them. In fact, the distinction between the deterioration of materials and of function must be considered as evidence of an important and distinctive aspect of the “restoration of modern architecture”.

It is on these premises that projects for “restoration of modern architecture” should be based concerning criteria of authenticity, compatibility, and the ability to distinguish between them, as well as limited operations in order to ensure reutilisation. The selection of emblematic Italian case-studies highlights the research of the finest qualities of the buildings involved in the operation, with projects that respond to contemporary requirements.

*Francesco La Regina*

**Architecture in the age of its reproducibility. Notes on the “restoration of modern architecture” and beyond**

The difficulty to fully understand the cultural aspects and methodology of “restoration of modern architecture” depends on the ambiguity and indeterminacy of terms and methods used. As for the culture of restoration, it uses concepts and methods derived from experience gained in two centuries of monumental restoration: the building is assumed to be unique and irreproducible, in which prevails the value of authenticity, a *hic et nunc* item, unique in its sacredness. As for the culture of architectural design, it ope-

rates in respect of works constructed in modern times, but only partially meets the principles and codes of the modern movement. The crux of the matter tightens around the concept of a work of art, which the industrial building site, characterized by its mechanical reproduction, subtracts to the weight of the bulky traditional rhetoric, based on the uniqueness of the object on which to act. The fact is to authorize the replacement and reconstruction of the object as a prototype à l'identique performed in several specimens. Today are taken into account not only works that comply fully with the principles of esprit nouveau, but also the monumental buildings that appear static, rigid and difficult to adapt. The careful analysis of this situation highlights: 1) the backward culture of restoration, its inability to understand the reasons of modern time; 2) restoration of a full membership to the design culture, because the objects of the past can be transmitted to the future only if it preserves the built heritage and ensures a continuity of life with new works.

*Antonino Marino*

#### **Addition in a restoration project**

One particular aspect that comes out during development of the restoration project, regardless of the types of intervention, is the addition and its implications in a wider comparison between existent and new, the original work and the added part. Doubtless one of the most common changes in the life of a building is the addition, considered as a kind of growth of its components. Addition may be given by the combination of minor elements of small size or may imply a duplication of the original building, but it can also be seen as a superelevation or a projection or instead an underground construction. In all these cases the project acquires a new significance with respect to the traditional restoration project: it should in fact go out from the protective and, sometimes, reassuring edifice as such, and interact with the original building and the surrounding environment, taking into account the mutual morphological interferences. We need to understand what morphological principles the project has to follow so as to produce a formal, structural and material solution that may guarantee those “civilized conversations” mentioned by Manfredo Tafuri in reference to some restoration projects by Vittorio Gregotti. From this point of view, the PhD in Palermo has produced interesting results working on research topics that reflect, on examples from the area, some of the highlighted issues. The restoration of Apollo movie theatre in Messina by Filippo Rovigo (1954), the Pavilion of the Art Exhibitions and of Tourism at the Messina Fair by Vincenzo Pantano (1952), the restoration project of House of Fasces and Balilla by Ernesto Bruno La Padula in Ragusa (1934-1937), have given the cue to investigate some typical solutions of the addition project in the works of some of the most interesting southern architects of the last century.

*Emanuele Palazzotto, Andrea Sciascia*

#### **Principles and design actions in restoration of modern architecture**

A reflection upon all designs related to the “restoration of modern

architecture” developed within the PhD in Architectural Design held in Palermo permits to verify processes and outcomes of a method applied in very different architectural works.

The research method followed in this PhD has always underlined its freedom from a priori theories, confirming a “case by case” research without following the typical tendency of “restoration of modern architecture” which tends to choose a one-way direction towards a mere rehabilitation.

Starting from a brief survey of various case studies, it is possible to draw up a double list: one for famous works, widely studied by historiography, and another for seemingly minor works, almost entirely unknown, which, for their real quality and their relationship with the place they belong to, make clear the gravity of their exclusion from modern and contemporary history handbooks.

Through the identification of four topics, we’ll try to reflect on the entire work done by this PhD, avoiding the fragmentation that would arise by the interpretation of every individual work. Within these topics it is possible to make considerations on a large part of this doctoral work, suggesting perhaps little obvious connections and highlighting a specific quality of architecture produced in the so-called “heroic years” of modern architecture between the two World Wars: the utopian and moral strength on which large part of modern architecture is founded.

The thirty selected theses can thus be divided into four groups based on the prevailing topic: soil design; connections and urban routes; adjustments and changes of use; additions/completions.

What may seem a simplistic exercise is, in fact, a necessary synthesis to bring light to all the reasoning, pointing to common research topics in works sometimes both geographically and chronologically distant. The identification of these elements derives from the same *logos* that led the restoration works on the basis of the principles inherent in the works.

*Renata Prescia*

### **Why deal with modern architecture?**

The restoration of modern architecture is a very topical issue that greatly affects architects, regardless the discipline they belong to, because modern buildings make up the environment where we live and work. It is a complicated field in which institutions are now questioning and it confirms as a fertile place of scientific research since it raises a number of inputs for new historiographical evaluations, new acquisitions on the conservation of materials and to improve “project science”. This contribution wants to give the details of the topic, asserting the just mentioned problematic aspects.





A partire dal XVI ciclo, il Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica di Palermo, Napoli, Parma e Reggio Calabria si è occupato del tema *La scienza del progetto nel restauro del moderno*, indagando sulla comprensione dei temi più intimi del rapporto nuovo/preesistente e sulla logica dei principi strutturanti il progetto di architettura di qualità. Il progetto di architettura, principale protagonista del lavoro di ricerca, nell'approccio del dottorato, è stato assunto come strumento di comprensione piuttosto che come capitolo conclusivo del percorso affrontato. Questo libro dà conto degli esiti dell'attività di ricerca svolta negli ultimi anni, attività indirizzata a chiarire quell'equivoco, diffuso in gran parte del mondo accademico italiano, secondo cui il "restauro" appare come un sinonimo di "conservazione".

La prima parte del libro riporta interessanti contributi presentati in occasione del Congresso internazionale sui temi del restauro del moderno in Italia e in Europa, organizzato dal collegio dei docenti nel 2007.

*Emanuele Palazzotto* è professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. È titolare di laboratori di Progettazione architettonica presso i corsi di laurea in Architettura ed è segretario scientifico e vicecoordinatore del dottorato di ricerca in Progettazione architettonica della stessa Università. Ha all'attivo una ricca produzione di testi, saggi e articoli su riviste scientifiche a carattere nazionale ed internazionale, che danno conto di un'attività di ricerca orientata sui temi della didattica e sulla teoria del progetto di architettura, applicata in particolar modo sulle questioni dell'architettura della liturgia rinnovata e del progetto urbano.