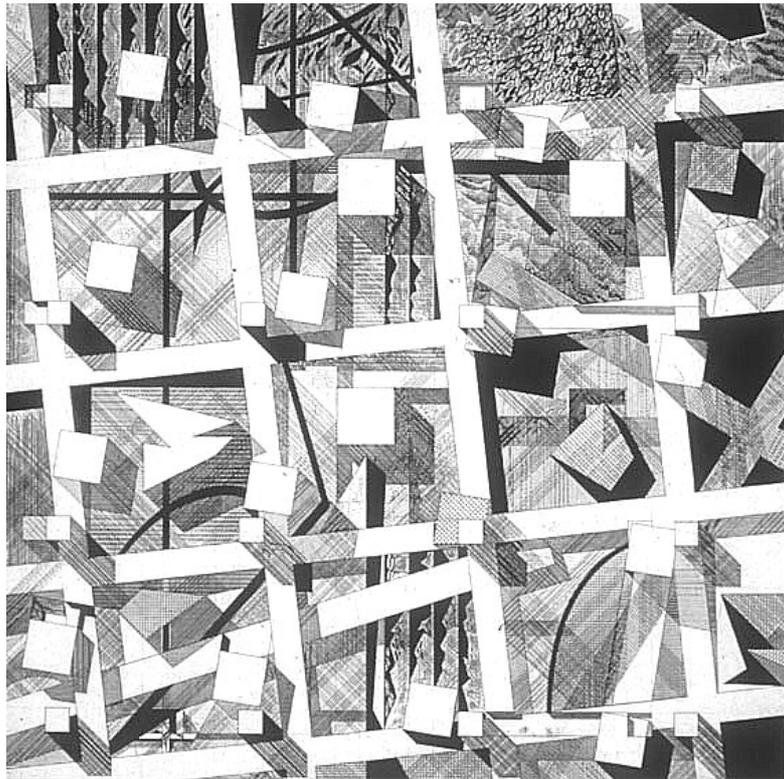


Università degli Studi di Napoli Federico II
A.A. 2004-2005

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



Dottoranda:
Arch. Cinzia Accetta

Relatori:
Prof. Arch. Francesco La Regina Prof. Arch. Francesco Tomaselli

Coordinatore del dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici-XVII ciclo:
Prof. Arch. Stella Casiello

INDICE

Prologo

5 *Capitolo Primo*

Dal cantiere artigianale al cantiere dell'industrializzazione

1.1 - La differenziazione dei processi di produzione 5; 1.2 - La complessità delle architetture tardo-industriali 8; 1.3 - La terza rivoluzione tecnologica 10.

14 *Capitolo Secondo*

Notazioni sul concetto di moderno

2.1 - Dalle avanguardie alla crisi del moderno 14; 2.2 - Analisi della modernità 23; 2.3 - Antico, medievale e moderno: il rapporto con la tradizione 30; 2.4 - Moderno e post-moderno 35.

42 *Capitolo Terzo*

Modernità e tradizione nella cultura del restauro

3.1 - Irriproducibile / Riproducibile 42; 3.2 - Effimero / Monumentale 51; 3.3 - Reversibilità / Transitorietà 65; 3.4 - Arte / Non arte 69.

70 *Capitolo Quarto*

Carte, normativa e istruzioni operative

4.1 - Carte del restauro e architetture moderne 70; 4.2 - La normativa di tutela delle opere di architettura contemporanea 82.

94 *Capitolo Quinto*

Problematiche tecniche e procedure nella conservazione del moderno

5.1 - Durabilità e finalità dei manufatti del Novecento: analisi dei criteri di conservazione dei materiali deperibili 94; 5.2 - Prevenzione e durabilità 102.

105 *Capitolo Sesto*

Teoria e pratica operativa: casi problematici della modernità

6.1 –La continuità dell’uso: le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo 105; 6.2 - La sperimentazione del linguaggio: Gibellina la Nuova: problematiche di conservazione 114; 6.3 - La contemplazione dell’oggetto: la “Fiumara d’Arte” di Tusa. Il degrado della “Finestra sul mare” di Tano Festa 120.

137 *Capitolo Settimo*

La quarta dimensione del moderno

7.1 - La memoria e il presente 137; - 7.2 - Il percorso nel tempo delle architetture del Novecento 141.

147 *Bibliografia*

In copertina: *Stratificare*, Purini.

PROLOGO

«Vedere qualcuno non vedere è il modo migliore per vedere intensamente ciò che egli non vede: così al teatro di marionette sono i bambini che suggeriscono a Guignol quello che lui finge di non vedere»

Roland Barthes¹

Le problematiche legate alla conservazione della complessa eredità culturale del XX secolo, vengono dipanate approfondendo le ricadute nell'ambito del restauro del gesto conservativo come atto culturale, non solo metodologico, dell'intervento sulla modernità.

Una prima schematizzazione individua, a grandi linee, i seguenti ambiti: il concetto di moderno, il rapporto del moderno con la tradizione e con la critica del restauro, i limiti della burocrazia legislativa e le relazioni che intercorrono tra problematiche tecniche e procedure di conservazione. L'indagine è stata supportata dagli strumenti della teoria del restauro e dall'analisi di casi studio problematici, al fine di accostare gli orientamenti teorici e la prassi operativa. Il confronto dialettico con architetture particolarmente esposte al degrado ed al pericolo di pesanti, irreversibili stravolgimenti, ha suggerito interessanti spunti di riflessione e la possibilità di concretizzare le implicazioni teoriche della disciplina.

Lo stato di degrado e di sovente abbandono in cui versano una gran quantità delle architetture più rappresentative della valenza progettuale dei "nostri" architetti, ci invita a riflettere sull'effettivo apprezzamento riservato a queste opere.

¹ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino 1974, p. 32.

Quanti hanno impressa, indelebile, l'immagine canonica dell'architettura moderna (quella delle immagini frontali Alinari) spesso ignorano che le opere studiate e ammirate sui libri, versano, nel momento "contemporaneo" all'apprendimento, in uno stato di profondo degrado o, peggio, di abbandono, oppure sono state così pesantemente manomesse da risultare quasi irriconoscibili in quell'apparire appena collaudate, bloccate nel tempo.

Il restauro dell'architettura *moderna*, intendendo non solo quella del Movimento Moderno, ma tutta la produzione architettonica che dagli albori della rivoluzione industriale risale il tempo, fino ai nostri giorni, costituisce un tema che si confronta con i desideri e le aspettative di chi ha avuto a cuore l'architettura e continua a credere nella capacità comunicativa ed espressiva dei nuovi fautori del patrimonio architettonico.

L'architettura moderna non è contrapposta al passato, non si oppone al passato, in un certo senso è consegnata al passato, nell'evidenza che è a questo destinata e fa, per così dire, da ponte verso il futuro, in quanto di questo costituisce la base di riflessione e di sperimentazione.

Si vuole sottolineare come il gesto conservativo, l'atto culturale non solo metodologico dell'intervento sulla modernità, non può ridursi, esclusivamente, alla constatazione della opportunità della conservazione dei segni del tempo sull'opera, o della forzatura nel voler anacronisticamente riportare l'opera ad un periodo ormai trascorso o, peggio, in una manutenzione invasiva e snaturante.

Il problema della conservazione si sposta sul piano della comprensione dell'opera moderna, della decifrazione dei valori di cui questa è portavoce, ancora della comprensione del ruolo dell'architettura, in quanto arte, nella società industriale ed infine dei meccanismi di ricezione, fruizione, e quindi di trasmissione dell'architettura moderna all'interno della gamma di valori del mondo contemporaneo. Basilare è la possibilità di rintracciare nel gesto conservativo la volontà di riappacificazione con l'architettura, e di ritrovare la fiducia nelle capacità espressive dell'architetto

contemporaneo, troppo spesso restio ad indagare il recente passato, liquidato dai più come un “brutto momento” da dimenticare, fatto di speculazioni e mercificazione dell’architettura, tradita nelle aspirazioni e dilaniata dalle realizzazioni.

La problematica dei messaggi e dei rimandi simbolici è tutta contenuta nella definizione di modernità, che è dai più chiamata in causa quando si *affronta l’incipit della questione del moderno*. La locuzione di restauro dell’architettura moderna, col suo riferirsi alla categoria del moderno, è fissata nel senso del linguaggio storico-artistico, critico e valutativo da un lato e inteso a specificare gli avvenimenti del nostro recente passato architettonico dall’altro². La dizione restauro del nuovo, privilegiata da Giuseppe Carbonara, possiede una connotazione esclusivamente cronologica, contrapposta piuttosto a *vecchio* che ad *antico*. Questa dicitura è aperta a raccogliere il fluire degli accadimenti nel tempo fino ad oggi³. L’apertura cronologica estesa fino all’attualità, con soglie temporali in continuo movimento, sta a significare che tutti i prodotti dell’attività umana possono divenire oggetto di tutela e di restauro per la loro antichità e rarità, ma anche per la loro qualità artistica o importanza culturale o valore documentario.

Parlare di rarità e di qualità artistica riferendosi all’architettura moderna, non solo al Movimento Moderno, risulta quanto mai problematico e contraddittorio, per le discordanti opinioni in merito alla serialità degli oggetti industriali che compongono l’architettura moderna.

Questione parallela è la legittimità di un linguaggio, espressione di un’epoca, che ancora oggi esperisce e sperimenta, seconda un fluire non lineare, non continuo ma frutto di spaccature,

² G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, p. 590

³ Tale apertura cronologica e non valutativa corrisponde a quella di Roberto Pane nel proporre la dizione di *centro antico* (cronologica) a fronte di quella valutativa di *centro storico*. Il centro antico accoglie tutto il costruito meritevole d’attenzione, indipendentemente dall’età.

rivoluzioni, rotture, morti e rinascite, ma sempre “codificato”, riconoscibile e comunicabile, considerato risorsa preziosa per la conoscenza e l’approfondimento delle generazioni future.

Tecnica e linguaggio formale rappresentano, pertanto, due punti fondamentali di approfondimento della questione del moderno. La comprensione del contenuto innovativo impresso dalla modernità nell’architettura è indagabile attraverso l’analisi delle profonde trasformazioni operate dalla tecnica di produzione e fruizione dell’oggetto nell’atto del suo recepimento da parte del pubblico.

Sono questi meccanismi di penetrazione dell’arte e dell’architettura all’interno della società che ho voluto indagare e comprendere, per fare del gesto conservativo un momento di conoscenza, di approfondimento del testo, e non di mera, asettica conservazione materica, senza dimenticare, però, che è la materia il luogo in cui questi simboli si concretizzano entrando a far parte del patrimonio costruito.

La problematica della sostituzione/conservazione dell’opera espressione della modernità si scontra con la comprensione dei meccanismi che pongono in contrasto modernità e tradizione, creando una vera soluzione di continuità fra due modi sentiti diversissimi di guardare al ruolo dell’arte, alla tecnica nel fare arte, al modo di recepire e fruire l’arte e quindi l’architettura.

Già in questa prima *querelle* si può rintracciare una profonda diversità nell’indagare il testo moderno e il testo antico, come portatori di valori e come emblemi di contesti spazio-temporali diversissimi. Muta profondamente la volontà di permanenza dell’opera nel tempo.

Il ruolo del tempo e della storia, come somma di eventi, rende difficile l’interpretazione dell’opera moderna proprio per questa sua volontà di sottrarsi alle leggi che hanno regolato l’architettura tradizionale. Il rapporto tra provvisorietà, architettura effimera e monumentalità costituisce una fonte di studio ed approfondimento per la trattazione della questione del moderno, in modo più specifico. Insostituibile, si pone la memoria come tramite nel rapporto con il

passato. Oggi la funzione sociale della memoria è pericolosamente diminuita. Le società tecnicamente progredite dell'Occidente, sono caratterizzate dall'indifferenza nei confronti di un passato dal quale, si crede erroneamente, non ci sia più nella da imparare. Il continuo superamento delle tecniche produttive tende ad invalidare il ruolo dell'esperienza e della trasmissione dei saperi.

Dipanare l'aggrovigliata matassa dei sotterfugi, delle ambiguità nascoste nella trattazione del tema del restauro delle opere architettoniche frutto della modernità rappresenta, infatti, uno degli obiettivi principali di questo studio, che non si prefigge il raggiungimento di soluzioni conclusive.

In *nuce*, si pone l'interrogativo circa la possibilità di individuare per il testo moderno delle classi interpretative più o meno coincidenti con gli strumenti critici del restauro del testo antico. Obiettivo dichiarato è, per l'appunto, quello di ordinare in modo scientifico i problemi e gli interrogativi che la trattazione del tema comporta, in modo da scandire un percorso di approfondimento, che alla fine lascia intravedere le molteplici chiavi di lettura di questa complessa questione della cultura del restauro.

DAL CANTIERE ARTIGIANALE AL CANTIERE POST-INDUSTRIALE

«Il cantiere è un luogo reale e simbolico di trasformazioni profonde»¹. Ogni società in crescita affronta la costruzione di opere reali (case, sovrastrutture, ...) e simboliche (mentalità, pensiero, identità nuove) che danno luogo all'incontro, al confronto ed allo scambio, e che favoriscono lo sviluppo di mentalità elastiche, predisposte al dialogo ed, eventualmente, al rinnovamento.

I cantieri possono identificarsi, quindi, come l'emblema del cambiamento, storicamente messo in atto dalle collettività. L'evoluzione della società si definisce nell'operato di persone che, condividendo la costruzione dello spazio, hanno in comune obiettivi, speranze e desideri.

«Dai cantieri nasce il nuovo attingendo a piene mani al vecchio in termini di risorse umane, esperienze, idee e modelli culturali. Dal cantiere nascono nuove costruzioni materiali ma soprattutto nuove costruzioni sociali»².

1.1- La differenziazione dei processi di produzione

Ogni epoca è contraddistinta da impronte caratteristiche, rappresentanti differenti idee, criteri e filosofie produttive, spesso

¹ A. Lonni, *Cantieri: luoghi reali e simbolici del cambiamento*, in «Identità e Differenze», Catalogo della mostra fotografica, Torino 2002.

² Ibidem.

contrastanti. L'architettura, storicamente, con le sue peculiarità ne è testimonianza tangibile e memoria stratificata.

La diversificazione dei processi di produzione dell'architettura è assimilabile alla tradizionale *trilogia di fasi* - produzione artigianale, industriale e tardo-industriale.

L'*unicum* della produzione artigianale e la serialità industriale³ rappresentano gli antipodi di una vicenda contraddistinta da diversità logiche, ascrivibili a caratteri epocali rigorosamente distinti.

I processi di produzione artigianale esaltano il *savoir faire* ereditato dalla tradizione, perfezionando la consolidata esperienza operativa delle maestranze, che dà vita a manufatti finiti, con caratteri di scarsa riproducibilità tecnica.

Pur riscontrando primitive procedure di meccanizzazione e serialità arcaiche (semilavorati di semplice concezione, attrezzature non complesse, ecc.) queste non possono considerarsi rilevanti, fino a quando permangono deboli apporti di serializzazione al contenuto intrinseco dell'opera finale.

«Il cantiere artigianale realizzava l'opera in assoluto, come inizio e conclusione auto-semantiche di ogni possibile sistema di relazione, come approdo finale di un percorso che dalla sintesi di ideazione, lavoro umano e materia grezza perveniva alla creazione dell'oggetto architettonico unico, irriproducibile (...) Con l'industrialesimo l'opera, il prodotto, si scompone in prototipo o modello, che riassume tutte le fasi di ideazione e programmazione del lavoro, ed in un sistema seriale e indefinito di oggetti tutti uguali, il cui valore simbolico attiene non ogni singolo prodotto ma il sistema in quanto tale»⁴.

³ Emblematicamente rappresentata in edilizia dalla componentistica che, con alterne vicende, informerà l'intera esperienza della prefabbricazione, pur se raramente in accettabile coerenza con i fondamenti dettati dai Maestri del Movimento Moderno.

⁴ F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004.

Nell'assetto produttivo industriale, infatti, gli ambiti tecnologici e tecnico-organizzativi (attrezzature, impianti, know-how, ecc.) necessitano di precise programmazioni circa le tipologie di prodotto standardizzabili e le interazioni dei componenti seriali da impiegarsi nella messa a punto dei beni finali. Questi concorrono alla realizzazione di opere ad alta riproducibilità tecnica, e dall'immagine apparentemente semplificata.

L'industrialesimo porta ad un periodo di transizione e di travaglio che implica una reinterpretazione del fare architettura in relazione a nuove, imprescindibili esigenze, seguendo la "Logica della A": Avanguardia, Automazione, Accelerazione, Assemblaggio, Astrazione, Analiticità⁵.

Le caratteristiche intrinseche delle principali fasi storiche dello sviluppo produttivo mostrano la forza dirompente del passaggio dall'artigianato all'industria⁶.

Le riflessioni di Argan sul processo di evoluzione dell'architettura nell'alveo della produzione post-artigianale offrono una significativa sintesi storiografica: «La prima fase, che fece sorgere le polemiche di Ruskin e Morris è la spersonalizzazione e ripetizione meccanica dei motivi e processi formali dell'artigianato. La seconda ove si constata il carattere razionale e scientifico dei processi meccanici e si ammette che non vi può essere bellezza fuori della razionalità, è un movimento di produzione verso l'arte, ma solo a condizione che anche l'arte faccia polo sulla razionalità (...) La terza fase ove i processi di produzione che non possono che plasmarsi sui processi del pensiero, si trasformano secondo l'evoluzione che ha subito quest'ultimo⁷». Si comprende come la rivoluzione industriale ha modificato non solo l'economia ma ogni

⁵ A. Saggio, *Dom-ino 1989. Tessuto residenziale e progetto urbano* in «Storia della Città», 1990, 50, pp. 116-121.

⁶ Con minore portata invece, almeno per quanto è finora rimarcabile, si registra una tale divergenza fra le società industriali e tardo-industriali.

⁷ G. C. Argan, *Progetto e destino*, Torino 1955, p. 56.

sfera della vita sociale. « All'industrializzazione della produzione è seguita l'industrializzazione della mente»⁸.

1.2 La complessità delle architetture tardo-industriali

L'architettura del cantiere tardo-industriale è frutto del travaglio connesso alle nuove determinazioni della realtà, e all'evoluzione dei processi del pensiero.

«La nuova complessità delinea proprie significative estensioni e globalizzazioni, chiarificatrice di tali assetti è l'incontestabile crisi di una concezione lineare (e perciò settorializzabile) del processo di produzione dell'architettura, e impone opzioni per certi versi inusuali (se non contrapposte) rispetto a canoni ispiratori di tradizionali filosofie del costruire»⁹.

Le architetture tardo-industriali sono caratterizzate da aspetti peculiari ben delineati. «L'accresciuta interattività, nel processo di formazione dell'architettura, di fasi, strumentazioni, sistemi tecnici, etc., o anche, per esempio, la rapidità con cui insorgono obsolescenze, comportano, in effetti, nuove determinazioni (e nuove estensioni) nelle problematiche del progetto-costruzione, fino a rendere tendenzialmente obsoleto lo stesso dualismo processo-prodotto»¹⁰.

La progettazione dell'opera di architettura è puntualizzata *in divenire*. Il progetto non è più inteso come una simulazione univoca dell'oggetto finale ma "sconfina" in altri ambiti, costruzione, gestione e manutenzione. Sintomatica del "progetto in divenire" è, sovente, l'esposizione della prassi architettonica, ovvero della strategia

⁸ K. Kumar, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Torino 2000, p. 90.

⁹ G. Giallocosta, *Architettura e complessità*, - Atti del Seminario Internazionale Verso un'Architettura di Qualità fra sostenibilità e governo del progetto (Università di Reggio Calabria 17-18-19 dicembre 1996) in G. Foti (a cura di), *Colloqui d'Architettura tra tecnologia e progettazione*, Rimini 1998, p. 56.

¹⁰ Ibidem.

costruttiva dell'opera: «il cantiere dal fare architettura tende a farsi architettura»¹¹. La glorificazione del *momento* costruttivo si eleva a *materiale* del quale servirsi non solo per mere finalità pratiche di esplicitazione del cantiere, ma soprattutto per esaltare la potenza espressiva del progetto.

Il momento ideativo nella prassi comune viene ad acquistare significati e valenze simboliche che superano, non di rado, l'apprezzamento dell'opera effettivamente realizzata.

Una tale appropriazione da un lato, recupera e sviluppa uno dei temi centrali del Razionalismo: la sincerità costruttiva, che esalta la potenzialità espressiva degli elementi della costruzione, dove l'architettura accoglie il cantiere e parla così del suo farsi e del suo divenire. Di contro, l'esaltazione del progetto di architettura, spostando il fulcro dell'analisi sul momento ideativo, inteso come il solo ad essere originale, irriproducibile ed autentico, mette in secondo piano l'unicità e l'*hic et nunc* della matericità dell'opera.

La conservazione dei beni architettonici, frutto della modernità, nella loro complessità di forma e materia, si scontra con la volontà, esplicitata nella prassi contemporanea di alcuni restauri, di far “rivivere” il progetto a scapito della materia originaria, corrotta e, pertanto, sacrificabile.

«L'architettura che un cantiere giunto al termine consegna all'uso ed alla fruizione, è esito dell'intreccio di molte storie, espressione di un sistema di relazioni, che affondano le proprie radici indietro nel tempo: nella vita del cantiere, nel corso dell'elaborazione progettuale, nella maturazione della volontà d'avviare tutto questo processo. L'architettura costruita esprime il livello al quale quel sistema e quell'intreccio sono giunti fino a quel momento»¹².

¹¹ Si ricordano alcuni cantieri emblematici di questa prassi: Hong Kong & Shanghai Banking Corporation di Norman Foster, Torre Enel nel Centro Direzionale di Napoli di Roberto e Francesco Avolio De Martino, Giulio De Luca e Massimo Pica Ciamarra Associati, ecc., in G. Giallocosta, op. cit.

¹² E. Vassallo, *Tempo e memoria*, in «d'Architettura», 2003, 20, p. 144.

1.3 La terza rivoluzione tecnologica

La modernità, che secondo la definizione di Bruno Zevi «è ciò che trasforma la crisi in valore e suscita un'estetica di rottura e di cambiamento» è caratterizzata da trasformazioni scientifiche, tecnologiche e filosofiche che hanno ripercussioni difficilmente valutabili, sia sul piano della società che del territorio.

La nostra epoca è dominata dalla terza rivoluzione tecnologica che, contrariamente alla precedente, non è una semplice trasformazione di macchine bensì un'evoluzione del pensiero umano.

La vertiginosa velocità del cambiamento rende tutto immediatamente obsoleto. La tecnologia informatica porta alla creazione di una maglia di connessioni sempre più ampia, abbattendo qualsivoglia barriera alla libera circolazione delle idee e delle informazioni.

Il patrimonio delle idee e della creatività, in questa visione accelerata della realtà, conta più del capitale fisico, l'immaterialità supera la fisicità delle umane cose.

L'incertezza connessa al cambiamento ha turbato il *modus operandi* della popolazione, investendo ogni settore dell'esistenza. Tutti gli aspetti del vivere quotidiano sono stati profondamente stravolti dalla rivoluzione informatica, che ha toccato tutti i campi di interesse dell'uomo, dal lavoro al tempo libero, uniformando scelte ideologiche, bisogni materiali e desideri.

«All'omologazione sociale contribuiscono in modo esponenziale i mezzi di comunicazione che la tecnica ha potenziato, modificando il nostro modo di fare esperienza: non più in contatto con il mondo, ma con la rappresentazione mediatica del mondo che rende vicino il lontano, presente l'assente, disponibile quello che altrimenti sarebbe indisponibile. Esonerandoci dall'esperienza diretta e mettendoci in rapporto non con gli eventi, ma con il loro allestimento, i mezzi di comunicazione non hanno alcun bisogno di falsificare o di oscurare la realtà, perché proprio ciò che informa codifica, e l'effetto di codice diventa non solo criterio interpretativo

della realtà, ma anche modello induttore dei nostri giudizi (...) Eppure ancor oggi l'umanità non è all'altezza dell'evento tecnico da essa stessa prodotto e, forse per la prima volta nella storia, la sua sensazione, la sua percezione, la sua immaginazione, il suo sentimento, si rivelano inadeguati a quanto sta accadendo. Infatti, la capacità di produzione che è illimitata ha superato la capacità di immaginazione che è limitata e comunque tale da non consentirci più di comprendere, e al limite di considerare "nostri", gli effetti che l'irreversibile sviluppo tecnico è in grado di produrre. (...) Nata sotto il segno dell'anticipazione, di cui Prometeo, "colui che pensa in anticipo", è il simbolo, la tecnica finisce in questo modo col sottrarre all'uomo ogni possibilità anticipatrice, e con essa quella responsabilità e padronanza che deriva dalla capacità di prevedere. (...) Così *la tecnica da mezzo diventa fine*, non perché la tecnica si proponga qualcosa, ma perché tutti gli scopi e i fini che gli uomini si propongono non si lasciano raggiungere se non attraverso la mediazione tecnica...»¹³.

Di fronte ai grandi cambiamenti, sia negativi che positivi, e alle grandi innovazioni, le persone più sensibili, gli artisti costituiscono la "cartina tornasole" degli eventi.

Storicamente l'arte, e di conseguenza l'architettura, ha interiorizzato i cambiamenti dando vita a nuovi modi di espressione delle mutate esigenze, a partire dalla scoperta della prospettiva, passando per la rivoluzione industriale fino all'invenzione del computer.

Nell'epoca dell'Informazione, l'uomo si trova davanti un settore della conoscenza del quale non può ravvisare l'avvenire, carico di interrogativi senza risposta. Un mondo che grazie all'informatizzazione è basato sul concetto di Informazione.

¹³ U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano 1999, p. 33 - 48.

Se nell'Umanesimo la speculazione era concentrata sul sillogismo “esisto in quanto rappresento”, durante la rivoluzione industriale il sillogismo diventa “esisto in quanto funziono”.

Appare indiscutibile che, nel mondo contemporaneo, l'interesse in ogni campo si sposta sul concetto di informazione: esisto in quanto informo.

Alvin Toffler¹⁴, nel suo libro *La Terza Ondata*, suddivide la storia dell'uomo in tre parti, a seconda della forza trainante della società: l'epoca agricola, periodo che va dall'età della pietra fino alla rivoluzione industriale (fine 1700), l'epoca manifatturiera, che va dalla rivoluzione industriale fino alla fine della seconda guerra mondiale (1800-1956) e l'epoca dell'informazione o della terza onda, che va dalla fine della seconda guerra mondiale ed arriva fino ai giorni nostri (1956-2003). L'architettura è informazione, ma è anche veicolo di informazione.

Nell'età pre-industriale l'opera architettonica è basata sull'uso di figure retoriche. Il bagaglio di implicazioni culturali del fare artistico è, dunque, comprensibile solo da chi ne possiede le competenze. Durante la rivoluzione industriale, l'architettura si concentra sulla comunicazione di informazioni oggettive, meramente “funzionali”. Scevra da simbolismi ed orpelli, l'architettura non rimanda ad altro se non a se stessa. L'edificio esprime tautologicamente la sua funzione senza fare ricorso a nessuna narrazione. E' il processo inverso della composizione rinascimentale che sottoponeva la funzione alla forma.

Diversamente in epoca post-industriale, nell'era dell'informazione, la comunicazione diventa “democratica”, ossia accessibile fino in fondo da chi ne ha le capacità, ma con ampi margini di interpretazione a più livelli.

¹⁴ A. Toffler, *The third wave*, New York 1981. Cfr. A. Saggio, *Architettura e informatica. La rivoluzione informatica* in «Costruire», 1998, 180, pp. 156-159.

«Ma la differenza sostanziale con le precedenti forme di comunicazione sta nel fatto che quella attuale è esteriorizzata sotto forma di simbolo. E' una comunicazione Simbolica»¹⁵.

Il simbolo ha il compito di richiamare, anche attraverso metafore, una determinata atmosfera, situazione o messaggio¹⁶.

Le profonde diversità riscontrabili nella terza rivoluzione tecnologica, pongono il problema della soluzione di continuità venutasi a creare rispetto ai periodi precedenti.

Il cambiamento, ancora in atto, spinge a rivedere le stesse basi epistemologiche dei background cognitivi di era moderna: «Questa rete di legami, che nel tempo si infittisce sempre più, costituisce una delle ragioni della crescente complessità della realtà in cui siamo immersi (...) Il nostro compito di architetti è di modificare¹⁷ l'ambiente in cui l'uomo vive e lavora (...) Ma sia l'uomo che l'ambiente, sia gli strumenti che le risorse sono immersi nella stessa realtà, complessa e dinamica, e qualsiasi trasformazione (...) si ripercuote all'intorno, creando a volte reazioni contrarie, a volte risultati imprevedibili o comunque incontrollabili (...) La scienza classica è sempre giunta alla spiegazione dei fenomeni affrontandoli ed analizzandoli separatamente dopo averli ridotti a entità elementari e unitarie; l'approccio sistemico (...) affronta invece la realtà nella sua interezza e non ritiene valida alcuna riduzione (...) I bisogni della

¹⁵ «I nuovi paesaggi dunque, appaiono sempre di più popolati da oggetti architettonici di cui oltre a sottolinearne la novità, impressiona sempre di più la carica simbolica e quindi comunicativa. Il simbolo, infatti, svincolato dalle costrizioni di un vertice unico e assoluto, si carica di volta in volta delle idee più disparate e opportune». In A. Saggio, *La via dei simboli. il ritorno del monumento* in «Costruire», 1998, 182, pp. 124-128.

¹⁶ E' il caso specifico degli ITA (*Information Technology Architects*), grandi architetti come Gehry, Utzon, Libeskind, Piano, Eisenman, Calatrava che del simbolo hanno fatto largo uso nella loro architettura.

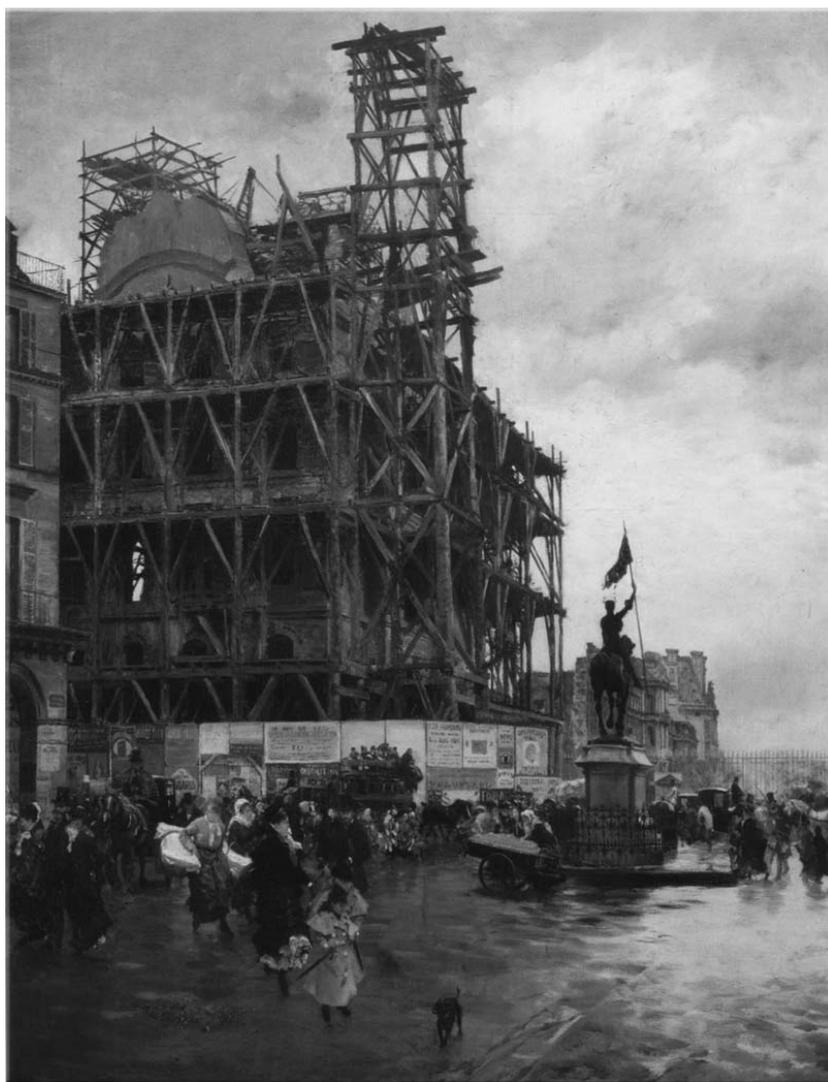
¹⁷ Anche l'architetto/restauratore, nel suo opporsi alle leggi del tempo e del divenire, in un certo senso, modifica la realtà in cui vive. Siamo ben lontano dal condividere l'assunto secondo il quale «un buon restauro è quello che non si vede», ossia dove non sia più possibile distinguere il nuovo dall'antico.

collettività ai quali è necessario dare una risposta in termini edilizi sono oggi estremamente complessi e interrelati fra loro (...) La sola intuizione non consente, come avveniva in passato, nel periodo preindustriale, di acquisire la conoscenza di tutti gli aspetti della problematica e di elaborare una risposta di sintesi progettuale adeguata¹⁸».

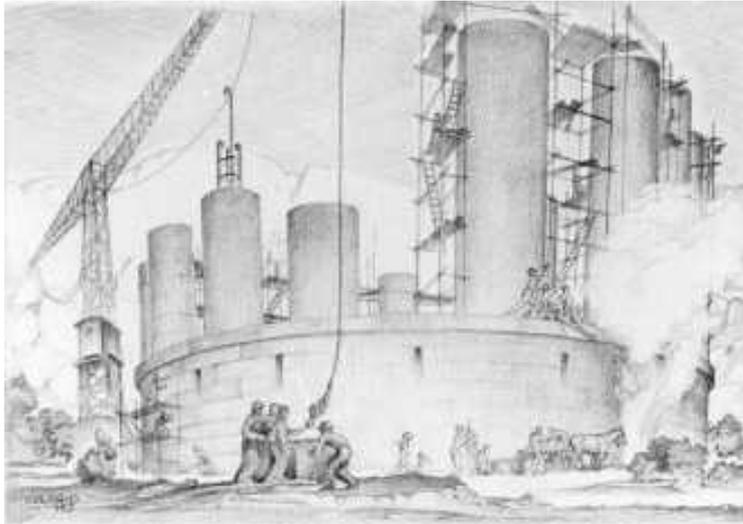
In ragione di questa complessità, individuata come caratterizzante la nostra epoca, ci si è avvalsi della portata epistemologica di altre discipline (sociologia dell'arte, filosofia, estetica, economia, ecc.) nel tentativo di ordinare in modo scientifico la problematica del recepimento, della conservazione e della trasmissione delle architetture frutto della modernità, intendendo non solo le opere del Movimento Moderno ma tutta la produzione architettonica che dagli albori della rivoluzione industriale risale il tempo fino ai nostri giorni.

¹⁸ P.L. Spadolini, *Design e tecnologia: struttura e contenuti di un campo di indagine*, in P.L. Spadolini (a cura di), *Design e tecnologia*, Bologna 1974, p. 96.

Dal cantiere artigianale al cantiere dell'industrializzazione



Giuseppe De Nittis, Place des Pyramides I, 1875.



E. Faggioli, Monumento a Cesare Battisti, 1916-1935.

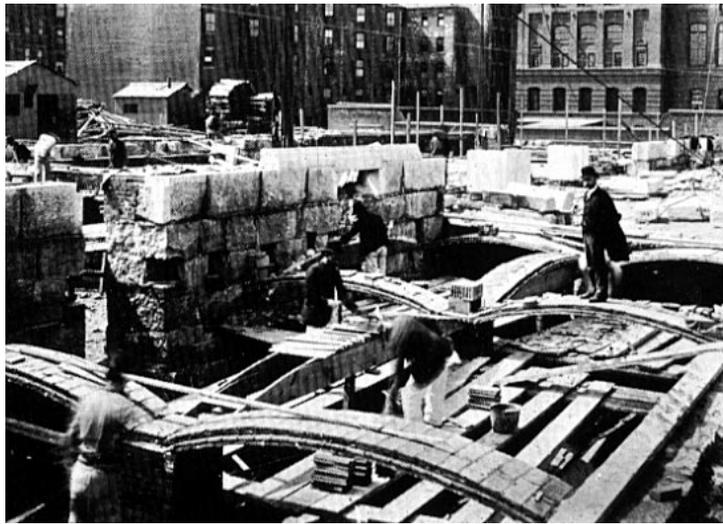


A. Scaccaglia, Cantiere lungo il Po, 1952.

Dal cantiere artigianale al cantiere dell'industrializzazione



F. Leger, Etude pour Les Constructeurs, l'équipe au repos, 1950.



G. Vaults, Boston Public Library Mass, 1889-98.



Cantiere della Potsdamer Platz 1990.

NOTAZIONI SUL CONCETTO DI MODERNO

1.1 - Dalle avanguardie alla crisi del moderno

«C'è una modernità in architettura che ha pervaso di sé il nostro tempo, ha nutrito l'ambizione di costruire la nuova città, ha rimesso ordine alla nuova casa dell'uomo e le ha dato nuova forma con coraggio e passione, disponendosi contro una tradizione che è stata giudicata inadeguata alla civiltà della macchina e dell'industria»¹. L'architettura, espressione di questa modernità, è stata al centro dell'operazione di ridefinizione dei bisogni dell'uomo nella società delle macchine.

Fin dal problema dell'*incipit* della modernità si entra nel "ginepraio" dei distinguo e delle ambiguità storiografiche legate all'origine, «al termine *a quo*» della modernità architettonica. Manfredo Tafuri parla di *molti inizi* e di *molte storie*. «Ciascun autore privilegia un suo punto di partenza e un suo *exodus* dalla modernità». Si può asserire, pertanto, che «l'incipit della modernità e l'*exodus* dalla modernità sono un'illusione storiografica o meglio un miraggio che sembra concreto e reale ma quando ci si accosta svanisce»².

Se la nascita della civiltà industriale e il progredire delle tecnologie edilizie costituiscono una linea di demarcazione netta con la tradizione, a ben guardare, sono molteplici i fattori e gli avvenimenti che influenzano l'ingresso nella modernità.

Ogni progetto di ricerca, volto alla trattazione del tema del moderno, è suggestionato, pertanto, da una visione soggettiva della

¹ C. De Seta, *L'architettura delle modernità tra crisi e rinascite*, Torino 2002, p. 10.

² C. De Seta, op. cit. p. 9-12.

realtà, connessa a personali valori morali e sociali, nonché a particolari inclinazioni politiche e ideologiche.

«Avvenimenti nuovi producono nuove leggi estetiche secondo diversi parametri e nuovi principi; il giudizio inoltre deve seguire la produzione e non anticiparla, e non è determinante il fatto che una cosa piaccia o meno immediatamente, perché la sensibilità alla bellezza dipende in parte dall'abitudine, la quale è anch'essa una conseguenza della creazione»³. La creazione di una nuova architettura, di nuovi oggetti, di nuovi stili di vita pare il centro della questione, il punto nodale della rottura con un mondo della tradizione giudicato portatore di valori desueti, superati dalla realtà della macchina, dall'industria e dal progresso.

«Nell'architettura le novità non nascono da nuove forme, bensì da nuove esigenze». Le nuove esigenze di cui parla Hermann Muthesius, sono percepite e diventano trainanti in modo diverso da luogo a luogo, con dinamiche strettamente legate al territorio, al rapporto con la storia e con la tradizione di ciascuna area geografica. Camminano di pari passo con il diffondersi dell'industrializzazione che, se pur a macchia d'olio, dilaga con tempi sensibilmente diversi da luogo a luogo, con notevoli ritardi legati alle specifiche situazioni territoriali di approvvigionamento delle risorse, di tecnologia e mano d'opera disponibile, propensione dei governi alle innovazioni e via dicendo. Le nuove esigenze, che sono alla base del mutamento, portano inevitabilmente ad una soggettività del diffondersi della nuova architettura, che non decolla, in Europa, contemporaneamente, ma si muove a scatti e per rivoluzioni locali.

Ciò che salta all'occhio è la componente di rottura con il passato, implicita nel sorgere e nel diffondersi delle nuove esigenze della vita contemporanea. Il cambiamento, collegiale, porterà

³ H. Muthesius, *Il moderno in architettura*, «Casabella» 1981, 473, p. 59. Le pagine pubblicate sulla rivista sono tratte dal capitolo *Das Moderne in der Architektur* in H. Muthesius, *Kunstgewerbe und Architektur*, Diederichs, Jena 1907, trad. it. in F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Milano 1982.

all'affermazione di un linguaggio che ha in questo oggettivo senso di contestazione la caratteristica che accomuna tutta l'architettura moderna. «L'Architettura moderna è una interpretazione del divenire della vita moderna, l'Architettura è risultanza concreta delle attività umane che essa interpreta ed esprime, l'Architettura è un ordine della società umana (...) coll'immaginazione si arriva all'ordine, cioè si crea un nuovo ordine: perché il vecchio ordine si esaurisce e si disordina; ma il concetto di ordine è perpetuo»⁴.

La storia, e ancor meno la storia dell'architettura, non è definita da passaggi bruschi e repentini. Numerose sono le architetture di passaggio che sperimentano il cambiamento in modo timido, spesso dissimulato o limitato alle strutture. Ciò nonostante, il cambiamento appena iniziato non si sarebbe più arrestato.

L'annientamento della tradizione, schematizza Bruno Zevi, avviene, principalmente, per l'evoluzione del gusto, grazie al progresso scientifico e tecnico delle costruzioni e attraverso le nuove teorie della visione estetica connesse alle trasformazioni della società⁵.

In architettura si assiste alla svolta del gusto, delineata dalla maturazione etica, sociale e tecnica, e ravvisabile nella messa al bando del superfluo, a favore di pochi, essenziali strumenti comunicativi. Gli oggetti diventano più comodi, salubri, sgombri da pesanti apparati decorativi, dall'abbigliamento all'arredamento, dagli utensili alle abitazioni. Questa tendenza all'astrazione formale, ha le prime avvisaglie negli «architetti della rivoluzione», Etienne Louis Boullée e Claude Nicolas Ledoux. Se «per il loro monumentalismo classicista, incarnano una posizione reazionaria, antitetica con ogni atteggiamento moderno», a ben guardare una componente di rottura con il sistema codificato del lessico tradizionale può essere ravvisata nella «drastica semplificazione geometrica del repertorio tradizionale»⁶.

⁴ G. Ponti, *Amate l'architettura*, Milano 2004, p. 11.

⁵ Cfr. B. Zevi, La genesi dell'architettura moderna, in *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, , pp. 3-39.

⁶ Ivi, p. 4.

Il clima culturale, complessivamente, è ancora ben lontano da un radicale rinnovamento, per il perdurare dell'ossessione monumentale⁷, per la regolarità e la simmetria e gli architetti che operarono sul finire del XVIII secolo non rientrano nel movimento moderno se non come remoti precursori. «L'illuminismo francese rifiuta in blocco lo straordinario patrimonio linguistico tardo-barocco, giudicandolo irrimediabilmente connesso alla persuasione occulta della chiesa (...) Invece di laicizzarlo ne fa *tabula rasa*»⁸. Di fronte all'evidenza delle difficoltà connesse con l'ideazione e la codificazione di un nuovo linguaggio espressivo, questo è desunto in modo artificioso nel passato, rifacendosi ai miti greco-romani.

Parallelamente, il risveglio dell'artigianato precede quello edilizio e, là dove non incontra pregiudizi accademici, il progetto si libera degli apparati decorativi, basti ricordare la riforma Arts and Crafts e la rinascita dell'edilizia domestica inglese. E' nel fermento della cultura medievalista del XIX secolo, infatti, che si può scorgere la primissima origine del rinnovamento del gusto in chiave incontestabilmente moderna.

Su un altro versante, la nascita della "scienza delle costruzioni", fondata nel XVII secolo, gli studi sulla resistenza dei solidi e lo sviluppo di nuove tecniche e nuovi materiali edilizi mina alla base le certezze e la consuetudine nell'arte del costruire. La sperimentazione operata nelle realizzazioni dei ponti offre un esempio probante dell'evoluzione tecnica: dal primo in ferro, costruito dall'inglese Abraham Darby nel 1775-79, alle stupende gettate della Torre Eiffel e al celebre Brooklyn Bridge di New York.

Nell'arredamento le possibilità offerte dalla tecnica consentono la sperimentazione di nuovi linguaggi formale. Michael Thonet deve la sua fortuna alla scoperta della piegatura del legno avvenuta nel 1830, la scoperta delle nuove leghe consente la realizzazione delle

⁷ Le progettazioni di Boullée, in particolare, si concentrano su colossali cenotafi, biblioteche mastodontiche e imponenti municipi.

⁸ Ivi, p. 6

poltroncine tubolari di Marcel Breur del 1925 e quelle di Mies Van der Rohe, l'invenzione del compensato aprì nuove strade nel campo del mobilio, percorse nel 1932 dal genio creativo di Alvar Aalto. Potenti macchine a pressione e gli studi sul trattamento chimico del legno consentirono ad Eero Saarinnenn la realizzazione della poltrona organica nel 1942, similmente, il "fantozziano" Sacco del 1969 è connesso alla versatilità del riempito di poliuretano espanso. In architettura, Max Berg esplicita nel 1913 le potenzialità espressive del cemento armato nelle strutture della *Jahrlunderthalle*. Il nuovo materiale, legato alle sperimentazioni ed ai brevetti di Francois Hennebique ricalca, nelle prime realizzazioni, le forme rigide dei pilastri e delle travi in acciaio (a loro volta derivate dalle strutture in legno) senza mettere a frutto le qualità di fluidità e plasticità. Bisognerà aspettare il 1920 perché le immagini di Erich Mendelsohn comincino a sprigionare precisi messaggi di sperimentalismo formale.

La ricerca linguistica si fa più viva, soprattutto, negli atelier di pittori e scultori, che dall'inizio del secolo rimangono affascinati dalle nuove teorie della visione estetica. La pittura, nel passaggio dall'impressionismo al cubismo, condizionò in modo decisivo il rinnovamento del lessico espressivo. Sagome dure e tangibili sostituiscono lo spazio rarefatto degli impressionisti, forti colori e forme primitive rimpiazzano la profusione delle *nuances*.

Abrogato il repertorio iconografico del passato, non può più essere rimandata nel tempo la necessità della definizione di un nuovo linguaggio formale. E se il gesto creativo, il lampo del genio sta alla base del rinnovamento delle teorie della visione, il momento successivo del processo evolutivo è quello della codificazione dei tentativi poetici.

Architettura, pittura e scultura, sono strettamente correlate in questo processo di ridefinizione degli apparati linguistici, per la generale attinenza dei contenuti formali, imperniati su linee, piani, superfici, volumi, figure e solidi geometrici, su categorie appunto "astratte" che, in precedenza, erano state prerogativa esclusiva della comunicazione architettonica. L'intera ricerca estetica converge

nell'architettura, che si lega ai cosiddetti *ismi* figurativi: il cubismo, con i suoi derivati, purismo e neoplasticismo, il costruttivismo, l'espressionismo e il futurismo. Lo scardinamento del linguaggio visivo operato dal cubismo è assimilabile allo sconvolgimento indotto dalla scoperta della prospettiva agli inizi del XV secolo, dando man forte alla tendenza architettonica antidecorativa e anticlassica, già espressa nel rinnovamento del gusto e sanzionata dall'ingegneria ottocentesca.

La "quarta dimensione" cubista, il tempo teorizzato da Albert Einstein, nasce dalle intuizioni di diversi pittori e scultori parigini, intorno al 1905-10: una visione cinetica sostituisce così quella statica. L'artista scompone l'oggetto e lo rappresenta da più punti di osservazione, contemporaneamente. Alla pittura cubista sono ascrivibili strumenti linguistici destinati ad influenzare in modo indelebile le altre arti: superfici in primo piano ed arretrante, piani che s'intersecano definendo viste preordinate, volumi sospesi nello spazio e aggettanti, compenetrazioni visuali e spaziali. Parallelamente il purismo concentra la sperimentazione sulla ricerca di leggi geometriche elementari.

Nel 1918 nel volumetto "*Après le cubisme*" edito da Amedee Ozefant e Charles Edouard Janneret, il futuro Le Corbusier, sostiene che le composizioni architettoniche di qualche rilievo si possono ridurre a figure primarie, cilindri, prismi, cubi e piramidi. «La pittura è memoria dell'architettura, ma con essa non può identificarsi: dialettica non è sinonimo di unificazione. Non a caso, i quadri di Le Corbusier recano la firma Jeanneret»⁹.

Nel 1917 un'altra rivista è portavoce dell'omonimo movimento De Stijl e di Theo Van Doesburg all'interno del neoplasticismo. Problematica fondamentale è fornire una sintassi al movimento moderno, inverando architettonicamente la quarta dimensione cubista¹⁰. Van Doesburg concentra le sue ricerche nella

⁹ M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1976, p. 118.

¹⁰ B. Zevi, op. cit., p. 16.

scomposizione del volume in parti bidimensionale, piani e lastre, da rimontare nello spazio in modo dinamico, senza mai riformare la scatola edilizia. Nel 1913 il pittore Kasimir Malewitch diede vita al Costruttivismo, i suoi quadri escludono completamente l'oggetto naturalistico, riducendosi a pochi tratti, al limite ad un "quadrato bianco su bianco". In Unione Sovietica si applicò l'etichetta costruttivista a vari architetti, da Tatlin a Malnikov e Golosov. L'idea costruttivista fu ripresa più tardi in Inghilterra, dal pittore Naum Gabo.

Un decisivo scossone al repertorio formale tradizionale è dato dall'incanalarsi dei fermenti esistenzialisti, manifestazione di una società disgregata, nella corrente espressionista.

L'Espressionismo destruttura e annichilisce le convenzioni linguistiche, senza la pretesa di fornire un'alternativa al codice classico; non mira alla creazione di un nuovo vocabolario figurale, ma esprime i sentimenti dell'uomo contemporaneo in modo caotico. Concettualmente precede gli altri movimenti (il celebre quadro di Munch, l'Urlo, è del 1893) anche se il gruppo espressionista *Die Brücke* è fondato, a Dresda, solo nel 1905. Emblematica del movimento è la *Einsteinturm* del 1929-24 di Erich Mendelsohn.

Nella fase post-bellica, tutti i maggiori architetti tedeschi passano attraverso il turbine espressionista, dissipando ogni resistenza classicista. «Scaturendo da stati d'animo sconvolti e ribelli l'espressionismo non ha limiti cronologici, se ne decreta la morte poi improvvisamente rinasce»¹¹.

In Italia, il letargo del panorama artistico e architettonico, è scosso dall'avvento del futurismo, proclamato su «Le Figaro» a Parigi nel 1909 da Marinetti. Il movimento trovò applicazione in architettura cinque anni dopo, con la pubblicazione del *Manifesto* di Antonio Sant'Elia, generando un pesante sussulto agli idoli dell'accademia classicista. «E' la macchina che determina, ora, i modi della comunicazione: e i suoi messaggi sono fatti di pura energia, privi di nessi sintattici. Il linguaggio tecnologico è basato sullo *choc*, su segni

¹¹ Ivi, p. 22.

puri, che assalgono contemporaneamente l'interlocutore»¹². La fiducia nella macchina e nel progresso costituiscono l'idea centrale di questo *ismo* basato, su quello che la filosofia contemporanea definisce il «valore del nuovo»¹³.

Se le nuove teorie della visione estetica modificano profondamente il modo di vedere ed indagare la realtà, è la realtà stessa ha variare profondamente, generando nuove e mai sentite necessità nelle masse inurbate. Il problema sociale è alla base del rinnovamento architettonico moderno in quanto esprime la necessità di un habitat razionale da contrapporre ai sobborghi, venutisi a creare a seguito dell'affluire di immense folle contadine nei centri urbani. L'annientamento dell'architettura accademica ottocentesca è determinato, prevalentemente, dall'incapacità di adeguarsi ai temi sollevati dalla vita contemporanea.

La critica alla metropoli industriale sollecita i governi a prendere posizione sul tema dell'habitat. L'architetto contemporaneo è chiamato in causa ad affrontare i problemi della collettività. «Gli artisti, veri, non sono dei sognatori, come molti credono, sono dei terribili realisti, non trasportano la realtà in un sogno, ma un sogno nella realtà: realtà scritta, figurata, musicata, architettata»¹⁴.

Se lo sviluppo sociale e la rivoluzione urbanistica sono indubbiamente all'origine del moto riformatore che portò alla nascita dell'architettura moderna, la storia procede per una pluralità di eventi, non per sollecitazioni isolate. Pertanto, le istanze di rinnovamento, che caratterizzarono questa epoca, non solo furono simultanee ma assolutamente complementari. Le istanze sociali e urbanistiche sfociano in quelle di un'architettura totalmente diversa.

Il decennio dal '20 al '30 sviluppa il tema dell'assetto delle città e dei quartieri popolari. E' il decennio del Razionalismo e

¹² M. Tafuri, F. Dal Co, op. cit., p. 103.

¹³ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano 1985. Il concetto è approfondito nel corso del prossimo paragrafo.

¹⁴ G. Ponti, op. cit., p. 109.

dell'International Style. Il primo sottolinea l'aderenza allo scopo economico-sociale e la fedeltà alla tecnica costruttiva, il secondo evidenzia la portata mondiale della nuova architettura. Negli anni 30-40 è la volta dell'architettura organica che porta ad un arricchimento del vocabolario espressivo. Ne sono interpreti i paesi scandinavi, la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, con l'opera di Wright.

«La *carta di Atene* (...) fissa un minimo comun denominatore metodologico a partire da esperienze diverse, precostituisce strumenti analitici e parametri di intervento solo apparentemente oggettivi; ribadisce una generica fiducia nel ruolo rigeneratore della tecnica moderna»¹⁵. L'itinerario degli anni 50-90 segna la terza età dell'architettura moderna. Riemerge l'espressionismo, nascono l'informale e il brutalismo. «E' l'età del dissesto ecologico ed esistenziale, si parla di morte dell'arte e di fallimento del ruolo di architetto (...) Decenni convulsi ma fertili che approdano nella codificazione linguistica cioè nel trapasso dall'avanguardia allo stadio adulto del movimento moderno»¹⁶.

Questo breve *excursus*, frammentario e riduttivo nella sua sintesi estrema, pone le premesse per la comprensione dell'apporto dirompente delle avanguardie che, proprio per l'estrema varietà e multiformità, sfuggono ad un'analisi esaustiva, peraltro non consentita in questa sede.

L'avanguardia ha compiuto un'opera di progressiva dissoluzione degli oggetti che, ridotti a segni, possono essere inseriti nel processo di metamorfosi continua tipico della modernità. «Walter Benjamin sintetizzerà, nel 1936 l'intero fenomeno parlando di caduta dell'*aura*. Sarebbe tuttavia errato leggere nel percorso delle avanguardie artistiche europee una corsa, che, dal superamento dell'angoscia espressionista, conduce linearmente all'arte della riproducibilità tecnica (...) Molta nostalgia per i vecchi valori vive nell'iconoclastia dadaista o futurista (...) Al fondo dell'avanguardia si scopre, così, la

¹⁵ M. Tafuri, F. Dal Co, op. cit., p. 211.

¹⁶ B. Zevi, op. cit., p. 38.

nostalgia per la stagione dell'infanzia (...) una nuova infanzia dell'umanità, in cui la tecnologia che ha provocato la "rivolta degli oggetti" può anche condurre a un dominio globale dell'uomo sul suo ambiente (...) Per questo residui mistici e disincantamento si alternano e si sovrappongono: l'essenza "politica" dell'avanguardia è nella sua profezia di liberazione totale delle "anime", una volta vinta la materia (...) Il destino delle avanguardie è quindi quello di confluire in una liberazione del comportamento»¹⁷.

2.2 - Analisi della modernità

Un periodo, costituendo una configurazione di più eventi che marciano a velocità differenti¹⁸, non può scaturire dal flusso continuo del tempo, né semplicemente rifletterlo, ma deve costituire un tempo proprio, più o meno diverso da quello di periodi anteriori o posteriori. Ed è pertanto che, una volta sostituita la continuità del tempo *événementiel* con la discontinuità delle soglie epocali, i passaggi fra periodi diventano problematici.

Se nella storiografia vi è una cifra capace di sintetizzare le antinomie che l'hanno attraversata, e tuttora l'attraversano, essa può ben consistere nel problema dell'origine e dell'esaurirsi di un'epoca.

Quando ha inizio il moderno? E quando ha inizio il moderno nell'architettura e, di conseguenza, nell'architettura italiana? Tutto dipende dalla definizione che si vuol dare alla parola *modernità*, in particolare per l'architettura. Nessuna definizione è innocente. Ogni definizione lascia trasparire un mondo dietro di sé, un mondo che dipende dal modo in cui è stato immaginato e concepito.

¹⁷ M. Tafuri, F. Dal Co, op. cit., p. 107.

¹⁸ S. Kracauer, History. The Last Things Before the Last 1969, in *History and Theory. Studies in the Philosophy of History. History and the Concept of Time*, Beiheft 1966, pp. 65-78.

Il “concetto di moderno” si può riferire al Rinascimento, secondo alcuni, al Neoclassicismo, secondo altri, o ancora si confonde con il Contemporaneo. Ma cosa sottendiamo usando il vocabolo *Moderno*?

L'aggettivo *moderno* proviene dal latino tardo *modernum*, che significa “attuale, recente”¹⁹. Modellato su *hodiernus*²⁰ “odierno” da *hodie* “oggi”, la voce dotta *modernus*, dall'avv. modo “recentemente”, compare già nel modo tardo latino attraverso Gelasio e Cassiodoro. Perché un tale neologismo potesse imporsi, occorre che *novus* fosse impiegato quale antonimo di *antiquus*, cui mancava almeno lessicalmente il proprio contrario.

Pertanto, originariamente, con il termine *Moderno* si voleva designare soltanto quella soglia temporale mediante cui discriminare fra il passato e il presente, senza che fra l'uno e l'altro si insinuasse una qualche forma di confronto, né, tanto meno, di comparazione qualitativa; così, e semplicemente, *modernus* significava “attuale, proprio dell'oggi”.

Moderno, dunque, indica ciò che è recente, attuale, presente. Accanto ad un significato etimologico così circoscritto, si profila una smisurata eccedenza di senso relativa alla definizione del Moderno in quanto epoca di cui rimane incerto e il termine *a quo* e quello *a quem*, l'uno e l'altro significando rispettivamente un'origine e una conclusione che sono lungi dall'essere associate a livello storiografico. In altre parole, non si tratta soltanto di chiarire quali siano punti di svolta mediante cui l'epoca Moderna si articola cronologicamente, ma soprattutto di stabilire se e come sia possibile (e plausibile) parlare di un “pre” nonché di un “post-moderno”.

Normalmente, si usa l'aggettivo *moderno* per indicare dei soggetti che si caratterizzano per il loro essere attuali, non tradizionali, come per esempio, quando diciamo *tempi moderni*, *donne moderne*,

¹⁹ S. Cotellessa, voce *Moderno* (ad vocem), in: vocabolario (a cura di) L. Ornaghi, Milano 1996.

²⁰ Cfr. K. Kumar, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Torino 2000, pp. 93-94.

ecc. Ma in questo caso *moderno*, proprio in quanto si contrappone ad antico, tende a identificarsi con *contemporaneo*.

Questa identificazione, tuttavia, è già un problema, perché, quando si affronta il concetto di *moderno* dal punto di vista della storia, della storia dell'arte, della storia della filosofia, allora *moderno* e *contemporaneo* sono distinti e, infatti, non si parla soltanto di storia moderna, etc., ma anche di storia contemporanea, di storia dell'arte contemporanea, di storia della filosofia contemporanea.

Se facciamo riferimento alla divisione classica della storia in antica, medievale, moderna e contemporanea, sappiamo che la storia moderna è convenzionalmente fatta iniziare con il 1492, l'anno della scoperta dell'America (e della cacciata degli Ebrei dalla Spagna). Con quest'evento e con quest'anno ha fine l'epoca medievale e inizia l'epoca moderna. Quest'ultima, a sua volta, ha convenzionalmente fine nel 1815, anno del Congresso di Vienna e della conseguente divisione dell'Europa dopo la sconfitta di Napoleone Bonaparte.

Nel XIX secolo, comunque, la parola *moderno* cominciò ad acquistare un significato che tendeva a contrapporsi non solo ad antico, ma anche a *vecchio*. La contrapposizione era legata all'affermarsi dell'idea di *nuovo* che, nella società industriale e nel mondo delle merci e delle esposizioni universali, diventava il riferimento di ciò che si presentava, nello stesso tempo, come *progresso* e come *moda*. Il *vecchio* era il deperibile, tutto quel che del passato non manteneva la nobiltà, l'originalità e l'irraggiungibilità dell'antico. Era l'idea di cambiamento a cambiare di natura.

A un'idea di modernità dove la rottura con la tradizione e con l'antico si poneva in termini di evento storico epocale, tende a sovrapporsi un'idea di modernità caratterizzata da un cambiamento incessante, da un susseguirsi e un inseguirsi del *nuovo* che si impone in quanto *nuovo*, fa *moda* e poi invecchia precocemente e viene conseguentemente e ritualmente sostituito da un nuovo *nuovo*.

Charles Baudelaire ha descritto in modo magistrale questa condizione della modernità. In *Il pittore della vita moderna*, egli intitola un capitolo «Modernità». Baudelaire definisce la modernità

come un qualcosa che è ricercato da Costantin Guys, il protagonista de *Il pittore della vita moderna*, egli «cerca qualcosa che ci consentirete di chiamare modernità, poiché non disponiamo di un termine migliore per esprimere l'idea in questione. Si tratta, per lui, di tirar fuori dalla moda quanto essa può contenere di poetico nello storico, di trarre l'eterno dal transitorio»²¹.

Baudelaire critica la tendenza dei pittori a lui contemporanei, i quali hanno l'abitudine a vestire i loro personaggi con abiti rinascimentali. Si tratta di pigrizia, argomenta Baudelaire, dato che è più comodo affermare che in un'epoca non vi è niente di bello piuttosto che cercare di estrarne la bellezza, per quanto tenue possa essere. Baudelaire dunque definisce la modernità nei termini di transitorio, contingente.

Come si vede, l'idea di moderno inteso come attuale, nuovo, recente, e, in quanto tale, contrapposto all'antico, si caratterizza qui nel senso di ciò che non dura, che è destinato presto a cambiare, che diventerà quanto prima vecchio.

Grande è la definizione di moderno data da Bruno Zevi: «E' ciò che trasforma la crisi in valore e suscita un'estetica di rottura e di cambiamento»; questa definizione spezza la cronologia, ed elimina la necessità di temporizzazione: di fronte ad una crisi si cercano strade nuove, perciò, è applicabile a qualsiasi epoca storica. È un concetto atemporale perché è un modo di porsi rispetto ad un mondo piuttosto che ad un'epoca ed è legata al concetto di crisi perché è difficile porsi di fronte a qualcosa che è in trasformazione.

La modernità, in quanto risposta alla crisi è un concetto di trasformazione della crisi in un nuovo valore. La crisi è affrontata e stigmatizzata nella risposta architettonica data dagli architetti moderni. Ma cosa vuol dire *architettura moderna* e su chi sono gli *architetti moderni*?

²¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in G. Guglielmi e E. Raimondi (a cura di), *Scritti sull'arte*, Torino 1992, p. 45.

Dalle parole di Roberto Pane apprendiamo che «se si tratta semplicemente di alludere all'architettura che si fa oggi, e che è moderna così come lo fu a suo tempo quella di ieri, si afferma soltanto una tautologia, e quindi non vale neppure la pena di parlarne. Ma con la parola "moderno" si vuole invece alludere a *nuovi e positivi valori di cultura e di gusto*»²².

Modernità è anche l'epoca in cui l'aumento della circolazione delle merci (Simmel²³) e delle idee, e l'accresciuta mobilità sociale (Gehlen²⁴) puntualizzano il valore del nuovo, in altre parole predispongono le condizioni per l'identificazione del valore con la novità. Altre rappresentazioni della modernità sono largamente presenti in molti teorici del moderno da Weber a Gehlen, da Blumenberg a Kaselleck. Tali definizioni possono essere sintetizzate nell'affermazione che «la modernità è quell'epoca per la quale l'esser moderno diventa un valore, anzi il valore, fondamentale a cui tutti gli altri vengono riferiti»²⁵.

Si parla di modernità anche in termini di secolarizzazione. «Secolarizzazione, come moderno, è insieme un termine che descrive ciò che è accaduto in una certa epoca e che viene assunto come suo carattere, e il "valore" che domina e guida la coscienza dell'epoca in questione, soprattutto come fede nel progresso»²⁶. La fede nel progresso si identifica con la fede nel "valore del nuovo". E' questo lo sfondo su cui collocare l'enfatizzazione del genio e la centralità che l'arte e l'artista assumono nella cultura moderna.

La fede nel progresso, l'ideologia del progresso si caratterizza come un valore a sé stante: è tale quando va verso uno stato di cose in

²² R. Pane, in *La cultura architettonica italiana nel mondo moderno*, M. Civita (a cura di) *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, p. 161.

²³ Cfr. G. Simmel, *Arte e civiltà*, D. Formaggio e L. Perucchi (a cura di), Milano 1976.

²⁴ Cfr. A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, trad. it. di A. Burger Cori, Milano 1967.

²⁵ G. Vattimo, op. cit., p. 108.

²⁶ *Ibidem*.

cui un ulteriore progresso è possibile, e nient'altro. Questa visione della storia equivale ad affermare il nuovo come valore fondamentale.

«In questo processo di secolarizzazione e di affermazione del valore del nuovo (...) l'arte assume una posizione di anticipazione o di emblema. Come a dire che, mentre per gran parte dell'età moderna le scoperte delle "teste meccaniche" (gli scienziati, intende Kant) sono state limitate e guidati (...) dal "valore di verità" o dal valore "utilità per la vita" (...) in campo artistico queste limitazioni sono cadute molto prima, ponendo l'arte, fin dall'inizio dell'età moderna (...) nella condizione di sradicamento in cui si scienza e tecnica si trovano esplicitamente solo oggi»²⁷.

A ben guardare, sottolinea Vattimo, «la definizione di modernità come l'epoca in cui l'essere moderno è il valore base non è una definizione che la modernità possa dare di se stessa». Quelle che sono solitamente ritenute le scansioni fondamentali attraverso cui è venuta costituendosi la coscienza del Moderno, l'Umanesimo, il Rinascimento e, per altri aspetti, la Riforma, sono certo circoscrivibili e databili, ma quella che è la loro valenza paradigmatica diverrà un fatto compiuto soltanto *ex post*. È noto, infatti, come quel periodo che già alla metà del secolo XVI Vasari qualificava con il termine *rinascita* divenne un concetto storico soltanto nell'Ottocento.

Con l'ausilio di tali concetti, e per opposizione a quel Medioevo di cui essi rappresentavano il superamento, l'età Moderna è pervenuta all'autocoscienza di sé.

«L'essenza del moderno diviene davvero visibile solo a partire dal momento in cui il meccanismo della modernità si distanzia da noi»²⁸. Di questo di distanziamento vi è un indizio nella dissoluzione del concetto di progresso.

Nelle utopie futuriste si può ravvisare questo affievolimento della fiducia nel progresso, trascinando con se l'apprezzamento del valore del nuovo.

²⁷ Ivi, p. 110.

²⁸ Ivi, p. 112.

Questa dissoluzione ci mette in condizione di prendere le distanze dal meccanismo della modernità. E' questo il senso del *post-moderno*.

Il tempo della modernità, il tempo della ragione totalizzante è anche il tempo del trionfo dell'identità, non a caso la "Fenomenologia dello spirito" di Hegel si chiude con un'immagine potente tratta dalla poesia di Schiller, l'immagine di un calice che trabocca, che, in qualche modo, continuamente riproduce la sua *unendlichkeit*, la sua infinità. Ebbene, questa immagine dice esattamente come il mondo dell'identità assoluta, il mondo della una ragione totalizzante ha celebrato una sorta di trionfo bacchico dove la diversità, l'altro alla fine era perduto e assorbito nella potenza dello spirito totalizzante.

Il problema, oggi dopo la crisi anche storica di questo modello, è riscoprire il diverso, ma come? Questa domanda rischia di sfociare in una sorta di nuova esperienza del nichilismo, dopo il lungo oblio dell'essere, il *sein* di cui parla Heidegger, potrebbe esserci un nuovo oblio del senso e questo oblio del senso potrebbe essere: caduta, abbandono, rinuncia, le forme del nichilismo post-moderno.

Vanno in questa direzione il *pensiero debole*, che esplicitamente parla di un essere, di un'architettura, dell'arte che non è ma accade, cioè precipita continuamente nel nulla.

Accanto a questo possibile esito della crisi del moderno si può intravedere un'altra forma, quella della ricerca del senso perduto, non in una forma quasi nostalgica di passati che non ritornano più ma in tutt'altra direzione in quella forma che Ernst Bloch chiama il "principio di speranza" e cioè nell'apertura verso un'alterità non catturata, non afferrata.

Attualmente siamo di fronte alla caduta della totalità ideologica del moderno, l'altro e la sua alterità che ci pone continui interrogativi sia che si affacci nel volto d'altri, come ci richiama a pensare Levinas²⁹, sia che si affacci nell'inquietudine di un inizio

²⁹ Cfr. G. De Gennaro, *Emmanuel Lévinas profeta della modernità*, Roma 2001.

imprescindibile, come afferma Cacciari³⁰. E' comunque una corralità di tracce, di ricerche dell'altro che oggi si può evidenziare.

Don Bruno Forte³¹ delinea tre modelli antropologici: quello dell'*homo faber*, l'uomo artefice di se stesso, quello sartriano dell'uomo come "passione inutile" e, infine, quello dell'*homo viator*, proteso nella speranza e nell'attesa di un evento.

Il comune impegno del pensiero filosofico, della storia e della critica del restauro deve svolgersi verso tre direzioni: coltivare la memoria del passato, condividere la "compagnia" del presente e la responsabilità dell'oggi e tenere desta la "profezia" sul futuro, percorrendo quelli che Bloch chiama i "sentieri dell'utopia".

2.3 - Antico, Medievale e Moderno: il rapporto con la tradizione

«Tra il tradizionale e il nuovo, o tra ordine e avventura, non esiste una reale opposizione, e quello che chiamiamo tradizione oggi è una tessitura di secoli di avventura».
(J. L. Borges)

«Passato e presente stanno continuamente in tensione perché ognuno è elemento di uno stesso disegno. Il passato non è un evento concluso che si deve congelare o superare, ma entra nel presente di cui è parte. Questo è il senso della tradizione».
(H. G. Gadamer).

«Heidegger gioca molto con la parola tedesca *ueberlieferung*, che del resto è anche la parola italiana: "tra-dizione", che però noi non sentiamo più come "tra-mandamento", "tra-smissione", "invio",

³⁰ Cfr. M. Cacciari, *Metropolis*, Roma 1973.

³¹ Don B. Forte, *Filosofia e teologia in dialogo*, intervista 26/3/1993, in Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche. Cfr. M. Ciampa, *Domande a Giobbe. Modernità e dolore*, colloqui con G. Mura, M. Cacciari, G. Gaeta, M. Trevi, S. Givone, B. Forte, Milano 2005.

eccetera»³². Particolarmente calzante è la metafora della staffetta, dove la tradizione/testimone viene passata di mano in mano, affidando agli operatori, ai fruitori la responsabilità della riuscita dell'evento. Posti sulla stessa via, questi si fermano, deviano, ma sempre proseguendo un "tra-mandamento", dando vita alla storia dell'essere. La tradizione³³ è una predisposizione innata, comunque antecedente ogni stato culturale.

C'è un originario senso comune che ci porta a condividere principi, consuetudini, azioni ed emozioni, a insorgere o a reagire quando vengano messe in pericolo le basi del nostro vivere umano, civile, personale, e la prospettiva della loro continuità. La tradizione si impianta su questo fondamento naturale e psicologico che precede la trasmissione culturale di saperi ed esperienze.

Come afferma Roberto Pane, in occasione del primo Convegno nazionale dell'U.I.A tenutosi a Roma il 12 aprile 1958, il più grande interrogativo del nostro tempo riguarda la possibile continuità dei valori culturali; in tal senso ha particolare importanza il chiederci quale significato possa darsi oggi alla parola "tradizione". Continua Pane: «La parola "tradizione", dal latino *traditio* e cioè consegna o trasmissione, è stata usata nei più opposti significati ed è servita ai più diversi propositi: da quello di una restaurazione di antichi valori, come ad esempio il ritorno alla religiosità medievale, sino alle rivoluzioni ottocentesche, per le quali sono stati rievocati, a scopo patriottico, gli aspetti del costume popolare. (...) A me pare che il solo valore legittimo della parola "tradizione" debba essere riconosciuto nelle più generali tendenze che una determinata civiltà ha manifestato lungo il suo svolgimento; tendenze che hanno accompagnato le più distinte espressioni individuali, pur continuando a sussistere come un tono od

³² Cfr. G. Vattimo, *Tradizione e pensiero debole*, in G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano 1983.

³³ Vedi *Tradizione* (ad vocem): «Il tramandare notizie, memorie, consuetudini da una generazione all'altra attraverso l'esempio o informazioni, testimonianze e ammaestramenti orali o scritti», in *Vocabolario della lingua italiana* Zingarelli, 1970.

un accento comune, quasi il segno di una affinità elettiva. (...) da noi (in Italia) esso può individuarsi in quella organica visibilità e chiarezza che hanno, per tanti secoli, distinto le arti figurative e l'architettura italiana; può riconoscersi, cioè, nell'attributo di quel felice equilibrio compositivo che fu presente anche nei maestri minori...Questo riconoscimento di un proprio compiuto destino può segnare una continuità nel presente, aiutandoci ad intendere il particolare senso della nostra creatività. (...) Per quanto riguarda l'architettura, si può dire che l'errata interpretazione della tradizione artistica abbia costituito il fondamento dell'indirizzo accademico sino a pochi decenni or sono; la malintesa interpretazione stilistica è infatti il risultato di un equivoco estetico circa il significato da attribuire alla continuità del linguaggio architettonico»³⁴.

Mentre in Italia, da De Sanctis a Croce, si formulava il maggior pensiero critico del nostro tempo, la cultura architettonica restava estranea ad ogni vero rinnovamento. Il moderno e totale rinnovamento dei mezzi tecnici ci ha trovati quasi del tutto impreparati culturalmente. Si è, quindi, allargato il divario tra tecnica e cultura; all'accelerazione dell'una non ha corrisposto l'accelerazione dell'altra. Non abbiamo avuto il tempo di metabolizzare le innovazioni tecnologiche all'interno di una visione del mondo, di una tradizione. La possibilità di manipolare il mondo cresce in misura inversamente proporzionale alla capacità di conoscerlo.

Antico viene considerato ciò che non è utile ad incrementare il progresso viceversa il nuovo; la tradizione è sostituita dall'evento. L'evento è la religione dell'attimo fuggente, l'assenza e la lontananza da un centro di riferimento. Con l'evento la tradizione è sostituita dall'emozione. Da tempo la nostra società vive nel culto della *tabula rasa*, di azzerare il passato; vige la cultura del *self-made man*, fondata sull'ebbrezza del nuovo e del singolo, che cavalca l'espansione della tecnica e del benessere.

³⁴ R. Pane, in *La cultura architettonica italiana nel mondo moderno*, op. cit., pp. 164-165.

L'antagonista della tradizione, così, non è il progresso ma l'egocentrismo del presente, l'antitesi con la tradizione sorge se la modernità è elevata a valore, come, di fatto, è avvenuto (*valore del nuovo*), ovvero se si riconosce al moderno uno statuto di autonomia e di superiorità in quanto moderno.

Questa caratterizzazione del nostro tempo presagisce il diffidente oblio delle cose, delle opere, delle azioni. Il risultato è un'architettura che deperisce in questa sindrome del superamento e della transitorietà. Senza collegarsi a una tradizione, tutto sembra deperire in fretta.

Si continua a credere che la tradizione sia trascorsa, che resti solo come oggetto della coscienza storica, dietro di noi, mentre «essa viene verso di noi, perché noi le siamo consegnati e ad essa destinati»³⁵. La tradizione dorme dentro di noi e noi ne avvertiamo tanto la presenza quanto l'assenza. Il mondo contemporaneo non può fare a meno di una tradizione cui collegarsi, è una necessità teorica e pratica di situarsi in un orizzonte, di collegarsi ad una rete e di riconoscersi in un'origine che chiamiamo tradizione.

Ora la vera modernità è un'affermazione positiva dell'epoca nella quale si vive. È la coscienza di una sensibilità diversa e di una percezione fresca del tempo e dello spazio.

La modernità è dunque un senso acuto di originalità di una cultura particolare in un momento particolare dello spazio e del tempo. Questa originalità contemporanea è soltanto significativa nel suo rapporto con l'originalità delle culture del passato.

La modernità in questo contesto deve essere contraria all'amnesia, perché qualcosa non può essere misurato come diverso, originale, innovativo, nuovo a quello che non è riconosciuto o deliberatamente dimenticato e ignorato.

La tradizione tramanda un sapere selezionato, un'esperienza testata storicamente, così come un'eredità di modelli, di tipi, di

³⁵ Heidegger, trad. it. di U. Ugazio, G. Vattimo, *Che cosa significa pensare?*, Varese 1996, p. 134.

tecniche, di vocabolari formali ecc. È davvero un processo dinamico, un impegno continuo e uno sviluppo vivo, piuttosto che un'eredità statica di dogmi e di ricette immutabili. La tradizione è responsabile di portare avanti una cultura ereditata oltre le contingenze e improvvisazioni del momento.

Per rimanere vitale, viva e rilevante deve essere guadagnata, consolidata e arricchita da ogni singola generazione nella prospettiva di ideali universali di civiltà. Ci vuole dunque un costante sforzo di appropriazione di sapere, di esperienza e di tecniche; ci vuole l'impegno paziente e assiduo per una ricostruzione intellettuale, artistica e materiale.

L'architettura esiste solo perché ci sono gli uomini che possono leggerne i segni e, con essa e con i suoi segni, gli stessi uomini possono esprimere il loro modo di stare nel mondo comunicandolo ai propri simili.

In natura, ontologicamente, l'architettura è solo pietre, o mattoni o altro, accatastati in un modo anziché in un altro. La capacità di leggere "il modo" traducendolo in segno è l'unica possibilità che abbiamo per definire ciò che stiamo osservando "architettura". Per questo l'architettura, come qualsiasi parola, gesto, suono artificioso, è comunicazione, linguaggio.

«Una discriminante ricorrente dell'architettura moderna, nel mondo contemporaneo, è la sua presunta perdita di identità, frutto di stravaganze formali autogratificanti che "guastano" il contesto»³⁶. Senza l'idea del niente, è facile dimostrare che l'identità non si perde ma si cambia. Se sono vivo e comunico non posso non avere identità.

Le città quindi non perdono identità, semplicemente la cambiano. Mutare l'identità appartiene alla storia perché è parte del processo evolutivo. Non è intellettualmente interessante se l'evoluzione tende al meglio o al peggio. Se si cambia è perché si è costretti a cambiare.

«La stessa idea di conservazione non è spiegabile senza il

³⁶ S. Lazier, *Tradizione e identità*, «Antithesi», 2002.

presupposto della mutazione cui sono condannate le cose e le persone»³⁷. D'altronde la storia è il racconto di come e cose sono cambiate, ovvero di come sono diventate “moderne”. E' del tutto illusorio pretendere che le cose rimangano come sono. Peggio pensare di riportarle come erano. Non ci resta che indagare il cambiamento, compito che la modernità - quella che comprende tutte le esperienze del secolo scorso e non solamente gli scatoloni della speculazione edilizia e della pianificazione tecnocratica - ha svolto con grande passione e fervore, alla conquista di una nuova identità compatibile con le necessità contingenti.

2.4 – *Moderno e post-moderno*

«Si può studiare quello che è stato, ma quello che è stato è finito e d'ora in avanti non siamo in condizioni di anticipare nulla; non siamo in grado di seguire la corrente, dobbiamo semplicemente agire e cercare di rendere le cose migliori. Il momento presente è quello in cui la storia finisce e noi non possiamo guardare al futuro con l'idea di poterlo prevedere seguendo la corrente».

Karl Popper³⁸

Il postmoderno nasce alla fine degli anni '50 in America, e alla fine dei '60 in Europa, anche se prende piede in Italia solo con gli anni '80, in modo definitivo. Il termine postmoderno è usato per la prima volta nel 1971 sistematicamente da Ihab Hassan³⁹ nell'analisi della letteratura contemporanea.

Verrà subito dopo usato in architettura, da alcune tendenze che vogliono ripristinare il classico, la mescolanza di generi e stili, il

³⁷ S. Lazier, op. cit.

³⁸ K. Popper, *La lezione di questo secolo: intervista di Giancarlo Bosetti*, Venezia 1992, p. 25.

³⁹ Cfr. I. Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, New York 1971.

citazionismo, il cui banditore è Charles Jencks che in *The Language of post-modern architecture* dichiarava: «Modern Architecture è morta (died) in St.Louis, Missouri il 15 luglio 1972 ore 3.22 p.m., quando il diffamato Pruitt-Igoe progetto, o piuttosto una parte del suo pezzo di isolato, aveva ottenuto il finale *coup de grace* dalla dinamite⁴⁰».

L'architettura postmoderna sarà poi rappresentata nella mostra di Venezia del 1980, a cura dello stesso Jencks, che ne metterà in luce il pluralismo e la complessità, affermando che «il post-modernismo è fondamentalmente il miscuglio eclettico di ogni tradizione con quella del più recente passato: è sia la continuazione del modernismo sia il suo superamento⁴¹».

Anziché rigettare la tradizione, come ha fatto il modernismo, l'epoca post-moderna la accoglie, «alla *tradizione del nuovo* subentra la combinazione di molte tradizioni, una straordinaria sintesi di tradizioni⁴²».

E' utile sottolineare che nell'analisi della cultura contemporanea, va sostanzialmente distinto il postmoderno, come postmodernità, cioè come realtà storico-culturale ambientale, dal postmodernismo che è una delle tante mode del periodo postmoderno. Come nel moderno vi sono espressionismo, romanticismo ecc., ma il moderno non si riduce ad esso, così il postmoderno è un'epoca storica, né si riduce a mode o correnti.

Dall'architettura al romanzo, dalla poesia alle arti figurative il post-moderno mostra come suo tratto comune e più imponente lo sforzo di sottrarsi alla logica del superamento dello sviluppo e dell'innovazione.

«Le nuove tecnologie della comunicazione e il loro effetto istantaneo sulla globalizzazione, infatti, non solo hanno mutato, come si è detto, la struttura narrativa del racconto e chiuso il libro della

⁴⁰ C. Jencks, *The Language of post-modern architecture*, London 1984, p. 23.

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² K. Kumar, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Torino 2000, p. 144.

storia universale, ma hanno modificato nel profondo l'ordine stesso del sapere praticato nella modernità.

La mappa filosofica del Novecento lascia già intravedere il progressivo affermarsi di un sapere dialogico rispetto al sapere storico-ideologico della modernità⁴³».

I nuovi mezzi di comunicazione (il computer e la televisione) hanno prodotto la spazializzazione del tempo, la contemporaneità, la simultaneità, la creazione dei simulacri, ossia immagini di qualcosa che non esiste, spesso ripetute o seriali, la derealizzazione, cioè il rendere immagine il reale⁴⁴.

Le ideologie, come totalità, le tradizioni culturali consolidate, i lunghi racconti e la dimensione storica si perdono o si sfrangono, comunque subiscono uno spostamento semantico. Il postmoderno non accentua solo alcune caratteristiche del moderno, come l'effimero rispetto all'immutabile⁴⁵ che addirittura tende a scomparire, come l'*aura* dell'arte⁴⁶, ma proprio per questo provoca una rottura definitiva, un cambio qualitativo rispetto all'alto-moderno.

Il postmoderno è frutto di un'economia postindustriale o per meglio dire tardo-moderna, o cognitiva (informatica), che ha cambiato la psicologia e la visione del mondo, dell'artista e di tutti. «Informazione e comunicazione sono diventati di conseguenza termini di confronto rispetto a cui ridefinire e reinterpretare il ruolo di tutte le discipline. E nel momento in cui dell'architettura veniva messo a fuoco l'aspetto semiotico e di trasmissione di informazione, accanto a quello produttivo e stilistico, era inevitabile che apparisse evidente il carattere costrittivo e utopico della rivoluzione compiutasi a partire dagli anni Venti con le avanguardie. Era quindi divenuta... l'architettura... una parte dell'arte figurativa... Il postmoderno in

⁴³ R. Moro, *Novecento. Il trionfo della contemporaneità e la possibilità dell'oblio*, Torino 1998, pp. 143-152.

⁴⁴ Cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna 1983.

⁴⁵ Cfr. C. Baudelaire, op. cit.

⁴⁶ Cfr. W. Benjamin, trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

architettura può leggersi complessivamente quindi come riemersione degli archetipi o reintegrazione delle convenzioni architettoniche e quindi come premessa della creazione di una architettura della comunicazione, una architettura della immagine per una civiltà della immagine»⁴⁷.

L'opera perde la sua compostezza tradizionale di unità idealistica, e diviene mossa e spinta da diverse tensioni. Dal monolitismo del tardo-moderno si passa ad un'immagine intensa e deconcentrata, cade l'illusione romantica e ottimistica, tipica del modernismo e ancor più dei neoavanguardisti, di un progresso indefinito.

Lo stile non esprime più il carattere individuale, come nel moderno, ma uno dei linguaggi possibili da recuperare, dal classico antico al tardo moderno.

«Il mito, il dramma e la tragedia diventano convenzioni linguistiche, colore⁴⁸», che vengono usate senza alcun *climax* del *pathos* come nel modernismo, ma sul piano dell'ironia e dell'indifferenza provocate dalle turbolenze e dalle incertezze espressive proprie delle sovrapposizioni stilistiche.

«La storia è divenuta il luogo aperto di approvvigionamento degli eventi per altre discipline e per la costruzione di nuovi paradigmi critici verso la storia stessa. Da mercato chiuso degli eventi sembra essere divenuto un magazzino inerte di materiali pronti per la rottamazione e per l'eventuale riciclaggio di segmenti e brandelli narrativi (dalle citazioni, ai paradigmi interpretativi, ai canoni scolastici, e così via)»⁴⁹.

Con questo non si vuole mettere in evidenza l'impossibilità di scrivere e raccontare di storia, né si vuole lasciare intere che il passato e il futuro si allontanano dalla nostra esperienza verso zone remote.

⁴⁷ P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Milano 1982, p. 67.

⁴⁸ A. B. Oliva, *Transavangarde international*, Milano 1982, p. 62.

⁴⁹ R. Moro, op. cit., p. 147.

L'infinita pluralità dei racconti, frutto della simultaneità delle esperienze e della soggettività nelle interpretazioni, ne suscita sempre di nuovi e la richiesta del passato e del futuro aumenta, per effetto della ricerca della identità in ciascuno di noi.

Nella società contemporanea pare non esserci più nessun «obbligo di ricordare⁵⁰» ed ogni storia, ogni racconto, si basa sulla propria forza comunicativa.

Lo studio del passato diventa occasione per la trasmissione di un'esperienza creativa e non l'affermazione di una «verità» scientifica. Il racconto non ha la pretesa di colmare le lacune di una storia universale condannata al progressivo oblio e che è impossibile rifondare oltre i confini della modernità.

«Questo mare inquieto, la contemporaneità, ci riporta, allora, a quella stagione del tempo densa di emozioni e di passioni dalla quale ha preso il via tutto il percorso che abbiamo compiuto nel nostro racconto. Al pari degli uomini della Rivoluzione, gli umanisti praticavano un tempo libero dai condizionamenti di una linearità predefinita e affrontarono un mare aperto, senza rotte prestabilite.

Così come gli uomini del 1789 intendevano essere cittadini e non progettare il cittadino, gli umanisti volevano essere uomini e non progettare l'Umanità. Lungo la rotta di questo tempo avevano incontrato abitatori di pianeti lontani, gli «antichi» classici, sopravvissuti alla catastrofe di un mondo perduto. Li ritennero amici, compagni di viaggio, maestri e non si curarono mai di iscriverli in una storia universale del genere umano. Erano catturati dal loro fascino non perché erano antichi, ma perché erano saggi e parlavano a loro nel presente istantaneo e delle cose del presente. Erano loro contemporanei».

Il valore dominante del nuovo secolo emerge nella ricerca della *contemporaneità*, che non è la ormai superata *novità* del moderno, ma la qualità di esprimere in modo chiaro ed immediato le

⁵⁰ Ibidem.

esigenze, mutevoli e spesso effimere, del momento, l'essenza della quotidianità.

Già Petrarca celebrava il presente con grande emozione: «che cosa potrebbe essere più stolto che trascurare il presente il quale solo ci appartiene?», scriveva meditando sulla smisurata successione del tempo. «Perché solo il presente non si esaurisce e non conosce età, dunque è al riparo dalla consumazione e dalla vecchiezza»⁵¹.

L'introduzione della postmodernità nella cultura architettonica contemporanea si coniuga con il desiderio di rileggere in chiave attuale le esigenze della creazione, della fruizione dell'arte e in particolare dell'architettura, in vista del veloce trapasso, al fine di comprendere i meccanismi della dimenticanza e della rimembranza in un'epoca che velocemente esperisce ed altrettanto velocemente deperisce nell'oblio.

Il restauro si carica della responsabilità della comprensione, dell'archiviazione dei significati e della trasmissione dei valori di un'epoca che pare consumare più velocemente di quanto produce, in un processo di lento ma inesorabile declino del senso delle cose.

L'architettura esprime il senso dell'abitare, del rappresentare i valori del tempo presente, della sorpresa e dell'utilizzo ed ancora nell'architettura si leggono i bisogni quotidiani di un popolo e le frontiere raggiunte dalla tecnica, la volontà di ricordare coscientemente commemorando e la precisa scelta di dimenticare consumando la materia.

Al restauro⁵² e all'architetto restauratore⁵³ l'arduo compito di discernere e tramandare.

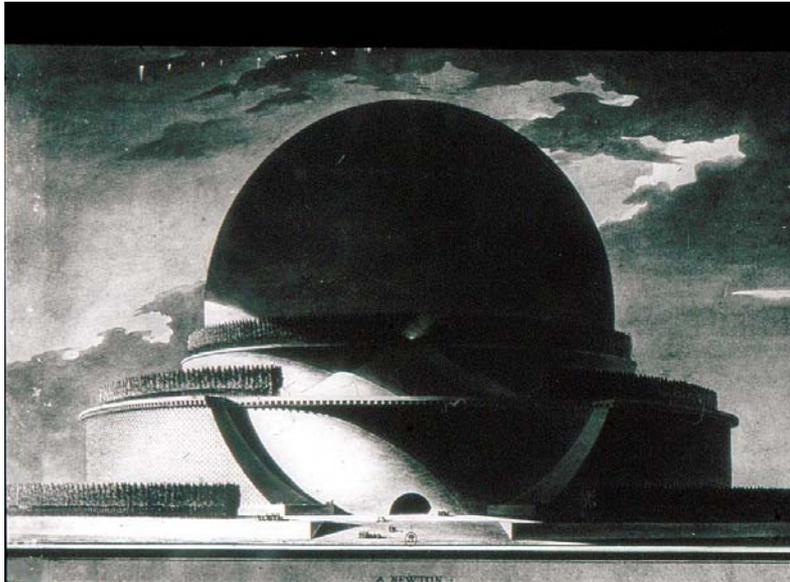
⁵¹ Ivi, p. 151.

⁵² «Il restauro è il sistema dei saperi e delle tecniche che ha per fine la tutela delle possibilità d'interpretare l'opera in quanto fonte di cultura, in modo che sia conservata e attualizzata come origine permanente d'interrogazione e di trasformazione dei linguaggi che da essa apprendiamo». B. P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, Venezia 2005, p. 55. Si riportano le parole di Paolo Torsello, per l'estrema capacità di sintesi e l'attinenza con le problematiche del postmoderno, pur nella consapevolezza che in merito al *restauro* non esistono di certo opinioni

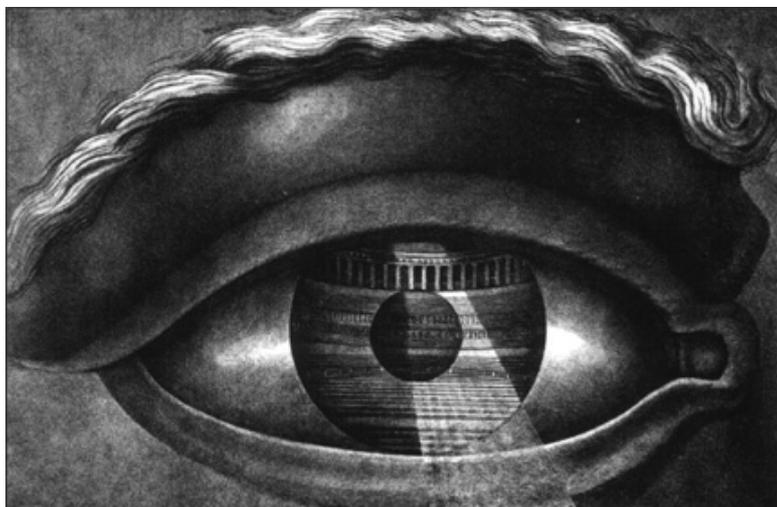
personali ne interpretazioni dettate dal caso. Nell'unità e nella uniformità della insegnamento risiede la forza e la valenza scientifica della disciplina e l'autorità in merito alla comprensione ed all'intervento sul costruito, in vista della sua trasmissione alle generazioni future. «Sulla parole restauro si è avuta, come del resto prevedibile, una evoluzione e diverse interpretazioni: ma ormai si può ritenere che tutti siano d'accordo nel considerarlo come la disciplina e, quindi, l'attività operativa, che individua la legittimità e le modalità degli interventi sui manufatti riconosciuti beni architettonici e ambientali nell'intento di assicurarne la permanenza e l'integrità nel tempo per trasmetterli al futuro così come ci sono pervenuti». S. Boscarino, *Sul restauro architettonico*, Milano 1999, p. 89.

⁵³ «L'architetto raggiungerà così una nuova dimensione culturale che lo troverà pronto ad assolvere con competenza la sua professione e sicuramente meno frustrato nell'incontro con l'architettura del passato, troppo spesso vittima del desiderio di affermazioni personali manifestate a colpi di "segni" da lasciare a tutti i costi. Sarà, spero, un architetto con gli ideali del conservatore e questo servirà a tranquillizzarci per il destino dei nostri monumenti». S. Boscarino, *Sul restauro architettonico*, op. cit., p. 117.

Notazioni sul concetto di moderno



E. L. Boullée, Cenotafio di Newton, 1783.



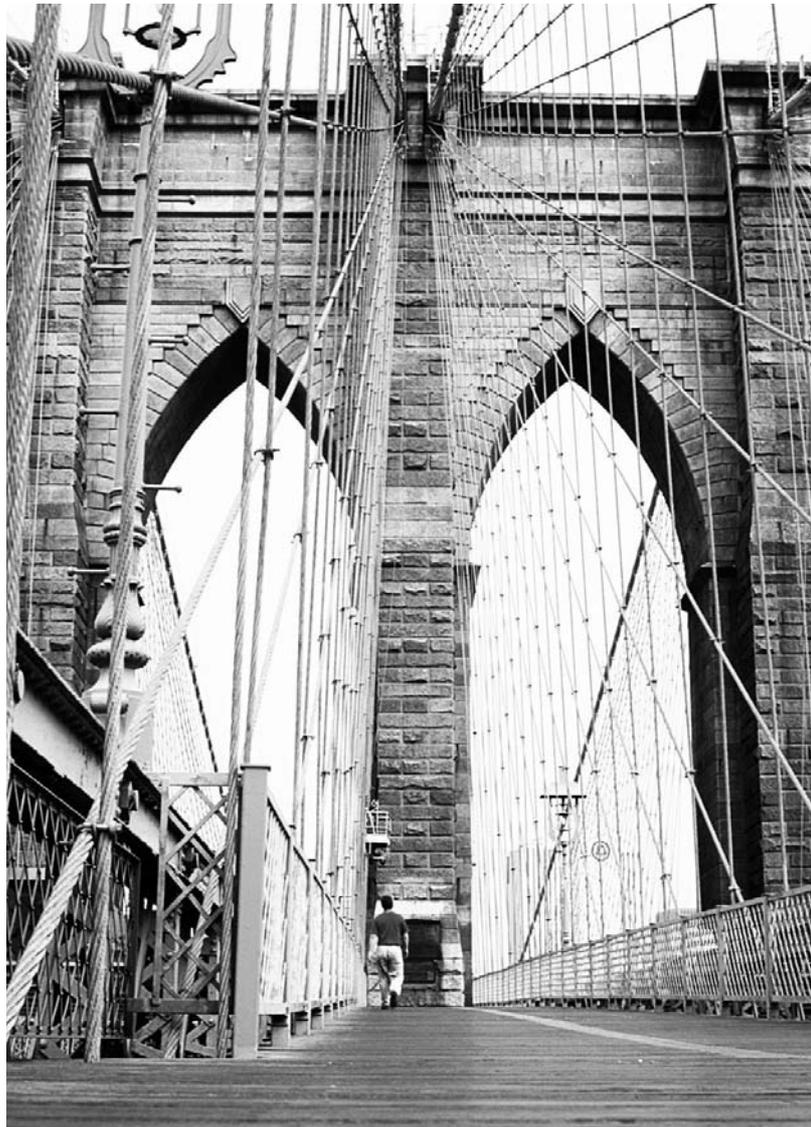
C.N. Ledoux, Coup d'oeil du Théâtre de Besançon, 1736-1806.



A. Darby, Ponte sul fiume Severn, 1775-79.



J. Paxton, Crystal Palace, London 1851.



J. A. Roebling, Brooklyn-Bridge, New York 1883.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



G. Effel, Tour Effel, Parigi, 1889.

Notazioni sul concetto di moderno

J.R. privilegiate Fabbriche



di Mobili di legno compatto incurvato
dei

FRATELLI THONET.VIENNA

PARIGI 1867, MOSCA 1872
Medaglia d'oro.
PARIGI 1875
Due Medaglie d'oro.



Esposizione Internazionale
VIENNA 1873,
PHILADELPHIA 1876,
ANVERSA 1885
Paesi di numero.

Medaglia d'oro Parigi 1875
Gruppo III.

Medaglia d'oro
Sydney 1879,
Melbourne
1880.

Medaglia d'oro
Amsterdam
1883,
Londra 1885.

Medaglia d'oro Parigi 1875
Gruppo V.

FABBRICHE:

Koritschan Bistritz^a Il. Hallenkau Wsetin Gr. Ugrócz Nowo Radomsk
Moravia. Moravia. Moravia. Moravia. Ungheria. Russia (Polonia).

DEPOSITI:

| | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>ROMA Via del Corso 119/121.</p> <p>BERLINO W. Leipzigerstrasse 89.</p> <p>AMBURGO Ecke Neuer Wall & Jungfernstieg.</p> <p>MONACO (BAVIERA) Theatinerstrasse II.</p> <p>FRANCOFORTE S. M. Friedenstrasse I, Ecke Neue Mainzerstrasse.</p> <p>AMSTERDAMO Kalverstraat E 66/68.</p> | <p>MILANO Piazza del Duomo. Palazzo proprio.</p> <p>VIENNA I. Brandstätte 2, Stephansplatz.</p> <p>BUDAPEST Waltznergasse 18.</p> <p>BRUNN Hauptplatz.</p> <p>PIETROBURGO, ODESSA, <small>ex Odessa</small> MOSCA.</p> <p>Marca di Fabbrica.</p> | <p>NAPOLI Strada Chiaia 191 e 192.</p> <p>PARIGI Boul^{le} Poissonnière 15.</p> <p>MARSIGLIA 53, Rue St. Ferréol 53.</p> <p>LONDRA Oxford Street 47.</p> <p>BRUSSELLES I. Place de Brouckère 1.</p> <p>NEW-YORK 826 Broadway.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|



© 1859 Thonet & Co. Wien

Manifesto pubblicitario Thonet, 1859.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea

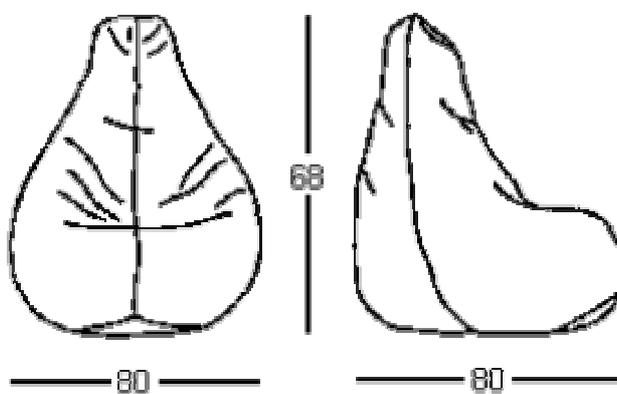


A. Aalto, vaso Savoy, 1936.

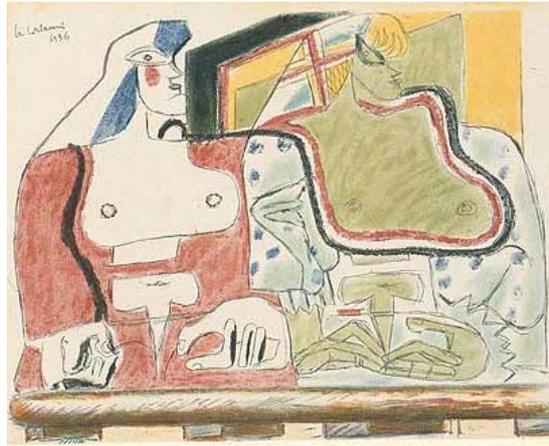
Notazioni sul concetto di moderno



Studio 65, sofà Bocca, 1970.



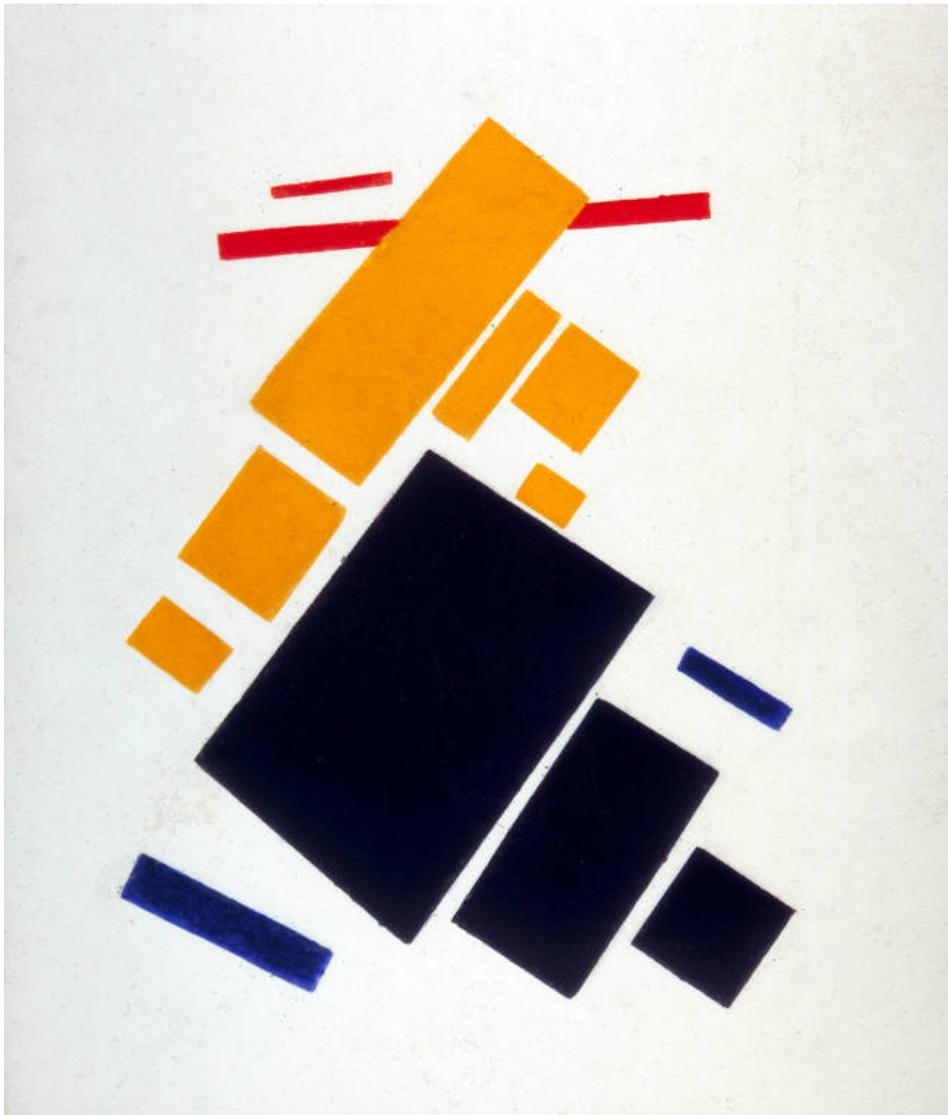
Gatti, Paolini, Teodoro, poltrona sacco, 1968-69.



C. E. Jenneret, Deux Figures, 1936-38

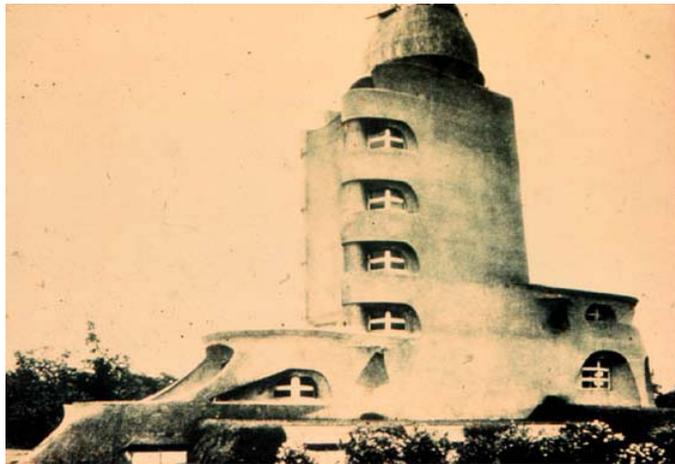


P. Picasso, Donna con cappello, 1934.

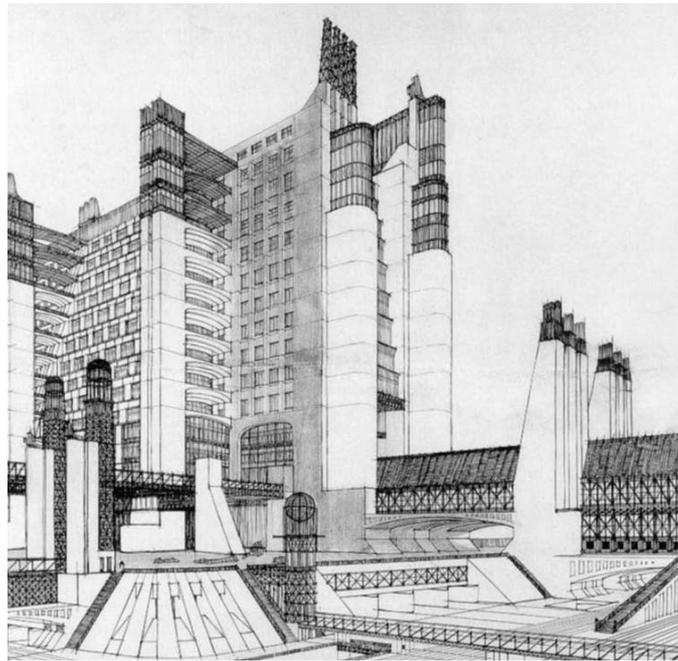


K. Melevic, Airplane in Flight, 1915.

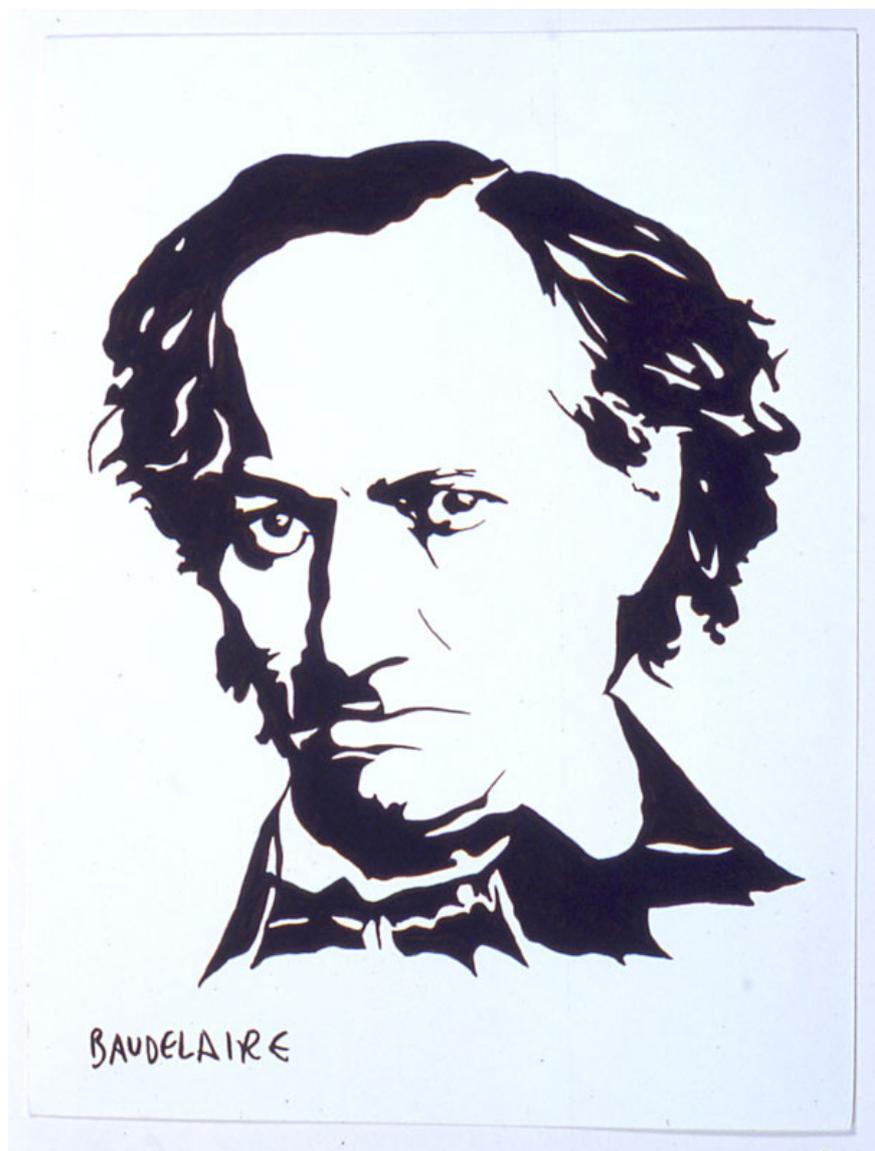
La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



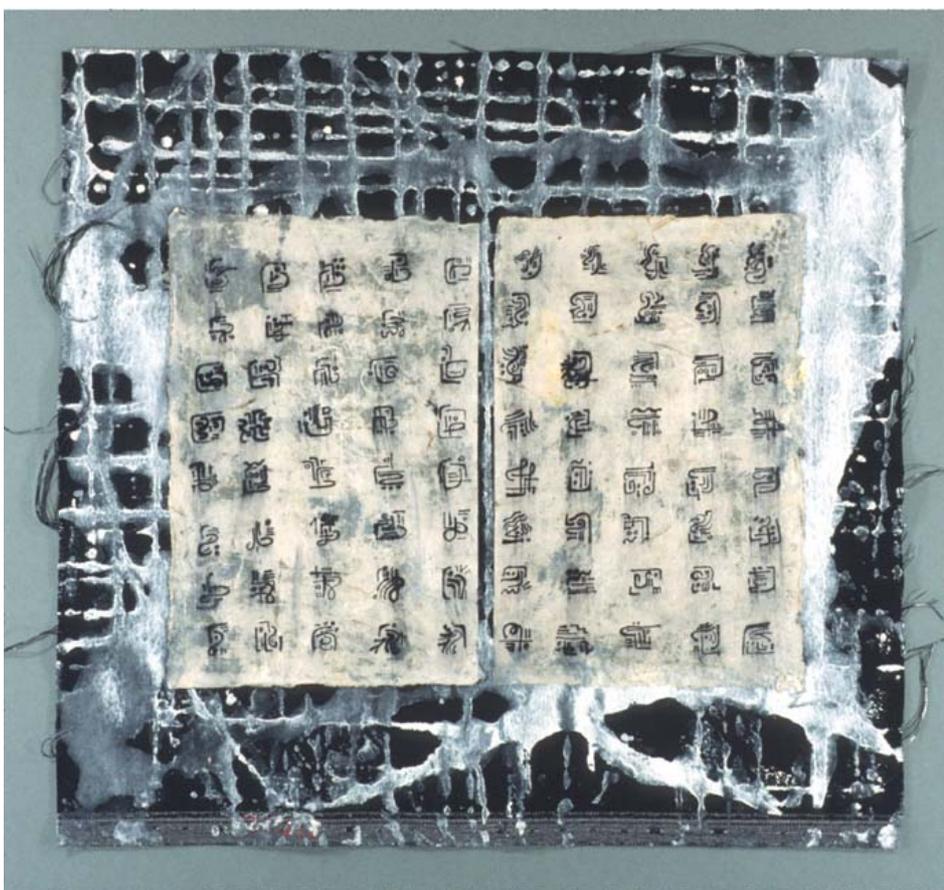
E. Mendelsohn, Einstein Tower, Potsdam 1920-21.



A. Sant'Elia, La città nuova, 1914



J. Bransford, Head (Charles Baudelaire), 2004



L. Hodgman, Post-modern-Correspondence, 2001.

MODERNITÀ E TRADIZIONE NELLA CULTURA DEL RESTAURO

3.1 - Irriproducibile/Riproducibile

La parola *moderno* acquisisce nel XIX secolo un significato che si contrappone non solo ad *antico*, ma anche a *vecchio*. Nella società industriale, caratterizzata dall'esaltazione delle merci e delle esposizioni universali, l'antitesi è connessa al diffondersi del concetto di *nuovo* riferito a ciò che si esibisce, simultaneamente, come *progresso* e come *moda*. Il *vecchio* è identificato con il deperibile, ossia con tutto ciò che del passato non conserva, la dignità e l'ingegnosità, l'unicità, l'*aura*¹ dell'antico.

La conservazione della produzione del Novecento comporta l'analisi di alcune ambiguità di fondo connesse tanto alle tecniche quanto alle finalità che stanno alla base della produzione moderna. Secondo una visione particolarmente esasperata «la produzione contemporanea, quindi anche quella che ambisce a proporsi come espressione di civiltà costruttiva, non è assolutamente comparabile con quella delle passate stagioni premoderne. Non lo è perché non è costituita da oggetti unici, irriproducibili e quindi monumentali, ma da combinazioni e assemblaggi di elementi seriali che appartengono alla logica dei processi produttivi industriali (...) Non lo è perché la scomparsa del tempo concreto dalla logica dell'universo industriale è una necessità del modo di produzione che riduce ogni oggetto a merce

¹ L'aura è l'alone ideale che rende sensibile al fruitore l'unicità irripetibile dell'atto creativo. Cfr. W. Benjamin, trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1991.

ed a valore di scambio, in cui l'aspetto della durabilità dell'opera (...) diventa trascurabile per non dire aleatorio nel caso di oggetti prodotti in serie»². Da un lato stanno le architetture tradizionali, connotate dall'unicità, dall'autenticità e dalla sostanziale irriproducibilità; agli antipodi vengono poste le architetture moderne che, accusate di serialità, vacillano di fronte ai "sedicenti fantasmi" del ripristino e della riproduzione. Ma, l'architettura moderna, in quanto composta dall'assemblaggio di elementi seriali e riproducibili, è, a sua volta, riproducibile?

Gli episodi di noti rifacimenti di opere moderne³, dal padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier a Bologna al padiglione di Mies a Barcellona, dal *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda⁴ alla costante opera di progressiva sostituzione alla quale è sottoposta la *Ville Savoye*⁵, ci invitano a riflettere sulla questione, per nulla risolta, dell'ambiguità legata alla presunta "serialità" dell'architettura moderna. «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni (...) I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la

² F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004, p. 148.

³ Cfr. E. Vassallo, *Restauro, ricostruzione, riproduzione*, in «Storia Architettura», 1985,1-2. G. K. Koenig, *Note sul restauro dell'architettura contemporanea*, in F. Perego, (a cura di), *L'antico, il restauro, la città*, Roma-Bari 1986, pp. 28-32.

⁴ Cfr. G. Carbonara, *Il restauro del nuovo: problemi generali e il caso del Weissenhof*, in *Avvicinamento al Restauro, Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, p. 581.

⁵ Cfr. A. Sardo, *Il Movimento Moderno in Colombia, un caso di perfetta conservazione a Bogotà*, in «Recupero e Conservazione», IX, 52, p. 74-77.

silografia diventa per la prima volta riproducibile la grafica (...) Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono noti (...) Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo (...) La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso (...) Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici»⁶.

Se il Novecento apre le porte alle possibilità offerte dalla riproducibilità in termini di circolazione delle idee e delle informazioni, contribuendo ad alimentare il ruolo educativo e sociale dell'arte, è sempre Benjamin a mettere in guardia sull'impossibilità della riproduzione dell'*aura* dell'opera, dell'unicità del testo e dell'insostituibilità della materia originaria, «anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova (...) l'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto (...) Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic e nunc* (...) L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica»⁷.

⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, op. cit., pp. 20-21.

⁷ Ivi, p. 23.

L'architettura è, ontologicamente, fatta di materia, pietre, mattoni, acciaio o altro, assemblati secondo una tecnica piuttosto che un'altra. La nostra attitudine a leggere "il modo" trasformandolo in segno, in significato, in valore aggiunto, è la condizione che ci consente di definire ciò che scrutiamo "architettura".

L'architettura moderna, pur non avvalendosi della maestria del tagliapietre o della sapienza dell'artigiano, ingloba, caricandoli di senso, i prodotti della nostra epoca che, solo nella composizione architettonica, acquistano la completezza dell'opera.

Il continuo porre in evidenza la possibilità di una sostituzione della componentistica presente nelle fabbriche moderne, sottoposta ad un velocissimo degrado, in virtù del suo appartenere a processi di produzione industriali, sembra fittizio. Pare più dettato dalla volontà di legittimare velleità ripristinatorie, periodicamente affioranti nella storia del restauro, che il frutto di una riflessione critica sulla problematica trattata.

Se, per quanto concerne la tecnica di produzione, o di riproduzione dell'architettura e delle sue parti, si può affermare che la questione del moderno è sottoposta alle stesse leggi ed attenzioni che caratterizzano l'architettura antica, è sul tema della finalità dell'opera che il testo moderno incontra altre ambiguità concettuali.

Un'architettura che ha alla base del proprio principio creativo la sostituibilità delle sue parti, in vista del rapido consumo e delle dinamiche di produzione industriali, è assimilabile alla procedura di conservazione dell'architettura tradizionale? E' lecito, quindi, considerare opere di manutenzione la sostituzione programmatica dell'opera stessa?

Registriamo l'allargarsi della rosa delle opere sottoposte a tutela, e meritevoli delle attenzioni del restauro, includendo le testimonianze della civiltà contadina al pari dei centri storici, e via dicendo. «L'ampliarsi degli interessi culturali e storiografici, in particolare ai dati di cultura materiale, ha comportato una maggiore attenzione verso la generalità delle testimonianze storiche, non più in funzione della documentazione degli eventi e delle emergenze, ma

anche della quotidianità nei suoi aspetti quantitativi e qualitativi (...) In particolare non si è affatto compresa l'intrinseca importanza di quelle componenti considerate ripetibili, perché considerata (a torto) ripetibile la loro forma»⁸.

L'apprezzamento riservato dalla maturazione storico-critica della cultura della nostra epoca alle testimonianze di storia e di civiltà, prescinde la finalità stessa dell'opera, o il suo utilizzo contestuale. Appare, pertanto, particolarmente anacronistico, appellarsi alla presunta predisposizione delle opere moderne al rifacimento piuttosto che alla pura conservazione. Ammesso che alcune testimonianze del Movimento Moderno vollero effettivamente incarnare la dinamica del progresso ad oltranza, e concretizzare il valore del nuovo come continuo rifacimento, ammesso che pure indicazioni di principio e di rottura abbiano avuto effettiva realizzazione, ciò non toglie che la nostra epoca esperisce con un sentire sensibilmente diverso dagli anni trascorsi ed il valore di testimonianza, che si vuole perpetuare con la prassi del restauro, supera la volontà di dissoluzione della permanenza caratteristica di un momento di contestazione.

«Il conservatore, rifiutando di rendere immediatamente operativi i propri giudizi, considerando la "storia" come parzialmente e relativamente conoscibile e quindi la sua restituzione attraverso la storiografia un processo sempre frammentario ed incompiuto, comunque in continua revisione, si pone come obiettivo principale quello di mantenere la leggibilità e la permanenza dei dati (...) L'atteggiamento conservativo è l'unico filologicamente corretto perché si attiene al fatto e tende a perpetuare la presenza, consentendo in ogni momento l'analisi critica della fonte che è fondamento del giudizio (...) Il conservatore si pone di fronte all'architettura non come

⁸ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in A. Bellini, (a cura di), *Tecniche della conservazione*, Milano 1994, p. 12.

giudice ma come l'osservatore di un complesso e comunque contraddittorio di dati»⁹.

Purtroppo, non sempre il presente vuole e sa interrogare il tempo che è stato: soltanto certe epoche riescono ad inoltrarsi per tale percorso di analisi. La ricerca di questo rapporto è un compito al quale non ci si può e non ci si deve sottrarre: la decifrazione del passato consente, infatti, di cogliere e di rivitalizzare idee che erano rimaste come sepolte e bloccate nei loro possibili sviluppi.

Il Novecento appare a Benjamin abitato da grandi potenzialità sia positive, con riferimento alle possenti spinte auto-emancipatorie degli oppressi, sia negative, ponendo l'accento sui totalitarismi e sul potere tecnologico non adeguatamente controllato e quindi causa di alienazione.

Quando la tecnica da mezzo diventa fine si rischia di cedere alle lusinghe delle possibilità offerte all'uomo tecnologico di controllare non solo il presente ma anche il proprio futuro ed il passato. L'interferenza sulle testimonianze storiche aventi valore di civiltà ha il sapore dell'affermazione della supremazia della tecnica sulle leggi del tempo. Quando "io posso" equivale ad affermare "io devo", il mezzo tecnico da strumento si fa promotore dell'intervento sul costruito, il braccio ha soggiogato la mente.

La riproducibilità tecnica segna il trionfo della copia e del "sempre uguale", per uomini rimasti privi di saggezza; ma in ciò, secondo Benjamin, si annida un potenziale rivoluzionario, perché apre alle masse l'accesso all'arte e alle sue capacità di contestazione dell'ordine esistente. «La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte dovrebbe – almeno nella lucida formulazione di Benjamin – far "vacillare" l'autorità dell'oggetto riprodotto, quell'autorità legata alla sua unicità e autenticità (...) è la stessa tecnica della riproduzione

⁹ A. Bellini, *La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*, in AA.VV., *Superfici dell'Architettura: Le finiture*, Atti del VII convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, Venezia 1990, pp. 2-3.

(prima ancora che gli oggetti sottoposti ad essa) che per Benjamin diviene comunicativa, significante, carica di messaggi»¹⁰.

L'esaltazione del processo di produzione, dell'atto ideativo-progettuale che diviene processo creativo-artistico, è frutto della fiducia illimitata accordata dal tardo Novecento ai valori del progresso. L'esaltazione della novità in quanto tale, e non in quanto portatrice di risposte adeguate ai bisogni dell'uomo, com'è stato agli albori della rivoluzione industriale, è il segno della decadenza della validità concettuale della modernità. «Prese nel gioco fantasmagorico delle società del mercato e dei media tecnologici, le arti hanno vissuto senza più alcuna mascheratura metafisica l'esperienza del valore del nuovo. In tale esperienza il valore del nuovo, radicalmente svelato, ha perso ogni fondatezza e possibilità di valere ancora»¹¹.

Le merci-feticcio del nostro secolo sono inserite nel generale processo di globalizzazione e di appiattimento del gusto. «Liberati dalla guaina sacrale della unicità ed irriproducibilità, gli oggetti moderni serialmente prodotti si emancipano da ogni forma di condizionamento con i valori del luogo, del tempo, della tradizione. In quanto tali, le opere espresse dall'universo industriale fanno riferimento ad un numero potenzialmente illimitato di replica degli esemplari perfetti di uno stesso prototipo iniziale»¹². La validità della serie è tutta contenuta in quel processo di ideazione, di previsione e di programmazione del risultato finale che vede frammentarsi la consistenza concettuale del singolo elemento, e dissolversi l'unicità e l'autenticità del prodotto.

«L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma

¹⁰ E. Vassallo, *Restauro, ricostruzione, riproduzione*, in «Storia Architettura», 1985, 1/2.

¹¹ F. Desideri, *Il fantasma dell'Opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, «Opuscula», 2002, 24, p. 23.

¹² F. La Regina, op. cit., pp. 149-150.

nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte»¹³.

Ma se per l'arte la programmazione di un ciclo d'opere ad alta diffusione si pone come strumento educativo delle masse o esaltazione dei mezzi del tempo, ovvero come espressione della contemporaneità, nell'architettura il valore d'uso, le dinamiche di cantiere, il sedimentarsi del tempo caratterizzano la fabbrica come l'espressione di una storia stratificata e raccontata in massima parte dalla materia costruita, e solo minimamente dai documenti di progetti, relativi soltanto ad uno dei momenti afferenti l'opera.

«L'architettura che un cantiere giunto al termine consegna all'uso ed alla fruizione, è esito dell'intreccio di molte storie, espressione di un sistema di relazioni, che affondano le proprie radici indietro nel tempo: nella vita di cantiere, nel corso dell'elaborazione progettuale, nella maturazione della volontà di avviare tutto questo processo (...) Realizzata, l'opera pone subito il problema di analizzare e comprendere lo scarto imposto alle intenzioni (progettuali) dallo scontro con la realtà, che non è solo data dalla dimensione materiale.

Quando poi l'architettura realizzata incomincia a svolgere la funzione per la quale è stata voluta, pensata, progettata, utenti e fruitore la occupano iniziando subito a tracciare, nel suo corpo materiale, i segni della loro presenza, a volte anche solo del loro semplice passaggio»¹⁴.

L'architettura è sottoposta al variare del gusto e delle mode, all'alternarsi dell'apprezzamento e dell'abbandono, in relazione al come sentire della collettività come pure all'avvicinarsi dei governi e del valore economico attribuito alle aree edificabili. Per di più l'avvicinarsi dei padroni vede caricarsi di nuovi segni e di nuovi simboli i luoghi rappresentativi del potere e come gli spazi privati della collettività.

¹³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca ...*, op. cit., p. 27.

¹⁴ E. Vassallo, *Tempo e memoria*, in «d'Architettura», 2003, 2, p. 145.

«E' antica questione quella della variabilità dei modi di conoscenza ed apprezzamento dell'opera d'arte e del suo presunto valore assoluto, che ci porterebbe assai lontano fino ad investire la questione della soggettività e dell'oggettività della conoscenza o del suo costituirsi come dato di relazione ed anche al problema costituito da quelle opere che in un periodo storico sono state considerate di alto valore artistico e che tempi successivi hanno svalutato al rango di prodotti mercantili se non addirittura frutto di un gusto deterioro»¹⁵. Appare pertanto fazioso il voler ridurre l'architettura alle parti di cui questa è composta, tralasciando *tout court* il processo evolutivo che vede l'opera giunta fino al nostro tempo ampiamente stratificata.

«Le opere sono dunque espressione delle capacità di chi le ha volute, di chi le ha progettate e realizzate, ma anche testimonianza del tempo che hanno vissuto, delle relazioni che intorno ad esse sono maturate, del ruolo che hanno svolto nel territorio e presso le comunità di appartenenza. Palinsesti che mostrano le tracce vive delle successive stratificazioni, esito delle alterne vicende del gusto e della critica: segni della storia. L'architettura costruita trascende l'architetto»¹⁶.

Pur condividendo e ravvisando le profonde trasformazioni che hanno interessato il modo di fare architettura e i processi di fruizione dell'arte in genere, e dell'architettura in particolare, si vuole porre l'accento di tali cambiamenti più sui valori dei quali l'opera è portatrice che sui materiali di cui questa è composta. Muta, infatti, il ruolo sociale dell'arte, il ruolo dell'architettura come catalizzatore dei bisogni della società, muta il legame con il potere e con la sua volontà di auto celebrarsi nell'opera architettonica. Cambiamenti, questi, che influenzano sensibilmente il lavoro del restauro di recepimento e trasmissione dei dati depositati nella materia, anche se seriale e deperibile.

¹⁵ A. Bellini, *La superficie registra il mutamento...*, op. cit., pp. 4-5.

¹⁶ E. Vassallo, *Tempo e memoria*, op. cit., p. 145.

3.2 - Effimero/Monumentale

Alla visione della modernità come rottura con la tradizione e con l'antico, in termini di evento storico epocale, si antepone il sentire la modernità in quanto cambiamento incessante, caratterizzata dall'avvicinarsi del *nuovo* che si afferma in quanto *nuovo*, che fa *moda* per poi invecchiare precocemente ed essere sostituito dal rituale del superamento del moderno.

Presente, attuale, contemporaneo, transitorio, recente, passeggero: la modernità è caratterizzata dalla mutevolezza che riflette il mutamento del tempo storico. E', questa, l'epoca del trionfo delle merci che diventano feticci.

Il moderno è caratterizzato dall'ambiguità e l'ambiguità, scrive Walter Benjamin, «è l'apparizione figurata della dialettica, la legge della dialettica nell'immobilità. Questo arresto, o immobilità, è utopia, e l'immagine dialettica, un'immagine di sogno. Un'immagine del genere è la merce stessa: come feticcio. Un'immagine del genere sono i paesaggi, che sono casa come sono stelle. Un'immagine del genere è la prostituta, che è insieme venditrice e merce»¹⁷.

L'ambiguità del moderno dipende dall'ambiguità della merce, che è, nello stesso tempo, valore di scambio e valore d'uso. Ogni merce, per essere inserita nel mercato in sostituzione della precedente deve presentarsi come nuova, a prescindere dal suo uso.

La novità perpetua l'avvicinarsi delle merci, che però sono condannate a diventare presto obsolete. «La novità - scrive ancora Benjamin - è una qualità indipendente dal valore d'uso della merce. È l'origine dell'apparenza che è inseparabile dalle immagini prodotte dall'inconscio collettivo. È la quintessenza della falsa coscienza, di cui la moda è l'agente infaticabile»¹⁸.

¹⁷ W. Benjamin, *Angelus novus, saggi e frammenti*, Torino, 1995, p. 150.

¹⁸ *Ibidem*.

In ogni campo del vivere sociale questa frenetica corsa al superamento porta al progressivo dissolversi dei valori di permanenza. Non si progetta più per durare ma per stupire. E, si sa, lo stupore è presto seguito dall'abitudine alla novità ed all'indifferenza.

«Nei paesi occidentali, che sono tutti paesi ricchi, l'architettura ha ormai esaurito il ruolo primario entrando nel dominio del superfluo, che è la dimensione dell'opera d'arte. Alcuni architetti dei paesi più ricchi tra quelli ricchi, hanno allora imposto un'equazione: se l'architettura è superflua, allora i suoi prodotti, e cioè gli edifici, hanno lo stesso statuto degli oggetti d'arte. Da qui l'idea che l'architetto sia *tout court* un artista. In Italia siamo in una posizione intermedia. Ci sono alcune situazioni in cui l'architettura ha ancora una finalità primaria e molte altre in cui il superfluo è ormai la regola. Io penso che il post-modernismo non sia altro che la presa di coscienza di questa condizione di sopravvenuta inutilità»¹⁹.

Nell'indifferenza si consuma la dissoluzione del ricordo e della memoria, la perdita dell'identità che è impressa e codificata soprattutto nell'espressione di uno dei principali bisogni dell'uomo: l'abitare. Il senso dello stare al mondo è codificato nell'architettura, che storicamente è stata sismografo sensibile dei mutamenti epocali. L'ambiguità del moderno in architettura è, pertanto, connessa all'atteggiamento degli "architetti moderni". «Quando sento parlare di difesa dell'architettura moderna, mi chiedo quale possa essere il nemico contro il quale si deve combattere, e mi pare che esso non possa essere altro se non la numerosa schiera dei cosiddetti architetti che amano definirsi moderni; e cioè seguaci di questa nuova specie di "apriti sesamo" che consiste nel credere in una automatica validità di mezzi, ai quali non è più necessario assegnare un significato ed una destinazione perché essi sono ormai impliciti nei mezzi stessi.

¹⁹ F. Purini, *Saper credere in architettura*, M. D. Morelli, (a cura di), Napoli 1998, p. 21.

Insomma, l'equivoco è sempre quello già altrove denunciato, e cioè la confusione tra i mezzi e i fini»²⁰.

Se i mezzi dell'architettura del nostro tempo sono contraddistinti, come le altre merci, dalla corsa verso la novità, dal continuo superamento della modernità, e le continue nuove investiture di senso caratterizzano le più ardite sperimentazioni post-moderne e decostruttiviste, ciò che rimane costante nell'architettura è il suo fine ultimo, l'assolvere ad una funzione che, al di là delle utopie futuriste, richiede la durata e la solidità.

«L'architettura non è un'arte come le altre, essa è arte soprattutto attraverso la sua dimensione di utensile. Si costruisce un edificio perché serve a qualcosa e si sbaglia quando si pensa che questo sia un limite. Il destino utilitario non è solo la motivazione concreta del fare architettura, ma è anche ciò che essa trascende per diventare forma e senza il quale la forma non può darsi. Credo fortemente in una specie di neofunzionalismo imperfetto che superando la transitorietà della funzione ne esprima il sedime perenne (...) Sono convinto che l'architettura abbia un grande significato plastico, ma nei limiti propri di un'arte il cui fine è l'espressione dell'abitare dell'uomo sulla terra»²¹.

Siamo ben lontani dall'epoca in cui ogni generazione è destinata alla costruzione della propria città. Svelato l'inganno del progresso ad oltranza, l'uomo moderno ripiega sulla conservazione e nell'affermazione della propria identità.

L'individualità, la specificità di una collettività è impressa nei propri monumenti che, etimologicamente, invitano a ricordare, a testimoniare gli eventi. «Ripensiamo insieme il significato di originario di monumento, esso proviene da *monere* che ha a che fare essenzialmente col *rammentare*, ma un rammentare che è anche un *mettere sull'avviso* e pertanto far conoscere e dunque *ammonire* (...) Il

²⁰ R. Pane, in *La cultura architettonica italiana nel mondo moderno*, in M. Civita, (a cura di), *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, p. 161.

²¹ F. Purini, *Saper credere...*, op. cit., p. 18.

rammemorare è qui un obiettivo rendere presente la provenienza come testimonianza che ci fa attenti (ci mette sull'avviso) su un valore particolare (quello che in un bel libro del 1903, intitolato *Der moderne Denkmalkult*, Alois Riegl, definiva *Erinnerungswert*) quello del percorso fatto, della memoria oggettivata e questa memoria, in quanto tale, ci apre la strada alla conoscenza (il far conoscere del monumento), ma ci ammonisce anche dalla sua provenienza in quanto, appunto, testimonianza che si espone nel presentarsi a noi nel nostro tempo e ci espone nel renderci il nostro tempo fugace rispetto alla sua provenienza»²².

La temporaneità, la scarsa durabilità di certe architetture lungi dall'essere la realizzazione di un intento programmato, pare la conseguenza del veloce consumo, connesso a tutti i campi della vita moderna. Pertanto, la fragilità di certe architetture del nostro tempo ben raffigura la capacità del monumento di rammentarci la sua provenienza, e, quindi, di «renderci il nostro tempo fugace». Se il monumento antico ci dà il senso del tempo “per contrasto”, con la virtù della permanenza, l'opera moderna palesa nella sua transitorietà il senso reale del tempo moderno.

La conservazione dell'architettura del Novecento si scontra, sovente, con la volontà di condannarla all'oblio, proprio in virtù del suo essere effimera, superflua, costruita per essere consumata e rigettata nella fucina del tempo. Quasi che il gesto conservativo contraddicesse i disegni preordinati e prestabiliti di progettisti eletti a demiurghi della realtà. Si fa presente, ancora una volta, che pur col beneficio del dubbio, questa volontà di consunzione del moderno è ravvisabile solo nei proclami provocatori e che, quand'anche fosse, il nostro tempo si assume la responsabilità delle nuove investiture di senso.

²² F. M. De Sanctis, *Monumenti e siti in un mondo in crisi. La cultura e i suoi beni nella società contemporanea*, in «Restauro», 1999, 149, p. 15.

La nostra epoca non ha più la necessità di “innalzare monumenti”²³.

Analizziamo, più a fondo, il concetto di monumentalità, e cerchiamo di capire perchè da più parti si afferma l'impossibilità dell'architettura moderna di innalzare monumenti.

«La monumentalità, come carattere discriminante nei progetti e nelle realizzazioni, appartiene di fatto solo all'architettura moderna, all'architettura degli ultimi duecento anni. Per il passato il termine non si pone: è pura tautologia di architettura»²⁴. La casa d'abitazione e gli edifici di “pura funzionalità”, affidati a capomastri e costruttori, determinavano il tessuto della città sul quale spiccavano e si distinguevano le eminenze formali.

Considerare “monumento” tutto ciò che è eredità del passato, osserva Luciano Patetta, può essere fonte di equivoci: «può avere significato solo come scelta per una salvaguardia dell'intero patrimonio storico, senza pregiudiziali e riconoscendo la stretta connessione fra “le grandi architetture” e la morfologia urbana»²⁵.

Dal punto di vista progettuale, se nel passato gli architetti hanno concentrato il proprio operato sulle tipologie più rappresentative dei poteri del tempo, negli ultimi duecento anni l'attività professionale ha sviscerato le potenzialità espressive e simboliche della comune casa d'abitazione, si è concentrata sui nuovi luoghi del potere, il palazzo per uffici e l'edificio industriale²⁶, e ne ha fatto il principale campo d'applicazione dell'architettura moderna.

²³ Ibidem.

²⁴ L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano, 1982, p. 7.

²⁵ Ibidem.

²⁶ «Le centrali elettriche, i fari, le rimesse, gli hangar di Sant'Elia campeggiano isolati in un ipotetico paesaggio industrializzato, nel quale hanno sostituito, con le loro nuove funzioni, gli antichi monumenti. Nei disegni per la *Città nuova* sono invece le strade a più livelli, i ponti, gli elementi in cui viene accentuato il gigantismo delle proporzioni; la scenografia sant'eliana monumentalizza per la prima volta le infrastrutture, gli impianti e l'ingegneria urbana». L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano, 1982, p. 12.

«Se la massima evidenza si ha nel tardo Ottocento, anche il Movimento Moderno vi resta fatalmente invischiato: il tema della monumentalità, anche quando non è esplicito, è sotteso ai formalismi e alla ricerca di una nuova emblematicità, al mondo accademico e alla sua opposizione, a tutte le polemiche sul ruolo dell'architettura e sulla costruzione della città»²⁷.

L'astrazione e l'esaltazione del progresso che genera altro progresso in un'incessante corsa al superamento, sentito come miglioramento, fa parte di tutti i proclami che inneggiano alla nuova architettura, ma le realizzazioni contraddicono, quasi sempre, le intenzioni ideologiche.

Nel *Manifesto dell'architettura futurista*, del 1914, Antonio Sant'Elia scrive: «Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari...i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città»²⁸.

In realtà, le aspirazioni contenute nel *Manifesto* non trovano alcuna trasposizione nell'architettura futurista, né tanto meno negli schizzi e nei progetti di Sant'Elia e di Chiattonne, che restano essenzialmente convenzionali. «Sant'Elia, come ogni vero artista aspirava ad una architettura solida e potente, atta a sfidare i secoli»²⁹. Osservando i disegni e gli schizzi elaborati tra il 1913 e il 1915 si nota come l'assenza di una precisa scala metrica di riferimento e l'estrema semplificazione stereometrica, conferisce al più semplice edificio di pura funzionalità il *pathos* del monumento³⁰.

²⁷ Ivi, p. 8.

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ C. Carrà, *La mia vita*, Roma 1945, p. 178.

³⁰ Cfr. C. Cresti, *Appunti storici e critici sull'architettura italiana del 1900 ad oggi*, Firenze 1971.

«Per nuovi miti e con nuove metafore, si stabiliscono il dosaggio delle componenti retorico-simboliche dello spazio urbano, le classificazioni tipologiche e stilistiche, i rapporti di scala, le emergenze dimensionali»³¹. Anche se, dopo il 1850, la progettazione dell'edificio monumentale è caratterizzata da una complessa crisi, legata all'abbandono dei *cliché* neoclassici a favore di avventurosi *pastiches* tardoeclettici³².

L'architettura industriale è al centro dell'interesse e dell'attività professionale negli anni intorno al 1910. Peter Behrens precisa i fondamenti della monumentalità con parole di schinkeliana memoria: «l'arte monumentale è la massima e precipua espressione della cultura di un'epoca; essa trova naturalmente la sua espressione nel luogo che per un popolo è collocato al livello più alto (...). Il monumentale non risiede in nessun caso nella grandezza spaziale...La grandezza monumentale non può giungere materialmente all'espressione, essa agisce con mezzi che ci raggiungono più profondamente. Il suo segreto è la proporzionalità, la conformità a leggi che si esprimono nei rapporti architettonici»³³.

Il monumentalismo degli anni Venti sperimenta un processo di estrema stilizzazione della morfologia classica. Elementi come la volta, la cupola sono ridotti alla pura configurazione volumetrica, l'arco diventa una sagoma ritagliata nei setti murari, e la decorazione persiste se pur attraverso la stilizzazione di colonne, fregi e timpani. Esempari di questo "classicismo semplificato" sono, ad esempio le realizzazioni dei tedeschi Bonatz, e Bohm, dell'austriaco Holzmeister,

³¹ L. Patetta, op. cit., p. 12.

³² «Emblematiche della crisi del progetto monumentale sono le realizzazioni di Roma capitale, dove l'ibrido stile tardo eclettico del *Vittoriale* (altare della Patria) del Sacconi, del Palazzo di Giustizia del Calderoni, dei numerosi progetti presentati al Concorso per il Parlamento "tentano di contrapporre nuove immagini al grigiore del *neocinquecentismo* del Ministero delle finanze del Carnevali». L. Patetta, op. cit., p. 14.

³³ Cfr. «Casabella-Continuità», 1960, 240, p. 32.

del francese Patout, degli italiani Muzio e Limongelli, di certo Piacentini, del primo Ponti e del primo Pagano.

Questo linguaggio, che contraddistingue gli edifici monumentali, è del tutto assente nell'architettura utilitaria e nella casa economica d'abitazione, decretando la separazione tra architettura e edilizia. Scrive Bruno Taut: «non sono le esigenze pratiche, ma la fantasia della forma a generare l'architettura (...) la maggiore aspirazione dell'architetto è quel tipo di edifici in cui le istanze pratiche hanno un peso insignificante o addirittura nullo. In ogni epoca di splendore culturale tutti mirano a un'architettura che si elevi al di sopra delle strette necessità materiali»³⁴.

Questo processo di astrazione è portato all'estremo nelle rappresentazioni fantastiche di fabbriche monumentali che annullano l'architettura nell'arte totale³⁵, dove l'arte stessa è taumaturgica, ossia vista come il rimedio ai mali della società. Una monumentalità immune dai fini celebrativi delle classi dominanti, vista come messaggio di pace per la popolazione fortemente provata dalle distruzioni della Prima Guerra Mondiale.

Alla metà degli anni Trenta il "classicismo modernizzato" ha il primato nelle Esposizioni Internazionali di Parigi (1937) e New York (1939); è l'indirizzo prevalente in Francia, in Inghilterra, nel Nord Europa e negli Stati Uniti. Lo stile neoclassico rappresenta, infine, il linguaggio più vincente, anche nelle principali occasioni celebrative e nelle maggiori realizzazioni pubbliche.

I grandi maestri del razionalismo europeo sono sconfitti nei più importanti confronti internazionali: al Concorso per il Chicago Tribune (1922), al Concorso per il Palazzo delle nazioni a Ginevra (1927). «Le valutazioni delle Giurie di questi concorsi sono state certamente vergognosamente repressive; va però riconosciuto che "in

³⁴ E. Bonfanti, *Architettura moderna e storia dell'architettura*, in V. Gregotti (a cura di), in *Architettura, Urbanistica e disegno industriale*, Milano 1967, p. 287.

³⁵ Si fa riferimento ai numerosi dipinti di Finsterlin. Cfr. H. Finsterlin, *Idea dell'architettura*, F. Borsi, (a cura di), Firenze 1969, p. 151.

realtà non si trattava di scegliere *sic et simpliciter* fra l'accademismo e i "progetti moderni", ma di formulare un giudizio che accettasse di riconsiderare le basi stesse del fare architettura (...) Alla concezione tradizionale del progetto, che proprio nel tema monumentale esalta l'organizzazione gerarchica degli elementi formali e dei rapporti di scala, per esprimere le componenti retorico-simboliche, la metodologia funzionalista contrapponeva il rifiuto delle stabilità formali, degli *a priori*, e l'ipotesi di un prodotto *in fieri*, in cui caratteri distributivi e valori spaziali si fanno direttamente struttura (...) l'edificio tende ad assumere l'aspetto di un congegno»³⁶.

In Italia, fin dai primi comunicati del Gruppo 7 del 1926, si riscontra una netta differenziazione fra l'edilizia comune, che nasce da "spirito di necessità" e che assume un linguaggio internazionale, e l'architettura rappresentativa e monumentale che «conserverà dei caratteri nazionali, malgrado la assoluta modernità»³⁷.

«Come non ritrovare nei "monumenti" di Terragni e di Libera, di Gardella, e di tanti altri, un rispecchiamento della città metafisica, del tema della "mediterraneità classica, dell'estetica metafisica che dovrà ridare valore ai portici, alle passeggiate? Possono sicuramente considerarsi una prosecuzione del ridisegno e della stilizzazione novecentisti alcune delle espressioni più tipiche dell'architettura italiana degli anni Trenta»³⁸.

Gli edifici rappresentativi sono contraddistinti da due soluzioni ricorrenti: il reticolo di facciata³⁹ (travi e pilastri) e il muro pieno "romano"⁴⁰. La griglia strutturale ha la finalità di restituire ordine alla facciata mentre il reticolo si contrappone al colonnato e alla pilastrata tipici del "classico-modernizzato".

³⁶ L. Patetta, op. cit., p. 28.

³⁷ Cfr. R. De Fusco, *L'idea di architettura*, Milano 1968, p. 99.

³⁸ L. Patetta, op. cit., p. 50.

³⁹ Ad esempio, nella Casa del Fascio (1932) a Como di Terragni e nella Torre di Piazza del Duomo a Milano di I. Gardella.

⁴⁰ Si pensa all'*Accademia della scherma* di L. Moretti (1936), e al *Dauteum* di G. Terragni (1938).

La questione della monumentalità dell'architettura moderna è affrontata in Italia in occasione dei principali concorsi d'architettura, delle esposizioni e delle maggiori realizzazioni urbane. Giuseppe Pagano, dalle pagine di *Casabella* esamina la questione della monumentalità mettendone in risalto l'attualità, in modo sistematico e razionale. A proposito della monumentalità scrive: «la monumentalità è in gran parte dovuta a rapporti speciali di massa (proporzioni e ritmo) e a dimensioni reali o relative. Effettivamente l'architettura affascina monumentalmente quando i rapporti di massa sono trattati in modo da agire in senso grandioso, quando la scala umana è applicata abilmente come elemento di misura immediato per far risaltare l'immensità dell'opera in contrasto con la piccolezza dell'uomo»⁴¹. Tutte qualità che, per Pagano, l'architettura razionalista possiede al fine di rappresentare il suo tempo esaltandone in chiave monumentale i valori e i simboli celebrativi. «Rivendicando il diritto dell'architettura razionalista a confrontarsi nei Centri Storici con le testimonianze del passato Pagano denuncia le tesi dell'“ambientismo” che sono la copertura culturale degli sventramenti e l'incentivo della volgarità architettonica»⁴².

Nel 1948, in un convegno intitolato “Alla ricerca di una nuova monumentalità”, i maggiori esponenti del moderno si confrontano sull'attualità, in architettura, del problema della monumentalità⁴³. I quesiti posti sono: che cos'è la monumentalità? La monumentalità è oggi auspicabile? Ed infine, come ottenere la monumentalità?

Le risposte a tali interrogativi sono state, comprensibilmente, differenti ed, a volte, incompatibili.

⁴¹ G. Pagano, *Del monumentale nell'architettura moderna*, in C. De Seta, (a cura di), *G. P., Architettura e città durante il fascismo*, Bari 1976, pp. 197-203.

⁴² L. Patetta, op. cit., p. 51. Cfr. G. Pagano, *Architettura nazionale*, in C. De Seta, (a cura di), *G. P., Architettura e città ...*, op. cit., pp. 46.

⁴³ Sono invitati a rispondere ad una serie di quesiti S. Giedion, W. Gropius, L. Costa, W. Holford, H. R. Hitchcock, G. Paulsson e A. Roth. Successivamente prende posizione anche L. Mumford. Tutti gli interventi sono pubblicati in L. Patetta, op. cit., pp. 95-168.

Tra i sostenitori del classicismo, William Holford sostiene che «una vera monumentalità nella progettazione urbana può essere ottenuta solo col ricorso alla formula classica da parte dei pochi che sono capaci di interpretarla». Di contro, Costa sostiene che la monumentalità «dovrà alimentare la creatività dell'architetto», e prende ad esempio l'opera Le Corbusier. Di opinione ancora differente, Paulsson considera la monumentalità come avulsa dalle società democratiche, «l'intimità, non la monumentalità, dovrebbe essere la meta emozionale, perfino nelle città, per quanto è possibile». Mentre per Mumford monumentalità e ideologia politica, architettura celebrative e potere, sono inscindibili.

«Gli sviluppi dell'architettura in questo dopoguerra hanno del tutto disatteso le speranze espresse nel convegno del 1948 (...) La ricostruzione delle città europee, semi distrutte dai bombardamenti, avviene in assenza di una reale partecipazione politica di massa (...) In Italia ciò che resta nei Centri Storici viene letteralmente consegnato alla speculazione fondiaria e alla imprenditoria privata, che ne attuano lo snaturamento nel più assoluto agnosticismo architettonico e urbanistico (...) In Francia (dove le proposte di Le Corbusier vengono rifiutate), in Jugoslavia e, per lo più, nei paesi socialisti, d'Europa s'impone un sottoprodotto della cultura del Movimento Moderno, l'abbinamento acritico fra prefabbricazione pesante ed edilizia aperta e tipologia a grandi blocchi, con il risultato di immettere nel centro della città le stesse carenze che caratterizzano negativamente le periferie»⁴⁴.

La crescita demografica del secondo dopoguerra, e il decollo economico degli anni 60 e 70, porta ad esplosione spaziale delle periferie che stravolge il rapporto fra residenza e edifici pubblici, spazi collettivi e servizi.

«A dispetto delle intenzionalità (...) è impossibile riconoscere in questi manufatti i nuovi monumenti della città. Qualifica che può essere riconosciuta, semmai, all'*Unité d'Habitation* di Le Corbusier,

⁴⁴ L. Patetta, op. cit., p. 55.

che ne è la matrice ideale, forse in ragione della sua comparsa nella città come “accidente” inedito nella dimensione e negli stilemi»⁴⁵.

I “monumenti” della modernità sono i monumenti della ricerca architettonica, infrastrutture che sorgono isolate dal tessuto della città, disordinato e contrastante, per cercare un’autogiustificazione tutta interna al proprio processo ideativo e realizzativo⁴⁶. Sono questi manufatti, contraddistinti dall’essere imponenti, maestosi e sgargianti sul grigiore dell’edilizia comune, i nuovi monumenti che rinunciano a confrontarsi con una città che si evolve secondo direttive indipendenti.

La crisi delle istituzioni, e la conseguente incapacità o indifferenza a rappresentarsi nella città, ha comportato che ad ambire alla monumentalità non fosse più il settore pubblico ma quello privato. Nella società dei consumi, sono le società private che esprimono l’esigenza di autorappresentarsi con sedi amministrative dall’immagine prestigiosa, magniloquente, efficiente e moderna⁴⁷.

Il monumento della città moderna diventa il grattacielo, non più perchè associato allo sfruttamento delle aree edificabili, ma, in particolar modo, per la capacità di diventare avvenimento anomalo e manufatto isolato, deroga allo *skyline* del paesaggio urbano, come già teorizzato da Wright, «una pianta che si trova in mezzo alla foresta non ha la possibilità di svilupparsi in modo completo ed indipendente, mentre elevandosi libera può acquistare una sua identità e conservarla»⁴⁸. E’ evidente la differenza di trattamento riservato

⁴⁵ L. Patetta, op. cit., p. 56.

⁴⁶ Si pensi, ad esempio, al Guggenheim (1943-56) di F. L. Wright e al suo sdegnoso distacco dalla scacchiera newyorkese della Quinta Avenue e alla figurazione tuta d’effetto delle volte a guscio del Teatro dell’Opera di J. Utzon (1957-64) nella baia di Sidney.

⁴⁷ E’ la qualità tecnologica cercata dalla IBM di M. Breuer a La Gande (1962), riscontrabile nelle progettazioni dello studio Skidmore, Owinge & Merrill, nella Nestlè di J. Tschumi a Vevey (1961), dalla sede della Mondadori a Segrate (1974) di O. Niemeyer.

⁴⁸ F. L. Wright, *When Democracy builds*, Chicago 1945, p. 67.

all'edilizia comune, espressione esclusivamente di funzioni utilitaristiche.

L'architettura di questo dopoguerra ha potuto rivendicare a fondo il ruolo dei "monumenti" nella costruzione della città, in particolar modo e senza i condizionamenti imposti dalle preesistenze, nella costruzione delle città del cosiddetto terzo Mondo⁴⁹.

A tal proposito, Louis Kahn è senza dubbio uno dei protagonisti, del panorama internazionale, emblematico dell'evoluzione dell'architettura in chiave monumentale, dopo gli anni sessanta. A proposito della monumentalità dice: «La monumentalità in architettura può essere definita come una qualità (...) intrinseca a una struttura che comunica il senso della sua eternità (...) La monumentalità è un enigma non può essere prodotta artificialmente. Né il materiale migliore, né la più avanzata tecnologia sono sufficienti o necessari. (...) Una replica fedele (degli edifici del passato) non è accettabile. Ma non dobbiamo dimenticare la lezione di quel carattere di grandezza al quale i nostri edifici del futuro dovranno, in qualche modo attenersi, (...) La standardizzazione, la prefabbricazione...non sono mostri da evitare...da bandire per timore, ma allargano l'istinto creativo dell'artista, gli infondono nuovo coraggio, portandolo ad avventurarsi verso spazi inesplorati»⁵⁰.

Pur non prescindendo dalle ricerche sul campo portate avanti da Ph. Johnson, M. Yamasaki, E. D. Stone, e I. M. Pei, che sono convogliate verso etimi e canoni accademici, e constatando il grande successo dei virtuosismi formalistici di P. Rudolph e di J. Johansen, in ultima analisi, «è con Kahn che il progetto di architettura denuncia in senso perentorio il rapporto con la storia, l'indifferenza per le ragioni puramente funzionalistiche, l'autonomia disciplinare della composizione. Kahn costituisce un primo riferimento concreto per la

⁴⁹ Di notevole interesse sono le tre nuove capitali: Chandigarh (1951-60), Brasilia (1957-60) e Dakka (1962-70).

⁵⁰ L. Kahn, *Monumentality*, New York 1944, in M. Bonaiti, (a cura di), *Architettura è: Louis I. Kahn, gli scritti*, Milano, 2002, p. 88.

reazione, certo elitaria, ma internazionale, sia alla mercificazione dell'architettura, alla volgarità del mercato edilizio, sia alle risposte elusive della interdisciplinarietà e delle utopie macrostrutturali»⁵¹.

La monumentalità ha trovato, nel tempo, approdi molto lontani dalla convenzione storica. In Italia Aldo Rossi tratta dei "monumenti" urbani come elementi della "memoria collettiva", aldilà delle loro funzioni⁵². Numerosi sono gli scritti⁵³ dove si afferma che il monumento ha perduto definitivamente ogni riferimento agli originari compiti rappresentativi e alla proprietà di trasmettere precise connotazioni simboliche, per farsi pure autonome realtà.

Il rifiuto che l'architettura si riduca a fatto irrilevante nella costruzione delle città è testimoniato dalla constatazione che la monumentalità che ha invaso le riviste e le pubblicazioni recenti è diventata una dimensione costante del progettare. Queste sperimentazioni, in definitiva si pongono al di fuori della monumentalità, che presuppone una specifica "semantività architettonica", un "codice" e via di seguito, un'adesione ad esso o una trasgressione.

Questa "passeggiata" attraverso la monumentalità dell'architettura moderna, che si è avvalsa dell'ausilio critico ed introspettivo di grandi pensatori, oltre a palesare la complessità della questione trattata, troppo spesso liquidata con poche diapositive di squallide periferie, ha voluto mettere in evidenza l'alternarsi dei significati connessi alle realizzazioni dell'architettura moderna.

Dove discernere non significa discriminare e comprendere non autorizza a legittimare gerarchie di valori. «La conservazione (...) trova le proprie più profonde ragioni proprio nella perpetuazione della memoria a fini di conoscenza (...)non può esserci conoscenza e pensiero senza "discernimento", cioè senza consapevolezza critica

⁵¹ L. Patetta, op. cit., p. 61.

⁵² Vedi *l'Architettura della città* (1966) e in *Architettura per i musei* (1968) in *Aldo Rossi Scritti scelti sull'architettura e la città*, Milano 1975.

⁵³ Cfr. C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzaglini, *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-75*, Roma 1977.

nella assunzione dell'immensa messe di informazioni e di sollecitazioni provenienti dall'esperienza. Nello stesso modo non può esservi conservazione di tutti questi dati senza sforzo di sistematizzazione e, per quanto possibile, di semplificazione, di codificazione: non può esservi, in definitiva, memoria senza oblio»⁵⁴.

3.3 - Reversibilità/Transitorietà

Il concetto della temporaneità nelle costruzioni ha origini antichissime. E' sostanzialmente contrapposto a quello di permanenza, che a sua volta contraddistingue la naturale propensione di ogni individuo a fissare la propria dimora in insediamenti a carattere definitivo.

L'archetipo classico dell'architettura è basato, infatti, sulla triade vitruviana, sulla durevolezza e sulla permanenza nel tempo e nel luogo del manufatto. «Ritengo che la triade vitruviana sia ancora il modello cardine per pensare all'architettura – afferma Laura Thermes – la *firmitas*, l'*utilitas* e la *venustas* sono i vertici di un triangolo equilatero in cui nessun elemento deve avere un peso diverso o preminente rispetto agli altri»⁵⁵.

Le questioni connesse all'introduzione della temporaneità e della flessibilità nelle costruzioni costituiscono tra gli aspetti più interessanti dei processi di industrializzazione e dello sviluppo tecnologico. La maturità dei tempi è constatabile nella progressiva sostituzione di tipologie in muratura con strutture leggerissime, smontabili e rimontabili a piacimento e secondo le esigenze della collettività.

⁵⁴ S. Boscarino, *Sul restauro architettonico*, op. cit., p. 74.

⁵⁵ L. Thermes, *Saper credere in architettura*, op. cit., p. 16.

La transitorietà può essere intesa come un allontanamento dalla *firmitas* vitruviana vista più come valore di permanenza temporale che come stabilità fisica⁵⁶.

L'essere provvisorio di un manufatto si riferisce, specificatamente, al suo insistere fisicamente sul territorio, presupponendone anche un probabile ed eventuale trasferimento in altro luogo. Questa logica aggiunge agli schemi tradizionali della progettazione nuovi parametri come, appunto, la transitorietà e la reversibilità.

E' bene far rilevare come la capacità di progettare per una durata limitata non è assolutamente appannaggio della nostra epoca. Non poche sono, infatti, le strutture del passato, anche di notevoli dimensioni, ad essere leggere, economiche e di rapida esecuzione, e con una particolare attenzione alla possibilità di essere smontate. Basta ricordare i ponti a struttura reticolare in legno, illustrati da Palladio nel suo trattato "I quattro libri dell'architettura", o il Palazzo di Cristallo di Joseph Paxton, realizzato nel 1851 in occasione dell'Esposizione Universale di Londra⁵⁷.

Dal punto di vista culturale e dell'innovazione tecnica, sono di notevole interesse gli studi condotti da Buckminster Fuller⁵⁸, dalle

⁵⁶ Sono molteplici gli esempi di architettura progettata per un uso temporaneo: dalla tenda, alle costruzioni in materiale riciclabile come quelle in legno, leggere, modificabili e provvisorie; dalle tensostrutture metalliche, smontabili, complesse ma capaci di creare sia spazi a carattere semipermanente, alla famosa "Cupola del Millennio", progettata da Richard Rogers, opera permanente e durevole, realizzata a Greenwich per ospitare le celebrazioni dell'anno 2000.

⁵⁷ Di questa costruzione viene generalmente sottolineata: la produzione seriale in scala industriale di parti architettoniche, la funzionalità della struttura con gli elementi costruttivi facilmente riconoscibili, la superficie trasparente, l'economia del sistema data dai brevissimi tempi di progettazione e di esecuzione (sette mesi); è stato però messo poco in evidenza il fatto che l'edificio avesse un carattere prettamente temporaneo.

⁵⁸ R. Buckminster Fuller, scomparso nel 1983, fu architetto, designer, ingegnere, filosofo e poeta. E' ricordato come uno degli anticipatori di un'architettura ecocompatibile. Tra le sue numerose invenzioni, auto a tre ruote, città sferiche, e

prime esperienze della Casa a Spicchi del 1923 alla famosa Dymaxion House, proposta per la prima volta nel 1928⁵⁹. Di straordinaria modernità è la lezione del francese Jean Prouvé impegnato a risolvere il problema delle abitazioni dei senza tetto. I parametri guida della sua attività progettuale anticipano con profetica lucidità alcune esigenze di fondo legate al tema dell'abitabilità transitoria contemporanea. Il suo modulo abitativo, conosciuto come "Papillon 6x6", è considerato un modello esemplare di manufatto edilizio concepito per essere reimpiegabile ed adattabile a situazioni diverse.

Sono innumerevoli gli esempi⁶⁰ che testimoniano l'interesse di famosi progettisti di tutto il mondo per queste problematiche: dalle abitazioni transitorie ad igloo ai moduli spaziali. Transitorio-durevole,

uno dei suoi progetti più famosi e avveniristici: la Dymaxion House, che si riscalda e si rinfresca in modo naturale, non richiede imbiancature né altre manutenzioni. Il prototipo costruito da Fuller nel 1946 è stato recentemente restaurato ed è ora visitabile presso l'Henry Ford Museum/Greenfield Village in Dearborn, Michigan. Cfr. M. J. Gorman - *Buckminster Fuller. Architettura in movimento*, Ginevra Milano 2005.

⁵⁹ Era una costruzione a pianta circolare, in alluminio, con un diametro di 12 metri e un peso inferiore a tre tonnellate. La Dymaxion House sembrava aver tradotto in realtà il sogno di Fuller di sfruttare le capacità produttive dell'industria aeronautica americana per risolvere la questione dell'abitazione. Ma il progetto fallì con la stessa velocità con cui era partito e quella che, nelle intenzioni, avrebbe dovuto essere una soluzione rivoluzionaria è oggi un prezioso pezzo da museo.

⁶⁰ Del 1947 è la *Maison du Peuple* di Victor Horta a Cliché, che grazie ad un ingegnoso apparato tecnico, consente la trasformazione della sua destinazione d'uso in modo reversibile e a basso costo. Nel ventennio compreso tra la metà degli anni '60 ed i primi anni '80 si sviluppano i modelli di edilizia di pronto impiego come la proposta di Marco Zanuso, presentata in occasione della Triennale, o le esperienze di Pierluigi Spadolini sul Sistema Abitativo di Pronto Intervento (SAPI), cioè su sistemi che potessero dare una risposta idonea alle necessità di interventi di emergenza. Le tecnologie del settore aeronautico e spaziale sono utilizzate da Jan Kaplicky e David Nixon per realizzare un progetto di "casa spaziale". Un'abitazione provvisoria di particolare interesse sia per il materiale che per la tecnica impiegata per la realizzazione è la "log house" progettata dall'architetto Shigeru Ban. Si tratta di un'abitazione di emergenza messa a punto in occasione del sisma che nel gennaio del 1995 ha distrutto la città di Kobe, in Giappone.

montabile-smontabile: sono ancora oggi le tematiche centrali nella ricerca progettuale contemporanea.

Il secondo parametro oggi preso in considerazione nella progettazione di costruzioni transitorie è la *reversibilità*. Etimologicamente, con reversibilità si intende la facoltà, l'attitudine a tornare indietro, al punto di partenza, allo stato iniziale.

Progettare e costruire secondo il principio della reversibilità significa rendere attuabile ed auspicabile l'inversione del ciclo costruttivo: dalla realizzazione alla dismissione a "zero residui".

Il concetto di reversibilità è destinato a cambiare definitivamente e radicalmente le attuali concezioni in merito alle tecniche ed ai procedimenti costruttivi. Non sono le tipologie edilizie a diventare obsolete, ma il ciclo produttivo stesso in relazione alle problematiche ecologiche ed energetiche.

Il paradigma della reversibilità centralizza l'attenzione della ricerca sulla necessità di pianificare la progettazione, costruzione, la decostruzione e re-introduzione delle risorse in un ciclo produttivo che deve essere verosimilmente compatibile con le regole del sistema produttivo, con le dinamiche industriali e le problematiche dell'ambiente.

Teorizzando la reversibilità del processo costruttivo, l'abitazione transitoria si fa manufatto dis-integrabile in quanto progettata con elementi dis-assemblabili. Ciò che si ottiene è la dissoluzione della costruzione, a "zero residui", permettendo il riciclaggio delle risorse materiali in vista delle successive riedificazioni. La reversibilità presume pertanto la capacità della costruzione di cambiare nel tempo, di evolversi e modificarsi secondo le necessità del momento.

Ciò detto, non sembra ancora possibile postulare l'estensione di questi principi alle costruzioni tradizionali, ipotizzando che qualcuno realizzi la propria casa preventivando il momento della sua demolizione. Concepire un'abitazione per un tempo definito, slegata dall'idea di eternità e di immobilità risulta ancora oggi un atteggiamento inusitato per l'architettura.

Il tema dell'architettura che si dissolve e si riconverte nel ciclo produttivo, è decisamente in contrasto con il modo tradizionale di intendere la progettazione. La casa, infatti, rimane fermamente ancorata alla sua immagine di bene durevole ed inalienabile. L'architettura moderna che è giunta fino al nostro tempo, che è a noi consegnata, solo provvisoriamente, in vista nella sua trasmigrazione attraverso il fluire del tempo, a ben guardare appare ancora decisamente ancorata ai paradigmi della linearità del tempo, che contrariamente alla concezione circolare dell'esistenza, postula un inizio, una durata ed una fine.

Ritardare la perdita definitiva dei nostri monumenti, dei "documenti di civiltà e barbarie" è il fine ultimo che ci proponiamo di raggiungere attraverso la pratica del restauro, affinché questi si prestino, senza inquinamenti o soggettive selezioni, alle successive interpretazioni del tempo a venire.

3.4 – Arte/Non arte

«...l'unità di un testo non si compone alla sua origine, ma nella sua destinazione. (...) la nascita del lettore deve avvenire a prezzo della morte dell'Autore»⁶¹.
Roland Barthes

Così è descritta una delle rivoluzioni più considerevoli del XX secolo: quella delle "teorie della morte dell'autore"⁶². Ne discende il definitivo superamento delle "concezioni autoriali" di arte, vale a dire di quel complesso di teorie che reputano l'opera il prodotto privilegiato dell'artista che le ha originate.

⁶¹ R. Barthes, *La morte dell'autore* (1968), *Nouveaux Essais critiques*, Paris 1972. in G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, (trad.), *Nuovi saggi critici*, Torino 1982.

⁶² In questo filone si inseriscono oltre a Barthes, Bachtin, Foucault, Becker e Bourdieu.

Anticamente «l'artista è considerato come l'individuo straordinario che, grazie al suo talento, produce oggetti che hanno caratteristiche tali da essere poi annoverati fra le opere d'arte. In tale prospettiva il riconoscimento non sarebbe altro che una mera attività di ratifica: si tratterebbe infatti di esclusivamente di *saper vedere* negli oggetti quei tratti distintivi che li fanno automaticamente classificare come artistici»⁶³.

Questa concezione sacrale dell'opera d'arte, e dell'architettura in quanto tale, è stata attaccata e contraddetta da più autori. Anche Foucault sancisce la fine di quello che definisce *status ideologico* dell'autore. «Noi dobbiamo cambiare radicalmente la nostra idea tradizionale di autore. Siamo soliti (...) dire che l'autore è il creatore geniale di un'opera in cui egli deposita, con infinita (...) generosità, un inesauribile mondo di significati (...) La verità è proprio l'opposto: l'autore (...) è un principio funzionale attraverso cui, nella nostra cultura, si limita, si esclude, si sceglie»⁶⁴. In quest'ottica, continua Barthes, «il testo è la trama di un tessuto disegnata dagli innumerevoli centri di cultura».

Fissare un significato, codificare la lettura di un'opera equivale a limitarne le potenzialità interpretative. L'autore con la A maiuscola diventa l'icona leggendaria e mistica da decostruire. Barthes preannuncia di seguito alla "morte dell'autore" la nascita del *lettore* inteso «come spazio fisico e cognitivo in cui il processo interpretativo si compie definitivamente».

La portata devastante delle teorie di Barthes è quella di aver modificato sensibilmente il tradizionale rapporto asimmetrico che legava la creazione e la ricezione dell'opera.

Non si subisce più l'opera, in modo passivo. Non solo la fruizione del testo diventa un fatto attivo e soggettivo, ma la stessa investitura di valore dell'opera, il suo riconoscimento in quanto fatto d'arte, è strettamente connesso al fruitore ed alle dinamiche della

⁶³ A. L. Tota, *Sociologie dell'arte*, Roma 1999, p. 22.

⁶⁴ M. Foucault, *What is an Author?*, Ivi, p. 23.

società alla quale il prodotto è destinato. L'artista non è tale in quanto "genio creativo" ma in quanto interprete della società. Il prodotto è arte in quanto la società che lo fruisce lo riconosce come tale e non *sic et simpliciter* in quanto elaborato dall'artista.

Da questa visione democratica del fatto artistico derivano gli studi sui processi di ricezione che hanno avuto il merito di esplorare ogni possibile sfumatura del rapporto tra testo e fruitore, sottolineando come il processo di fruizione diviene parte costitutiva dell'evento artistico.

In riferimento alle problematiche del restauro contemporaneo appare particolarmente calzante l'approccio fenomenologico che sottolinea «il carattere "non concluso" di un'opera: essa si completa soltanto dinnanzi al ricettore che in questo senso diviene, almeno a livello interpretativo, co-produttore dell'opera stessa»⁶⁵. Che si completa, aggiungerei noi, grazie allo scorrere del tempo ed al depositarsi della storia. Legando il valore materiale al valore immateriale Dewey afferma che «un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qualche esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane identica a se stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente»⁶⁶.

Le analisi svolte dalla sociologia in riferimento ai meccanismi di produzione e di ricezione dell'arte nella società contemporanea risultano illuminanti per quanto concerne, ad esempio, la presunta originalità ed autorialità del gesto progettuale sul atto realizzativo dell'opera.

Il voler a tutti i costi relegare l'architettura moderna nell'ambito di una produzione e di un procedimento industriale, dove ciò che ha valore è l'idea primigenia e non la "replicazione della serie" ci obbliga a puntualizzare ed a precisare l'importanza e la

⁶⁵ A. L. Tota, op. cit., p. 25.

⁶⁶ J. Dewey, *Arte come esperienza*, Firenze 1951, p. 130.

valenza unica ed irripetibile del testo di architettura in quanto documento stratificato e sempre disponibile all'accoglimento di altre, preziose, informazioni.

«La produzione di un'opera, così come il suo consumo, non avvengono nel vuoto sociale, ma sempre e solo all'interno di insiemi, più o meno strutturati, di convenzioni sociali. Queste ultime possono essere più o meno rigide, più o meno codificate –quando si innova, ad esempio, spesso sono trasgredite – ma non possono essere ignorate...Trasgredire diviene modalità indiretta per riconoscere, modo differito per riprodurre socialmente»⁶⁷.

Secondo questa visione l'arte non è più costituita da collezioni di oggetti, più o meno estese, ma da una serie di atti di consumo. Un'opera d'arte è tale unicamente nel momento in cui è esibita e consumata, nell'istante in cui se ne produce socialmente il completamento.

«Non vengono evidentemente meno i confini dell'arte, c'è sempre un dentro e un fuori, un insieme di oggetti che appartiene e un altro che ne è escluso. La questione è che tali confini non sono più definibili come confini tra oggetti, ma fra oggetti percepiti, cioè sono confini tra processi. La partizione non avviene tra cose intrinsecamente artistiche e cose non artistiche, ma fra *atti di consumo regolati da convenzioni diverse*»⁶⁸.

L'*atto di consumo* della fabbrica architettonica è legato all'uso, alla sua fruizione nel tempo da parte dei consecutivi utilizzatori. Le *convenzioni* sociali che regolano quest'utilizzo determinano di volta in volta le modalità di questo consumo. Pertanto, possiamo parlare di rifunzionalizzazione dei beni architettonici, dove il presupposto fondamentale è la scelta di una funzione adeguata all'opera e non viceversa, e parliamo di recupero, per l'edilizia comune che viene reinserita nel circuito di mercificazione del valore fondiario degli immobili. Alla base dell'applicazione della teoria e della prassi del

⁶⁷ A. L. Tota, op. cit., p. 16.

⁶⁸ Ivi, p. 18.

restauro alle opere della contemporaneità, non è evidentemente la paternità dell'opera stessa, ascrivibile all'architetto con la A maiuscola, ma l'apprezzamento che la società ha fatto dell'opera, quel completamento del suo processo di creazione che ha nel suo confrontarsi con la realtà il processo finale del fatto artistico.

Il parlare di conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea fa riferimento proprio a questo processo di appropriazione e di legittimazione che la cultura contemporanea fa delle proprie creature, di quel patrimonio di costruzioni, ormai stratificate ed indelebilmente collegate con la storia che hanno vissuto sulla propria "pelle", fatta di cemento "a faccia vista", di sottili rivestimenti mosaicati, di facciate continue in acciaio e vetro e così di seguito, secondo la sperimentazione di nuove soluzioni che le caratterizza.

«Il restauro di un'opera d'arte (...) si caratterizza per l'interferenza con gli elementi che sono propri della percezione che ogni cultura sperimenta in essa. Il restauro pone in essere delle operazioni tecniche che hanno una valenza critica ed estetica mediante la loro configurazione: un'arte nell'arte. Ma perché questo sia realmente possibile bisogna che le culture precedenti abbiano avuto la consapevolezza di leggere l'opera in modo soggettivo e non oggettivo. Il restauro è infatti una delle tante fasi della lettura di un'opera, una fase importante perché ha dei risvolti materiali sulla stessa opera, ma pur sempre una fase di lettura. Da questa convinzione alla considerazione che il restauro deve essere "riconoscibile" e "reversibile" il passo è breve proprio per la soggettività che dovrebbe avere l'intervento»⁶⁹.

La reversibilità e riconoscibilità sono due assiomi imprescindibili ed inderogabili nel restauro. L'architettura della contemporaneità, come qualunque altra epoca, non può essere sottratta alla "filosofia" del restauro nel momento in cui si richiede l'intervento

⁶⁹ Cfr. V. Tiozzo, *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, in «Progetto Restauro», 2001, 20, p. 40-45.

su di essa. «Riconoscere il restauro del contemporaneo come un restauro a tutti gli effetti dovrebbe essere monito di autentica riflessione operativa a quanti intendano intraprendere il restauro dell'arte contemporanea. Materiali esecutivi diversi impongono difformi materiali integrativi ma non impostazione metodologica assecondata ad altri principi»⁷⁰.

⁷⁰ V. Tiozzo, *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, op. cit., p. 43.

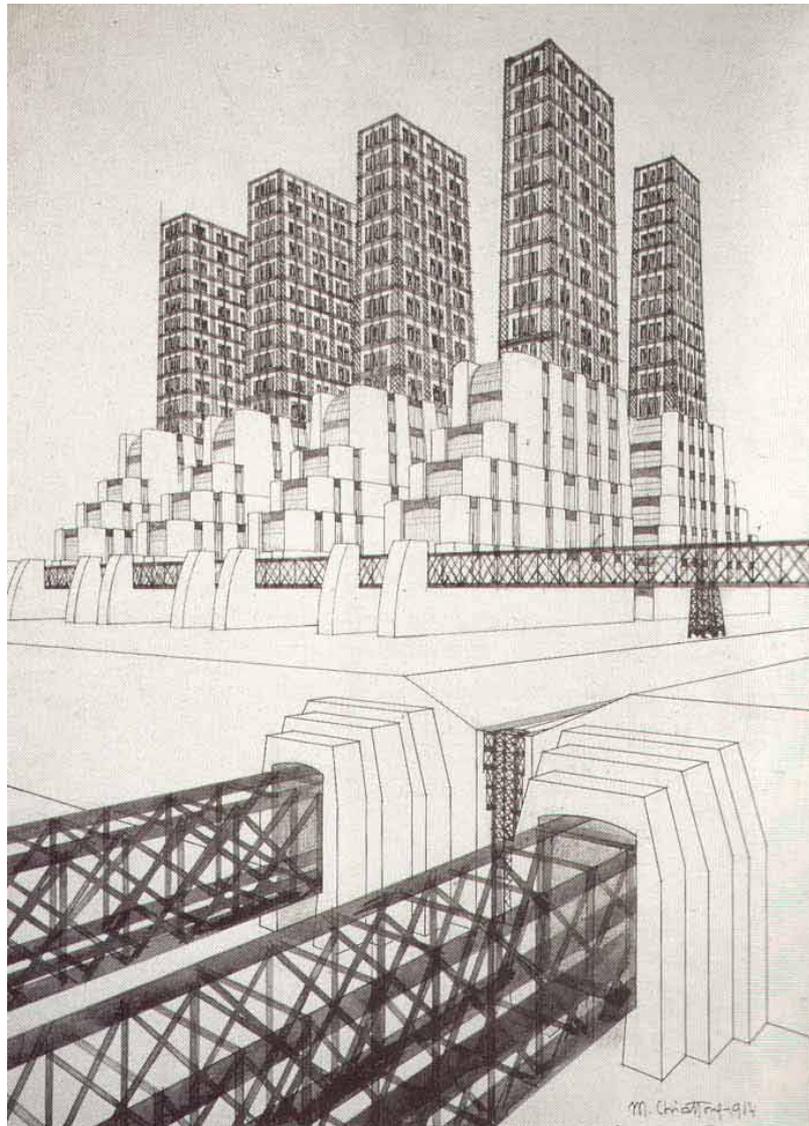
Modernità e tradizione nella cultura del restauro



Le Corbusier, Padiglione dell'Esprit Nouveau, Parigi 1925.



M. Van De Rohe, German Pavilion, Barcelona 1929.



M. Chiattono, Ponte e studio di volumi, 1914.

Modernità e tradizione nella cultura del restauro



G. Sacconi, Monumento a Vittorio Emanuele II, Roma 1882-1911.



G. Calderoni, Palazzo di Giustizia, Roma 1888-1911.



G. Bohm, Church of Pilgrimage, Neviges 1968.

Modernità e tradizione nella cultura del restauro



Paul Bonatz, Stazione di Stoccarda 1919-22.



C. Holzmeister, Funkhaus, Wien, 1935-39.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



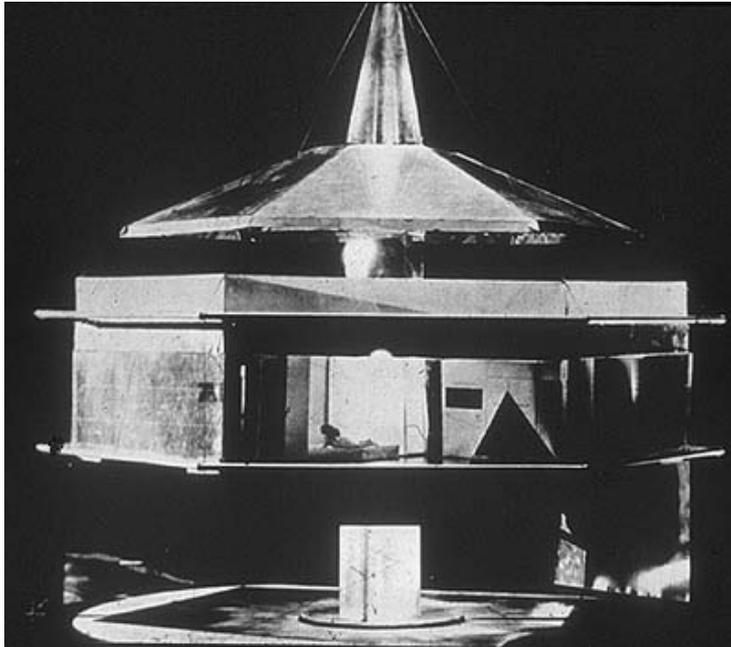
G. Muzio, Cà Brutta, Milano 1916.



G. Muzio, Ca' Brütta, angolo tra via Turati e via dei Cavalieri.



F. L. Wright, Guggenheim Museum, New York 1959.



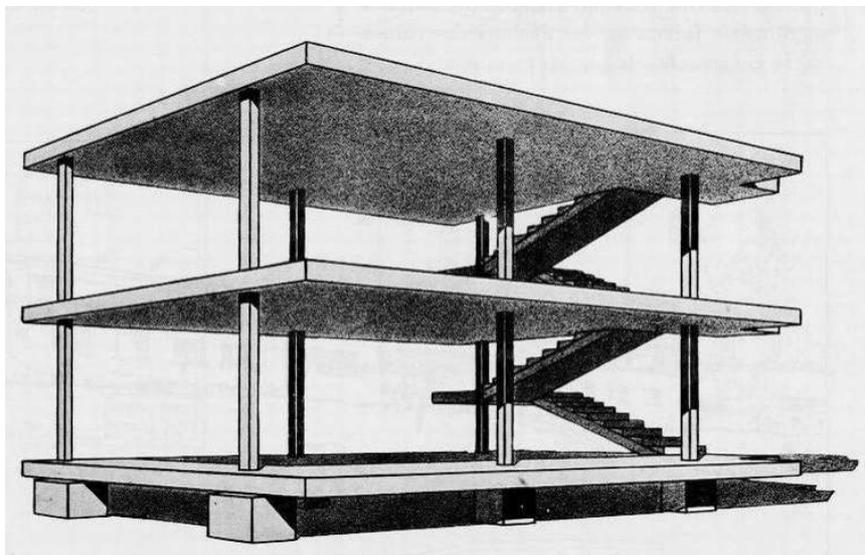
R. B. Fuller, DymaxionHouse, 1929.



R. B. Fuller, Dymaxion house prototipo 1941-46.



V. Horta, Maison du Peuple a Bruxelles, 1895-1899.



Le Corbusier, Maison Dom-ino, 1914.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



S. Ban, Paper House, Lake Yamanashi, Japan 19952-53, vista esterna.



S. Ban, Paper House, Lake Yamanashi, Japan 19952-53, interno.

CARTE, NORMATIVA E ISTRUZIONI OPERATIVE

4.1 – Carte del restauro e architetture moderne

Si legge al punto 2 della *Carta europea del patrimonio architettonico*: «La testimonianza del passato documentata dal patrimonio architettonico costituisce un ambiente essenziale per l'equilibrio e lo sviluppo culturale dell'uomo»¹. La Carta è redatta in occasione del Congresso di Amsterdam, nell'ottobre del 1975, e adottata dal Comitato dei Ministri d'Europa, nello stesso anno.

Punto nodale della questione è la comprensione della pluralità di significati, e rimandi lessicali, insiti nella definizione di passato, o meglio, nell'interpretazione della relazione tra passato - presente - futuro. Ciascuno di questi concetti, senza volersi perdere in lunghe dissertazioni sul tema, peraltro indagabile da più angolazioni, ciascun significato, porta con se una serie di rimandi non indifferenti per la comprensione della delicata questione.

Le architetture moderne sono ascrivibili come testimonianze del passato? Ed ancora, a quale architettura moderna facciamo riferimento?

La chiusura di un secolo apre le porte agli interrogativi, all'analisi di ciò che è stato. Si opera il bilancio di ciò che si è fatto e di quanto resta ancora da fare. Ragion per cui, appare quasi doveroso tirare le somme della modernità, di quel sentimento che ha animato e contraddistinto il secolo scorso, l'epoca della rottura e della sperimentazione di un nuovo

¹ Cfr. F. Gurrieri, *Restauro e conservazione, Carte del restauro, Norme, Convenzioni e Mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Firenze 1992.

linguaggio architettonico, di un nuovo modo di sentire, non solo, l'abitare ma la vita stessa.

È proprio la rottura con il codice classico, il punto centrale della questione. L'introduzione della novità, dell'altro da quello che già è stato, dell'incognita densa di presagi, che segna una sottile linea di confine, variabile e frastagliata, e che confonde ed offusca lo sguardo retrospettivo sulla storia dell'architettura moderna.

La questione dell'ascrivibilità al passato "come testimonianza della storia e della sua importanza nella vita contemporanea" riguarda, pertanto, le architetture del Novecento, figlie di questa rottura, dalle prime sperimentazioni fino ai giorni nostri, senza nessun pregiudizio autoriale o di scuola, senza porre l'accento esclusivamente sul Movimento Moderno, ma indagando il cambiamento fino alle soglie del XXI secolo. L'identificazione temporale si arresta alle soglie del nostro secolo non perché sia possibile rintracciare un qualche rilevante accadimento, posto a far da spartiacque, ma, esclusivamente, per l'indeterminatezza che il nuovo secolo porta con sé, per il carico di sperimentazione ed irrisolutezza.

Per quanto detto, il cammino d'indagine si svolge da ciò che fu moderno rispetto al proprio passato, fino a ciò che per noi è contemporaneo, nel senso letterale di ciò che accade contemporaneamente alla nostra esistenza. Senza con ciò voler disperdere la carica di modernità che gli avvenimenti futuri hanno, in relazione alla nostra esistenza.

Ogni evento è moderno se confrontato ad una situazione pre-esistente, in riferimento ad un bagaglio di pensieri, opinioni, abitudini che, improvvisamente, diventano inadeguate, in base ai nuovi bisogni della società, conclamati da inedite esigenze, imprescindibili.

L'introduzione del "concetto di novità" è basilare per la comprensione della portata degli eventi, in quanto, l'essere moderno di un accadimento, è profondamente connesso alla carica di novità che esso porta con sé, all'introduzione di qualcosa di assolutamente straordinario e mai esperito.

Le architetture del Novecento, tese nel superamento del limite, sono l'espressione della modernità del secolo scorso, una modernità in continuo superamento di se stessa.

Ci si chiedeva in precedenza se le architetture del Novecento potevano essere considerate appartenenti a quel passato riconosciuto essenziale per lo sviluppo culturale dell'uomo.

Si evince che ogni accadimento è destinato al passato, e da questo è accolto come testimonianza storico-documentaria, avente valore di civiltà. Il patrimonio architettonico del secolo scorso costituisce, pertanto, una preziosa risorsa nella sua autenticità e diversità, da tutelare per non sottoporre «l'umanità ad un'amputazione della coscienza del futuro»².

Per la prima volta nella Carta Europea del Patrimonio Architettonico e nella Dichiarazione di Amsternam, che insieme costituiscono una vera e propria *Carta della Conservazione Integrata*, la nozione del patrimonio architettonico, già estesa progressivamente da monumento storico isolato agli insiemi architettonici urbani e rurali, si attribuisce ai contributi delle epoche più recenti.

Questo è messo per iscritto con un preciso indirizzo conservativo, che applica le operazioni di tutela all'architettura «di tutte le epoche e di tutte le esperienze»³.

La visione ed il contatto diretto con tali testimonianze sono ritenute basilari nella formazione culturale e sociale dell'uomo, pertanto, è messa in evidenza la necessità della comprensione delle ragioni della tutela, da parte della maggioranza della popolazione, non solo da una ristretta *elite* di addetti ai lavori, ed, in particolare, dalle giovani generazioni, che sono chiamate alla tutela del patrimonio culturale nel futuro. Ogni generazione, infatti, dispone del patrimonio architettonico, «di tutte le epoche», soltanto a titolo temporaneo, ed è, di conseguenza, responsabile della sua trasmissione al futuro.

² Carta europea del patrimonio architettonico, 1975, punto 2.

³ Ivi, punto 4.

Il patrimonio architettonico è minacciato dall'ignoranza, dal tempo e da ogni forma di degrado, incuria ed abbandono. Eventualità che incombono, in modo ancor più pressante, per le architetture del Novecento, esposte anche all'indifferenza ed all'estrema deperibilità dei materiali costituenti.

La Carta del 1975 rintraccia, nella conservazione integrata, la possibilità di allontanare tali minacce, attraverso l'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate.

Se il tema della rifunzionalizzazione appare in tutta la sua complessità per le fabbriche tradizionali, non meno rilevante si pone quando lo si accosta alle fabbriche moderne, esposte al cambiamento vorticoso degli stili di vita, e al mutare continuo delle richieste dell'abitare; basti pensare a come sono cambiati gli standard abitativi dal dopoguerra ad oggi, a quanto si sia modificata la vita negli uffici, anche grazie all'avvento dei nuovi stilemi "d'oltre oceano".

Nuove funzioni richiedono nuove soluzioni organizzative, ma anche spaziali e distributive, soluzioni che, per le architetture moderne, vengono trovate a scapito dei contenitori, degli edifici stessi, considerati "moderni" e, pertanto, disposti al cambiamento. In questo caso, l'uso dell'aggettivo *moderno* equivale a privo di storia e, quindi, di valori.

Nella *Dichiarazione di Amsterdam*, il Congresso pone l'accento su alcune considerazioni fondamentali, tra le quali spicca, all'ultimo punto, l'affermazione che «l'architettura contemporanea è il patrimonio di domani, bisogna fare tutto il possibile per assicurare un'architettura contemporanea di alta qualità»⁴.

Se questa affermazione si può leggere nel più vasto invito a non escludere l'architettura contemporanea dai centri storici, inquadrandosi in una problematica forse ancor più complessa ed intricata, non si può non registrare l'enorme portata culturale che tali parole segnano nel dibattito circa l'attribuzione di valore alle architetture moderne, e al loro riconoscimento come opere d'arte e di storia, degne delle attenzioni della conservazione.

⁴ Dichiarazione di Amsterdam, lettera k.

Fondamentale, per l'attuazione delle indicazioni programmatiche della Dichiarazione del 1975, è l'esigenza della collaborazione tra gli stati membri, delle istituzioni e dei singoli cittadini, dello scambio di esperienze e della protezione delle città storiche e degli insiemi architettonici, «tenendo conto di tutti gli edifici che hanno un valore culturale, dai più prestigiosi ai più modesti, *senza dimenticare quelli dell'epoca moderna*, nonché dell'ambiente in cui si inseriscono»⁵.

La conservazione della continuità storica dell'ambiente è, infatti, indispensabile per la conservazione e la creazione di un ambiente, che consenta all'uomo di trovare la propria identità, e di provare un senso di sicurezza di fronte alle trasformazioni brutali della società.

L'architettura del Novecento costituisce, in quest'ottica, un imprescindibile anello di congiunzione del passaggio dalla società pre-industriale alla società della macchina, una fondamentale chiave di lettura delle evoluzioni dell'architettura, e della società in genere.

Le profonde trasformazioni avvenute nell'architettura, e nell'arte in genere, sono indagate in un importante documento, frutto della discussione internazionale, che ha coinvolto intellettuali, professionisti, istituti di ricerca e università di tutti i paesi: la *Carta di Machu Picchu* del 1978.

Nella città perduta, "l'anfora più alta che contenne il silenzio", un gruppo di architetti ha affrontato l'arduo compito di rompere questo silenzio. Trascorsi quasi quarantacinque anni da quando Le Corbusier, e i suoi collaboratori del CIAM, promulgarono un documento sulla teoria e metodologia della pianificazione, che fu denominato Carta di Atene, molti fenomeni nuovi, emersi in questo lasso di tempo, richiedevano un aggiornamento della Carta, e un altro documento di portata mondiale, elaborato su basi interdisciplinari

La Carta di Machu Picchu riconosce, innanzi tutto, l'attualità e la validità della Carta di Atene del 1933; questa può essere aggiornata ma non ripudiata.

⁵ Dichiarazione di Amsterdam, Conclusioni.

Atene implicava la razionalità e la logica di Platone e di Aristotele, l'illuminismo. Il Machu Picchu rappresenta tutto ciò che sfugge alla mentalità categorica dell'illuminismo e non è classificabile nella sua logica.

Gli interrogativi del 1978 erano numerosi e complessi, alcuni forse non hanno avuto risposta, ma era volontà del tempo proporre almeno un indice preliminare dei problemi emersi nel recente passato.

L'esperienza dell'arte nelle ultime decadi, ha dimostrato che l'artista non produce più oggetti finiti: si ferma a metà strada, o a tre quarti del processo creativo, in modo che lo spettatore non sia più in stato di passiva contemplazione dell'opera d'arte, ma divenga un fattore attivo del suo messaggio polivalente⁶. Nel campo edilizio, la partecipazione dei fruitori è anche più importante e concreta.

Durante i decenni trascorsi, l'architettura moderna è cresciuta. Il suo problema principale non è più *le jeu savant des volumes purs sous la lumière*, il gioco visuale dei volumi, ma la creazione degli spazi sociali in cui vivere. L'accento ora non è più sul contenente, ma sui contenuti; non sulla scatola edilizia isolata, per quanto bella e sofisticata essa sia, ma sulla continuità del tessuto urbano.

Nel 1933, lo sforzo era diretto a disintegrare l'oggetto architettonico, e la città, nelle sue componenti. Nel 1977, mira a reintegrare queste componenti che, fuori della loro relazione, hanno perduto vitalità e significato.

Nell'ottica dell'analisi delle testimonianze delle architetture del Novecento, in vista della loro trasmissione al futuro, appare fondamentale la comprensione di quelle trasformazioni che sono alla base della nascita delle architetture stesse.

Il documento, rivolgendosi agli architetti contemporanei, li esorta al rinnovamento, a divenire espressione della mutata modernità, affinché desistano dal moltiplicare panorami urbani obsoleti, composti da prismi

⁶ Si vedano le riflessioni fatte nel cap. terzo *Modernità e tradizione nella cultura del restauro*, a proposito delle teorie che postulano il tramonto del concetto autoriale di arte, par. *Arte / Non arte*, p. 69.

monumentali, verticali od orizzontali, opachi, riflettenti o trasparenti. L'evoluzione del linguaggio architettonico si volge alla continuità edilizia, e questa implica che ogni elemento del continuum abbia un dialogo con gli altri elementi, per completare la propria immagine.

La Carta costituisce una sorta di *mea culpa* dell'architettura moderna che, in piena fase di cambiamento, tira le somme di un quarantennio di attività, e riflette circa i prodotti generati dalle nuove teorie e dalle ideologie, frutto della rottura netta con la tradizione ed il suo bagaglio di certezze.

L'architettura degli ultimi anni è frutto di questo ripensamento, e del mutamento avvenuto nelle finalità che animano la nascita dell'opera d'arte. Si ribadisce come l'identità ed il carattere di una città, risiedono, non solo nella sua struttura fisica, ma, anche, nelle sue connotazioni sociologiche.

È necessario salvaguardare le pietre miliari della nostra eredità storica, e i suoi valori culturali, ma, analogamente, è indispensabile il riconoscimento di valore della nuova architettura, ed il suo inserimento all'interno dei centri storici. Come nella Carta del 1975, si ribadisce la necessità di legittimare l'architettura moderna, chiamata a costituire il patrimonio architettonico delle generazioni future, e considerata degna di rappresentare il linguaggio espressivo del tempo, in una continuità storica e temporale che non subisce fratture ma evoluzioni.

La constatazione della deperibilità dei manufatti moderni porta alla dissertazione circa l'uso sapiente della tecnologia, e i suoi effettivi limiti in architettura. A Machu Picchu si afferma che la tecnologia è un mezzo e non un fine. Il cattivo uso delle possibilità offerte dai progressi tecnologici, infatti, ha portato, in più occasioni, a adottare materiali, tecniche e forme dettati dalla moda e da un'intellettualistica inclinazione alla complessità.

Il riferimento agli eccessi delle realizzazioni del Movimento Moderno è evidente, grazie alla constatazione dell'inevitabile degrado in cui, già allora, versavano quelle costruzioni.

A Granada, nel 1985, gli Stati membri del Consiglio d'Europa, firmatari della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio

architettonico d'Europa, tornano ad interrogarsi circa la necessità di trasmettere un insieme di riferimenti culturali alle generazioni future, e di migliorare la qualità della vita urbana e rurale e lo sviluppo economico.

Si torna ancora a parlare di patrimonio architettonico, e si sente l'esigenza di precisarne ulteriormente la definizione, e i beni immobili, a cui si riferisce. Dopo l'apertura di Machu Picchu e di Amsterdam verso l'architettura di ogni secolo, ed in particolare verso l'architettura moderna, come emblematica del suo tempo, si precisano le aggettivazioni dei monumenti, degli insiemi architettonici e dei siti, che legittimano i provvedimenti di tutela.

Accanto al valore storico, archeologico ed artistico fanno la loro comparsa il valore scientifico, sociale e tecnico⁷. Non si menzionano esplicitamente i prodotti della modernità, ma il riferimento alla tecnica ed alla scientificità delle opere basta ad estendere l'attenzione della tutela a tutti quei prodotti dell'attività umana che si distinguono ed emergono a rappresentare le peculiarità di un'epoca.

Non si guarderà esclusivamente all'artisticità, nel momento metodologico del riconoscimento, ed alla possibilità di parlare dei prodotti della modernità come di opere d'arte, non solo alla storicità e al valore documentario e di testimonianza, ma altresì all'esemplarità tecnica e scientifica delle realizzazioni.

La *Convenzione di Granata* sancisce l'importanza della realizzazione di un inventario del patrimonio architettonico così identificato, e la rilevanza importantissima delle procedure legali di protezione, atte ad assicurare, secondo le modalità proprie di ciascuno Stato o regione, la protezione dei monumenti, degli insiemi architettonici e dei siti. Questo, per scongiurare il pericolo «che i beni predetti siano snaturati, degradati o demoliti»⁸. È singolare come le azioni appena

⁷ art. 1 i monumenti sono tutte le opere particolarmente notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale, tecnico comprese le installazioni o gli elementi decorativi facenti parte delle opere stesse.

⁸ Convenzione di Granata 1985, art. 4, comma 2.

menzionate sono ascrivibili più all'opera dell'uomo che a quella del tempo.

In periodo di crisi, si torna a guardare il passato in cerca di rassicurazioni, così l'art. 15, trattando d'informazione e formazione, invita «a valorizzare la conservazione del patrimonio architettonico nell'opinione pubblica sia come elemento d'identità culturale che come sorgente di ispirazione, di creatività per le generazioni presenti e future».

Quando la parola creatività si associa alla ricerca di ispirazione nel bagaglio iconografico del passato, si profilano i revival accademici e la sfiducia per i mezzi espressivi dell'architettura del tempo contemporaneo. La sfiducia nei mezzi della modernità emerge ancora nella Carta redatta dal C.N.R. nel 1987, *Carta della Conservazione e del Restauro*. La carta si propone di integrare e sostanzialmente sostituire la Carta italiana del Restauro del 1972.

Le considerazioni e le istruzioni enunciate nel documento si applicano «a tutti gli oggetti di ogni epoca e area geografica che rivestono significativamente interesse artistico, storico, e in genere culturale»⁹.

Scompare il preciso riferimento alla tecnica e alla scienza, come valori caratterizzanti l'opera, ma, riferendosi alle opere figurative, si precisa l'estensione della tutela alle opere di figurazione piana su qualsiasi supporto (murario, cartaceo...metallico, vitreo e così via) comprendendo, presumibilmente, anche le opere più recenti.

In questa carta, si sente fortissimo il bisogno di precisare la definizione dei significati dei termini di conservazione, restauro, salvaguardia, prevenzione e manutenzione.

Il restauro pare rivolto a restituire all'oggetto la leggibilità e l'uso, mentre la conservazione si pone come l'insieme dei provvedimenti di prevenzione e salvaguardia. Conservazione e restauro, pertanto, possono non essere uniti e simultanei ma sicuramente appaiono complementari.

⁹ Carta del C.N.R., punto 1.

Ed ancora leggiamo «il compito del restauro è di interpretare un manufatto storico, individuando le aggiunte e le manomissioni subite»¹⁰.

Non stupisce l'invito posto al restauro di divenire strumento per il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera; nel clima diffuso di sfiducia per i mezzi moderni, si guarda alla ricognizione del passato come fonte di rassicurazione. Tale sfiducia per la tecnica si sostanzia nella constatazione che «l'esperienza degli ultimi venti anni ha insegnato a diffidare delle inserzioni occulte in materiali speciali quali l'acciaio, (...) appaiono pertanto preferibili, anche se di vistosa estraneità all'opera, provvidenze di consolidamento di tipo tradizionale (speroni e tamponamenti, catene, cerchiature, ecc.)»¹¹.

Sono affermazioni di sconfitta per un'epoca dominata dall'avanzare incessante della tecnica e dei progressi in campo di sperimentazione di materiali e soluzioni innovative.

Se la Carta di Machu Picchu si riferiva alla carta di Atene e la Carta del C.N.R. riproponeva di completare la Carta Italiana del Restauro del 1972, la *Carta di Cracovia*, redatta in occasione della Conferenza Internazionale del 2000, agisce nello spirito della Carta di Venezia del 1964.

L'Europa è caratterizzata dalla diversità culturale, e quindi dalla pluralità dei valori fondamentali, in relazione al patrimonio, e dai diversi significati ad esso associati.

Tutte le elaborazioni della Carta sono dominate da questa grande attenzione per i valori di cui l'opera è portatrice, e per la ricerca dei significati connessi alla re-interpretazione del patrimonio nell'epoca contemporanea.

«I monumenti, come singoli elementi del patrimonio, sono portatori di valori che possono cambiare nel tempo. Questa variabilità dei valori individuabili costituisce di volta in volta la specificità del patrimonio nei vari momenti della nostra storia»¹². Il patrimonio

¹⁰ Carta C.N.R., allegato B, Considerazioni preliminari.

¹¹ Carta C.N.R., punto 7, comma d.

¹² Carta di Cracovia 2000, Preambolo.

architettonico, pertanto, è il risultato di un'identificazione, associata ai diversi momenti storici ed ai vari contesti socio-culturali.

Ogni intervento implica decisioni, selezioni e responsabilità relativamente al patrimonio nella sua totalità, «anche per quelle parti che, in questo periodo, non hanno particolare significato, ma che potrebbero assumerne in futuro»¹³.

Il fondare il progetto di restauro, non esclusivamente su scelte tecniche, ma sulla ricognizione di significati e sull'attribuzione di valori, estesi nel tempo alle future possibili interpretazioni, o a nuove significazioni, costituisce una grande conquista in termini di conservazione dell'architettura del Novecento. È proprio questo riconoscimento dei valori e dei significati custoditi nelle opere moderne, che garantisce loro il passaggio nel tempo, e la ri-significazione, ossia la continua attribuzione di senso, nel presente e nel futuro.

Il tema dell'ascolto dell'opera, e dell'interpretazione dei significati da tramandare nell'atto di restauro, costituisce il vero orientamento operativo a sostegno dell'intervento sui testi moderni, che, solo con questa lettura approfondita, vengono vivificati e trasmessi nella loro reale essenza, non solo materica o estetica.

La grande attenzione ai valori ed ai significati, espressi dal patrimonio architettonico, è riscontrabile nella Carta di Cracovia, anche nelle precisazioni dei concetti fondamentali ai quali il documento è ispirato.

Il Patrimonio stesso è identificato come «quel complesso d'opere dell'uomo nelle quali una comunità riconosce i suoi particolari e specifici valori e nei quali s'identifica. (...) Il Monumento è riconosciuto come un portatore di valori e costituente il supporto della memoria. (...) Per Identità s'intende il rapporto di valori presenti, generati nel contesto di una comunità, e valori passati reperiti nell'autenticità del monumento, dove per Autenticità si intende la somma dei suoi caratteri sostanziali, dall'impianto originario fino alla situazione attuale»¹⁴.

¹³ Ivi, Scopi e Metodi.

¹⁴ Ivi, Allegati-Definizioni.

In quest'ottica, l'intervento di Restauro tende alla conservazione proprio di quest'autenticità del patrimonio, mentre l'atto della conservazione è volto a far durare nel tempo il patrimonio, e si esplica in relazione ai significati che assume la singola opera, con i valori ad essa collegati.

Se nella Carta di Cracovia è chiaro ed inequivocabile l'indirizzo conservativo rivolto a tutte quelle opere, che possono avere valore significativo per la collettività, e quindi alle opere moderne in quanto tali, la realtà delle effettive realizzazioni del tempo non è rassicurante.

Questo stato di cose, ha di fatto esposto il patrimonio delle architetture del Novecento a gravi rischi di demolizione e cancellazione, a causa della dismissione e dello svuotamento funzionale che subiscono, ad esempio, gli spazi e i manufatti legati alle strutture industriali, a seguito dei processi di ristrutturazione produttiva e innovazione tecnologica. Si rileva, prevalentemente, una questione di riconoscimento non ancora maturato nella cultura e nella coscienza collettiva.

Di fronte a questo quadro problematico, l'In/Arch lombardo si è posto l'obiettivo di promuovere ed indirizzare operativamente una fondata, solida e concreta politica culturale, nel campo della salvaguardia e della valorizzazione dell'architettura moderna e contemporanea.

L'atto costitutivo di questa politica è la redazione del *Manifesto per l'Architettura Moderna*¹⁵.

«L'architettura moderna e contemporanea, irrinunciabile testimonianza della cultura di questo secolo, è oggetto di un diffuso fenomeno d'incuria o di manomissione che tende a stravolgerne radicalmente forme, materia e significati». Gli strumenti di tutela sono, infatti, inefficaci sulle opere che hanno meno di cinquant'anni, o il cui autore è ancora vivente.

La sezione lombarda dell'In/Arch rintraccia fruttuosi spunti di riflessione e d'iniziativa, nella constatazione che, una corretta opera di salvaguardia dell'architettura di questo secolo, si attua attraverso il

¹⁵ P. Caputo, *Oltre la punta dell'iceberg: la salvaguardia del patrimonio del XX secolo*, in «ΑΝΑΓΚΗ», 1994, 5, pp. 6-8.

riconoscimento, la schedatura e la notifica delle opere che ne certificano il diritto a permanere, la messa a punto di tempestive misure di tutela, il rispetto dell'integrità fisica dei manufatti e l'adeguata valorizzazione per mezzo di un uso conforme.

Non è scontato sottolineare come, anche per l'architettura moderna, valgono le regole generali per la conservazione ed il riuso delle opere di qualsiasi età e luogo. Le opere d'architettura più recenti, infatti, non sono al riparo dall'incuria e dalle manomissioni, né sono maggiormente protette per effetto della loro apparente sintonia con il mondo contemporaneo.

Una trasformazione d'uso non pertinente determina lo stravolgimento dei caratteri originari; anche piccoli interventi d'adeguamento distributivo e impiantistico, quando non culturalmente e tecnicamente verificati, inducono vere e proprie irreversibili alterazioni. Pertanto, l'architettura del Novecento, caratterizzata dall'incessante ricerca del nuovo, è sempre espressione di un particolare momento e contesto storico che la inverte.

4.2 - La normativa di tutela delle opere di architettura contemporanea

L'interesse e l'esigenza per la creazione di un adeguato sistema di tutela dell'architettura contemporanea si è manifestato in modo prepotente dalla fine degli anni Novanta, quando la spinta verso la modernizzazione delle strutture e degli strumenti giuridici ha prodotto risultati utili per l'istituzionalizzazione della tutela del contemporaneo. Esempio significativo è la costituzione della Direzione Generale dell'Architettura e delle Arti contemporanee, presso il Ministero per i beni e le attività culturali, la cui attività è prevista per la prima volta nel 1998.

Si legge nella relazione motivante il D. Lgs. n. 368 del 20 ottobre 1998 che la previsione di un'area dell'architettura e dell'arte contemporanea è frutto dell'idea «che alla fondamentale funzione di salvaguardia della nostra eredità culturale debba accompagnarsi quella

del sostegno alla formazione e diffusione di nuove testimonianze della sensibilità creativa della nostra epoca».

Affermato in questo modo il principio fondamentale del riconoscimento della tutela delle arti, ed in particolare dell'architettura, contemporanea, i compiti relativi alla sua attuazione sono stati affidati in prima battuta alla DARC, istituita con il DPR n. 441 del 29 dicembre 2001.

All'interno di questa struttura ministeriale è costituito un Servizio Architettura e Urbanistica che opera, tra l'altro, in due aree tematiche: la promozione della progettualità contemporanea e la tutela dell'architettura contemporanea.

Da questo punto di vista, il primo passo da compiere è necessariamente diretto a delimitare il campo dell'architettura contemporanea, esclusivamente dal punto di vista giuridico. L'impostazione della normativa di tutela dei beni culturali e ambientali costituisce, infatti, uno dei motivi più concreti e degli ostacoli più difficili da superare per l'attuazione della protezione e della conservazione delle architetture moderne in Italia.

La mancanza di una legge che riconoscendo il valore dell'architettura contemporanea come espressione della cultura, ne promuova, con strumenti idonei, la produzione di qualità e ne preveda la tutela, è la causa basilare della perdita di importanti porzioni del nostro patrimonio costruito.

Il passaggio dal vecchio sistema, rappresentato dal T.U. dei beni culturali, al nuovo, con l'entrata in vigore del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. n. 42/2004) il primo maggio 2004, non sembra mutare le cose in maniera sostanziale, anche se è possibile segnalare una diversa presa di coscienza del legislatore nei riguardi delle opere di architettura contemporanea. La normativa di tutela dei beni culturali e ambientali, è pertanto rappresentata dall'art. 10 del DLgs n. 42 del 2004¹⁶. Questo, al comma 5, in riferimento alle cose immobili e mobili

¹⁶ DLgs n. 42 del 2004, art. 10:

1. Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone

giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico.

2. Sono inoltre beni culturali:

a) le raccolte di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

b) gli archivi e i singoli documenti dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico;

c) le raccolte librerie delle biblioteche dello Stato, delle regioni, degli altri enti pubblici territoriali, nonché di ogni altro ente ed istituto pubblico.

3. Sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13:

a) le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi da quelli indicati al comma 1;

b) gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante;

c) le raccolte librerie, appartenenti a privati, di eccezionale interesse culturale;

d) le cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose;

e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico.

4. Sono comprese tra le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettera a):

a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà;

b) le cose di interesse numismatico;

c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni, con relative matrici, aventi carattere di rarità e di pregio;

d) le carte geografiche e gli spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio;

e) le fotografie, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche ed i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio;

f) le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico;

g) le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico;

h) i siti minerari di interesse storico od etnoantropologico;

i) le navi e i galleggianti aventi interesse artistico, storico od etnoantropologico;

che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico, ed alle collezioni o serie di oggetti, che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, rivestono come complesso un eccezionale interesse artistico o storico, pone una doppia limitazione all'attuazione di procedure di tutela, di protezione e di conservazione dell'architettura contemporanea:

- quella temporale dei cinquant'anni dall'esecuzione dell'opera;
- quella della non esistenza in vita dell'autore.

Le indicazioni prodotte dal legislatore sono, pertanto, dirette ad escludere dalla tutela propria dei beni vincolati quelle opere in cui sussistano le due condizioni appena indicate e che vengono ascritte *generaliter* alla categoria del “contemporaneo”.

Le disposizioni dell'articolo 10 (che replica l'art. 1 comma 6 del DLgs n. 490 del 1999, che a sua volta replica l'art. 2 della Legge n. 1089 del 1939)¹⁷ per le evidenti difficoltà in riferimento alla natura stesse delle opere di architettura contemporanea, complica e rende pressoché inattuabile la questione dell'assoggettabilità alla tutela dei beni culturali delle opere d'arte di architettura contemporanea.

In particolare, per quanto riguarda il limite temporale, si può ben dire che il legislatore ha voluto fare in modo che la produzione artistica più recente non fosse sottoposta ai vincoli normativi imposti dalla disciplina del T.U. che potrebbero limitare la commerciabilità delle opere e la libertà dell'artista, il quale sarebbe pregiudicato sul piano economico dalla impossibilità di far circolare liberamente le proprie opere.

Appare evidente come queste limitazioni condannino, di fatto, all'oblio la maggior parte del patrimonio costruito dal dopoguerra fino ad oggi, che rappresenta quella “architettura moderna” alla quale oggi si

1) le tipologie di architettura rurale aventi interesse storico od etnoantropologico quali testimonianze dell'economia rurale tradizionale.

5. Salvo quanto disposto dagli articoli 64 e 178, non sono soggette alla disciplina del presente Titolo le cose indicate al comma 1 e al comma 3, lettere a) ed e), che siano *opera di autore vivente* o la cui esecuzione non risalga *ad oltre cinquanta anni*.

¹⁷ Cfr. M. G. Picchione, *La tutela delle opere di architettura contemporanea*, in «L'architetto italiano», 2004, 4, pp. 44-46.

guarda come preziosa testimonianza di civiltà e di cultura, e non solo emblema di una speculazione selvaggia da dimenticare.

Da un altro punto di vista, è importante segnalare che nel corso del tempo si è fatta sempre più strada l'idea che la tutela sotto forma di vincolo non debba essere vista necessariamente con disfavore ai fini della determinazione del valore economico dell'opera. Il vincolo di per sé non causa alcun deprezzamento del bene, anche se ne limita la commerciabilità al territorio nazionale.

In realtà il vincolo produce sicuramente degli effetti positivi sul valore del bene. Si pensi, per tutti, al fatto che il vincolo costituisce indubbiamente una certificazione ufficiale dell'autenticità del bene e della sua rilevanza per il patrimonio culturale del Paese oppure agli indubbi vantaggi fiscali che il bene vincolato apporta. Nonostante quest'ultimo aspetto favorevole, oltre a quanto è stato indicato in precedenza, la normativa di tutela dei beni culturali sembra inequivocabilmente escludere la possibilità di ricomprendervi l'architettura contemporanea.

Un avanzamento in termini di tutela dell'architettura moderna è costituito dal DLgs n. 368 del 20 ottobre 1998¹⁸, che ha conferito al

¹⁸ DLgs n. 368 del 20 ottobre 1998, art. 2:

Attribuzioni del Ministero

1. Al Ministero sono devolute:

- a) le attribuzioni spettanti al Ministero per i beni culturali e ambientali, salve quelle di competenza delle regioni anche a statuto speciale, delle province autonome e degli enti locali ai sensi della legislazione vigente;
- b) le attribuzioni in materia di spettacolo, di sport e di impiantistica sportiva spettanti alla Presidenza del Consiglio dei Ministri ai sensi dell'articolo 2 del decreto-legge 29 marzo 1995, n.97, convertito, con modificazioni, dalla legge 30 maggio 1995, n.203, e di cui agli articoli 156 e 157 del decreto legislativo 31 marzo 1998, n. 112.

2. Il Ministero esercita, in particolare, le funzioni amministrative statali nelle seguenti materie:

- a) tutela, gestione e valorizzazione dei beni culturali e dei beni ambientali;
- b) promozione delle attività culturali in tutte le loro manifestazioni con riferimento particolare alle attività teatrali, musicali, cinematografiche, alla danza e ad altre forme di spettacolo, inclusi i circhi e spettacoli viaggianti, alla fotografia, alle arti plastiche e figurative, al design industriale;

Ministero per i Beni e le Attività Culturali precise funzioni per quanto concerne la protezione della cultura architettonica, concentrando l'attenzione sul suo valore culturale e abbinando il ruolo del progetto "di qualità" all'azione di tutela.

Anche se, rimane allo stato di proposta embrionale la possibilità del "riconoscimento d'ufficio" del valore artistico delle opere di architettura contemporanea, che consentirebbe al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali di garantire la protezione e l'intervento tempestivo per quelle opere particolarmente soggette al degrado o all'aggressione della speculazione edilizia.

Manca a tuttora in Italia una legge organica che, al di là delle affermazioni di principio, incentivi la produzione urbanistica e architettonica di qualità e ne tuteli le opere, sia con provvedimenti di salvaguardia con l'elargizione di finanziamenti volti all'intervento atto ad arrestarne l'incipiente degrado.

Tuttavia, la fattibilità della «tutela diretta» da parte Ministero per i Beni e le Attività Culturali è rintracciabile nell'applicazione "ragionata"

c) promozione del libro, della lettura e delle attività editoriali di elevato valore culturale; sviluppo dei servizi bibliografici e bibliotecari nazionali;

d) *promozione della cultura urbanistica e architettonica*, inclusa l'ideazione e, d'intesa con le amministrazioni competenti, la progettazione di opere di rilevante interesse architettonico destinate ad attività culturali;

e) studio, ricerca, innovazione e alta formazione nelle materie di competenza, anche mediante sostegno delle attività degli istituti culturali;

f) diffusione dell'arte e della cultura italiana all'estero, salve le attribuzioni del Ministero degli affari esteri e d'intesa con lo stesso;

g) vigilanza sul CONI e sull'Istituto per il credito sportivo.

3. Sono trasferiti al Ministero:

a) gli uffici del Ministero per i beni culturali e ambientali;

b) il dipartimento dello spettacolo, l'ufficio per i rapporti con gli organismi sportivi, la ripartizione dell'impiantistica sportiva, tutti presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri.

4. Sono attribuiti al Ministero i beni, le risorse finanziarie e il personale assegnati alle amministrazioni trasferite, fermo restando quanto previsto dall'articolo 11, commi 2 e 3. Sono soppressi il Ministero per i beni culturali e ambientali e, presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, il dipartimento e gli uffici di cui al comma 3, lettera b).

del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*¹⁹, che, consentirebbe la tutela nell'interesse pubblico delle opere di architettura contemporanea che rivestano «un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere».

«La limitazione temporale dei cinquant'anni dall'esecuzione dell'opera e la condizione della morte dell'autore imposte dalla legge, si riferiscono esclusivamente ai beni indicati al comma 3, lettere a) ed e), e non a quelli indicati alla lettera d) dello stesso comma 2 dell'art. 10»²⁰, cioè «alle cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive e religiose».

Ciononostante la prassi di tutela delle opere di architettura contemporanea, la cui esecuzione non risalga a cinquant'anni e non sia morto l'autore, fa riferimento esclusivamente alla *Normativa di tutela sul diritto d'autore*²¹. L'attivazione di questa procedura è tutt'altro che immediata o risolutiva. E' richiesta, infatti, necessariamente la presentazione di un'istanza da parte dell'autore o dei suoi eredi affinché sull'opera sia apposto un vincolo. Di fatto, quello che viene tutelato è l'interesse privato e non quello pubblico, come è invece per le opere d'arte rientranti nelle categorie protette dalla legge di tutela dei beni culturali.

Poco importa quindi la fruizione collettiva del bene, l'interesse che questo ha acquisito nel tempo e che rispecchia anche le aspettative e l'identità di un popolo. La legge tutela esclusivamente il diritto dell'artista affinché la sua opera non venga snaturata o alterata da provvedimenti non autorizzati da egli stesso o dai suoi familiari. Appare particolarmente fuorviante questa norma che, praticamente, permette al

¹⁹ DLgs n.42 del 2004, art. 10, comma 5.

²⁰ M. G. Picchione, *La tutela delle opere...*, op. cit., p. 45.

²¹ Legge n. 633 del 1941, art. 20, e relativo regolamento, RD n. 1369 del 1942.

progettista di intervenire più volte sull'opera²², anche a distanza di tempo, vanificando tutte le dissertazioni teoriche sul “completarsi dell'opera attraverso l'azione del tempo e del fruitore” espresse, ad esempio, nella *Carta di Machu Picchu*.

«Lo scopo della normativa sul diritto d'autore non è, infatti, quello di salvaguardare interessi pubblici, ma di garantire all'autore dell'opera un diritto di natura morale e un diritto di natura patrimoniale»²³.

In definitiva, si può constatare come in Italia l'operazione di tutela dell'architettura moderna e contemporanea sia decisamente riduttiva. «Il ricorso alla legge da parte degli autori o dei loro eredi è stato negli anni piuttosto raro e i riconoscimenti dell'importante carattere artistico emanati dal Ministero in più di sessantenni non arrivano a dieci»²⁴. Per di più, non è garantita, alcuna procedura di conservazione dell'opera una volta che sia deceduto l'autore, e non siano trascorsi ancora cinquant'anni dalla sua realizzazione.

La prima opera ad essere tutelata in Italia mediante il ricorso alla *Normativa di tutela sul diritto d'autore* è l'ex “Casa del Fascio” dell'architetto Giuseppe Terragni a Como, con un provvedimento risalente al 10 ottobre 1956. Questa architettura, emblematica della modernità in Italia, ideata nel 1932 e realizzata negli anni 1933-36, è sottoposta a tutela per la sua rilevanza nel campo dell'architettura moderna italiana «non solo per i suoi pregi artistici e capacità di proporsi a “capo d'opera” (...) ma anche perché ha saputo interpretare un particolare periodo della città e di tutta una nazione»²⁵. Una volta trascorsi cinquant'anni dalla sua esecuzione, l'ex “Casa del fascio” è stata

²² L'avvenuto riconoscimento «dell'importante carattere artistico» all'opera da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è effettuato solo allo scopo di tutelare il diritto privato dell'autore allo studio e all'attuazione delle “necessarie modifiche” all'opera architettonica. Si veda l'art. 20, comma 2, della Normativa di tutela sul diritto d'autore e art. 15 del Regolamento d'attuazione.

²³ M. G. Picchione, *La tutela delle opere di architettura contemporanea*, op. cit., p. 45.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ivi, p. 46.

vincolata²⁶, per il suo interesse particolarmente importante con decreto ministeriale del 26 luglio 1986.

Successivamente, è la “Casa Gardella”, realizzata a Venezia dall'architetto Ignazio Gardella nel 1957, ad essere sottoposta a tutela, ai sensi e per gli effetti della legge sul diritto d'autore, con D.M. del 6 marzo 1995, per il valore di testimonianza della cultura architettonica contemporanea «affinché ne venga rispettata l'integrità e ne siano adeguatamente conservati i materiali impiegati nella costruzione»²⁷. Anche l'opera di Gardella è stata vincolata come bene culturale²⁸, per il suo interesse “particolarmente importante”, una volta verificatesi le prescrizioni del comma 6 dello stesso articolo, e cioè trascorsi i cinquant'anni dalla sua esecuzione e morte l'autore.

Grazie alla presentazione dell'istanza per il riconoscimento del diritto d'autore, da parte dei discendenti diretti dell'architetto Giò Ponti, anche il Grattacielo Pirelli²⁹, rientra a far parte, sempre nel 1995, di quelle opere sottoposte a tutela quale «una delle emergenze più significative dell'architettura italiana contemporanea e, in particolare, di Milano, dove la sua limpida stereometria si taglia inconfondibile sul profilo della città»³⁰. Dello stesso anno è il provvedimento che tutela l'Istituto Marchiondi di Viganò del 1953-57, tutelato con decreto del 30 ottobre 1995, considerato di primaria importanza nell'evoluzione dell'architettura moderna.

Il negozio di arredamento Gavina, dell'architetto Carlo Scarpa, è salvaguardato dalla stessa norma «in quanto notevole esempio di negozio moderno, inserito in un antico edificio, caratterizzato dall'originalità della composizione spaziale, dalla varietà dei materiali impiegati e dalla

²⁶ Ai sensi dell'art.1 della Legge n. 1089 del 1939.

²⁷ M. G. Picchione, *La tutela delle opere ...*, op. cit., p. 46.

²⁸ Ai sensi dell'art.2 comma 1 lettera a) del DLgs n. 490 del 1999.

²⁹ Il grattacielo è realizzato a Milano nella seconda metà degli anni '60 su progetto, oltre che dell'architetto Ponti, di A. Fornaroli, E. Dell'Orto, A. Rossetti, G. Voltolina.

³⁰ M. G. Picchione, *La tutela delle opere ...*, op. cit., p. 46.

raffinatezza dei dettagli»³¹, grazie al procedimento avviato dall'architetto Tobia Scarpa, suo unico erede nel 1997.

E' lo stesso Renzo Piano, progettista ed esecutore dell'opera, ad ottenere, con decreto del 23 dicembre 2002, la tutela dell'Auditorium Paganini, ex zuccherificio Eridania a Parma, sempre ai sensi della Legge n. 633 del 1941, in quanto «l'edificio si configura come particolare esempio di recupero e riuso di un edificio industriale con una soluzione di particolare qualità architettonica tradizionale e realizza un armonico vaso acusticamente idoneo alla destinazione d'uso. L'opera altresì costituisce una singolare testimonianza del rapporto tra l'intervento contemporaneo e il contesto preesistente e storicizzato: l'Auditorium»³².

Una delle ultime applicazioni della norma per la tutela del diritto d'autore è quella relativa alla chiesa parrocchiale *Matri Misericordiae* di Bollate, in provincia di Milano, degli architetti Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, anche qui per istanza presentata dagli stessi autori, con decreto del 13 gennaio 2003. Si legge nel decreto, «l'edificio si configura come il primo modello di chiesa su cui è stato sperimentato l'uso di strutture in c.a. prefabbricate, e che la particolarità risiede nella qualità spaziale generata dalla tecnica costruttiva con cui è stata realizzata la struttura portante. Tale impostazione tecnica ha consentito di realizzare uno spazio fortemente suggestivo e di grande luminosità in quanto ha reso possibile l'eliminazione di murature o pilastri perimetrali e l'esecuzione delle pareti di tamponamento solo con pannelli di vetro intelaiati con una leggera orditura metallica, una particolare valenza spaziale e architettonica che dà alla costruzione il carattere di unicum».

Anche per l'edificio centrale dell'Aeroporto "Leonardo da Vinci" di Fiumicino, era scattato il riconoscimento dell'importante carattere artistico in quanto «testimonianza rappresentativa dell'architettura italiana moderna», per istanza presentata dall'architetto Andrea Zwitteri. Ma, la sostanziale debolezza di questo tipo di regolamentazione è provata

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

dalla effettiva revoca del provvedimento del 26 giugno 1995, su istanza del Ministero dei Trasporti per esigenze di natura pubblica.

Il dibattito giuridico-dottrinario sull'architettura contemporanea, in corso da diverso tempo ormai, ha reso evidente la necessità di una sua tutela giuridica efficace, tale da garantire forme adeguate di conservazione e di valorizzazione.

Felicitemente si è espressa la Regione Sicilia in materia di tutela e salvaguardia delle opere d'arte e di architettura contemporanea.

Due recenti leggi regionali, la n. 6 del 3 maggio del 2001 e la n. 9 del 2002, riconoscendo il valore artistico delle opere d'arte contemporanea e la possibilità di agire attraverso la dichiarazione di importante carattere artistico delle opere di architettura contemporanea, ne promuovono, attivamente, la tutela e la valorizzazione.

La legge n. 6 del 3 maggio del 2001, riportante *Disposizioni programmatiche e finanziarie per l'anno 2001*, al Titolo III, Disposizioni in materia di spese, con l'art. 13³³, stabilisce la concessione di contributi ai comuni impegnati nel potenziamento e nella gestione del patrimonio artistico contemporaneo, al fine di agevolare lo sviluppo di sistemi economici intorno alla fruizione dei beni culturali in generale, e dell'architettura contemporanea in particolare. Infatti, degli 11.600 milioni di lire previsti per l'esercizio finanziario 2001, ben 800 milioni vanno al comune di Gibellina per la manutenzione e valorizzazione delle opere d'arte contemporanea.

Si sottolinea come questa legge regionale rappresenti un notevole avanzamento legislativo della giurisprudenza in materia di tutela attiva

³³ Legge 3 maggio 2001, n. 6. Titolo III, art. 13:

comma 1. Al fine di agevolare lo sviluppo di sistemi economici intorno alla fruizione dei beni artistici, archeologici e museali, di archeologia industriale e delle tradizioni popolari, sono concessi ai comuni nel cui territorio i beni stessi ricadono contributi per la istituzione, il potenziamento e la gestione di strutture museali, nonché per l'adeguamento ambientale di elementi architettonici in centri storici.

comma 2. Per le finalità di cui al comma 1, è autorizzata la spesa di lire 11.600 milioni per l'esercizio finanziario 2001, di cui (...) 800 milioni al comune di Gibellina per la manutenzione e valorizzazione delle opere d'arte contemporanea.

del patrimonio contemporaneo, che abbisogna di interventi urgenti volti ad arrestare la situazione di degrado in cui versano gran parte delle opere da tutelare. Se il riconoscimento e l'iscrizione nei registri della tutela, rappresentano i primi passi da muovere nella strada della tutela delle opere espressione della modernità, il finanziamento degli interventi con fondi pubblici, costituisce un momento imprescindibile dell'intervento conservativo.

In modo simile ha operato la legge n. 9 del 9 agosto del 2002, riguardante *Norme in materia di lavoro, cultura ed istruzione*. L'art. 20³⁴ è relativo ad *Interventi in favore dell'arte moderna e contemporanea*, autorizza l'Assessorato regionale dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione a realizzare interventi di valorizzazione, tutela e promozione della conoscenza dell'arte moderna e contemporanea in Sicilia valorizzare le espressioni dell'arte moderna e contemporanea in Sicilia. La grande forza innovativa di questa legge sta nella possibilità concessa al detto Assessorato di agire attraverso la dichiarazione di importante carattere artistico delle opere di architettura contemporanea. L'emissione, del tutto autonoma, di detto apprezzamento consente l'emanazione di provvedimenti d'urgenza per tutte quelle opere bisognose d'intervento e non rientranti nei predetti meccanismi di tutela.

L'attribuzione di fondi pubblici per la tutela e la valorizzazione delle opere d'arte e di architettura contemporanea, non ascrivibili nei registri delle opere con più di cinquantenni di vita, costituisce senz'altro

³⁴ Legge 9 agosto 2002 n. 9. Art. 20, *Interventi in favore dell'arte moderna e contemporanea*:

comma 1. Al fine di diffondere e valorizzare le espressioni dell'arte moderna e contemporanea in Sicilia, l'Assessorato regionale dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione è autorizzato a realizzare interventi di valorizzazione, tutela e promozione della conoscenza dell'arte moderna e contemporanea anche attraverso *dichiarazione di importante carattere artistico delle opere di architettura contemporanea* espressa in base all'articolo 20 della legge 22 aprile 1941, n. 633.

comma 2. Per le finalità del presente articolo è autorizzata, per l'esercizio finanziario 2002, in termini di competenza e di cassa, la spesa di 200 migliaia di euro.

Comma 3. All'onere di cui al comma 2 si provvede sia in termini di competenza che di cassa a valere sulle disponibilità della U.P.B. 9.3.1.1.2 (capitolo 376545).

un importante passo in avanti per l'elaborazione di una legislazione nazionale che garantisca non solo l'emanazione di provvedimenti di tutela ma l'accesso e la partecipazione del patrimonio contemporanea all'elargizione dei finanziamenti, senza i quali nessun operazione di salvaguardia è possibile.

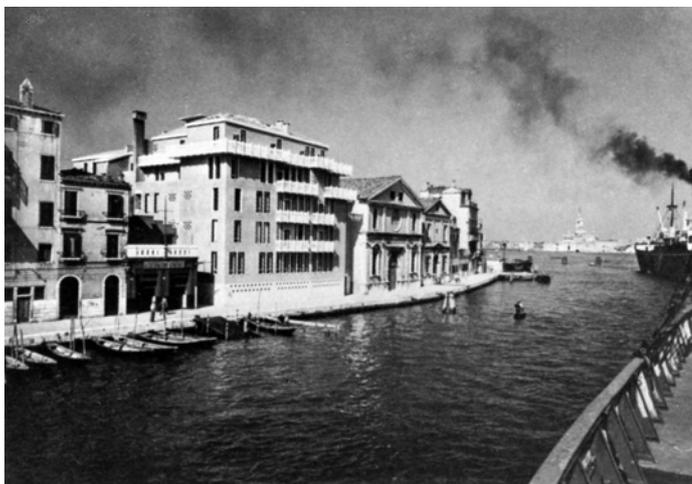


G. Terragni, ex Casa del fascio, Como 1932-36.



G. Terragni, ex Casa del fascio, Como 1932-36, interno.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



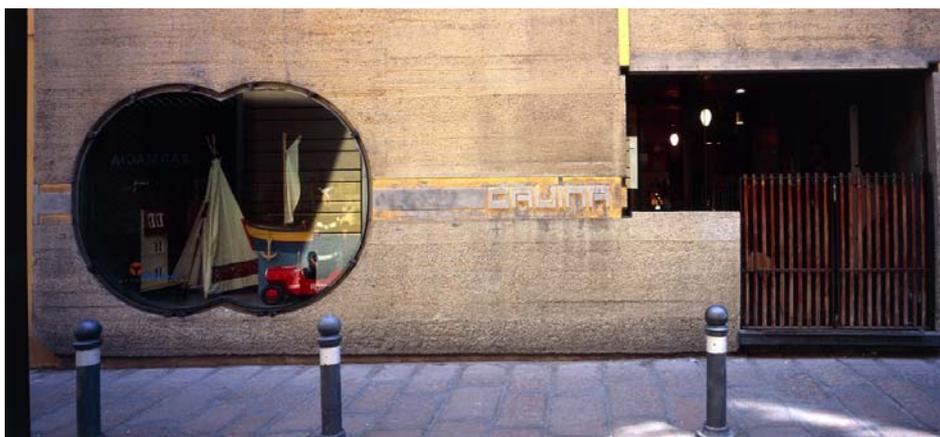
I. Gardella, Casa Cicogna alle Zattere, Venezia 1957-58.



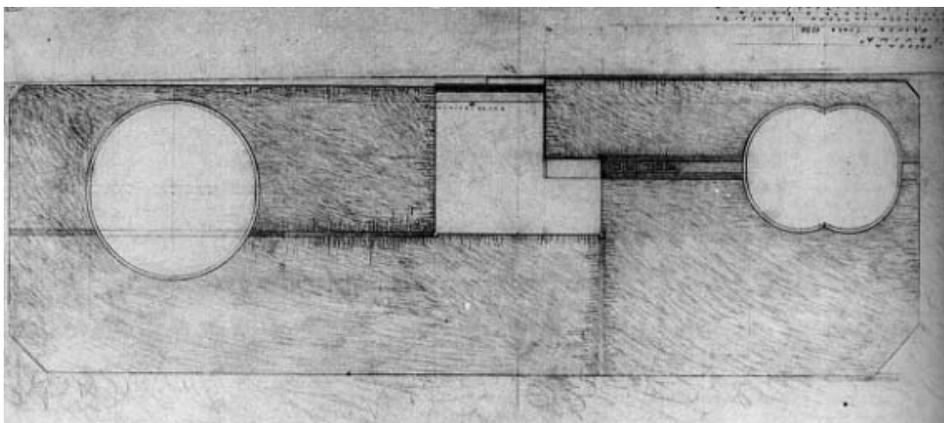
I. Gardella, Casa Cicogna alle Zattere, Venezia 1957-58.



G. Ponti, Grattacielo Pirelli, Milano 1956-61.



C. Scarpa, Negozio Gavina, Bologna 1961-63, vista frontale.



C. Scarpa, Negozio Gavina, Bologna 1961-63, schizzo di progetto.



A. Mangiarotti e B. Morassutti, Chiesa Mater Misericordia, Baranzate 1957.

La conservazione del moderno nella cultura architettonica contemporanea



V. Vigano, Istituto Marchiondi, Milano 1953-57.

Carte, normativa e istruzioni operative



Parma, Zuccherificio Eridania, 1899.



R. Piano, ex zuccherificio Eridiana Auditorium Paganini Parma 2001.

PROBLEMATICHE TECNICHE E PROCEDURE NELLA CONSERVAZIONE DEL MODERNO

5.1 - *Durabilità e finalità dei manufatti del novecento: analisi dei criteri di conservazione*

Il concetto di durabilità dei materiali da costruzione compare sostanzialmente nella seconda metà del secolo XIX, quando le nuove tecniche e procedure costruttive, basate essenzialmente sulla prefabbricazione e sull'impiego quasi esclusivo dell'acciaio e del calcestruzzo armato, prendono il posto del cantiere tradizionale con la sua pratica artigianale, i suoi materiali e la sua 'regola dell'arte'.

Risalgono a quell'epoca infatti i primi episodi di indagine sui processi di fragilizzazione dei ponti in ghisa, mentre appartengono agli inizi del nostro secolo gli studi sulla corrosione dell'acciaio e sul degrado e fessurazione del calcestruzzo¹. Intorno agli anni '30, la presenza sul mercato di calcestruzzi di qualità sempre più elevata spinge i progettisti a ridurre i quantitativi impiegati, mantenendo inalterata la resistenza del calcestruzzo e, di fatto, aumentando le probabilità di ottenere un composto poroso, quindi più esposto all'aggressione degli agenti esterni. Inoltre, l'uso di acciai con caratteristiche meccaniche molto elevate ha portato ad un aumento dello stato tensionale di esercizio, rendendo più probabile il verificarsi di fessurazioni.

Nel dopoguerra, l'esigenza di ricostruire in tempi brevi ingenti porzioni di tessuto urbano ha portato all'impiego massivo dei nuovi materiali e delle nuove tecniche costruttive, il che è spesso e largamente avvenuto senza la dovuta sperimentazione.

¹ Cfr. E. Siviero, *Durabilità delle opere in calcestruzzo*, Franco Angeli, Milano 1995.

Va osservato, al riguardo, che i materiali ed in genere i composti usati sono stati modificati nel tempo, anche a seguito della evoluzione tecnologica e normativa in questo campo, sicché affrontare oggi l'argomento della loro durabilità richiede la comprensione delle coordinate e delle condizioni entro cui tali materiali e composti sono stati prodotti ed impiegati. «Sembra quasi che la natura si sia vendicata per l'eccesso di confidenza nei materiali impiegati senza una loro adeguata conoscenza, data anche la forsennata rincorsa ad una pseudo-economia legata al minor costo»².

Il Comitato misto della FIP (*Federation Internazionale de la Precontrainte*) e della CEB (*Comitè Eurointernational du Beton*) definisce la durabilità come «l'attitudine di un'opera a sopportare attacchi di agenti aggressivi di diversa natura mantenendo inalterate le caratteristiche meccaniche e funzionali».

Questa definizione è legata alla perdita di funzionalità dell'opera nel tempo; il concetto di durabilità si estende, quindi, dai soli materiali alle strutture, all'opera nel suo complesso di relazioni interne ed esterne. In relazione al "valore d'uso" dell'opera si può definire la durabilità come «l'attitudine di una struttura a conservare la sua destinazione funzionale originaria in condizioni normali di esercizio e manutenzione, durante l'intero periodo di vita attesa nel progetto»³. Il periodo successivo alla costruzione dell'opera rappresenta la "vita di servizio" che sottende il soddisfacimento delle esigenze progettuali per un prefissato periodo di tempo. Queste possono essere di natura tecnica, funzionale e sostanzialmente economica.

L'aspetto tecnico è legato al concetto di sicurezza e di qualità esteriore dell'opera, la vita di servizio funzionale si inserisce nel quadro delle valutazioni sull'obsolescenza del manufatto mentre l'aspetto economico si riferisce alla eventualità della sostituzione completa della struttura, quindi alla demolizione in sostituzione alla manutenzione, giudicata svantaggiosa.

² Ivi, p. 13-15.

³ Ibidem.

Negli ultimi vent'anni, inoltre, la ricerca scientifica e normativa si è spostata dall'elaborazione dei metodi di calcolo strutturale alla messa a punto di sistemi per il controllo della qualità dei materiali e delle opere, ed infine alla manutenzione delle architetture stesse.

Pur osservando la molteplicità e l'elevata differenziazione dei nuovi materiali che entrano a far parte dell'architettura moderna e contemporanea, si è scelto in questa sede di concedere spazio alla trattazione esclusivamente del calcestruzzo in quanto esemplificativo del generale degrado in cui versa la maggior parte del patrimonio costruito nel secolo scorso.

Più che offrire una trattazione esaustiva delle patologie che affliggono gli svariati materiali dell'architettura moderna, si vogliono qui evidenziare le problematiche e le contraddizioni riscontrabili nel momento in cui si sposta il centro dell'indagine dai singoli materiali all'unità dell'opera d'arte, con tutto il suo bagaglio di rimandi simbolici e semantici.

Conservare il singolo componente, conservare la parte non sempre equivale alla conservazione dell'intero sistema di valori che compone un'architettura.

Il calcestruzzo è il materiale da costruzione maggiormente impiegato nel secolo scorso, per svariate ragioni legate essenzialmente alla sua economicità, alla plasmabilità ed alla relativa facilità di confezionamento e reperibilità sul territorio. Proprio in questa apparente facilità di realizzazione dei manufatti in calcestruzzo può essere ravvisata la principale causa di degrado delle architetture moderne. Se, in teoria, un calcestruzzo di buona qualità dovrebbe migliorare le proprietà di resistenza e durata, in assenza di aggressioni esterne per il continuo processo di reazione acqua cemento; nella realtà entrano in gioco innumerevoli variabili fisiche ed ambientali che di fatto impediscono il naturale invecchiamento dei manufatti in cemento.

La componente ambientale ha acquistato nel tempo sempre maggiore considerazione negli studi sulla durata delle architetture moderne, infatti, si è rilevato che anche un calcestruzzo di qualità scadente potrebbe non degradarsi in presenza di un ambiente non

particolarmente aggressivo, come è altrettanto vero che un ambiente aggressivo non provoca necessariamente il degrado di un'opera realizzata a regola d'arte⁴.

Si è ormai raggiunta la consapevolezza che quello che compone in massima parte le architetture del Novecento non è un materiale durevole, almeno nelle realizzazioni che sono a noi pervenute. La "pietra artificiale", il calcestruzzo un tempo considerato un materiale da costruzione "eterno", è caratterizzata da meccanismi di equilibrio interno assai delicati. Le manifestazioni di degrado sono legati essenzialmente alla variazione della risposta dei materiali alle sollecitazioni esterne, ossia a modificazioni irreversibili della struttura fisico-chimica dei manufatti. Anche una lieve diminuzione del valore pH, per azione di gas acidi e di cloruri, innesca complessi fenomeni di: corrosione delle armature con formazione di ossidi, aumento di volume della massa ferrosa, tensioni disgregative nel copriferro e in generale peggioramento progressivo dello stato di degrado.

La mancata durata del cemento armato è, infatti, riconducibile, in linea di massima, all'azione disgregativa degli agenti atmosferici, a sopraggiunte variazioni di carico nella struttura, ed al formarsi di fessurazioni che agevolano la corrosione delle armature.

L'ambiente aggressivo delle nostre città innesca sovente il fenomeno della carbonatazione, portato dalle crescenti quantità di anidride carbonica presenti nell'aria che, riducendo il valore alcalino del calcestruzzo, indeboliscono la superficie del copriferro.

La velocità del processo di carbonatazione dipende dalla compattezza del calcestruzzo, dal dosaggio del cemento e dal grado di

⁴ Un buon calcestruzzo è quello che rispetta le seguenti proporzioni: mq 0,4 di sabbia lavata, mq 0,4 di pietrisco (0,5-0,6 mm), 0,4 di pietrischetto (2-2,5 mm), e con un rapporto acqua/cemento pari a 0,5. I fattori che influenzano la durabilità di un manufatto in calcestruzzo sono essenzialmente il rapporto acqua/cemento, la lavorabilità del materiale e la stagionatura. La durabilità delle strutture in calcestruzzo dipende prevalentemente dalla loro capacità di resistere alla penetrazione dell'acqua. La porosità di un manufatto è imputabile al rapporto acqua/cemento e alla frazione di cemento che ha reagito con l'acqua.

idratazione delle strutture, quindi, in linea di massima dal confezionamento dell'opera. La manifestazione di questa forma di degrado è visibile nella quasi totalità delle architetture moderne, spesso costruite in fretta e male, comportando notevoli problemi sia dal punto di vista estetico che strutturale. «La fragilità e l'obsolescenza del patrimonio architettonico del Novecento si manifesta, com'è noto, non solo nelle opere dei maestri del Movimento Moderno, che più di altri hanno sperimentato materiali, tecnologie e tipologie, ma anche nelle tante opere di livello medio che non rientrano nel canone modernista d'avanguardia»⁵.

Altro fattore di degrado sono i cloruri presenti nell'acqua di mare o aggiunti con funzione antigelo già in fase di gettata del calcestruzzo. I cloruri che penetrano attraverso il copriferro fessurato causano la corrosione delle armature metalliche⁶.

Anche la produzione industriale di materie plastiche derivate dal cloro (P.E., PVC) determina la rottura della pellicola di ossido e l'aggressione ai ferri interni dell'armatura con un ritmo di corrosione più elevato di quello indotto da carbonatazione. La velocità di diffusione del cloruro attraverso il calcestruzzo dipende dalla "resistenza specifica" riguardate lo spessore unitario del copriferro e dalla "resistenza" totale", cioè dall'intero spessore del copriferro presente. L'attacco dei cloruri provoca, in presenza di materiali reattivi all'interno del manufatto quali sodio, potassio e silice amorfa, una "reazione alcali-aggregato" con la comparsa di rigonfiamenti locali e fessurazioni irregolari.

Spesso è troppo tardi per poter solo rivestire la superficie con una protezione. Un trattamento in grado di bloccare l'azione dell'anidride carbonica e dei cloruri risulterebbe efficace solo se effettuato prima che la carbonizzazione raggiunga l'armatura e preferibilmente ancor prima che i cloruri penetrino in misura massiccia nel cemento.

⁵ C. Varagnoli, *Ai margini della modernità. Problemi di conservazione e tutela dell'architettura del novecento in Abruzzo*, in *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, (a cura di), P G Bardelli, E Filippi, E Garda, Venezia 2002, p.557.

⁶ Il processo si esplica con un'azione localizzata, detta *pitting*, che porta alla totale perdita di efficienza delle armature stesse.

La prassi corrente negli interventi di “manutenzione” di prospetti in cemento “a faccia vista”, è mortificante sia dal punto di vista estetico che per quanto concerne l’effettivo miglioramento delle proprietà del materiale. Il più frequente tipo di riparazione “a toppe”, anche detto passivo, può aggravare nel tempo l’estensione dei danni in quanto comporta differenze di potenziale elettrico. Il nuovo cemento applicato dopo un’accurata pulizia mediante abrasione elettromeccanica e spazzolatura, è a pH 12-13, valore decisamente maggiore di quello presente nel manufatto (pH 3-4). L’armatura, contornata da cemento contenente cloruri, influenza la zona sottoposta alle riparazioni trasformandole in vere “piccole batterie”, cioè nuovi punti di corrosione. La moderna tecnologia risale a monte, e si concentra sulle trasformazioni elettrochimiche che stanno alla base dei meccanismi corrosivi. La soluzione meno invasiva è una protezione catodica basata sull’immissione nella struttura di correnti a bassa tensione ed intensità. Anziché asportare tutto il calcestruzzo carbonato, si applicano gli strati di copriferro mancanti, comprese le spigolature e si collega all’armatura una messa a terra. La sperimentazione di queste tecniche è ancora in corso, e i risultati ottenuti non sono tali da far prevedere nel tempo eventuali applicazioni massive.

Ormai da decenni la ricerca si è concentrata sull’elaborazione di ricette atte a bloccare i fenomeni del degrado incessante che avvilisce gran parte delle architetture del Novecento. L’atto conservativo si scontra, sovente, con la volontà stessa dell’autore di non perpetuare, e di condannare all’oblio le opere.⁷

Si chiede opportunamente Vittorio Gregotti: «è possibile allora interrogare le tecniche delle intenzionalità, oppure si deve decidere che ciò che è costitutivo del contenuto di un’opera è indifferente alla sua intenzionalità e quindi che un discorso sulla tecnica dell’intenzionalità è del tutto inutile? (...) L’intenzionalità - conclude - non è una disposizione preliminare a cui l’opera si adegua, ma una serie di momenti

⁷ Questo argomento è stato approfondito nel cap. terzo, Modernità e tradizione nella cultura del restauro, par. 3.2 - Effimero / Monumentale, p. 51.

intenzionali (che comprende anche intenzionalità non compiute o cancellate), repertorio di questioni che si sono delineate e vengono a risoluzione»⁸.

Interrogarsi circa le relazioni che legano la durabilità di un'architettura, il suo rapportarsi con il trascorrere del tempo, con le finalità che in essa sono custodite, non pare un mero problema di operatività, di materiali più o meno utilizzati dall'artista in vista dell'eternità o della transitorietà. L'evoluzione tecnologica è assunta come componente essenziale di un democratico progresso civile, di cui l'architettura interpreta la forma definitiva⁹.

Indagando i cambiamenti avvenuti nella società post-industriale in relazione alla produzione, alla ricezione e al consumo dei manufatti del Novecento si vuole sottolineare come la ricerca dei criteri e delle scelte che motivano l'intervento di conservazione dei materiali deperibili costituisca il punto nodale di una problematica legata ai mutamenti avvenuti nelle accezioni di riproducibilità, unicità e rarità per l'avvento delle produzioni industriali nella cultura contemporanea¹⁰.

Nella riflessione sui documenti di arte e di storia che per la loro importanza rientrano nella categoria delle "testimonianze materiali aventi valore di civiltà", appare prioritario porre l'accento sulle profonde mutazioni avvenute nel campo della produzione e della ricezione dell'arte.

Se il momento della prassi operativa si avvale della continua evoluzione della tecnica, quella stessa tecnica che ha prodotto e continua a produrre architettura, sono le motivazioni che stanno alla base dell'intervento di restauro sul moderno a vacillare, di fronte alla non-attenzione, non-indagine di quei simboli e dei significati caratterizzanti l'architettura moderna.

Il tema del significato dell'opera moderna si lega indissolubilmente con la sua genesi, con il processo della sua ideazione e

⁸ V. Gregotti, *Architettura tecnica finalit *, Roma-Bari 2002, pp. 83-84.

⁹ Cfr. Tafuri M. Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.

¹⁰ Cfr. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

produzione e con il valore che la società le attribuisce in quanto oggetto “non monumentale” ma a consistenza limitata e programmata entro confini cronologici ben definiti.

«Si tratta di riflettere su come certi prodotti artistici possano influenzare la vita quotidiana, la memoria collettiva, le ricostruzioni legittimate del passato (...) Dall’analisi del modo in cui la società costruisce l’arte a quella del modo in cui l’arte costruisce la società (cioè pezzi della memoria individuale e collettiva, ritrascrizioni del passato, rappresentazioni sociali in genere, etnia e classe sociale). I testi artistici sono qui analizzati come materiali da costruzione, pezzi di materia simbolica con cui si producono i significati»¹¹.

Cesare Brandi ha fornito un contributo essenziale, rintracciabile nell’aver insistito sulla rilevanza del restauro come momento vitale della restituzione delle opere alla circolazione e alla fruizione culturale. Senza restauro non si dà luogo a transiti di senso. «Poiché il restauro è funzione dell’attualizzarsi stesso dell’opera d’arte nella coscienza di chi la riconosce come tale, potrebbe credersi erroneamente che questo attualizzarsi possa essere una folgorazione confinata nell’attimo (...) per realizzarsi pienamente alla coscienza un’opera d’arte può impiegare, se non degli anni luce, certamente anche degli anni, durante i quali saranno radunati e messi a fuoco tutti quegli elementi che dovranno servire sia ad esplicitare il valore semantico dell’immagine, sia la figuratività peculiare di quella data immagine. E’ in questa elaborazione e coacervo di dati che rientra appunto il restauro come attualizzazione stessa dell’opera d’arte»¹².

Si vuole sottolineare, con ciò, l’importanza del momento interpretativo, non per operare arbitrarie distinzioni o gerarchie di valori artistici più o meno rappresentativi di un’epoca, ma per sostanziare e rendere pregno di significato l’intervento sull’opera.

L’architettura, al pari dell’arte, è un testo da fruire, contemplare e reintrodurre nel circuito vitale del presente, come depositario di valori

¹¹ A. Tota, *Sociologie dell’arte*, Carrocci, Roma 2002, p. 86.

¹² C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, p. 49.

extratemporali; significati che compresi e preservati dall'atto conservativo svelano il presente, aiutando a definire il divenire di un linguaggio, quale quello dell'architettura moderna, fatto di discontinuità e lacerazioni, negazioni e reazioni rispetto ad un passato, al quale inevitabilmente tutti siamo consegnati e con cui dobbiamo inevitabilmente fare i conti.

5.2 – *Prevenzione e Durabilità*

Accade raramente di ascoltare la presentazione di un intervento di tutela di un'opera di architettura moderna senza imbattersi nell'appello alla scarsa durata dei materiali costituenti. Va notato, infatti, come «la deperibilità delle architetture moderne è stata un luogo comune dei detrattori del Movimento Moderno sin dai suoi inizi»¹³.

Comunemente a quanto accade per le opere del mondo pre-industriale, la problematica dell'eliminare dei fenomeni di degrado della fabbrica, non pare un'operazione che si possa compiere in modo definitivo. «E' possibile, invece, eliminare alcune cause di deterioramento dei materiali, rallentare e impedire fenomeni che intaccano la materia attraverso una costante opera di manutenzione e controllo dell'edificio, cercando di allontanare nel tempo la necessità di interventi più radicali»¹⁴.

Il nostro tempo si pone, con l'ausilio della tecnica, l'obiettivo della conservazione delle architetture moderne, contrastando il naturale e progressivo deterioramento dei loro elementi costruttivi. «La cosa più evidente è la metamorfosi che investe il tutto, che non lascia

¹³ L. Fiorini, A. Conti, *La conservazione del moderno. Teoria e pratica. Una guida bibliografica*, Firenze, 1993, p. 8.

¹⁴ R. Codello, *Il restauro dei materiali moderni*, Conferenza del 3 maggio 2000.

sopravvivere nulla, che impone immagini che non hanno il tempo di scolorirsi»¹⁵.

Proprio il carattere di eccezionalità e di deroga che contraddistingue i manufatti moderni richiede la revisione di alcune questioni metodologiche che caratterizzano in modo singolare il restauro dell'architettura contemporanea. Problematiche ed interrogativi che, vista l'urgenza dell'intervento sul costruito, alimentano un vivace dibattito portato avanti da architetti, storici, e restauratori.

Le principali questioni si possono così sintetizzare: «è possibile intervenire su un'opera moderna come se si trattasse di un'architettura antica? È legittimo che l'intervento di restauro si configuri come una correzione di presunti "difetti costruttivi", o deve assumere la materialità dell'edificio nella sua totalità come dato non modificabile? Il restauro deve porsi come obiettivo l'eliminazione definitiva dei fenomeni di degrado, ritardando il più possibile ogni ulteriore intervento; oppure accettare di limitarsi, nel modo meno aggressivo, a riportare l'edificio a uno stato di equilibrio precario che solo continui controlli e interventi di manutenzione possono preservare? E l'immagine che va conservata, o la sostanza materiale della costruzione?»¹⁶.

Si possono ravvisare, nella cultura architettonica contemporanea, almeno due approcci peculiari. Il primo è caratterizzato dalla volontà di porre rimedio a presunti vizi costruttivi, facendo leva sulla giovane età delle architetture che, pertanto, si presterebbero di buon grado ad operazioni di ripristino e di integrazione degli elementi deteriorati o mancanti.

Il secondo, non facendo alcuna distinzione tra antico e moderno, si propone la conservazione pressoché totale dell'integrità della fabbrica,

¹⁵ M. D'anselmo, I. Pecoraro, *Il ruolo della cultura finalizzata alla conservazione dell'architettura moderna*, in AA.VV., *Architettura moderna in Italia. Documentazione e conservazione*, Atti del Primo Convegno Nazionale do.co.mo.mo Italia, Roma 1999, p. 436.

¹⁶ C. Baglione (e altri), *La conservazione di casa Malaparte*, in Casabella, n.648, p.12. Questi e altri interrogativi fanno parte del dibattito pubblicato su Casabella in occasione dei restauri di casa Malaparte a Capri.

e perciò adotta metodi e tecniche operative in tutto simili a quelli adoperati per l'architettura antica.

A ben guardare, l'indagine delle problematiche inerenti la conservazione dell'architettura moderna parrebbe suggerire una terza via. Non si deve escludere l'eventualità che «proprio in ragione di una più diffusa consapevolezza dell'importanza di alcune architetture moderne, siano messi a punto metodi e tecniche di manutenzione capaci di garantire una buona durata delle opere e dei materiali che le costituiscono prima che siano investiti da gravi processi di degrado»¹⁷.

Si ricorda, a tal proposito, che anche per le architetture pre-industriali, i lunghi tempi di edificazione costringevano, sovente, gli architetti di allora a mettere in atto sistemi di manutenzione degli elementi costitutivi prima ancora del completamento della fabbrica. Similmente, fino agli inizi del nostro secolo, la manualistica riporta accuratamente tutte le operazioni di manutenzione necessarie al buon mantenimento di un edificio, descrivendone i tempi e le modalità esecutive¹⁸. «Si tratta quindi di guidare, attraverso un piano di manutenzione programmata (...) i fenomeni di trasformazione rendendoli compatibili con l'autenticità dell'edificio, in modo che l'uso, pur legittimo e incontestabile, sia finalizzato alla sua conservazione e non viceversa»¹⁹.

¹⁷ R. Codello, *Il restauro dei materiali moderni*, op. cit.

¹⁸ Cfr. *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del XV convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, ed. Arcadia Ricerche, Venezia, 1999.

¹⁹ C. Varagnoli, *Ai margini della modernità. Problemi di conservazione...*, op. cit., p. 561.



F. Gehry, American center, Parigi 1994, degrado del prospetto laterale.



F. Gehry, American canter, Parigi 1994, particolare.



F. Gehry, American canter, Parigi 1994, particolare.



F. Gibberd, Cattedrale Cattolica, Liverpool 1953.



F. Gibberd, Cattedrale Cattolica, Liverpool 1953, particolare.



F. Gibberd, Cattedrale Cattolica, Liverpool 1953, particolare.



C. R. Mackintosh, School of Art, Glasgow 1896-1909.



C. R. Mackintosh, School of Art, Glasgow 1896-1909, particolare.

Problematiche tecniche e procedure nella conservazione del moderno



C. R. Mackintosh, School of Art, Glasgow 1896-1909, particolare del prospetto.



C. R. Mackintosh, Daily records office, Glasgow 1904.



J. Stirling, Facoltà di Storia, Cambridge 1964-67.



J. Stirling, Facoltà di Storia, Cambridge 1964-67, particolare.

TEORIA E PRATICA OPERATIVA:
CASI PROBLEMATICI DELLA MODERNITÀ

*6.1 –La continuità dell’uso
Le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo*

«Fin dai suoi esordi la cultura del moderno si è mostrata nella sua essenza. Essa ha, infatti, innescato dei processi di costruzione più rigidi con l’utilizzo sistematico di materiali molto poveri e con processi di produzione industrializzati che hanno condotto ad un abbassamento della qualità artigianale propria dell’architettura della fine del secolo scorso. Tale cultura ha prodotto dei manufatti necessariamente più fragili e più effimeri»¹.

Il delicato momento della ricezione dei manufatti del Novecento, che impegna improrogabilmente la nostra epoca, è caratterizzato dalla comprensione delle dinamiche di deterioramento, dalla durabilità delle architetture, e dalla delicata questione della ricezione del messaggio di cui queste opere sono portatrici, spesso indissolubilmente impresso ed inciso nella “pietra artificiale”. Nuove riflessioni si impongono dunque circa i criteri che sostanziano l’atto conservativo. E’ auspicabile, e quanto mai urgente, fornire un quadro ordinato di problematiche sulle quali articolare l’atto conservativo, in vista della trasmissione al futuro dei manufatti del Novecento. Tali problematiche sono legate in prima istanza alla già citata difficoltà osservabile nei “monumenti moderni” a lasciarsi accarezzare dalle ali del tempo. Il passare degli anni si deposita sulle opere moderne privato della suggestione del pittoresco.

¹ M Botta, Tavola rotonda “L’arte e la città di Bergamo per salvare la Biblioteca di Viipuri” (3-6 giugno 1996), Bergamo 1996, p. 54.

Tramontata l'elegia rimane, scarno ed inquietante, il senso del sorpassato, del "vecchio" e dell'obsoleto, dell'inutile in una società dove tutto deve essere funzionale al superamento del limite.

E' questo senso di imbarazzante "fuori luogo" che spesso porta gli autori a pubblicare o a far circolare nelle mostre le foto dell'opera appena inaugurata, in contrapposizione alla reale evidenza delle opere attuali, logore e abbandonate; è questo senso di smarrimento di fronte alla contemporaneità che anima interventi di restauro con i quali si vuole azzerare il divario temporale e trasformare l'opera in "altro da se". Convivono, in questo quadro disomogeneo di eventi, interventi manutentivi o di adeguamento funzionale che spesso stravolgono il testo senza porsi il problema "dell'ascolto dell'opera", della conservazione di un messaggio del quale questa è portatrice.

Ragionare di problematiche astratte o generiche è quanto mai difficoltoso specie nel campo in questione, che già porge il fianco a numerosi fraintendimenti. L'uso di un caso concreto, che racchiude in se numerosi aspetti presenti nelle possibilità offerte dall'intervento su di un'opera del Novecento, si presenta come un'occasione di riflessione concreta di confronto tra intenzionalità ed effettive realizzazioni sull'opera.

La sede della SGES, oggi ENEL, realizzata da Giuseppe Samonà, in collaborazione con Alberto Samonà e Giuseppina Marcialis Samonà, costituisce uno degli edifici più significativi di questo dopoguerra a Palermo, accolto come «un intervento architettonico di eccezionali qualità formali»². «Samonà, dall'incredibile miscela di rimandi che vanno da Wright a Mies, da Terragni a Le Corbusier, nel suo comporre che procede assoggettando frammenti, fa prevalere la lezione di Perret»³. Manfredo Tafuri ricorda come «senza averne compiuta coscienza, Samonà stava compiendo una spietata critica dell'ideologia dell'avanguardia. Decantandone e facendone precipitare le valenze utopiche, egli la riduceva a linguaggio

² G Pirrone, *Architettura del XX secolo in Italia – Palermo*, Genova 1971, p. 52.

³ A. Sciascia, *Architettura contemporanea a Palermo*, Palermo 1998, pp. 64-70.

puro: vale a dire, dato il contesto in cui operava, a sistema di segni svuotato di senso»⁴.

Nel prospetto su via Autonomia Siciliana il tema dei *pilotis* si fonde con l'orizzontalità delle bucatore del volume cilindrico della scala e con le aperture verticali di perrettiana memoria che caratterizzano tutto l'edificio; sintomatica la smaterializzazione del piano terra.

Il prospetto su via De Cosimi risente fortemente della lezione di Mies van der Rohe, nel volume destinato al pubblico, e di quella di Giuseppe Terragni nel corpo d'angolo con la via Maggiore Toselli, specie nelle aperture in vetro cemento inquadrato dai telai in beton brut. «Contaminazioni e sovrapposizioni: questi sembrano essere in sintesi i soggetti compositivi esplorati da Samonà nella sede della SGES, che, comunque, non dimentica in questo suo vagare tra i linguaggi della tradizione di commentare la specifica condizione di contesto»⁵. L'opera è esemplificativa sia dal punto di vista compositivo, come rappresentazione del principio della verità strutturale, sia da quello urbano, per l'importanza particolare che riveste l'aver scelto come riferimento il linguaggio di Perret nei primi anni del 1950; il primo progetto del palazzo, infatti, risale al 1953, il secondo al 1955. Grande attenzione è prestata da Samonà agli elementi tradizionali dello spazio urbano, il monumento, la piazza, la strada, l'isolato; le altezze dei volumi, infatti, evidenziano la diversa ariosità delle strade, realizzando un sistema di relazioni spaziali tra il "ventre del lotto" e la strada stessa. Si delineano, pertanto, al di là delle evidenti scomposizioni linguistiche, le sollecitazioni urbanistiche poste alla base delle scelte formali dell'opera, il tutto caratterizzato dall'eleganza con cui Samonà articola i suoi "frammenti" e dal complesso di relazioni che stabilisce con la città di Palermo. Rifiuta l'isolato chiuso grazie all'inserimento nel progetto del giardino che

⁴ M Tafuri, "Gli anni dell'attesa" 1922-1945, in AA.VV. Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture, Roma 1975, p. 14.

⁵ A Sciascia, op. cit., p. 65.

“appartiene tanto all’architettura che alla città”, senza restare chiuso in una corte privata, e contemporaneamente si collega con la tradizione urbanistica ottocentesca di Palermo che abbellisce la via Libertà con due imponenti giardini. La comprensione delle vicende costruttive della fabbrica è stata possibile anche grazie alla collaborazione dell’ingegnere Candela intensamente presente alla realizzazione dell’opera dal 1961 al 1963, fino alla consegna dei lavori. Durante la visita al palazzo della SGES, l’ingegnere racconta con vivida memoria del periodo che lo ha visto attivamente partecipe nella costruzione dell’edificio e dei rapporti personali di amicizia e di stima, stretti con Giuseppe Samonà il quale offre un sentito ringraziamento affermando che “raramente nella mia lunga carriera ho trovato ingegneri e imprese così scrupolose come nel caso di Palermo, così capaci di interpretare il senso dell’architettura mia”. La descrizione dei lavori inizia dallo scavo dell’area destinata al corpo A (tra la via Marchese di Villabianca e la via De Cosimi) durante il quale si scopre una caverna ad una profondità di circa cinque metri sotto lo strato di calcarinite, risalente ai tempi della seconda guerra mondiale, utilizzata con molta probabilità come rifugio e pervenuta ancora con le sedute in pietra. All’ingresso del giardino, la cancellata fu realizzata con particolare cura fin nel dettaglio delle punte delle lance, irregolari, tornite anziché forgiate per espressa volontà del progettista. Volgendo lo sguardo al corpo B (corpo centrale) si può rilevare che il parapetto della terrazza dell’ultimo livello deroga alle altezze dei disegni di progetto e viene realizzato più alto di qualche metro. Samonà guardava spesso l’edificio da lontano e dal lì dirigeva e forniva indicazioni circa l’altezza più idonea per un’armoniosa visione d’insieme. Sempre all’esterno, procedendo verso il fronte di via Autonomia Siciliana si comprende la presenza di una fascia in rilievo di cemento, situata sulla parte inferiore del corpo cilindrico della scala elicoidale, dove originariamente era stata incisa nel cemento la scritta SGES, Società Generale Elettrica Siciliana, eliminata subito dopo la nazionalizzazione della società avvenuta nel dicembre 1962.

Molti elementi costruttivi furono realizzati sotto la diretta supervisione del progettista, come è avvenuto per i caratteristici “mensoloni” ripetuti in tutto il prospetto, in merito all’effetto ottenuto strappando le casseforme ed osservando l’impronta del legno sul calcestruzzo. Alcuni di essi si presentano degradati, per l’azione erosiva delle agenti atmosferici e l’aumento della porosità delle superfici per il trattamento di cui sopra, altri sono stati rifatti non tenendo conto dell’effetto estetico voluto da Samonà, che consisteva nell’evidenziare le venature e i nodi del legno delle casseforme, perfettamente lisci e uniformi, “denti d’oro nel sorriso di un’elegante signora”. Anche le pareti in vetro cemento del corpo A, furono assemblate in cantiere, a terra, e messe in opera con tale maestria da poterne ancora oggi ammirare la buona conservazione e l’ottima tenuta alle infiltrazioni d’acqua.

Entrando nel corpo principale grande e la sorpresa per le trasformazioni avvenute. La hall di ingresso è completamente stravolta, rivestita di marmo nuovo di zecca, lucida e “moderna”. Gran parte delle finiture originarie sono andate perdute: il trattamento delle superfici in cemento, i rivestimenti in legno degli ingressi degli ascensori, i pavimenti in graniglia, e molto altro ancora si è perso durante le trasformazioni avvenute nel 1997; complessivamente sotto gli occhi di tutti, senza grandi clamori, come un tributo da pagare al progresso e all’efficienza dell’ente. L’edificio si è trasformato, e ancora si trasformerà, per piccoli interventi puntuali, scollegati tra loro, frutto delle più disparate necessità, spesso cangianti nel corso del tempo, senza la guida preziosa di un progetto generale e approfondito di indagine, di studio della fabbrica e di programmazione della sua evoluzione nel tempo, da effettuarsi nel segno del minore sacrificio possibile di materia originaria. Siamo ben lontani dalla tendenza alla musealizzazione o imbalsamazione dell’edificio, fra l’altro nemmeno da augurare o suggerire in presenza di un edificio “vivo” , in evoluzione, perfettamente integrato nel tempo attuale, efficiente ed attivo, capace, come tutte le grandi architetture, di «difendersi da

solo»⁶, di resistere agli attacchi del tempo e degli uomini, ma per quanto tempo ancora?

Non è stato il tempo a fare i danni più gravi all'opera, pur fatta di materiali deperibili, suscettibili alle intemperie, sperimentali e sperimentati in quegli anni con la spregiudicatezza e la maestria che solo i grandi progettisti ebbero, vista la generale buona conservazione riscontrata sia nei calcestruzzi che nelle finiture metalliche degli infissi, e nei rivestimenti. Samonà applicò quella tradizione artigiana quella cura "tradizionale" ai nuovi materiali, alle nuove tecniche, ottenendo un'opera moderna ma classica al contempo per la raffinatezza e la precisione dell'esecuzione. L'osservazione delle planimetrie di progetto, prima e dopo il 1997, mostra come sia stato profondamente alterato il rapporto spaziale interno/esterno nell'edificio. Il piano rialzato, caratterizzato dalla netta articolazione degli spazi interni, dei compiti e delle funzioni, è stato adeguato alle necessità distributive dell'*open space*, con conseguente demolizione di tutte le partizioni interne. Questo ha comportato la sproporzione tra superfici vetrate e i reali fabbisogni di illuminazione all'interno, costringendo i progettisti dell'ufficio tecnico, che hanno curato i lavori del '97, a rivedere il rapporto esistente tra pieni e vuoti dei volumi.

Né è derivata la necessità di occludere con pannelli di cartongesso gran parte delle pareti vetrate, mentre alcuni pavimenti sono stati rialzati (pavimenti galleggianti), tramite rampe, alterando le relazioni tra imposta del pavimento-attacco dell'infisso, particolare che il progetto di Samonà aveva curato con estrema cura e raffinatezza.

Tutte queste "alterazioni" testimoniano come l'adattamento delle nuove esigenze del lavoro e della fruizione degli uffici, destinazione funzionale mai venuta meno, mal hanno posto e risolto il problema o meglio la questione della convivenza con l'anima dell'opera. E' il linguaggio a venir meno, che su quella destinazione aveva calibrato scelte operative, funzionali e formali al tempo stesso, nella corrispondenza tra esterno ed interno, tra forma e funzione, tanto

⁶ M. Kairamo, Atti del Convegno "I modi del restauro", op. cit., p. 67.

cara al Movimento Moderno. In quest'ottica, la trasformazione più evidente e fuorviante è senza dubbio l'aver relegato la scala elicoidale al ruolo di scala di emergenza.

Un luogo che era pensato per essere vivo, canale viscerale dell'edificio continuamente attraversato dal flusso della vita, è diventato un accesso occasionale e fortuito per coloro i quali, intuendo il prezioso momento emozionale scelgono volontariamente questo percorso deviando dai flussi consueti e preordinati. L'apposizione di un secondo corrimano, per motivi di sicurezza, segue il disegno originario, mentre l'effetto di ordinata pulizia dell'appena collaudato è stato ottenuto con una tinta "color cemento" che ha "rinfrescato" tutto il manufatto, esente da qualsivoglia forma di degrado se non quel senso di "vecchio" che tanto disturba i contemporanei, specie nelle opere moderne.

La visita di questo corpo della fabbrica evoca un'impressione di tetto e spettrale, per l'assenza di voci e suoni che pur si percepisce hanno riecheggiato e rimbombato in passato, in quel percorso che ad ogni giro incornicia nelle bucaure orizzontali squarci di città, vedute preordinate e studiate, cartoline della via Marchese di Villabianca e della Via Autonomia Siciliana. Forma sinuosa ed arcaica, monumento di alta architettura voluto dal progettista come l'eccezione alla regolarità delle direttrici ortogonali, il corpo scala, avvolgendosi su se stessa, lega l'edificio al territorio avvitandolo al contesto in una serie strettissima di rimandi. L'osservazione puntuale ed attenta delle finiture interne ha rivelato una gerarchia nell'uso dei materiali che dai mattoni rossi del piano rialzato vira al cemento lasciato a vista e bocciardato dei piani superiori. Il materiale "povero" dei mattoni rossi sopravvive solo nel corpo su via Autonomia Siciliana, nell'ingresso al volume della scala elicoidale. Nel resto della fabbrica l'uso di marmo bianco e lucido, probabilmente giudicato più rispondente alla volontà di auto-rappresentazione dell'ente, ha soppiantato il linguaggio espressivo di Samonà. Il calore generato dall'accostamento sapiente di materiali naturali e dominanti di colore calde, come le gradazioni del mattone e del legno che incorniciava le aperture degli ingressi degli

ascensori, ha ceduto il posto alla fredda lucentezza del marmo e dell'acciaio, probabilmente reputati più "moderni". In merito alle pavimentazioni, queste sopravvivono a brandelli: sono state completamente eliminate nella hall di ingresso e "conservate" ma occultate da pavimentazioni galleggianti, nelle aree interessate dalle postazioni di lavoro ad isole (*open space*). La figura 9 mostra il punto di contatto tra le nuove pareti di rivestimento intonacate e la superficie in cemento a faccia vista originaria.

Non sfugge a nessuno come questo espediente abbia alterato più di un dettaglio. L'attacco del gradino, in origine sporgente e allineato al filo della pavimentazione e non alla parete, l'accostamento cromatico del grigio del cemento con il porpora dei pavimenti, intervallati da fasce geometriche ancora di rimando grigie, ed infine il trattamento della superficie in cemento a faccia vista che, sulla base delle descrizioni dell'ing. Candela, pare essere stato bocciardato personalmente, a mano con l'aiuto di uno tra i primi trapani a rotazione elettrica, dallo stesso Samonà, non contento della resa finale della superficie dopo lo strappaggio delle casseforme. E' evidente come simili trasformazioni siano più casuali o dettate dalla volontà di affermare un proprio linguaggio, o semplicemente dalla non curanza e scarsa attenzione per l'opera che da imprescindibili esigenze di adeguamento ai nuovi standard della vita contemporanea. Concordi nell'affermazione che è l'uso continuo a tenere in vita l'opera, si capisce benissimo come certe lacerazioni non possano attribuirsi al sacrificio del "rimodellamento" sulle necessità attuali ma alla disattenzione nella calibrazione delle scelte del progetto di adeguamento e di manutenzione. Assistiamo a vere re-interpretazioni, secondo l'uso di rendere più "attuali" forme, elementi, strutture. I gradini delle scale di servizio del corpo centrale (figura 10), ad esempio, originariamente in legno naturale lasciato in vista, sono stati verniciati color cemento, annullando completamente l'effetto cromatico voluto da Samonà. Siamo ben lontani dalle modifiche al progetto imposte da un qualsivoglia adattamento funzionale. Scelte simili denotano esclusivamente un sostanziale disinteresse per gli

elementi caratterizzanti il progetto e una evidente negligenza. Nel clima generale di libertà interpretativa e disinvoltura operativa, molte delle vetrate esterne sono state in parte sigillate con silicone. Questo procedimento è stato motivato dalle necessità imposte dalla presenza dell'aria condizionata negli uffici. Per evitare la rimozione degli infissi si è preferita la soluzione della sigillatura che preserva, esclusivamente, la forma del manufatto limitandone anzi impedendone l'uso e condannando, a mio parere, ad un lento e inesorabile degrado e all'obsolescenza l'infisso stesso che ridotto a poco più di un feticcio-ricordo, finirà col richiedere pesanti interventi di restauro, nell'eventualità che i posteri vogliano salvarlo. Una manutenzione programmata e continua, avrebbe di certo evitato soluzioni tanto drastiche quanto poco atte al raggiungimento dello scopo voluto: la conservazione dell'opera della sua realtà e attualità.

Per le numerose modifiche sopravvenute a causa dell'evoluzione della vita negli uffici, è sensibilmente cambiato il modo di intendere la permanenza dell'edificio, tanto da portare all'eliminazione della doppia altezza della sala riunioni, leggibile dalla partitura del fronte esterno, ed alla realizzazione di due piani destinati alle normali attività lavorative.

Si sottolineava all'inizio la necessità di ordinare le problematiche e rivedere i criteri di conservazione delle opere del Novecento. Appare evidente nel caso SGES come l'evoluzione dell'edificio, che pur si è adattato perfettamente allo scorrere del tempo, non è avvenuta in linea simbiotica con le trasformazioni legate alla funzione svolta. Questo non per mancanze o carenze insite nella natura dell'edificio, ma per un'assenza di indagine e riflessione sulla questione del significato acquistato in epoca contemporanea dalla conservazione degli edifici moderni, troppo spesso considerati sacrificabili, più di quelli antichi, non alle necessità ma alla frenesia, alla noncuranza alla leggerezza dei nostri tempi. Nel caso SGES si è perso molto: molta materia originaria, molti particolari espressivi del linguaggio di Samonà, molte testimonianze documentarie di civiltà e di storia oltre che di architettura. E' mancato un intervento programmato

e modellato sull'opera piuttosto che l'attuale attività di "manutenzione" invasiva e snaturante. Se si pensa al restauro dei complessi "moderni" come ad un'operazione di «rimodellamento e conservazione»⁷, l'atto conservativo non impone, necessariamente, criteri di scelta o selezione, in quanto viene inteso come modo di recepire le opere e tramandarle senza avere la pretesa di bloccare il tempo presente o peggio riportarle al passato prossimo. Quindi conservazione come ricezione dell'opera, comprensione dei significati di cui essa è portatrice e "rimodellamento" nel senso di passaggio attraverso il tempo delle fabbriche "vive", continuamente investite di significati dall'epoca che le esperisce. Rimodellamento, si intende, col minor sacrificio possibile di materia originaria, e "tra-mandamento" delle peculiarità del testo, documento di storia sempre suscettibile di nuove interpretazioni.

6.2 - *La sperimentazione del linguaggio Gibellina la Nuova: problematiche di conservazione*

«Ci sono spazi, luoghi, strade, piazze, città, case, stanze dove ci si trova, altre in cui non ci si trova, ma nemmeno ci si perde, ci si trova solo in un inconsolabile disagio.

Ci sono città che orientano, altre che disorientano, sia che si percorrano con mezzi lenti o veloci, il piede o la mente⁸»

L'immagine consueta e divulgata di Gibellina è quella oleografica delle sue architetture, fissate dall'obiettivo nell'asettica purezza di esercizi di stile⁹.

⁷ V Fagone, "L'arte e la città di Bergamo per salvare la Biblioteca di Viipuri", op. cit., p. 56.

⁸ M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Torino 2000, p. 46.

⁹ «i monumenti sono accreditati, attraverso le classiche immagini ideali frontali degli Alinari, come presunte icone sovrastoriche fissate al loro anno di nascita ed insensibili

Gibellina appare come un cantiere aperto ed al tempo stesso abbandonato, una “terra di nessuno” fatta di schiere di case anonime costellate di opere d’arte e di architettura, tenute nell’incuria e nell’abbandono.

Indicata più volte come emblema dell’utopia¹⁰, la città incarna la cruda realtà di una società in continuo mutamento. Ma, se il mondo di oggi non sente più la necessità di innalzare monumenti¹¹ ed assistiamo al proliferare di nuovi riti e nuovi miti¹², la vicenda della fondazione di Gibellina si rivela ricca di spunti di riflessione, in merito all’evoluzione della città ed alla sua volontà di autocelebrarsi nella realizzazione di arte ed architettura.

La fondazione di una nuova città non è mai un evento “indolore” e la nascita di Gibellina la Nuova è legata alle vicende del terremoto del Belice¹³. La ricostruzione è caratterizzata dalla volontà dei gibellinesi di operare una cesura netta con il passato, sia dal punto di vista sociale che culturale. Quella che, da sempre, era stata una comunità di contadini, dedita al lavoro e asservita al padrone di turno, si ribella a questa tradizione di sfruttamento e isolamento, e sceglie la via della rinascita.

La proposta regionale¹⁴ di ispirazione utopico-progressista¹⁵, volta a formare un unico agglomerato urbano è prontamente respinta

al successivo trascorrere del tempo». Marco Dezzi Bardeschi, «*Conservare non restaurare*» in *Restauro* 164/2003, p. 87.

¹⁰ G. La Monica (a cura di), *Gibellina ideologia e utopia*, Palermo 1981, p. 73.

¹¹ F. De Sanctis, Atti del Convegno «Monumenti e siti in un mondo in crisi» in *Restauro* n° 149, anno 1999, pp. 15-18.

¹² «Molti valori simbolici e mitici, che in passato erano ormai istituzionalizzati e le cui valenze costituivano un patrimonio insostituibile per le società di allora, appaiono oggi decaduti e indecifrabili; appunto perché si è spenta la loro casistica simbolica. Assistiamo, per contro, al proliferare di nuovi miti e riti, basati sopra l’ordirsi di inediti legami simbolici che, già al loro primo apparire, risultano come del tutto o parzialmente feticistici». G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, Milano 1997, p. 30.

¹³ Il 15 gennaio 1968 il terremoto distrusse i comuni di Gibellina, Poggioreale, Salaparuta, Montevago e danneggiò il comune di Santa Margherita.

¹⁴ La Regione programma nove piani urbanistici comprensoriali con lo scopo di creare delle grandi conurbazioni che raggruppavano più comuni. Gibellina rientrava nel piano

dalla popolazione, che dà vita ad accese proteste¹⁶ per la definizione della nuova città. La comunità si oppone agli stereotipi della burocrazia governativa e ai tentativi di una restaurazione meccanica, manifestando una insospettata e insospettabile volontà di rinnovamento, e di affermazione di un'identità tutt'altro che indebolita o affievolita dai lunghi anni di attesa.

Volontà di affermazione del proprio diritto alla rinascita e identificazione dei nuovi bisogni legati al mutare dei tempi, caratterizzano le vicende della ricostruzione, che non è solo riedificazione materiale di luoghi reali, ma, soprattutto, rinnovamento di un'intera comunità all'insegna dell'arte e della cultura.

Votare la nuova città all'architettura, alla sperimentazione e alla ricerca di nuovi percorsi di sviluppo, è stata una precisa volontà della popolazione, che ha espresso, attraverso l'elezione dei propri rappresentanti, la volontà di realizzazione di aspettative a lungo disattese.

La nuova città nata dal disegno di Marcello Fabbrì è caratterizzata da una forte tensione utopica, legata alla sperimentazione della città del futuro, che avvicina Gibellina alle coeve esperienze italiane, basti ricordare quella del parco Olivetti ad Ivrea.

La tendenza a sovradimensionare i flussi di crescita porta alla realizzazione di una città caratterizzata dall'indeterminatezza dimensionale, con spazi oltremodo dilatati, e da un ricorrente senso di "non finito" che permane tutt'oggi.

La "seconda fase" della ricostruzione di Gibellina è quella della *densificazione*, ovvero il tentativo di ritrovare nella vastità dell'impianto urbanistico spazi più raccolti e a misura d'uomo.

n. 4 con Menfi e Santa Margherita Belice, a formare un unico agglomerato nei pressi dei comuni di Santa Ninfa e Partanna.

¹⁵ "Andava tramontando in quegli anni il mito che tardivamente era stato proposto, quello delle città satelliti, delle *new towns*, il mito di astratte città nuove", in G. La Monica a cura di, *Gibellina ideologia e utopia*, op. cit., p. 111.

¹⁶ Le proteste della cittadinanza culminano nell'occupazione simbolica delle terre di contrada Salinella: la località eletta dal popolo a giacitura di "Gibellina la Nuova".

L'esperimento è portato avanti attraverso il laboratorio del Belice, organizzato da Pierluigi Nicolini nel 1980, e approfondito per Gibellina da Laura Thermes e da una folta schiera di architetti, chiamati ad interpretare il tema di una città appena risorta.

Gli anni ottanta regalano alla città edifici dichiaratamente monumentali, opere fortemente rappresentative di un ideale, che si inseriscono negli interstizi del tracciato originario. Se l'architettura sintetizza i bisogni della collettività declinandoli in chiave sperimentale, l'arte esprime liberamente, senza i condizionamenti legati al tema dell'uso, i sogni e le debolezze di Gibellina la Nuova.

Passato, presente e futuro si confrontano e si fondono alla ricerca di una nuova identità.

I frammenti della vecchia, distrutta Gibellina sono eletti a monadi della trasformazione nel segno della rinascita. Architetti, artisti e semplici cittadini interpretano, a proprio modo, il senso della tradizione, trasmigrato in un oggetto-feticcio posto a depositario della memoria¹⁷, o semplicemente evocato, ad esempio, nella ripetizione seriale di una teoria di pilastri¹⁸.

Alcuni casi problematici consentono di cogliere le questioni connesse alla tematica della conservazione e della trasmissione del patrimonio artistico di Gibellina. In questo museo en plain air l'architettura si fa arte e l'opera artistica acquista la spazialità e la matericità dell'architettura, in un continuo rimando semantico dal singolo edificio alla *land art*.

Sorta come trasposizione tridimensionale del messaggio sperimentato nella bidimensionalità del manifesto, la Casa del Farmacista di Purini (fig. 1), appare impreparata al confronto con il tempo e la sua azione di lenta erosione. Nelle molte pubblicazioni sull'argomento continuano ad essere raffigurati addirittura i disegni di progetto, che in verità meglio di qualunque immagine raffigurano la bellezza dell'opera.

¹⁷ *Tracce Antropomorfe*, Nanda Vigo.

¹⁸ *Sistema delle piazze*, Franco Purini e Laura Thermes.

Gli intonaci cominciano a rigarsi per l'azione delle piogge mentre la netta articolazione dei volumi subisce l'onta delle presenze materiali della "vita vera".

Contrariamente alla pittura o alla scultura, le architetture non sono custodite in un museo. Esposte al passare del tempo, in questo continuo divenire costruiscono la propria realtà formale, la consistenza materia ed estetica, che non è mai immutata ed immutabile.

Non si tratta di stabilire caso per caso le regole da seguire nell'intervento sul costruito; a variare sono i principi stessi che animano l'intervento e le finalità che ci si auspica di raggiungere a lavoro finito.

Una qualche linea di demarcazione è rintracciabile nell'attribuzione di valore data al progetto di architettura piuttosto che all'opera realizzata.¹⁹

Privilegiando l'idea, l'invenzione progettuale, a scapito della materia e del tempo, sembrerebbero lecite ed anzi gradite tutte quelle operazioni volte a far tornare indietro l'opera nel tempo, cancellandone imperfezioni e difetti.

Ben altra cosa è considerare l'opera staccata dall'autore nel momento stesso in cui viene consegnata al mondo. Ogni segno del suo passaggio è meritevole di conservazione in quanto fonte di possibili altre interpretazioni nel tempo a venire²⁰.

Questa estrema semplificazione tralascia una gamma pressoché infinita di sfumature interpretative. Troppo spesso, infatti, l'intervento sul costruito diventa occasione di sperimentazioni personali a scapito della materia originaria.

La citazione del frammento, traslato dalle macerie, e l'uso sapiente ed allegorico dei materiali costituiscono a Palazzo Di Lorenzo la saldatura ideale con la tradizione, operata da Francesco Venezia (fig. 2,3,4).

¹⁹ Cfr. Eugenio Vassallo, «*Tempo e memoria*», in *d'Architettura*, n°20/2003, p. 146.

²⁰ Cfr. Amedeo Bellini, «*La superficie registra il mutamento: perciò deve essere conservata*», in AA.VV., *Superfici dell'Architettura: Le finiture*, Atti del VII convegno internazionale Scienza e Beni Culturali., Venezia 1990.

La costruzione ha poco della tipologia del palazzetto di paese; propone, piuttosto, un percorso di scoperta fatto di momenti di stupore e di commozione. Questa particolarità distributiva espone l'opera all'attacco degli agenti atmosferici ed al degrado antropico connesso con i visitatori ed i fruitori in genere.

Pur accettando il depositarsi lento dei segni del divenire che chiudono il cerchio del principio generatore dell'opera, quel suo muovere dal frammento per divenire testo reinserito nel circolo del tempo, non si può accettare l'incuria e l'abbandono. La comprensione del significato simbolico del messaggio di Venezia, pare escludere ogni tentazione di rifacimento *tout court* delle superfici che costituiscono, anzi, una *lavagna* dove il tempo continua *scrivere*. Interrogarsi circa la possibilità di trasmettere al futuro questa architettura significa riflettere sulla opportunità di porre in atto tutti quei meccanismi di tutela, non solo legislativa, per ovviare ai danni derivanti dal cattivo utilizzo del patrimonio architettonico.

A scala diversa, la Stella di Consagra (fig. 5) e il Cretto di Burri (fig. 6) costituiscono i poli opposti di una questione legata al rapporto delle opere con il tempo, con il territorio e con gli uomini.

Tanto proiettata nel futuro, nella sua perfezione immanente la prima, quanto desideroso di ricongiungersi alla natura il secondo.

La valenza simbolica dell'Ingresso del Belice è racchiusa nelle forme lucide e scintillanti che si staccano nitide sul paesaggio circostante. La stella appare come un oggetto calato dal cielo, adagiato sul territorio, opera artificiosa e artificiale dell'uomo.

Evidente è la volontà di assicurare al futuro questa opera dichiaratamente monumentale, di perpetuarne la carica semantica, mantenendo nel tempo lucide e nitide le sue forme, con un'opera costante di manutenzione e monitoraggio dello stato di conservazione dei materiali e della struttura.

Opera monumentale di *land art* tra le più importanti del Novecento, il Cretto di Burri ha un preciso fine simbolico e programmatico. La trasformazione dei ruderi in un'opera d'arte testimonia la volontà di reazione dei gibellinesi, immortalata nella

consistenza materia di una colata di cemento bianco solcato da viuzze/spaccature

Si è detto che il Cretto sottrae i ruderi all'azione del tempo tramandandoli al futuro. A bel guardare l'opera di Burri rende questa consegna un fatto attivo anziché passivo. I resti della città distrutta non sono stati inghiottiti caoticamente dalle forze della natura perché un gesto artistico ha voluto indirizzare il plasmarsi della materia.

Il segno artistico rappresenta il fluire delle cose, la rilettura della storia in continuo mutamento. Una metamorfosi che l'opera sta già affrontando per l'azione del tempo che corrompe il biancore della colata di cemento ed aggiunge nuove crepe alle spaccature simboliche volute dall'artista.

La grandezza ed il *sublime* di questa opera sta proprio nel suo radicarsi al contesto, nel suo apparire un luogo magico ed arcaico, sorto dall'azione congiunta delle forze umane e soprannaturali.

Il tempo continuerà a scolpire il Cretto e gli uomini guarderanno ad esso come ad un monito e ad un emblema della continuità della storia. Questa opera diventa il vero emblema del divenire in architettura, del mutare delle forme.

6.3 - La contemplazione dell'oggetto: la Fiumara d'Arte di Tusa. Il degrado della "Finestra sul mare" di Tano Festa

Fiumara d'Arte è un'operazione che ha visto diversi artisti coinvolti nella realizzazione di sculture monumentali nel territorio tra la costa settentrionale della Sicilia e i Monti Nebrodi. Le opere di Antonio Di Palma, Italo Lanfredini, Graziano Marini, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Paolo Schiavocampo e di Hidetochi Nagasawa, sono state commissionate, tra il 1986 e il 1993, dal mecenate siciliano Antonio Presti²¹. Inizialmente legato alla volontà di ricordare il padre scomparso,

²¹ Un mecenate il cui nome è anche legato al progetto *Extraordinario* a Catania, all'*Atelier sul mare*, un albergo con 14 stanze d'artista a Tusa, e all'impegno per

questo museo *en plein air*, è idealmente consegnato da Presti alla comunità siciliana e, operativamente, ai comuni che ospitano le monumentali opere contemporanee della “Fiumara d’Arte”, a poche decine di metri dal mare di Tusa, e dal comune di Santo Stefano di Camastra e di Mistretta. Il progetto è concepito come un succedersi di opere lungo un percorso che si snoda dalla montagna al mare, lungo il tracciato dell'antico fiume *Halesus*, l'attuale torrente Tusa.

Di seguito, sono riportate sinteticamente le opere che costellano la Fiumara d'Arte secondo un itinerario articolato sullo sfondo dell'aspro paesaggio siciliano.

La prima scultura che ha ospitato Fiumara, dal titolo *La materia poteva non esserci* è di Pietro Consagra, artista contemporaneo nato a Mazara nel 1920; uno dei maggiori scultori italiani, le cui opere sono sparse in tutto il mondo. La sua formazione è avvenuta all'Accademia di Belle arti di Palermo, sotto la guida di Alessandro Campini. Scultore figurativo dal rigore classicista, si trasferì a Roma nel 1944. Pietro Consagra è presente in parecchi luoghi del territorio siciliano, da Gibellina alla nativa Mazara, con famose opere anche di grandi dimensioni. Consagra afferma che senza l'aiuto di un mecenate come Presti una scultura di così grandi dimensioni non sarebbe stata possibile farla, per i costi troppo elevati di realizzazione: «per costruirla sono stati usati cinquecento metri cubi di cemento armato; due enormi arcate che si librano nell'aria a mo' di ali d'uccello con la parte prospiciente il mare di colore bianco e quella rivolta verso la montagna di nero (...) fa parte degli addossati che vuol dire due immagini addossate l'una all'altra, ma anche distinte nel colore (...)il tema riguarda la scultura frontale...sono venuto a vedere il luogo e ho pensato che dovevo fare delle forme fuori dal richiamo del naturale. Mi interessava il contrasto, in modo che l'opera risultasse evidente, per un risalto dell'artificiale a confronto con il

Librino, un quartiere, degradato fisicamente e socialmente, della città di Catania che tenta di “riqualificare” con una serie di operazioni in bilico tra sociale e artistico. La vicenda di Fiumara ha, quindi, origini lontane nel tempo e ampi sviluppi.

naturale»²². La dichiarata monumentalità della scultura di cemento armato è resa leggera da una serie di bucatore che si aprono nella materia, lasciando passare l'aria e la luce, quest'ultima vera protagonista dell'opera. I problemi tecnici relativi alla costruzione di un'imponente scultura sono stati tantissimi. Uno di questi riguardava la staticità dell'opera che, edificata sulle rive di una fiumara, doveva affrontare le acque che lambiscono il basamento. Non secondario era il problema dell'effetto "vela", dovuto alla verticalità struttura che si oppone alle forze dei venti; poi superato con la costruzione di fondamenta di sei metri di profondità e quindici di larghezza, con uno spessore di tre metri.

La scultura è stata inaugurata il 12 ottobre del 1986, dopo un anno di lavoro. «L'inaugurazione della Fiumara d'arte è stata preceduta, nella notte fra il sabato e la domenica, da un *vernissage* insolito. Illuminata a giorno, la scultura di Pietro Consagra sfolgorava nel cielo notturno alla stregua di un miraggio»²³.

Subito dopo la realizzazione della scultura di Consagra, Presti contatta un altro scultore, Paolo Schiavocampo, al quale commissiona una scultura da porre sul bivio tra la strada che porta a Castel di Lucio e una vecchia strada di campagna. L'occasione per questa realizzazione è data da un progetto di rifacimento stradale di cui è incaricata la sua impresa. Presti, disinvoltamente, offre al Comune la realizzazione della scultura a sue spese, e la allega al progetto come "arredo urbano".

Una curva gettata alle spalle del tempo, questo è il titolo dell'opera che viene inaugurata il 30 gennaio del 1988. L'opera, che divide simbolicamente le vie, una vecchia e l'altra nuova, si può intendere come una pausa di riflessione tra passato e presente. La sua linea riproduce in verticale la curva della strada, ma, come dice lo stesso artista, essa «viene mossa dal vento silenzioso che sale dal mare»²⁴.

²² A. Amendola, *Questa valle sarà un monumento*, in «Domenica del Corriere», 1986, 36, pp. 56-59.

²³ C. Costantini, *La fiumara di Tusa ha il suo museo all'aperto*, in «Il Messaggero», 14 ottobre 1986.

²⁴ S. Scalia, *Pazzo d'amore per l'arte*, in «La Sicilia», 5 agosto 1989.

In fotografia appare in tutta la sua monumentalità e grandezza, ma da vicino assume delle dimensioni umane. Sembra di essere al cospetto di un cavaliere medioevale, vestito della sua armatura, similmente alla scultura di Schiavocampo, avvolta ancora dalle fasce in ferro che hanno contribuito alla sua creazione. Il tempo lascia i suoi segni nella ruggine che scrive sull'armatura il lento passare delle stagioni.

Contemporaneamente, Presti riesce a coinvolgere nel progetto della fiumara anche lo scultore Tano Festa, con un'opera di dimensioni monumentali, da realizzare sul lungomare di Villa Margi.

Il comune di Reitano acconsente alla costruzione dell'opera, interamente a spese del proponente, e ne delibera la costruzione per l'alta fama dell'artista e per la valorizzazione del territorio. La scultura, intitolata *Monumento ad un poeta morto*, è dedicata al fratello dell'artista, il poeta Francesco Lo Savio. Ribattezzata dalla collettività, la *Finestra sul mare*, viene inaugurata il 24 giugno del 1989, dopo la morte dell'artista avvenuta nell'anno precedente: il 19 gennaio del 1988.

E' una scultura imponente, una struttura di cemento armato con una dimensione di venti metri per venti, e uno spessore di otto metri. Al suo interno è posto un elemento di colore nero, la "bara", anch'essa di venti metri di lunghezza.

L'opera è un inno al colore, il blu, e all'infanzia, temi ricorrenti nelle opere dell'artista. Ma anche un riferimento alla perdita della pace, spezzata dal monolite nero, simbolo di caducità e finitezza dell'esistenza, che "buca" la festosa finestra con le nuvole.

L'inaugurazione di *Finestra sul mare*, come si legge sui quotidiani del tempo, evocava i riti poetici e funebri della Grecia antica: mentre le note di "Un oceano di silenzio" di Franco Battiato si diffondono per la spiaggia assolata, l'attrice Patrizia Balusci nei panni della Venere, emerge dal mare per portarsi in cima alla bara, e da lì, interpretare i versi del "Vascello Fantasma", di Francesco Lo Savio, che annuncia il presagio di una fine imminente²⁵.

²⁵ C. Costantini, *Un santuario dell'arte in riva al mare siciliano*, in «Il Messaggero», 27 giugno 1989.

Sempre nel 1988 viene bandito un concorso di scultura, per il quale, Presti ha riunito una giuria composta da Manfred Fath, direttore del museo di Mannheim, Oriol Bohigas, celebre architetto spagnolo, Elisabeth Gall, urbanista di Barcellona, Hélène Lassalle, della Direzione Musei Francesi, Giovanni Joppolo, direttore a Parigi della rivista d'arte "Opus International", Lucia Martino del PAC di Milano, il critico messinese Lucio Barbera e l'architetto Patrizia Merlino.

Tra i cinquantacinque bozzetti pervenuti viene scelto quello di Antonio Di Palma. L'opera si erge in un in un pianoro di Motta D'Affermo, un luogo da cui si può godere della vista del paesaggio a 360° sulla valle verso il mare, un punto che ricorda i luoghi prescelti dagli antichi greci per il posizionamento dei teatri e dei templi.

Come un'onda blu che idealmente lega la montagna al mare si erge *Energia Mediterranea* di Antonio Di Palma, dedicata al sacrificio degli studenti cinesi²⁶. La monumentalità della scultura non è nella verticalità, come il grande geroglifico di Consagra, ma piuttosto nell'orizzontale e sinuoso contatto con la natura: una grande onda di cemento blu come gonfiata dal vento, un segno d'acqua solidificato sulla montagna. Si può salire sull'onda, ci si può lasciare scivolare, ci si può riparare al di sotto della sua volta, dove mucchi di sassi di mare, macchiati di blu formano come un altare, mutandola in una cappella, in un'architettura dell'intimità. E per quanto l'opera sia aperta e percorribile, il suo colore - il celebre blu-Klein, la tinta della dimensione "immateriale dell'universo" - le dà una singolare sacralità, il mistero di una segreta coincidenza tra quel mare e quella montagna che sono i due estremi del percorso della Fiumara.

Ancora a Castel di Lucio, in cima ad una collina e con un percorso che si snoda da una piccola chiesetta, si trova *Arianna*, il labirinto di Italo Lanfredini. Un simbolo archetipo, un percorso fisico ma anche interiore, un viaggio che sembra dentro la terra ma è sotto il cielo, al cui centro è la vita. Nel cuore di "Arianna", del labirinto-utero, vive, infatti, un piccolo albero di ulivo.

²⁶ Ivi.

La forma è quella più antica del labirinto cretese a sette anse, un percorso a spirale che porta al centro senza smarrimenti e che riporta indietro per circa un chilometro di cammino. La sua materia di cemento è rosata, una calda tinta color pelle che trasmette fin da subito la sensazione che dietro quel muro circolare c'è «una memoria - sostiene Lanfredini - una traccia che affonda e si fonda nel paesaggio con la consapevolezza di, come dice Calvino, non aspettarsi di raggiungere un al di là ma un al di qua... Noi stessi»²⁷.

Il 24 giugno 1989 viene inaugurata la *Stanza di Barca d'oro*, di Hidetoshi Nagasawa. L'opera è una camera ipogea, da cui si percepiscono appena le voci della natura all'esterno. La barca d'oro è sospesa al soffitto e rovesciata secondo una simbologia giapponese²⁸.

Il suo albero maestro, di marmo rosso la lega al pavimento. Con spiritualità tutta orientale Hidetochi Nagasawa ha pensato un'opera che, dopo essere stata interrata e chiusa alla vista, avrebbe comunque continuato ad esistere, ricordando all'uomo l'esistenza dello spirito, la sua forza non è nel dare ma nel togliere.

Niente è casuale nella "Stanza di barca d'oro"; non l'autore, Nagasawa in giapponese significa "uomo del torrente" e neanche il luogo. L'opera è situata in una piccola gola della grande fiumara, lontano dai tragitti consueti, nei pressi di Mistretta, dove tra una rigogliosa vegetazione scorre il torrente Romei.

Il segreto di "Stanza di Barca d'oro" sta nel suo mistero velato agli occhi di tutti: una volta inaugurata doveva essere vista dai presenti e poi chiusa e interrata per sempre. Questo intento non fu immediatamente possibile, perché il giorno della sua inaugurazione le autorità vietarono il procedimento della sua chiusura, dal momento che si stava occultando il

²⁷ Ivi.

²⁸ Per l'artista la barca significa bellezza e timore, dal momento che da bambino abitava in un paesino in Giappone che spesso, in inverno, soffriva le inondazioni e allora tutti, nelle loro case avevano una barca appesa al soffitto; e quando le acque coprivano tutto e portavano via le case di legno e carta, il mondo sembrava fermarsi in un tempo indeterminato, il luogo diventava irriconoscibile, come essere rinchiusi in una bolla, e lì dentro non bisognava far altro che aspettare.

corpo del reato; Presti, infatti, era stato denunciato per costruzione abusiva della stanza²⁹. L'opera rimase "incompiuta" fino al 16 giugno 2000 quando, nel giorno della manifestazione "Devozione alla Bellezza", "Stanza di Barca d'oro" riuscì finalmente a congiungersi con la terra; a quel periodo risale il "Testamento morale per la chiusura dell'opera di Nagasawa" scritto dallo stesso Presti, che ha voluto donare l'alterità dell'arte ai soprusi fatti all'arte stessa, con queste parole:

"Nell'anno 2000 del giorno 16 giugno, Io, Antonio Presti, in questo mio testamento manifesto la volontà di concludere un ciclo della Fiumara d'Arte con la chiusura dell'opera 'Stanza di Barca d'Oro' del mastro Nagasawa, situata nel territorio della valle dei Nebrodi, in contrada Romei nella provincia di Messina.

La 'polis' di questo dono non potè riceverne la gioia, il piacere, la luminosità e la forza, perché una parte di essa, degenerare nella 'politica' dei bolli e dei falsi reati, lo impedì il giorno 25 giugno 1989.

Ma noi, a quel sigillo di abuso apponiamo il sigillo del nostro pensiero per consegnare agli uomini di domani la forza dell'arte che è nel suo essere innocente.

Oggi, la mia volontà è di sigillare l'opera per consegnare alla storia il pensiero di coloro che hanno scelto la BELLEZZA per nutrimento come atto di 'devozione all'universo'.

Mi impegno a vita a tutelare l'esistenza, l'idea, il significato di quest'opera e chiedo ai testimoni presenti di fare rispettare questa mia volontà finché essi vivranno.

Nello stesso tempo nego la presenza a quella Politica che non ha saputo e/o voluto capire, premiare e rispettare l'Arte e la Cultura, e dico all'uomo delle future generazioni di tenerla lontana anche 'domani' se essa non avrà cambiato radicalmente i suoi connotati.

Oggi si conclude un ciclo di Fiumara d'Arte con la promessa di tutelarne e proteggere l'esistenza. Nel segno della Barca d'oro del maestro Nagasawa, apriremo, nel territorio di Catania, un nuovo ciclo dove la BELLEZZA sarà ancora una fonte preziosa di nutrimento per quegli uomini e quelle donne che avranno sempre la gioia di accoglierne lo spirito."

²⁹ Vedi, *La distruzione di Nagasawa*, in «Il Giornale dell'arte», settembre 1989.

Il Testamento è stato posto all'interno di "Stanza di Barca d'Oro" per le future generazioni, e, inviato al Presidente della Repubblica come allegato ad una lettera di donazione delle opere della Fiumara d'Arte.

Degno di attenzione è il modo in cui il quotidiano «Avanti», in un articolo del 16 ottobre 1986, inizia a parlare del museo della Fiumara d'Arte: «La Sicilia ci prova ancora e riesce a far parlare di sé non per qualche orrendo delitto di mafia o per raccontare il crollo di qualche palazzo reso malfermo dalla speculazione edilizia, oppure per i più innocui limoni e aranci che profumano il suo cielo, azzurro anche in ottobre, o per quel mare divino troppo spesso condito di nafta e petrolio. Ecco come la silente risonanza di un'azione artistica può smuovere l'interesse della gente, ormai stanca delle solite notizie catastrofiche, ma bisognose di una spiritualità antica».

La *via crucis* che contraddistingue il sorgere della Fiumara d'Arte ha inizio, come si è detto, il giorno dell'inaugurazione della scultura di Nagasawa, il 24 giugno del 1989³⁰. Una serie di denunce piove una successiva all'altra sulle tre sculture appena realizzate nella Fiumara; le accuse sono mosse da vari moventi, come occupazione del suolo pubblico, deturpamento dell'ambiente e costituzione di costruzioni abusive. Le denunce sono state fatte dalla Sovrintendenza ai Beni Culturali della provincia di Messina e riguardano le sculture di Tano Festa, di Pietro Consagra e di Hidetochi Nagasawa. La vicenda diventa subito «oggetto di una interrogazione parlamentare, firmata da Bruno Zevi, Giuseppe Calderisi, Massimo Teodori e Francesco Rutelli, che chiedono al Ministero dei Beni Culturali e Ambientali di intervenire con la massima urgenza, per far cessare lo scempio e la vera e propria persecuzione delle autorità locali nei confronti dell'iniziativa di Antonio Presti, che ha costituito, attorno alla località Fiumara di Tusa, un nuovo ed eccezionale comprensivo artistico, culturale e paesistico di rilievo internazionale»³¹.

³⁰ L. Colonnelli, *Fiumara di guai*, in «Europeo», 1989, 33-34, p. 31-34.

³¹ Ivi.

Nel 1990 la scultura di Consagra entra nell'uragano che vuole spazzare via l'arte e la bellezza, ma soprattutto l'uomo e i suoi valori spirituali: la pretura di Santo Stefano di Camastra condanna Presti a quindici giorni di arresto e al pagamento di ventitre milioni e mezzo di multa, ordinando la distruzione del manufatto. I giornalisti descrivono con sottile ironia la vicenda che stava prendendo corpo nel piccolo centro in provincia di Messina, dove la magistratura, da anni avvezza a sorvolare sugli scempi edilizi, di colpo si accaniva sulle pere d'arte della Fiumara.

Un primo problema nasce dal fatto che l'oggetto incriminato non è la solita palazzina abusiva ma una struttura di Consagra, alta venti metri, visibile sulle sponde del torrente Tusa. Un secondo problema sta nei curiosi tempi di intervento della magistratura. La costruzione della scultura, infatti, fu iniziata nel 1983 senza che nessun'opposizione da parte delle istituzioni, e l'opera fu inaugurata dal sindaco, presenti autorità e carabinieri, nel 1986. Solo dopo tre anni si arrivò alla denuncia.

Per condannare Presti il pretore si era avvalso di una relazione scritta dall'architetto Gesualdo Campo della Sovrintendenza di Messina, che così giustificava l'ordine di demolizione «L'opera di Consagra è avulsa dal contesto e mortifica l'opera di appaesamento secolarmente svolta sul territorio»³². Da qui s'intuisce che l'accusa era nata perché Consagra “deturpava” il paesaggio. Ora chiunque mai abbia percorso la litoranea Messina-Palermo si sarà accorto che solo pochi modesti spazi non sono stati invasi dal cemento. Dagli alberghi alle *bidonville*, quasi tutto è stato costruito all'insegna dell'abusivo, del disinteresse della legge e, meno che mai, dell'opera di “appaesamento”.

La spiegazione di tutta la vicenda appare legate alla burocrazia ed a sottili equilibri gerarchici presenti nell'isola. Pur mosso dal sacro fuoco dell'arte, il mecenate si è trovato coinvolto in una vicenda caratterizzata da incomprensioni e prese di posizione.

Il 16 luglio 1990, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera», Piero Dorazio dice: «non si capisce proprio come mai (se non per

³² B. Schisa, *Fiumara Amara*, «Il Venerdì.», 16 novembre 1990, p. 80.

insensibilità e carenza di cultura artistica, il Soprintendente abbia invocato la legge Galasso per la tutela del patrimonio ambientale e il pretore abbia ravvisato gli estremi del reato di occupazione del suolo pubblico».

La prima assoluzione alle accuse di abusivismo risale al 10 ottobre 1990, relativamente a “Stanza di Barca d'oro”. Ha pronunciarsi è il pretore di Mistretta, Nicolò Fazio, che dimostra come le norme legislative possano essere modificate a seconda della propria inclinazione a voler capire e comprendere l'arte e la sua importanza culturale. Le norme che tutelano il cittadino, infatti, possono essere interpretate: «il fatto non costituisce reato, in quanto la stanza nascosta nell'argine non altera lo stato dei luoghi inteso come identità; è escluso il danno alle bellezze paesistiche essendo il concetto di bellezza un dato metafisico difficilmente definibile come lo stesso concetto di arte che sfugge a canoni rigidi di individuazione per la quale comunque ogni aprioristico rigetto appare arbitrario così come l'unanimità del consenso; il valore dell'opera in questione e del suo messaggio spirituale è sufficientemente supportato dalla critica e dall'opinione pubblica; non è applicabile la Legge Galasso in quanto la Fiumara D'Arte si propone la qualificazione artistica e non già la trasformazione urbanistico-edilizia dello scabro comprensorio dei Nebrodi». Ma la procura di Messina ricorre in appello, unificando successivamente i vari procedimenti in atto contro Fiumara d'arte.

Nel periodo che va fino al 1992 Presti ha dovuto affrontare sette processi, condottisi a termine con sei assoluzioni. Il 9 gennaio 1992, è sempre il giudice Nicolò Fazio a prosciogliere l'imprenditore dall'aver costruito “Energia Mediterranea” su terreno inedificabile, a Motta d'Affermo. A restare nel “braccio della legge” è ancora l'opera di Tano Festa. In relazione al provvedimento che sanciva la demolizione di “Finestra sul mare”, il 28 ottobre del 1993 su «il Manifesto» si legge «vuole abatterla davanti alle telecamere di tutte le più grandi televisioni del mondo dopo tre giorni di happening. Guiderà lui stesso le ruspe che renderanno un cumulo di detriti. Vuole aprire un caso internazionale che faccia parlare della sua Fiumara d'arte».

Per salvare la scultura si sono mobilitati gli intellettuali di tutto il mondo, compresa la regina Sofia di Spagna e Vittorio Sgarbi, che ha sempre criticato quelle sculture ma ritiene inaccettabile che siano delegittimate sotto il profilo giuridico come una semplice veranda sul balcone.

Ancora una volta il Pretore di Mistretta Fazio, cerca di porre fine alla vicenda, con l'ottenimento del rigetto della richiesta. E' confermata, invece, in appello la sentenza di demolizione. Ancora l'accusa riguarda la costruzione abusiva e l'occupazione del suolo demaniale condannando Presti anche a quindici giorni di reclusione e quindici milioni di lire in multa.

Lo stesso mecenate decide, allora, di organizzare la cerimonia di demolizione: una ruspa avrebbe demolito l'opera e i mattoni sarebbero stati distribuiti in tutto il mondo per dimostrare che anche l'arte può essere uccisa. Italo Lanfredini, autore del "Labirinto di Arianna" dichiara sulla Repubblica del 26 ottobre 1993: «Sarò sempre al suo fianco se deciderà di continuare la battaglia. Non riesco proprio a capire come si possa demolire un'opera d'arte pur se costruita su un terreno demaniale. E' un'assurdità».

Per salvare "Finestra sul mare" dalle ruspe, si schierano numerosi intellettuali, pittori, scultori, critici, musicisti, attori, registi: da Sylvano Bussotti a Michele Canzoneri, da Paolo Emilio Carapezza a Gaetano Cipolla, Pietro Consagra, il sindaco di Gibellina Ludovico Corrao, Hidetoshi Nagasawa, Laura Oddo, Raul Ruiz, Enzo Moscato, Andrea Renzi. Tutti si pronunciano nella stessa direzione «La Finestra sul mare non è un volgare abuso edilizio destinato all'uso di pochi, ma un'opera d'arte offerta alla fruizione culturale collettiva. La Fiumara è una delle poche esperienze di arte contemporanea in Sicilia internazionalmente riconosciuta e, come tale, va considerata patrimonio da salvaguardare».

Soltanto nel febbraio del 1994 la Fiumara d'arte riesce a sopravvivere all'insensibilità degli uomini: la vicenda giudiziaria si conclude con l'annullamento dell'ordine di demolizione di tutte le opere d'arte.

Allontanato definitivamente il pericolo della demolizione ad opera delle ruspe, riconosciuto il valore d'arte delle opere della Fiumara, resta improrogabile l'esigenza della tutela e della salvaguardia.

La necessità di un intervento conservativo riguarda non solo questo straordinario museo all'aperto ma tutta l'arte e l'architettura coeva che, esposte alle intemperie ed all'abbandono, si degradano in modo esponenziale.

Se le opere di Gibellina, grazie alla promulgazione di due leggi regionali³³, hanno già ricevuto i finanziamenti necessari per la manutenzione delle opere, ancora nessun provvedimento interessa la Fiumara di Tusa.

Ancora una volta, è lo stesso Presti a far leva sull'opinione pubblica e a denunciare la situazione di abbandono del parco di sculture siciliano. Il 22 aprile 2005 ai piedi della "Finestra sul Mare", si è svolta la manifestazione *Io sono il Blu*: millecinquecento studenti siciliani, poeti, artisti, critici, giornalisti si sono dati appuntamento sotto la grande scultura di Tano Festa per esprimere attivamente la loro protesta verso il disinteresse delle istituzioni finora dimostrato per le opere della *Fiumara d'Arte*, che aspetta da anni una legge regionale che lo tuteli.

Esortato dal pubblico a restaurare le "sue" opere, il mecenate di Tusa ha compiuto un gesto estremo: la chiusura con un sipario dell'opera di Tano Festa. Una tela blu con scritto a caratteri cubitali: chiuso, closed, fermé.

Il 27 aprile 2005, Antonio Presti ha presentato una denuncia ufficiale presso il Tribunale di Palermo per cercare di fermare lo stato di degrado in cui ormai versano queste opere da lui donate alla collettività:

"Le opere costituiscono adesso - a causa del colpevole abbandono cui sono state condannate - paradossale pericolo per la stessa collettività cui erano state donate. La scultura sita in località Villa Margi di Reitano - più delle altre - presenta lesioni nella struttura e

³³ Per la questione della tutela normativa delle opere contemporanee si veda il par. 4.2 - *La normativa di tutela delle opere di architettura contemporanea*, p. 82.

frammenti di calcestruzzo si sono staccati dal corpo centrale e sono precipitati al suolo. L'intera opera minaccia rovina.

Deve essere sottolineato come la scultura ricade in centro abitato e non è peregrina l'ipotesi che - permanendo l'attuale incuria - possa provocare danni a persone o cose.

Pertanto, tutto ciò premesso - disposti gli opportuni accertamenti - vogliano codesti Uffici, ciascuno per quanto di competenza, valutare se dai fatti narrati possano emergere profili di responsabilità penale a carico dei Sindaci del Comune di Reitano, Castel di Lucio, Motta d'Affermo e Mistretta, del Soprintendente ai Beni Culturali ed Ambientali di Messina, dell'Assessore Regionale al Territorio, dell'Assessore Regionale ai Beni Culturali, dell'Assessore al Turismo, del Presidente della Giunta Regionale e di quanti altri dovessero essere individuati dalle SS. LL. per il reato di cui all'art. 677 C.P. o di altre più gravi fattispecie che codesti Uffici dovessero eventualmente derivare da un'accertata reiterata omissione di atti dovuti per ragioni di sicurezza pubblica. Vogliano verificare, allo stesso tempo, se medesime situazioni di pericolo e di eventuale, conseguente, responsabilità penale esistano con riferimento alle altre opere di Fiumara d'Arte site nei territori dei comuni di Mistretta, Pettineo, Motta d'Affermo e Castel di Lucio.

Presti si è appellato al reato di omissione di lavori in edifici che minacciano rovina. Un reato previsto dall'articolo 677 del codice penale. L'esposto chiama in causa il presidente della Regione, gli assessori regionali al Turismo e ai Beni culturali, i sindaci dei comuni di Reitano, Castel di Lucio, Mistretta e Motta d'Affermo, gli assessori regionali al Turismo e ai Beni culturali, il presidente della Regione.

Nonostante un provvedimento di legge della Regione Sicilia (fermo dal 1992) intitolato «Disposizioni per la Fiumara d'Arte: misure per la manutenzione del patrimonio di arte contemporanea della Fiumara d'Arte», nessun intervento è stato mai fatto sull'opera di Festa. Restano, infatti, ancora insabbiare e inattuare le disposizioni per la Fiumara d'arte, risalenti al 2002 e al 2004, che dichiaravano il particolare valore artistico della collezione di arte contemporanea e prevedevano la spesa di 500 mila euro per il restauro completo delle opere.

Dopo dieci anni di battaglie legali, Presti si trova ancora una volta a combattere contro lo Stato e stavolta non per abusivismo edilizio «ma per permettere alle sue opere - dice Cristina Bertelli, direttrice della fondazione “France Libertes” di Danielle Mitterrand - di resistere al tempo e all'indifferenza».

«E' un'azione forte, dice Anita Festa, figlia dell'artista Tano. Lo stato di degrado della “Finestra” parla da solo, la salsedine ha eroso il colore azzurro e arrugginito la struttura metallica».

La materia è vulnerabile: l'incuria e la mancanza di manutenzione si fanno sentire. L'indifferenza si vede. Lo sterco di mucca lungo il percorso della scultura del Labirinto può essere folcloristico e romantico, ma la struttura di cemento è corrosa dalla pioggia acida dell'inverno. La Finestra sul mare cede alla salsedine e diventa pericolosa.

L'insieme del parco, lasciato all'abbandono, subisce un degrado inarrestabile ed esponenziale. Certe pitture si spengono e si sgretolano, certe armature di cemento si aprono, le parti in ferro arrugginiscono. Finché l'abbandono diviene degrado tangibile.

Secondo le istituzioni regionali, l'azione di restauro a Fiumara sarebbe stata ostacolata soltanto da questioni normative, superate da una norma del 2003 che riconosce valore di bene culturale ad opere che abbiano meno di cinquant'anni e che permetterà alla Soprintendenza di Messina di intervenire sulle sculture all'aperto, come già avvenuto, sempre in Sicilia, per le opere di arte contemporanea della cittadina di Gibellina³⁴.

I Sindaci dei Comuni di Castel di Lucio, Motta D'Affermo, Pettineo e Tusa, nei cui territori si trovano le opere di Fiumara, riuniti nel Consorzio Intercomunale «Valle dell'Halaesa», hanno, invece, avviato formalmente, con delibera assembleare n. 11 del 28 aprile 2005, una vigorosa, decisa e unitaria azione politica in favore della tutela e della valorizzazione del parco di Fiumara. Il Comune di Motta d'Affermo, in

³⁴ Per un maggiore approfondimento, si veda il par. 6.2 - *La sperimentazione del linguaggio: Gibellina la Nuova: problematiche di conservazione*, in questo stesso capitolo, p. 114.

particolare, precisa, che ogni anno il comune, a proprie spese, ha provveduto alla “manutenzione” e alla “tinteggiatura” dell'opera *Energia Mediterranea*” dell'artista A. Di Palma.

Queste esperienze ci invitano a riflettere sull'urgenza di una normativa che tuteli e favorisca, con appositi finanziamenti, la conservazione delle opere d'arte e d'architettura moderne e contemporanee.

Tuttavia, la riflessione non può prescindere dall'esigenza di orientamenti volti a guidare, se non normare, l'intervento sul costruito, che non può essere lasciato all'improvvisazione ed al “buon senso” di un ufficio tecnico comunale.

La “Finestra sul Mare”, chiusa nel suo sudario attende il tanto auspicato intervento di “restauro”. Questione non indifferente è la complessità che pone un'opera d'arte contemporanea, costruita con i materiali e con le dimensioni di un'architettura, svincolata dall'esigenza dell'abitare e quindi destinata ad una fruizione, per così dire, contemplativa. Lo stesso Presti, interrogato sull'evenienza di un intervento sull'opera di Festa e sulle possibili alternative metodologiche da mettersi in atto nel restauro, si dichiara del tutto indifferente alla problematica dell'autenticità della materia e dell'originalità dell'opera. «L'opera prescinde la materia, è l'idea ha sfidare i secoli». Qualora potesse, egli stesso ridipingerebbe la *sua* Finestra con una nuova tinta di blu, e perchè no, con una nuova tinta dettata dall'*estro* del momento.

E' evidente come le sorti di un'opera, che più volte a mobilitato l'opinione pubblica e la collettività, non possano essere lasciate all'improvvisazione, ne al gusto del momento.

Il richiamo è all'applicazione delle carte del restauro, ad un orientamento comune che obblighi il progettista a confrontarsi con il patrimonio ideologico, consolidato, di una dottrina quale è il restauro, frutto dell'evoluzione di un pensiero, continuamente sottoposto a verifiche e revisioni, dialettico ma mai improvvisato o soggettivo.

La scelta di una scultura, di un'opera d'arte contemporanea, come tema d'indagine, è strumentale al voler metter in evidenza le finalità dell'intervento sull'opera e sulla sua valenza artistica ed estetica, senza

che il ricorso agli alibi della rifunzionalizzazione, mascherino, di fatto, la deviazione rispetto alle esigenze meramente conservative dell'intervento. Non si tratta qui di sacrificare la materia originaria al tema dell'uso, alla fruizione di una struttura. Nel restauro dell'opera di Festa, una volta messa in sicurezza la struttura, apposto il copriferro saltato, bonificata l'armatura corrosa e sarcite le lesioni che attualmente ne precludono la fruizione, cosa resterà dell'opera stessa? Il famoso blu-Klein, la tinta della dimensione "immateriale dell'universo", sarà irrimediabilmente solcato dalle striature dei betoncini grigiastri. Sarà una nuova tinta a perpetuare il valore simbolico dell'opera? O si continuerà a guardare alla Finestra sul Mare come ad una rovina del XX secolo? O, ancora, si accetterà il carattere effimero dell'arte contemporanea e, decretando la fine materiale della vecchia finestra, se ne costruirà accanto una nuova?

«Nuovi accorgimenti devono essere usati per opere nuovissime, fatte di materiali estranei alla tradizione antica (...) che richiedono una manutenzione continua (...) I materiali di oggi sono diversissimi da quelli usati nell'arte del passato (...) il processo di invecchiamento non è ancora terminato (...) Possono la teoria e la prassi del restauro dell'arte antica – e in particolare le idee di Cesare Brandi – essere applicate al restauro dell'arte contemporanea? (...) cosa dire di opere la cui esecuzione è – per espressa volontà dell'artista – demandata a terzi? (...) Ma, se in questa arte ciò che conta e soprattutto l'idea, il rispetto più completo dell'originaria intenzione estetica dell'artista si deve davvero ricercare nell'esaltazione dell'oggetto? E' quello che successe a Duchamp, che allora – anche per ovvi motivi di mercato – replicò tanti suoi *ready-made* del 1913-1923. Ma davvero queste cose sono uguali a quelle di prima? Non credo, e la mia opinione coincide con l'atteggiamento dei musei e con le quotazioni del mercato»³⁵.

Ed ancora, in riferimento alla conservazione delle opere moderne della Tate Gallery di Londra, così sintetizza Roy A. Perry «intervenendo sulle opere moderne ci proponiamo di limitare l'inevitabile tasso di

³⁵ P. Montorsi, *Una teoria del restauro contemporaneo*, in L. Righi, (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Fiesole 1992, pp. 12-15.

deterioramento e di proteggerle dai danni, riducendo al minimo il bisogno di futuri restauri. Un'opera restaurata, non importa quanto abilmente, non può avere lo stesso valore culturale di un'opera ben conservata»³⁶.

Ci tornano in mente le parole di John Ruskin che nella *Lampada della Memoria* denunciava «il cosiddetto restauro è la peggior forma di distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa ditrutta»³⁷.

³⁶ R. A. Perry, *Conservare il mutamento: la tutela dei quadri moderni alla Tate Gallery*, in L. Righi, (a cura di), op. cit., p. 59.

³⁷ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare*, in «Restauro», 2003, 164, p. 77.

La continuità dell'uso: le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo



Fig 1 - Palermo, Palazzo della SGES, prospetto su via De Cosimi.

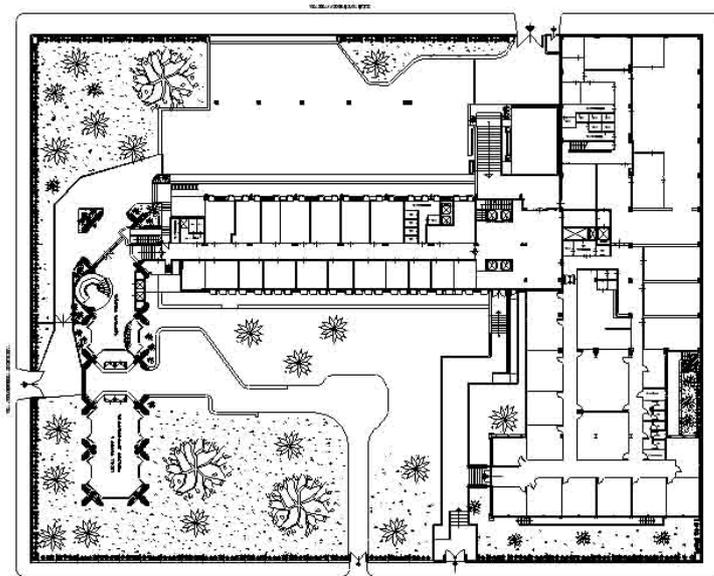


Fig 2 - Palermo, Palazzo SGES, piano rialzato prima del 1997.

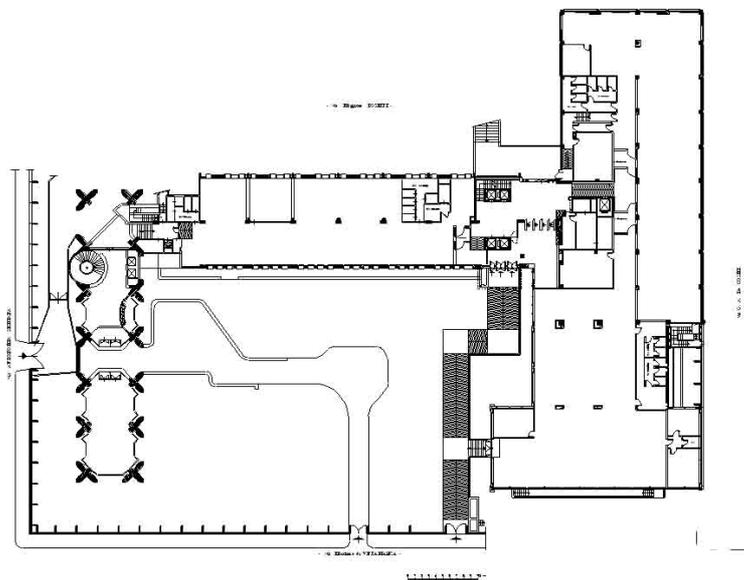


Fig 3 - Palermo, Palazzo SGES, piano rialzato dopo il

La continuità dell'uso: le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo



Fig 4 Palermo, Palazzo SGES, viste della scala elicoidale.



Fig 5 Palermo, Palazzo SGES, viste della scala elicoidale.



Fig 6 - Palermo, Palazzo SGES, viste della scala elicoidale.

La continuità dell'uso: le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo



Fig 7 Palermo, Palazzo SGES, piano rialzato, ascensore interno.



Fig 8, 9 Palermo, Palazzo SGES, piano quarto, nuovi ascensori e rivestimento della parete originaria in cemento bocciardato.



Fig 10, 11 Palermo, Palazzo SGES, scala di servizio, corpo centrale.

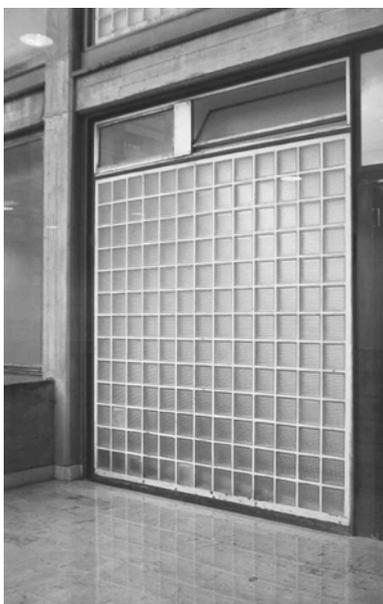


Fig 12 Palermo, Palazzo SGES, vetrata del corpo su via De Cosimi.

La continuità dell'uso: le trasformazioni del Palazzo Enel-Sges di Samonà a Palermo



Fig 13, 14 Palermo, Palazzo SGES, piano quarto, uffici dell'*open space* e vista del corridoio interno.



Fig. 1 Gibellina, Casa del Farmacista, 1980, F. Purini, L. Thermes.



Fig. 2 Gibellina, Palazzo Di Lorenzo, 1981, F. Venezia.



Fig. 3 Gibellina, Palazzo Di Lorenzo, ingresso esterno.



Fig. 4 Gibellina, Palazzo Di Lorenzo, installazione 1° livello.



Fig. 5 Gibellina, Ingresso del Belice, 1981, P. Consagra.

Gibellina la Nuova: problematiche di conservazione



Fig. 6 Gibellina, Cretto, 1980, A. Burri, panorama.



Fig. 7 Gibellina, Cretto, 1980, A. Burri, panorama.

La contemplazione dell'oggetto: la "Fiumara d'Arte" di Tusa.



Fig. 1 Fiumara di Tusa, La materia poteva non esserci, 1986, P. Consagra.



Fig. 2 Castel di Lucio , Labirinto di Arianna, 1989, I. Lanfredini



Fig. 3 Motta D'Affermo, Energia Mediterranea, 1989 A. Di Palma.

La contemplazione dell'oggetto: la "Fiumara d'Arte" di Tusa.



Fig. 4 Villa Margi, Monumento ad un poeta morto, 1989, T. Festa.



Fig. 5 Villa Margi, Monumento ad un poeta morto, 2005, la “chiusura” dell’opera.

La contemplazione dell'oggetto: la "Fiumara d'Arte" di Tusa.



Fig. 5 Villa Margi, Monumento ad un poeta morto, particolare del degrado.

LA QUARTA DIMENSIONE DEL MODERNO

7.1 - La memoria e il presente

« $AB = \sqrt{x^2 + y^2 + z^2 - (ct)^2}$ dove a x y e z corrispondono... lunghezza, larghezza e altezza, a c la massima velocità concepibile (quella della luce, oltre la quale non si dà più materia) e a t il tempo: che quindi viene a comportarsi come un'autentica quarta dimensione...La sua scoperta non comporta quindi una vistosa rivoluzione del nostro campo sensoriale...Il tempo è una dimensione, per così dire, intellettuale»¹.

Edwin A. Abbott

«Possiamo vivere senza di lei (l'architettura) e possiamo venerare senza di lei, ma non possiamo ricordare senza di lei»².
John Ruskin

Nel transito di significati e di esperienze tra passato, presente e futuro, la memoria è stata, storicamente, il tramite privilegiato.

«Oggi la posizione e la funzione sociale della memoria appaiono seriamente compromesse (...) Le società odierne dell'Occidente, tecnicamente progredite, pensano se stesse come fonti autonome e autosufficienti dei valori di orientamento e di comportamento di cui hanno bisogno. Per questi valori si pensa non vi sia nulla da imparare dal passato. La rapidità evolutiva delle tecniche produttive tende a rendere

¹ M. D'Amico, Prefazione a Edwin A. Abbott, *Flatlandia*, Milano 2005.

² John Ruskin, *The seven Lamps of Architecture*, cap. VI, trad. it. a cura di R. M. Pivetti, Milano 1981.

obsoleta l'esperienza»³. Nella rincorsa frenetica della novità la memoria del passato diventa un bagaglio imbarazzante. «Più il passato da ricordare è scomodo, più sarà al centro di negoziazioni incandescenti, più è probabile che dia esito a rappresentazioni ambivalenti»⁴.

Il racconto del tempo trascorso è influenzato dal modo specifico di intendere e definire il tempo. Immanuel Kant respinse la teoria newtoniana del tempo assoluto, oggettivo e affermò che «il tempo era una forma soggettiva ossia il fondamento dell'intera esperienza (...) Newton credeva che nessun accadimento nel mondo materiale potesse influire sul flusso del tempo, ma Einstein dimostrò con una teoria rivoluzionaria l'interazione di tempo e materia»⁵.

La questione si complica all'ingresso di altre varianti interpretative. Studi di psicologia e di sociologia hanno osservato come nei sogni, nella religione e nella magia si verificano delle modificazioni sensibili della continuità e irreversibilità del tempo.

Freud esamina nell'*Interpretazione dei sogni* il modo in cui la sequenza delle esperienze nel corso della nostra vita cosciente è riordinata, per adattarsi alle necessità della mente che sogna. «Il foro psichico della nostra vita istintuale, del processo primario, ignora del tutto le esigenze della logica e dello spazio, così come del tempo».

Due studiosi dei primi del Novecento, Henri Hubert e Marcel Mauss, postulano nel *Sommario della rappresentazione del tempo nella religione e nella magia* (1909), che il tempo ha una funzione sociale e «fornisce una struttura all'esperienza qualitativa della successione piuttosto che a quella quantitativa (...) considerano il tempo come eterogeneo, discontinuo, dilatabile e parzialmente reversibile (...) suggerirono che esso è qualitativo, composto di giorni e stagioni particolari». Il tempo sacro è implicitamente discontinuo, grazie ad

³ R. Di Stefano, *La Carta di Venezia e la conservazione dei valori*, in «Restauro», 1995, 131-132, p. 32.

⁴ A. Tota, *Sociologie dell'arte*, Roma 2002, p. 90.

⁵ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1995, pp. 41-42.

eventi eccezionali, come l'apparizione della divinità, che provocano un'interruzione nella continuità della successione degli istanti.

Il tempo può essere anche dilatato, così come «gli eroi possono vivere anni di vita magica in un'ora dell'esistenza umana ordinaria». Virginia Woolf credeva nella vocazione dello scrittore ad andare oltre il tempo, a superare «la formale linea ferroviaria della frase (...) Questo spaventoso compito narrativo del realista: andare avanti dal pranzo alla cena, è falso, irrealmente puramente convenzionale»⁶.

Il tempo del “puro conservatore” è «sicuramente lineare e irreversibile, assolutamente non ciclico e reversibile come invece lo vorrebbe considerare il “restauratore”»⁷.

«Cos'è dunque il tempo?» si chiedeva S. Agostino, oltre quindici secoli fa. «Se nessuno mi interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi mi interroga, non lo so». Il tempo appare come un'entità che dona il senso all'esperienza umana in quanto è un «distendersi della vita interiore dell'uomo attraverso l'attenzione, la memoria e l'aspettazione, nella continuità interiore della coscienza che conserva dentro di sé il passato e protende verso il futuro»⁸.

La rivoluzione ideologica portata avanti da romanzieri, psichiatri e sociologi altera la tradizionale distinzione tra un tempo personale, che scorre ubbidiente a lato del progressivo percorso del tempo pubblico. Il tempo pubblico, «si costruisce continuamente per mezzo dell'attività di produzione di nuove rappresentazioni»⁹.

Ogni epoca, infatti, ha un senso caratteristico del passato. Per di più, «l'esperienza del passato varia considerevolmente secondo gli individui: per alcuni si estende molto indietro, ed in questo esperire i ricordi sono ordinati in modo coerente; altri smarriscono la traccia degli eventi quasi subito dopo il loro accadere, e confondono sequenze di quel

⁶ Ibidem.

⁷ M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare*, in «Restauro», 2003, 164, p. 104.

⁸ N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. I, Torino 1979, p. 325.

⁹ S. Kern, *Il tempo e lo spazio...* op. cit., p. 43.

poco che rimane; altri ancora non possono dimenticare e si attardano nel passato a spese del presente e del futuro»¹⁰.

Nell'epoca moderna, la riflessione sul passato è indirizzata principalmente su alcune questioni: l'influenza del passato sul presente, il valore di quest'influenza e il modo più efficace per ritrovare un passato che è stato dimenticato.

I pensatori svilupparono un acuto senso del passato come fonte di identità (da conservare o da negare) in un mondo sempre più secolarizzato¹¹. Per Bergson il passato era una fonte di libertà, per Freud una promessa di salute mentale, per Proust una chiave per il paradiso. Altri ancora considerarono la perdita del senso del passato, una giustificazione alla nichilismo ed all'alienazione della civiltà della macchina.

«L'interesse in epoca moderna per il rapporto tra memoria e architettura non si è rivolto tanto ai monumenti intenzionali, quanto al ruolo svolto dalla memoria nella percezione delle opere architettoniche nella loro interezza, siano esse intenzionali o no»¹².

La descrizione di un'antica chiesa ad opera di Marcel Proust ed il saggio sociologico di Simmel su *La rovina*, rivelano la sensibilità del cuore della cultura del tempo per la capacità dell'architettura di imprimere il ricordo del passato nella materia costruita. Ciò che Proust vede in una chiesa Simmel lo trova in una rovina che rivitalizza e completa il passato nel presente.

Nel racconto *La strada di Swann*, la chiesa di Combray celebra il dramma della storia: la solidità delle sue mura custodiva «il rude e scabro secolo IX», le pietre sepolcrali che il tempo «aveva rese dolci», le vetrate istoriate ricoperte «della polvere dei secoli». La chiesa «occupava, se così si può dire, uno spazio di quattro dimensioni – *la quarta era quella del tempo* – che spiegava attraverso i secoli la sua nave, che, di galleria in

¹⁰ E. Minkowski, *Il tempo vissuto*, Torino 1971, pp. 152-174.

¹¹ S. Kern, *Il tempo e lo spazio...* op. cit., p. 51.

¹² A. Forty, *Parole e Edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna 2004, p. 213.

galleria, di cappella in cappella, pareva oltrepassare e superare non pochi metri soltanto, ma epoche successive donde usciva vittoriosa»¹³.

Analoghe battaglie l'architettura moderna sta affrontando con il contemporaneo senso del tempo e del ricordo. Il suo "uscirne vittoriosa" significherà poterne ancora parlare, tra cento anni, come di una consistenza fisica e non solo di un ricordo fotografico.

7.2 - *Il percorso nel tempo delle architetture del Novecento*

«Di là, dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide, città bianca, ben esposta alla luce della luna, con vie che girano su se stesse come un gomito. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono di inseguirla»¹⁴.

Come gli uomini di Zobeide, è lo stesso sogno che anima il fervore degli "amanti": il rapimento emozionale, la tensione verso l'oggetto del desiderio. L'architetto, animato da questa corrispondenza di amorosi sensi, è rivolto verso le architetture, sinuose figure che sfuggono al chiaro di luna. Sfuggono alla comprensione, al "possesso" bloccato nello scorrere del tempo, si evolvono, nostro malgrado, seguendo percorsi imprevedibili ed inarrestabili.

L'analisi del rapporto che la moderna cultura del restauro intrattiene con la materia del proprio operare, offre il fianco a metafore ed allusioni suggestive, accattivanti e talora persino fuorvianti, ma le sole forse in grado di aprire nuove suscettibilità significative ed ermeneutiche.

Amante non corrisposto ma indomito, il restauratore persevera nel suo sogno di inseguimento dell'amata; a volte, in preda allo sconforto, ne

¹³ M. Proust, *La strada di Swann*, Torino 1969, p. 67.

¹⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996.

costruisce un modello, una copia inanimata da ammirare in solitudine, e la tiene lì bloccata e in suo potere.

Se puro e disinteressato, guarda da lontano il cammino della sua ninfa, raccogliendo i cocci e porgendo il braccio alle cadute, sostegno muto e rispettoso.

Amante passionale, si fonde in un tutt'uno con l'amata; impossibile distinguere dove comincia l'uno e finisce l'altro, in un'interazione di materia antica e nuova, sotto gli occhi distratti del tempo.

Come nel sogno di Calvino l'amata sfugge, si nasconde e vano è per gli uomini costruire trappole per imprigionarla: «nessuno di loro, né nel sonno né da veglio, vide mai più la donna»¹⁵.

Non ci resta che sognare, quindi, e continuare in questa tensione verso un obiettivo comune: l'amore per l'architettura.

Occorre liberare la mente dai pregiudizi e dalle posizioni precostituite, fare "tabula rasa" e dedicarsi al raggiungimento di uno stadio "innocente", pronto all'apprendimento e all'indagine, all'inseguimento della verità, quant'anche irraggiungibile.

Tanto presuppone il rispetto, la volontà di indagare ogni orientamento, ogni sistema di riferimento o codice interpretativo, in maniera obiettiva e scientifica; "ascoltare" l'architettura senza cercare riscontri in schemi precostituiti.

Anche l'architettura più oscura e impenetrabile "parla", se messa nelle condizioni di comunicare il messaggio impresso nelle pietre, nelle ombre, nei pieni e nei vuoti. Compito dell'amante dell'architettura è ascoltare; così l'ascolto prepara alla conoscenza. Questo è il momento fondante del lavoro, in riferimento ad una tematica che si presta facilmente a fraintendimenti e sbrigative soluzioni.

Lungi dal costruire trappole o labirinti, il cammino è guidato da una tensione continua verso il recepimento di un messaggio che, ancor prima che essere conservato va decifrato e compreso, va calato nella realtà del modo contemporaneo.

¹⁵ Ivi.

Ma l'amore per ciò che è stato, è gradito agli dei ed agli uomini, poiché il tempo ha disteso il velo dell'oblio sui "documenti di civiltà e di barbarie", trasformandoli in monumenti e glorie nazionali¹⁶.

Più difficile e contrastato l'amore per ciò che è moderno, per le tracce di quell'architettura che appartiene alla civiltà contemporanea e che, cresce e invecchia con noi.

Dobbiamo confrontarci con chi c'è accanto, con chi riflette le nostre contraddizioni e la nostra angoscia, ed in tale direzione ci sovviene, in parte, lo studio e la comprensione dei valori della modernità, l'individuazione dei meccanismi e dei criteri che regolano la produzione, la fruizione e il recepimento dell'opera architettonica, del testo moderno. Un argomento quanto mai complesso, che ci obbliga a fare i conti con i temi fondanti della civiltà contemporanea e, fra questi, con il ruolo dell'arte nella società industriale avanzata, con i nuovi significati assunti in relazione alle profonde trasformazioni sociali, economico-produttive e tecnologiche.

Ancor prima che un problema di tecnica o di prassi, la conservazione dei materiali moderni, deperibili, è un problema di definizione e messa a punto del valore e delle finalità connesse al ruolo dell'opera ed all'intervento che la riguarda.

L'esame analitico dei criteri per la conservazione dell'architettura della modernità, in massima parte costruita nel Novecento, rischia di risolversi nella constatazione della sua caducità, nel suo tendere all'oblio, nell'evidenza delle prestazioni ma anche e soprattutto dei limiti tecnologici di progettazione o di esecuzione; in sostanza, nella constatazione di trovarsi di fronte ad architetture di una civiltà di massa, largamente prefabbricate ed assemblate nei componenti, dove le istanze funzionali non hanno mai preso in reale considerazione il tema della durabilità e permanenza di queste architetture nel mondo.

¹⁶ Cfr. F. La Regina, *Documenti di civiltà e barbarie*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e urbanistica dei centri antichi», 1981, 55.

Le stesse esigenze di produzione e riproduzione del ciclo industriale (dell'acciaio, del cemento, della componentistica, etc.) esigono non la permanenza, ma il rapido consumo e il ricambio sistematico e costante delle opere prodotte.

Il decadimento è sin dall'inizio previsto e programmato, il consumo rapido è parte integrante del progetto del moderno. Ciò che a prima vista appare come una manifestazione naturale, è in realtà un disegno dell'uomo. E' la stessa civiltà industriale a rigettare, rifiutare i prodotti della propria architettura in un'esplosione di degenerazioni materiche e strutturali, carbonatazioni, ossidazioni, distacchi del copriferro, esplosioni e lacerazioni delle superfici vetrate e così via.

Per questo motivo l'interesse per il testo moderno assomiglia spesso ad una sorta di accanimento terapeutico, mosso dalla preoccupazione di trovare rimedi, apporre bendaggi, senza predisporre all'ascolto del messaggio che la flebile voce del moderno continua a sussurrare, coperta e resa vana dal fragore dell'operoso cantiere di restauro. In questo agire frenetico ed affannato sembra mancare la lentezza sapiente di chi ha chiaro un obiettivo, di chi intravede nel proprio agire il raggiungimento di un fine.

Si è detto: meglio agire che stare a guardare! Ma non sembra che la mano scollegata dagli impulsi della mente possa produrre gesti sensati. Il restauro va inteso come atto non meramente tecnico, ma criticamente e culturalmente orientato. «A tal riguardo, l'ottimismo ufficiale che esorta a darsi da fare, non perder tempo in chiacchiere è troppo sospetto per essere preso sul serio, ma ciò non impedisce che si registrino progressi notevoli nel campo della fruizione e della conservazione delle risorse culturalmente significative (...) Il pragmatismo totale nel modo di affrontare la questione del significato connesso all'attività conservativa viene giustificato con l'urgenza improrogabile di assicurare un futuro al nostro passato (...) In realtà il problema è molto più complesso, al punto che ogni affermazione in tal senso può essere avanzata soltanto come

ipotesi di lavoro o come indicazione di una tesi che deve essere sviluppata e dimostrata»¹⁷.

È il “momento del riconoscimento” dei significati che rischia di venire meno nell’attenzione esclusiva ai prodotti dell’architettura moderna. Non si guarda tanto l’opera moderna ma il materiale: il cemento, il ferro, il vetro che la compone e, nel soffermarsi sulle problematiche della conservazione (o, dovremmo dire del ripristino) di questi ultimi, si rischia di non comprendere il reale significato connesso alla tra-mandamento dell’architettura moderna nella sua totalità di significati-simboli.

Il discernimento posto, quindi, a monte dell’intervento, e non viceversa come auto-justificazione di scelte obbligate, suggerite dalla tecnica.

«L’ambito concettuale e problematico è tale da esigere analisi puntuali con l’obiettivo di cogliere, in un’esperienza accertabile lungo l’arco complessivo del proprio itinerario, il significato non aleatorio del dialogo che la moderna società ha istituito con la storia, le sue forme e i suoi materiali»¹⁸.

Questo per la constatazione della vastità delle trattazioni sull’intervento pratico, esecutivo su opere pur bisognose di attenzione che quasi mai argomentano scelte e programmi con l’attenzione al dibattito culturale circa la comprensione del testo ed il momento di individuazione dei significati di cui l’opera è portavoce, insito nel momento critico del riconoscimento brandiano.

La carenza di argomentazioni teoriche dichiarate alla base degli interventi sul costruito sembra considerare in linea di massima risolta e superata la questione dell’interpretazione delle norme teoriche ed operative, in base alle quali si può esprimere una valutazione circa l’effettiva rispondenza dei modi di intervento sulle “testimonianze materiali aventi valore di civiltà”.

¹⁷ F. La Regina, *Documenti di civiltà e barbarie*, op. cit., pp. 5-87.

¹⁸ *Ibidem*.

Sono i modi che conducono alla nascita dell'opera, all'attribuzione di significati-simboli, a custodire la chiave di lettura delle finalità di un'opera consegnata al mondo, alla collettività, e della sua durabilità, ossia del suo rapporto con il tempo.

È questo che per l'opera moderna può rappresentare la vera entità caratterizzante e l'elemento di differenziazione col mondo che precede la moderna civiltà industriale. «Il vero problema consiste nello stabilire con chiarezza le modalità di incontro fra immagini ed impronte di civiltà diverse, immagini ed impronte che, quando si riferiscono alla civiltà attuale e a quelle preindustriali, risultano sommariamente distinguibili. Questa distinzione non è banale, solo se la si riferisce al rapporto fra oggetti unici e irriproducibili, da un lato, ed oggetti la cui riproducibilità tecnica è pressoché illimitata, da un altro lato. L'esistenza di oggetti così diversi, sui cui connotati e significati Walter Benjamin ha aperto una feconda via analitica e critica, pone problemi complessi di natura metodologica e concettuale per quanto attiene il loro restauro, ma offre anche indicazioni interessanti per la possibilità di sviluppare ulteriormente (non «rifondare») la moderna teoria del restauro»¹⁹.

La riflessione di Francesco La Regina ci invita a considerare le peculiarità dell'architettura moderna nel momento stesso in cui ci accostiamo ad esse, le guardiamo come beni culturali, inserendole di diritto nel circuito conservativo. L'invito alla valutazione degli orientamenti da seguire, nell'indirizzare le scelte operative, rimanda all'individuazione dei caratteri che qualificano ai nostri occhi i "beni culturali", le opere da conservare e tutelare. Individuando tali caratteri in quelli "della unicità, insostituibilità ed irriproducibilità (nel senso del rispetto dell'autenticità)", sorge spontaneo l'interrogativo circa la possibilità o meno di «riferire questa problematica concettuale ed operativa alle testimonianze materiali della civiltà industriale, senza che ciò comporti un arbitrario travisamento dei significati più genuini di tali testimonianze», e in linea più generale si intravede il pericolo di

¹⁹ F. La Regina, *Documenti di civiltà e barbarie*, op. cit., p. 85.

fuorvianti, arbitrarie selezioni che rischiano di mutilare irreversibilmente il patrimonio della modernità, i manufatti del Novecento.

L'invito alla riflessione ed alla conoscenza-comprensione del ruolo dell'opera moderna deve considerarsi quindi come antidoto alla applicazione di pacchetti preconfezionati, ricette onnicomprensive su opere e testi di un linguaggio che ancora esperisce e abbisogna della riflessione sul proprio passato prossimo per meglio argomentare ed interpretare il sentimento del presente.

Mai come nel caso del moderno, l'atto del restauro è atto critico di riconsiderazione dei rapporti fra presente e passato, in vista della valutazione sui modi e sulla legittimità di un possibile trasferimento al futuro di almeno una quota parte della nostra architettura. In quest'ottica il restauro può svolgere un ruolo fondamentale di collegamento fra il momento critico e quello operativo, nel più ampio processo di restituzione dell'opera al circuito della tutela, valorizzazione e fruizione.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Le fonti, riportate in ordine alfabetico, sono differenziate in due sezioni: riviste e periodici e testi.

1. Dal cantiere artigianale al cantiere dell'industrializzazione

Riviste e periodici:

A. Colquhoun, *Tipo, forma e funzione*, in «Casabella», 1980, 463/464.

J. Gluber, *Il sogno della macchina produce mostri?*, in «Casabella» 1980, 463/464.

T. Hilbert, *Una polemica sul funzionalismo: Teige-Le Corbusier 1929*, in «Casabella» 1980, 463/464.

A. Lonni, *Cantieri: luoghi reali e simbolici del cambiamento*, in «Identità e Differenze», Catalogo della mostra fotografica, Torino 2002.

A. Saggio, *Dom-ino 1989. Tessuto residenziale e progetto urbano* in «Storia della Città», 1990, 50.

A. Saggio, *Architettura e informatica. la rivoluzione informatica*, in «Costruire», 1998, 180.

A. Saggio, *La via dei simboli. il ritorno del monumento*, in «Costruire», 1998, 182.

Testi:

A. Lonni, *Migrazioni, Cultura, Economia*, Milano 2003.

G. C. Argan, *Progetto e destino*, Torino 1955.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini, , Torino 1966.

M. Cacciari, *Metropolis*, Roma, 1973.

F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Bari 1982.

G. Foti (a cura di), *Colloqui d'Architettura tra tecnologia e progettazione*, Rimini 1998.

S. Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Milano 1984.

K. Kumar, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Torino 2000.

F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004.

G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia, Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma 1971.

A. Saggio, *Documentazione e analisi dell'architettura Contemporanea*, Quaderno II Laboratorio di Disegno Automatico, Perugia 1991.

G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma 1998.

M. Weber, *La città*, a cura di E. Paci e L. Sichirollo, Milano 1979.

2. Notazioni sul concetto di moderno

Riviste e periodici:

L. Benevolo, *I maestri si allontanano*, in «Casabella», 1983, 497.

O. Bohigas, *Il Gatepac tra avanguardia e rivoluzione*, in «Casabella», 1980, 463/464.

M. Ciampa, *Domande a Giobbe. Modernità e dolore*, colloqui con G. Mura, M. Cacciari, G. Gaeta, M. Trevi, S. Givone, B. Forte, Milano 2005.

G. Ciucci, *Il mito del Movimento Moderno e le vicende del Ciam*, in «Casabella», 1980, 463/464.

I. De Solà-Morales, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in «Lotus International», 1985, 46.

H. Muthesius, *Il moderno in architettura*, «Casabella» 1981, 473.

T. Maldonado, *Il movimento moderno e la questione post*, in «Casabella», 1980, 463/464.

E. Mantero, *Città e architettura nel razionalismo italiano*, in «Casabella» 1980, 463/464.

H. Nagele, *Carnet des travaux*, «Domus», 1984, 649.

V. Quilici, *La lezione del costruttivismo*, in «Casabella» 1980, 463/464.

L. Sapak, *Villa Tugendhat, Brno (:928-1930)*, in «Domus», 1986, 678.

M. L. Scalvini, *Il nuovo di ieri*, «Domus», 1984, 649.

M. Tafuri, *La tecnica delle avanguardie*, in «Casabella» 1980, 463/464.

P. G. Tanca, *Architettura effimera e nonna Dada*, in «Casabella», 1980, 463/464.

G. Vattimo, *Il museo e l'esperienza dell'arte nella post-modernità*, in «Rivista di Estetica», 1991, 37.

G. Vattimo, *Morte o tramonto dell'arte*, in «Rivista di Estetica», 1980, 4.

G. Vattimo, *Tradizione e pensiero debole*, in G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano 1983.

G. Vattimo, *Postmoderno, tecnologia, ontologia*, in «Micromega», 1990, 4/90.

Testi:

AA.VV., *Orizzonti e progetti dell'estetica*, Parma 1980.

A. Alfani, G. Carbonara, F. Pinci, C. Severati, (a cura di), *Costruire e abitare. Gli edifici e gli arredi per la Weissenhofsiedlung di Stoccarda*, Roma 1992.

G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

P. Barbera, *Architettura in Sicilia fra le due guerre*, Palermo 2002.

W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, , Torino 1995.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. Filippini, , Torino 1966.

M. Bonaiti, (a cura di), *Architettura è: Louis I. Kahn, gli scritti*, Milano 2002.

M. Cacciari, *Metropolis*, Roma 1973.

M. Civita, (a cura di), *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987.

C. Cresti, *Appunti storici e critici sull'architettura italiana del 1900 ad oggi*, Firenze 1971.

M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Bologna 1988.

R. De Fusco, *L'idea di architettura*, Milano 1968.

G. De Gennaro, *Emmanuel Lévinas profeta della modernità*, Roma 2001.

A. De Luca, *Lionello Venturi. La via dell'arte moderna*, Napoli 2004.

M. De Michelis, A. Kohlmeyer, (a cura di), *Bauhaus 1919-1933, da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, Milano 1996.

C. De Seta, (a cura di), *G. P., Architettura e città durante il fascismo*, Bari 1976.

C. De Seta, *L'architettura della modernità tra crisi e rinascite*, Torino 2002.

P. Derossi, *Modernità senza avanguardia*, Milano 1990.

G. Dorfless, *Il divenire delle arti*, Milano 1999.

G. Dorfless, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino 1983.

E. Franzini, *I Nomi dell'estetica*, Milano 2003.

D. Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, tr. it. a cura di U. Livini, Bologna 1992.

A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, trad. it. di A. Burger Cori, Milano 1967.

- J. Glusberg, *Moderno - Postmoderno*, Buenos Aires 1993.
- V. Gregotti (a cura di), in *Architettura, Urbanistica e disegno industriale*, Milano 1967.
- V. Gregotti, *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Torino 1999.
- G. Gresleri, *L'esprit Nouveau*, Milano 1978.
- M. J. Gorman - *Buckminster Fuller. Architettura in movimento*, Ginevra/Milano 2005.
- G. Guglielmi e E. Raimondi, (a cura di), *Scritti sull'arte*, Torino 1992.
- M. Heidegger, *Qual'è l'essenza nascosta della tecnica moderna*, trad. it a cura di G. Vattimo, U. Ugazio, Milano 1979.
- N. Heinich, *La sociologia dell'arte*, Bologna 2004.
- K. Kumar, *Le nuove teorie del mondo contemporaneo*, Torino 2000.
- E. Mantenero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari 1969.
- G. Mari, (a cura di), *Moderno postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, Milano 1987.
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino 1975.
- R. Moro, *Novecento. Il trionfo della contemporaneità e la possibilità dell'oblio*, Torino 1998.
- P. Panza, (a cura di), *Estetica dell'architettura*, Milano 1996.

G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia, Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma 1971.

L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano 1982.

L. Patetta, *Storia dell'architettura - Antologia critica*, Milano 1975.

M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna 1983.

R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

G. Ponti, *Amate l'architettura*, Milano 2004.

P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Roma 1980.

P. Portoghesi, *Postmodern: l'architettura nella società post-industriale*, Milano 1982

K. Popper, *La lezione di questo secolo: intervista di Giancarlo Bosetti*, Venezia 1992.

D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo*, trad. it a cura di S. Arecco, Torino 2002.

G. Simmel, *Arte e civiltà*, trad. it. a cura di D. Formaggio e L. Perucchi, Milano 1976.

A. Smithson, *Il periodo eroico dell'architettura moderna*, Milano 1981.

M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari 1970.

M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1976.

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*, Torino 1982.

R. Trevisiol, *Una modernità eterna*, Firenze 1999.

G. Vattimo, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milano 1985.

R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, trad. it. a cura di R. Gorjux e M. Rossi Paulis, Bari 1980.

B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino 1973.

B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950.

B. Zevi, *Storia e controscoria dell'architettura in Italia*, Roma 1997.

3. Modernità e tradizione nella cultura del restauro

Riviste e periodici:

P. G. Bardelli, R. Nelva, *Il recupero del moderno*, in «Modulo», 1991, 169.

C. Barucci, *Do.Co.Mo.Mo: un primo convegno internazionale sul restauro del Moderno*, in «Controspazio», 1990, 6.

M. Boriani, *Restauro e 'Moderno': conservazione, ripristino, copia*, in «Recuperare», 1989, 43.

M. Boriani, *Un paradosso per il restauro: gli edifici del Movimento Moderno*, in «A-Letheia», 1994, 4.

S. Boscarino, *Il restauro fra scienza e tecnica*, in «Progettare», 1985, 2.

C. Brandi, *E' sempre giusto ricostruire un tempio ?*, in «Corriere della Sera», 22-08-1978.

I. Bovio Marconi, *Problemi di restauro e difficoltà dell'anastilosi del tempio e di Selinunte*, in «Palladio», 1967, XVII, fasc. I- IV.

C. Cecchini, *Conservazione del Moderno, l'importanza di scegliere. A colloquio con Paolo Portoghesi*, in «AU Tecnologie», 1992, 8-9.

C. De Seta, *E' possibile restaurare rovine così affascinanti*, in «Paese Sera», 3-11-1977.

I. De Solà-Morales, F. Ramos, C. Cirici, *La ricostruzione del Padiglione di Mies a Barcellona*, in «Casabella», 1986, 526.

M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare*, in «Restauro», 2003, 164, p. 104.

M. Dezzi Bardeschi, *Piccolo viaggio apologetico fra i resti e i fantasmi del Moderno*, in «A-Letheia», 1994, 4.

M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non riprodurre il moderno*, in «Domus», 1984, 649.

F. M. De Sanctis, *Monumenti e siti in un mondo in crisi. La cultura e i suoi beni nella società contemporanea*, in «Restauro», 1999, 149.

E. Irace, *La conservazione del moderno*, in «Domus», 1984, 649.

F. La Regina, *Documenti di civiltà e di barbarie. Crisi della ragione storia e politica dei beni culturali*, in «Restauro», 1981, 55.

F. La Regina, *L'opera, l'attività, le istruzioni. Appunti su una definizione del restauro architettonico*, in «Palladio», 1999.

A. Leroy, *Dalla Bauhaus: il restauro e lo spirito del moderno*, in «Area», 1992, 12.

- L. Lilli, *Quelle rovine restano così*, in «La Repubblica», 31.10.1977.
- M. Mariani, *Esiste il restauro?*, in «Storia architettura», 1975, 2.
- G. Mazziotti, *Van Der Rohe può rivivere alla mostra*, in «Paese Sera», 2-03-1978.
- F. Perego, *Monumenti moderni, un'emergenza nuova*, «Edilizia Popolare», 1991, 216/217.
- G. Pirrone, *Un parco archeologico a Selinunte*, in «Palladio», 1967, XVII, fasc. I-IV.
- R. Romeo, *Un colosso per Giove*, in «Il Giornale», 15-09-1977.
- A. Sardo, *Il Movimento Moderno in Colombia, un caso di perfetta conservazione a Bogotà*, in «Recupero e Conservazione», IX, 52.
- V. Tiozzo, *Riflessioni sul restauro dell'Arte Contemporanea*, in «Progetto Restauro», 2001, 20.
- E. Vassallo, *Restauro, ricostruzione, riproduzione*, in «Storia Architettura», 1985, 1-2.
- E. Vassallo, *Tempo e memoria*, in «d'Architettura», 2003, 2.
- L. Veresani, (a cura di), *Al Bauhaus il 2° convegno internazionale sul restauro dell'architettura moderna*, in «Paesaggio urbano», 1992, 5.
- B. Zevi, *Il padiglione di Mies sarà ricostruito a Barcellona*, in «L'Architettura - cronache e storia», 1983, 338.
- B. Zevi, *Le Corbusier e il suo gemello*, in «L'Espresso», 25-09-1977.

F. Zurli, *L'architettura moderna a Roma - temi e problemi di tutela e restauro*, in «Edilizia Popolare», 1991, 216-217.

Testi:

AA.VV., *Il Cantiere della Conoscenza. Il cantiere di restauro*, Atti del VI convegno Scienza e Beni Culturali., Padova 1989

AA.VV., *Superfici dell'Architettura: Le finiture*, Atti del VII convegno internazionale Scienza e Beni Culturali., Venezia 1990.

H. Althofer, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, Firenze 1991.

A. Bellini, E. M. Manieri, V. Pastor, M. L. Scalvini, *Restauro architettonico: il tema dell'uso*, Ravenna 1990.

A. Bellini, (a cura di), *Tecniche della conservazione*, Milano 1994.

P. Bonifazio, *Olivetti costruisce: architettura moderna a Ivrea: guida al Museo a cielo aperto*, Milano 2001.

S. Boscarino, *Sul restauro architettonico*, Milano 1999.

G. Carbonara, *Avvicinamento al Restauro, Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997.

G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976.

S. Casiello, (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia 1996.

S. Casiello, (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli 2000.

S. Casiello, (a cura di), *Restauro: criteri, metodi, esperienze*, Napoli 1990.

A. Conti, *La conservazione del moderno: teoria e pratica. Una guida bibliografica*, Firenze 1993.

M. A. Crippa, (a cura di), *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Milano 1988.

A. Del Bufalo, *Gustavo Givannoni. Note e osservazioni integrate dalla consultazione dell'archivio presso il Centro Studi di Storia dell'architettura*, Roma 1982.

M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una "impossibile" teoria*, Milano 1991.

M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: due punto e da capo.*, Milano 2004.

M. G. Gimma, (a cura di), *Il restauro dell'Architettura moderna*, Viterbo 1993.

G. Giovannoni, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Roma 1945.

F. La Regina, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, Napoli 1992.

F. La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004

A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, trad. it. a cura di S. Scarrocchia, Bologna 1990.

N. Pirazzoli, *Il restauro dell'architettura moderna*, Ravenna 1999.

F. Purini, *Saper credere in architettura*, M. D. Morelli, (a cura di), Napoli 1998.

4. Carte, normativa e istruzioni operative

Riviste e periodici:

P. Caputo, *Oltre la punta dell'iceberg: la salvaguardia del patrimonio del XX secolo*, in «ΑΝΑΓΚΗ», 1994, 5.

R. Di Stefano, *La Carta di Venezia e la conservazione dei valori*, in «Restauro», 1995, 131-132

P. D'Addino Serravalle, *Il valore culturale*, in «Restauro», 1997, 140.

P. Nicoloso, *La "Carta del Restauro" di Giulio Carlo Argan*, in «Annali di architettura», 1994, 6.

M. G. Picchione, *La tutela delle opere di architettura contemporanea*, in «L'architetto italiano», 2004, 4

G. Rocchi, *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, in «Restauro», 1974, 15.

Testi:

AA.VV., *Beni Culturali: quali prospettive?*, Atti delle giornate di studio in ricordo di Giulio Carlo Argan: «Dal pensiero alle proposte e ai problemi attuali» (Venezia, 14-16 gennaio 1994), in «Arte Documento - Quaderni», 1995, 3.

F. Gurrieri, *Restauro e conservazione, Carte del restauro, Norme, Convenzioni e Mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Firenze 1992.

5. Problematiche tecniche e procedure nella conservazione del moderno

Riviste e periodici:

P.G. Bardelli, R. Nelva, *Interventi di recupero: criteri di scelta*, in «Modulo», 1988, 147.

F. Borsi, *Il restauro del Moderno: problemi e interrogativi*, in «A-Letheia», 1994, 4.

S. Boscarino, *Il restauro architettonico ed il tema della rifunzionalizzazione degli edifici*, in «Storia Architettura», 1988, I.

S. Boscarino, *Metodi operativi del restauro*, in «Restauro», 1977, 33/34.

G. Carbonara, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», 1978, 36.

G. Morabito, *La conservazione: patologie e tecniche d'intervento. Dibattito e problematiche intorno al restauro del Moderno*, in «AU Tecnologie», 1992, 8-9.

C. Varagnoli, *Un restauro a parte?*, in «Palladio», n. s., XI, 22, 1998, pp. 111-115.

Testi:

AA.VV., *Ripensare alla manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del XV convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, Venezia 1999.

AA.VV., *Architettura moderna in Italia. Documentazione e conservazione*, Atti del Primo Convegno Nazionale do.co.mo.mo Italia, Roma 1999.

AA.VV., *Architettura e materiali del Novecento*, Atti del XX convegno internazionale Scienza e Beni Culturali, Venezia 2004.

AA.VV., *Curare il moderno. I modi della tecnologia*, Atti del Primo Convegno Nazionale do.co.mo.mo sezione Piemonte, Venezia 2002.

M. D'Anselmo, *Dall'attenzione per la fabbrica al progetto di restauro*, in Atti del II Convegno (nazionale) Materiali e Tecniche per il Restauro (Cassino, 1 -2 ottobre 1999), Cassino, settembre 1999, pp. 303 – 312.

D'Anselmo M., *Manutenzione*, in AA.VV., *Manuale del restauro architettonico*, Roma, 2001, Sez. I, pp. 1-39;

R. Ientile, *Per un consolidamento consapevole dei beni architettonici*, Torino 2001.

G. K. Koenig, *L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note*, Firenze 1967.

M. Maniera, *Problemi di metodo nel rapporto tra storia dell'architettura e restauro*, XXI Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 1983.

P. Marconi, *Dal piccolo al grande restauro. Colore, struttura, architettura*, Padova 1988.

P. Marconi, *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattiti*, Padova 1993.

G. Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia, Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma 1971.

E. Siviero, *Durabilità delle opere in calcestruzzo*, Franco Angeli, Milano 1995.

C. Varagnoli, *L'architettura italiana del periodo fascista: dalla conoscenza al restauro*, in C. Robotti (a cura di), *Lo spazio mostre in Biblioteca*, San Salvo, Di Rico editore, 1994, pp. 117-122.

6. Teoria e pratica operativa: casi problematici della modernità

Riviste e periodici:

J. Abello, *Esculturas sobre la tierra*, in «El Pais», 2 settembre 1989.

A. Amendola, *Questa valle sarà un monumento*, in «Domenica del Corriere», 1986, 36.

M. Botta, Tavola rotonda “*L'arte e la città di Bergamo per salvare la Biblioteca di Viipuri*”, 3-6 giugno 1996.

A. Calabrò, *Musei insoliti. L'inaugurazione della Fiumara d'arte*, in «Europeo», 1986, 45.

R. Cascio, *Si scaldano le ruspe per il museo all'aperto di Fiumara d'arte*, in «Il Manifesto», 28 ottobre 1993.

L. Colonnelli, *Fiumara di guai*, in «Europeo», 1989, 33-34.

C. Costantini, *La fiumara di Tusa ha il suo museo all'aperto*, in «Il Messaggero», 14 ottobre 1986.

C. Costantini, *Un santuario dell'arte in riva al mare siciliano*, in «Il Messaggero», 27 giugno 1989.

M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare*, in «Restauro», 2003, 164.

C. De Biase, *Fervido laboratorio di idee*, in «Gazzetta del sud», 1 dicembre 1991.

F. De Sanctis, *Monumenti e siti in un mondo in crisi*, in «Restauro», 1999, 149.

N. Dragotto, *Sarà demolita una scultura sul torrente Tusa*, in «Giornale di Sicilia», 4 luglio 1990.

G. Fazio, *Vinca il buon senso. Fiumara d'arte è ormai patrimonio di tutti*, in «La Sicilia», 23 luglio 1990.

S. Ferro, *Gibellina, i colori dell'identità perduta*, in «Giornale di Sicilia», 15 novembre 1999.

A. Fortino, *Grandi sculture affidano al vento dolci melodie*, in «Il Soldo», 19 luglio 1986.

A. I. Lima, *Su Ludovico Quaroni*, in «L'Architettura - cronache e storia», 1995, 474.

F. Irace, *La Sicilia degli architetti*, in «Abitare», 1993, 320.

G. Marinoni, *Metamorfosi del centro urbano: il caso di Gibellina*, in «Lotus», 1991, 69.

S. Malatesta, *Quel Consagra va distrutto!*, in «La Repubblica», 16 luglio 1990.

F. Menna, *Consagra una scultura a cielo aperto*, in «Corriere della sera», 26 novembre 1986.

P. Nicolin, *Una via porticata. Franco Purini e Laura Thermes a Gibellina*, in «Lotus», 1991, 69.

L. Ortelli, *Architettura di muri. Il museo di Gibellina di Francesco Venezia*, in «Lotus», 1984, 42.

F. Purini, L. Thermes, *La casa del farmacista a Gibellina*, in «Controspazio», 1981, 3-4.

G. Polin, *Progettare con le rovine*, in «Abitare», 1993, 320.

F. Purini, *La casa del Farmacista di Gibellina: un cantiere nel Sud*, in «Lotus», 1983, 40.

S. Scalia, *Pazzo d'amore per l'arte*, in «La Sicilia», 5-8-1989.

B. Schisa, *Fiumara Amara*, «Il Venerdì.», 16 novembre 1990.

F. Taormina, *Architettura contemporanea in Sicilia. Le ragioni di una difficile identità*, in «Parametro», 1996, 215.

S. Trevisani, *L'arte che rinasce lungo la fumare*, in «Corriere del giorno», 16 ottobre 1993.

E. Vassallo, *Tempo e memoria*, in «d'Architettura», 2003, 20.

F. Venezia, *Il trasporto di un frammento. Il museo*, in «Lotus», 1981, 33.

F. Venezia, *La casa scoperciata*, in «Casabella», 1986, 524.

O. M. Ungers, S. M. Ungers, *Proposta per lo sviluppo del centro urbano. Progetto per la nuova città di Gibellina*, in «Lotus International», 1982, 36.

Testi:

AA.VV., *L'altra Italia: il Belice*, Milano 1970,

AA.VV. *Giuseppe Samonà 1923-1975. Cinquant'anni di architetture*, Roma 1975.

R. Bigi, G. Chiaramonte, G. Guidi, M. Jodice, *Gibellina utopia concreta*, Milano 1990.

M. S. Baborsky, *Franco Purini. Casa del Farmacista, Gibellina Nuova*, in *Architettura XX secolo*, Milano 2001.

M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Torino 2000.

A. Cagnardi, (a cura di), *Belice 1980. Luoghi, problemi, progetti dodici anni dopo il terremoto*, Venezia 1981.

C. Caldo, *Sottosviluppo e terremoto: la Valle del Belice*, Palermo 1975.

P. Consagra, *La città frontale*, Bari 1969.

S. Costanza, *I giorni di Gibellina*, Palermo 1980.

N. Cattedra (a cura di), *Gibellina utopia e realtà*, Roma 1993.

A. Cusumano, *La strada maestra. Memoria di Gibellina*, Alcamo 1997.

A. De Bonis, G. Gangemi, A. Renna, *Costruzione e progetto. La Valle del Belice*, Milano 1979.

G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, Milano 1997.

G. La Monica (a cura di), *Gibellina ideologia e utopia*, Palermo 1981.

G. C. Marino, (a cura di), *Terremoto in Sicilia*, Palermo 1968.

B. Messina, *Francesco Venezia architettura in Sicilia 1980-1993*, Napoli 1993.

M. Oddo, *Gibellina La nuova: attraverso la città di transizione*, Torino 2003.

A. Pes, T. Bonifacio, *Gibellina dalla A alla Z*, Palermo 2003.

G Pirrone, *Architettura del XX secolo in Italia – Palermo*, Genova 1971.

L. Righi, (a cura di), *Conservare l'arte contemporanea*, Fiesole 1992.

A. Sciascia, *L'architettura contemporanea a Palermo*, Palermo 1998.

7. La quarta dimensione del moderno

Riviste e periodici:

M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare*, in «Restauro», 2003, 164.

R. Di Stefano, *La Carta di Venezia e la conservazione dei valori*, in «Restauro», 1995, 131/132.

F. La Regina, *Documenti di civiltà e barbarie*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e urbanistica dei centri antichi», 1981, 55.

Testi:

N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. I, Torino 1979.

A. Abbott, *Flatlandia*, Milano 2005.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996.

A. Forty, *Parole e Edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Bologna 2004.

S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1995.

E. Minkowski, *Il tempo vissuto*, Torino 1971.

M. Proust, *La strada di Swann*, Torino 1969.

John Ruskin, *The seven Lamps of Architecture*, trad. it. a cura di R. M. Pivetti, Milano 1981.

A. Tota, *Sociologie dell'arte*, Roma 2002.