ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
ente del terzo settore

Quale **tutela** per il **patrimonio** architettonico **contemporaneo** ?

atti della giornata di studi

Quale tutela per il patrimonio architettonico contemporaneo?

Atti della giornata di studi
organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca
sotto l'Alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana
con il patrocinio dell'Ordine degli Architetti di Roma OAR

Roma, 20 novembre 2024

segreteria organizzativa
Barbara Reggio
Magda Romano

cura editoriale
Laura Bertolaccini

In copertina: Mario De Renzi, Progetto di casa a ville
sovrapposte in via Barnaba Oriani a Roma, 1947
Roma, Accademia Nazionale di San Luca ets
www.fondoderenzi.org

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza
l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore

Gli autori dei saggi restano a disposizione
per eventuali richieste di diritti sulle immagini pubblicate

© 2026 Accademia Nazionale di San Luca ets, Roma
www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-97610-42-7

Quale **tutela** per il **patrimonio** architettonico **contemporaneo**?

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
ente del terzo settore

Indice

7 Presentazione
Enrico Bordogna, Francesco Cellini, Angelo Torricelli

8 Tutta l'architettura è contemporanea
Marco Tirelli

10 La tutela del futuro
Marco Maria Sambo

1. Istituzioni e patrimonio culturale

13 Urbs, civitas, polis: per una tutela del rapporto tra uomo e città
Tomaso Montanari

16 Considerazioni sulla tutela del patrimonio architettonico in Italia
Ugo Carughi

23 Il dibattito per la "Legge sull'Architettura" all'inizio degli anni Duemila
Paolo Desideri

34 Il costruito contemporaneo: tutela, censimento, prospettive
Pio Baldi

39 Dalle fonti originarie un possibile "ricominciamento", anche per l'azione di tutela
Gentucca Canella

48 Esperienze di tutela e collaborazione istituzionale
Emanuela Carpani

2. Dei diritti degli autori

57 Sulla tutela dell'opera di architettura alla luce del diritto d'autore
Niccolò Rositani Suckert

67 Autori o fornitori di servizi?
Francesco Cellini

3. Temi, obiettivi, strategie della tutela

77 Architetture e Tempo
Paolo Zermani

84 Un patrimonio di città e contesti o un patrimonio di oggetti?
Angelo Torricelli

97 Successi, insidie e aporie nella tutela del moderno
María Margarita Segarra Lagunes

124 Restauro e coerenza
Gianni Braghieri

132 Alcuni esempi dimostrativi
Enrico Bordogna

141 Addizioni indesiderate
Lorenzo Carmassi

158 Tre casi dell'esercizio del diritto d'autore
Aimaro Oreglia d'Isola

Presentazione

L'attualità e l'importanza di questa giornata di studi nascono dalla condizione di rischio in cui si trova un sempre maggior numero di opere di architettura contemporanea di riconosciuto valore, a causa di interventi di manutenzione, adeguamento normativo e tecnologico, nuova destinazione funzionale o cambiamento dell'assetto proprietario. Tutti interventi che spesso rischiano di alterare irrimediabilmente le qualità espressive e la stessa percezione formale dell'opera originaria.

Il tema della tutela chiama in causa numerose questioni anche assai diverse tra loro: l'assetto legislativo e normativo; il ruolo delle soprintendenze e degli enti preposti a livello nazionale e locale; la verifica dell'efficacia operativa delle varie forme di vincolo e di tutela; lo studio di modalità specifiche dell'intervento di conservazione tali da preservare i valori espressivi e formali dell'opera. Tutto ciò nel quadro di un difficile rapporto tra le discipline del restauro e del progetto e nell'attuale fase di progressiva evanescenza del diritto di autore in architettura.

Con questo incontro, attraverso il contributo degli studiosi e delle personalità invitate, l'Accademia Nazionale di San Luca intende corrispondere alla propria responsabilità istituzionale verso un tema che investe tutte le discipline artistiche e le strutture culturali che la compongono.

Enrico Bordogna, Francesco Cellini, Angelo Torricelli
curatori della giornata di studi

Tutta l'architettura è contemporanea

La giornata di studi promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca nasce dalla necessità, sempre più urgente, di riconoscere appieno, all'architettura contemporanea, il suo valore culturale e artistico e di individuare le forme più appropriate per garantirne la tutela.

L'architettura del Novecento viene troppo spesso considerata in base alla sua sola funzionalità, anziché alla sua valenza artistica. Non si è affermata, nella coscienza civile e politica, quell'equivalenza tra architettura contemporanea e valore culturale ed estetico che siamo abituati a riconoscere al patrimonio architettonico dell'antichità. Un paradosso in un Paese come l'Italia, dove la storia e il patrimonio culturale ed artistico sono parte integrante della nostra identità.

Un esempio di questo scarso riconoscimento identitario è la storia dell'architettura italiana del secondo dopoguerra e, in particolare, quella di Roma, sopraffatta anche dalla speculazione edilizia, dall'abusivismo e da interessi spesso inconciliabili con la responsabilità collettiva nei confronti della forma urbana, dei suoi elementi e del suo tessuto.

È dunque necessario riconoscere che l'architettura contemporanea non è soltanto una risposta funzionale, ma è anche espressione della cultura e della sensibilità di un'epoca, non sempre, ma molto spesso, messa in atto da figure visionarie e creative, che hanno concepito il paesaggio urbano come un' opera d'arte.

Il Colosseo porta con sé una potente mitologia che rende quasi naturale la volontà di conservarlo, oltre alla spinta data dalla richiesta turistica e al conseguente ritorno economico. Per l'architettura contemporanea questo processo è più complesso e riguarda soprattutto opere eccezionali, immediatamente riconoscibili e legate a grandi architetti internazionali.

Solo occasionalmente (Giornate del FAI, Open House, etc.) viene riscoperta come parte integrante del patrimonio dell'architettura italiana e dunque come una parte fondamentale della nostra storia nazionale.

Per questo una giornata di studi come quella promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca assume un significato che, pur affrontandola, va oltre la discussione sugli strumenti legislativi, sui vincoli, sulle competenze istituzionali e sulle metodologie d'intervento. È soprattutto un tentativo di ricostruire una sensibilità: creare le condizioni perché un'opera architettonica venga riconosciuta e rispettata prima che il degrado e l'abbandono, o quantomeno la sciatteria data dall'uso quotidiano, se ne impossessino definitivamente; perché la tutela non intervenga soltanto quando il valore storico è ormai universalmente riconosciuto, ma riguardi anche ciò che appartiene al passato più prossimo e, in molti casi, al nostro stesso presente.

Come spesso mi capita di dire, «tutta l'arte è contemporanea». Ogni opera, indipendentemente dall'epoca in cui è stata concepita, continua infatti a vivere nel nostro presente. E questo vale anche per l'architettura. Riconoscerlo significa assumersi una responsabilità verso la città che abitiamo, rispetto a noi stessi e al nostro modo di abitarla e viverne gli spazi e nei confronti di quella che lasceremo a chi verrà dopo di noi.

L'Accademia Nazionale di San Luca è orgogliosa di essere motore di iniziative così importanti, attuali e necessarie.

Marco Tirelli

presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca
nel biennio 2023-2024

La tutela del futuro

Conservare il patrimonio architettonico contemporaneo permette di difendere la nostra eredità culturale. La tutela, la conservazione e il restauro dell'architettura moderna consentono di preservare il passato creando valore effettivo per il nostro Paese, rendendo possibile divulgare il fare architettonico novecentesco, costruendo una narrazione e generando un racconto utile alla città, perché un'opera considerata di rilevante interesse architettonico produce automaticamente ricchezza culturale e materiale.

Ma tutelare il moderno deve anche spingere a progettare nuova architettura per le nostre città, perché prima o poi dovremo anche costruire e ricostruire l'oggi, guardando al futuro per disegnare le architetture di particolare interesse architettonico del nostro domani.

Nelle grandi città europee questa *mixité* di fattori — il restauro della storia e le nuove visioni urbane — viene praticata ormai da anni, producendo risultati virtuosi con imponenti e bellissime guide all'architettura contemporanea — di questa o quella città — che puntualmente pubblicano opere del passato e contestualmente mostrano le numerose architetture contemporanee diventate i nuovi capolavori da tutelare, spingendo milioni di visitatori a fotografarle, a viverle, viaggiando, creando ricchezza materiale in giro per l'Europa e per il mondo.

Non si tratta solo di piccoli interventi di "agopuntura", ma di grandi visioni architettonico urbane.

Forse anche a Roma potremmo ripartire da qui: dalla valorizzazione del nostro passato novecentesco e del nostro patrimonio storico archeologico — restaurando e innestando il contemporaneo, quando è neces-

sario — per poi ricominciare a costruire centinaia di nuove visioni di architettura. Con la speranza di pubblicare, un giorno, la *Nuova Guida di Roma Contemporanea* con mille pagine dedicate alle nuove architetture della Capitale.

Marco Maria Sambo

architetto, direttore editoriale di AR Magazine, AR Web e delle pubblicazioni dell'Ordine degli Architetti P.P.C. di Roma e provincia / già segretario generale dell'Ordine dal 2021 al 2025

I. Istituzioni e patrimonio culturale



Mario Ridolfi, Ristrutturazione e ampliamento di casa Ottaviani a Norcia, 1976-1981
Roma, Accademia Nazionale di San Luca ets, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org

Urbs, civitas, polis: per una tutela del rapporto tra uomo e città

Tomaso Montanari

Mi avrebbe fatto molto piacere essere a Roma con voi, ma gli impegni istituzionali di rettore dell'Università per gli Stranieri di Siena, dal cui ufficio del Rettorato vi parlo, mi trattengono lontano da voi. Tuttavia, quando Francesco Cellini, che saluto e ringrazio, mi ha chiesto di darvi un saluto, di dire due parole in relazione a ciò che provo a dire nel mio recente libro *Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale*, ho pensato che in effetti mi faceva piacere. L'augurio che vi porgo all'inizio dei vostri lavori è di dedicare naturalmente tutta l'attenzione necessaria ai profili tecnici della tutela del patrimonio architettonico contemporaneo: leggi di tutela, cronologia da tutelare, processi, provvedimenti, prassi, e tutto questo è fondamentale.

L'importante è che alla dimensione necessariamente amministrativa del governo del patrimonio si accompagni ciò che forse non c'è sempre stato: il desiderio e la capacità di coinvolgere le cittadine e i cittadini in un processo di educazione che non sia paternalistico ma capace di restituire ai 'sovrani della repubblica' le chiavi per partecipare realmente non solo ai processi democratici, cosa sempre meno facile, ma alla vita delle cose, dei luoghi, degli edifici che accolgono la nostra di vita, anche quella sociale, burocratica, gli uffici pubblici, lo spazio pubblico.
Sappiamo quanto la forma della *polis*, della vita democratica, dipenda dalla forma dell'*urbs*, della città delle pietre: nel mezzo sappiamo bene c'è la *civitas*, la città dei cittadini. Ora queste cose possono essere slegate fra di loro o possono trovare un collegamento virtuoso, fatto anche della consapevolezza che non parliamo soltanto alla sfera cognitiva; ma forse, quando parliamo di luoghi, parliamo proprio a ciò che possiamo chiamare la sfera sentimentale, il coinvolgimento dei corpi, della memoria, delle comunità familiari: ciò che ci lega ai luoghi, ciò che ce li fa cari e anche ciò in cui i luoghi possono cambiarci in bene o in male.

Mi viene in mente una pagina che non ho incluso nel mio libro, ma ci sarebbe stata bene, è una pagina del breve e incompiuto trattatello di pedagogia che Pier Paolo Pasolini nel 1975, poco prima di morire, dedica a Gennariello[1], questo immaginario ragazzo napoletano per cui si inventa anche un nome che nel napoletano non suonerebbe esattamente così[2]. Parlando di che cosa sia l'educazione irriflessa che ciascuno di noi riceve fin dalla nascita, Pasolini, in una pagina veramente memorabile, si dedica agli oggetti e alle cose e ai luoghi in cui si cresce. Ne leggo qualche brano: «Ma se negli oggetti e le cose le cui immagini mi sono rimaste fisse nel ricordo, come quelle di un sogno indelebile, precipita e si concentra tutto un mondo di 'memorie' che da quelle immagini è rievocato in un solo istante, se cioè quegli oggetti e quelle cose sono contenenti, dentro cui è raccolto un universo che io posso estrarre da essi e osservare, nel tempo stesso, quegli oggetti e quelle cose sono anche qualcos'altro che un contenente».

Lo spazio pubblico non è solo un contenitore. In generale l'universo di oggetti, luoghi, cose e spazi che accolgono lo svilupparsi della nostra vita fin dalla prima infanzia è un punto fondamentale. L'educazione, la formazione dei bambini e delle bambine allo spazio e al patrimonio architettonico è qualcosa che abbiamo sempre eluso come collettività; è qualcosa verso cui bisognerebbe reindirizzare la nostra cura. Pensiamo anche ai corsi, gli scarsi corsi di storia dell'arte delle scuole italiane: tempo fa un'associazione delle storiche italiane aveva proposto di sostituire gli insegnamenti della storia e dell'arte, nella scuola primaria, con un'unica materia che portasse i ragazzi e le ragazze, i bambini e le bambine, fuori dalla scuola, nella città, per imparare a leggere sentimentalmente più che cognitivamente lo spazio in cui viviamo.

Pasolini proseguiva chiedendosi: se non è solo un contenitore che cos'è? «Sono appunto dei segni linguistici, che, se a me personalmente rievocano il mondo dell'infanzia borghese, tuttavia in quei primi momenti,

1 Apparsi sul settimanale "Il Mondo" tra marzo e giugno 1975, i paragrafi in cui si articola il discorso pedagogico di Pasolini sono raccolti nel volume postumo: P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976. I brani citati sono alle pp. 34-36 [NdR].

2 Nell'intervista di Enzo D'Enrrico ("Corriere della Sera", 16 ottobre 1994) lo scrittore partenopeo Erri De Luca afferma: «quel personaggio è un pretesto, al punto che il suo nome è sbagliato: il diminutivo di Gennaro, in dialetto, è Gennarino o Gennariniello. Lui invece se ne inventa un altro e modella il suo interlocutore plasmando la creta di un desiderio personale» [NdR].

mi parlavano oggettivamente facendosi decifrare come nuovi e sconosciuti. Ad essi non si sovrapponeva infatti il contenuto dei miei ricordi: il loro contenuto era soltanto loro. Ed essi me lo comunicavano. La loro comunicazione era dunque essenzialmente pedagogica. Essi mi insegnavano dove ero nato, in che mondo vivevo e, soprattutto, come dovevo concepire la mia nascita e la mia vita. Trattandosi di un discorso pedagogico inarticolato, fisso e incontrovertibile, esso non poteva essere come si dice oggi, che autoritario e repressivo». La forza repressiva dello stato delle cose in cui si nasce e si cresce, viene vista, però, da Pasolini come la possibilità di conoscere le chiavi per modificare, una volta adulti, quelle cose anche intese materialmente in un'idea di tutela che non impedisca ma favorisca un mutamento, un cambiamento che nella pianificazione può avere una chiave di sostenibilità culturale storica ma anche civile.

«Altri discorsi di cose» diceva Pasolini «sono intervenuti poco dopo, e poi per tutta l'infanzia e la giovinezza. Spesso tali nuovi 'discorsi di cose' (specie dopo la primissima infanzia) erano in contraddizione con quelli iniziali. Ho visto oggetti rustici in cortili di case povere; ho visto suppellettili e mobili proletari e sottoproletari; ho visto paesaggi non cittadini ma suburbani o poveramente campestri eccetera, eccetera. [...] L'educazione data a un ragazzo dagli oggetti, dalle cose, dalla realtà fisica – in altre parole dai fenomeni materiali della sua condizione sociale – rende quel ragazzo corporeamente quello che è e quello che sarà per tutta la vita. A essere educata è la sua carne, come forma del suo spirito. La condizione sociale si riconosce nella carne di un individuo (almeno nella mia esperienza storica). Perché egli è stato fisicamente plasmato dall'educazione appunto fisica della materia di cui è fatto il suo mondo».
Ora l'ambizione comune che ci potrebbe contraddistinguere è quella di affiancare a questa muta educazione degli oggetti, il cui potere forse non è tutto nel nostro potere, una consapevolezza, un controprogetto, una correzione, un'integrazione, un'idea di mondo, un'idea di società a cui corrisponda un'idea di governo del patrimonio culturale, tenendo presente ciò che è ovvio e sempre dimenticato: che non tuteliamo le cose per tutelare le cose, ma tuteliamo le cose per tutelare le persone, anzi per favorire il pieno sviluppo della persona umana.

Considerazioni sulla tutela del patrimonio architettonico in Italia

Ugo Carughi

La discriminazione dell'architettura contemporanea

In Italia talune problematiche riguardanti la tutela delle cosiddette 'opere immobili' sono estensibili alla produzione della seconda metà del Novecento e a quella contemporanea. Ma quest'ultima è interessata da due condizioni che ne fanno una categoria a parte: la barriera temporale di ben settant'anni interposta tra la realizzazione dell'opera e l'eventuale riconoscimento del suo interesse culturale di natura 'intrinseca', ossia riferito ai suoi specifici caratteri; il secondo consiste nella morte dell'autore, indispensabile per il suddetto riconoscimento[1].

La legislazione italiana di tutela considera il patrimonio architettonico del secondo Novecento e quello contemporaneo come una categoria a parte, in totale controtendenza rispetto agli orientamenti della storiografia di settore.

Così, architetture riconosciute dalla critica storiografica di grande rilievo sotto il profilo tecnologico e espressivo, oltre che storico e identitario, prive di qualsivoglia tutela, restano alla mercè di qualsiasi intervento successivo. La necessità di aggiornare o mutare le funzioni originarie, di porre rimedio alla cattiva riuscita di tecnologie all'epoca inedite e sperimentali, che pure talvolta sono motivo d'interesse, o di adeguarle ai requisiti di conformità, induce talvolta a modifiche snaturanti e irreversibili o, addirittura, alla demolizione delle opere. Con il risultato di annullare il cosiddetto 'diritto di opzione', attribuito dalla letteratura economica alle generazioni future, private della possibilità di valutare e godere del potenziale interesse culturale di un'opera recente o contemporanea.

Eppure, come osserva Hobsbawm, il patrimonio architettonico contemporaneo si distingue da quello dei secoli precedenti per la grande di-

1 D. Lgs. 22 gennaio 2004 e s. m. e i., art. 10, comma 5.

sponibilità di fonti e di documenti conservati negli archivi professionali[2] che, oltretutto, forniscono spesso elementi riconducibili ad altre discipline, quali le scienze economiche, la storiografia, la sociologia, l'urbanistica, ecc. Il che consente una visione più completa dell'oggetto della ricerca, attraverso molteplici chiavi di lettura tra loro interrelate[3].

Il parere degli storici

È significativo che la maggior parte degli storici del settore considerino il Contemporaneo come parte integrante della nostra stessa identità. Per Bruno Zevi, ad esempio, «I rapporti tra architettura e storiografia formano un colloquio incessante»[4]. Vincent Scully Jr. e Jürgen Habernas individuano nel 'moderno' una chiave identitaria. Per il primo «L'architettura moderna … ci ha detto ciò che siamo e ciò che vogliamo essere»[5]. Per il secondo il termine "Moderno", derivante da «Modus + Hodiernus: maniera contemporanea di agire e di pensare … si esprimerà ogni volta come coscienza di un'epoca»[6]. Renato De Fusco, Giulio Carlo Argan, Cesare de Seta e Leonardo Benevolo indicano la particolarità della storia dell'arte nel rapporto con il 'presente' rispetto a tutte le altre 'storie'. Secondo il primo «l'adozione dell'aggettivo contemporanea … si deve … ad un principio storiografico, quello della contemporaneità della storia»[7]. D'altra parte, lo stesso Argan aveva osservato che «La storia dell'arte è la sola che si faccia in presenza degli eventi e quindi … debba … soltanto in-

2 E. Hobsbawm, *On history*, Cheltenham, 1997: «Nei nostri tempi, illimitatamente burocratizzati, documentati e illimitatamente indagatori, il problema fondamentale è quello di una quantità ingovernabile di fonti primarie, non di una loro penuria».

3 Cfr. G. Dorfles, *L'architettura moderna*, Milano 1972: «oggi non è più ragionevole discorrere d'architettura solo da un punto di vista storico e stilistico, ma … occorre farlo, avendo già in mente l'importanza delle continue interferenze tra questa disciplina e le altre 'scienze umane'»; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Roma-Bari 1996: «Il campo da cui emerge il movimento moderno … è larghissimo… e comprende varie ricerche che maturano in diversi settori della civiltà industriale … Attribuiremo dunque … Alla parola architettura il significato più largo possibile».

4 B. Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Torino 1950.

5 V. Scully Jr, *Modern Architecture*, New York 1961.

6 J. Habernas, *Die Moderne – ein unvollendetes Project*, 11 settembre 1980, prolusione tenuta in occasione del conferimento dell'Adorno Preis.

7 R. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Bari 1993.

terpretarli»[8]. Anche secondo de Seta «se è vero ... che fare storia equivale sempre a interrogarsi sul proprio presente, non si vede perché non ci si debba misurare su temi, avvenimenti, opere e argomenti di cui siamo diretti testimoni»[9]. E, ancora, Benevolo riconosce che «una storia dell'arte moderna fa perno necessariamente sul presente»[10]. Infine, William J.R. Curtis ricorda che la discrezionalità del giudizio critico vale per l'arte d'ogni tempo: «È un luogo comune nella storia dell'arte il fatto che non si dovrebbe mai cercare di scrivere la storia del passato recente. La ragione fornita è la possibilità di essere parziale. Non è spiegato perché questo non potrebbe essere vero anche per il passato più lontano»[11]. In definitiva, possiamo dire che il Ministero competente non può voltare del tutto le spalle alla contemporaneità, quale parte di un processo storico continuo.

La discrezionalità del giudizio istituzionale

Anche sotto il profilo giuridico sono esclusi rigidi riferimenti temporali, in nome di una articolata e dinamica metodologia critica. Secondo il Consiglio di Stato, «'il laboratorio' delle competenze tecnico-scientifiche, utile a definire la valenza culturale della cosa, non è legato ad un determinato periodo storico, anzi piuttosto si alimenta con le continue mutevoli conoscenze che tale sapere è in grado di esprimere; ciò per evitare una 'pietrificazione' delle nozioni ed il conseguente rischio di fondare la valutazione discrezionale su 'meri arbìtri del giudizio'»[12]. In altri termini, la natura giuridica della tutela si fonda, certamente, su valutazioni tecnico-discrezionali, ma riferite al sistema di saperi richiamato anche dal Consiglio di Stato, che è prerogativa dell'Amministrazione competente, costituito da parametri di congruità, da relazioni tra opere e contesti, da cognizioni filologiche, da accostamenti tra beni e vicende storiche, da

8 G.C. Argan, *La storia dell'arte*, n. 1-2, 1969.

9 C. de Seta, *Storia dell'arte in Italia. L'Architettura del Novecento*, Torino 1981.

10 L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Roma-Bari 1996.

11 W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1997.

12 6° Sez., sent. 30.08.2023 n. 8074.

analogie di natura tecnologica, tipologica, espressiva, funzionale tra più opere, ecc.

Differenze tra opere 'immobili' e 'mobili'

Le condizioni che limitano la tutela dell'architettura della seconda metà del Novecento e di quella contemporanea sono estese anche ai beni 'mobili'. Il che costituisce un ulteriore fattore di confusione, in quanto le differenze tra le due categorie di beni sono sostanziali.
Un edificio, infatti, è legato al luogo in cui è stato costruito molto più di quanto un dipinto, una scultura, una fotografia, lo siano agli ambienti in cui sono stati creati o in quelli in cui saranno prima o poi collocati. Il primigenio legame di una costruzione al luogo in cui è realizzata si imprime nell'immaginario collettivo secondo modalità completamente diverse da quelle che contraddistinguono le opere d'arte mobili, tanto da poter affermare che un edificio appartiene, fin dai momenti immediatamente successivi alla sua realizzazione, più alla collettività che al suo ideatore. Non a caso Walter Benjamin notava, fin dagli anni Trenta: «Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico. La fruizione tattica ... avviene ... sul piano ... dell'abitudine»[13], finendo col prevalere sull'aspetto percettivo.
Il ruolo dell'aspetto percettivo delle opere 'immobili' è richiamato anche dalle scienze economiche, che si occupano delle modalità che regolano la fruizione dei beni e delle attività ad essi direttamente e indirettamente collegabili. Per quanto riguarda la fruizione, sono definiti i caratteri di 'non rivalità' (possono essere fruite congiuntamente da più individui) e di 'non escludibilità' dal consumo (tutti possono usufruirne congiuntamente e in egual misura). Un'opera 'immobile' cui possano essere attribuiti entrambi i suddetti caratteri è definita bene pubblico 'puro' in quanto, almeno riguardo agli 'esterni', non esistono limitazioni di alcun tipo alle possibilità percettive[14] (figg. 1-5). Il che è difficilmente riscontra-

13 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino 1950. Cfr. anche: R. De Fusco C. Lenza, *Le nuove idee di Architettura. Storia della critica da Rogers a Jencks*, Milano 1991, pp. 58-59.

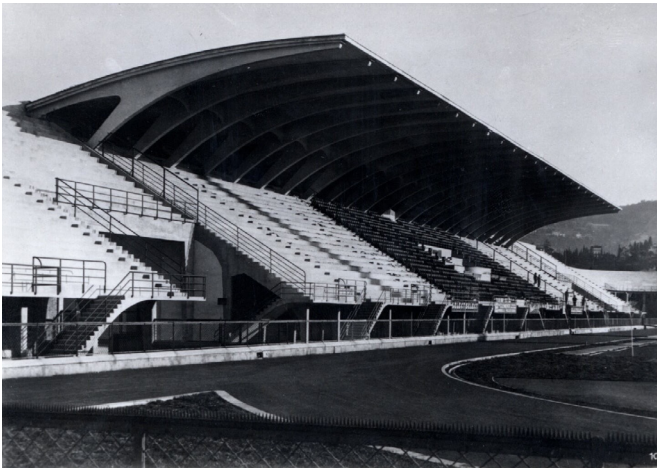
14 A. Di Maio, *Economia del Patrimonio e delle attività culturali. Strumenti di analisi*, Milano 2023.

P.L. Nervi, Stadio A. Franchi (ex-G. Berta), Firenze, 1929-1932
vincolato dal MiC il 22 maggio 2020.

Definibile ‘bene pubblico puro’ in riferimento ai caratteri percettivi degli esterni, che comportano la ‘non rivalità’ e la ‘non escludibilità dal consumo’, mentre l’interno comporta solo la ‘non rivalità’.



1



2

Per gentile concessione dell’archivio della Foundation PLN Project, Bruxelles.



3

P.L. Nervi, Stadio A. Franchi (ex-G. Berta), Firenze, 1929-1932.
Per gentile concessione di Marco Menghi, Milano.

bile per le opere 'mobili', conservate in collezioni private o esposte in musei o in mostre, con tutti i limiti di orario, di capienza, di controllo che ne regolano la fruizione.
Altre differenze tra opere 'mobili' e 'immobili' possono riscontrarsi nel rapporto con il mercato. I processi economico-mediatici del mercato dell'arte 'mobile' finiscono con l'assicurarne la più efficace protezione. E sarebbe improponibile impedire all'autore di un'opera d'arte o al suo gallerista di ricavarne i relativi benefici economici, anche perché gli artisti o i galleristi, fin dall'inizio sono anche i proprietari del prodotto. Il mercato determina una sorta di giudizio critico in tempo reale, in un *work in progress* che non ha pause.
Nel caso dell'architettura, invece, l'autore generalmente non è anche il proprietario dell'edificio che ha progettato o di cui ha diretto i lavori e ricava i suoi compensi dalla sua attività professionale: non ha senso, pertanto, preoccuparsi di garantirgli altre possibilità di utilizzo commerciale attendendo pazientemente la sua fine terrena. L'edificio non è protetto dal mercato come avviene per le arti mobili. L'attenzione mediatica all'architettura non dura molto oltre la sua esecuzione. Ma poi, quando i riflettori sono spenti, l'architettura resta sola sul territorio, con le sue efficienze o le sue inefficienze: «credo — afferma Rafael Moneo — che la presenza dell'architetto scompaia rapidamente e che, una volta terminati, gli edifici intraprendano una vita per conto loro»[15]. E, al contrario che per le opere 'mobili', le esigenze del mercato possono comportare la modifica o, addirittura, la demolizione di un'architettura. D'altra parte, finchè è in vita, l'autore può utilmente contribuire all'aggiornamento della sua opera, come può verificarsi nei casi della Sydney Opera House,

15 R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino 2004.



4



5

P.L. Nervi, Stadio A. Franchi (ex-G. Berta), Firenze, 1929-1932.
Per gentile concessione di Matteo Cirenei, Milano.

terminata da Jørn Utzon nel 1973, la cui ristrutturazione fu affidata nel 1998 all'architetto Richard Johnson, che sviluppò un piano di intervento a lungo termine con lo stesso Utzon. Analogamente, quando la Gropius House, nel Massachusetts (1938), fu trasformata in casa-museo, «Le informazioni e la visione generale fornite da Ise Gropius e dalla sorella furono estremamente importanti ... Si tratta di una risorsa indisponibile nella tutela di edifici più antichi»[16].

Una proposta

In definitiva, riteniamo che per l'architettura contemporanea possa essere considerata una norma che definisca un periodo di tempo in cui l'opera, se ritenuta potenzialmente vincolabile sulla base della letteratura critica, non possa essere significativamente modificata. Una sorta di vincolo provvisorio nell'attesa che si maturi una valutazione consapevole, cui potrà, o meno, seguire il provvedimento definitivo.

16 T. Prudom, *Preservation of Modern Architecture*, Hoboken 2008.

Il dibattito per la “Legge sull’Architettura” all’inizio degli anni Duemila

Paolo Desideri

In Italia non abbiamo una legge sull’architettura. Abbiamo una Legge urbanistica, e la miriade di decreti attuativi e di regolamenti urbanistici che ne discendono: Piani regolatori Generali, Piani regolatori Attuativi, Piani Particolareggiati, Piani di risanamento urbanistico, Piani di Tutela, Piani paesaggistici, PRINT, PInQua, per non parlare delle Leggi Regionali come i Piani Casa o quelle sulla Rigenerazione Urbana
Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha più volte consegnato alla discussione parlamentare un disegno di Legge in merito. L’ultima volta è stato nel 2004: inutilmente anche in quell’occasione perché il Parlamento non ha nemmeno avviato la discussione in aula sulla “Legge quadro sulla qualità architettonica”. Poi ci ha provato, sempre inutilmente, “Il Sole 24 Ore” con gli Ordini Provinciali degli Architetti nel 2011. Eppure si tratta di sanare un grave ritardo del nostro paese rispetto alle leggi specifiche adottate dagli altri paesi della Comunità dopo l’invito espresso in sede di Assemblea O.I.A., Observatoire International de Architetture, a Parigi l'8 novembre 1997: «Se l’architettura è d’interesse pubblico, gli Stati membri debbono creare le condizioni affinché si eserciti il diritto dei cittadini alla qualità architettonica. Si tratta di fare in modo che gli specialisti competenti, architetti e urbanisti, possano adempiere al loro ruolo in maniera soddisfacente nell’interesse di tutti i cittadini.Queste modalità e garanzie d’esercizio della professione di architetto — il rispetto di regole per l’assegnazione degli incarichi, la definizione dei contratti per la progettazione e la costruzione degli edifici o per gli studi e le sistemazioni urbanistiche — appaiono come condizioni necessarie, anche se non sufficienti, per il miglioramento della qualità dell’ambiente costruito in Europa. Ogni paese deve legiferare in tal senso, se non ha già una legge sull’architettura, o deve migliorare le leggi eventualmente esistenti nello spirito della direttiva. La legge deve

garantire l'equa concorrenza all'interno di ogni paese e l'eguale diritto alla qualità dell'ambiente costruito per i cittadini dei singoli paesi».
La legge, che ha avuto solo un avvio di discussione parlamentare con i gabinetti Veltroni e Melandri, rappresenterebbe un passaggio importante nello scenario della cultura italiana, anzitutto perché porterebbe al riconoscimento formale del valore dell'ideazione e della costruzione dell'architettura, alla quale verrà finalmente riconosciuta la dignità del pubblico interesse in attuazione dell'art. 9 della Costituzione «La Repubblica promuove lo sviluppo culturale e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio ed il patrimonio storico ed artistico della Nazione».
Un riconoscimento necessario ad avviare, anche in Italia come già nel resto dell'Europa, idonee misure di promozione e di valorizzazione dell'architettura contemporanea. Tra di esse mi sembrano di particolare interesse quelle volte al rilancio dei Concorsi di progettazione anche attraverso appositi finanziamenti dedicati; quelle volte alla promozione della partecipazione di giovani progettisti ai Concorsi di idee attraverso l'incentivazione di fondi per premi a loro riservati; l'istituzione di un "Piano di qualità delle costruzioni pubbliche"; l'istituzione della "dichiarazione di particolare valore artistico" per le più significative opere di architettura contemporanea e la conseguente contribuzione economica per la loro manutenzione.
Ma oltre alle misure specifiche e ai riconoscimenti nelle forme istituzionali previste, mi sembra che una Legge per l'Architettura possa giocare un ruolo determinante nel rilanciare la cultura del progetto di architettura contemporanea. In questo campo l'Italia si trova oggi in uno stato di grave arretramento con il resto dell'Europa ed in genere con il mondo occidentale.
Dalla fine degli anni Sessanta la domanda per l'Architettura di qualità si è progressivamente ridotta sino ad assestarsi nell'ultimo quarto di secolo a livelli prossimi allo zero, lasciando lontanissimo il ricordo della grande stagione culturale e professionale degli anni Cinquanta e Sessanta. La stagione di Gio Ponti, di Ernesto Nathan Rogers, di Ignazio Gardella, di Pier Luigi Nervi, di Riccardo Morandi, di Sergio Musmeci, quella della grande architettura italiana in Italia e nel mondo, quella dei grandi *office* di progettazione italiani che facevano scuola nel panorama internazionale dell'architettura.
Dopo di allora si è progressivamente interrotto in Italia qualsiasi interes-

se culturale nei confronti della trasformazione del territorio attraverso l'architettura. Si intenda: certamente non si è interrotta la trasformazione incessante del territorio, ma si è smesso, se così possiamo dire, di parlarne e di interessarsene culturalmente. Una sorta di accordo al ribasso tra cultura della conservazione e la nuova speculazione edilizia, che ha portato alla definitiva sostituzione di termini come 'architettura', 'progetto', 'trasformazione' con quelli sempre più praticati di 'sanatoria', 'completamento', 'ristrutturazione': parole chiave delle occasioni concrete della trasformazione strisciante e incessante; minutaglie che in sommatoria hanno dato e tutt'ora danno montagne di metricubi. Una trasformazione che ha prodotto una figura professionale più simile al ragioniere del territorio che non al progettista, al quale è stato sistematicamente richiesto di gestire e anticipare tutte le più piccole occasioni legali per trasformare in modo invisibile e rigorosamente senza progetto. Un modo di costruire e di trasformare il territorio che ha aggirato sistematicamente la più diffusa e la più radicata paura della gente, che è la paura e la resistenza sociale nei confronti di ogni forma di trasformazione. Una condizione, a ben vedere, alimentata paradossalmente dall'aver concentrato il dibattito culturale e le attenzioni normative soltanto attorno agli strumenti della conservazione e della tutela, il cui punto di approdo finale è sotto gli occhi di tutti: la quasi scomparsa dell'architettura contemporanea in Italia. E per ottenere la tutela della poca architettura contemporanea realizzata bisogna ricorrere alla lettura, in combinato disposto, di due leggi: la Legge 633/1939 sul Diritto d'Autore e le successive modifiche e integrazioni legate alla direttiva 2001/29/CE; e il Codice dei beni culturali e del paesaggio (Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42). Il positivo risultato passa attraverso la cruna dell'ago della valutazione congiunta della Soprintendenza locale e del Ministero che, verificata l'esistenza di prefissati parametri relativi ai riconoscimenti in pubblicistica dell'opera ed a seguito di parere positivo di apposita Commissione allo scopo costituita, dichiara il progetto "Opera Artistica di interessa Nazionale". Riconoscimento che, se rilasciato, tutela oggettivamente l'opera e l'autore che resta soggetto professionalmente obbligato, finché in vita, di qualsiasi trasformazione dell'opera stessa.

Una procedura assai poco frequentata e quasi sconosciuta in diretta conseguenza dello scarso riconoscimento culturale dell'architettura

che emerge bene anche dalla ricerca che Abacus ha svolto di recente per conto della Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Torino. Scopriamo così che per un terzo degli italiani la parola architettura evoca subito il patrimonio architettonico nazionale, e nemmeno per un italiano su cento il termine architettura evoca l'architettura contemporanea. Al contrario della Francia dove la maggioranza degli intervistati conosce il lavoro degli architetti in ragione delle opere costruite di architettura contemporanea, in Italia più di un terzo degli intervistati afferma che il mestiere dell'architetto è quello del restauro del patrimonio antico, e solo dodici persone su cento sono a conoscenza del fatto che l'architetto progetta gli edifici pubblici.
Una "Legge sulla qualità architettonica" appare perciò come uno strumento necessario per il rilancio di una professione che stenta a riaffacciarsi sul panorama internazionale dopo un trentennio di progetti fatti per disegnare anziché per costruire; ed è certamente un punto di partenza importante che tuttavia non potrà, da solo, assicurare il risultato finale. Favorire la qualità architettonica imporrebbe infatti di mettere mano a una complessiva riorganizzazione delle condizioni dell'esercizio professionale in Italia. Vorrebbe dire riorganizzare i rapporti tra formazione e offerta lavorativa: chi insegna quasi mai professa, in Italia, quasi che professore e professionista avessero un etimo tra loro incompatibile. Vorrebbe dire riorganizzare i rapporti tra apparati normativi e progetto. Vorrebbe dire riorganizzare i rapporti tra industria delle costruzioni e progettazione architettonica: il trasferimento tecnologico è infatti alla base dell'architettura di qualità in qualsiasi parte del mondo meno che in Italia dove, inevitabilmente, continuiamo a preferire il tradizionale mattone. Vorrebbe dire rimettere mano alle parcelle dei progettisti che in Italia continuano ad essere di un terzo più basse che nel resto d'Europa. Vorrebbe dire infine riavviare realmente (e non solo elettoralmente) il motore delle opere pubbliche e delle infrastrutture del nostro paese.
Vorrebbe dire infine rendere patrimonio collettivo il dibattito sulla qualità del costruito e della cura del paesaggio facendone oggetto di una comune consapevolezza. Un percorso che negli ultimi decenni è stato proficuamente imboccato per molti settori del prodotto italiano: il cibo, il vino, il design, la moda con risultati oggettivamente misurabili.

Il che, e infine, ci riporta a un tema difficile da affrontare che è la perce-

zione e la valutazione della qualità per il prodotto in questione e cioè la valutazione della qualità dell'architettura, e del rapporto tra qualità e creatività. Che è proprio una delle questioni centrali necessarie da definire: il rapporto tra il nostro lavoro di progettisti e la creatività. Un esercizio, quello della creatività, troppo spesso invocato per sgombrare il campo, come nell'ambito della produzione artistica, da qualsiasi confronto con i non addetti ai lavori.
Facile infatti comprendere e definire le problematiche, certo vastissime, di competenze tecniche e tecnologiche che dobbiamo necessariamente padroneggiare. Molto più difficile, è evidente, è provare a formulare qualsiasi concettualizzazione in merito alla pur essenziale capacità creativa dell'architetto: un ambito che per sua stessa natura confina con saperi e competenze e discipline e attitudini difficilmente codificabili.

Più di qualsiasi altra la mia generazione si è formata ed è cresciuta e ha a lungo lavorato nella certezza che creatività e democrazia andassero di pari passo. Fin dagli anni della nostra formazione, insomma, noi figli delle lotte politiche della fine degli anni Sessanta abbiamo creduto che non potesse esserci spazio per alcuna visione creativa dell'architettura al di fuori della visione per la democrazia. Una sorta di rapporto imprescindibile tra attività creativa, valori collettivi e linguaggio.
Una visione di parte suggestiva che trova tuttavia e a ben vedere, una evidente smentita nella stessa storia dell'architettura nel corso della quale dobbiamo constatare che non è mai stata la mancanza di 'Valori collettivi' a determinare, in certe fasi storiche, la crisi della produzione architettonica e più in generale artistica. E al contrario, non è stata la democrazia ad alimentarne il fiorire.
L'architettura di Roma imperiale, ad esempio, è grandissima anche se spesso gronda di sangue. E il progetto della cupola di San Pietro fu elaborato da Michelangelo negli anni del pontificato di Paolo IV, il papa cioè che codificò l'uso della tortura come pratica ufficiale dell'Inquisizione, che istituì i ghetti per la popolazione ebraica, e il cui cadavere fu sepolto nottetempo e sottratto alla popolazione romana inferocita.
Ma anche in anni assai più recenti dobbiamo definitivamente accettare il fatto che l'architettura razionalista italiana, da Libera a Terragni a Piacentini, è stata anzitutto architettura commissionata dal fascismo per celebrare il fascismo: ma questo nulla toglie alla sua grandezza metafisica.

Anche la radicale e dichiarata crisi dei valori della Vienna del primo Novecento, quell'afasia appalesata di una cultura in crisi che porta Kraus a suggerire, a chiunque avesse qualcosa da dire, di fare un passo avanti e tacere, non impedì ad Adolf Loos di realizzare quegli straordinari capolavori del silenzio che sono le sue architetture, come la casa Steiner o quella sulla Michaelerplatz, né ad Otto Wagner quel gioiello che è la Postspaarkasse.
E simmetricamente dobbiamo oggi prendere atto che il liberismo democratico, e il suo mercato, non hanno sempre prodotto modelli esemplari: Los Angeles e il suo sterminato sperpero di suolo, di infrastrutture, di risorse ambientali sono frutto dell'immaginario e dei valori della più democratica delle Nazioni. E agli Stati europei non sono bastate le più solide basi democratiche per non avvelenarsi la vita con manufatti industriali che rappresentano ormai l'ultimo e degenerato stadio dell'eroica rivoluzione industriale che nell'Ottocento generò la (promettente) modernità.
Dunque, a ben vedere, nella storia recente e passata non riusciamo a rintracciare alcun concreto e biunivoco rapporto tra qualità del prodotto progettuale e Valori sottesi, tra creatività e valori politico-sociali.

Ci resta alla fine sempre la stessa domanda. Cosa genera dunque la creatività? E forse ancora più in generale, cosa possiamo definire come creatività dentro l'attività di progettazione? Giacché tutti gli esempi sopra succintamente riportati stanno ad indicare che la creatività non è facilitata dalle condizioni socio-politiche a contorno e che in nessun caso può essere semplicemente confusa con una questione legata al linguaggio.
Il primo equivoco nel quale frequentemente rischiamo di inciampare, noi architetti, è proprio che la creatività abbia qualche rapporto con il linguaggio. Un equivoco che discende, a me pare, direttamente dalla confusione tra arte ed architettura. Perché indiscutibilmente sia l'Arte sia l'Architettura vivono, muovono, usano e si fondano sull'esercizio della creatività. L'uso che le due discipline sono chiamate a farne mi sembra tuttavia diverga subito dopo la constatazione di questa presenza nello statuto di entrambe. A differenza dell'Arte l'architettura è chiamata statutivamente a risolvere problemi. E se non vogliamo lasciare ad altri questo compito (e gli ingegneri, tutti, sono pronti ad espropriarci

dei nostri concept stravaganti e fare loro...) non possiamo che farlo con l'unico vero strumento che è, appunto, la creatività e la forma. Potremmo azzardare che la creatività e la forma si devono fare carico di una sorta di responsabilità etica nei confronti del sistema complessivo del progetto. Ben oltre la 'semplice' e autoreferenziale libertà di linguaggio che quasi sempre rischia di inseguire la 'stravaganza', voglio perciò postulare una creatività tutta spesa al '*problem solving*': uno slittamento dell'orizzonte poetico, come già detto, dentro cui muove il progetto di architettura contemporaneo, che assai più di qualsiasi altra stagione storica deve rinunciare, per dirla con Felix Candela, ad ogni «*extravagant architects dream*».

Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

1. La cavea e il teatro illuminato. Foto M. Maggi.



1



2

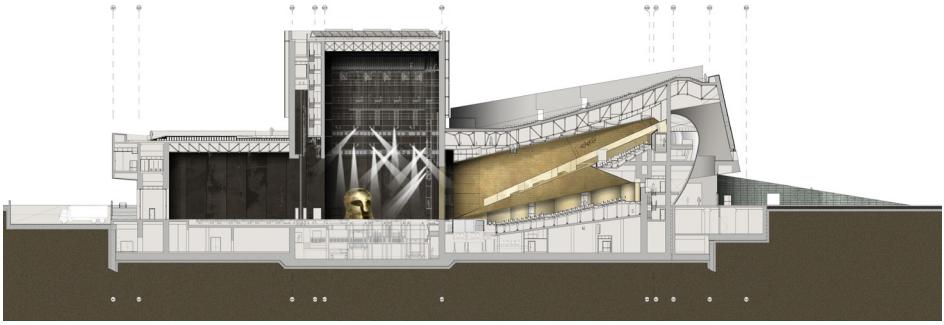
Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

2. Il contesto: tra la città storica e il Parco delle Cascine. Foto M. Maggi.
3. Lo spazio interno. Foto M. Maggi.



3

4



5

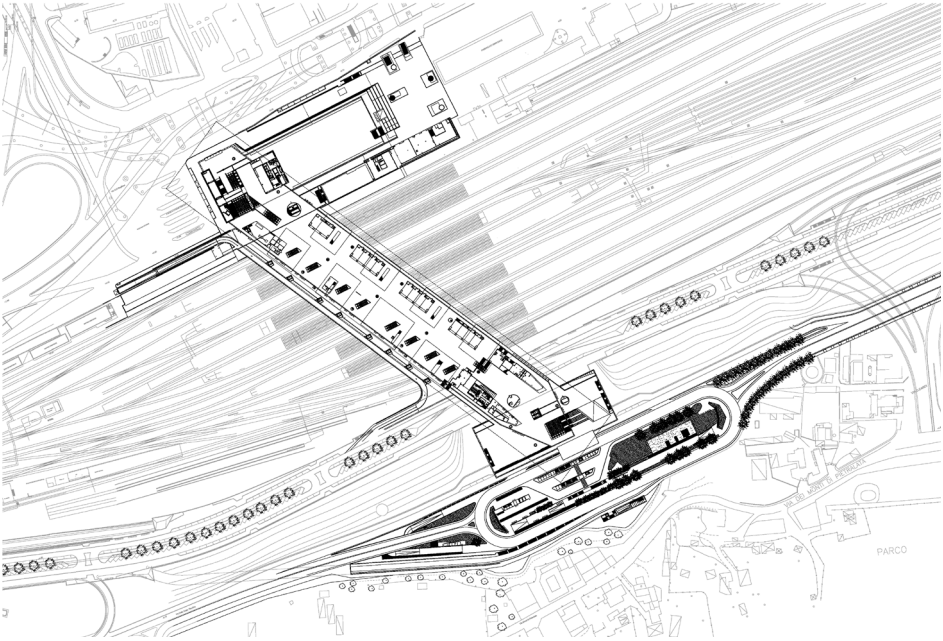


Teatro del Maggio Musicale Fiorentino.

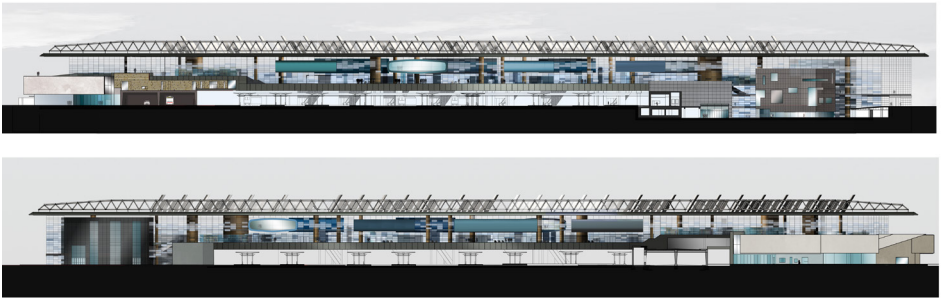
4. Sezione della sala grande. Elaborazione di ABDR.
5. La sala grande. Foto L. Filetici.
6. La sala Zubin Mehta. Foto L. Filetici.

6





7



8

Stazione Roma Tiburtina.

7. Planimetria generale. Elaborazione di ABDR.
8. Sezioni longitudinali. Elaborazione di ABDR.
9. L'atrio. Foto L. Filetici.



9



10

Stazione Roma Tiburtina.

10. La piazza ipogea e la stazione illuminata. Foto L. Filetici.

11. Lo spazio esterno. Foto L. Filetici.

12. Lo spazio interno. Foto L. Filetici.



11



12

Il costruito contemporaneo: tutela, censimento, prospettive

Pio Baldi

Proprio all'inizio di questo secolo, esattamente nel 2001, la tutela del patrimonio architettonico contemporaneo ha ottenuto una definizione normativa e promozionale: nel Ministero per i Beni culturali è stata infatti istituita la DARC (Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee) con il compito di riconoscere e valorizzare sia l'arte che l'architettura più recenti. Con la DARC (poi Direzione Generale per la Creatività Contemporanea) è emerso quindi, all'interno del Ministero, il concetto della continuità della storia e il rifiuto del dualismo antico-moderno come spartiacque per l'attribuzione del valore. Si è cioè statuito che esiste una linearità ideale nel percorso della storia attraverso i secoli e fino ad oggi, pur nella grande diversità di forme, materiali, strumenti. Da allora il Ministero per la Cultura non è più solo retroflesso verso il passato, ma è anche attento alla creatività contemporanea nei cui confronti esercita forme di promozione, catalogazione e protezione.

Per quanto riguarda la promozione dell'architettura contemporanea sarebbe molto utile il varo di una specifica legge analoga a quella francese, che già nell'art. 1 contiene in proposito la lapidaria definizione: «*L'architecture est une expression de la culture*», sviluppando poi una serie di conseguenti articoli normativi. In Italia, nei primi anni Duemila si è tentato di definire e far approvare una legge analoga con riferimento alla Costituzione (la Repubblica in attuazione dell'art. 9 della Costituzione promuove e tutela la qualità della ideazione e della realizzazione architettonica cui riconosce particolare rilevanza pubblica.) La proposta di legge è arrivata più volte in Commissione della Camera dei Deputati, ma mai in aula, evidentemente scavalcata da altre priorità ritenute più urgenti.
Al di là dei provvedimenti legislativi, uno strumento efficace per promuovere la qualità dell'architettura contemporanea è l'affidamento

della progettazione tramite concorso. Costruire procedure efficaci di concorso non è comunque semplice né scontato. Per i concorsi di progettazione è buona norma strutturare la gara in due fasi: la prima, aperta a tutti, dovrà prevedere la presentazione di uno schema progettuale di massima, la seconda, riservata alle sole proposte che risultano accettabili e realizzabili, dovrà produrre un progetto preliminare ed i progettisti selezionati dovranno essere retribuiti in misura proporzionale al lavoro svolto. Tra i progetti preliminari accettati sarà poi individuato dalla giuria il vincitore.

Un ulteriore elemento della valorizzazione dell'architettura contemporanea consiste nella catalogazione del costruito recente di qualità. La DARC, già nel 2001, aveva dato segno di attenzione al tema acquistando, dopo una lunga trattativa con Tobia Scarpa, l'archivio dei disegni di Carlo Scarpa con il programma di informatizzarlo, renderlo consultabile gratuitamente ed intitolare allo stesso Carlo Scarpa una delle sale del costruendo MAXXI. Successivamente sono stati acquistati dal MAXXI gli archivi dei disegni di Aldo Rossi, Pier Luigi Nervi, Sergio Musmeci, Enrico Del Debbio e molti altri. Contemporaneamente, si era dato inizio al programma di catalogazione delle architetture rilevanti dal secondo dopoguerra, in collaborazione con le Università, assumendo come elementi di valutazione criteri sia di tipo quantitativo, sia di tipo critico.
Oggi la Direzione generale Creatività contemporanea sta promuovendo e sviluppando un piano nazionale di rilevamento e catalogazione delle architetture italiane rilevanti dal 1945 in poi. Il piano, molto ben condotto, segue l'orientamento di quanto già iniziato nel 2001 ed è arrivato a schedare finora in Italia più di 5000 edifici significativi.
I criteri di selezione sono in parte di tipo quantitativo (ad esempio ricorrenza bibliografica) ed in parte di tipo storico-critico. In particolare, le verifiche bibliografiche tengono conto della "fortuna critica" di un'opera architettonica, come le citazioni in pubblicazioni specifiche di riconosciuto valore. I criteri storico-critici prendono in esame elementi legati alle vicende urbanistiche e architettoniche, all'evoluzione del dibattito culturale e disciplinare, alla capacità di innovazione tecnologica, al rinnovamento di schemi tipologici, alla soluzione di problemi tecnici o sociali, al ruolo significativo svolto dall'opera nel contesto, nonché alla notorietà e rilevanza del suo autore.

A partire da queste premesse, per ogni ricerca sono stati definiti una serie di criteri di selezione sinteticamente così descrivibili:
1. l'opera è pubblicata in almeno due degli studi o repertori sistematici che si sono occupati dell'architettura a livello regionale o nazionale;
2. l'opera è pubblicata in uno degli studi del criterio 1 e in una rivista di importanza internazionale italiana o straniera;
3. l'edificio ha un ruolo significativo nell'evoluzione tipologica con interpretazioni costruttive innovative o sperimentali;
4. l'edificio è stato progettato da una figura di rilievo nel panorama dell'architettura regionale, nazionale o internazionale;
5. l'edificio si segnala per particolare valore qualitativo all'interno del contesto urbano in cui è realizzato.

Per quanto riguarda infine la protezione/tutela dell'architettura contemporanea esistono diversi strumenti normativi utilizzabili. Il più cogente è il vincolo ex art. 10 del d.lgs 42/2004. Tale vincolo sottopone al parere obbligatorio e vincolante della Soprintendenza competente per territorio qualsiasi modifica da effettuare sull'edificio interessato. Il vincolo può essere però imposto solo su edifici edificati da più di settanta anni o da più di cinquanta anni nel riconosciuto caso di interesse eccezionale (art. 10, comma 3, lettera d-bis). Un secondo strumento, meno cogente, consiste nella applicazione del diritto d'autore come previsto dalla legge 22 aprile 1941 n. 633, art. 20. Questa norma prevede che, quando si vogliono effettuare modifiche ad un'opera architettonica di rilevante interesse, la progettazione e l'attuazione vengano affidate all'autore, se vivente, oppure ai suoi discendenti diretti o anche al Ministero per la Cultura, qualora lo esigano finalità pubbliche.
Altri metodi, sia pure meno incisivi, di protezione possono consistere nella attribuzione di finanziamenti per la manutenzione da eseguire con procedure controllate, o nella inclusione in elenchi pubblici con modalità definite (catalogazione) o altro.
In ogni caso le misure di re-intervento (restauro, adeguamento, completamento) devono essere effettuate con intelligenza e delicatezza riflettendo sul fatto che un edificio con qualche decennio di età può avere, rispetto alle necessità d'uso, alle norme ed alle esigenze di oggi, carenze o difetti da esaminare e valutare con attenzione (ad esempio uso di materiali innovativi all'epoca non ancora sperimentati, sezione insufficiente

di elementi portanti, protezione antisismica non attualizzata, sostenibilità termica scarsamente valutata, ecc.).

Parlo di tutto questo anche per esperienza personale. Abito infatti in un edificio progettato da Ugo Luccichenti e so cosa vuole dire tutela del contemporaneo. L'edificio, con destinazione commerciale e residenziale, fu terminato nel 1958, ha caratteri stilistici molto innovativi ed una notevole raffinatezza per quanto riguarda il design degli elementi funzionali e di arredo e per questo è stato inserito nella carta della qualità della Sovrintendenza Comunale e nella tutela del paesaggio esercitata dalla Soprintendenza Statale, ma la sua protezione richiede cautela e conoscenza dei problemi conservativi. Gli infissi in legno, ad esempio, sono molto ben congegnati con grandi superfici vetrate e sistemi di oscuramento efficienti e funzionali, anche se non più in grado, dopo decenni, di essere a tenuta e termoisolanti. La scala principale è molto elegante e ben disegnata, anche se le ringhiere sono 10 cm inferiori all'altezza regolamentare prevista dall'attuale legge sulla sicurezza n. 81/2008. L'edificio ha scarsa resistenza sismica perché all'epoca (1958) Roma era classificata come asismica. L'impianto di riscaldamento-condizionamento non è aggiornabile per l'arretratezza tecnologica degli anni Cinquanta rispetto ad oggi e ad ogni malfunzionamento richiede interventi di manutenzione lunghi e costosi ecc.
Tutto ciò può valere per molta edilizia moderna e contemporanea. Nella Stazione Termini di Roma è stato, con un certo azzardo, largamente demolito e ricostruito l'interno con nuove biglietterie, bar, esercizi commerciali; è stata preservata, con interventi di adeguamento più attenti solo la cosiddetta 'ala mazzoniana' (progettata a suo tempo da Angiolo Mazzoni) nella quale le nuove funzioni inserite dialogano perfettamente con le precedenti grandiose strutture laterizie. Lo stadio Flaminio, progettato da Pier Luigi Nervi, è da anni non utilizzato, per invecchiamento dei materiali e improprietà nella destinazione d'uso, e si è in attesa, dopo anni di abbandono, di una ampia riprogettazione. L'aeroporto di Roma Fiumicino, il cui terminal 1 è stato progettato da Riccardo Morandi e Andrea Zavitteri, ha richiesto negli anni Novanta, come era naturale, un forte ampliamento di strutture e di funzioni per divenire, da scalo nazionale, un importante hub aeroportuale europeo.
D'altra parte, qualsiasi edificio di cui si voglia prolungare e proteggere

l'uso deve essere considerato un oggetto a geometria variabile in cui sia possibile inserire, certo con molta attenzione, gli elementi funzionali e strutturali che ne consentano la sopravvivenza.
In conclusione, non intendo certo ribaltare quanto detto finora: serve promozione, serve censimento con definizione di valore, serve protezione, ma è anche necessario individuare le compatibilità alla trasformazione e all'adeguamento per evitare la perdita di funzionalità e l'abbandono dell'opera e il suo conseguente degrado e rovina.

Dalle fonti originarie un possibile "ricominciamento", anche per l'azione di tutela

Gentucca Canella

A mio padre,
dal quale appresi a vivere le difficoltà politiche
Giulia Veronesi, 1953[1]

Una premessa

Dall'ottobre 2009[2], anche perché costretta dagli eventi, ho dovuto interessarmi, a quel tempo con poca cognizione di causa, degli aspetti e delle profonde contraddizioni connaturate ai processi di tutela e conservazione dell'architettura d'autore del secondo Novecento. Posso oggi affermare, trascorsi ormai più di quindici anni dal mio impegno incondizionato in quelle prime battaglie, altalenanti tra vittorie e sconfitte, che — per approssimazione in certi casi, intenzionalmente in altri — in Italia non è ancora contemplata un'azione preventiva o comunque prioritaria per preservare, anche in una prospettiva di corretta trasmissibilità, l'integrità di alcuni dei migliori esempi di architettura civile e quindi, conseguenzialmente, gli stessi intenti autoriali di una generazione di protagonisti riconosciuti che hanno operato in particolare tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento.
Il caso del Centro civico di Segrate (1963-1966) — di Guido Canella con Michele Achilli, Daniele Brigidini e Laura Lazzari — spesso citato nelle re-

1 G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Politecnica Tamburini, Milano 1953.

2 Per un approfondimento sulle iniziative che mi hanno visto impegnata nel 2016 si rimanda a: Convegno nazionale *Conservazione, tutela, ridestinazione per l'architettura italiana del secondo Novecento: archivi, diritto d'autore, nuove tecniche e materiali*, con mostra-video "Riflessioni sul secondo Novecento italiano. Architetture a rischio", Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino, Torino 12-13 dicembre 2016. Cfr. *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, a cura di Ge. Canella e P. Mellano, Franco Angeli, Milano 2019.

centi iniziative seminariali sulla tutela del patrimonio architettonico contemporaneo, riassume, in questo senso, da parte delle istituzioni pubbliche preposte alla tutela, una sequenza di fallimenti[3]: dalla mancanza di un'azione preventiva di riconoscimento e salvaguardia dell'opera (il decreto di *importante carattere artistico* per diritto d'autore emesso tardivamente[4], a lavori di ridestinazione già avviati), alla gestione della gara d'appalto svenduta per inerzia dall'amministrazione comunale; dalle oscillazioni di un sindaco capzioso, fino al complesso contenzioso giudiziario del 2013. Ancorché primo e forse unico caso giurisprudenziale in questo senso, credo, sulla scena italiana, pur determinando importanti aperture sul diritto d'autore in architettura (tra gli altri i quesiti posti dal giudice in premessa all'istruttoria), al contrario documenta paradossalmente una sorta di incoerenza e malafede proprio dall'interno del mondo dell'architettura, nell'Università[5] dove Guido Canella ha insegnato per tutta la sua vita. Uno sbilanciamento provocato dai pareri espressi nelle perizie richieste dal giudice per l'esame della corposa documentazione sull'opera architettonica, così presente nella letteratura critica fin dalla sua realizzazione. Tra le altre illazioni, il CTU Emilio Pizzi, professore ordinario del Politecnico di Milano, avalla consapevolmente e

3 Cfr. Ge. Canella, *Come può l'azione di tutela non contemplare il ripristino? Il Centro civico di Segrate: una testimonianza,* in *Il diritto alla tutela*..., cit., pp. 54-71.

4 Guido Canella già nel 2004, preoccupato per la preannunciata demolizione del Quartiere IACP di residenza popolare a Bollate (1974-1981) – che fortunatamente, anche grazie all'intervento di Pio Baldi, otterrà nel 2006 il Riconoscimento di importante carattere artistico – fa appello ripetutamente, ma senza alcun riscontro, fino al 2009 (anno della sua scomparsa) al Ministero e al Soprintendente di Milano per una tutela attiva sulle sue opere nell'hinterland milanese, oggetto di primi interventi di manomissione, in particolare Segrate, Pieve Emanuele e Cesano Boscone. Cfr. U. Carughi, *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Allemandi, Torino 2012, p. 64. Nel 2015, in occasione del convegno nazionale torinese su Roberto Gabetti e della mostra "Roberto Gabetti e Aimaro Isola: i progetti e le opere", alla Borsa Valori, ho caldamente raccomandato al professore Aimaro Isola di procedere per tempo con la richiesta del Decreto sul diritto d'autore per alcune prime opere. La Soprintendenza di Torino, molto attiva, ha emesso in breve tempo il Riconoscimento per la Borsa Valori, la Società Ippica di Nichelino, le Scuole Medie a Le Vallette, l'Unità residenziale Ovest Olivetti a Ivrea – e di recente lo Studio Isola, con gli eredi Gabetti e Raineri, è stato incaricato dalla Camera di Commercio di Torino dell'intero progetto di rifunzionalizzazione per la Borsa Valori e della direzione lavori.

5 In senso opposto, si ricordano le condivise petizioni-appello "per la salvaguardia del Centro civico di Segrate": la Petizione della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, nel 2010; l'Appello firmato da: P. Portoghesi, L. Semerani, V. Gregotti, C. D'Amato, F. Purini, L. Barbera, G. Ciucci, F. Cellini, A. Monestiroli, A. Torricelli, E. Bordogna, P. O. Rossi, G. Braghieri, F. Moschini, L. Thermes, D. Vitale, P. Zermani e sottoscritto da Do.co.mo.mo. Italia, nel 2014 (entrambi pubblicati sul sito dell'Ordine degli Architetti di Milano).

tendenziosamente il paradossale tentativo della controparte di disconoscimento della paternità dell'opera e l'attribuzione agli autori di alcune scelte fondanti, e non solo espressive o percettive.
Eppure, nel 1970, è Bruno Zevi a dichiarare per la «Piazza-acropoli di Segrate» — già, nel 1969, Premio nazionale In/Arch[6] per un'opera realizzata —, originalità, unicità e valore, «tra le pochissime degne di essere citate in un rapporto europeo sull'arte. Ne sono autori quattro architetti nati tra il 1930 e il '32: Michele Achilli, Daniele Brigidini, Guido Canella e Laura Lazzari», anche per l'intenzione progettuale di un cambiamento strutturale: «Nelle grandi metropoli lo spirito civico è ormai fiaccato al limite dell'esaurimento. La speranza rimane nelle fasce periferiche industriali: è proprio il caso di Segrate»[7].
Di quel tentativo di "tutela" con "rimessione in pristino", tuttavia, possono ritenersi validi precedenti di riferimento per future azioni da parte di eredi, allievi e in qualche modo sodali per assunzione di responsabilità — ma d'interesse anche per le procedure della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero e delle relative Soprintendenze — alcuni disposti del Tribunale nella sentenza di primo grado del 2016[8]: «La piena legittimazione di tutti gli attori: quanto ad Achilli nella sua qualità di originario coautore, quanto a Gentucca Canella e a Leonarduzzi nella loro qualità di eredi legittimati ex art. 23 l.a., trattandosi — rispettivamente — della figlia di Guido Canella e della vedova di Brigidini»; l'accertamento e la dichiarazione di «violazione del diritto morale degli autori e dei loro eredi all'integrità dell'Opera, in conformità alle previsioni degli artt. 20 e 23 l.d.a.».

Una fase successiva, tra il 2018 e il 2020, mi ha visto impegnata nella selezione critica e produzione delle schedature di 150 opere del Piemon-

6 *Premio nazionale per un'opera realizzata. Centro civico di Segrate, Milano. Targhe In/arch a Michele Achilli, Daniele Brigidini, Guido Canella, Laura Lazzari, progettisti*. Commissione giudicatrice: Gino Levi-Montalcini, Luisa Anversa, Vincenzo Cabianca, Ugo Luccichenti, Filiberto Menna, Leonardo Sinisgalli, Bruno Zevi, in "L'architettura. Cronache e storia", anno XVII, n. 11, marzo 1972, p. 708.

7 B. Zevi, *La piazza-acropoli di Segrate. Roland Barthes servito dal sindaco*, in *Cronache di architettura*, vol. 6, Laterza, Bari 1970, p. 689.

8 Ge. Canella, *Come può l'azione di tutela non contemplare il ripristino?*, in *Il diritto alla tutela*..., cit., p. 62.

te[9], oggi pubblicate sulla piattaforma ministeriale del *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*[10].
Riassumo alcuni ragionamenti fatti allora anche su una possibile reinterpretazione di alcuni «criteri scientifici» indicati dal Ministero, demandando eventuali approfondimenti a quanto già pubblicato[11]: la proposta di una suddivisione dell'azione di tutela in fasi preventive, prioritariamente quindi rivolta a opere realizzate in un arco temporale intenzionalmente contenuto (1945-1970); la rilevanza dell'autore anche nella continuità del suo operato e non necessariamente basata esclusivamente sulla fortuna critica dell'opera e sulle relative pubblicazioni; una costante verifica della validità scientifica dei dati inseriti, intesa in senso opposto alla tendenza di eccessivo "accrescimento" di autori e opere promosso in questi ultimi anni. Ma anche, in modo ancora più operativo negli interventi su architetture in dismissione, un approccio sperimentato nella didattica[12] per una riproposizione della funzione originaria.
In tempi più recenti, a seguito di un accanimento crescente con infelici interventi parziali o integrali sui caratteri percettivi di alcune architetture civiche[13] del secondo Novecento anche con grave deformazione

9 Cfr. *L'architettura in Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storicoartistico*, Convenzione di ricerca tra Segretariato regionale del MiBAC per il Piemonte (resp. scientifico S. Dassi) e Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino (resp. scientifici M.A. Giusti, Ge. Canella), Gruppo di ricerca: Ge. Canella con T. Marzi, M. Ferrari, M. Naretto, M.L. Barelli; G. Beltramo, C. Crozzolin, B. Guiso, E. Meneghin, G. Pavia, E. Piolatto, M. Ramello, G. Saponaro.

10 Cfr. *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, Direzione Generale Creatività Contemporanea, Ministero della Cultura (link: https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/).

11 Cfr.: Ge. Canella, *Architettura regionale piemontese: censimento, autorialità, didattica e progetto*, in *Il diritto alla tutela*..., cit., pp. 264-277; Ge. Canella, T. Marzi, *Secondo Novecento piemontese. Variabili e costanti nella campagna di Censimento*, in S. De Notarpietro, A. Ferrighi, E. Garofalo, L. A. Scuderi, a cura di, *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Magonza Editore, Arezzo 2024, pp. 162-169.

12 Cfr. nella didattica degli ultimi anni al Politecnico di Torino, le tesi di laurea magistrale su: la Borsa Valori di Torino di Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Aimaro Isola, Giuseppe Raineri, 2018; la Colonia Sip-Enel a Riccione di Giancarlo De Carlo, 2019; le Pettinature Rivetti di Giuseppe Pagano, 2019; le architetture della fabbrica tessile Bossi a Cameri, di Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, 2022.

13 Si pensi, tra gli altri, ai differenti esiti dell'azione di tutela nei casi milanesi dell'Istituto Marchiondi-Spagliardi di Vittoriano Viganò e del sopra citato Centro civico di Segrate di Guido Canella in con-

di una loro corretta trasmissibilità, sono giunta non del tutto "paradossalmente" a domandarmi[14] (e a domandare in convegni sul tema), se alle ingiustificate e inaccettabili alterazioni non sia preferibile presupporre un seppur doloroso "disconoscimento della paternità"[15] dell'opera contraffatta, fino a considerare l'ipotesi di un'integrale demolizione. Una sorta di tutela in senso opposto che, tuttavia, consentirebbe di preservare una memoria fedele dell'opera attraverso gli scatti interpretativi della fotografia autoriale (tra gli altri, di Giovanni Chiaramonte, Carla De Benedetti, Luigi Ghirri, Riccardo Moncalvo). Campagne fotografiche che hanno "fissato" l'opera al momento della realizzazione.

Ricominciando dalle fonti originarie, parlate o scritte

«Longhi era di quei maestri di prepotente invenzione fantastica, capaci di trasmettere attraverso la lucida perfezione scientifica del risultato critico, e della conseguente formula e metafora letteraria, tutta la novità imprevista, lo scandalo, il buio non-stile della propria originale esperienza creativa. Tanto basti a chiarire come la sua lezione, parlata o scritta, lasciasse di solito a bocca aperta». Cesare Garboli, 1970[16].

Mi è parso quindi non del tutto estranea ai ragionamenti e alle questioni affrontati in questa occasione, tentare una sorta di deriva di metodo per l'architettura d'autore e in modo diretto anche per una sua tutela. Quasi come se alcune condizioni di scambio, di influsso e "riconoscenza" ge-

trapposizione all'attento e valorizzato restauro del Grattacielo Pirelli di Gio Ponti e a quello più recente della Torre al parco di Vico Magistretti. E non credo accettabile la riduzione a una questione di proprietà pubblica o privata per queste opere che troppo andrebbe a delegittimare l'importante tradizione lombarda, non solo del Novecento, di una committenza da sempre impegnata nei programmi e negli interventi pubblici e di risarcimento sociale.

14 Ge. Canella, *Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970*, in *Ereditare il presente...*, cit., pp. 170-177.

15 Nel caso qui descritto del Centro civico di Segrate sto valutando la possibilità di una procedura che limiti la paternità degli autori originari, Guido Canella con Achilli, Brigidini e Lazzari, all'anno 2011, quindi fino alla scelta della nuova destinazione d'uso a Centro culturale per le arti, al progetto conservativo e al successivo Decreto di importante carattere artistico. Attribuendo una sorta di "seconda paternità" al nuovo Centro culturale Giuseppe Verdi, nello stato attuale, risultato dei lavori successivi compiuti, senza il benestare degli autori, da Onsitestudio di Milano e dall'amministrazione comunale proprietaria dell'edificio.

16 *C. Garboli, Ricordo di Longhi*, in "Nuovi Argomenti", n. 18, aprile-giugno 1970, p. 36.

nerazionale del tutto implicite nell'approccio della critica letteraria verso alcuni grandi maestri del Novecento, non trovino alcuna consequenzialità né logica né tanto meno di "patito innamoramento" nell'architettura. «Non si può cessare di parlare del Longhi — aggiunge ancora Garboli — senza aver fatto cenno [...] al suo magistero e influsso sotterraneo di "promotore" letterario. Sta di fatto che mentre si preoccupava di correggere, aggiustare, tracciare le linee maestre della storiografia dell'arte italiana, il Longhi cambiava in qualche modo anche la faccia della letteratura "scritta" a lui coeva»[17]. Sentimento di approfondimento conoscitivo e appassionato che si ritrova anche nella più recente raccolta di scritti *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, che raccoglie i profili di cinquantadue tra i maggiori critici italiani del secondo Novecento attraverso i contributi di giovani studiosi, anche con «un'ambizione etica e politica, che si dipana tra insegnamento, ricerca e società»[18].

In senso opposto, ai pochi protagonisti dell'architettura, progettisti "militanti", operanti nella seconda metà del secolo scorso, in certo senso "ingombranti" proprio nella loro intenzione politica e perseveranza morale, viene riservato, da altri architetti, un tentativo generalista di "sospensione" del giudizio, in attesa di una storicizzazione. Un distacco critico del tutto incongruente, in quanto regolato e costretto nel farsi e disfarsi dell'opera realizzata, nelle sue continue trasformazioni o adattamenti e che quindi, annullando il processo creativo, ne ostacola anche una trasmissione coerente. E questo ha avuto conseguenze dirette anche sui processi di preservazione integra delle loro opere più significative.

Per queste ragioni, qualche mese fa, coinvolta nell'organizzazione di una giornata di studi[19], un tributo a mio padre — in occasione della celebrazione dei venticinque anni dalla istituzione della Scuola di architettura di Parma (2000-2025) da lui promossa —, in prima battuta avevo propo-

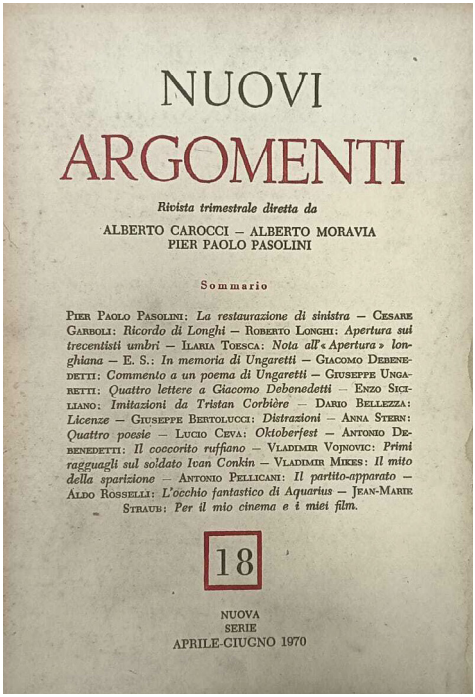
17 *Ibidem*, p. 39.

18 L. Curreri e P. Pellini, a cura di, *La critica viva. Lettura collettiva di una generazione 1920-1940*, Quodlibet, Macerata 2022.

19 Giornata di studi/tributo *Una scuola di Guido Canella. Analisi dei caratteri compositivi della sede degli Istituti tecnici Bodoni e Bocchialini a Parma*, a cura di C. Quintelli, Aula Magna Istituto Bodoni, Parma, 22 novembre 2025.

1 Cesare Garboli, *Ricordo di Longhi*, in "Nuovi Argomenti", n. 18, aprile-giugno 1970.

2 Pier Paolo Pasolini, *Ritratti di Roberto Longhi*, Chia, 1975 (Archivio Dino Pedriali).



NUOVI
ARGOMENTI

Rivista trimestrale diretta da

ALBERTO CAROCCI — ALBERTO MORAVIA
PIER PAOLO PASOLINI

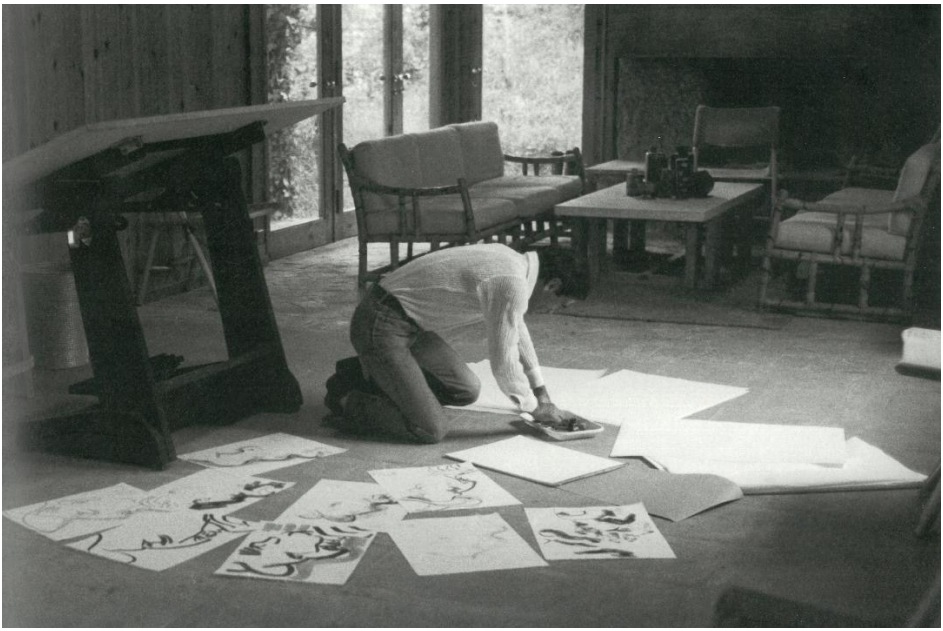
Sommario

PIER PAOLO PASOLINI: *La restaurazione di sinistra* — CESARE GARBOLI: *Ricordo di Longhi* — ROBERTO LONGHI: *Apertura sui trecentisti umbri* — ILARIA TOESCA: *Nota all'« Apertura » longhiana* — E. S.: *In memoria di Ungaretti* — GIACOMO DEBENEDETTI: *Commento a un poema di Ungaretti* — GIUSEPPE UNGARETTI: *Quattro lettere a Giacomo Debenedetti* — ENZO SICILIANO: *Imitazioni da Tristan Corbière* — DARIO BELLEZZA: *Licenze* — GIUSEPPE BERTOLUCCI: *Distrazioni* — ANNA STERN: *Quattro poesie* — LUCIO CEVA: *Oktoberfest* — ANTONIO DEBENEDETTI: *Il coccorito ruffiano* — VLADIMIR VOJNOVIC: *Primi ragguagli sul soldato Ivan Conkin* — VLADIMIR MIKES: *Il mito della sparizione* — ANTONIO PELLICANI: *Il partito-apparato* — ALDO ROSSELLI: *L'occhio fantastico di Aquarius* — JEAN-MARIE STRAUB: *Per il mio cinema e i miei film.*

18

NUOVA
SERIE
APRILE-GIUGNO 1970

1



2

sto di riaffrontare alcune costanti fondative, alcuni presupposti tematici della sua ricerca (la critica, la scrittura, la militanza, la passione editoriale) attraverso una composizione di interviste-video[20], susseguitesi tra gli anni Ottanta e Novanta (tra le altre, *La tradizione ritrovata*; *Voci dell'architettura*; *Critica e Progetto*)[21], come restituzione del suo messaggio originario, in certo senso quindi del tutto "purificato" dalle progressive reinterpretazioni di questi ultimi anni. Questa selezione di estratti-video, un "parlato", visivo e diretto, in parte inedito, che non tralascia sottolineature, accentuazioni, pause e ripetizioni, non del tutto restituibili nella stesura in testo scritto, sempre però di forte sostanza, avrei voluto sottoporla[22] al vaglio di intellettuali, studiosi, critici, tra arte e letteratura, per compararla a profili del secondo Novecento esterni all'architettura. «Ci sono autori — scrive Carla Benedetti nel 1998 — che, se messi a confronto, rivelano un'epoca e i suoi dilemmi»[23].
Mi piace pensare, infine, che quanto ci dice ancora Cesare Garboli in conclusione al suo bellissimo scritto — «È difficile scindere tutta la esperienza eversiva del Pasolini "romano" degli anni Cinquanta dall'immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi [...]. Testi alla mano si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio romano così come ci

20 Cfr. *LIA. Lezioni italiane di architettura*, Piattaforma multimediale ideata da C. Quintelli e E. Prandi, diretta da R. Rapparini (https://www. liaplatform.it/lezioni/). Di recente sono stati pubblicati sulla piattaforma alcuni bellissimi estratti di lezioni e testimonianze di protagonisti del secondo Novecento realizzati negli anni Ottanta al Politecnico di Torino. Selezione critica a cura di Ge. Canella con M. Villata, Attività di Terza Missione 2024, Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino. MultimediaLAB, Architeca, Archivi storici del Politecnico di Torino.

21 Cfr.: A. Grasso, F. Irace, G. Viola, a cura di, *La tradizione ritrovata: passato e presente nella nuova architettura italiana. Guido Canella*, 1980, poi pubblicato in videocassetta nel 1983 - RAI sede regionale per la Lombardia. Testi F. Irace, Regia di G. Viola; L. Monica e C. Quintelli, a cura di, *Intervista a Guido Canella: sette domande sull'architettura*, raccolta in L. Monica e C. Quintelli, a cura di, *Critica e Progetto: sette domande sull'architettura*, Città Studi, Milano 1994; C. Quintelli, a cura di, video-interviste *Voci dell'architettura. Carlo Aymonino, Guido Canella, Roberto Gabetti, Aimaro Isola. Ignazio Gardella*, Abitare Segesta Video, 1997.

22 Cfr. per una prima sperimentazione didattica su questi temi nell'anno in corso la giornata di studi *Ricominciando dalla didattica. Dalle "fonti originarie", note di critica militante*, con la partecipazione di C. Andriani, P. Icaro, E. Bordogna, E. Prandi, A. Valvason, Laboratorio di Teoria del progetto, titolare Ge. Canella con M. Villata, Politecnico di Torino, 24 ottobre 2025.

23 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

è stato dipinto dal Longhi»[24] —, in qualche modo possa tradursi per noi in intenzione aperta, sollecitando su questi confronti – magari, in prima istanza, proprio con Carla Benedetti, critica letteraria, e Paolo Icaro, maestro scultore —, implicazioni inedite e nuovi innamoramenti, sempre per mezzo di critica, tra arte e architettura, in «un ambiguo rapporto di fascinazione reciproca»[25], tra il Caravaggio, i caravaggeschi e i "preparatori" lombardi di un nuovo impegno civile[26], tra Pasolini, Testori, Canella e altri suoi sodali.

24 C. Garboli, *Ricordo di Longhi*, cit., 1970, p. 40. «In modo particolare, è difficile scindere tutta la esperienza eversiva del Pasolini "romano" degli anni Cinquanta dall'immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi fino alla grande mostra caravaggesca da lui organizzata nel '51 [...]. Testi alla mano si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio romano così come ci è stato dipinto dal Longhi [...]. Delle mosse caravaggesche del primo Pasolini, quasi un «amor de loinh», ebbi occasione di parlare al Longhi qualche mese prima che egli morisse. Non volle prendere partito. Ma l'interesse che mostrò alle date, le precisazioni che seguirono, quell'«Oh, guarda!» che si lasciò scappare, mi dicono che la piccola notizia critica lo aveva fatto riflettere».

25 *Ibidem*, p. 36.

26 Ge. Canella, *«Gli otto in permanente attesa di giudizio». Monumenti memoriali dell'architettura come invarianti per un nuovo impegno civile*, in *Monumento Memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, a cura di Ge. Canella e P. Mellano, Franco Angeli, Milano, 2025, pp. 134-145.

Esperienze di tutela e collaborazione istituzionale

Emanuela Carpani
Soprintendente Archeologia, belle arti e paesaggio
per la Città Metropolitana di Milano

Premessa

Dopo essere stata sei anni a Siena e otto anni a Venezia, entrambe città con un ingentissimo patrimonio culturale medievale, rinascimentale e moderno, svolgere il lavoro di Soprintendente a Milano mi impone, in modo particolare, qualche riflessione sugli strumenti di tutela dell'architettura contemporanea. Da sempre, infatti, la città meneghina è stata luogo privilegiato di vivace sperimentazione dei diversi linguaggi architettonici che via via si sono sviluppati, nel corso della produzione progettuale ed edilizia. Basta volgere il nostro sguardo anche solo all'ultimo secolo: dalla realizzazione, tra le due guerre, degli edifici pubblico-istituz ionali, da un lato, e privati dell'alta borghesia, dall'altro, alla ricostruzione estensiva dopo gli ingenti danni bellici del secondo conflitto mondiale, dal boom edilizio degli anni Sessanta-Novanta fino alle più recenti operazioni di rigenerazione urbana, Milano ha visto operare, sul proprio territorio, i più importanti protagonisti dell'architettura contemporanea italiana e non solo: Piacentini, Ponti, Muzio, Lingeri, Portaluppi, Bottoni, Arrighetti e poi, oltre ancora, fino ai contemporanei Boeri, Botta, De Lucchi, Libeskind e Piano (per ricordarne solo alcuni, a titolo esemplificativo e, certamente, non esaustivo). Per questo motivo l'ambito milanese è una palestra particolarmente interessante per testare l'efficacia delle divers e modalità di riconoscimento e tutela dell'architettura contemporanea.

Evoluzione della sensibilità verso il tema

Prima dell'industrializzazione del processo edilizio, la produzione architettonica è avvenuta per secoli con materiali e modelli strutturali sostanzialmente omogenei: nonostante l'evoluzione — lenta — dei dati stilistici, morfologici, tipologici, statici e compositivi, i cambiamenti e le

contrapposizioni “antico/nuovo” non sono mai stati veramente dirompenti. Solo con l’introduzione massiva del cemento e del telaio portante in c.a. o in carpenteria metallica, della prefabbricazione e dei nuovi materiali da costruzione, il contrasto tra l’architettura contemporanea — che poteva ostentare forme e superfici innovative impensabili con le tecniche costruttive tradizionali — e quella “storica” si è reso molto più evidente, alimentando sempre più frequenti e più vivaci dibattiti sulla legittimità/opportunità di inserimento della novità costruttiva negli edificati consolidati dei centri urbani.

Che cos’hanno in comune la Tour Eiffel di Parigi e la Torre Velasca di Milano (figg. 1-2)? Entrambe, appena costruite, hanno scatenato violenti polemiche tra coloro che avevano accolto con critiche assai aspre la novità e coloro che ne erano stati i fautori. La prima fu bollata come «inutile e mostruosa»[1] e fu invece destinata a diventare il simbolo universalmente noto della capitale francese. La seconda venne indicata come «iniziativa antiestetica»[2] negli atti della commissione parlamentare di indagine Franceschini e invece è stata pubblicata nei più importanti studi sui BBPR e sull’architettura contemporanea italiana in genere e milanese in particolare, tanto da arrivare infine a riconoscerne anche formalmente il valore architettonico e culturale.

È un dato di fatto che l’architettura dichiaratamente contemporanea è stata ed è più difficilmente accolta, nell’opinione comune, non appena realizzata. Ci vuole tempo perché venga dapprima compresa, accettata e poi, forse, apprezzata. L’architettura contemporanea, mediamente, fa più fatica a farsi voler bene: il costruito tradizionale e storico è più rassicurante, offre garanzie di continuità, per lo meno visiva, dei contesti in cui si è abituati a vivere e di cui ci si affeziona.

1 Cfr. estratto della «protesta contro la Torre del Sig. Eiffel», in "Le Temps", 14 febbraio 1887: «Siamo qui, scrittori, pittori, scultori, architetti, amatori appassionati della bellezza di Parigi, finora intatta, per protestare con tutte le nostre forze [...] contro l’erezione, in pieno centro della nostra capitale, dell’inutile e mostruosa torre Eiffel [...]».

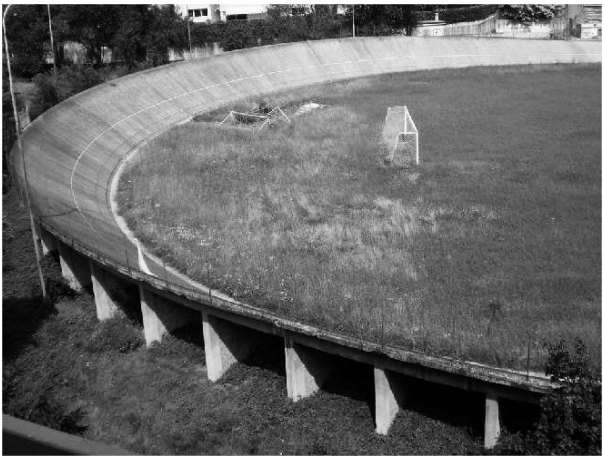
2 Cfr. *Per la salvezza dei beni culturali in Italia Atti e documenti della Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artisti e del paesaggio*, Casa Editrice Colombo, Roma 1967, vol. I, p. 425. Per un approfondimento più generale del tema, rimando a E. Carpani, *Istituzioni, normative e pratiche di tutela in Italia,* in C. Di Biase (a cura di), *Il degrado del calcestruzzo nell’architettura del Novecento*, Maggioli Editore 2009, pp. 477-506.



1 **Tour Eiffel, Parigi.**



2 **Torre Velasca, Milano.**



3 **Velodromo “P. Baffi”, Crema (CR).**

Esempio di verifica di interesse culturale semplice (2007).

Nel campo degli addetti ai lavori (tecnici professionisti, studiosi e istituzioni di tutela), il tema è relativamente "giovane", soprattutto in Italia[3]. Solo recentemente (dal 2002) è stato avviato dal Ministero della Cultura un importante censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi, effettuato in collaborazione con gli enti locali e differenti istituzioni accademiche[4]. Interessanti sono i criteri di selezione degli edifici/complessi da inserire nel censimento: alcuni riguardano le «attestazioni bibliografiche» dei progetti realizzati, altri il «grado di significatività» per l'evoluzione del tipo edilizio di pertinenza, per le innovazioni materiali e tecnologiche introdotte, per l'aspetto autoriale e/o per il valore qualitativo. è evidente il tentativo — inevitabile — di compendiare elementi oggettivi (le occorrenze in testi e/o riviste e loro importanza nel panorama nazionale e/o internazionale) con elementi comunque soggettivi basati su un giudizio di valore.
Non sono mancate alcune sporadiche precedenti azioni di tutela, sin dagli anni Ottanta del secolo scorso, ma è soprattutto negli ultimi tempi che si sono moltiplicate le occasioni formative (corsi[5], master, convegni[6]) e le pubblicazioni di studi e ricerche, di più ampio respiro territoriale o su alcuni ambiti geografici specifici.
Questa aumentata attenzione verso il patrimonio costruito contemporaneo ha favorito alcune azioni mirate di tutela.

Esperienze di tutela e collaborazione istituzionale

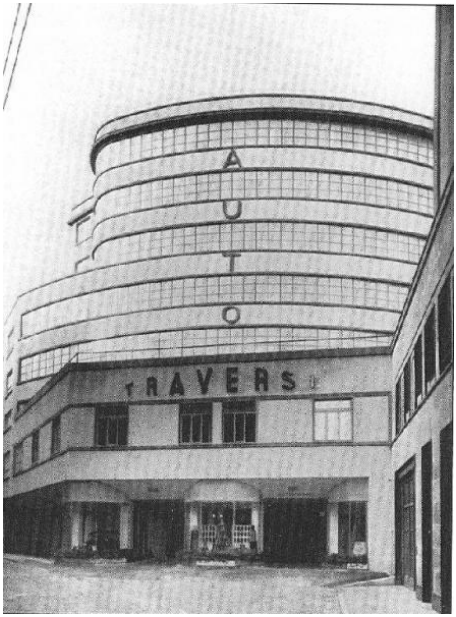
Nel Codice dei beni culturali e del paesaggio (DLgs n. 42/2004 e successive modifiche) sono previsti diversi strumenti di tutela che possono

3 In Francia, invece, le attività ricognitive del patrimonio contemporaneo sono cominciate alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso.

4 Cfr. https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/.

5 Si pensi, ad esempio, al recente corso di formazione "Ereditare il presente. La cura dell'architettura contemporanea", proposto nel 2023 dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, in collaborazione con la Fondazione Scuola Beni e attività culturali.

6 Nel solo mese di novembre 2024, si sono tenuti i seguenti tre convegni sul tema: "Attenzione: FRAGILE! Riflessioni sulla tutela dell'architettura del XX secolo" (Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per il Friuli-Venezia-Giulia, Udine, 14 novembre 2024), "Quale tutela per il pa trimonio architettonico contemporaneo?" (Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 20 novembre 2024) e "Strategie di tutela per l'architettura del XX secolo" (IUAV, Venezia, 29 novembre 2024).



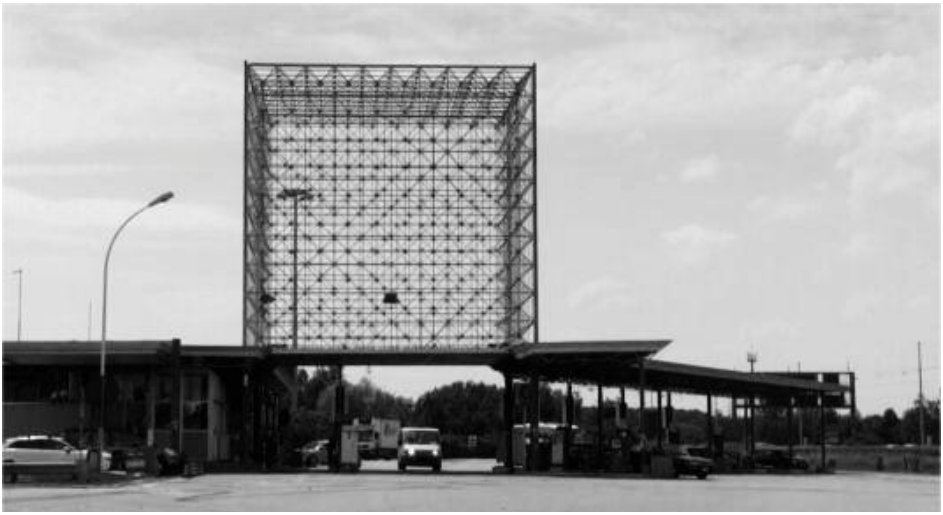
4

Garage Traversi, Milano.
Esempio di dichiarazione di interesse storico-artistico particolarmente importante (2007).

essere utilizzati per l'architettura contemporanea, a seconda dei casi. Vediamoli insieme.

Un primo strumento consiste nella VERIFICA DI INTERESSE CULTURALE (cosiddetta VIC, artt. 10 e 12 del Codice BCP). Essa è applicabile solo ai beni pubblici o equiparabili (ad es. appartenenti a persone giuridiche private senza scopo di lucro) la cui esecuzione risalga ad oltre 70 anni: dunque, si tratta di una "contemporaneità" un po' risalente nel tempo. Per poter procedere con una verifica positiva è richiesto di dimostrare un INTERESSE CULTURALE SEMPLICE (non è necessario che sia qualificato come «particolarmente importante»). A titolo d'esempio, recentemente questo strumento è stato utilizzato, tra numerosissimi altri casi, per la verifica positiva del velodromo P. Baffi di Crema (CR) (fig. 3), degli anni Venti e per la verifica positiva del velodromo Vigorelli di Milano, degli anni Trenta.

Un secondo strumento consiste nella DICHIARAZIONE DI INTERESSE CULTURALE PARTICOLARMENTE IMPORTANTE (cosiddetta DIC, artt. 13 e seguenti del Codice BCP). Con tale dichiarazione si può sottoporre a tutela un bene per il suo interesse storico-artistico particolarmente importante (in tal caso è necessario il requisito di vetustà dell'esecuzione risalente ad oltre 70 anni), oppure per il suo interesse storico-relazionale-identitario particolarmente importante (in questo secondo caso non è necessario il requisito dell'età). Si sottolinea l'espressione «interesse culturale particolarmente importante» perché è su questo aspetto che gli uffici del Ministero perdono spesso i ricorsi amministrativi: se l'edificio o il complesso costruito non presentano caratteristiche «particolarmente importanti», nel caso di contenzioso è facile che il relativo provvedimento di tutela venga annullato. A titolo esemplificativo, una



5

La Kaaba di Costantino Dardi, Venezia, località Bazzera.
Esempio di dichiarazione di interesse storico-relazionale particolarmente importante (2019).

dichiarazione di interesse storico-artistico particolarmente importante ha consentito di tutelare, oltre alla già ricordata Torre Velasca (nel 2012), anche il Garage Traversi (fig. 4), per rimanere in ambito milanese (nel 2007). Con una dichiarazione di interesse storico-relazionale-identitario particolarmente importante si è invece tutelata, nel 2019, la Kaaba di Costantino Dardi (fig. 5) alla Stazione di servizio AGIP in località Bazzera, in Comune di Venezia (anni '70).

Un terzo strumento di tutela, applicato soprattutto per grandi complessi o per interi quartieri, con sviluppo territoriale notevole, consiste nel cosiddetto VINCOLO PAESAGGISTICO (DICHIARAZIONE DI NOTEVOLE INTERESSE PUBBLICO (artt. 136 e seguenti del Codice BCP). Come si vede, anche per il vincolo paesaggistico, l'interesse pubblico deve essere qualificato come «notevole». Recentemente è stato utilizzato questo strumento per sottoporre a tutela il quartiere sperimentale milanese QT8 (nel 2023) (fig. 6).
Le VIC e le DIC non possono essere effettuate per immobili il cui autore sia ancora vivente. In tal caso, l'unico strumento di tutela attivabile è il cosiddetto VINCOLO DI DIRITTO D'AUTORE (ai sensi della L. n. 633/1941). Si tratta di una dichiarazione di IMPORTANTE CARATTERE ARTISTICO, rilasciata dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea, su propo-



6

Quartiere QT8, Milano.
Esempio di vincolo paesaggistico (2023).

sta istruttoria della Soprintendenza competente per territorio, secondo indicazioni di prassi fornite dalla medesima Direzione Generale. Lo strumento non tutela in sé l'oggetto architettonico, ma il diritto dell'autore di veder preservato il carattere artistico importante della propria opera e di essere coinvolto in caso di modifiche della stessa che si rendessero necessarie nel frattempo. Due esempi recenti di applicazione di questo riconoscimento sono: le *Vatican Chapels* (fig. 7) realizzate da dieci architetti contemporanei per la Biennale Architettura 2018 (dichiarazione emanata l'anno successivo) e la sistemazione a Museo del Cinema della Mole Antonelliana di Torino (dichiarazione promulgata nel 2023).
Anche per l'architettura contemporanea, le fonti che indirizzano le attività istituzionali di tutela non si limitano al citato Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, ma comprendono i documenti di prassi (le circolari ministeriali) e, soprattutto, come anticipato, la giurisprudenza amministrativa di primo grado (TAR) e di secondo grado (Consiglio di Stato).
È importante approfondire gli indirizzi giurisprudenziali per capire bene gli esiti di alcune azioni di tutela: bisogna verificare a fondo i provvedimenti amministrativi adottati (i decreti) ed i loro allegati (relazioni storico-artistiche, planimetrie ed apparati fotografici) e le sentenze dei contenziosi che ne sono scaturiti.

Il vincolo, e poi?

Come noto, non basta apporre un vincolo per essere certi che il bene sia correttamente conservato. Il tema delle metodologie di conservazione del patrimonio edilizio contemporaneo meriterebbe una trattazione specifica. In questa sede si può evidenziare che, nel caso non vi sia una convinta condivisione e consapevolezza dell'importanza dell'edificio o del complesso, da parte della proprietà e dei tecnici che sono chiamati a intervenire, difficilmente il riconoscimento di culturalità potrà bastare per orientare le scelte di progetto verso obiettivi di qualità e di rispetto dei valori espressivi e formali originari.

Non solo, come anticipato nel precedente paragrafo, gli strumenti previsti dal Codice non possono coprire tutti i casi meritevoli di attenzione: soprattutto per il patrimonio di interesse culturale locale, diventa difficile che i provvedimenti di tutela statali possano reggere ai contenziosi amministrativi senza essere annullati. Per questo è importante che anche gli strumenti di pianificazione urbanistica ed i relativi regolamenti edilizi e norme tecniche, prevedano forme di tutela locale. Mi piace concludere ricordando il recente esempio virtuoso dell'Ordine degli Architetti di Bergamo che, insieme alla locale sezione di Italia Nostra, ha presentato osservazioni alla redigenda variante del Piano di Governo del Territorio della città, chiedendo che per i 46 edifici inseriti nel censimento delle architetture contemporanee del Ministero, il nuovo strumento urbanistico preveda forme di gradualità di intervento, indipendentemente dal riconoscimento formale di culturalità ai sensi codicistici.

2. Dei diritti degli autori



Maurizio Sacripanti (con F. Frigerio, M. Mafai, M.L. Neri, R. Nigro, L. Tombini), Progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961

Roma, Accademia Nazionale di San Luca ets, Fondo Maurizio Sacripanti, www.fondosacripanti.org

Sulla tutela dell'opera di architettura alla luce del diritto d'autore

Niccolò Rositani Suckert

Ai sensi dell'art. 2, n. 5, della Legge 22 aprile 1941, n. 633 (Legge sul diritto d'autore, l.d.a.) i disegni e le opere dell'architettura rientrano tra le creazioni dell'ingegno tutelate dal diritto d'autore. Tale protezione giuridica non si limita all'opera di architettura materialmente realizzata, ma si estende altresì ai relativi disegni progettuali e alle elaborazioni preparatorie, purché dotati di un livello minimo di creatività. Il requisito della creatività deve essere accertato non solo con riferimento ai singoli elementi dell'opera, ma anche con riguardo alla loro combinazione, organizzazione e coordinamento in funzione del risultato estetico complessivo raggiunto.
La titolarità originaria dei diritti d'autore sui disegni e sulle opere architettoniche spetta esclusivamente all'artefice, in quanto autore dell'elaborato creativo, e non può essere riconosciuta né al soggetto che abbia materialmente eseguito i disegni e/o progetti su indirizzo estetico di un terzo, né a colui che ha realizzato materialmente l'opera, né al proprietario dell'opera di architettura.
In forza degli artt. 12 e ss. l.d.a., l'autore dell'opera gode del diritto esclusivo di utilizzarla economicamente in ogni forma e modo, sia essa originaria che derivata, potendo autorizzare o vietare qualsiasi modalità di sfruttamento e/o elaborazione.
Di conseguenza i disegni e i progetti dell'architettura godono di una duplice protezione, e segnatamente, di una prima tutela contro la loro riproduzione non autorizzata in copie, e di una seconda tutela contro la loro attuazione o esecuzione materiale non consentita, ovvero, la loro modificazione laddove non ricorrano i requisiti della necessarietà e della inderogabilità delle esigenze da parte del proprietario[1]. Secondo l'inse-

1 Cfr. art. 20, II comma l.d.a.

gnamento consolidato della Corte di Cassazione, affinché un disegno o progetto architettonico — così come l'opera realizzata in sua attuazione — possa beneficiare della protezione autoriale, è sufficiente che in esso si ravvisi un apporto creativo, ancorché minimo, non essendo richiesto un elevato grado di originalità[2].

La creatività, quale requisito essenziale per l'accesso alla tutela autoriale ai sensi della legge sul diritto d'autore, non deve essere intesa come sinonimo di originalità assoluta, novità o valore artistico in senso stretto, ma si riferisce alla personale ed individuale espressione che presenti solamente un minimo gradiente di creatività. Ne deriva che, ai fini della protezione, è sufficiente che l'opera costituisca una manifestazione, per quanto modesta, della personalità dell'autore.

L'art. 6 l.d.a. individua nella creazione/esteriorizzazione dell'opera il titolo originario dell'acquisto del diritto d'autore, conferendo rilievo esclusivo all'atto creativo quale espressione individuale dell'attività intellettuale. La qualità di autore è, quindi, legata al nome anagrafico di chi crea l'opera, in ossequio al principio secondo il quale tale diritto d'autore sorge con la sola creazione dell'opera stessa, cioè, nel momento della sua estrinsecazione senza che sia necessario alcun adempimento amministrativo o altra formalità.

Da ciò consegue che la creazione dell'opera costituisce un atto giuridico in senso stretto, idoneo a produrre effetti immediati nell'ordinamento, segnatamente l'acquisto automatico dei diritti d'autore, articolati nelle due note categorie:

diritti patrimoniali (artt. 12 e ss. l.d.a.) consistenti nella facoltà esclusiva di sfruttamento economico dell'opera, comprensiva anche della possibilità di elaborazione e modificazione, in qualsiasi forma, originale o derivata;

diritti morali (artt. 20 e ss. l.d.a.) volti a tutelare il legame personale tra autore e opera, in particolare: il *diritto di paternità*, nella sua dimensione inalienabile, imprescrittibile e irrinunciabile; e il *diritto all'integrità dell'opera*, con la possibilità per l'autore di opporsi a qualsiasi intervento pregiudizievole per la propria reputazione o per il valore intrinseco dell'opera stessa.

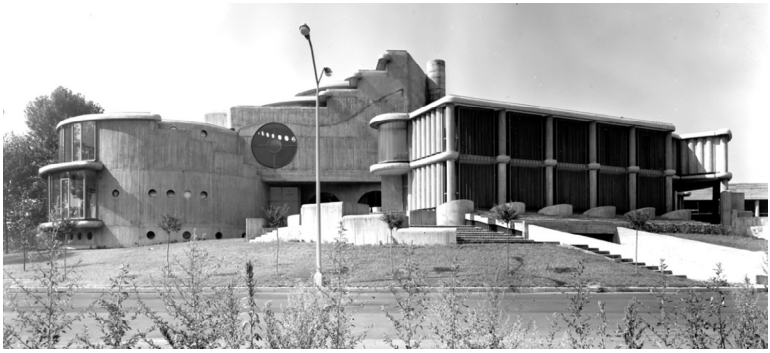
Sotto il profilo probatorio, particolare rilievo assume la *presunzione lega-*

2 Cass. civ., 23 gennaio 1969, n. 175, in Giust. civ., 1969, I, 603.

le di paternità, sancita sia in sede internazionale che interna. Il legislatore convenzionale, infatti, soprattutto al fine di evitare defatiganti eccezioni di eventuali contraffattori, ha stabilito con l'art. 15 della Convenzione Internazionale di Berna una presunzione di paternità in favore di chi risulta «*indiqué sur l'oeuvre en la manière usitée*».
La rilevanza della presunzione di paternità è tale che il Legislatore Nazionale ha riprodotto il dettato Convenzionale nell'art. 8 della l.d.a. introducendo, appunto, una presunzione in favore di chi è indicato nell'opera come autore nelle forme d'uso.
A ciò si aggiunga che l'art. 196 l.d.a. dispone nei riguardi di opere dell'arte figurativa e di ogni altra opera identificata dalla sua forma materiale, come appunto quella di architettura, che si considera come equivalente al luogo della prima pubblicazione il luogo della fabbricazione.
Per le opere di questa natura, che sono identificate dalla loro forma materiale, la loro esternazione ossia il loro contatto con il mondo esterno si verifica all'atto, e con l'atto, della fabbricazione; stante che la realizzazione materiale dell'opera di architettura, ai sensi del primo comma del citato art. 196 l.d.a., coincide con il momento in cui è stata pubblicata la medesima e da questo momento risulta operante la summenzionata presunzione legale di paternità sull'opera compiuta.
Quanto alla *modificabilità dell'opera architettonica*, si segnala la speciale disciplina di cui all'art. 20, comma 2, l.d.a., che prevede un temperamento al diritto morale d'autore nelle ipotesi in cui le modificazioni siano «*necessarie ed inderogabili*».
Infatti, se la competente Autorità Statale ha riconosciuto ai sensi e per gli effetti del comma 2 dell'art. 20 della Legge n. 633 del 22 aprile 1941 nonché dell'art. 15 del regolamento emanato con R.D. n. 1369 del 18 maggio 1942 l'importante carattere artistico dell'opera di architettura, si esclude l'applicabilità della disposizione contenuta nella prima parte del secondo comma dell'art. 20 l.d.a., la quale limita eccezionalmente il controllo dell'autore sulle modifiche, a condizione che siano necessarie e inderogabili, prevedendo che dette modificazioni dell'opera d'architettura rese necessarie anche ad opera già realizzata, potranno considerarsi legittime a condizione che lo studio e l'attuazione di dette modifiche siano effettuate dall'autore stesso.
In buona sostanza, la norma in commento impone l'impiego dell'opera degli artefici originari per eseguire quelle modificazioni dell'opera di ar-

chitettura stessa che, nell'ipotesi di legge, siano da considerarsi necessarie.
Quale corollario di quanto fin qui esposto deriva che, se all'opera di architettura è riconosciuto importante carattere artistico dalla competente autorità ai sensi dell'art. 20 l.d.a. ultimo comma, qualsivoglia modificazione dettata da inderogabili esigenze o da «necessità» dovrà essere apportata dal relativo autore. E ciò a tutela del valore estetico dell'opera di architettura stessa che non deve, e non può, essere oggetto di modificazioni illegittime così gravi da provocare nel percipiente reazioni emotive diverse da quelle frutto dell'elaborazione intellettuale del suo artefice che rivelano la sua personalità.
Possiamo affermare, quindi, che l'importante carattere artistico riconosciuto all'opera di architettura dalla competente Autorità, ai sensi dell'ultimo comma dell'art. 20 della Legge n. 633 del 22 aprile 1941, ha l'effetto di diminuire l'affievolimento del diritto d'autore sull'opera di architettura facendo rientrare sotto il controllo del suo artefice lo studio e l'attuazione di quelle modifiche «necessarie» che potrebbero essere lesive dell'integrità dell'opera stessa e, quindi, della sua personalità.
Abbiamo sopra esposto che la personalità dell'autore è protetta da un insieme di prerogative denominate *diritti morali,* sancite dagli artt. 20 e ss. l.d.a.
I diritti morali consentono all'autore di tutelare il riconoscimento sociale del proprio lavoro e la propria autostima facendo, così, valere sia il diritto a rivendicare la paternità sulle proprie opere, sia la non modificabilità, oltre certi limiti, delle medesime.
Ciò rientra nella logica stessa propria dei diritti morali, che garantiscono la difesa della personalità dell'autore riflessa nell'opera e la salvaguardia della percezione estetica.
L'autore, e i suoi eredi ex artt. 20 e 23 l.d.a., mantengono pertanto la titolarità: del *diritto alla paternità*; del *diritto all'integrità dell'opera*.
Fin da ora si mette in evidenza che, in materia di diritto d'autore, sono risarcibili i danni derivanti dalla lesione dei succitati diritti morali, quali appunto quelli relativi alla paternità dell'opera e all'integrità dell'opera stessa, danni questi ultimi che possono essere gravissimi, atteso che:
— per quanto attiene all'integrità dell'opera, la sussistenza di un'opera deformata produce conseguenze negative sulla reputazione dell'autore originario e, quindi, sulla stima delle sue opere e del suo lavoro;
— per quanto attiene il diritto di paternità, la divulgazione di informazioni sull'opera con l'indicazione di un diverso artefice o comunque di una

1

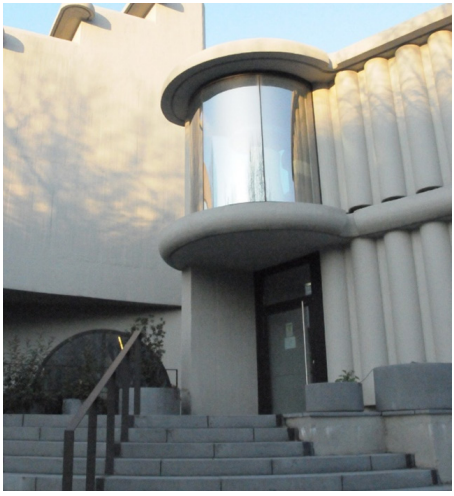


2



3





4

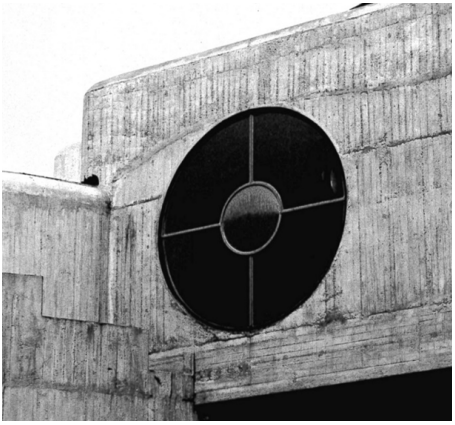
G. Canella, M. Achilli, D. Brigidini, L. Lazzari, Municipio di Segrate, Milano, 1963-1966.

1, 3. Viste dello stato originario.

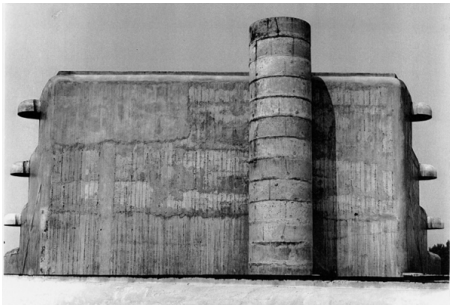
Ex Municipio di Segrate, ora nuovo Centro culturale Giuseppe Verdi.

2, 4. Viste dello stato dopo i lavori di ristrutturazione e rifunzionalizzazione del 2011-2013.

5



6



7



8



9



10



G. Canella, M. Achilli, D. Brigidini, L. Lazzari, Municipio di Segrate, Milano, 1963-1966.

5-7. Viste dello stato originario.

Ex Municipio di Segrate, ora nuovo Centro culturale Giuseppe Verdi.

8-10. Viste dello stato dopo i lavori di ristrutturazione e rifunzionalizzazione del 2011-2013.

paternità incompleta, manca di determinare, nell'ambito del pubblico e dei potenziali clienti, l'apprezzamento delle opere stesse e del suo artefice, oltre che avere riverberi negativi sul conferimento di futuri incarichi.
Sotto altro profilo, anche nel caso della tutela dell'opera di architettura si può ipotizzare il *reato di contraffazione* di cui all'art. 171 l.d.a.
Di conseguenza, l'abusiva modificazione dell'opera di architettura è punibile qualunque sia la forma in concreto adottata dal reo[3] e che, trattandosi di reato formale, non è richiesto il verificarsi di alcun evento ulteriore rispetto alla condotta tipica[4].
Pertanto, la dolosa condotta tenuta dal soggetto che, senza averne diritto, effettua illegittime modificazioni all'opera di architettura, laddove il diritto esclusivo di modificazione economica di cui agli artt. 12 ss. e 18 l.d.a. sia rimasto di titolarità dell'artefice del progetto, è punibile in quanto lesiva dei diritti patrimoniali di quest'ultimo e configura l'ipotesi di reato di cui al primo comma dell'art. 171 l.d.a.
A ciò si aggiunga che potrebbe ipotizzarsi anche la fattispecie del *reato di contraffazione aggravata* di cui all'art. 171 l.d.a. comma terzo.
La tutela dei diritti personali dell'autore si articola nelle previsioni del terzo comma dell'art. 171 l.d.a., che segnano un inasprimento della risposta repressiva rispetto a quanto stabilito per il semplice reato di contraffazione.
Gli attacchi alla sfera dei diritti personali dell'autore sono, infatti, configurati come circostanze aggravanti rispetto alle ipotesi citate nel precedente paragrafo.
Nell'ipotesi di indicazione di una paternità menzognera trova spazio la figura della contraffazione aggravata, e l'offesa alla reputazione e all'onore è riferibile alle modificazioni dell'opera, come espressamente sancito all'art. 20 l.d.a.
Pertanto, laddove non solo sia indicata dolosamente una paternità menzognera, ma l'opera di architettura risulti altresì modificata con pregiudizio alla reputazione professionale dell'autore, si integra la fattispecie di contraffazione aggravata sancita dal terzo comma dell'art. 171 l.d.a.

3 Cass. Penale 9/12/1970, in Mass. Pen. 71, 325.

4 Cass. Penale 26/9/1979 in R. Pen. 80, 425

Caso giurisprudenziale

Premessi i lineamenti generali sulla tutela dell'opera di architettura, si riportano brevemente alcuni passaggi estratti da una interessante decisone del Tribunale di Milano che, a mio avviso, offrono significativi spunti di riflessione[5].

Nella suddetta decisione il Tribunale di Milano ha accertato, per quanto a noi interessa, la lesione del diritto morale degli artefici di una nota opera di architettura che era stata oggetto di restauro.

Il Tribunale ha statuito che «*trattandosi di opera architettonica, trova applicazione la norma speciale dettata dall'art. 20, comma 2, l.d.a., che consente di opporsi alle modifiche da apportare all'opera realizzata, purché non necessarie*», spiega che «*la necessità degli interventi modificativi si ricollega, in via generale, al dovere di assicurare il puntuale rispetto di regole imperative urbanistiche, sanitarie, costruttive, ecc. anche in termini di adeguamento a nuove e più stringenti normative per la sicurezza e la salute pubblica*».

Viene, inoltre, precisato che «*La giurisprudenza ha contribuito ad una lettura di questo requisito orientata al pragmatico contemperamento degli interessi contrapposti, dando cioè rilievo anche ad un criterio di verifica di fattibilità economica delle alternative praticabili in concreto, onde evitare forme di tutela dell'interesse morale irrimediabilmente confliggenti con insopprimibili e preponderanti bisogni di ordine pratico*».

Nel caso in esame risulta particolarmente interessante il seguente elenco di modifiche che sono state ritenute «*non necessarie*»:

«*I periti hanno constatato l'eliminazione della scala in ferro al piano primo, alcune modifiche sostanziali alle scale in cemento armato, legate soprattutto al cambio di quota di sbarco a terra e dovute, in parte, all'eliminazione del corpo interrato degli impianti tecnici e alla conseguente modifica delle quote del terreno. Sono state poi effettuate delle contro foderature interne in cartongesso di tipo piano sugli originari pannelli curvilinei di tamponamento. Rispetto a queste, hanno evidenziato che non*

5 Si fa riferimento alla decisone del Tribunale di Milano Sentenza n. 14109/2016 pubbl. il 28/12/2016 RG. 57221/2012 riguardante anche altre questioni di carattere contrattuale insorte fra le parti. La decisone è stata oggetto di impugnazione e successivamente la complessa controversia è stata definita in via transattiva; per ulteriori approfondimenti si rinvia alla pubblicazione *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, a cura di Gentucca Canella e Paolo Mellano, Franco Angeli, Milano, 2019, pp. 54-71.

è emersa in atti la effettiva necessità di alterare la forma originaria, caratterizzante in modo particolare gli spazi interni dell'Opera. Quanto, infine, alle ulteriori sistemazioni esterne, dei corpi scala e delle pavimentazioni, i periti dell'ufficio correttamente hanno rilevato che tali opere e la loro conformazione, anche materica, erano molto importanti nell'ambito del progetto di ristrutturazione sia per il rispetto delle qualità architettoniche originarie, sia per l'esigenza di coordinamento complessivo e armonizzazione con il "sistema piazza" circostante e, in particolare, con l'adiacente fontana dell'Arch. Aldo Rossi».

Da quest'ultimo passaggio della Sentenza citata emerge che le modifiche, affinché si possano ritenere legittime, devono avere una reale motivazione «*ancorata a insuperabili esigenze costruttive*».

Come effetto dei succitati accertamenti il Tribunale di Milano, quindi, ha ritenuto «*che le modifiche sopra indicate siano lesive della reputazione professionale degli autori, confermando e facendo propria la valutazione in tal senso espressa anche dai consulenti tecnici. Si tratta infatti di cambiamenti significativi del progetto originario che, per quanto attiene alla parte esterna, generano un effetto di parziale decontestualizzazione dell'Opera che appare quindi in rapporto di minore armonia rispetto alle caratteristiche del più ampio "sistema piazza" in cui è inserita. In termini analoghi, le modifiche degli spazi interni hanno un impatto significativo sull'effetto visivo che costituiva un elemento qualificante dell'Opera originaria. Tutto ciò determina quindi un'apprezzabile alterazione del giudizio del pubblico sulle capacità progettuali degli autori, con conseguente lesione della loro reputazione professionale*».

Il Tribunale, quindi, ha accertato e dichiarato che:

— gli interventi modificativi indicati «*costituiscono una violazione del diritto morale degli autori e dei loro eredi all'integrità dell'Opera, in conformità alle previsioni degli artt. 20 e 23 l.d.a.*»;

— «*È fondata anche la domanda di risarcimento del danno, che viene determinato con valutazione equitativa*».

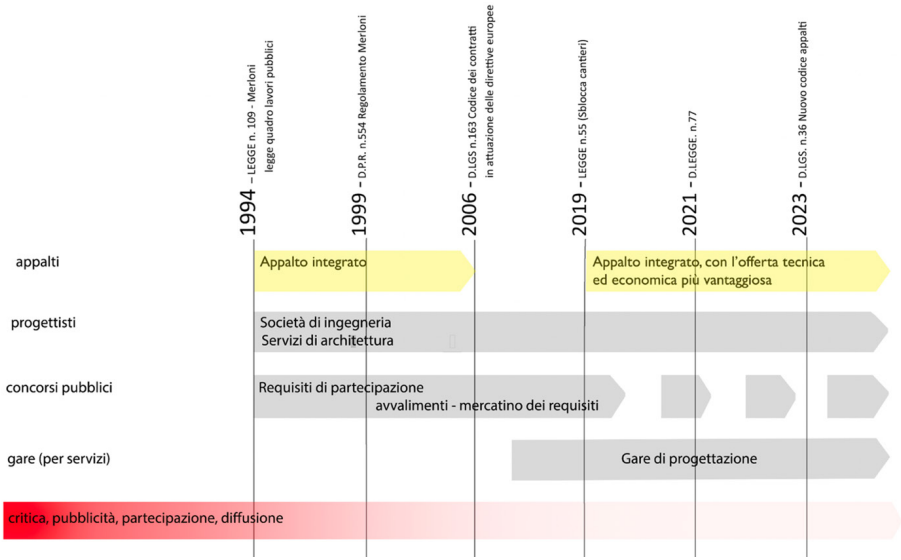
— Infine, ai sensi dell'art. 166 l.d.a. ha ordinato «*la pubblicazione del dispositivo della presente sentenza, da effettuarsi per una sola volta, a spese dei convenuti e a caratteri doppi del normale sul quotidiano "Corriere della Sera". In tal modo il pubblico sarà posto nelle condizioni di sapere che le modifiche del Centro Civico più volte indicate non ri-*

spondono alla volontà progettuale degli autori, contribuendo così alla riabilitazione della loro immagine professionale».
Un ulteriore passaggio della Sentenza che riteniamo offra ulteriori interessanti spunti di riflessione riguarda il richiesto ripristino dello stato originario ove viene precisato che: «*Il Tribunale ritiene che in una prospettiva di bilanciamento di interessi non sia opportuno dare seguito a tale richiesta per diversi motivi. Le misure risarcitorie sopra indicate appaiono infatti integralmente satisfattive*».
In conclusione, i brevi stralci della decisone sopra riportati confermano che la legge del diritto d'autore è un valido strumento, non solo teorico ma anche pratico, di cui gli artefici di opere di architettura si possono avvalere non solo per la tutela dei loro progetti e delle opere materialmente realizzate in esecuzione dei medesimi, ma anche successivamente, nel caso siano eseguiti lavori di restauro o di ristrutturazione sull'opera stessa.

Autori o fornitori di servizi?

Francesco Cellini

La legislazione italiana vigente si occupa di architettura e di progetto soltanto con alcune leggi; quelle recenti sono quelle che riguardano gli appalti dei lavori pubblici (e, per riflesso e in parte, di quasi tutti i lavori edilizi). Dell'architettura esse trattano quindi in modo indiretto: la parola progetto appare solo raramente, e soltanto quando si tratta della sua articolazione interna, o delle varie procedure di gara, concorso, assegnazione, o dei requisiti professionali ecc. Sono in ogni caso normative complesse, spesso contraddittorie, ma non c'è certo bisogno di sottolineare quanto incidano sulla onerosità della nostra attività; non è altrettanto chiaro in che modo esse agiscano nei confronti della qualità dell'architettura che produciamo: nel bene o nel male?
Per provare a capirlo, ho redatto una tabella cronologica, sommaria e



limitata agli ultimi trenta anni. D'altra parte questi trenta anni sono, almeno secondo me, anche quelli che segnano un profondissimo calo della qualità dell'architettura italiana, con l'eccezione, sempre più occasionale e sporadica, di alcuni episodi, magari interessanti; basta, per questo, un rapido confronto con la cultura progettuale di alto livello, che tutta la storiografia riconosce nei decenni immediatamente precedenti, per esempio negli anni dal '50 all'80. Che ci sia un nesso?

Tornando alle leggi su elencate, si può anche notare che, a partire dalla prima, la *Legge quadro*, detta Merloni, fino al recentissimo *Nuovo codice generale degli appalti*, esse si susseguono con un ritmo sempre più frenetico (5 anni, poi 7, 13, 2 e poi 2), in gran contrasto con la sostanziale stabilità della normativa precedente. In effetti, tutti i vecchi progettisti della mia età e tantissimi anche di varie generazioni più giovani, ricorderanno che si è lavorato per molto tempo sulla base di alcune certezze, quelle studiate all'università (in Architettura, a 'Materie Giuridiche') e poi prescritte dalla deontologia professionale. La prima delle quali era che il progetto, comunque fosse articolato (in genere: preliminare, o di massima, poi definitivo e infine esecutivo), fosse caratterizzato dalla *continuità*. Sottolineo questa parola perché infine essa era intesa, e va tuttora intesa, come il requisito primario per la qualità in architettura, che infatti si potrà soltanto ottenere con un processo che abbia una *ratio*, un capo e una coda, dall'idea all'opera: ovvero, più precisamente, che parta da una prima formulazione basilare, si sviluppi attraverso una serie di approfondimenti, aggiustamenti e precisazioni, poi arrivi a definire tutti i dettagli costruttivi e infine intervenga nella costruzione, dirigendola. Tant'è che nelle vecchie certezze di cui parlavo più sopra, c'era anche quella che la direzione dei lavori fosse inscindibile dal progetto, e che il tutto, cioè il progetto più la realizzazione, fosse potenzialmente definibile come "opera d'ingegno". Il che non vuol dire opera di un singolo, ma di un ingegno, cioè derivante da un'azione intellettuale e coerente, anche collettiva. Perché, infine, la continuità non va confusa con la qualità, ne è soltanto l'inderogabile condizione, e nemmeno con l'individualità autoriale. L'una e l'altra, continuità e qualità, potranno infatti esserci a prescindere dal fatto che il progetto sia stato condotto da un singolo in-

dividuo, o da un singolo con l'aiuto di altri, o da più professionisti, anche specializzati, o da una complessa *équipe* di associati.

Riandando alla tabellina delle leggi, dalla Merloni in poi, è facile capire che la ragione prima della veloce sequenza di aggiornamenti giuridici, iniziata nel '94, stava nell'urgenza di metter ordine negli appalti e in particolare di impedire il ripetersi degli incrementi di costo delle costruzioni, rispetto alle previsioni progettuali, vizio quasi endemico nel settore edilizio italiano e spesso carico di deviazioni criminali.
Ferma restando la dominante economicista di questi provvedimenti, si colgono anche, qua e là, alcune attenzioni di carattere politico o sociale: dapprima riguardo la sicurezza del lavoro, la prevenzione sismica e poi, soprattutto negli anni più recenti e come evidente eco delle normative europee, l'ambiente e la sostenibilità, che finiscono per dominare dal 2021 in poi. Sul lavoro professionale invece c'è molto (anche se in tutte e sei le leggi citate non c'è il minimo accenno, nemmeno una parola, né sulla qualità dell'architettura, né sull'elementare qualità tecnica ed utilitaria che dovrebbe esser doverosa in ogni progetto) e questo molto c'è già a partire dalla Merloni. La cui prima novità è che, accanto ai soggetti tradizionali, cioè gli ingegneri, gli architetti e i geometri, singoli o associati, essa elenca le *Società (d'azioni) di Ingegneria*. Si tratta, in verità, di una presa d'atto, visto che queste società, in forma privata e soprattutto pubblica, dominavano da anni amplissime aree del mercato edilizio, in particolare quello per l'estero (non che la cosa abbia poi portato bene a quelle pubbliche, tutte chiuse negli anni immediatamente seguenti). La seconda novità, sempre della Merloni e poi ampliata, perfezionata, modificata e complicata dalle leggi successive, sta nel *riscrivere e dettagliare i contenuti e le finalità* di tutti i singoli elaborati delle varie fasi del progetto; questo, evidentemente, per inseguire un'ideale corrispondenza di costo fra ciò che è descritto nel progetto e ciò che si realizza. Il che, a mio parere, dimostra l'assoluta incapacità del legislatore di comprendere che la realtà dei processi produttivi in edilizia non era (e non è tuttora) mutuabile da quelli industriali, tanto meno se si prende come modello l'esatta corrispondenza che c'è fra la lista delle lavorazioni (numeri, pesi, ruoli, costi delle parti) prevista e quella desunta

dal relativo prodotto di serie. Non per caso quest'ansia definitoria si è tramutata soltanto in un paradossale e mostruoso incremento di elaborazioni obbligatorie, tanto costose quanto inutili[1]. La terza novità della Merloni, quella davvero disastrosa, inventata, credo, per evitare le discrasie fra progetto e realizzazione (id est: per fare un regalo alle imprese) è stata l'*appalto integrato*. Noterete che nel mio grafico questo termine è accompagnato da una banda giallina discontinua: essa sta a indicare che nel 2006 il decreto sul Codice deli Appalti lo cancella, forse per la constatazione dei vergognosi disastri che aveva prodotto nei dodici anni della sua applicazione. Ciò non di meno, nel 2019 è stato reintrodotto, con qualche variante, ed è tuttora vigente. In che consiste? Permette che un progetto, giunto, in genere, a livello del definitivo (quindi sostanzialmente maturo), possa essere messo in appalto direttamente, lasciando all'impresa aggiudicataria la più grande libertà di eseguirlo nel modo che più le aggrada, apportandovi "*miglioramenti*" [2] di carattere tecnico o economico. Cambiando per esempio, la struttura, da quel che era, in una cosa radicalmente diversa, come da cemento a metallo, con tutte le varianti di finitura e di dettagli che questo comporta; oppure introducendo un proprio sistema di componenti prefabbricate del tutto imprevisto dal progettista iniziale. Eccetera, eccetera, e qui c'è campo per l'infinita e perversa fantasia che caratterizza la creatività italiana[3].

1 Per esempio, nel lavoro da me coordinato per Piazza Augusto Imperatore a Roma, un progetto di medio-piccola entità, appaltato in due stralci per una somma complessiva inferiore ai 20 milioni di euro (un quindicesimo del costo del Maxxi), gli elaborati grafici dell'esecutivo sono stati più di 500 (tutti in tavole AO, o in fascicoli composti da molti A3), e quelli scritti per 9000 pagine A4. Una cosa pletorica e pochissimo agevole: manco a dirlo, non è stata consultata gran che: assai poco dalle imprese, pochissimo dalle conferenze dei servizi, mai dalle soprintendenze o dalle commissioni giudicatrici l'appalto.

2 Per logica, un eventuale miglioramento riguarda gli interessi e le finalità del committente (che, nel caso, è pubblico); il quale infatti, entro i limiti definiti dai contratti di incarico, può esigerlo dal progettista. Così era, fino alla Merloni: dopo di essa, il miglioramento sta nelle mani dell'esecutore, che però ha finalità squisitamente individuali. Quale esempio più chiaro di arbitraria cessione a privati di interessi generali?

3 Può accadere che un committente decida di conservare un progetto di massima per anni, e poi, per realizzarlo, lo usi come base per una gara estesa ad altri progettisti, il che in genere garantisce un risultato assai ibrido. Ma può anche avvenire il contrario, quando accada che il vincitore della gara si attenga precisamente al progetto iniziale, sviluppandolo supinamente. Ed è appunto quello che è successo a me: nel 2006 ho, con alcuni collaboratori, fatto un progetto di massima per un teatro in una città del Sud, poi la cosa è caduta lì (non so nemmeno se siamo stati pagati); nel 2022, sfogliando internet, mi sono imbattuto nelle foto di quel teatro costruito, stessi spazi, stesse piante, stessi colori. La gara è avvenuta del 2021 (15 anni dopo), il vincitore è definito da una sigla, ma non sono riuscito a capire chi sia. La cosa, ai sensi della legislazione presente, è perfettamente legale: non c'è plagio, nemmeno per idea. Infine chi è l'autore? Boh?

Si comprende bene così dove vada a finire la continuità del progetto, quella di cui abbiamo parlato più sopra, e con essa la qualità; nonché, aggiungo, qualsiasi rivendicazione di autorialità (di paternità). Altro che "opera d'ingegno", il cosiddetto progetto diventa una confusa miscela di capacità, intenzioni e finalità diverse, anzi ontologicamente contraddittorie: quella cosa che nel gergo dell'edilizia, come ha ricordato Paolo Desideri, ha meritato un nome specifico: lo "*spezzatino*".
Non credo quindi di esagerare ritenendo che l'appalto integrato sia una delle cause, anzi la principale, della disastrosa perdita di qualità dell'architettura italiana contemporanea.
Mi chiedo pure, come sia stato possibile che una stessa legge, da un canto, abbia teso a disciplinare in modo esasperatamente rigoroso la definizione progettuale dell'oggetto dell'appalto e, dall'altro ne abbia contraddetto la stessa essenza contrattuale. Che altro è infatti la gara d'appalto se non una competizione al ribasso, in condizioni di parità fra i concorrenti, per la realizzazione di un oggetto ben precisato a priori?

La devastazione introdotta dal progetto integrato riverbera in vario modo su molti aspetti del lavoro professionale, per esempio, modificando la tradizionale strutturazione delle fasi progettuali. Infatti a partire dal Dpr 163, del 2006, la seconda fase, quella del progetto definitivo, si gonfia di impegni ed elaborati mentre la terza, il progetto esecutivo, che fino ad allora era la più complessa ed onerosa si alleggerisce.
Tali oscillazioni (un balletto di adattamenti alla logica dello spezzatino) proseguono nei successivi provvedimenti legislativi fino all'ultimo (2023), che propone un radicale ridisegno delle tre fasi, compresa una totale revisione della prima, che ora si chiama PFTE, Progetto di Fattibilità Tecnica-Economica. L'elenco degli elaborati previsti per questo adempimento, che sostituisce il vecchio progetto preliminare o di massima, comprende una notevole serie di paradossi, il più straordinario e delirante dei quali è che, mentre la parte grafica del progetto va ridotta al minimo (quasi ad un abbozzo, uno schizzo), il corrispondente computo estimativo deve essere dettagliato, preciso e soprattutto va rigorosamente rispettato nello sviluppo di tutte le fasi successive.
Questo lascia ai progettisti due alternative: la prima è redigere un pro-

getto ben fatto e quindi molto più accurato di quel che era il vecchio preliminare, tenerne per sé la gran parte e consegnare un computo credibile; l'altra è sparar giù uno scarabocchio e un computo di fantasia: l'esecutivo poi venga quello che venga. Che dire? Bisogna fissare, sopra a tutto e prima di qualsiasi altra cosa, i costi: almeno questa sembra essere l'ansia del legislatore. Il quale però nella prescrizione successiva si preoccupa anche di garantire la qualità e lo fa imponendo un adempimento questa volta non demenziale, ma soltanto ingenuo, nonché inutilmente noioso: la parte grafica del Pfte, quella che deve essere sommaria, va accompagnata dalla "analisi e valutazione delle alternative progettuali", cioè da una serie di illustrazioni che rappresentino ordinatamente le soluzioni scartate prima di arrivare alla proposta finale e contengano la spiegazione delle ragioni dello scarto. Per il resto il Pfte, che è complessivamente di assai faticosa stesura, comprende tanti altri elaborati, suddivisi fra quelli tradizionali (urbanistici, tecnici, impiantistici, strutturali, sicurezza ecc.) e quelli, echeggianti le norme europee, dedicati ai temi ambientali, climatici e di sostenibilità. Questi ultimi devono in ogni caso esser formulati secondo il modello dell'antimafia, evidentemente congeniale alla burocrazia italiana: "... consapevole delle responsabilità... dichiaro che..."; quindi tutto si conclude con una prolissa litania[4] di autocertificazioni. Tanta ecologia, tanta carta.

Oggi le società di ingegneria sono molto diffuse, anche e nella forma di piccole strutture associative; al momento del loro ingresso nel mondo professionale (1994) erano invece poche, imponenti e dotate di grandi

4 Sommario dei contenuti delle dichiarazioni scritte nel mio Pfte, relativo alla scaletta interna di una torre medievale nella periferia romana, 2023. Il progetto: - Non produce significative emissioni di gas ad effetto serra, tali da non permettere il contenimento dell'innalzamento delle temperature di 1,5 C° fino al 2030 - Al contrario promuove la mobilità pedonale e ciclabile - Non espone agli eventuali rischi indotti dal cambiamento del Clima - Non compromette lo stato qualitativo delle risorse idriche con una indebita pressione sulla risorsa - Non utilizza in maniera inefficiente materiali e risorse naturali e non produce rifiuti pericolosi per i quali non è possibile il recupero - Sulla base dei concetti di economia circolare, i materiali di risulta vengono inviati al recupero - Non introduce sostanze pericolose, quali ad esempio quelle elencate nella Authorization List del Regolamento Reach2 - Non compromette i siti ricadenti nella rete Natura 2000, ed è ininfluente rispetto alle interazioni con ecosistemi e non è peggiorativo per la frammentazione degli habitat, per "effetto barriera" per la fauna e per la mortalità di animali per investimento, rispetto alla situazione esistente.

mezzi: soprattutto erano capaci di coprire (o dichiaravano di coprire) un amplissimo arco delle discipline tecniche afferenti al mondo dell'architettura, utilizzando sia i loro professionisti interni che quelli incaricati ad hoc. Conseguentemente operavano in modo molto vario, configurandosi talora come superstrutture di consulenza multi-disciplinare (vedi per esempio Arup Italia), ovvero come veri e propri capofila di progetti di grande respiro (Bonifica).
Dunque si presentavano (o almeno apparivano) come entità impersonali dotate di un'articolata e completa capacità di intervento e, nello stesso tempo, di una potenziale (o spesso soltanto dichiarata) capacità di approfondimento ai massimi livelli di *know how* delle varie discipline; qualcosa insomma di molto diverso dalle individualità professionali fino allora protagoniste. Qualcosa, che pur lasciando all'ingegnere, architetto o geometra (singolo o associato, dipendente o indipendente) il non ancora contestato diritto di firma, cancellava nei fatti la loro tradizionale centralità e le loro consolidate attribuzioni, (vedi, fra tante, quella che limitava l'urbanistica o il progetto di restauro ai soli architetti).
Conseguentemente gli estensori della Merloni ritennero opportuno sostituire la parola "*progetto di architettura*" (o di urbanistica, restauro ecc.) con "*servizi di architettura*" ecc. Una variazione che non è soltanto lessicale perché, essendo modellata proprio sullo "*spezzatino*", frammenta concettualmente e radicalmente l'unità e la continuità del processo (individuale o collettivo) della progettazione, se la intendiamo come un'aspirazione a qualche forma di effettiva qualità (seppure intesa nel senso più laico e civile).
Ma c'è ancora di peggio. Infatti, sempre giocando sulle parole, ci vuol poco ad assimilare quelli di architettura a tanti altri servizi, per esempio quelli di pulizia, guardiania, informatica, marketing ecc.; quelli insomma che producono beni immateriali e che si appaltano con gare al ribasso. E c'è pure chi si è domandato: cosa distingue i primi dagli altri, se non l'arcaico e corporativo, e quindi un po' fascista, sistema delle parcelle e degli ordinamenti professionali, con la conseguente responsabilità di firma e l'inderogabilità delle parcelle? Così, in questi ultimi anni, piano piano e di soppiatto, spesso in nome di una presunta laicità e modernità, si è cominciato ad inserire nei concorsi italiani i punteggi relativi al ribasso della parcella; questo proprio mentre il ruolo del progetto e dei progettisti come ideatori viene salvaguardato in gran parte d'Europa e

del mondo, anche con apposite “Leggi sull’Architettura”. E chi lo sta facendo? Guarda caso, proprio lo Stato e in particolare il Ministero della Cultura e Invitalia[5] (Agenzia nazionale per lo sviluppo, nonché centrale per la committenza di tutte le opere pubbliche), vale a dire proprio gli organi che dovrebbero aver a cuore istituzionalmente la qualità dell’architettura e la sua tutela.

L’ingresso delle società di ingegneria nel quadro legislativo ha in ogni caso avuto, e seguita da avere, una grande influenza nella dinamica del lavoro progettuale, in specie nell’aver indotto i legislatori a introdurre, fin dal 1994, il criterio dei *requisiti per l’accesso ai concorsi pubblici* di architettura. Da non confondersi con quelli di carattere curricolare (usati solo occasionalmente e pur essi discutibili), tali requisiti sono di natura sostanzialmente economica (numero, costo e qualifica dei dipendenti; numero e costo dei lavori di architettura precedentemente svolti) e quindi sfavoriscono radicalmente soprattutto i giovani e le strutture professionali più deboli; questi, per non trovarsi esclusi a priori, possono associarsi ad una società che invece i requisiti li abbia.
La formula di questa transazione si chiama “*avvalimento*” e la sua realizzazione ha implicato una complessa (anzi quasi sempre confusa) pattuizione fra singoli e società, riguardo le quote di lavoro, le spese e, nel caso di vittoria, gli eventuali guadagni presenti e futuri in termini di parcella e, di nuovo, di requisiti. Si è trattato qui del ridicolo e patetico mercatino che ha afflitto per anni le attività di moltissimi piccoli e medi professionisti e che sta ora rarefacendosi, anche per alcuni ritocchi introdotti dal *Nuovo Codice degli Appalti*, ma non cessa; per questo l’ho indicato nella tabella con una banda progressivamente frammentata.

5 Due esempi fra tanti.
2020 - *Concorso internazionale di idee per il disegno del nuovo paesaggio di Bagnoli*, tema urbano ambientale e sociale di straordinario interesse e gravità, bandito da Invitalia. Vinto con un ribasso del 40%.
2021 – *Concorso (Bando di gara) per Interventi di completamento, conservazione e consolidamento delle strutture ipogee e realizzazione del nuovo piano dell’Arena e del Colosseo*, bandito da Invitalia e Mibact, preceduto da una fase ad inviti, poi vinto col sistema misto: merito e ribasso.

Questo è il quadro delle svariate afflizioni che il sistema legislativo ha arrecato al nostro mestiere in trent'anni.
Si può poi constatare che, non so se per conseguenza, l'architettura è tuttavia uscita di scena. Penso, per confronto, ai tempi dei dibattiti affollati degli anni '70 e '80, a quelli tenuti ogni settimana a Palazzo Taverna, all'Inarch di Zevi, o nelle università e nelle loro occupazioni; penso alla vivacità critica e polemica delle riviste, L'Architettura, Casabella, Controspazio, Domus, Abitare, Area ecc. o delle rubriche dei settimanali (Espresso, Panorama, ecc.) e dei quotidiani e pure ai fiumi di carta stampata, nel bene e nel male, che accompagnarono la prima mostra di architettura della Biennale. Adesso non si scrive affatto, né si parla, a parte un po' di gossip sugli usurati ex-protagonisti del nostro mestiere e qualche sporadico ossequio ai tagli dei nastri; del resto non pare che ai cittadini[6] importi nulla di quel che succede nelle città. Che senso ha parlare di tutela di una cosa che ormai più nessuno considera?

6 Per esempio né Invitalia, né il Mic hanno pubblicato i progetti dei concorsi citati qui sopra. Vi ho partecipato, ma, assieme a tutti i napoletani, non ho avuto il privilegio di vedere come sia fatto quello che ha vinto a Bagnoli; ho visto invece quello del Colosseo, perché il gruppo vincitore lo ha pubblicarlo da sé: nessuno sa nulla del lavoro di tutti gli altri partecipanti, salvo loro.

3. Temi, obiettivi, strategie della tutela



Ugo Luccichenti, Progetto di villini per la cooperativa "Prosperae Aedes" in via Roccaraso a Roma, 1955

Roma, Accademia Nazionale di San Luca ets, Fondo Ugo Luccichenti, www.fondoluccichenti.org

Architettura e Tempo

Paolo Zermani

Considerata la ingente quantità di quotidiane alterazioni alle mie opere realizzate ho pensato di non produrvi un catalogo di lamenti destinato certamente a trovare improbabile consolazione, almeno nel nostro presente. Ho scelto allora piuttosto di ragionare sull'opera del tempo, un artefice fisicamente non afferrabile, ma non per questo meno decisivo per ciò che compete la vicenda dell'architettura e il destino del nostro lavoro, con ciò introducendo una riflessione sul carattere stesso della costruzione e, in un certo senso, sulla inevitabilità del proprio limitato esistere, ma anche sulla speranza del proprio riprodursi.
Qual è la struttura del tempo architettonico?
Qual è il piano su cui tutto si appoggia?
Nell'architettura il tema reca una sorprendente analogia tra due elementi: il basamento e il tumulo.
Il primo gradualmente si sfalda, perde la propria unità materica.
Il secondo si forma proprio nel momento in cui ha termine, con l'avventura del corpo dell'uomo e con il tramonto della civiltà che ne segna l'esistenza, l'utilità dell'evidenza del primo.
Tra questi due stati l'architettura resiste alle mutazioni di condizione per continuare ad alimentare la nostra necessità di bellezza, di appropriatezza, di identificazione.
Nel momento della smaterializzazione del corpo, per definizione transeunte, il tumulo, un basamento che non sostiene nulla, ma contiene il corpo stesso, si manifesta, per rendergli omaggio e rispetto.
Nel *Giudizio universale* Beato Angelico rappresenta con evidenza questa ambiguità tra basamento e tumulo, collocando il manufatto del sepolcro scoperchiato tra terra e cielo, mentre suddivide lo spazio dell'Inferno da quello del Paradiso. Nell'immagine del giudizio finale l'artista divide con assolutezza il Bene dal Male, ma non scioglie il mistero della soglia



P. Zermani, E. Tessoni (Studio Zermani Associati);
M. Grimaldi, G. Arena, F. Nasso, A. Tricarico, E. Andreis,
E. Manzini, C. Barillà, Restauro e ricostruzione del
Castello sforzesco-visconteo di Novara, 2003-2016.

su cui si attesta il tempo delle vicende umane. Questa ambiguità non è gratuita.
In effetti la cultura occidentale pone, di fatto, nel corpo sepolto, l'origine della civiltà. Il valore fondativo della morte costituisce il patto che sancisce il valore del tempo, della memoria e della storia.
È nella manifestazione del tempo, depositata dalla memoria, che si acquisisce la consapevolezza della provvisorietà della vita e dell'architettura, ma anche la sfida rivolta a un possibile conseguimento di eternità.
Sulla morte si costruisce, dunque, il senso del tempo e, conseguentemente, dell'opera, quindi paradossalmente la continuità della vita.
Esiste un suolo di base, non necessariamente naturale, su cui si innalza ogni cosa che è nuova: il già stato.
A partire da questo suolo non intonso il tempo dell'architettura ogni volta si riforma. Dal corpo morto l'architettura risorge.
Per la cultura artistica occidentale e cristiana, infatti, il corpo, oltre ad essere tempo, è tempio.
Dentro questa idea di tempo porto ora testimonianza di tre opere.

Novara

Il tempo e la terra hanno segnato la vicenda architettonica del castello di Novara, al cui restauro e ricostruzione ho lavorato dal 2003 al 2016.



P. Zermani, E. Tessoni (Studio Zermani Associati);
M. Grimaldi, G. Arena, F. Nasso, A. Tricarico, E. Andreis,
E. Manzini, C. Barillà, Restauro e ricostruzione del
Castello sforzesco-visconteo di Novara, 2003-2016.

Una progressiva serie di addizioni e demolizioni si sono susseguite, a partire dal tracciato murario della città romana, con cui il primo fortilizio coincide, attraverso i successivi accrescimenti medievali e rinascimentali, le addizioni carcerarie ottocentesche che ne hanno definitivamente segnato il carattere disomogeneo, fino all'abbandono novecentesco.
Un cantiere secolare si è alimentato, intervallato da lunghe immobilità e improvvisi sussulti edificatori, tale da definire, nelle piante che si susseguono, riferibili alle diverse soglie storiche, una sorta di intermittente lastra medica inerente le modificazioni della sua struttura ossea.
Gli scavi effettuati hanno consentito di individuare per primo l'antico tracciato romano. Nell'internità dello scavo abbiamo rinvenuto decine di corpi umani, bambini, soldati; sepolti insieme alle rovine.
Proprio a partire dallo scavo l'intervento generale progettato ha previsto il restauro delle parti esistenti sui lati est e nord, tra cui la Torre della Monicione e la ricomposizione delle parti demolite, in particolare l'ala ovest, il completamento dell'ala sud e la ricostruzione della torre principale.
La torre centrale, ancora in parte rilevabile, ha costituito il primo atto di ricomposizione. Il filo di facciata è stato prolungato sui lati destro e sinistro e lascia aperta una vista verso la piazza antistante, i monumenti, il battistero, la cupola antonelliana. Si è costituito così un belvedere freddo e aereo che ha valore evocativo di nuova torre civica della città.
Nell'ala ovest il grande muro sotterraneo ha stabilito il punto di appoggio



P. Zermani, E. Tessoni, Riforma architettonica e liturgica della Basilica di Sant'Andrea, Mantova 2016.

su cui si è impostata la ricostruzione della nuova manica, tesa a ricomporre l'unità dell'impianto, in precisa continuità con le antiche matrici viscontee, sforzesche e spagnole. Al piano terra la spina archeologica, emergente nelle sue estremità esplorate e studiate, si è collocata come elemento guida dell'organismo tipologico. L'insieme, da terra a tetto, si mostra come ennesima stratificazione nel ciclo vitale della fabbrica, sospesa sul prima e sul dopo.
La ricostruzione del Castello, nel suo lento disporsi lungo gli oltre dieci anni di cantiere, mi è apparsa come il ritorno alla vita di un corpo che l'architettura ha avuto la possibilità di concedere, provvisoriamente, al nostro lavoro.

Mantova

Per anni, entrando nel Sant'Andrea, mi sono lasciato guidare nel buio dal riflesso che la lampada del grande oculo di facciata irradiava sulla volta di copertura, fino al transetto, ove si trova la cripta che ospita la reliquia del sangue di Cristo.
Sul fuoco prospettico del percorso introdotto dalla navata la custodia della reliquia è infatti l'originaria motivazione, non disgiunta da finalità di carattere politico, che spinge Ludovico Gonzaga, intorno al 1470, a scegliere,

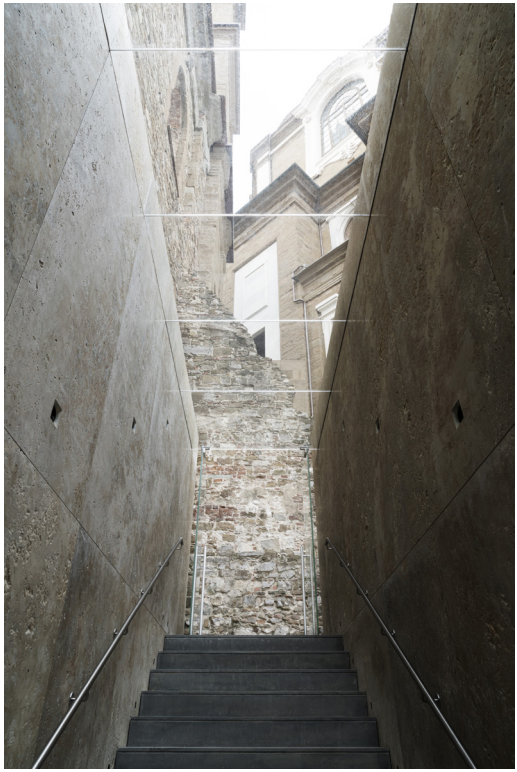
come spazio adatto, il progetto di Leon Battista Alberti.
Essa, che occupa con l'ottagono balaustrato a cintare la collinetta costruita sulla sua sommità nel Diciannovesimo secolo l'incrocio tra transetto e navata, parzialmente oscurando la vista dell'altare, è stata quindi il punto da cui ripartire per ridare centralità a una geografia e a un'anatomia negate.



P. Zermani, E. Tessoni, Riforma architettonica e liturgica della Basilica di Sant'Andrea, Mantova 2016.

È apparsa conseguente la scelta di intervenire attraverso elementi puntuali, secondo una disposizione che, oltre a preservare rigidamente il dettato spaziale albertiano, ne confermasse alcune direttrici fondamentali. Inseguendo la trama del corpo originario e delle sue successive deformazioni alcune figure si dispongono dunque dentro lo spazio: altare, ambone, sede vescovile, fonte battesimale, a definire un nuovo rapporto tra ciò che sta a quota sotterranea e la quota dell'aula.
Il blocco basamentale del presbiterio viene avanzato, nella sua parte centrale, rispetto al perimetro definito dall'antica balaustra smantellata, verso l'ottagono e il centro della cripta. Qui l'altare è collocato a quota sopraelevata rendendone possibile la percezione dall'aula.
Così, sulla linea centrale della navata, il quadrato dell'altare, l'ottagono della cripta, il cerchio dell'oculo, si susseguono inseguendo la struttura originaria d'impianto dell'edificio.
La Sede Vescovile è pure collocata sull'asse longitudinale della basilica, rafforzando il percorso che ha il suo fulcro nell'altare e contribuendo a definire nell'insieme una sagoma planimetrica vagamente cristologica: un corpo nel corpo.
L'ambone, luogo della Parola, è collocato a sinistra dell'altare e della

sede vescovile. Si compone attraverso un basamento gradonato in marmo di Verona a costituire un percorso in salita, protetto dal lato esterno e infine chiuso nella parte terminale, in forma di elevata tribuna.
Dall'alto l'insieme dei diversi interventi definisce una figura vagamente cristologica, un nuovo corpo nel corpo del Sant'Andrea, nato dalle misure dell'antico.



P. Zermani, E. Tessoni, Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze 2023.

Firenze

Fabbrica medicea, San Lorenzo custodisce e trasmette da sempre a Firenze, nella chiesa, nella biblioteca e nelle tombe, una memoria viva.
All'interno della Sagrestia nuova Michelangelo ha fissato, nelle tombe dei Medici, il ciclo della vita, scolpendo il Giorno, la Notte, l'Aurora, il Crepuscolo. In questa sequenza ha sviluppato il tema della non finitezza quale prerogativa del Moderno, disponendo le figure in instabili pose sui coperchi tombali.
Nell'equilibrio instabile tra finito e non finito, architettura e scultura si contendono la rappresentazione del concetto di caducità dell'esistenza attraverso i materiali e il rapporto tra il volume interno, le statue dei duchi, le figure allegoriche. Mentre le prime, appena affacciate alle pareti, sono perfettamente classiche, definite fino ai dettagli dei copricapo e dei calzari romani, le seconde declinano nell'incompiuto.
Buio e luce, morte e vita, rendono palese il tormento di Michelangelo maturo che trova sostanziale, capovolta conferma pochi metri più in là, nella Biblioteca Laurenziana dove, in luogo dei corpi, emergono dai muri le colonne.

La nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee si compone di due soli elementi: il blocco parallelepipedo di perimetrazione e copertura della scala e la seduta, di dimensione analoga, posta al centro della piccola piazza.
La differenza di quota tra il piano delle tombe e il piano della città, il piano del buio e il piano della luce, è il tema centrale del progetto. Il blocco principale, disposto parallelamente al muro della Sagrestia nuova, ha origine nel piano interrato, dove è l'ingresso alla risalita, ed emerge di tre metri e cinquanta dal piano della piazza, costituendosi come un blocco chiuso verso il Canto dei Nelli, trasparente verso la sommità celeste e aperto verso il lacerto posto tra San Lorenzo e la Cappella dei Principi. Così, fondandosi a terra, il carattere interno del Museo, definito dalle Cappelle, manifesta poi discretamente, ma concretamente, volgendo verso l'alto, alla città, con la sua testata chiusa e la sua uscita nascosta. Il corpo di uscita è tomba, sarcofago, urna a dimensione urbana, infine porta.
Nella piazza la seduta, contribuisce a coinvolgere gli edifici storici posti al perimetro e lo spazio della città contemporanea nella dialettica proposta dall'antica fabbrica del San Lorenzo.



P. Zermani, E. Tessoni, Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze 2023.

Un patrimonio di città e contesti o un patrimonio di oggetti?

Angelo Torricelli

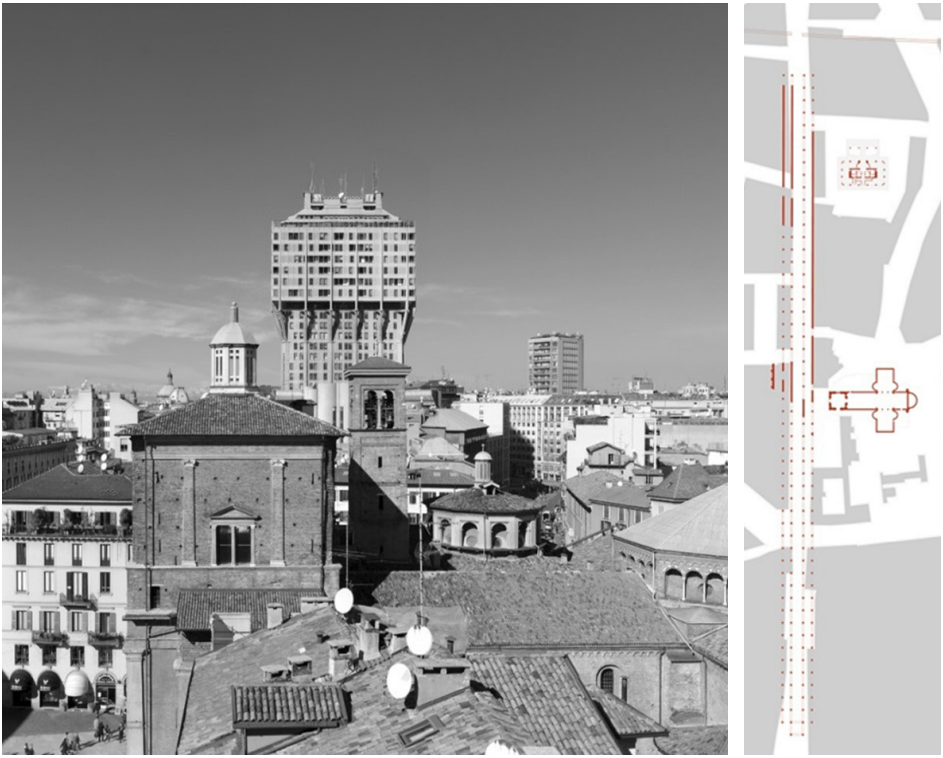
Interrogativi ineludibili

1. Il concetto stesso di patrimonio culturale si fonda sui conflitti delle idee, che la società attuale rimuove. Una questione come quella che il convegno pone nel titolo, è ascrivibile a questi conflitti?
2. Di conseguenza in che termini si può parlare di appartenenza dell'architettura contemporanea al patrimonio culturale?
3. Quali considerazioni e valutazioni possono essere compiute per selezionare opere da tutelare?

Appartenenza e appropriazione

Tomaso Montanari scrive in un suo libro recente[1] che il patrimonio culturale riacquista significato, di generazione in generazione, attraverso la manipolazione per appropriarsene.
Di fatto è proprio così, o lo era, anche riferendosi all'architettura.
Nella Torre Velasca, per citare un esempio noto a tutti, non sono oggi rappresentati gli stessi valori della fine degli anni Cinquanta; nel Pirellone nemmeno, eppure entrambe queste opere appartengono indiscutibilmente all'identità culturale di Milano.
La Torre Velasca insiste sul luogo ove la Via Porticata del quarto secolo entrava nelle mura di Mediolanum e instaura con la città un rapporto del tutto particolare, che risale a Milano gotica, ma ancor più a quella dell'architettura intesa in senso umanistico, iniziata da Bramante. Il Mausoleo dei Trivulzio, torre edificata su progetto del Bramantino — anteposta alla cruciforme Basilica Apostolorum, voluta da Ambrogio lungo la Via Porticata — pare esprimere emblematicamente, dialogando con la Tor-

1 T. Montanari, *Se amore guarda. Un'educazione sentimentale al patrimonio culturale*, Feltrinelli, Milan0 2023.



1

Il Mausoleo dei Trivulzio (Bramantino, 1511-1521) e la Torre Velasca (BBPR, 1950-1957).

Foto S. Topuntoli, 2012, con disegno di pianta della zona di Porta Romana; in rosso la Via Porticata, la Basilica Apostolorum (ora San Nazaro in Brolo) e il Mausoleo dei Trivulzio, la Torre Velasca.

re Velasca, la convinzione di Ernesto N. Rogers del necessario rapporto dell'architettura con le preesistenze ambientali, innescando le risapute polemiche, ma dando avvio comunque agli studi — divergenti seppur coevi a quelli di Saverio Muratori — sul rapporto tra architettura e città, che costituirà un caposaldo, internazionalmente riconosciuto della cultura architettonica italiana.

Per inciso, la sequenza e la sovrapposizione delle immagini di Mausoleo e Torre non è visibile percorrendo l'attuale corso di Porta Romana; solo salendo in alto appare, quasi a far tornare a mente la frase attribuita a Goethe, secondo cui «più che conoscere ciò che vediamo, vediamo ciò che conosciamo»; una chiave interpretativa della realtà cara a Leonardo Sciascia.

L'appartenenza della Torre Velasca alla tradizione architettonica milanese

si può comprovare in molti modi: uno è quello di includerne i disegni tra quelli con cui Cesare Cesariano illustrò, nel 1521, il trattato di Vitruvio, trasponendovi l'architettura umanistica milanese del suo tempo.
L'appropriazione della Velasca nella cultura di massa è poi avvenuta in letteratura (Luciano Bianciardi), in campo cinematografico e televisivo (Dino Risi, Ermanno Olmi).
Prendendo le distanze dall'architettura 'in voga' — quella dei grattacieli americani — la Torre Velasca proponeva la conformità con l'ambiente e le tradizioni, seguendo «lo stile del luogo anziché quello del tempo»[2] .



2

La Ca' Brutta (Giovanni Muzio, 1919-1921) sovrastata dalla Torre Solaria (Studio Arquitectonica 2010-2013).

Foto S. Topuntoli, 2012.

La Torre Velasca è oggetto di tutela storico-artistica dal 2011, quindi 54 anni dalla sua costruzione, un lasso di tempo lungo, che avrebbe potuto dare possibilità di azione a interessi immobiliari anche devastanti, come è avvenuto per molti edifici di Milano moderna, direttamente o indirettamente; ne è esempio, tra i molti, lo 'stupro' evidenziato dalla foto di Stefano Topuntoli della Ca' Brütta di Muzio schiacciata dal grattacielo Solaria, che abusa del nome di torre.
All'opposto, guarda caso, non ha suscitato alcuna reazione il recente *restyling* dei due grattacieli postmodern (citanti Philip Johnson in stile Chippendale) sopra la stazione Garibaldi. Forse gran parte dei milanesi non l'ha neppure notato.

2 È del tutto probabile che E.N. Rogers conoscesse bene le parole di E.G. Asplund, espressive dell'antitesi utilizzata dal maestro svedese nell'ambito di una sua nota conferenza del 1916, a Stoccolma.

Il senso e il valore del contesto, con un elogio dell'imperfezione

Il discorso sul patrimonio culturale travalica, comunque, l'ambito meramente estetico.

Non è la stessa cosa, per esempio, avvicinarsi agli affreschi di Benozzo Gozzoli nella chiesa francescana di Montefalco, o vederli strappati e riposizionati in un museo.

Eppure di molte altre opere ci siamo appropriati e le sentiamo 'nostre' ad onta del *déracinement* che le ha portate dai contesti originari entro teche protettive eppure stranianti. Ma, se guardiamo al caso di pinacoteche quali Brera, non possiamo non comprendere come *l'inventio* e la *translatio* di affreschi asportati da case, chiese e cappelle del territorio, prendesse il compito di costituire l'avvio di una raccolta finalizzata a dare corpo alla tradizione sulla quale l'Accademia si sarebbe fondata.

Dunque il riconoscimento delle concatenazioni che ogni opera instaura, risalendo il tempo e sommovendo la cronologia, è il necessario passaggio dall'opera d'arte potenziale (che soltanto sussiste) alla sua attuale 'vitalità' nell'esperienza, secondo l'accezione di J. Dewey[3].

Cesare Brandi va oltre l'empirismo, percorrendo i sentieri della fenomenologia: l'opposizione fondamentale che regola il rapporto con gli esiti artistici contemporanei è quella tra formulazione d'immagine e costituzione d'oggetto. Opposizione che andrebbe rivalutata nell'attualità, a fronte dell'apparentemente incontenibile supremazia delle immagini.

In effetti la stessa resistenza fisica delle opere di architettura nel tempo, insieme alla loro riappropriazione da parte della collettività, avviene bene spesso attraverso la variazione di destinazione e d'uso; attraverso la continuazione delle opere nel tempo, perché l'architettura è rarissimamente 'perfetta' in senso etimologico. Perfetti sono, caso mai, i disegni, non le opere – si confrontino come riprova esemplare i disegni di Palladio nei *Quattro Libri* con gli edifici realizzati – che trovano proprio nell'imperfezione motivi per appartenerci in modo «suadente e confidenziale», seguendo l'intuizione di Alberto Savinio[4].

Perché mai tali variazioni dovrebbero inficiare l'essenza e l'autenticità, potremmo dire, delle opere di architettura?

3 J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934.

4 A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* (1944), Adelphi, Milano 1984, p. 288.

Una chiesa rimane una chiesa anche quando venga adibita a sala conferenze o concerti.
È proprio questa capacità di adattarsi a usi diversi quella che consente la durata delle architetture (Aldo Rossi lo sosteneva nel suo libro del 1966, sotto forma di critica al «funzionalismo ingenuo»[5] che vorrebbe tipi necessariamente diversi per ogni destinazione).
Per la sopravvivenza, e allo stesso tempo per il diritto alla tutela, affermato nell'edificazione in senso lato, deve condursi ogni istanza di salvaguardia.
Nella *Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassar Castiglione, assurta a fondamento del moderno concetto di tutela, l'obiettivo di riscoprire, studiare, proteggere i monumenti si accompagna all'intenzione «... ch'io ponga in dissegno Roma anticha»[6].
Senza scomodare l'essenza dell'arte e i complessi rapporti che Brandi individua nella triade astanza-flagranza-semiosi, l'architettura si costituisce nella sua destinazione e significa nella città, nei paesaggi, nei contesti.
La sua estetizzazione, o la riduzione a pura comunicazione, la mette fuori dalla realtà, ma anche dal concetto stesso di patrimonio culturale.
Peraltro solo a poche opere 'manifesto' è concesso di trasformarsi in oggetti di culto, alla stregua di alcuni prodotti di industrial design.
La tragedia che ci vede oggi in scena, come il coro nell'Antigone di Sofocle, è l'irriducibile aporia tra l'eclisse della città e l'affermazione di valore (e diritto alla tutela) dell'architettura. Eclisse della città come opera collettiva e partecipata, cioè di quel colossale artefatto nel quale «come in una sezione geologica passato e futuro sono compresenti»[7], che è stato per millenni e 'naturalmente' (anche senza l'analisi urbana) termine di riferimento.
A cosa si riferisce difatti, quasi profeticamente, Aldo Rossi con il titolo *Ora questo è perduto*, dato a una sua acquaforte del 1975?
Giorgio Grassi elaborato il lutto di questa eclisse e scrive *Architettura lingua morta* nel 1984.

5 A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, pp. 33-37

6 Cfr. F. P. Di Teodoro, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Leo S. Olwschki, Firenze 2020, p. 45.

7 E. Bonfanti, *Architettura moderna e storia dell'architettura* (1969), in *Nuovo e moderno in architettura,* a cura di M. Biraghi e M. Sabatino, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 205.

Ma Arturo Martini affermava già nel 1943[8] che era morta la scultura, perché aveva definitivamente perduto il suo *ubi consistam*.
L'arte ha divorato ciò che ne aveva sempre definito la consistenza: l'opera[9].
Qualcosa di molto simile accade all'architettura, nella misura in cui essa affida alle immagini la sua affermazione. L'opera presupporrebbe la sua 'relazione con', il suo declinarsi in modo «conveniente», come diceva da architetto colto Roberto Gabetti.
Per commodo della Città (dal titolo della mostra dei disegni dell'Accademia Nazionale di San Luca, Foligno 2019), cioè per il suo vantaggio, sono definiti i nuovi temi dominanti dei concorsi banditi dall'Accademia nel Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento[10].
Ma le stesse idee di città del secondo Novecento (da Metabolism, ad Archigram alla Bigness) escludono l'opera, la sua durata nel tempo, la sua convenienza.
Negli anni 2000 non vengono nemmeno più avanzate idee di città, ora tutto questo è perduto.
È imbarazzante notare come la trascuratezza nel mantenere le stesse condizioni al contorno delle opere di architettura abbia deturpato edifici importanti, pur senza manometterli direttamente.
Un caso esemplare è quello della Casa Melandri di Gio Ponti, costruita nel 1954-1957 a Milano, in viale Lunigiana all'angolo con piazza Carbonari. Il cavalcavia realizzato successivamente ha causato il suo 'infossamento', e, insieme, la formazione di uno spazio di risulta, una sorta di 'sacca' cui sarebbe doveroso dare nuovo decoro attraverso un intervento appropriato[11].
Cosa rimane, al di fuori di propensioni apocalittiche? Forse il fatto che le città sembrano anche resistere, ma proviamo a chiederci se questo resistere non faccia affidamento sulla quasi certezza che l'architettura-performance non è destinata a durare nel tempo.

8 A. Martini, *La scultura lingua morta* (1943), in *La scultura lingua morta e altri scritti,* a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001, pp. 48-49

9 Cfr. R. Klein, *L'eclissi dell'opera d'arte* (1967), in Idem, *La forma e l'intellegibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.

10 I disegni sono esposti e messi a confronto nella mostra *"alla studiosa Gioventù del Disegno" i Concorsi Clementini di architettura 1702-1869*, a cura di L. Bertolaccini, F. Cellini, T. Manfredi, A. Torricelli, inaugurata il 6 maggio 2026 presso l'Accademia Nazionale di San Luca.

11 Una proposta apprezzabile è quella dell'intervento artistico proposto nel 2025 dal maestro Massimo Mazzone, qui illustrata.

Architetture come frammenti di piano, con un'apologia della contaminazione

Oggi è lampante come non sussista alcun rapporto 'virtuoso' tra architettura e piano, tra i singoli interventi e il progetto urbano complessivo. Una tra le conclamate (e mitizzate) aspirazioni della cultura architettonica del secondo Novecento ha lasciato il posto al disincanto (eufemisticamente parlando, per non infierire).

I «sassi», nella metafora di Manfredo Tafuri, «vengono accatastati: la loro molteplicità è nascosta da edifici che fingono (e fingono solamente) di dare forma a una "biblioteca immaginaria"»[12].

Ma non possiamo essere indifferenti al fatto che essi sono, almeno in casi da riguardare con ammirazione, opere di architettura intese come espressione di alternative al degrado delle città e dei paesaggi. Seppure generalmente incompiute — ma l'incompiutezza non è forse un carattere saliente della città contemporanea? — esse si costituiscono spesso come forme di resistenza, riconoscendo varchi ancora sperabilmente aperti nei margini e negli interstizi lasciati dallo scontro fra interrotte o solo parzialmente attuate idee di città.

Esse si propongono quindi come vere e proprie forme di conoscenza e rinvenimento di tracce e segni occultati, in definitiva come risarcimento sia della disarticolazione della forma della città e della campagna, sia come argine al degrado sociale (dissoluzione della *forma urbis*, tracollo della *civitas*).

Frammenti di piano sono molte opere di architettura la cui tutela darebbe il segno del riconoscimento di quei tentativi per «conseguire momenti di unità non più coincidenti con il singolo edificio»[13], che propongono il compito dell'architettura entro una sorta di «archeologia del presente» — per usare una locuzione di Sebastiano Vassalli — che non contempla il narcisistico protagonismo della sofisticazione mediatica, ma si affida alla capacità di ascolto e di trascrizione, all'incidenza nella realtà, nel concreto.

Perciò, fuori da conformistiche esaltazioni di un 'nuovo' senza contesto, vale il tentativo di individuare e salvaguardare opere nelle quali le stesse

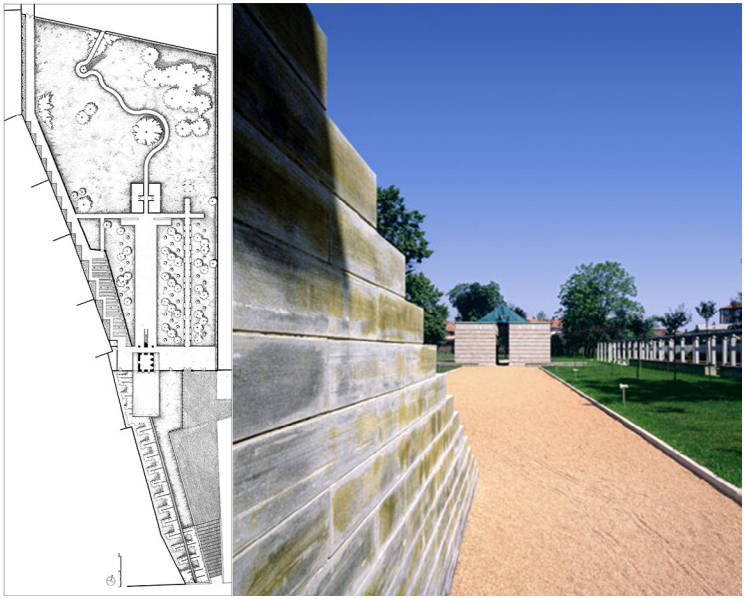
12 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, p. 11.

13 G.R.A.U., *Crescita di una teoria. Breve antologia degli scritti dal 1964 al 1981*, in *G.R.A.U. isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Roma 1981, p. 18.

contaminazioni siano parte integrante di autentica esperienza artistica. (Per comprendere, senza equivoci, il senso del concetto stesso di 'contaminazione', si legga quanto scriveva Galvano Della Volpe[14] a proposito della poetica — ma non filologica, dunque soggetta ad aspre critiche fino al dileggio — traduzione dell'Antigone da parte di Friedrich Hölderlin. Antigone invoca «mein Zeus, mio Zeus», come farebbe un cristiano rivolgendosi a Dio, per suscitare nei moderni emozioni simili a quelle degli antichi ateniesi).
Tuttavia, se è vero che nella composizione delle opere riconosciamo (e spesso apprezziamo) la fusione di elementi di provenienza diversa — come accade alla letteratura e all'arte contemporanea, definita appunto «arte della contaminazione» — non è lecito fraintendere, assimilando gli interventi di manomissione ex-post alle «intenzioni»[15] originali e originarie degli autori.

14 G. Della Volpe, *Critica del gusto* (1960), Feltrinelli, Milano 1966, p. 111.

15 Cfr. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Einaudi, Torino 2000.



3



4

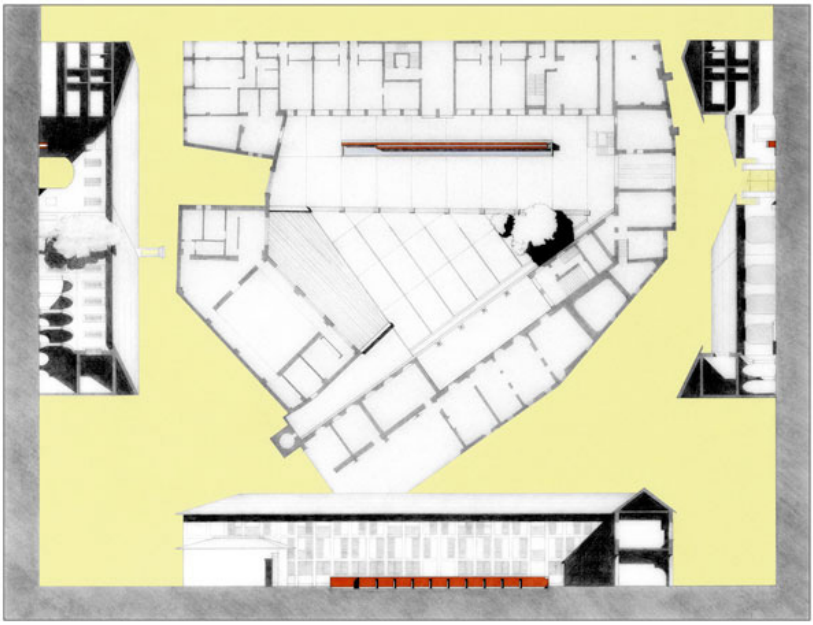
Parco Lodi (ora Parco Farina) a Settimo Milanese. Restauro del giardino patrizio e nuove costruzioni per la destinazione a parco pubblico (A. Torricelli con A. Locatelli, 1983-1987, 2001-2004).

3. Pianta e vista del Padiglione Mostre; foto S. Topuntoli, 1987.

4. Vista dei lavori di trasformazione in corso per il Padiglione Mostre, su progetto dell'Ufficio Tecnico Comunale, contraddicendo il senso del progetto originario; foto S. Topuntoli, 2024.

Nota: gli interventi documentati sono stati realizzati all'insaputa dell'autore.

5



6





Sistemazione della piazza pubblica nella corte di Villa Marazzi con restauro e destinazione a Sala consiliare delle ex-scuderie a Cesano Boscone (A. Torricelli con M. Rampi e M. Robecchi, 1996-1999).

5. Pianta, sezioni, prospetti.
6. Dettaglio della fontana e della sua trasformazione in aiuola; foto S. Topuntoli 1999 e 2024.

Nota: gli interventi documentati sono stati realizzati all'insaputa dell'autore.

Nuovo complesso parrocchiale della parrocchia Santi Pietro e Paolo ai Tre Ronchetti in Milano (A. Torricelli con M. Rampi e C. Torricelli, 2005-2021).

Riconoscimento dell'importante carattere artistico ai sensi dell'art.20 co. 2 della legge 22 aprile 1941, n. 633, rilasciato dal Ministero della Cultura nel 2026.

7. Vista d'angolo del sagrato; foto S. Topuntoli, 2021.
8. Vista dal giardino; foto S. Topuntoli, 2021.



7



8



9



10



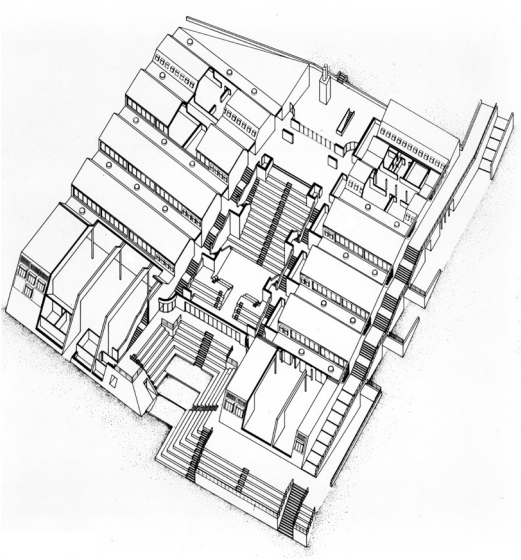
11

9. Dettaglio del terrazzo della casa Canonica con la schermatura perimetrale installata dopo la chiusura dei lavori; foto S. Topuntoli, 2023.

10. Dettaglio della facciata della casa Canonica al primo piano, dove è stata installata l'unità esterna per il condizionamento, allo scopo di integrare quello già realizzato in modo appropriato; foto S. Topuntoli, 2023

11. Dettaglio dell'ingresso alla Cappella jemale e al Battistero, dove il rettangolo più chiaro evidenzia il tamponamento della grande apertura verso lo spazio del fonte battesimale; foto S. Topuntoli, 2023.

Nota: gli interventi documentati sono stati realizzati all'insaputa dell'autore.



12

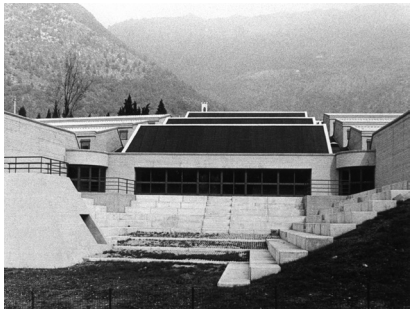
Scuola media “Dante Alighieri” con biblioteca civica e palestra a Lumezzane, località Pieve (A. Torricelli con A. Locatelli e P. Salmoiraghi, 1973-1979), dal 2025.

Riconoscimento dell’importante carattere artistico ai sensi dell’art.20 co. 2 della legge 22 aprile 1941, n.633, rilasciato dal Ministero della Cultura nel 2025.

12. Assonometria

13. Vista del teatro all’aperto; foto Studio Carlotto, 1976.

14. Vista del teatro all’aperto, dove si evidenzia il rivestimento d’intonaco applicato sulle pareti in calcestruzzo a vista, la sostituzione e la modifica dei serramenti, l’installazione dei pannelli fotovoltaici sulla copertura; foto .V. Turro, 2024.



13

Nota: gli interventi documentati sono stati realizzati all’insaputa dell’autore.



14

Casa Melandri a Milano (Gio Ponti, 1954-1957).

15. Planimetria con Casa Melandri in nero, il cavalcavia di viale Lunigiana in grigio e la 'sacca' di risulta in rosso.

16. Vista da piazza Carbonari; foto d'archivio, 1957.

17. Vista dal cavalcavia di viale Lunigiana; foto A. Torricelli, 2025

18. Vista dell'anfratto fra l'edificio e il cavalcavia di viale Lunigiana; foto A. Torricelli, 2025

19. La proposta del maestro Massimo Mazzone, 2025; vista con l'inserimento dell'aiuola di cactus e la vasca di acciaio con uno specchio sigillato di gallio.



15


16


17


18



19

Successi, insidie e aporie nella tutela del moderno

María Margarita Segarra Lagunes

La conservazione e il restauro dell'architettura del XX secolo costituiscono oggi un ambito di ricerca di crescente interesse e rilevanza nel panorama disciplinare della tutela del patrimonio culturale. Espressione delle profonde trasformazioni tecnologiche, sociali, economiche e culturali che hanno caratterizzato il Novecento, l'architettura è portatrice di caratteri costruttivi, materici e formali che pongono questioni specifiche in relazione alla sua conservazione e alla trasmissione dei suoi valori alle generazioni future. La diffusione di nuovi materiali, l'introduzione di sistemi costruttivi innovativi e la sperimentazione di linguaggi architettonici inediti hanno infatti contribuito a ridefinire il rapporto tra forma, funzione e tecnica, richiedendo specifici e adeguati approcci metodologici e operativi[1].

A differenza di quanto avviene per edifici appartenenti a epoche più remote, il patrimonio architettonico del XX secolo si confronta spesso con una condizione di prossimità temporale e culturale che ne influenza — spesso negativamente o in maniera fuorviante — la percezione e il riconoscimento del valore storico e testimoniale. La relativa giovinezza di molti edifici, la permanenza delle loro funzioni originarie e la diffusione di materiali e tecnologie considerati, fino a tempi recenti, facilmente sostituibili o modificabili, hanno contribuito a rendere meno immediata la consapevolezza della loro rilevanza come beni da preservare. A ciò si aggiungono le difficoltà legate al degrado precoce di alcuni sistemi co-

1 Su questo tema, l'autrice ha pubblicato altri saggi che integrano quanto espresso in questo contributo. Cfr., tra gli altri, M.M. Segarra Lagunes, *Conservazione dell'architettura del XX secolo: una strada tuttora ardua e problematica*, in "Rivista Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", nn. 42-43, 2024, pp. 95-102; M.M. Segarra Lagunes, *Desafíos y especificidades de la conservación de la arquitectura del siglo XX*, in I. San Martín Córdova, F. Lázaro Villaverde (a cura di), *Construir para la enseñanza: Movimiento Moderno y espacios educativos en México*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/ Docomomo México, México 2026, pp. 29-46.

struttivi, alla limitata durabilità di determinati materiali industriali e alle trasformazioni funzionali e normative che interessano frequentemente gli edifici moderni.
In questo contesto, la conservazione dell'architettura del Novecento non può essere ricondotta alla sola risoluzione delle problematiche di natura funzionale, tecnica o strutturale, ma richiede una riflessione più ampia sui significati culturali, storici e architettonici del bene. Il progetto di restauro si configura, pertanto, come un processo critico fondato sulla conoscenza approfondita dell'edificio, sulla comprensione delle sue caratteristiche costruttive e sulla valutazione delle trasformazioni intervenute nel tempo. Come in ogni intervento di recupero o restauro, l'indagine storico-critica, il rilievo, la diagnosi dei materiali e delle strutture, nonché l'analisi delle condizioni di degrado rappresentano gli strumenti di base attraverso cui definire le strategie di intervento capaci di conciliare la conservazione della materia originale con le esigenze di sicurezza, funzionalità e sostenibilità, che richiedono edifici ancora in uso e abitati quotidianamente.
Nelle pagine che seguono, si intende approfondire alcune delle principali questioni teoriche e operative connesse alla conservazione e al restauro dell'architettura del Novecento, con particolare attenzione alle specificità materiali e costruttive del patrimonio moderno, ai criteri di riconoscimento e tutela dei suoi valori e alle problematiche derivanti dalla necessità di garantirne la permanenza nel tempo. Attraverso una riflessione sui fondamenti metodologici del progetto di restauro e sulle sfide poste dalle trasformazioni contemporanee, si cercherà di evidenziare come la salvaguardia di questo patrimonio richieda un approccio integrato e interdisciplinare, capace di coniugare rigore storico-critico, competenza tecnico-scientifica e consapevolezza delle responsabilità culturali che accompagnano ogni intervento sull'esistente.
Prima di tutto, occorre ricordare alcune peculiarità proprie della conservazione dell'architettura moderna e contemporanea, cruciali per inquadrare correttamente l'orizzonte di riferimento, poiché, come è noto, gli interventi, volti alla tutela e restauro di manufatti appartenenti a periodi più vicini a noi, sono iniziati solo una cinquantina d'anni fa e, in buona parte, sono stati motivati dal rischio di scomparsa di alcuni edifici iconici del movimento moderno. Di fronte a questa minaccia, specialisti e studiosi hanno avviato le prime battaglie e le prime campagne di sensibi-

lizzazione mirate ad attivare interventi di vero e proprio restauro, evitando in molti casi la demolizione o la radicale trasformazione di capolavori architettonici del XX secolo. In Germania, in Olanda, in Italia, negli Stati Uniti, ma anche in altre nazioni dotate di consistenti testimonianze del movimento moderno, sono state portate a compimento azioni esemplari per recuperare edifici e complessi, considerati attestazioni uniche e singolari del significativo cambiamento nel modo di progettare e intendere l'architettura durante il secolo scorso.

Tuttavia, il dibattito internazionale sulla tutela dell'architettura moderna non si è esaurito; al contrario, esso ha contribuito progressivamente a delineare e affinare principi e orientamenti specifici, che riconoscono la necessità di superare approcci, da una parte, troppo approssimativi e superficiali e, dall'altra, eccessivamente specialistici, per promuovere una cultura della conservazione basata sulla conoscenza, sulla prevenzione e sulla valutazione critica delle alternative progettuali. In questa prospettiva, il restauro si configura non soltanto come pratica di salvaguardia, ma anche come occasione per approfondire il rapporto tra storia, patrimonio e contemporaneità, riconoscendo all'architettura del XX secolo un ruolo attivo nella costruzione dell'identità culturale e nella definizione dei paesaggi urbani attuali. Alcuni casi emblematici contribuiscono a illustrare meglio i progressi compiuti in questo campo.

Per ragioni politiche, il Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, progettato da Mies van der Rohe nel 1919, fu demolito nel 1935, solo 14 anni dopo la sua erezione[2]; il Monumento ai Caduti di Marzo del 1920, edificato nel cimitero di Weimar da Walter Gropius e Fred Forbát nel 1922 fu distrutto per le stesse ragioni — essere «espressione di un'arte degenerata» — nel 1936 e, poi, nel 1946, ricostruito anche se in scala leggermente ridotta[3]. Nel 1930, appena un anno dopo il suo completamento, il Padiglione di Barcellona, anch'esso di Mies van der Rohe, fu smantellato poiché era stato costruito per un'Esposizione internazionale ed era con-

2 Cfr. A. Contursi, *Il monumento alla Rivoluzione di Novembre di Mies van der Rohe a Berlino-Lichtenberg / Mies van der Rohe's monument to the November Revolution in Berlin-Lichtenberg*, Ilios Editore, Bari 2018; cfr. anche A. Hernández Gálvez, *El monumento a Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht*, in "Arquine", gennaio 2019, in https://arquine.com/rosa-luxemburgo/.

3 *Weimar, Germania – Il Monumento ai Caduti di Marzo, 2019,* in https://lookingeurope.wordpress.com/2019/10/16/il-monumento-ai-caduti-di-marzo-weimar/.







1 Monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, progettato da Mies van der Rohe nel 1919. Venne demolito nel 1935 per motivi politici. Foto: Architectuul.

2 Monumento ai Caduti di Marzo del 1920, edificato nel cimitero di Weimar da Walter Gropius e Fred Forbát nel 1922.
Fu distrutto per essere considerato «espressione di un'arte degenerata». Foto dell'autrice.

3 Padiglione della Germania, realizzato per l'Esposizione Universale di Barcellona del 1929 da Mies van der Rohe.
Fu smantellato poco tempo dopo poiché considerato effimero e, poi, ricostruito nel 1990. Foto: Ashley Pomeroy, English Wikipedia, CC BY 3.0.

siderato effimero, anche se, poi, nel 1990 è stato ricostruito identico all'originale[4]; nel 1972 l'edificio del Chicago Stock Exchange, progettato da Louis Sullivan e Dankmar Adler nel 1894 — uno degli edifici più significativi della Scuola di Chicago — fu demolito e sostituito da un grattacielo in *curtain wall*, progettato dallo studio di Thomas E. Stanley. In questo caso, una minima parte degli interni — la *Trading room* — è stata recuperata ed esposta presso l'Art Institute of Chicago, ma oggi è di nuovo a rischio

4 G. Denti (a cura di), *Mies van der Rohe. 1929-1989: il Padiglione di Barcellona e la sua ricostruzione*, CLUP (Città Studi), Milano 1991.



4



5



6

4-5 Louis Sullivan e Dankmar Adler, Edificio della Borsa di Chicago, costruito nel 1894 e demolito nel 1972.
La *Trading room* è stata smantellata ed esposta all'Art Institute of Chicago. Fig. 4, foto A. D. White Architectural Photograph Collection, Cornell University Library. Fig. 5, Foto: Art Institute of Chicago.

6 Cartolina postale dell'Imperial Hotel di Frank Lloyd Wright a Tokyo, distrutto nel 1968 per motivi economici e problemi legati a cedimenti fondali.
Una parte, la celebre *hall* d'ingresso, fu smantellata e ricostruita presso il Museo Meiji-Mura a Inuyama. Foto: Collezione privata.

di disperdersi a causa dei progetti di espansione dell'Istituto[5]; l'Imperial Hotel di Frank Lloyd Wright a Tokyo, sopravvissuto intatto al terremoto del 1 settembre 1923, fu distrutto nel 1968 per motivi economici e qualche problema — risolvibile tecnicamente — di cedimento fondale, anche se la porzione più emblematica e iconica – la celebre *hall* d'ingresso — fu smantellata e ricostruita presso il Museo Meiji-Mura a Inuyama, vicino

5 Cfr. Charles H. Taylor (a cura di), *History of the Board of Trade of the City of Chicago*, Roberto O. Law Company, Chicago 1917; E. Blasius, *The Chicago Stock Exchange Trading room and the Economies of ornament*, in "Mas Context", marzo 2026, in https://mascontext.com/observations/the-chicago-stock-exchange-trading-room-and-the-economies-of-ornament; https://www.artic.edu/artworks/156538/chicago-stock-exchange-trading-room-reconstruction-at-the-art-institute-of-chicago; N. Aprile, *Il capolavoro del maestro di Frank Lloyd Wright potrebbe sparire per sempre*, in "Domusweb", marzo 2026, in https://www.domusweb.it/it/notizie/2026/03/26/il-capolavoro-del-maestro-di-frank-lloyd-wright-potrebbe-sparire-per-sempre.html.

a Nagoya[6]. Sia il caso dell'Imperial Hotel, sia quello del Padiglione di Barcellona, sia infine quello del Monumento ai Caduti di Marzo sono indicativi dei primi ripensamenti e pentimenti nei confronti di demolizioni, forse, a suo tempo, poco meditate o decretate da vicende storiche drammatiche, che hanno portato alla perdita irreparabile di alcune opere di valore eccezionale (figg. 1-6). A seguito di questi — e di altri — casi molto noti, già alla fine degli anni Sessanta, furono avviate le prime azioni mirate a tutelare e a salvaguardare edifici che spesso non detenevano i connotati tipici dei "monumenti" da proteggere e conservare – valore di antichità, valore testimoniale, valore artistico – ma erano portatori di altri significati legati a una memoria collettiva che via via si andava diversificando. Infatti, proprio in quegli anni si comincia ad allargare la consapevolezza sul ruolo del "patrimonio" e dei "beni culturali", comprendendo una sfera molto più ampia di oggetti da conservare e trasmettere alle generazioni future: dal singolo monumento si inizia a parlare di centro storico; si estendono gli orizzonti della ricerca fino a inglobare manufatti industriali risalenti a tempi più vicini a noi, si avviano i primi dibattiti sulla tutela dell'ambiente e del paesaggio.



7 **Fabbrica di turbine AEG a Berlino-Moabit, progettata da Peter Behrens nel 1909.**
Posta sotto tutela nel 1956, e restaurata nel 1978.
Foto: rucativava, Wikipedia, CC BY-SA 2.0.

In questo modo, ad esempio, un edificio industriale — la Fabbrica di turbine AEG (AEG-Turbinenfabrik) a Berlino-Moabit, progettata da Peter Behrens nel 1909 — viene posto sotto tutela già nel 1956, mentre, dal 1978, sarà oggetto di un rilevante intervento di restauro, seguito da ulteriori lavori di manutenzione conservativa e risanamento da parte di aziende specializzate, incaricate di curare e preservare la sua originale architettura industriale in ferro, vetro e calcestruzzo[7] (fig. 7).

6 Cfr. https://www.japan.travel/es/spot/1243/. Un progetto della Frank Lloyd Wright Trust, dal titolo *Frank Lloyd Wright: The Lost Works*, ha elaborato ricostruzioni virtuali, a partire dai disegni e fotografie originali, di alcuni degli edifici perduti dell'architetto statunitense, tra cui l'Imperial Hotel: https://flwright.org/explore/frank-lloyd-wright-lost-works.

7 https://www.bauwerkserhaltung.zueblin.de/de/projekte/aeg-turbinenhalle.

Sempre in Germania, il complesso di edifici sede del Bauhaus di Dessau verrà coinvolto in una complessa operazione di recupero e restauro tra il 1996 e il 2006, con lo scopo di rettificare ed eliminare le drastiche trasformazioni e manomissioni eseguite alla fine degli anni Trenta e durante la Seconda guerra mondiale, per restituire al complesso il suo aspetto originario[8] (fig. 8). Inoltre, sin dall'inizio dei lavori, nel 1996, nonché per garantire l'adeguata conservazione in seguito degli edifici, il complesso verrà iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO[9], sulla base dei criteri *ii*, *iv* e *vi*, in quanto «gli edifici del Bauhaus a Weimar, Dessau e Bernau sono opere centrali dell'arte moderna europea, incarnando una concezione d'avanguardia orientata a un rinnovamento radicale dell'architettura e del design in modo unico e ampiamente influente [...]». Inoltre, secondo il criterio *iv*, «il Bauhaus stesso e gli altri edifici progettati dai maestri del Bauhaus sono rappresentanti fondamentali del Modernismo Classico e, in quanto tali, costituiscono componenti essenziali che rappresentano il XX secolo»; e, infine, secondo il criterio *vi*, «La scuola di architettura del Bauhaus fu la base del Movimento Moderno che avrebbe rivoluzionato il pensiero e la pratica artistica e architettonica nel XX secolo». Appare evidente che, per attivare il riconoscimento del valore universale attribuito al Bauhaus, non si è considerata soltanto la componente architettonica o la storia della progettazione, ma soprattutto la sfera dei significati: ciò che nella storia e l'evoluzione del pensiero umano porta a cambiamenti rilevanti nella mentalità e nella società. Essendo uno dei primi casi di iscrizione di un bene del Novecento nella Lista del Patrimonio UNESCO tale azione segnò l'avvio di una strada tesa a riconoscere e consolidare il prestigio e



8

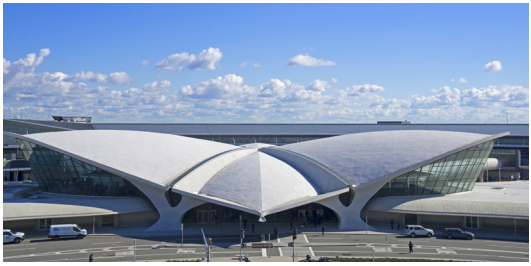
8 Walter Gropius, Edificio del Bahaus a Dessau, costruito tra il 1925 e il 1926.
L'edificio è stato iscritto alla Lista del Patrimonio Mondiale, dopo un complesso intervento di restauro che si è svolto tra il 1996 e il 2006.
Foto dell'autrice.

8 M. Markgraf (a cura di), *Archaeology of Modernism Preservation Bauhaus Dessau*, Jovis Verlag, Berlin 2021.

9 https://whc-unesco-org.translate.goog/en/list/729/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc

il valore insostituibile di altre opere eccezionali del patrimonio architettonico del XX secolo[10].

E, così, anche altri edifici ragguardevoli, risalenti alla seconda metà del Novecento e a un certo punto a rischio di scomparire, sono stati salvati grazie alle campagne promosse dall'opinione pubblica e dagli specialisti: ne è un buon esempio il terminal della TWA nell'aeroporto Kennedy di New York di Eero Saarinen. Chiuso nel 2001 dopo il fallimento della Trans World Airlines (TWA) e l'acquisizione da parte di American Airlines, il terminal rimase abbandonato per quasi quindici anni perché inadeguato ad accogliere aerei di grandi dimensioni. Con un investimento di circa 300 milioni di dollari, avviato nel 2016, il corpo principale è tornato all'antico splendore, sono stati preservati gli arredi originali color rosso scarlatto, le iconiche sedute *tulip*, i pavimenti in ceramica, nonché il celebre tabellone partenze a palette della *Solari* di Udine, disegnato da Gino Valle e vincitore nel 1962 del *Compasso d'oro*. Oggi la struttura, che ha mantenuto i suoi caratteri distintivi, ospita un hotel con oltre 500 camere, ristoranti, bar, un museo dedicato all'aviazione e una piscina sul tetto con vista sui velivoli in transito[11] (figg. 9, 10).



9



10

9 Eero Saarinen, Terminal TWA nell'aeroporto Kennedy di New York.
Minacciato della demolizione ma recuperato per trasformarlo in albergo nel 2016. Foto: Swizz152, Wikipedia, Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International.

10 Interno del Terminal TWA dopo il recupero la conversione in albergo.
Foto: David Mitchell, TWA Hotel.

10 Precede l'iscrizione del Bauhaus solamente la città di Brasilia, nel 1987, mentre a seguito del complesso tedesco, seguirono la Città Bianca di Tel Aviv nel 2003, la Casa Estudio di Luis Barragán nel 2004, fino all'inclusione, nel 2016, di 17 opere di Le Corbusier — «come contributo eccezionale al Movimento Moderno» — e, nel 2019, di otto opere di Frank Lloyd Wright.

11 K. Ringli, *Designing TWA: Eero Saarinen's Airport Terminal in New York*, Park Books, Zurich 2015; cfr., inoltre, https://www.twahotel.com.

Un'altra questione specifica che sembra importante richiamare riguarda il fatto che, per gli edifici del ventesimo secolo, è possibile contare su di una maggiore quantità e varietà di documentazione originale, condizione che mette l'operatore in posizione di vantaggio rispetto a chi deve intervenire su edifici di epoche precedenti, per i quali non è sempre possibile reperire informazione esauriente che illustri il modo in cui quegli edifici sono stati costruiti o trasformati nel tempo. Fortunatamente, oggi è parimente maturata una maggiore sensibilità rivolta alla conservazione degli archivi degli architetti e dei costruttori, con *corpus* documentari intesi come insiemi inscindibili da preservare nella loro interezza, senza privilegiare, come è avvenuto in passato, i disegni più belli e artistici, quali, ad esempio, le prospettive da presentare alla committenza. Con questa documentazione, ricostruire i processi progettuali, i cambiamenti e ripensamenti in sede di progetto, le fasi del cantiere e le modifiche in corso d'opera, oltre alle fasi finali di completamento del manufatto risultano molto più chiare e sciolgono questioni spesso difficili da derimere in assenza di documenti, quali quelle legate agli autori, al contributo dei collaboratori o alla successione di fasi esecutive. Particolarmente rilevanti, i disegni tecnici che illustrano soluzioni di dettaglio le quali, spesso, costituiscono proprio gli elementi caratterizzanti degli edifici: infissi, rivestimenti di muri e pavimenti, inferriate, elementi di arredo fisso, porte, maniglie, lampadari, segnaletica[12].

Parallelamente, un altro tema che attiene direttamente agli aspetti tecnici degli interventi su architetture di tempi più vicini a noi riguarda l'odierna disponibilità o indisponibilità di alcuni materiali da costruzione. Come è noto, per tutto il Novecento, c'è stata una corsa alla sperimentazione e all'innovazione, una gara ininterrotta tra i fabbricanti per brevettare nuovi prodotti, alcuni dei quali, una volta testati e utilizzati in alcuni edifici, sono andati fuori produzione e fuori commercio, per cui, oggi, risulta impossibile reperirli sul mercato. Ma, a complicare il problema è il fatto stesso che si trattava di materiali e prodotti fabbricati industrialmente, il che rende infattibile la riattivazione della catena di produzione, diversamente da quanto accade con i materiali tradizionali — quali i laterizi, le

12 In Italia sono ormai molto noti e frequentati, tra gli altri, gli archivi del Maxxi, l'Archivio Progetti dello IUAV di Venezia, l'Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, che pongono a disposizione degli studiosi anche i cataloghi online.

malte, gli stucchi, le tinteggiature a calce — che possono essere riprodotti esattamente uguali a quelli di duemila anni fa. Per citare alcuni esempi, si possono qui ricordare le mattonelle in vetrocemento, ampiamente adoperate nella prima metà del Novecento, le quali, sebbene siano in produzione ancora oggi, non corrispondono più ai disegni, dimensioni e caratteristiche di quelle prodotte negli anni Trenta[13]. Ma, accanto al vetrocemento, esiste un vastissimo repertorio di materiali oggi non più disponibili, che conosciamo soltanto attraverso gli inserti pubblicitari delle riviste dell'epoca e agli studi specializzati, che ne hanno svelato i nomi e i loro impieghi in molti edifici costruiti in quegli anni[14] (fig. 11).
L'irreperibilità di questi materiali richiede pertanto un rilevante sforzo progettuale per compensare ciò che non è più disponibile, con aggiunte o sostituzioni che dialoghino armonicamente e compatibilmente nel corpo dell'edificio oggetto di intervento. Ciò significa evitare integrazioni inappropriate e discordanti che alterino la limpidezza progettuale di quegli edifici.
Infatti, dal punto di vista concettuale, uno dei punti che non può essere trascurato quando si tratta di edifici del XX secolo riguarda la loro inequivoca e consolidata immagine. Un'immagine che conosciamo attraverso la storiografia, diffusa e nota in tutto il mondo attraverso le riviste dell'epoca e le *Storie dell'architettura* che hanno trasmesso una rappresentazione inconfondibile di quei fabbricati, abituandoci a vederli sempre perfetti, senza segni di degrado, senza aggiunte o alterazioni, ripresi dalle stesse angolature e con le stesse luci e ombre, espedienti utilizzati strategicamente dagli autori per esaltarne i pregi progettuali. Il fatto che gli edifici siano stati conosciuti e resi noti nello stato appena ultimato, e quindi privi di segni di invecchiamento, li ha ancorati a un'immagine che sembra non ammettere cambiamenti, trasformazioni, modifiche o deterioramento. Pertanto, nel momento in cui si interviene, sembrerebbe che non ci sia altra strada se non quella di restituire ad essi quell'appa-

13 A. Artioli, *Il restauro delle opere moderne: tutela, conservazione, problematiche dell'intervento. La Casa del Fascio in Como: un esempio significativo*, in A. Artioli, G. C. Borellini (a cura di), *Giuseppe Terragni. Giornata di studio nella ricorrenza del cinquantenario della morte di Giuseppe Terragni (1904-1943), Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo*, Betagamma editrice, Viterbo 1993, 15-24.

14 Un volume, pubblicato di recente, documenta l'enorme quantità di materiali brevettati e utilizzati in Italia nella prima metà del ventesimo secolo: S. Di Resta, G. Favaretto, M. Pretelli, *Materiali autarchici. Conservare l'innovazione*, Il Poligrafo, Padova 2021.



















11 Inserti pubblicitari di prodotti fabbricati nella prima metà del Novecento, pubblicati nelle pagine delle riviste di architettura e di ingegneria.





12-13 Le Corbusier, Villa Savoye a Poissy.
Fotografie pubblicate nella *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo, nel 1960. La Villa non era ancora stata restaurata e presentava diverse alterazioni apportate negli anni della guerra e immediatamente dopo.



14 Le Corbusier, Villa Savoye a Poissy.
Restaurata e mantenuta periodicamente per preservarne l'immagine senza segni di degrado.
Foto: LStrike, Wikipedia CC-by-sa 3.0/de.

renza compiuta, cristallizzata e storicizzata nel tempo, assunta come immutabile nell'immaginario collettivo. Il che obbliga ad annullare e sopprimere, con l'intervento, ogni traccia o mutamento subito dall'edificio nel corso del tempo.
In che modo? Trovando le soluzioni che oltre a risolvere le esigenze dei diversi tipi di adeguamento — termico per esempio — non alterino l'immagine che conosciamo.
Un caso emblematico che può qui essere citato è quello della Villa Savoye di Le Corbusier[15], le cui invenzioni e soluzioni, inedite, ardite e innovatrici, iniziarono a causare, poco dopo la sua ultimazione, segni di degrado e di mal funzionamento, come testimoniato dal carteggio intercorso tra i committenti e l'architetto. Inoltre, in seguito all'abbandono da parte dei proprietari, l'immobile attraversò periodi di abbandono, trasformazioni incongrue e deterioramento, arrivando al punto di rischiare di essere demolito (figg. 12, 13). Di fronte alla minaccia imminente di scomparire, il

15 J. Sbriglio, Le Corbusier: l*a Villa Savoye*, Birkhäuser, Basel 2008; C. Olmo, S. Caccia Gherardini, *La villa Savoye. Icona, rovina, restauro (1948-1968)*, Donzelli Editore, Roma 2016; S. Caccia Gherardini, *Le Corbusier e la villa Savoye: un caso di restauro autoriale*, Firenze University Press, Firenze 2023. https://www-fondation-lecorbusier-fr.translate.goog/en/work-architecture/achievements-villa-savoye-and-gardeners-lodge-poissy-france-1928-1931/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc.

mondo della cultura e l'allora ministro della cultura André Malraux promossero l'acquisto dell'edificio, nel 1965, e si dette avvio al lavoro di restauro a carico dell'architetto Jean Dubuisson, che riportò l'edificio al suo stato originale, introducendo solo alcuni lievi — e invisibili — cambiamenti mirati a risolvere problemi tecnici, con il solo scopo di evitare di alterare l'immagine nota di un'icona indiscutibile del movimento moderno (fig. 14). E non si può non rilevare come la strada percorsa differisca infatti dalla pratica di intervento diffusa in edifici di secoli precedenti in cui aggiunte, modifiche o stratificazioni sono considerate un arricchimento della storia e dell'evoluzione del manufatto.



15

15 Mies van der Rohe, Crown Hall dell'Illinois Institute of Technology a Chicago.

Nel 2005 fu effettuato un intervento di restauro, dopo diversi anni senza manutenzione, che riportò l'edificio all'immagine del 1956. Foto dell'autrice.

Un altro esempio, condotto su un altrettanto celebre edificio emblema della modernità è quello offerto dal restauro della Crown Hall di Mies van der Rohe nell'IIT di Chicago[16], avviato nel 2003 e concluso nel 2005 (fig. 15). L'intervento ha avuto come obiettivo principale quello di conciliare l'autenticità architettonica — la sua configurazione — con le normative di sicurezza a cui l'edificio avrebbe dovuto adeguarsi. Particolare attenzione è stata rivolta al ripristino delle facciate, in cui la perfezione dei dettagli — degli infissi e dei vetri — progettati con la precisione di un meccanismo di orologio da Mies van der Rohe costituisce l'elemento più caratteristico. Come scegliere la soluzione che evitasse qualsiasi impatto negativo sull'edificio? Attraverso analisi e studi, condotti da una qualificata *équipe* multidisciplinare, mediante la realizzazione di modelli in scala 1:1 e attraverso l'elaborazione di sei proposte da sottoporre e discutere con la comunità scientifica. Solo in questo modo si è giunti a

16 Coordinato da Krueck + Sexton Architects che hanno adottato un approccio interdisciplinare, fondato su rigorosi criteri di conservazione. Cfr. M. Sexton (con K. Bajor, B. Kissinger, H. Lee), *Restoration of Crown Hall*, in "do.co.mo.mo. Journal", n. 56, 2017/1, pp. 65-71, in https://docomomojournal.com/index.php/journal/article/view/286/195.

individuare le soluzioni che avrebbero garantito una totale equivalenza con la trasparenza, il colore e le caratteristiche dei materiali originali, eliminando le alterazioni introdotte nel 1975. Gli interventi hanno pertanto compreso la sostituzione degli elementi metallici corrosi, il trattamento protettivo dell'acciaio, il restauro delle porte originali effettuato dalla ditta Ellison Bronze Inc. — quella che le aveva fabbricate in origine — e l'impiego di travertino italiano selezionato per la sua corrispondenza con la pietra originale.

Quanto illustrato attraverso questi due esempi si lega in effetti a un altro aspetto, che riguarda l'autenticità e l'integrità. Gli edifici del Novecento sono (o, nella loro concezione iniziale avrebbero l'intenzione di essere) macchine perfette che non tollerano l'abbandono, le modifiche, soprattutto se sono casuali o improvvisate, il che pone qualche problema, in particolare, nel rapporto tra autenticità, permanenza della materia e necessità di aggiornamenti.

Come si è prima accennato, la natura sperimentale di numerose architetture del XX secolo, spesso caratterizzate dall'impiego di materiali e tecniche innovative, rende complessa la definizione di criteri di intervento univoci e solleva interrogativi sulla legittimità della sostituzione di elementi deteriorati, sulla compatibilità delle tecniche di riparazione e sul mantenimento delle caratteristiche formali e tecnologiche originarie.

Due casi illustri spiegano bene i paradossi di fronte ai quali il progettista dell'intervento di restauro si trova: si tratta di esempi che dimostrano che la risposta non è scontata, né automatica e richiede scelte precise e responsabili, vista la qualità e il significato del manufatto su cui si va a operare.

Il primo riguarda un'architettura emblematica della modernità, sia per la sua funzione, sia per le sue forme: si tratta della Torre Einstein di Potsdam di Erich Mendelsohn, uno dei massimi interpreti dell'Espressionismo tedesco in architettura[17]. Per realizzare una torre veramente moderna, Mendelsohn ricorre a forme scultoree, dirompenti, sperimentali, che però non è possibile realizzare se non adattando le tecniche e i materiali a disposizione a quel tempo. Per riuscire a modellare forme sinuose, che sembrano plasmate sulla creta o la plastilina, Mendelsohn ricorre a gros-

17 N. Huse, *Der Einsteinturm. Die geschichte einer instandsetzung*, Karl Krämer Verlags, Ludwigsburg-Stuttgart 2000. https://wuestenrot-stiftung.de/einsteinturm-erich-mendelsohn-potsdam/; https://einsteinturm.com.







16 Erich Mendelsohn, Einstein Turm a Potsdam.

La torre in una fotografia del dopoguerra, prima che venissero eseguiti i lavori di restauro integrale dell'edificio. Foto tratta da un pannello informativo adiacente la torre.

17-18 La Torre Einstein nel 2008, al termine di un intervento di restauro.

Successivamente, è stato effettuato un ulteriore ciclo di rinnovamento delle superfici, onde eliminare ogni traccia di distacchi o annerimenti dovuti alla concentrazione dell'umidità. Foto dell'autrice.

si spessori di intonaco cementizio armato, eliminando quegli espedienti che, nell'architettura tradizionale, agiscono per allontanare l'acqua. Quelle forme, infatti, prive di gocciolatoi e di cornici, trasformano le superfici cementizie in vere e proprie spugne che assorbono l'acqua piovana; l'acqua, penetrando all'interno dell'intonaco, innesca fenomeni di corrosione delle armature, che, a loro volta, aumentando di volume, spaccano lo strato di intonaco, causando danni sistematici nelle facciate. Quel tipo di degrado si era già manifestato poco tempo dopo l'ultimazione dei lavori e ha progredito negli anni Trenta, quando Einstein si trasferisce negli Stati Uniti (nel 1933) e la torre viene abbandonata. (fig. 16) Le prime iniziative per recuperare la torre dall'avanzato stato di deterioramento, avviate dopo la Seconda guerra mondiale, innescano un dibattito sul modo corretto di intervenire: correggere gli errori del progetto architettonico? Sostituire gli intonaci con superfici realizzate in materiali migliorati rispetto a quegli degli anni Venti? Tornare all'immagine originaria, come era stata conosciuta nel corso del primo Novecento con gli stessi materiali e le stesse forme che hanno determinato buona parte del deterioramento delle facciate? Naturalmente, ha prevalso il valore iconico del manufatto, che è stato restaurato esattamente come era, conservando materiali e tecniche e riparando i distacchi che si erano prodotti per mantenere l'im-

magine originale, condannata a rimanere per sempre identica a sé stessa, attraverso periodiche operazioni di manutenzione e rifacimento delle superfici e della tinteggiatura, con lo scopo di contrastare i problemi di dilavamento o di accumulo di umidità che continuano a determinare, giorno dopo giorno, incessanti e inarrestabili annerimenti e distacchi nella pelle dell'edifici (figg. 17, 18).

Un altro caso interessante riguarda la Casa di Finlandia di Helsinki — Finlandia-talo — progettata da Alvar Aalto ai bordi della baia di Töölönlahti nel 1962 e costruita tra il 1967 e il 1971[18]. L'edificio, costituito da una serie di prismi irregolari che si specchiano nelle acque della baia, fu interamente rivestito in lastre di marmo di Carrara di 30 mm di spessore. Tuttavia, a circa vent'anni dall'ultimazione, il rivestimento marmoreo ha cominciato a mostrare un degrado crescente e molto preoccupante: un fenomeno consistente nella deformazione progressiva e irreversibile delle lastre di marmo.

Come agire su di un edificio, così perfettamente definito progettualmente dall'autore e, in particolare, su un materiale scelto da Aalto che testimonia il suo speciale attaccamento affettivo all'Italia? A seguito delle indagini condotte, sono scaturite diverse proposte: sostituire il marmo con granito locale, che è un materiale che probabilmente meglio resiste alle condizioni climatiche di Helsinki, oppure rimpiazzare le lastre con altre di maggiore spessore — il che avrebbe comportato uno stravolgimento delle proporzioni del rivestimento della facciata —, oppure, ancora, ricorrere a lastre dello stesso materiale e le stesse dimensioni di quelle originali, per ripristinare senza alcun cambiamento l'immagine originale dell'edificio. Nel 1993, il Governo finlandese decreta ufficialmente la protezione del monumento e ordina che l'esterno venga preservato in modo «equivalente all'originale». Quattro anni dopo, iniziano i lavori per sostituire il rivestimento — per un totale di 7.000 m^2 di superficie — completati nel 1999, utilizzando placche identiche a quelle originali, scelte appositamente a Carrara tra fornitori che, dopo accurate prove di laboratorio, sembravano offrire le migliori garanzie che il fenomeno non si sarebbe ripetuto. Tuttavia, poco meno di cinque anni dopo, intorno al 2005, il fenomeno torna a manifestarsi, questa volta aggravato dal fatto

18 G. Dunmall, *Now and then: Helsinki's Finlandia Hall Completes a Three-Year Revamp*, in "Azure", aprile 2025; sul rinnovamento degli interni, completato nel 2025, cfr. Olli-Paavo Koponen, *The difficult art of restraint*, in "Ark", aprile 2025, https://www.ark.fi/en/2025/04/the-difficult-art-of-restraint/.



19



20

19-20 Alvar Aalto, Finlandia-talo, a Helsinki nel 2008.

Facciata che si affaccia sulla baia di Töölönlahti e dettaglio della deformazione delle lastre di marmo di Carrara, probabilmente a causa del clima. Successivamente, è stato effettuato un intervento che ha riguardato la sostituzione delle lastre con altre di una pietra bianca estratta nella regione dell'Alto Adige. Foto dell'autrice.

che alcune lastre non solo si erano incurvate, ricreando un indesiderato effetto intrecciato, ma alcune si erano staccate cadendo a terra e mettendo a rischio la sicurezza del pubblico e dei passanti, situazione che costrinse le autorità a mettere in opera reti metalliche protettive su tutta la facciata, in attesa di trovare una soluzione (figg. 19, 20). Ancora una volta, sono state condotte analisi meticolose del comportamento del materiale rispetto agli effetti di temperatura e umidità, prove chimiche e petrografiche per determinare la costituzione e la struttura interna del marmo e per cercare di individuare le cause delle deformazioni. La soluzione definitiva adottata nel 2024 ha cercato di bilanciare due questioni: da un lato, la conservazione (in parte) dell'immagine — e quindi dell'autenticità formale dell'edificio — e, dall'altro, l'aspetto economico che, date le dimensioni e l'importanza simbolica dell'edificio, non è trascurabile. Ciò è stato ottenuto sostituendo il rivestimento con lastre di pietra bianca italiana, più spesse di quelle originariamente utilizzate da Aalto, estratte nelle Alpi dell'Alto Adige, che offrono, secondo le prove effettuate, migliori risultati a lungo termine. Ora non resta che aspettare che il tempo dia ragione o torto a questa scelta, per molti versi sofferta e coraggiosa.
Accanto ai casi legati al particolare uso di specifici materiali, le sempre più pressanti esigenze contemporanee di uso, di miglioramento energetico, di adeguamento strutturale — in particolare rispetto alle normative antisismiche —, di abbattimento delle barriere architettoniche e, più in generale, di accessibilità pongono altrettante questioni per la conservazione del patrimonio costruito del Novecento. Tali esigenze, pur costi-

tuendo condizioni imprescindibili per garantire la permanenza e l'uso degli edifici, comportano infatti il rischio che interventi di trasformazione e aggiornamento non sufficientemente meditati compromettano i valori architettonici, materici e testimoniali delle opere.
La questione assume particolare rilevanza se riferita all'edilizia corrente: a quell'insieme di edifici di qualità che, pur non avendo ancora acquisito un riconoscimento formale, costituisce una componente essenziale della città contemporanea. Le grandi espansioni urbane del XX secolo sono state infatti caratterizzate dalla presenza di una pluralità di opere progettate da professionisti di indubbia capacità, in grado di produrre edifici nei quali sono state sperimentate inedite soluzioni architettoniche, strutturali e tecnologiche. Una parte consistente di questo patrimonio non è oggetto di specifiche forme di tutela e risulta pertanto particolarmente vulnerabile alla disinvolta trasformazione o alla sostituzione. Si tratta, in molti casi, di architetture che appartengono alla dimensione quotidiana della vita urbana e che, proprio per la loro familiarità e vicinanza, tendono a sottrarsi all'attenzione critica: uffici postali, autorimesse, edifici per uffici, infrastrutture viarie, ponti, stazioni ferroviarie e numerose altre architetture residenziali e di servizio. La loro presenza contribuisce in modo sostanziale alla costruzione dell'identità dei luoghi, ma raramente tale valore è riconosciuto attraverso strumenti di tutela o adeguate operazioni di salvaguardia.
In Italia, il problema riguarda anche contesti urbani caratterizzati da una speciale importanza storico-architettonica, come le città di fondazione del Novecento. In questi casi, accanto a interventi di recupero e valorizzazione, persistono situazioni di trascuratezza o processi di trasformazione frammentaria che non consentono di mantenere l'unitarietà dei complessi.
Forse, il problema principale consiste nel fatto che il patrimonio edilizio del XX secolo è inconfrontabile con quello che conserviamo dei periodi precedenti. Infatti, il nodo dell'assunto è proprio lì e riguarda la quantità e la qualità diffusa del patrimonio edificato di quel «passato prossimo», come lo ha definito Vittorio Franchetti Pardo[19], che ci circonda nel nostro quotidiano e di cui ci domandiamo che cosa possiamo o dobbiamo conservare, non avendo, spesso, raggiunto quel distacco temporale e critico

19 V. Franchetti Pardo, *La memoria del passato prossimo*, in *Scritti di Vittorio Franchetti Pardo sulla città e sull'architettura*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, vol. I: La città, Edizioni Efesto, Roma 2022, pp. 335-344.

che ci permette di discernere con maggiore lucidità e consapevolezza.
Quando si parla in generale delle minacce che incombono su quei beni, il tema diventa infatti scivoloso e scomodo: la condizione reale di quei beni è infatti ben illustrata nella prefazione del documento *Approaches to the Conservation of Twentieth-Century Architectural Heritage*, noto anche come il *Documento di Madrid-New Delhi* del 2017, redatto dall'International Scientific Committee on Twentieth Century Heritage dell'ICOMOS[20]: «molti siti e luoghi patrimoniali del XX secolo sono a rischio. Sebbene l'apprezzamento verso il modernismo della metà del secolo stia aumentando in molte regioni, una buona quantità di edifici, strutture, paesaggi culturali e siti industriali caratteristici del Novecento è ancora minacciata da una generale mancanza di attenzione e riconoscimento. Molto spesso essi sono pressati dallo sviluppo, da cambiamenti impropri o semplicemente da negligenza». Una constatazione che fa riflettere, visto che si tratta di un patrimonio architettonico vivo, che usiamo e col quale conviviamo ogni giorno, ma che dobbiamo difendere se vogliamo trasmetterlo alle future generazioni.
Il *Documento* evidenzia inoltre la necessità di considerare il patrimonio del Novecento nella sua ampiezza, comprendendo non soltanto gli edifici di particolare importanza, ma anche strutture, complessi urbani, paesaggi culturali, siti industriali e altre testimonianze della cultura architettonica e urbana del secolo scorso.
Come si è già accennato, la vulnerabilità del patrimonio moderno deriva dunque non soltanto dall'assenza di tutela formale, ma anche dalla difficoltà di riconoscerne il valore all'interno di una cultura della conservazione tradizionalmente orientata verso testimonianze più antiche. Come osserva ancora il *Documento*, il patrimonio del XX secolo è un patrimonio «vivente», ancora profondamente coinvolto nei processi di trasformazione della città contemporanea; proprio per questo la sua conservazione richiede strumenti capaci di confrontarsi con esigenze di uso, adeguamento e trasformazione.
Questa condizione diventa critica quando non si riesce a individuare soluzioni capaci di conciliare esigenze diverse — architettoniche, strutturali, funzionali e normative — e la demolizione viene assunta come la rispo-

20 *Approcci per la conservazione del patrimonio culturale del XX secolo, Documento di Madrid – New Delhi 2017*: https://isc20c.icomos.org/wp-content/uploads/2022/03/MNDD_ITALIAN.pdf.



21

21 Angelo Bianchetti, autogrill a ponte ex Pavesi di Montepulciano.
Situato al km 395 dell'autostrada A1 Milano-Napoli, è stato demolito nel mese di ottobre 2021. Foto Autogrill Italia spa.

sta più semplice ed economicamente conveniente. È attraverso questo meccanismo che si è verificata, e continua a verificarsi, la perdita di numerose architetture di epoche recenti. Il Velodromo Olimpico di Roma costituisce uno degli esempi più significativi e dolorosi di tale processo. Ma emblematico è altresì il caso dello storico Autogrill a ponte ex Pavesi di Montepulciano (situato al km 395 dell'autostrada A1 Milano-Napoli), progettato dall'architetto Angelo Bianchetti. La sua tipologia rappresentava infatti una delle più originali espressioni della cultura architettonica e infrastrutturale dell'Italia degli anni Sessanta, che aveva lo scopo di ostentare un'ardita e precisa unità formale, una forte riconoscibilità e una concezione spaziale innovativa[21] (fig. 21). Mancanza di manutenzione, presunti problemi strutturali, che avrebbero potuto risolversi se solo ci fosse stata la volontà di recuperarlo, portarono alla sua demolizione nell'ottobre 2021, cancellando definitivamente una testimonianza dell'inventività e originalità dell'ingegneria italiana del secondo Novecento.
Difatti, il degrado e la necessità di interventi manutentivi, pur rappresentando difficoltà oggettive, non dovrebbero tradursi automaticamente nella sostituzione dell'edificio, soprattutto quando siano ancora pratica-

21 E. Tagliacollo, *L'autogrill a ponte di Montepulciano, testimonianza perduta della nostra storia economica e sociale*, in "do.co.mo.mo. Italia giornale", n.35, 2023, pp. 31-34. L. Monica, *L'architettura degli Autogrill Pavesi, Archivio storico Barilla*, https://www.archiviostoricobarilla.com/esplora/focus/storie-aziendali/pavesi/architettura-degli-autogrill-pavesi/.

22 Franz Di Salvo, le Vele di Scampia a Napoli, prima della demolizione.
Foto Stefano Gizzi.

23 Roger D'Astous et Luc Durand, Villaggio Olimpico di Montréal, trasformato, dopo le Olimpiadi del 1976, in quartiere residenziale.
Foto Taxiarchos228, Wikipedia, CC BY-SA 3.0.


22


23

bili strategie di conservazione e rifunzionalizzazione. Il problema è quindi quello di elaborare una cultura del progetto capace di considerare la manutenzione e l'adattamento come strumenti ordinari della conservazione, anziché come fasi preliminari alla sostituzione.
In questo senso, vale anche la pena ricordare il caso delle Vele di Scampia a Napoli di Franz Di Salvo, un caso che suscitò accessi dibattiti, schierando, da una parte, il Comune di Napoli e, dall'altra, illustri esponenti universitari e della Soprintendenza per i Beni Architettonici di Napoli, che si opponevano alla demolizione[22]. Sebbene per qualche tempo, il Comune fermò l'ordine di demolizione, dopo qualche anno portò avanti la loro distruzione, manipolando in maniera tendenziosa l'informazione per affermare che quel quartiere e, in particolare quel tipo di architettura, avessero creato le condizioni per l'avanzato degrado sociale che vi si era radicato (figg. 22, 23). Si noti bene, che a Montreal, il Villaggio Olimpico, che mostra caratteri architettonici analoghi a quelli delle Vele, è oggi un bel quartiere residenziale, il che dimostra come edifici appartenenti alla cultura architettonica della seconda metà del Novecento possano essere mantenuti e integrati nella città contemporanea attraverso opportune e idonee strategie di riuso e trasformazione. Al di là delle specifiche differenze, questa esperienza dimostra che la conservazione dell'architettura non è mai in contraddizione con l'uso.

22 Cfr. *Dossier: difendere le Vele di Scampia*, in "Ananke", n. 62, pp. 24-51.

Un ulteriore fattore di vulnerabilità degli edifici realizzati in tempi vicini a noi è rappresentato dagli aggiornamenti stilistici, ovvero da quelle trasformazioni che, anziché limitarsi all'adeguamento funzionale o tecnico dell'edificio, ne modificano radicalmente l'immagine inseguendo orientamenti futili e superficiali dettati da mode e tendenze.
Particolarmente significativo in questo senso è il caso degli uffici della Banca Popolare di Milano in piazzale Flaminio a Roma, opera realizzata da Luigi Moretti in tarda età. Il progetto, risalente al 1972-1973, è costituito da due edifici gemelli impostati su un basamento comune, caratterizzati da una struttura portante dichiarata in facciata, da piani vetrati aggettanti e da coperture organiche di forte impatto plastico. Il *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi* riconosce all'opera un ruolo significativo nel panorama dell'architettura nazionale e ne sottolinea l'importanza in relazione alla ricerca architettonica dell'epoca[23]. Tuttavia, «un riuscito intervento dove il rispetto dell'architettura originale si coniuga a un grande efficientamento energetico», come dichiarato nella pagina web della Società che ha gestito l'operazione, ha previsto la «sostituzione integrale della facciata, resa più attuale ed energeticamente efficiente, pur nel rispetto della linea estetica creata da Moretti»[24]. Come dichiarato dai progettisti «l'intervento di riqualificazione rispetta il progetto originario di Moretti cercando di coniugare l'integrità architettonica e le volontà dell'architetto con le necessità del Ventunesimo secolo. Il restauro filologico, grazie alle tecnologie più moderne e performanti, prevede che le nuove facciate abbiano una verticalità ricercata che ai tempi era impossibile da ottenere». Con questa affermazione si cerca infatti di giustificare un'azione che non solo non ha avuto «rispetto del progetto originario», ma nel proporre «nuove facciate» che hanno la «verticalità ricercata che ai tempi era impossibile da ottenere»[25] si compie la totale trasfigurazione dell'idea progettuale della facciata disegnata da

23 Ministero della Cultura, *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi*, scheda "Uffici della Banca Popolare di Milano", Roma, piazzale Flaminio 1, 1972-1973, autore Luigi Moretti.

24 Progetto di ristrutturazione firma dello studio GBPA Architects di Milano, https://castellosgr.com/portfolio/torri-moretti; cfr. P. Verdeschi, *A Roma stanno stravolgendo un progetto di Luigi Moretti,* in "Artribune", 6 dicembre 2022, https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2022/12/restauro-roma-luigi-moretti/.

25 https://www.gbpaarchitects.com/it/projects/piazzale-flaminio/.





24 Luigi Moretti, Banca Popolare di Milano in piazzale Flaminio a Roma, prima della recente modifica radicale della facciata.
Foto Andrea Jemolo.

25 Banca Popolare di Milano, dopo l'intervento sostituzione integrale della facciata in vetro e acciaio progettato dallo studio GBPA Architects di Milano.
Foto Castello Sgr spa.

Moretti. È evidente che la fattibilità di un lavoro in un'opera come questa non può essere valutata esclusivamente in termini di adeguamento funzionale o di aggiornamento energetico, poiché ogni modificazione dell'involucro e della conformazione spaziale interviene su un sistema progettuale fortemente integrato. La perdita dei caratteri originari determina, inevitabilmente, la progressiva o totale dissoluzione dell'identità dell'opera (figg. 24, 25).
Ancora più emblematico è il caso della manomissione o distruzione di edifici nei quali la ricerca architettonica e strutturale costituiva la parte fondamentale del suo valore. Quando un edificio caratterizzato da soluzioni costruttive sperimentali o dall'impiego innovativo dei materiali viene sostituito con una costruzione banale e ordinaria, la perdita non concerne soltanto il singolo manufatto, ma una testimonianza della cultura progettuale e costruttiva del Novecento. Questo problema riguarda, attualmente e in maniera palese, l'adeguamento degli stadi e di altri stabilimenti sportivi, a partire dal San Paolo di Napoli, al Franchi di Firenze, a quelli di Genova e Bari, per non parlare delle continue aggressioni da parte del CONI al complesso del Foro Italico. Questi casi dimostrano quante riluttanze e opposizioni ci siano per riconoscere il significato culturale, storico e architettonico di questi edifici e quanto prevalgano, sui loro valori, gli aspetti economici e di mercato.
Tuttavia, e a una scala diametralmente opposta, anche le micro-trasfor-


26


27


28

26-28 Micro-trasformazioni effettuate negli edifici dei quartieri INA Casa a Roma.
La chiusura di verande, l'aggiunta di inferriate e apparecchi di aria condizionata trasformano progressivamente gli edifici fino a farli perdere il loro pregio progettuale. Foto dell'autrice.

mazioni portano alla riduzione graduale della qualità progettuali degli edifici: quegli interventi che, considerati singolarmente, possono apparire di entità trascurabile ma che, nel loro insieme, portano alla progressiva alterazione dell'immagine architettonica. È proprio questa dimensione cumulativa della trasformazione a rappresentare una delle principali minacce per l'edilizia corrente del Novecento: non necessariamente un intervento radicale, ma la somma di piccole modificazioni apparentemente marginali che, nel tempo, finiscono per compromettere irreversibilmente i caratteri dell'opera[26].
È dunque necessario continuare a interrogarsi sulle modalità attraverso cui intervenire sul patrimonio edilizio del Novecento senza ridurre la conservazione a un semplice vincolo impeditivo né, al contrario, considerare l'adeguamento alle esigenze contemporanee come una giustificazione automatica per dare luogo alla trasformazione o la sostituzione dell'esistente (figg. 26-28).
La questione richiede piuttosto l'elaborazione di strategie capaci di integrare conservazione e trasformazione, riconoscendo che l'adeguamento tecnologico, energetico, strutturale o funzionale, così come i temi legati

26 M.M. Segarra Lagunes, *Manutenzione e trasformazione nei quartieri INA Casa*, in U. Carughi, *Città Architettura Edilizia pubblica. Napoli e il Piano INA Casa*, Clean Edizioni, Napoli 2006, pp. 201-212.

all'accessibilità e alla sicurezza, devono essere affrontati attraverso strumenti progettuali sensibili alla specificità dell'architettura sulla quale si interviene. In questa direzione risultano particolarmente significativi anche i più recenti indirizzi internazionali relativi alla conservazione delle strutture del patrimonio culturale[27], nonché quelle relative agli edifici in cemento armato, come le *Guidelines for Conservation of Concrete Heritage*, elaborate nell'ambito del progetto europeo InnovaConcrete e pubblicate da ICOMOS. Tali linee guida ribadiscono la necessità di considerare congiuntamente i valori culturali, storici, estetici, sociali e tecnologici delle strutture in calcestruzzo[28].

In questa prospettiva e in conclusione, la domanda non è semplicemente *che cosa si può fare?*, ma piuttosto *come si può intervenire?*. La questione consiste nel definire criteri e strumenti capaci di governare la trasformazione, affinché l'inevitabile adeguamento del patrimonio alle esigenze contemporanee non coincida con la sua progressiva cancellazione. È precisamente in questo spazio intermedio tra permanenza e cambiamento che si colloca la sfida della conservazione dell'architettura del Novecento.

Che fare se gli strumenti di protezione risultano ancora inadeguati? Quale è dunque la strada da intraprendere per invertire la tendenza? Che azioni occorre adottare per tutelarlo, conservarlo e annoverarlo, nell'immaginario collettivo, come parte integrante a pieno titolo dell'universo dei beni culturali?

Parafrasando Marc Augé, che definiva i fenomeni caratterizzanti la globalizzazione, dopo l'avvento della rete, con tre C — comunicazione, consumo e circolazione[29] —, si potrebbero associare altre C ad altrettante azioni da porre alla base del lavoro di salvaguardia dell'architettura più recente: conoscenza, comprensione, condivisione, comunicazione, coinvolgimento, conservazione.

Perché anzitutto è indispensabile identificare e conoscere il patrimonio,

27 Carta ICOMOS, *Principi per l'analisi, la conservazione e il restauro strutturale del patrimonio architettonico (2003)*, in https://iscarsah.org/wp-content/uploads/iscarsah-import/iscarsah_principles_italiano.pdf.

28 ICOMOS, *Guidelines for Conservation of Concrete Heritage. The Cádiz Document, 2022*, elaborato nell'ambito del progetto europeo InnovaConcrete, in https://isc20c.icomos.org/wp-content/uploads/2022/02/The_Cadiz_Document_Web.pdf.

29 M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996.



29



30

29 Bruno Taut, Martin Wagner, Berlin Britz Hufeisensiedlung (1925-1933).
Iscritto nella Lista del Patrimonio Mondiale, il quartiere del Ferro di Cavallo è stato sottoposto a un restauro integrale mirato a recuperare l'immagine originale, comprendente anche i colori degli edifici. Foto dell'autrice.

30 Walter Gropius, Hans Sharoun et al., Siemensstadt Berlin (1929-1934).
Iscritto anch'esso nella Lista del Patrimonio UNESCO nel 2008, è stato restaurato in quegli anni, recuperando i caratteri più importanti del progetto originario, comprendenti le aree a giardino tra gli edifici.
Foto dell'autrice.

31 Walter Gropius, Hans Sharoun et al., Siemensstadt Berlin (1929-1934).
Pannello che descrive la storia dell'edificio nel quartiere Siemensstadt Berlin, con una breve biografia degli architetti autori del progetto. L'informazione, utile per i turisti e i forestieri, è anche un modo per ricordare agli abitanti del quartiere che si trovano in un edificio che ha un valore riconosciuto a livello internazionale. Foto dell'autrice.



31

studiarlo, riconoscere le sue peculiarità: capire ciò che lo rende speciale. In questo senso, l'immensa mole di documentazione che si conserva degli edifici del XX secolo ci viene in aiuto, perché ci permette di sondare in profondità non solo le caratteristiche architettoniche delle opere, ma di ricostruire le vicende umane che hanno accompagnato la loro realizzazione. Ci consente ugualmente di penetrare nell'ambito tecnico per intervenire con competenza, elaborando progetti che si facciano carico dell'impegno progettuale che gli autori vi hanno depositato, nonché del contesto culturale in cui sono state concepite e sviluppate, comprendendo, in sintesi, il loro senso e significato profondo per proteg-

32 Shanghai, una targa che ricorda ai passanti che la Stazione igrometrica del fiume Huangpu è un monumento storico ed è classificato come tale.
Foto dell'autrice.

33 Un tombino stradale, sulla strada pedonale Nanjin di Shanghai, riprende il profilo del Park Hotel, progettato dall'architetto slovacco-ungherese László Hudec e completato nel 1934.
Espressione dell'Art Déco, con 22 piani e 84 metri di altezza è stato per decenni il grattacielo più alto dell'intera Asia e rimase l'edificio più alto di Shanghai fino al 1983. Un modo di attirare l'attenzione dei passanti su un edificio emblematico del Novecento, talmente importante per la storia della città che al centro della sua hall si trova ancora oggi il «Punto Zero» di Shanghai, ovvero il punto geografico ufficiale da cui si misurano tutte le distanze chilometriche stradali della metropoli. Foto dell'autrice.



32

gerle da alterazioni incongrue o addirittura dalla distruzione. Poi, però, appare analogamente indispensabile condividere e comunicare, a tutti e a tutti i livelli, quella conoscenza, per costruire una consapevolezza, che meglio di qualsiasi altro mezzo possa assicurarne la conservazione (figg. 31-33). Conoscere fa scattare un senso di affezione, di identificazione e di attaccamento. E non c'è una migliore formula per proteggere il patrimonio al fine di conservarlo per i tempi che verranno.



33

Restauro e coerenza

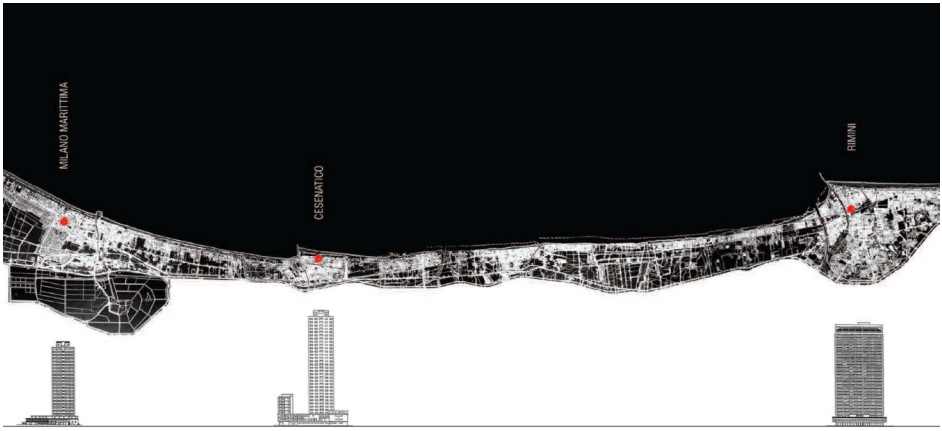
Gianni Braghieri

Giorgio Ciucci, in una pubblicazione del 2012 sul restauro del moderno, *Quaderni di restauro architettonico*, a.1, n.1, dicembre 2012, interpellato da Stefano Gizzi sui problemi e sui modi di come ci si deve comportare di fronte al restauro di edifici moderni, aveva introdotto la parola *coerenza*. Giorgio Ciucci, che ho sempre considerato come uno storico dell'Architettura Contemporanea molto attento nell'affrontare i problemi su come ci si deve porre di fronte al restauro di una architettura contemporanea, afferma che non esiste "una" risposta, ma di volta in volta occorre la sensibilità di capire come si può intervenire conoscendo sempre più a fondo l'edificio. Il restauro stesso diviene acquisizione di conoscenza: non basta studiare le carte in archivio, ma bisogna "smontare" l'edificio e "rimontarlo" come era, ma, in qualche modo, aggiornandolo. Non dà una risposta unica alla questione del restauro: credo che di volta in volta occorra operare scelte che, se fatte con coerenza, sono sempre apprezzabili. La moralità dell'intervento di restauro va quindi ricercata nel percorso che si segue per giungere al progetto. È un restauro critico, perché propone un giudizio, una valutazione grazie alla quale si interviene affinché quell'edificio riesca a conservare quell'immagine che l'architetto sicuramente voleva e che gli permetteva di realizzare. Ma a queste considerazioni ci si pone la questione: dal momento che esistono le scuole di restauro ove si impara a restaurare dipinti su tavola o su tela, affreschi, sculture in gesso, in marmo, in legno, carte e libri, perché non si fondano scuole di restauro che insegnino a restaurare un edificio mediante la storia delle tecniche e dei materiali costruttivi? Perché nelle scuole e nelle accademie d'arte non si insegna un mestiere, che può anche essere quello del restauratore, iniziando da li`un processo di formazione nel quale sono centrali gli aspetti pragmatici concernenti le tecniche e i materiali? Se il restauro è l'aspetto più importante in un Paese che ha un patrimonio così vasto

come il nostro, perché non si investe in ciò? E questo discorso riguarda anche il moderno.

Queste poche parole introducono alcune esperienze che ho condotto per alcuni anni nella Facoltà di Architettura dell'Università di Bologna nella sede di Cesena e che corrispondono in molte questioni alle problematiche poste da Giorgio Ciucci dove la parola *coerenza* diventa il filo conduttore di tutte le esperienze che ho portato nell'insegnamento e nel progetto di architettura.
Essendo una Facoltà di nuova istituzione, ho avuto il privilegio da parte del Rettore di scrivere i programmi di tutti i corsi, per dare una fisionomia più attuale e più conforme ai bisogni del nostro Paese, cercando di affiancare al Laboratorio di Restauro al quarto anno un Laboratorio di restauro del moderno. Ho chiamato ad insegnare una serie di giovani docenti di progettazione architettonica che si sono alternati negli anni. Nell'a.a. 2005/2006 abbiamo iniziato con Vincenzo Corvino e Giovanni Multari che avevano da poco terminato il restauro del grattacielo Pirelli: gravemente danneggiato da un aereo privato che lo ha colpito a bassa quota, è ancora oggi considerato uno dei migliori esempi di restauro di una architettura contemporanea. Il loro Laboratorio di Restauro del quarto anno ha affrontato il tema del grattacielo sulla costa adriatica mettendo in parallelo il restauro dei grattacieli Marinella 1 e Marinella 2

Planimetria dei grattacieli lungo la costa adriatica, da Milano Marittima a Rimini.







Frontespizio del convegno del laboratorio di Restauro del moderno a.a. 2006/2007 tenuto da Vincenzo Corvino e Giovanni Multari.

di Milano Marittima e Cesenatico del 1957 di Eugenio Berardi e quello di Rimini del 1959 di Raoul Pahuli.

Il grattacielo Marinella 1, per il rapporto con la pineta, è diventato il "Grattacielo del Paesaggio", Marinella 2, affacciato sull'arenile, diviene "Grattacielo della Riviera", mentre il grattacielo di Rimini si trasforma nel "Grattacielo che cambia", per il suo rapporto sempre mutevole con il contesto sociale e urbano, storico e contemporaneo.

I tre temi riassumono tre tipi di atti insediativi nel territorio della costa adriatica e riconducono al rapporto tra progetto e contesto e divengono fondamentali per ripensare agli edifici alti ricollocandoli nel tempo presente.

Nell'a.a 2006/2007 Corvino e Multari hanno affrontato il tema degli interventi a Forlì, città natale di Mussolini, sull'asse da piazzale della Vittoria alla stazione ferroviaria con gli edifici di grande spessore architettonico di Cesare Valle.

Negli anni seguenti abbiamo chiamato Bruno Messina e Emanuele Fidone che con la loro sensibilità e intelligenza hanno affrontato con gli studenti il restauro di alcune colonie degli anni Trenta del Novecento dell'Adriatico nell'area tra Cesenatico e Rimini.
I risultati che abbiamo pubblicato hanno avuto un notevole riscontro di interesse da parte della Sovrintendenza ai Beni Architettonici, molto meno da parte degli Ordini degli architetti e delle realtà industriali locali per l'interesse economico che questi studi potevano avere sulla trasformazione funzionale degli edifici.
Purtroppo, siamo nell'unico paese al mondo dove il progetto di architettura non è sviluppato solo dagli architetti ma anche da geometri e ingegneri. Gli architetti che si dedicano a tempo pieno all'insegnamento universitario non possono svolgere attività professionale. Questa criticità è un altro capitolo che l'Accademia dovrebbe affrontare per preservare il nostro patrimonio architettonico.

Un altro esempio che ho portato sul tema della ricostruzione di un edificio contemporaneo è un Laboratorio di cinquanta studenti del primo anno del Corso di laurea triennale in Ingegneria edile che hanno affrontato lo studio e quindi la costruzione di un edificio progettato per un concorso da architetti di fama internazionale e mai costruito.
L'apertura di questo Corso di laurea in Ingegneria edile mi sembrava opportuna per formare dei tecnici che, senza arrivare a progettare, fossero in grado di coordinare le varie e diverse competenze per la costruzione di un edificio.
Abbiamo proposto agli studenti uno studio preliminare sull'architetto, autore del progetto, basato sul suo modo di affrontare il progetto di architettura attraverso i suoi scritti e la visita alle sue architetture costruite per avere una maggiore conoscenza dell'uso dei materiali che ricorrono nelle sue architetture e poi analizzare il progetto in tutte le sue fasi costruttive ma adattate ai nuovi regolamenti sulla sicurezza e sugli standard. Per semplicità mi riferisco ad un progetto di concorso molto conosciuto di Aldo Rossi per il Municipio di Scandicci del 1967. La localizzazione, immutata negli anni, dove era stato elaborato il progetto vincitore, il tema degli accessi per disabili, la larghezza delle scale e la quantità di scale nell'edificio e relative distanze. I materiali interni ignifughi. Il disegno dei parapetti e la struttura reticolare del ponte di collegamento, i rapporti

aero illuminanti, eccetera, tutto ciò che fa parte della costruzione di un edificio, il cui progetto di massima esiste, ma che deve trasformarsi in un progetto per la nuova costruzione riprogettato con *coerenza* senza tradire il significato dell'opera del progettista. Questo è uno dei temi che gli studenti hanno affrontato su progetti di Eduardo Souto de Mora e Aldo Rossi all'interno del Laboratorio.
È quindi un modo di formare delle figure professionali che si inseriranno nel mondo del lavoro ma che avranno specifiche competenze per gestire il nuovo progetto di architettura con *coerenza*.

A conclusione dell'intervento presento un caso credo abbastanza comune nel panorama architettonico italiano che si riferisce agli edifici abbandonati o che non hanno trovato una loro degna conclusione. Si tratta dell'ampliamento del Cimitero di Modena che, costruito per un terzo con lotti di intervento che si sono succeduti per più di 50 anni, l'Amministrazione della città vuole completare, essendo ormai diventato una parte significativa alle porte della città storica e luogo che da tempo viene usato per manifestazioni culturali di grande impatto come la programmazione di opere liriche, di balletto, di musica sinfonica e di performance artistiche di vario genere.
Essendo l'autore, insieme ad Aldo Rossi, del nuovo Cimitero di Modena, ho cercato di affrontare il completamento dell'opera cercando di non tradire il significato originale del progetto trasformando le parti non ancora edificate in edifici compatibili con il nuovo assetto urbanistico e territoriale della città di Modena. Se il progetto era l'dea di costruire la casa dei morti come la casa dei vivi, si sta avverando la trasformazione delle costruzioni dedicate alle sepolture in spazi dedicati al tempo libero (il nuovo parco), alla cultura, alla rappresentazione, all'edificio produttivo (il nuovo crematorio), e agli spazi per il nuo-

Il cimitero di Modena.
Foto S. Topuntoli, 2004.





Planimetria scala 1.1000 del complesso cimiteriale di Modena con il cimitero neoclassico di Cesare Costa e l'ampliamento Rossi-Braghieri.
In basso, immagini virtuali del completamento del complesso cimiteriale.

vo museo dedicato alla memoria degli edifici storici dei cimiteri che si sono costruiti dall'editto napoleonico di Saint-Cloud del 1804 ad oggi. Il progetto di fattibilità approvato dall'Amministrazione comunale alla fine del 2023 attende dopo 52 anni la sua conclusione.
Per la città di Modena sembra non essere un problema. L'edificio del Cimitero monumentale del Costa è stato terminato nel 1972, 166 anni dopo l'inizio della costruzione.
Anche questo è un progetto che ritrova nella *coerenza* la possibilità di risorgere a nuova vita. Il progetto della città dei morti attraverso i cambiamenti funzionali diventerà la casa dei vivi così come i progettisti avevano immaginato e affermato nella relazione al concorso.
Il concetto di invariante funzionale applicato a tutte le nostre architetture, dove l'impianto razionale ne permette i cambiamenti d'uso, favorisce la possibilità di un utilizzo di tutti gli elementi che compongono il progetto senza snaturarne il significato e il suo aspetto formale permettendone il completamento.



Il depuratore di Nosedo visto da ovest.

In conclusione, infine, presento il progetto di un'area industriale in un'area di interesse paesaggistico vincolata dalla Sovraintendenza ai beni ambientali in un sito del Sud Milano in prossimità dell'abbazia di Chiaravalle e del grande sistema irriguo delle marcite e delle cascine che dalla fondazione i monaci cistercensi hanno edificato e sfruttato in un modo straordinario ancora oggi in parte conservato. L'area era già stata oggetto all'inizio del secolo scorso di un progetto mai realizzato di un Porto di Mare attraverso canali navigabili dal Lambro al Po e quindi il collegamento navigabile tra il mare Adriatico e la città di Milano.
L'impianto industriale non è che la depurazione delle acque reflue di 1.300.000 cittadini attraverso un complesso sistema di depurazioni e filtraggi che hanno comportato la costruzione di edifici di grosso impatto volumetrico all'interno di un paesaggio irriguo che per sua natura è ricco di sorgenti, fontanili e canali che occupano alcune centinaia di ettari a ridosso della periferia a sud-est di Milano.
La costruzione di un depuratore, in un'area vincolata dalla Soprintendenza ai beni architettonici e archeologici di Milano ha avuto una storia di contrasti e lotte dei quartieri del Sud Milano molto accese e che sono

durate più di un ventennio. Il problema iniziale del dibattito non era l'architettura che sembrava non interessare ad alcuno ma la decisione di costruire dei fabbricati industriali in un'area agricola piena di valenze storiche e architettoniche molto significative per la storia della città come il sistema delle cascine che circondano l'abbazia di Chiaravalle.



Il depuratore visto da est dall'abbazia di Chiaravalle.

Dopo lunghi anni di lotte e trattative, superato l'aspetto ambientale, l'interesse si è accentrato sull'architettura dei fabbricati per la depurazione che erano stati disegnati da ingegneri idraulici che non avevano prestato attenzione al significato architettonico degli edifici che si inserivano in quel contesto.

Lo considero un progetto di restauro del territorio dal momento che i terreni del Sud Milano in quel contesto abbandonato da un secolo e non più produttivo, avrebbe potuto riscattare la sua storia straordinaria che dai monaci cistercensi ha permesso dei cicli di raccolta doppi o a volte tripli rispetto alle normali aree agricole.

L'impatto era ovviamente molto forte e lo studio si è spostato sulla possibilità di generare un ordine che potesse raffigurare un sistema urbano cercando di raccordare, mettendole a sistema, le cascine dell'area che abbandonate erano diventate ruderi e luoghi di riciclo di rifiuti urbani e cariche di valori di inquinamento molto alti.

L'area è stata completamente bonificata e lo studio delle essenze e dei posizionamenti dei viali alberati lungo le rogge hanno permesso di ridisegnare questa area senza reinventarsi ma esaltando il suo straordinario aspetto naturalistico. Al termine del processo, le acque depurate vengono restituite al sistema irriguo della campagna e la città di Milano si arricchisce del nuovo parco della Vettabbia a sud-est del centro urbano.

Alcuni esempi dimostrativi

Enrico Bordogna

In un convegno di alcuni anni fa su un tema simile a quello di oggi avevo identificato il mio intervento con una *questione generazionale*[1], in quanto convinto che la tutela delle architetture d'autore del secondo Novecento in Italia coinvolga in prima istanza quegli architetti, pur di differenti generazioni, che nel loro insieme, con le opere e la riflessione teorica, hanno costituito il contributo più importante dell'architettura italiana del secondo dopoguerra, alla quale hanno guadagnato gran parte del prestigio allora riconosciuto nel panorama internazionale, dalla generazione dei maestri Rogers, Samonà, Gardella e loro coetanei, ai nati tra gli anni Venti e i primi anni Trenta, fino alla generazione dei primi anni '40 del secolo scorso.

In questa ottica *generazionale*, rispetto alle campagne di Censimento promosse fin dal 2002 dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e intensificatesi a livello regionale nel corso degli anni, vorrei porre un dubbio spero non indebito.

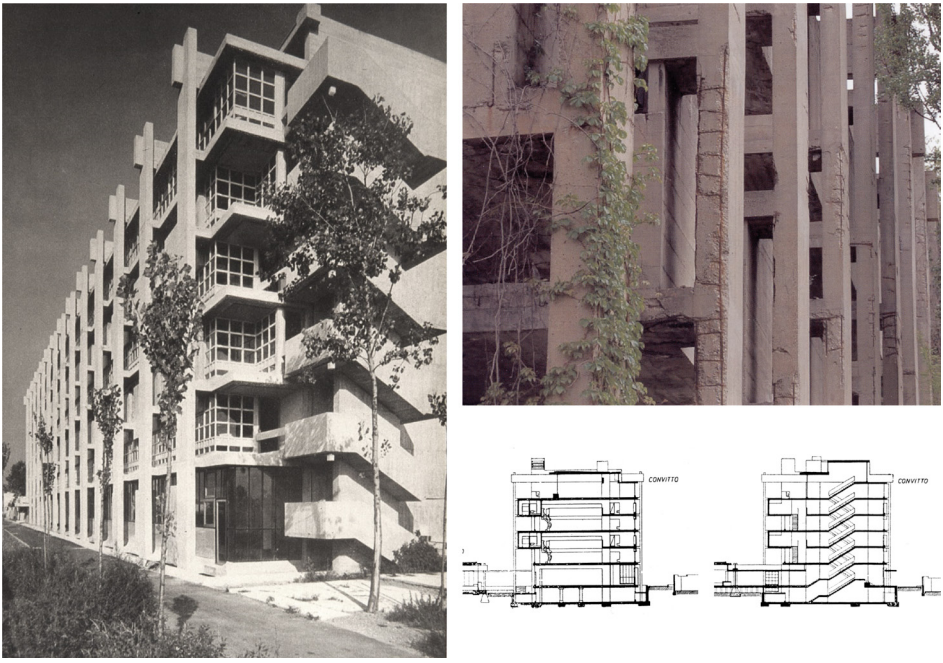
Fermo restando il merito indiscusso dei censimenti (di catalogazione, analisi critico-storica, documentazione bibliografica e archivistica, rilievo fotografico, eccetera), il dubbio riguarda il rischio di una eccessiva inclusività, a cui si aggiunge, nelle campagne più recenti, il tema della espansione dell'arco temporale delle opere considerate. Se nel programma originario del 2002 di *Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad*

1 Cfr. il convegno organizzato a Torino da Gentucca Canella e Paolo Mellano nel 2019 dal titolo *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, i cui Atti, Franco Angeli, Milano, 2019, insieme al precedente studio di Ugo Carughi *Maledetti vincoli. La tutela dell'architettura contemporanea*, Allemandi, Torino 2012, e al successivo *Ereditare il futuro. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Magonza, Arezzo 2024, della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, sono ricchi di riflessioni importanti alle quali farò spesso riferimento.

oggi l'arco temporale arrivava fino agli anni '70-'90 del secolo scorso, nei censimenti successivi si protrae fino a tutti i primi decenni del Duemila. La conseguenza di questi due aspetti è l'appannarsi di un necessario criterio di priorità, che a sua volta implica inevitabilmente, ma credo doverosamente e legittimamente, un "giudizio di valore" sulle opere da tutelare e la relativa priorità degli interventi da mettere in atto.

Obiettivo fondativo della tutela dell'architettura moderna e contemporanea è la garanzia di una trasmissione dell'opera conforme ai caratteri originali dell'opera stessa e alle intenzioni degli autori.
Questo obiettivo investe molteplici aspetti, legislativi, normativi, attuativi, istituzionali, del diritto d'autore, delle specifiche competenze professionali e disciplinari, fino alla formazione e ricerca universitaria, e altri simili, tutti parimenti importanti e assai complessi. E, operativamente, può riguardare diversi fattori del manufatto da tutelare: dagli aspetti tecnico-costruttivi e dei materiali edilizi (si pensi al *ciment brut* di molti capolavori degli anni '50-'60), al cambio di destinazione d'uso e assetto proprietario, alle progressive messe a norma, ad elementi solo apparentemente minori come il serramento, nel disegno e nei materiali impiegati.
Ritengo che alcuni esempi, analizzati nel merito specifico di ciascun caso, possano con più efficacia illustrare le varie tematiche coinvolte. Credo infatti che anche nel campo della tutela dell'architettura moderna e contemporanea valga la regola rogersiana del "caso per caso", senza postulati presunti oggettivi e onnivalenti.

Comincerò dal negativo, da alcuni esempi di negligente trascuratezza.
L'Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò a Baggio, Milano, 1953-1957, le scuole di Musica e di Balletto di Vittorio Garatti nel complesso delle Scuole Nazionali d'Arte all'Avana, 1961-1963, il Mercatino e Centro sociale di Sant'Anna di Palazzo nei Quartieri Spagnoli di Napoli, 1980-2001, di Salvatore Bisogni e Anna Buonaiuto, realizzati in epoche diverse da autori di differenti generazioni e differenti tendenze, sono accomunabili nella categoria dell'incuria, pur presentando ciascuno di essi caratteri specifici in ordine all'opera di tutela.
Il Marchiondi di Viganò (fig. 1), tra le più affascinanti realizzazioni del cosiddetto "Brutalismo" sia italiano che internazionale, presenta naturalmente il problema del cemento armato faccia a vista richiamato sopra, cui si aggiungono, dati i lunghi anni di abbandono a cui solo recente-

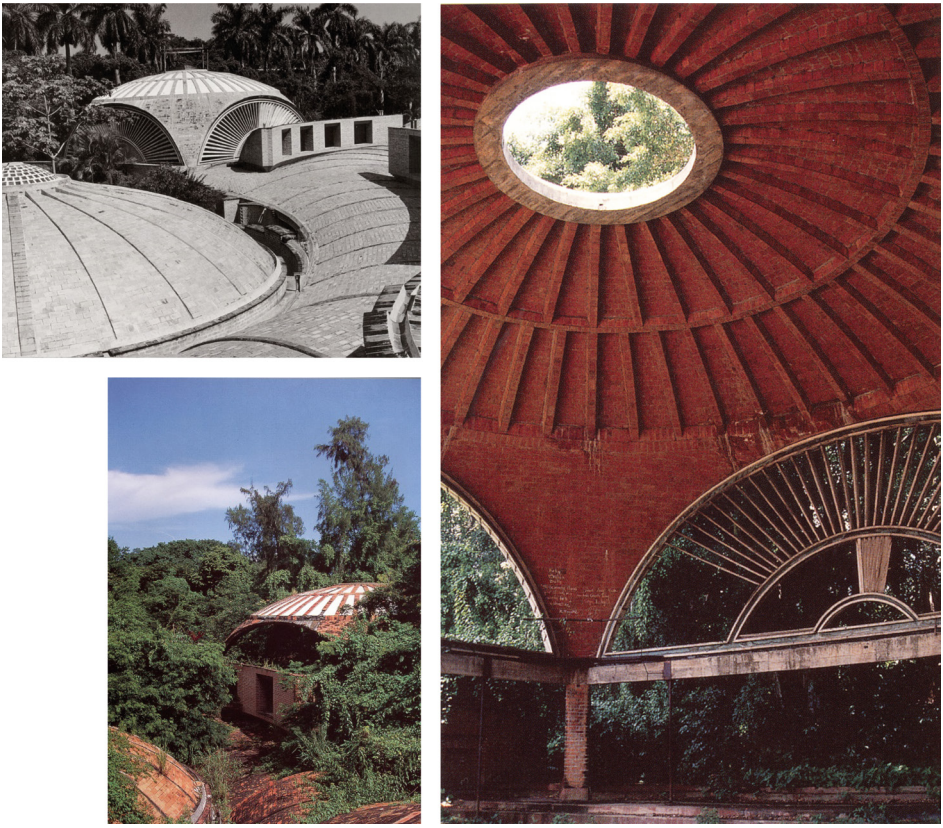


1

V. Viganò, Istituto Marchiondi Spagliardi, Milano, 1953-1957.

1. Vista anni Sessanta e stato anni Duemila.

mente e per altro ambiguamente pare si voglia porre fine, diversi altri aspetti consueti negli interventi di tutela. Tra i quali forse quello più "sottile" e complesso è di natura tipologica, cioè che l'inevitabile cambio di destinazione d'uso comporti una manomissione della tipologia distributiva del Convitto, il corpo più emblematico di tutto il complesso, dove l'invenzione delle scale a rampe "alternate", per tenere separati i percorsi dei ragazzi di accesso ai piani delle camerate collettive da quelli del personale di controllo e di servizio ai piani soprastanti, costituisce un carattere da salvaguardare davvero imprescindibile dell'opera di Viganò.
Le scuole di Garatti all'Avana (fig. 2), se conservano integra la struttura delle volte catalane in *ladrillo*, con però i bellissimi serramenti lignei "a ventana" completamente spogliati, rappresentano un caso estremo, dove lo stesso Garatti, consapevole della gravità della situazione cubana negli ultimi anni della sua vita, all'inizio degli anni '20, sembrava rassegnato, e quasi consolato, che la sua opera potesse essere tramandata come "rovina", con il fascino "archeologico" ben diverso dalle "macerie" secondo la nota distinzione di Marc Augé.



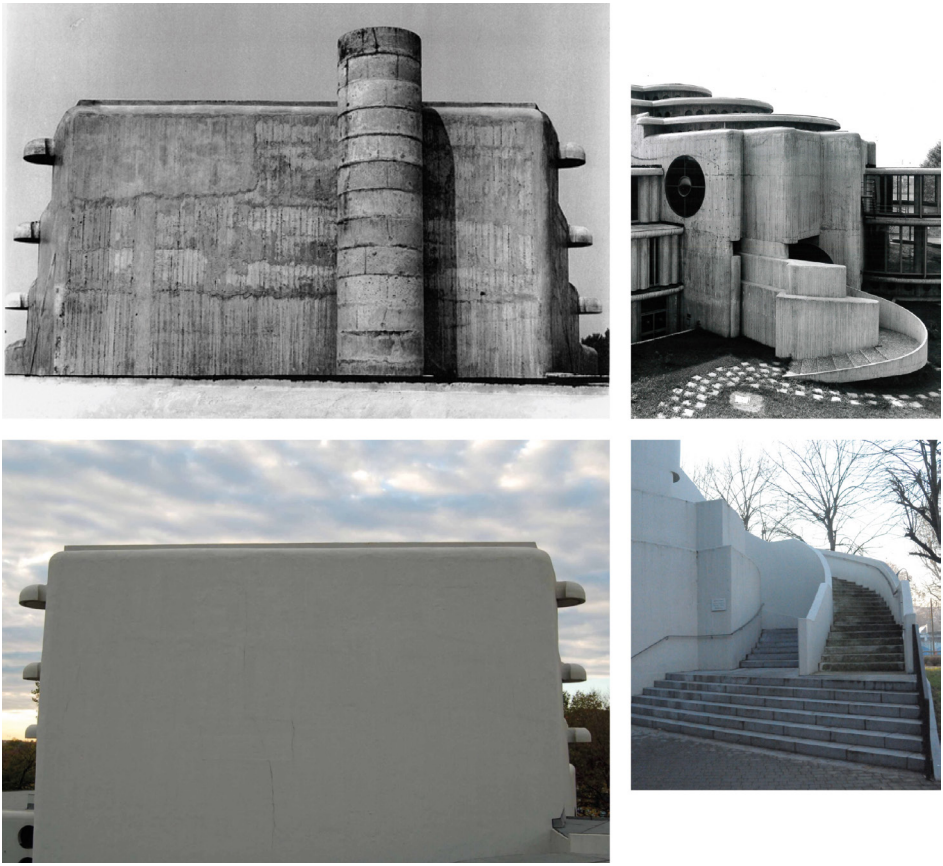
2

V. Garatti, Scuola di Balletto nelle Scuole Nazionali d'Arte, La Habana, Cuba, 1961-1963.

2. Stato originario e viste anni Duemila.

Anche nel Mercatino e Centro sociale di Bisogni e Buonaiuto a Napoli, vittima di abbandono da parte dell'amministrazione comunale già poco dopo la sua ultimazione nel 2001, la componente più preziosa da tutelare è di carattere tipologico: l'invenzione della piazzetta di mercato ipogea, chiusa dall'alta copertura piana sospesa su snelli pilastri metallici e sulla quale si affacciano, in un vissuto paesaggio urbano, tanto i passanti del piano stradale quanto i ballatoi e le botteghe soprastanti.

In casi estremi l'incuria sconfina in oggettiva malafede.
È il caso, per esempio, di due opere di Guido Canella degli anni '60-'70 del secolo scorso: il Centro civico di Segrate, 1963-1966 (fig. 3), vincitore del premio nazionale In/Arch per un edificio pubblico nel 1969, e la



3

G. Canella, M. Achilli, D. Brigidini, L. Lazzari, Centro Civico di Segrate, Milano, 1963-1966.

3. Viste anni Settanta e confronto dopo la ristrutturazione 2011-2013.

Scuola materna con asilo nido a Zerbo di Opera, 1972-1975, entrambe nel primo hinterland milanese a est e a sud della città.

Tralasciando il caso di Opera, dove nel 2017 il Comune aveva previsto una rozza addizione del tutto immotivata su un edificio scolastico perfettamente funzionante, fortunatamente annullato pochi anni dopo per iniziativa pur tardiva della magistratura e degli organi preposti, assai più complesso è il caso di Segrate, in cui ricorrono quasi tutti gli aspetti, in negativo e positivo, di un intervento di tutela, che ritengo utile analizzare più in dettaglio.

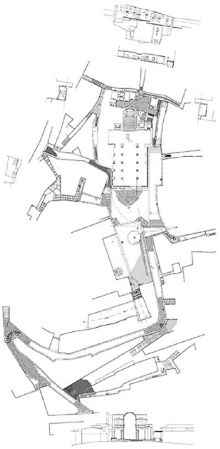
In primo luogo si tratta di una ridestinazione d'uso, da sede municipale a Centro culturale e Scuola delle arti, predisposta su incarico e in pie-

no accordo con l'amministrazione comunale dagli stessi autori, Guido Canella e Michele Achilli, con un progetto esecutivo di ristrutturazione approvato nel gennaio 2009 e la conseguente assegnazione della Direzione lavori allo Studio. Ma dopo la scomparsa di Canella, in settembre 2009, si sono succeduti solo aspetti negativi, con la comparsa di un operatore privato (Valore Reale SGR), la revoca della direzione lavori allo Studio Canella a metà aprile 2010, il subentro come responsabile del progetto esecutivo di ristrutturazione dello studio milanese Onsitestudio, lo svolgimento dei lavori da parte di vari soggetti attuatori succedutisi nel tempo senza consultare gli autori originari e gli aventi titolo nonostante la dichiarazione di importante carattere artistico rilasciata dal MIBAC nel novembre 2011[2]. Il risultato è un intervento irreparabilmente lesivo dei caratteri originari dell'opera (dall'alterazione dei cementi faccia a vista, allo stravolgimento della scala esterna sul fronte posteriore, alla sostituzione dei serramenti, alla gratuita rimozione del camino cilindrico in copertura, ad altre importanti alterazioni sia all'interno che all'esterno che sarebbe troppo lungo elencare). Anche il lungo contenzioso giudiziario che ne è seguito, che avrebbe potuto costituire un precedente importante ai fini giurisprudenziali, si è invece concluso in termini ambigui anche a causa di una discutibile consulenza tecnica d'ufficio al Tribunale[3]. Ultimo aspetto della vicenda, non secondario, riguarda la pubblicistica "specializzata", che negli anni dei lavori di ristrutturazione e del relativo contenzioso giudiziario ha pubblicato l'opera di Segrate, insignita va ricordato del premio nazionale In/Arch 1969, nella sua versione manomessa senza sentire il dovere "scientifico" di alcuna avvertenza redazionale, nonostante ripetute richieste da parte degli aventi titolo[4].

2 Un resoconto dettagliato di tutta la vicenda è in Ge. Canella, *Come può l'azione di tutela non contemplare il ripristino? Il Centro civico di Segrate: una testimonianza*, in Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela*, cit., pp. 54-71.

3 Anche in questo caso cfr. Ge. Canella, cit. nota 2, dove vengono ricordati i nomi dei CTU: prof. arch. Emilio Pizzi e arch. Giorgio Ponti.

4 Cfr: M. Biraghi, G. Lo Ricco, S. Micheli (a cura di), *Guida all'architettura di Milano 1954-2014*, Hoepli, Milano 2013, dove al Municipio di Segrate di Canella, Achilli, Brigidini, è dedicata una scheda alle pp. 86-87, con fotografie dell'edificio manomesso dalla ristrutturazione insieme a disegni di pianta e prospetti originari senza alcuna avvertenza redazionale di questa grave discrepanza; F. Bucci, *Una tradizione architettonica. Maestri della Scuola di Milano*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2020, dove il testo affettuoso di Bucci dedicato a Canella è aperto, a pagina 128-129, da una foto di Marco Introini del 2020 che, pur di qualità come foto di architettura, riprende il Municipio di Segrate dopo le gravi manomissioni dell'intervento di ristrutturazione, anche in questo caso senza alcuna indicazione nella relativa didascalia.





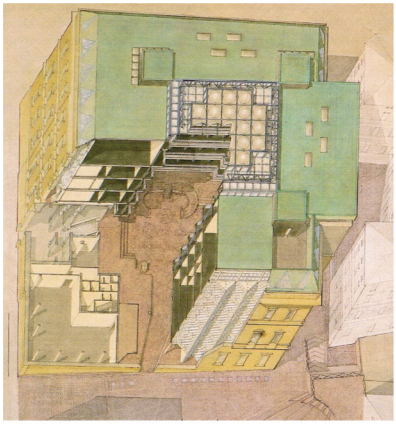
4

A. Siza, R. Collovà, Restauro e conservazione della Chiesa Madre di Salemi, 1982, dopo il terremoto del Belice del 1968.

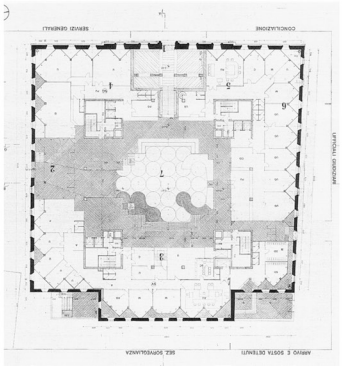
Vorrei ora citare, quasi in forma di digressione, tre casi in cui la tutela si "combina" con temi confinanti quali il rapporto tra nuovo e antico in architettura, il restauro di edifici monumentali in senso proprio, la conservazione del reperto archeologico, la ricostruzione dopo una calamità naturale: penso alla Ristrutturazione e ridestinazione del Foro Boario di Senigallia a Biblioteca Comunale e Archivio Storico di Massimo e Gabriella Carmassi, 1995-1999, al Restauro e ricostruzione del Castello sforzesco-visconteo di Novara di Paolo Zermani, 2007-2014, al Restauro, dopo il terremoto del Belice, della Chiesa Madre di Salemi, 1982, di Alvaro Siza e Roberto Collovà (fig. 4), coinvolgendo, in questo caso, i temi affascinati del ripristino e del non-finito.

Per chiudere, due esempi decisamente positivi.

Negli anni '70 del secolo scorso Guido Canella, incaricato (con F. Clemente e A. Sandroni) del progetto del Palazzo di Giustizia di Ancona (fig. 5), si oppone all'ipotesi di demolizione, dopo le lesioni del terremoto del 1972, del pur modesto edificio preesistente di secondo Ottocento in nome della salvaguardia storico-ambientale del paesaggio urbano, realizzando







5 G. Canella, con F. Clemente e A. Sandroni, Ristrutturazione del Palazzo di Giustizia, Ancona, 1975-1979, dopo il terremoto del 1972.

un intervento di conservazione dell'involucro esterno e di rinnovamento radicale del paesaggio interno, con una piazza vuota a tutta altezza su cui l'affaccio dei ballatoi continui dei piani soprastanti per uffici e aule giudiziarie e le travature metalliche di copertura e illuminazione dall'alto conformano uno spazio "urbano" di coinvolgente teatralità: un'opera di grande effetto architettonico, ricca di indicazioni metodologiche e operative sui temi della tutela.

Nel 2006 Gigetta Tamaro si trova a dover compiere un intervento di adattamento a nuove esigenze funzionali nell'Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia (fig. 6), da lei stesso realizzato con Luciano Semerani nel 1978. Se nella realizzazione originaria il portico al piano terra delle degenze, per misure, forme, proporzioni respirava di spirito classico, di stampo schinkeliano, la trasformazione del 2006 ne dimezza la larghezza immettendo però un "in più" figurativo, quasi di impronta *Sezession*, conferendo al portico il pathos e la misura di un interno urbano, quasi di una tradiziona-









6

L. Semerani, G. Tamaro, Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia, 1978-1996.

A sinistra, il portico delle degenze, viste anni '80.

A destra: il portico delle degenze dopo la trasformazione del 2006, vista e modello.

le calle lagunare. Un esempio estremamente felice di addizione-trasformazione, operato dagli stessi autori originari, in cui la fedeltà all'originale non è letterale, ma in intima coerenza con lo spirito dell'opera, a comprova di come la suscettibilità di adattamento di un'architettura a nuove esigenze manifestatesi nel tempo non sia necessariamente lesiva dell'originale, ma possa anzi rappresentarne un arricchimento.

Gli esempi qui sinteticamente richiamati vogliono documentare, nell'analisi *in corpore vili* dei singoli interventi, le difficoltà, le contraddizioni e le specificità di una efficace opera di tutela e valorizzazione del patrimonio architettonico italiano del secondo dopoguerra, nella convinzione della necessità di verificarne puntualmente, "caso per caso", modalità, efficacia e risultati.

Addizioni indesiderate

Lorenzo Carmassi

Un'opera di architettura può richiedere anni di lavoro. Per comprometterla può bastare un pomeriggio. Non occorre demolirla e neppure danneggiarla materialmente. Talvolta bastano un cartello, una fioriera, una libreria, una tenda, una sedia messa nel posto sbagliato; basta un oggetto perfettamente legittimo e basta, soprattutto, qualcuno convinto di migliorarla.
Mio padre, Massimo Carmassi, avrebbe dovuto presentare personalmente il lavoro del nostro studio. Da oltre vent'anni collaboro con lui e condivido, con poche differenze sostanziali, il suo modo di intendere l'architettura. Tuttavia mio padre ha sempre espresso con grande sobrietà giudizi che io, con il passare degli anni, ho progressivamente formulato con sempre minore indulgenza.
Parlando di tutela, il pensiero corre inevitabilmente alle norme, ai vincoli, alle autorizzazioni e agli strumenti attraverso i quali tentiamo di impedire che un'opera venga alterata o distrutta. Eppure, proprio sui limiti di ciò che possiamo chiedere alla legge, molti anni fa mi capitò di ascoltare un'osservazione che allora mi sorprese enormemente e che soltanto molto tempo dopo avrei finito per mettere in relazione con l'architettura.
Nel 2007 organizzai al Senato un convegno intitolato *Sette leggi per cambiare l'Italia*. Mi occupavo allora, in una veste abbastanza anomala per un architetto, di class action ovvero di cause collettive risarcitorie. Al convegno partecipavano, fra gli altri, Franca Rame, Gerardo D'Ambrosio, Mauro Bulgarelli e Felice Casson. Io rimanevo pur sempre un architetto alle prese con questioni giuridiche e la mia introduzione, per usare un eufemismo, non fu memorabile.
Casson parlò più tardi e, con mio notevole stupore, cominciò proprio richiamando «alcune espressioni utilizzate questa mattina da Lorenzo Carmassi». La registrazione, che ho riascoltato a distanza di quasi vent'anni, mi ha permesso anche di scoprire che la mia memoria aveva nel frat-

tempo semplificato ciò che disse. Ricordavo una frase quasi lapidaria: *il problema dell'Italia non è un problema legale, è un problema culturale*. Non disse esattamente questo. Disse una cosa meno elegante e, a rileggerla oggi, più interessante.
Parlando della propria esperienza di magistrato, Casson invitò a «ricorrere ai giudici il meno possibile» e a non mettere sempre la magistratura in mezzo, perché — spiegò — essa è per definizione un potere repressivo: interviene quando «c'è una patologia sociale o giuridica in atto». E aggiunse che la magistratura non può essere la soluzione dei nostri problemi, perché quei problemi «sono sociali, politici, economici», e anche «culturali».
All'epoca rimasi sbalordito. Ero andato al Senato per promuovere delle leggi e un magistrato, per giunta uno dei più noti d'Italia, spiegava a noi promotori di leggi che il diritto interviene quando la patologia esiste già. Non negava affatto la necessità della legge; ne indicava, molto più radicalmente, il limite.
Sono trascorsi quasi vent'anni e credo di aver capito soltanto con grave ritardo quanto quell'osservazione riguardasse anche il mio mestiere.
Le leggi sono indispensabili. Impongono limiti, attribuiscono responsabilità, stabiliscono ciò che si può e ciò che non si può fare. Sarebbe puerile immaginare una società che possa farne a meno. Ma una legge può impedire di abbattere un muro; difficilmente può obbligare qualcuno a capire perché quel muro non debba essere deturpato. Può vietare un abuso, ma non prescrivere l'intelligenza; può sanzionare un danneggiamento, ma non imporre il buon gusto. E quando deve intervenire il giudice, per riprendere Casson, la patologia si è già manifestata.
La tutela dell'architettura presenta esattamente questo problema: la legge arriva quasi sempre dopo la cultura. Può stabilire il confine oltre il quale un comportamento diventa illecito; non può garantire la qualità di tutto ciò che rimane perfettamente lecito.
Soprattutto, non può produrre cultura per decreto.

Il popolo

Qui si apre una questione sgradevole, perché contraddice una delle rassicurazioni preferite delle società democratiche: l'idea che ogni giudizio culturale sia, in fondo, equivalente a un altro. Non lo è.
Non tutte le opinioni sull'architettura hanno lo stesso valore, così come non tutte le opinioni sulla matematica, sulla medicina o sulla filologia

1





2



3

Cimitero di San Piero a Grado, Pisa.

1. Il piazzale nord subito dopo il completamento dei lavori. Foto: Mario Ciampi.
2. Lo stesso piazzale dopo le successive aggiunte alle sepolture: lastre rialzate, fioriere, supporti inclinati, fotografie e iscrizioni. Foto: Massimo Carmassi.
3. Edificio ottagonale con, sulla destra, un manufatto aggiunto successivamente ed estraneo al linguaggio dell'intervento. Foto: Massimo Carmassi.

hanno lo stesso valore. Il fatto che chiunque abbia diritto a esprimere un giudizio non rende tutti i giudizi ugualmente fondati. La democrazia garantisce l'uguaglianza politica delle persone; non certifica l'uguaglianza delle loro competenze. La confusione fra queste due cose produce effetti curiosi e, in architettura, spesso devastanti.

Esiste inevitabilmente una distanza fra chi dedica la propria vita alla produzione e allo studio di una specifica disciplina e chi non ha avuto occasione, interesse o strumenti per farlo. Il problema comincia quando una società, anziché tentare di ridurre quella distanza attraverso l'educazione, decide che la distanza non esiste. A quel punto l'ignoranza cessa di essere una condizione rimediabile e diventa un criterio di giudizio; il gusto corrente acquista una specie di innocenza preventiva e l'architettura, che a differenza di un quadro o di un libro è consegnata fisicamente alla società che la usa, ne paga le conseguenze.

Il cimitero di San Piero a Grado (figg. 1-3) è un caso elementare proprio per

questo. Il progetto prevedeva che le sepolture appartenessero al piano del suolo: non piccoli monumenti individuali affiancati l'uno all'altro, ma una superficie continua sulla quale fosse possibile camminare. Il riferimento era anche il Camposanto Monumentale di Pisa, dove da secoli si cammina sulle sepolture senza che questo venga percepito come un oltraggio ai morti. A San Piero accadde qualcosa di diverso. Le addizioni che modificarono il progetto non furono imposte da un architetto particolarmente invadente né, in origine, da qualche fantasiosa teoria del restauro. No. Furono volute direttamente dagli utenti. Si ritenne sconveniente camminare sopra i nomi incisi sulle tombe; e oltre tutto le iscrizioni a pavimento sembravano insufficientemente visibili, insufficientemente monumentali. Si cominciarono così ad aggiungere elementi inclinati in travertino, rialzi, portafiori e piccoli dispositivi commemorativi. Ciascuno, preso separatamente, poteva sembrare insignificante; nel loro insieme cambiarono l'architettura.



4

Camposanto Monumentale di Pisa.

4. Una delle navate con pavimentazione interamente costituita da sepolture calpestabili. Foto: Mario Ciampi.

È un caso interessante perché nessuno voleva distruggere nulla: volevano tutti migliorare qualcosa. Questa distinzione è essenziale. Il vandalismo è un problema relativamente semplice: il vandalo sa, almeno in una certa misura, di stare violando qualcosa. Molto più difficile è difendersi da chi modifica un'opera persuaso di renderla migliore. L'intenzione buona non garantisce il risultato e talvolta lo rende persino più pericoloso, perché lo sottrae al dubbio.

Il paradosso diventa evidente confrontando San Piero con il Camposanto Monumentale (fig. 4). Ciò che in un monumento antico viene accettato con naturalezza — camminare sopra una sepoltura — pochi chilometri più lontano diventa culturalmente intollerabile. La legge non spiega

questa differenza; la cultura sì. Il progetto aveva tentato di introdurre una forma. L'uso quotidiano vi ha sovrapposto progressivamente un'altra idea della morte, della memoria e del decoro, e ha vinto quest'ultima.
Non c'è nulla di sorprendente. Un'architettura affidata a una comunità entra inevitabilmente in conflitto con le abitudini di quella comunità. La questione è stabilire se debba essere sempre l'architettura a perdere.
Poi arrivano gli arredi. Esistono architetture talmente robuste da sopravvivere quasi a tutto; altre sono più delicate, non necessariamente migliori, semplicemente più dipendenti dalla precisione delle relazioni fra le parti. In questi casi basta pochissimo. Una fontanella viene sostituita con un tubo, un arredo si rompe e viene rimpiazzato con ciò che si trova, una pavimentazione progettata per richiedere manutenzione non viene più mantenuta e l'erba cresce nei giunti. Qualcuno costruisce un'aggiunta cercando magari sinceramente di "richiamare" l'edificio esistente. Il risultato è quello che si vede: non occorre il male, basta una successione sufficientemente lunga di buone intenzioni prive di cultura.

Un edificio odiato, un'opera riconosciuta
San Michele in Borgo, a Pisa, rende la questione più difficile (figg. 5-9). È una delle opere più pubblicate dello studio e, contemporaneamente, un'opera che ha suscitato a Pisa una fortissima ostilità. Questa circostanza merita di essere presa sul serio.
Sarebbe troppo comodo concludere che gli architetti hanno ragione perché l'opera è stata pubblicata sulle riviste e che taluni cittadini hanno torto perché non la apprezzano. Il mondo dell'architettura può sbagliare. Gli architetti possono innamorarsi dei propri linguaggi, riconoscersi reciprocamente e produrre consenso interno. Un edificio molto pubblicato può essere un pessimo edificio: ammettiamolo senza difficoltà. Dopodiché guardiamo i fatti.
Prima dell'intervento, una parte dell'area era sostanzialmente un vuoto degradato utilizzato come parcheggio. Il progetto ricostituì in parte i volumi del convento e introdusse nuovi spazi destinati, fra l'altro, ad abitazioni per persone a basso reddito. Poi l'opera venne abbandonata. E conseguentemente la missione per cui era stata in gran parte concepita, tradita.
Nel caso di San Michele, però, i fatti hanno ormai una consistenza difficile da liquidare come semplice consenso corporativo. La fortuna critica dell'opera attraversa quasi mezzo secolo: la bibliografia specifica che



5



6

San Michele in Borgo, Pisa.

5. La piazza interna al termine della ricostruzione, con l'abside della chiesa, vista da nord verso sud. Foto: Mario Ciampi.

6. La stessa area prima della ricostruzione dei corpi di fabbrica bombardati e demoliti, allora utilizzata come parcheggio. Foto: Massimo Carmassi.

abbiamo ricostruito conta 104 riferimenti fra il 1979 e il 2026, comprendendo pubblicazioni italiane e internazionali, riviste, monografie, atlanti e cataloghi di mostre. San Michele compare, fra l'altro, su Bauwelt, Daidalos, A+U – Architecture and Urbanism, Casabella, Abitare, L'Industria delle Costruzioni, DBZ, Architecture, Space Design, Domus Korea, nella Quinta Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, nel The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture, oltre che in numerose monografie pubblicate da Electa. Non si tratta dunque di una fortuna critica episodica, ma di un riconoscimento che accompagna l'opera dalla sua elaborazione fino a oggi, attraversando sedi, paesi e generazioni differenti. Ma c'è qualcosa di ancora meno opinabile. Il Ministero della Cultura ha inserito San Michele nel Censimento delle architetture italiane dal 1945 ad oggi, la ricognizione nazionale promossa dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea per individuare, documentare e valorizzare le opere significative dell'architettura contemporanea italiana. Il Censimento, avviato nel 2002, comprende oggi 5.167 architetture sull'intero territorio nazionale.

La selezione non avviene semplicemente per notorietà. Il Ministero utilizza sette criteri, in parte bibliografici e in parte storico-critici: presenza in





San Michele in Borgo, Pisa.

7. Una delle aperture trasversali a tutta altezza che collegano le vie esterne alla piazza interna; sullo sfondo, l'abside della chiesa medievale. Foto: Mario Ciampi.

8. La stessa apertura dopo la parziale tamponatura realizzata per impedire l'accesso del pubblico, già segnata da scritte. Foto: Massimo Carmassi.

almeno tre studi storico-sistematici nazionali o internazionali; pubblicazione in almeno due riviste di architettura; riconosciuta importanza nel panorama architettonico nazionale; innovazione tipologica, distributiva o funzionale; innovazione nell'uso dei materiali o delle tecnologie; rilievo nazionale o internazionale dell'autore; qualità dell'opera nel contesto urbano.

San Michele li soddisfa tutti e sette. E il dato acquista un peso particolare se si restringe il campo alla categoria nella quale il Ministero lo colloca, quella degli "Interventi di recupero e trasformazione": fra tutte le architetture italiane censite dal 1945 a oggi appartenenti a questa tipologia, soltanto due raggiungono tutti e sette i criteri. San Michele è una delle due. A questo si aggiunge un fatto ancora diverso, perché non riguarda più la critica ma la tutela. Nel provvedimento di tutela del 30 settembre 2020, poi espressamente richiamato anche dalla stessa amministrazione comunale in un suo successivo atto, la relazione storico-artistica non si limita a riconoscere il rilievo delle preesistenze medievali: descrive espres-

samente Massimo Carmassi come progettista, le nuove murature in laterizio, i pezzi speciali, le grandi aperture verticali, il rapporto fra chiesa, piazza e via Vernagalli e la ricostruzione impostata sulle fondazioni medievali. In altre parole, l'architettura contemporanea non è semplicemente ciò che sta intorno al bene tutelato: entra essa stessa nella descrizione e nella valutazione storico-artistica del bene.
Questo naturalmente non dimostra che l'edificio sia bello. Sarebbe una conclusione tanto rozza quanto quella opposta. Dimostra però qualcosa di più utile al ragionamento: che non siamo davanti all'autocompiacimento occasionale di alcuni architetti. Siamo davanti a un'opera studiata per quasi cinquant'anni, riconosciuta dal Ministero secondo tutti i criteri della propria ricognizione nazionale e sottoposta a tutela. Si può continuare a detestarla. Diventa però difficile fingere che non esista un problema culturale quando ciò che una parte della città considera una vergogna è, nello stesso tempo, riconosciuto dalle istituzioni preposte alla cultura come patrimonio da conoscere e tutelare.
Ricordo un episodio minimo. Ero a Pisa per un servizio fotografico. Passando nella strada ad est fra il complesso e gli altri edifici sentii una donna, dietro una persiana, dire sottovoce: «Vergogna». Pensai per un momento che si riferisse all'abbandono. No. La vergogna era l'edificio.
Quell'episodio mi colpì perché rendeva evidente una frattura che nessuna normativa avrebbe potuto ricomporre. Per quella persona l'edificio non era un bene abbandonato: era una cosa brutta che meritava il proprio destino. Intanto sui muri comparivano altre scritte: proteste contro il Comune, contro l'abbandono, contro il mancato utilizzo dell'edificio e contro l'incapacità di destinarlo agli scopi per i quali era stato costruito.
È una contraddizione interessante. Si protesta perché un'opera viene abbandonata e, contemporaneamente, si contribuisce materialmente alla sua degradazione; si rivendica il suo utilizzo mentre la si tratta come una superficie disponibile alla scrittura, al danneggiamento, talvolta all'incendio. Non è necessario stabilire qui quanto dell'ostilità riguardasse l'architettura e quanto riguardasse invece la gestione politica e amministrativa dell'intervento. È sufficiente osservare il risultato: l'edificio era diventato un corpo estraneo rispetto alla comunità alla quale avrebbe dovuto appartenere.
Una fotografia mostra un particolare che considero quasi perfetto (fig. 9): un cartello stradale perfettamente legale. Potrà sembrare una provoca-

San Michele in Borgo, Pisa.
9. Angolo nord-est dell'edificio dopo anni di abbandono, con paramenti imbrattati e cartello di divieto di transito collocato in corrispondenza dell'angolo. Foto: Massimo Carmassi.



9

zione, ma credo che quel cartello spieghi il problema meglio di molte teorie sulla tutela. Non esiste necessariamente una norma che impedisca di collocarlo proprio lì. Per impedirlo occorrerebbe che qualcuno, prima ancora di domandarsi se sia consentito, si domandasse se sia giusto. Sono due domande diverse e abbiamo progressivamente affidato alla prima il compito di sostituire la seconda. Ciò che è consentito diventa automaticamente accettabile; ciò che non è vietato acquista una sorta di dignità estetica per omissione.
Ma la bruttezza è quasi sempre legale.

Educare al peggio
Gli interni di San Michele raccontano un'altra storia.
Quando quell'intervento fu concepito esisteva ancora, almeno in una parte della cultura politica italiana, un'idea oggi quasi imbarazzante da ricordare: che anche chi disponeva di poco denaro avesse diritto non soltanto a una casa, ma al bello.
Si potevano spendere denaro, intelligenza progettuale e materiali di qualità anche per l'edilizia destinata alle classi meno abbienti, perché si riteneva che la cultura non dovesse essere un privilegio da distribuire dopo che fossero stati soddisfatti i bisogni primari: era essa stessa un bisogno. Quell'idea è stata in gran parte perduta.
Abbiamo compiuto un'operazione più economica: invece di dare il bello a tutti, abbiamo progressivamente convinto tutti che il brutto andasse benissimo. È una forma di democratizzazione molto efficiente.
Una società viene educata anche dalle immagini che consuma. Se per

decenni l'ambiente visivo, televisivo, commerciale e urbano insegna che il brutto è bello, che il successo sostituisce la qualità, che l'apparenza immediatamente riconoscibile è preferibile alla complessità e che ciò che richiede educazione per essere compreso è sospetto perché "elitario", non possiamo poi sorprenderci se la stessa società applica quei criteri agli edifici.
Il gusto non nasce spontaneamente. Nemmeno il cattivo gusto: entrambi si imparano.

Le buone intenzioni

La biblioteca di Senigallia (figg. 10-11) offre un caso meno brutale e proprio per questo più interessante. Il nostro intervento era costruito sulla trasparenza: acciaio, ottone, vetro, mobili disegnati appositamente. Successivamente vennero aggiunte nuove librerie. Chi le progettò fece, con ogni evidenza, uno sforzo per rispettare l'opera esistente e questo va riconosciuto: le librerie sono disegnate, raccordate, persino educate. E tuttavia interrompono proprio quella trasparenza sulla quale era costruito lo spazio.
È forse uno dei migliori interventi successivi realizzati su una nostra opera, il che non significa necessariamente che sia buono: significa che abbiamo conosciuto di peggio. Anche qui emerge una questione che mi interessa. Il rispetto stilistico non coincide con la comprensione di un'architettura. Si possono imitare materiali, curve e dettagli e distruggere ugualmente il principio che teneva insieme l'opera. La somiglianza è spesso il contrario della continuità.



10



11

Biblioteca Antonelliana, Senigallia.

10. Interno al termine dei lavori. Foto: Mario Ciampi.

11. Lo stesso spazio dopo l'aggiunta delle librerie, che interrompono la continuità visiva pur richiamando il linguaggio degli arredi esistenti. Foto: Massimo Carmassi.

La Pelanda

Al Mattatoio di Testaccio, a Roma, lavorammo su un manufatto industriale di notevole qualità (figg.12-13). L'intervento cercava di essere leggero e di lasciare leggibile la struttura esistente. Poi arrivò l'uso: tende nere, pannelli, oggetti, attrezzature, materiali depositati. Guardando alcune fotografie si potrebbe pensare che lo spazio sia stato preparato per un lutto.

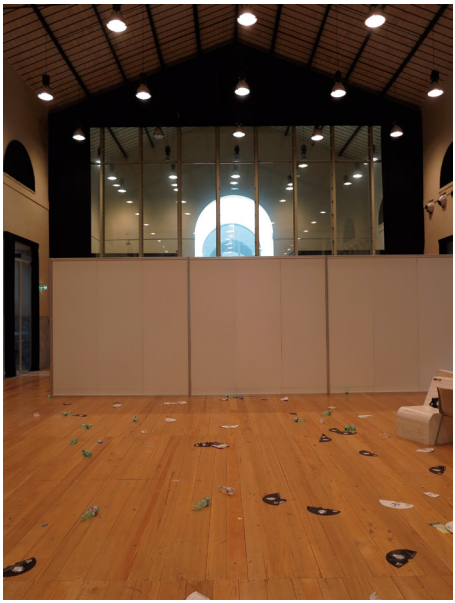
Eppure non vi è, necessariamente, nulla di abusivo. Gli spazi erano destinati alle attività culturali e teatrali e chi li utilizzava aveva evidentemente bisogno di adattarli. Ancora una volta il problema non è la legalità, ma qualcosa di più irritante: l'assenza della domanda «Che cosa posso aggiungere qui senza annullare ciò che già esiste?». Quando quella domanda non viene formulata, l'architettura diventa semplicemente il contenitore temporaneo delle necessità del momento. Anni di progetto possono allora essere cancellati senza demolire un solo mattone.

Guastalla

Il Palazzo Ducale di Guastalla è forse il caso più istruttivo perché consente di eliminare un alibi. Non possiamo dare la colpa al pubblico, né soltanto agli amministratori, ai gestori o ai tecnici: a Guastalla



12



13

La Pelanda, Mattatoio di Testaccio, Roma.

12. Uno degli spazi interni dopo i lavori, caratterizzato dalla trasparenza degli elementi di progetto.
Foto: Camilla Borghese.

13. Lo stesso punto di vista dopo i successivi adattamenti d'uso, con nuove partizioni che interrompono la trasparenza originaria.



14



15

Palazzo Ducale, Guastalla.

14. Una delle gallerie loggiate della corte centrale con gli arredi del bar inseriti dopo il restauro.

15. Sedie collocate davanti a una parete affrescata di notevole valore storico-artistico.

hanno partecipato tutti (figg. 14-18). Dopo il restauro, nella grande corte coperta venne sistemato un bar (fig. 14). L'arredo introdotto immediatamente dopo l'inaugurazione mostra una concezione dello spazio radicalmente diversa da quella sulla quale avevamo lavorato. Ma sarebbe troppo semplice ridere delle sedie. Per chi le ha scelte, quelle sedie stanno benissimo. Questo è il punto: il cattivo gusto non si percepisce come cattivo gusto. Se si percepisse come tale, scomparirebbe nel giro di una settimana.

Negli interni avevamo lavorato sulle stratificazioni del palazzo, riportando alla luce affreschi sovrapposti, tracce, frammenti e cercando di fare in modo che l'intervento contemporaneo non competesse con quella complessità. Davanti a un affresco storico vennero poi collocate delle sedie (fig. 15). Non è stato gettato acido sull'affresco e nessuno lo ha preso a martellate: è successo qualcosa di assai più ordinario. Qualcuno ha pensato che quello fosse un posto adatto per mettere delle sedie.

È quasi impossibile legiferare contro una sedia. Ed è proprio per questo che una sedia può essere più istruttiva di un atto vandalico.

In altri ambienti furono installati pannelli per una mostra permanente (fig. 16). Anche qui nessuna sommossa popolare, nessuna manifestazione in difesa del palazzo, nessuno scandalo; anzi, presumibilmente, una



16



17

Palazzo Ducale, Guastalla.

16. Allestimento espositivo con pannellature verticali che alterano la percezione dello spazio restaurato.

17. Gli uffici in vetro e ottone dopo le modifiche richieste dalla Soprintendenza e dalla banca.

nuova funzione. Questo è uno degli aspetti più deprimenti della questione: molte distruzioni culturali avvengono nel consenso generale perché non vengono riconosciute come distruzioni.

Quando interviene la tutela

Al piano terreno dello stesso palazzo realizzai personalmente l'intervento per una banca. Lo spazio proveniva da una condizione di forte degrado. All'interno dell'involucro restaurato inserimmo volumi autonomi in ottone, acciaio e vetro, leggermente inclinati e distaccati dalle strutture storiche. Durante il processo realizzativo fu richiesta una loro sostanziale modifica: i volumi furono ridotti e riposizionati; successivamente comparve anche una filigrana con il marchio della banca (fig. 17).

Non intendo qui ricostruire responsabilità personali o circostanze che non sono in grado di documentare. Mi interessa il paradosso: l'istituzione alla quale la società attribuisce il compito della tutela può esercitare legittimamente un potere e produrre, secondo il giudizio del progettista, un risultato peggiore di quello che quel potere avrebbe dovuto proteggere. Questo dovrebbe renderci prudenti davanti a una parola come "tutela". La tutela non è una sostanza che discende automaticamente dall'istituzione che la esercita. Anche il tutore deve capire ciò che tutela; la qualifica non produce cultura per investitura.



18

Palazzo Ducale, Guastalla.

18. Installazioni gonfiabili per bambini che occupano gran parte della piazza antistante il palazzo.

Fuori dal Palazzo Ducale, sulla piazza davanti alla facciata, comparve uno scivolo per bambini in materiale colorato (fig. 18). Naturalmente i bambini devono giocare; la frase è talmente ovvia che quasi mi vergogno di scriverla. Ma il diritto dei bambini a giocare non implica che qualunque oggetto destinato al gioco possa essere collocato ovunque. Allo stesso modo, il diritto a bere un caffè non prescrive qualunque arredo per un bar, il diritto a visitare una mostra non prescrive qualunque pannello espositivo e il diritto a lavorare in banca non prescrive qualunque trasformazione di un palazzo storico. La civiltà consiste anche nel distinguere le esigenze dalle forme con cui decidiamo di soddisfarle.

Il bar, la mostra, la banca, le sedie, i giochi all'esterno non sono episodi indipendenti: presi insieme formano un sistema. Non è più possibile attribuire il risultato a un amministratore distratto o a un gestore sfortunato. Quando soggetti diversi, in tempi diversi e con funzioni diverse producono nello stesso luogo risultati culturalmente convergenti, occorre prendere in considerazione un'ipotesi più spiacevole: che ciò che ieri chiamavamo ignoranza oggi si chiami cultura contemporanea.

Ciò che il restauro restituisce, l'uso cancella

Nel convento di San Frediano a Lucca (figg. 19-20) il progetto aveva riaperto le arcate della loggia del cortile, precedentemente tamponate. Per renderlo possibile fu necessario un importante intervento strutturale. L'architettura venne liberata. Dopo l'inaugurazione qualcuno ritenne opportuno introdurre nuovamente dei tamponamenti.

La sequenza possiede una comicità involontaria quasi perfetta: si studia, si calcola, si consolida, si interviene sulle strutture per recuperare una configurazione spaziale; poi si inaugura e infine si ricomincia a chiudere. È difficile trovare un'allegoria più precisa del rapporto italiano con l'architettura.



19



20

Anche altri ambienti furono progressivamente occupati da scrivanie, pannelli, elementi lignei applicati alle pareti e allestimenti permanenti. Ogni singola scelta aveva probabilmente una ragione. È la somma delle ragioni a produrre l'irragionevole.

Complesso conventuale di San Frediano, Lucca.

19. Le arcate di uno dei chiostri appena liberate dai tamponamenti, dopo il consolidamento strutturale delle colonne.

20. Le stesse arcate a distanza di anni, dopo il ripristino dei tamponamenti per ragioni non documentate.

Arezzo

Nel cimitero di Arezzo si ripropone, sotto altra forma, il problema incontrato a San Piero a Grado. Il progetto prevedeva pannellature continue sulle quali le iscrizioni avrebbero dovuto mantenere un rapporto preciso con la superficie muraria. L'uso ha introdotto forature, portafiori, oggetti e successive personalizzazioni. È quasi inevitabile: ogni individuo vuole lasciare un segno individuale, mentre l'architettura tenta qualche volta di costruire un ordine collettivo.

Fra queste due esigenze esiste un conflitto reale, che non serve nascondere dietro la parola "partecipazione". Partecipare non significa necessariamente migliorare.

Anche la devastazione può essere partecipata.

Gavorrano

A Gavorrano intervenimmo su una laveria mineraria con strutture contemporanee in acciaio volutamente leggere. Successivamente è comparsa un'aggiunta molto più massiccia. Non occorre dire molto: le due architetture si guardano. Una tenta di occupare il minimo spazio visivo necessario; l'altra afferma la propria presenza con decisione. Entrambe possono essere perfettamente costruite. Il problema è che una delle due non ha ascoltato l'altra.

L'architettura, prima di essere invenzione, dovrebbe forse essere anche questo: capacità di ascoltare ciò che esiste.

Il ritorno a Pisa

Vorrei concludere con un'opera molto più antica dello studio: il cimitero suburbano di Pisa, uno dei primi lavori di Massimo Carmassi. Nel tempo sono comparsi nuovi manufatti accanto all'edificio originario. Li ho mostrati alla fine del mio intervento quasi senza commentarli e forse è ancora il modo migliore: dopo una certa quantità di esempi, la spiegazione diventa una forma di accanimento.

Resta però una domanda: che cosa stiamo realmente tentando di proteggere quando parliamo di tutela dell'architettura contemporanea?

Se intendiamo proteggere soltanto la materia, disponiamo di molti strumenti. Possiamo vincolare, vietare, prescrivere, autorizzare; possiamo stabilire distanze, materiali, procedure e perseguire chi distrugge. Ma quasi nessuno degli esempi che ho mostrato richiedeva una distruzione.



21



22

Cimitero suburbano di Pisa.

21. Uno degli spazi del complesso e una delle cappelle interne.

22. Manufatti funerari realizzati successivamente, con forme e linguaggi estranei all'assetto originario del complesso.

Era sufficiente usare, arredare, amministrare, aggiungere. E spesso era sufficiente farlo legalmente.

È questa la ragione per cui continuo a tornare alla frase di Casson. La legge interviene sul confine estremo del comportamento; la cultura agisce molto prima. Decide che cosa ci appare tollerabile, se davanti a un affresco vediamo un'opera o uno spazio libero per quattro sedie, se una parete è parte di un'architettura o un supporto disponibile, se un edificio pubblico merita la stessa attenzione di un oggetto prezioso oppure se, essendo di tutti, può essere trattato come se non fosse di nessuno. E decide persino che cosa vediamo.

Il problema più grave non è che una società scelga deliberatamente il brutto: sarebbe già qualcosa, significherebbe che lo ha riconosciuto. Il problema comincia quando non riesce più a distinguerlo.

A quel punto possiamo moltiplicare norme, vincoli, soprintendenze, commissioni, autorizzazioni e regolamenti. Probabilmente dobbiamo farlo. Ma stiamo costruendo argini sempre più complicati contro un'acqua che continuiamo ad alimentare.

Una civiltà non conserva ciò che dichiara di voler conservare. Conserva ciò che è ancora capace di riconoscere. Il resto, prima o poi, lo modifica; quasi sempre in buona fede.

E qualche volta, naturalmente, per migliorarlo.

L’autore e la complessità
Tre casi dell’esercizio del diritto d’autore

Aimaro Oreglia d’Isola

Presenterò tre casi in cui mi sono trovato ad esercitare il diritto d’autore su edifici che ho progettato più di mezzo secolo fa. Il diritto d’autore è una legge evanescente, come viene definita dall’introduzione al programma. E’ una legge sfumata, che ci colloca fra scrittori, attori, cantanti, principali e primi fruitori di questa legge.

La Borsa Valori di Torino è frutto di un concorso (1952) fatto in gioventù, ancora in corso di laurearmi; i miei colleghi, Gabetti e Raineri, avevano soltanto qualche anno più di me (fig. 1).
Abbiamo vinto, forse perché abbiamo affrontato il problema principale proponendo un grande salone di 1600 metri quadri, un quadrato di 40 per 40 metri, mentre i concorrenti avevano previsto le coperture rette da colonne. Il nostro progetto è stato realizzato grazie alla collaborazione e l’intelligenza dell’ingegner Giuseppe Raineri che ha lavorato con noi su questa struttura, poi perfezionata dalla Zeiss-Dywidag in Germania, progettando una volta sottile nervata e cerchiata, senza catene a vista, né pilastri. Questo ha permesso una completa fruibilità della sala. La costruzione ha dato luogo a degli spazi molto forti, caratterizzati anche dagli arredi, dalle cabine telefoniche, dalle postazioni degli agenti di cambio, dalla *corbeille*, il tutto con una ricchezza che le Borse di allora potevano permettersi.
Come tutti sappiamo le Borse locali, come quella di Torino, da un certo periodo in poi saranno chiuse: l’edificio rimane così abbandonato per molto tempo, anche per la presenza di amianto che allora si usava in abbondanza per tutto quello che erano le canalizzazioni, i tubi, gli impianti e per insonorizzare la volta. L’ambiente era molto rumoroso e l’amianto allora si presentava come un materiale all’avanguardia, quasi



1

R. Gabetti, A. Isola, G. Raineri, Gio. Raineri, Palazzo della Borsa Valori di Torino, 1952-1956.
Chiusa la Borsa nel 1992, l'edificio nel 2010 è stato oggetto di un progetto di ristrutturazione da parte di Aimaro Isola e Giorgio Raineri.

come adesso si parla dell'acciaio e del vetro.
La Camera di Commercio di Torino, anni dopo, giustamente fa depurare l'edificio dall'amianto.
Ci siamo divertiti a vedere questo edificio, specialmente la volta, riportata al momento in cui l'abbiamo vista apparire, in passato, tolte le strutture dei casseri che la celavano. Le traversie sono state lunghe, finché la Camera di Commercio decise di recuperare l'edificio.
Prepariamo un progetto molto complesso pronto per essere presentato in Municipio, discusso a lungo anche con la Soprintendenza, bisognava aprire alcune aperture sulle facciate, ed altri interventi simili per portarlo a norma. Il progetto prevedeva funzioni varie e molteplici che andavano dalla proiezione cinematografica, al teatro, alle passerelle di moda, alle mostre d'arte. Un edificio molto sofisticato, molto ricco, in cui la volta era anche per motivi acustici coperta di pannelli specchianti, che moltiplicavano gli spazi all'infinito.



2

R. Gabetti, A. Isola, Società Ippica Torinese, Torino, 1958-1961.

Credevamo che l'edificio fosse vincolato ma, essendo stati prolungati i termini del vincolo da 50 a 70 anni dalla costruzione, proprio nel momento in cui stavamo presentando il progetto, tutto si è fermato.
Era stato presentato con grande pompa alla città, è stata presentata una bella pubblicazione edita da Allemandi: tutto si fermò lì per anni, anche per l'inerzia di certi uffici che lo tennero sul proprio tavolo per molto tempo. Poi questo edificio, così abbandonato e depilato, fu comunque usato per esposizioni. Lo spazio era ed è abbastanza interessante ed utile.
Dopo altro tempo, altri progetti, diversi cambiamenti di uso sempre a noi affidati, la Camera di Commercio decise, anche in virtù del diritto d'autore ottenuto, di ripartire con un'iniziativa di riprogettazione radicale, con l'idea di lasciare questo edificio nel suo stato attuale, spartano, essenziale ma proprio per questo capace di ospitare una pluralità di eventi connessi con la vicina sede di Torino Incontra.

Più radicale e forse più interessante è il lavoro che abbiamo fatto per la Società Ippica Torinese (1958-1961; fig. 2). Alla fine degli anni Sessanta la

Società Ippica, che era nel centro cittadino e inadatta per l'equitazione, viene riedificata al di fuori del centro urbano, vicino a Stupinigi, in pianura. I fondi per la nuova struttura a disposizione erano limitati. Di solito questi edifici vengono realizzati a padiglioni staccati, il maneggio, le scuderie, le sellerie, i fienili, eccetera.
Proprio per questioni economiche, ma anche instaurando un nuovo modello che si è rivelato molto efficiente, abbiamo compattato tutte queste funzioni in un unico volume, in un unico spazio: il maneggio al centro, le scuderie, le sellerie, il fienile, tutto intorno. Questo ha dato luogo ad un grande vantaggio economico, ed energetico. L'edificio si trovava in mezzo a prati, campi ed i boschi della Tenuta di Caccia della Palazzina di Stupinigi. La suggestione della forma della nuova Ippica ci è venuta da quella delle vecchie fornaci esistenti nella zona.
Le fornaci avevano la copertura in coppi, noi invece abbiamo usato l'eternit. Eravamo andati a Casale con Roberto Gabetti a lavorare direttamente queste lastre di amianto, di eternit, per plasmarne alcune, in modo che accompagnassero e si adagiassero come lasagne sulle strutture sottostanti. Col tempo è stata completamente sovvertita la geografia della pianura circostante, la tangenziale separa questo edificio dal suo contesto, dalla accessibilità alla città di Torino, quindi la difficoltà di muoversi non solo verso il campo ostacoli ma verso le passeggiate verso il Parco di Stupinigi: l'Ippica si trova inglobata nel tessuto urbano, commerciale e industriale di Nichelino e perciò viene abbandonata.
La direzione del Centro Commerciale adiacente all'Ippica decide di più che raddoppiare i volumi esistenti, interrare le autorimesse e dare una nuova immagine ed un nuovo assetto a tutta l'area. Sapendo che Gabetti e Isola avevano lavorato ai restauri della Palazzina di Caccia di Stupinigi, ci chiamarono per una consulenza: si trattava di inserire in qualche modo nel paesaggio il nuovo centro commerciale. Il tema non era facile. I nostri committenti stavano svolgendo una innovativa politica commerciale più attenta al territorio ed al suo carattere agricolo fino all'offerta ed alla qualità dei prodotti.
Abbiamo cercato di interpretare e realizzare questi indirizzi: l'operazione di inserimento nel verde, sia negli esterni che nell'ambiente polifunzionale, abbiamo creato una grande piazza alberata, parcheggio e parco, che integrava anche gli edifici preesistenti.
Un giorno abbiamo proposto ai nostri committenti di acquistare l'Ippica,



3 R. Gabetti, A. Isola (con L. Re), Unità residenziale Ovest Olivetti "Talponia", Ivrea, 1968-1971.

ormai da tempo non più attiva, per farne un uso non solo commerciale ma che ritrovasse una sua attinenza allo sport. A distanza di pochi giorni accolsero la nostra proposta. Questo ci ha permesso di reinventare lo spazio interno del nostro edificio, eliminando i setti inutili, aprendo quindi uno spazio unico di grande effetto, adatto a diverse pratiche sportive.

Il terzo caso nel quale abbiamo esercitato il diritto d'autore lo racconterei col sorriso sulle labbra perché riguarda Talponia (1968-1971; fig. 3). Già il nome porta il sorriso. Così è stato chiamato dai cittadini di Ivrea per il suo carattere ipogeo. Un grande prato copre gli alloggi che si affacciano su una bellissima collina, su un bosco, su un prato. Fu un po' bizzarro, l'Olivetti pensava di realizzare un piccolo grattacielo o qualcosa del genere, che ospitasse stagisti e ricercatori in arrivo per lavorare e studiare perché dall'alto potessero vedere le fabbriche, gli uffici. Noi invece presentammo, con giovanile coraggio, un grattacielo sì ma disteso, un grande "tea-

tro" con gli alloggi come palchi, dai quali gli abitanti potessero vedere non tanto il proprio luogo di lavoro ma la natura, il mutamento delle stagioni, il tempo che passa.
Anni dopo l'Olivetti chiude e la Residenziale Ovest (Talponia) si svuota, comprata da una grande società e gli alloggi venduti all'asta. L'asta ha grande successo e gli alloggi contesi sono aggiudicati ad uso residenziale. Ciò ha comportato problemi di adeguamenti strutturali agli impianti, revisione del *curtain-wall*, ed alle singole unità abitative. In collaborazione con l'Engeenering che aveva partecipato alla costruzione dell'opera ci stiamo lavorando. Tema importante, per esempio, la pavimentazione e le sottostanti guaine ormai usurate da rifare con nuovi materiali che mantengano i caratteri originali. Ho fiducia che il nostro lavoro, al quale partecipano gli stessi abitanti attuali ed il Comune di Ivrea, rimanga nella storia e nel paesaggio Olivettiano, patrimonio dell'Unesco. Mentre parte degli arredi originali sono esposti in musei come il MOMA di New York!

La legge che tutela il diritto del singolo Autore (Legge n. 633, 22 aprile 1941), è il riflesso di una Cultura (con la maiuscola) tardo idealista, che sarebbe oggi da ripensare: l'Opera nella sua trasformazione nel tempo, non appartiene più ad un solo Autore, appartiene a Comunità, Istituzioni, Università, Fondazioni ed è soggetta all'evoluzione dell'arte stessa. Il legame fra artista, architetto e/o autore con la sua opera va oltre.
L'Opera appartiene a chi la usa, la vive, a chi la abita in un rapporto di appartenenza, di *filia*, di amicizia. Un edificio attiene al contesto, umano, civile, sociale, al paesaggio urbano che continuamente cambia. Il tempo passa sugli edifici, gli edifici possono assumere altre funzioni, altri ruoli.
Differenza e continuità. Non soltanto visione verticale dell'arte ma visione orizzontale che si estenda dal centro alla periferia delle città e dei territori. Siamo sulla soglia del pensiero della complessità che tiene conto della storia delle prassi dell'architettura e la incrocia con le prassi attuali.

Siamo oggi impegnati nel lavoro di recupero dell'edificio di Pier Luigi Nervi a Torino Esposizioni (1947), un grande salone progettato per la prima volta su schemi di Ettore Sottsass senior, diventerà una biblioteca civica: sarà luogo d'incontro e socializzazione, di aggiornamento, di laboratori per la ricerca, luogo del sapere e dello svago. Sotto la grande

volta in uno spacco centrale un giardino interno si affaccia e si prolunga sul parco del Valentino e sul fiume Po. Un asse verde nel quale s'incontrano altri edifici in continuità di spazio, di tempi e di cultura.
In questo lavoro il nesso fra opera ed autore, aldilà di una tutela, di un controllo dall'alto, coinvolge gruppi, fondazioni e gli eredi stessi di Pier Luigi Nervi, in un rapporto di appartenenza con un sostegno significativo alla progettazione stessa.
Credo sia importante che i nuovi interventi di recupero e restauro debbano essere fatti non per emergenze, per eccellenze, ma debbano estendersi dal centro alle periferie, ai molti luoghi che eccellenze non sono.
Ricordo ad esempio il quartiere delle Vallette alla periferia di Torino, realizzato negli anni Cinquanta in cui emergono ancora i caratteri di abitabilità e bellezza che avevamo voluto dare a quei tempi e che ora gli abitanti, in gran parte anziani, vogliono conservare. Avevamo allora legato le abitazioni a indirizzi che andavano oltre alla funzionalità ed ad un puro razionalismo, creando giardini e aree verdi, a differenza di altri interventi di quei tempi.
Siamo oggi impegnati nella rifunzionalizzazione degli edifici delle scuole medie e professionali (1959), che, data la caduta della natalità, non sono più utilizzati: saranno trasformati in edifici di servizi diversi anche secondo le intenzioni ed i consigli dei comitati di quartiere e degli abitanti.
Nella tragicità del momento attuale non so se «*la bellezza salverà il mondo*». Ci stiamo affacciando su nuovi paradigmi di pensiero che coinvolgono tutto il nostro lavoro di architetti.
Il concetto stesso di Bellezza andrebbe ripensato: la Bellezza non più come una vernice spalmata sull'opera, momento effimero di emozione che deve stupire, e nemmeno idea astratta, immutabile, piuttosto Bellezza autentica, perché profondamente radicata nella vita, frutto di un incrocio di sguardi, di punti di vista, di saperi, di visioni che si intersecano in uno spazio complesso e denso che comprende identità e differenze.
Occorre oggi esprimere una visione non più olistica ma estesa secondo i recenti paradigmi della complessità tale da dare un senso ed un significato ai nostri modi di vivere, costruiti sulla *filia*, che unisce luoghi e persone, non in conflitto ma in un dialogo di amicizia e di pace.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
ente del terzo settore

pubblicato nel mese di
novembre 2026

L'attualità e l'importanza di questa giornata di studi nascono dalla condizione di rischio in cui si trova un sempre maggior numero di opere di architettura contemporanea di riconosciuto valore, a causa di interventi di manutenzione, adeguamento normativo e tecnologico, nuova destinazione funzionale o cambiamento dell'assetto proprietario. Tutti interventi che spesso rischiano di alterare irrimediabilmente le qualità espressive e la stessa percezione formale dell'opera originaria.

Il tema della tutela chiama in causa numerose questioni anche assai diverse tra loro: l'assetto legislativo e normativo; il ruolo delle soprintendenze e degli enti preposti a livello nazionale e locale; la verifica dell'efficacia operativa delle varie forme di vincolo e di tutela; lo studio di modalità specifiche dell'intervento di conservazione tali da preservare i valori espressivi e formali dell'opera. Tutto ciò nel quadro di un difficile rapporto tra le discipline del restauro e del progetto e nell'attuale fase di progressiva evanescenza del diritto di autore in architettura.

ISBN 978-88-97610-42-7

