



## DOTTORATO DI RICERCA IN PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

### *Sede amministrativa:*

Università degli Studi di Palermo  
Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura  
Facoltà di Architettura di Palermo

### *Sedi consorziate:*

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

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

### *Collegio dei docenti:*

Cesare Ajroldi (coordinatore), Giuseppe Arcidiacono, Michele Cometa, Antonino Della Gatta, Ludovico Maria Fusco, Giuseppe Leone, Antonino Marino, Tilde Marra, Emanuele Palazzotto, Stefano Piazza, Renata Prescia, Andrea Sciascia, Marcello Sestito

### *Segretario:*

Emanuele Palazzotto

### *Dottorandi XVI ciclo:*

Vincenzo Tiziano Aglieri Rinella, Antonio Biancucci, Angela De Fazio, Ilaria Maria Lodato, Vania Santangelo, Giuseppe Smeriglio

### *Dottorandi XVII ciclo:*

Gianluca Burgio, Dario Cottone, Stefania Filí, Francesco Messina

### *Dottorandi XVIII ciclo:*

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

### *In copertina:*

Le Corbusier, Progetto per villa de Mandrot, 1929-31, FLC

# Il progetto nel restauro del moderno

Attività svolta nell'ambito del  
Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica

La casa editrice, esperite le pratiche per acquisire tutti i diritti relativi al corredo iconografico della presente opera, rimane a disposizione di quanti avessero comunque a vantare ragioni in proposito.

Publicazione realizzata nell'ambito del  
Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica  
con il contributo dei fondi del dottorato di ricerca  
cicli XVI, XVII e XVIII

*Questo quaderno è stato curato da:*  
Emanuele Palazzotto

Il progetto nel restauro del moderno : attività svolta nell'ambito  
del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica. - Palermo : L'Epos, 2007.  
(Quaderni del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica ; 6)  
ISBN 978-88-8302-348-4.  
I. Architettura – Restauro.  
720.288 CDD-21            SBN Pal0208802

*CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"*

©2007 L'EPOS Società Editrice s.a.s.  
di Biagio C. Cortimiglia & C.  
Via Dante Alighieri, 25 • 90141 Palermo  
telefono 091 6113191  
fax 091 6116011  
www.portidiulisse.it  
info@lepos.it

# Indice

- 7 Pasquale Culotta, coordinatore del dottorato  
Cesare Ajroldi
- 9 Il restauro del moderno: un progetto a Palermo  
Cesare Ajroldi
- 17 Il restauro del moderno e il caso-studio Fiera di Messina  
Giuseppe Arcidiacono
- 29 Progetto di riuso dello Sferisterio a Fuorigrotta (Napoli)  
Ludovico Maria Fusco
- 35 Quattro temi per il moderno  
Antonino Marino
- 43 Restauro è progetto  
Emanuele Palazzotto
- 53 Restauro del moderno. Restauro del metodo  
Andrea Sciascia
- Giornata di studi - Avanzamenti scientifici nella ricerca sul restauro del moderno
- 67 Pessac e Lège riviste: standard, dimensioni e fallimenti  
Tim Benton
- 83 Doppie pareti, vetri e trasparenze  
Franz Graf
- 91 La villa de Mandrot a Le Pradet, 1929-31  
Bruno Reichlin
- 111 Due esempi di restauro del moderno  
Ruggero Tropeano
- Le ricerche dei dottorandi
- 121 Il restauro del moderno: le case La Roche-Jeanerret  
Vincenzo Tiziano Aglieri Rinella
- 125 Il restauro urbano del Nucleo Sperimentale nel Borgo Olivia a Palermo  
Antonio Biancucci
- 129 La riscrittura architettonica del cinema Apollo di Filippo Rovigo alla luce  
delle nuove tecnologie di comunicazione digitale  
Angela De Fazio
- 133 Conservazione e riuso. Un caso studio: l'asilo di Mario Ridolfi a Canton Vesco,  
Ivrea  
Ilaria Maria Lodato

- 137 Tra conservazione e trasformazione: la Stazione Centrale e Marittima di Messina di Angiolo Mazzoni  
Vania Santangelo
- 141 Messina e il Moderno. Il restauro dell'Irrera a Mare nel recinto fieristico  
Giuseppe Smeriglio
- 145 Il Cinodromo Meridiana di Barcellona. Un caso di restauro del moderno  
Gianluca Burgio
- 149 Il Cottonificio Siciliano: il restauro del moderno e la questione dell'uso  
Dario Cottone
- 153 La sede degli uffici SGES a Palermo: un'ipotesi di rifunzionalizzazione  
Stefania Filì
- 157 Il restauro del Padiglione delle mostre d'arte e del turismo alla Fiera di Messina  
Francesco Messina
- 
- 161 Cronistoria del dottorato  
a cura di Emanuele Palazzotto

# Restauro del moderno.

## Restauro del metodo

Andrea Sciascia

La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.

Charles Baudelaire

Il restauro del moderno è uno degli argomenti centrali per descrivere l'attuale rapporto tra progettazione architettonica e restauro. Una interazione che, negli ultimi anni, sembra essere difficile per motivi che si possono rintracciare su piani diversi e che, almeno inizialmente, «provengono da un ampio ventaglio di interessi non sempre chiari e di vario genere. Le principali e decisive (cause sono) da ricercare soprattutto tra le pieghe della riforma universitaria, e riguardano i profili formativi dei corsi di laurea, le competenze specialistiche degli insegnanti e le carriere accademiche». <sup>1</sup> Gli aspetti e le differenze culturali, ove esistono, sono utilizzati strumentalmente per giustificare l'incomunicabilità e la distanza fra le parti; ciononostante è alle differenti posizioni che bisogna rivolgere l'attenzione per spiegare la natura dell'odierno attrito fra progettazione architettonica e restauro. Si definisce "attrito" il difficile rapporto, perché si tende ad inquadrare il problema da una prospettiva positiva che vede una relazione fra i due ambiti, magari un contatto difficile, ma pur sempre una relazione. Per molti "conservatori" – conservazionisti secondo Paolo Marconi <sup>2</sup> – non vi è alcun dissidio; infatti, per loro la condizione attuale è contraddistinta da una dicotomia assoluta che divide il *progetto di conservazione* <sup>3</sup> da quello della progettazione architettonica o, meglio, quello della conservazione assoluta da quello del *progetto architettonico della conservazione*, recuperando una definizione data da Pasquale Culotta. <sup>4</sup> Il restauro del moderno, contenendo in un arco temporale più ristretto i due termini della questione – restauro e architettura moderna – ne propone, inevitabilmente, un confronto diretto riportando, da un nuovo punto di vista, la riflessione sull'architettura moderna. La denominazione di questa, a prescindere dal termine cronologico *a quo*, ha il suo acme in molti "racconti" <sup>5</sup> storici nei primi decenni del XX secolo. Tale periodizzazione <sup>6</sup> elide quella, più largamente condivisa, che vede la parte moderna estendersi dall'espansione coloniale del Cinquecento alla restaurazione successiva al Congresso

1. CULOTTA P., *L'architettura pertinente delle stratificazioni*, in CULOTTA P., FLORIO R., SCIASCIA A., *Il Tempio-Duomo di Pozzuoli. Lettura e Progetto*, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 31

2. MARCONI P., *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 4-7

3. Feroce è la critica che Paolo Marconi fa contro il progetto di conservazione affermando che «progetto di conservazione: ipocrita formulazione, codesta, che troviamo nella bocca di tutti coloro che hanno rinunciato all'impegno della *conoscenza attiva* di ciò che – significativamente – si limitano a chiamare l'*esistente*, praticando quella storia che Nietzsche definiva *ipertrofica*, e quindi inutile, anzi dannosa, anziché quella storia che egli stesso definiva storia utile per la vita, ed è la storia cara e necessaria ai restauratori».

MARCONI P., *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, in «Casabella», luglio-agosto 1996, n. 636, p. 72

4. CULOTTA P., *op. cit.*, p. 31

5. «Vorei avanzare una ulteriore, particolare ipotesi di lettura: quella per cui a mio parere, al di là della specificità delle tesi storiografiche volta a volta sostenute, un unico "modello" sottenderebbe tutti questi testi; un modello tipicamente "narrativo" – nel senso tipico del racconto inteso come genere letterario –, con una sequenza espositiva sostanzialmente unica, e con "attanti" che, anche se storiograficamente si incarnano in personaggi diversi, sono riconducibili in ultima analisi a pochi ben definiti "ruoli"». SCALVINI M.L., *Introduzione*, in SANDRI M.G., *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz, a Giedion*, Officina Edizioni, Roma 1984, p. 20

6. Sulla *vexata quaestio* legata agli artifici storiografici e in particolare alle scelte della periodizzazione si veda DE FUSCO R., *Storia dell'idea di storia*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1998, pp. 443-450

7. Questa periodizzazione si riscontra, ad esempio, in VILLARI R., *Storia Moderna*, Laterza, Bari 1973. Nei corsi di storia dell'architettura moderna si è soliti arretrare questo intervallo temporale, di circa un secolo, preferendo una cronologia che si estende dal Trecento alla metà del Settecento.

Sulla "soglia" d'inizio della modernità si veda HABERMAS J., *Il discorso filosofico della modernità*, 3ª ed., Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 5-6

8. CHIURAZZI G., *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Paravia, Torino 1999, pp. 11-12

9. In una bibliografia generale sull'architettura del XX secolo, insieme a tre libri che in maniera esplicita richiamano nel titolo l'architettura contemporanea (DE FUSCO R., *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari 2000; TAFURI M., DAL CO F., *Storia dell'architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976; MUNTONI A., *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza Roma-Bari 2000), si possono ricordare almeno altri tre testi in cui si preferisce la definizione di moderna: Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950 e succ.; BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960 e succ.; FRAMPTON K., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982 e succ. Ai precedenti sei fa eccezione il libro di CURTIS W.J.R., *L'architettura moderna del Novecento*, Mondadori, Milano 1997. In relazione alla definizione dei termini dell'artificio storiografico *a quo ad quem*, di alcuni volumi riguardanti l'architettura contemporanea, includendo fra questi non solo la panoramica da Platz a Gideon ma anche le più recenti interpretazioni di M. Tafuri e F. Dal Co, J. Rykwert e K. Frampton, si veda SCALVINI M.L., *op. cit.*, p. 19. A parziale chiarimento dell'uso, anche nel restauro, di moderno e contemporaneo, si veda CANALI F., *Restauro del contemporaneo (1945-2005): una sezione speciale del restauro del moderno o una categoria autonoma?*, in «Parametro», dicembre 2006, n. 266, p. 56

di Vienna<sup>7</sup> e quella contemporanea da questo termine sino ad un limite *ad quem* coincidente con il Novecento. Quindi perché moderna? È noto che molte fasi della storia dell'uomo si sono autodefinite moderne,<sup>8</sup> rispetto a quelle precedenti, e, ancora, si potrebbe sostenere che si è costretti in questa definizione per gli artifici storiografici di alcuni storici dell'architettura che hanno intitolato i loro affreschi, cronologicamente dilatati, "dalla rivoluzione industriale ai giorni nostri" o, riferiti alla prima metà del Novecento, per l'appunto, "storia dell'architettura moderna", evitando la dizione contemporanea.<sup>9</sup> Ma perché, ancora oggi, l'architettura della prima metà del XX secolo continua ad essere definita moderna? E soprattutto perché per il restauro del moderno, venuto dopo molte revisioni storiche e storiografiche, si continua a preferire questa specificazione, invece di essere proposto come restauro del contemporaneo, cioè restauro dell'architettura contemporanea?

Forse si cerca di esplorare una superficie priva di profondità, laddove non esistono spessori ermeneutici tali da giustificare un'azione di scavo, e dove i termini in questione – moderno e contemporaneo – anche se in relazione ad artifici storiografici differenti, sono, di fatto, utilizzati come sinonimi o per dividere in due esatte metà il XX secolo. Si propende per un'altra tesi volendo vedere, in quest'uso della parola moderno, qualcosa in più di un particolare artificio storiografico o di una abitudine in uso nelle Facoltà di Architettura.

La specificazione può assumere un significato più pregnante se ci si riferisce direttamente all'architettura e all'azione del Movimento Moderno e, al contempo, sorvolando sulle interpretazioni anche diametralmente opposte che di questa costruzione storiografica sono state date,<sup>10</sup> si arriva al cuore del problema ricordando un passaggio del libro-intervista di Antonio Monestiroli ad Ignazio Gardella dove, forse, più il primo che il secondo giunge ad una definizione di moderno su cui è interessante tornare a riflettere.

«A.M. Il teatro di Vicenza è un grande progetto di architettura moderna. Posso usare questo termine? Ti consideri un architetto moderno?

I.G. Direi di sí. È impossibile non essere moderni. Chiunque nel nostro tempo, faccia qualcosa in modo consapevole è moderno. Anche gli antichi erano moderni.

Ma definire il moderno è molto difficile.

A.M. La parola moderno viene da modo, che prende la desinenza di *hodiernus*.

I.G. È questa la difficoltà. Il modo *hodiernus* non c'è finché non lo si definisce.

A.M. Dunque il moderno non può che essere una aspirazione.

I.G. Esatto».<sup>11</sup>

A questo serrato ritmo di domande e risposte si aggiunge uno stralcio tratto da una conferenza di Ernesto Nathan Rogers: «Non basta piú essere genericamente moderni, bisogna specificare il significato di tale modernità. [...] Ma il grande equivoco sorge quando si persiste a considerare lo “stile” del Movimento Moderno dalle apparenze figurative e non secondo le espressioni di un metodo che ha tentato di stabilire nuove e piú chiare relazioni tra i contenuti e le forme, entro la fenomenologia di un processo storico-pragmatico, sempre aperto, che, come esclude ogni apriorismo nella determinazione di quelle relazioni, cosí non può essere giudicato per schemi. Ogni approfondimento e ogni allargamento dell’esperienza architettonica che non neghi i fondamenti del metodo intrapreso, devono considerarsi come derivati dalla normale evoluzione di esso, sia che le forme risultanti assomiglino sia che si discostino dagli esempi precedenti».<sup>12</sup>

Nell’“aspirazione” di Monestiroli-Gardella, e nel “metodo” messo a fuoco “nell’esperienza dell’architettura” di Rogers, è contenuta una tensione, forse una tensione utopica, che anima le piú interessanti architetture della prima metà del XX secolo. Sempre il direttore di «Casabella-continuità», riferendosi a Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, e Wright, aveva scritto: «Chi ha capito che essi non ci trasmettevano un comodo manuale, né un cifrario, né un dogma, né alcunché di definito a priori, ma l’energia di un metodo che toccava a noi di perpetuare nel continuo mutare dell’esistenza, chi ha capito questo ha sentito che il compito dell’architetto non era quello di un elegante elaboratore di forme piú o meno di buon gusto, ma assai piú quello di un moralista il quale doveva approfondire i contenuti della vita e trarre da essi i simboli adatti a costruire il vaso. Ciò spiega che, non avendo colto il lato formale, la cifra caratteristica del loro apporto personale, avessimo potuto alimentarci alle fonti di maestri tanto diversi, traendo da ciascuno ciò che era piú congeniale con le nostre personali preferenze e, da tutti, il messaggio piú elevato del loro insegnamento metodologico e morale».<sup>13</sup>

È ovvio che non tutte le architetture realizzate nella prima metà del XX secolo sono ascrivibili al metodo, ma è a quelle che lo presuppongono che ci si dovrebbe riferire se si aggiunge a restauro la parola moderno.<sup>14</sup>

In altre parole, quindi, se si ha intenzione di restaurare il moderno e ci si avvicina, nel tentativo di trasmetterla alle generazioni future, ad una di queste architetture, è necessario includere fra i suoi materiali questa componente, l’unica che ancora oggi, forse, consente di definire un’opera contemporanea come moderna.

Allora come intervenire?

10/ Fra le tante considerazioni sul Movimento Moderno possono confrontarsi alcuni interessanti passaggi dedicati a tale argomento da Vittorio Gregotti e Benedetto Gravagnuolo. «Questa frase “Movimento Moderno” è una sintesi mitica delle trasformazioni profonde che sono avvenute nella nostra disciplina nei primi trent’anni di questo secolo assai piú di quanto non sia uno strumento di definizione storica. Sotto la frase “Movimento Moderno”, lo sappiamo, si nascondono molte diverse vie alla modernità: con la frase “Movimento Moderno” si comprende persino, e talvolta in modo miope, solo la fase degenerativa di esso, le ideologie tecnicistiche e produttiviste che hanno presieduto negli anni 50 e 60 alla distruzione della città in tutta l’Europa». GREGOTTI V., *Necessità della teoria*, in «Casabella», settembre 1983, n. 494, e in GREGOTTI V., *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino 1986, p. 63.

«C’è da prendere atto che il fantomatico “movimento moderno” – recentemente accusato dai teorici del “post-modernismo” di aver “rimosso”, “proibito”, “inibito” il legame dell’architettura con il passato – a rigore non è mai esistito, se non nei racconti storici e nelle intenzioni teoriche». GRAVAGNUOLO B., *La progettazione urbana in Europa: 1750-1960*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 343. Se alle precedenti valutazioni si desidera aggiungere una piú approfondita analisi su una parte della storiografia riguardante il Movimento Moderno, si veda SCALVINI M.L., *op. cit.* Un’idea ancora monolitica del Movimento Moderno sembra avere MARCONI P., *Materia e significato...*, cit., p. 7 e p. 46

11. MONESTIROLI A., *L’architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 113

12. ROGERS E.N., *Continuità o crisi?*, in *L’esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino 1958, pp. 204-205

13. ROGERS E.N., *L’architettura moderna dopo la generazione dei maestri*, in *L’esperienza dell’architettura*, cit., pp. 194-195

14. Cfr. PIGAFETTA G., ABBONDANDOLO I., *Le teorie tradizionaliste nell’architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1997

15. GREGOTTI V., *Per il metodo. In memoria di Ernesto N. Rogers*, in «Casabella», giugno 1990, n. 569, pp. 2-3. Si veda anche BONFANTI E., *Nuovo e moderno in architettura*, curatori M. Biraghi, M. Sabatini, Bruno Mondadori Editori, Milano 2001, p. 219

16. Cfr. LA REGINA F., *L'intrusione della modernità*, in *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Liguori, Napoli 2004, pp. 204-214. La Regina ha sintetizzato la sua riflessione su restauro e modernità, nella conferenza che ha tenuto il 12 marzo 2007 a Palermo, all'interno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica. In questa occasione ha riaffermato la tesi della riproducibilità, potenzialmente infinita, dei prototipi "senza storia" del moderno, condizione che, da una parte, influisce profondamente sul concetto di monumentalità degli stessi e dall'altra, di come tale riproducibilità possa influenzare operativamente il progetto di restauro di un'opera priva di aura. Tali architetture, secondo questa lettura, possono essere sempre integralmente ricostruite, prima ancora che restaurate

17. BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966

18. «Il materiale adatto è teoricamente il cemento armato, che per la sua plasticità appare in quest'epoca il mezzo liberatore dell'architettura dai vincoli dello squadro e dei piani sovrapposti, ma mancano i mezzi per colare il cemento in forme curve e raccordate, cosicché la torre deve essere realizzata in mattoni con rivestimento cementizio. L'opera si riduce all'illustrazione di un concetto astratto, e resta, col Goethanum di Domach, e con alcune opere di Poelzig, un tentativo di applicazione letterale, del repertorio espressionista post-bellico». BENEVOLO L., *op. cit.*, p. 493

19. DE BOTTON A., *Architettura e felicità*, Guanda, Parma 2006, pp. 55-64

20. *Ivi*, p. 63

A questo punto si apre un'ampia gamma di eccezioni, di differenze, di interpretazioni ma, con più difficoltà, all'interno di queste, si trova una riflessione sulla questione del metodo.

E, per la verità, nonostante i richiami di Vittorio Gregotti,<sup>15</sup> questa lontananza dal metodo ha provocato, nell'ambito della progettazione architettonica, soprattutto una fame ingorda di certezze apriori e di immagini. La ricerca di queste ha caratterizzato soprattutto due itinerari: uno rivolto al passato, anche ad un passato prossimo, subito storicizzato, l'altro contraddistinto dalla confusa identificazione fra tecnica ed espressione artistica.

Dalla cristallizzazione della ricerca architettonica si torna all'ambito del restauro, cercando di comprendere le mosse compiute in apparente autonomia, rispetto alla progettazione architettonica, da parte dei "restauratori". Tra le posizioni estreme del totale ripristino e della conservazione assoluta si incunea una terza posizione che non vuole rinunciare al giudizio critico e che, nel caso del restauro del moderno, ha anche avanzato una lettura del "moderno" come produzione di architetture-prototipo riproducibili all'infinito.<sup>16</sup>

Per quanto riguarda la perdita dell'aura<sup>17</sup> – che giustificherebbe anche una scelta di abbandono perché tutto può essere (ri)prodotto industrialmente in qualsiasi momento ed in qualsiasi luogo – essa deriva dai manifesti delle avanguardie più che dalle architetture prodotte sulla scia degli stessi proclami. E ad una posizione estrema si contrappone una architettura estrema: la torre Einstein (Postdam 1920-24) di Erich Mendelsohn, con la quale l'idea del prototipo ripetibile all'infinito cadrebbe in frantumi, perché ad un progetto eseguibile, in teoria, all'infinito ha fatto seguito una realizzazione assolutamente artigianale.<sup>18</sup> E se l'*Einsteinturm* può sembrare un esempio estremo, tale da non potere essere considerato prototipo, e quindi sbagliato, si potrebbe prendere in considerazione la villa Savoye dove, pur non condividendo le critiche anche un po' banali di Alain de Botton,<sup>19</sup> non vi è dubbio che l'aspetto artigianale ebbe di gran lunga il sopravvento su quello industriale a partire dalle candide superfici bianche. «Le nude pareti sono opera di artigiani che usarono una costosa calcina svizzera, sono delicate come merletti e nelle intenzioni di Le Corbusier dovevano suscitare gli stessi sentimenti delle navate barocche in una chiesa della controriforma».<sup>20</sup>

Considerando sia la villa Savoye sia la torre Einstein, come delle eccezioni, dei paradossi, e che tutto il resto della produzione architettonica moderna sia ripetibile come automobili in serie; scaturisce, anche dagli esempi errati, una riflessione. Quale? Nella storia dell'architettura deve essere segnalato con forza un

momento di flesso, una soluzione di continuità, tra la fase di ideazione e quella di realizzazione di un'opera, attimo importante almeno quanto quello che si frapponne fra la produzione artigianale e quella industriale. Questa trasformazione è stata magistralmente e sinteticamente descritta da Giulio Carlo Argan alla voce "tecnica" nel *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*.<sup>21</sup>

L'annientamento dell'aura, quindi, dovuta alla produzione industriale, si innesta e rende frattura una lesione già segnata e provocata dalla separazione fra il momento ideativo ed esecutivo che per Argan – «salvo alcune significative eccezioni: Borromini, nel Seicento, Gaudí e, in un certo senso, Wright, nel nostro secolo»<sup>22</sup> – ha origine nel Quattrocento.

Rileggendo Argan, allora, forse il momento della produzione seriale nasce potenzialmente prima della produzione industriale, su cui una parte dell'avanguardia fa leva, e la stessa produzione industriale si inserisce in una fenditura, via via piú ampia, che si articola nei tempi successivi in modi differenti ma profondi.

Da ciò deriva l'inammissibilità della ipotesi fatta di non includere le opere dell'architettura moderna fra quelle da restaurare perché, in questa separazione, non è solo la produzione e il cantiere industriale a fare la differenza quanto la sempre maggiore distanza tra progetto e realizzazione. Non ritenendo meritevoli di restauro le opere moderne, si intravedrebbe anche la fine di qualunque tipo di attenzione per tutte quelle architetture che, per quanto pluristratificate e quindi non solo piú figlie del progetto originario, hanno nell'idea iniziale il cardine della loro esistenza. È ovvio che sarebbe un errore enorme far coincidere totalmente i documenti del progetto con ciò che è stato edificato e tale considerazione vale per tutti i periodi storici, anche per il moderno, dove il contributo dell'industria sembra avere spesso agito piú su un piano ideologico che non su quello concreto della produzione. Insomma le architetture della modernità, forse nate come i replicanti del romanzo di Philip K. Dick, *Do Androids of Electric Sheep* (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*),<sup>23</sup> da cui Ridley Scott ha tratto *Blade Runner*, meritano di continuare a vivere oltre il periodo prefissato nella fase di progetto. Tutti ricordano il disperato tentativo dei Nexus, e di Rachel in particolar modo, di ricostruirsi un'autobiografia, elaborata attraverso episodi assolutamente inventati, perché quello che differenzia un replicante da un uomo è il ricordo ed è l'aspetto autobiografico, intriso di sentimenti e memorie, a fare dell'uomo un'opera d'arte assoluta ed irripetibile.<sup>24</sup>

E in architettura? La potenziale produzione in serie annulla totalmente la possibilità di definire un'architettura opera d'arte? Al di là del fattore d'uso, che sarà affrontato successivamente, anche nell'architettura infi-

21. ARGAN G.C., *Tecnica*, in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, pp. 164-165

22. *Ivi*, p. 164

23. DICK P.K., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Roma 2004

24. ADINOLFI A., *Ridley Scott*, Edizioni Ripostes, Lancusi 1996, p. 24

25. Sull'apporto dell'elemento soggettivo nella progettazione architettonica, si veda ROSSI A., *Architettura per i musei*, in CANELLA G., COPPA M., GREGOTTI V., ROSSI A., SAMONÀ A., SCIMEMI G., SEMERANI L., TAFURI M., *Teoria della progettazione architettonica*, introduzione di G. Samonà, Dedalo, Bari 1968, ristampa 1985, pp. 123-137

26. «Anche a voler prestar fede a quel *grand récit* (*Pioneers of the Modern Movement* di Nicolaus Pevsner), non sarebbe difficile dimostrare che tutti "i maestri del movimento moderno" hanno intessuto un'intensa rete di relazioni con culture costruttive d'altre epoche. Basti pensare alle rivisitazioni di Wright nei territori mnemonici dei lontani paesi d'Oriente e delle antiche civiltà precolombiane, di Le Corbusier nei paesaggi senza vento del bacino mediterraneo, di Aalto nelle essenze arboree delle foreste scandinave, di Mies van der Rohe nel classicismo emozionale di Schinkel. Lo stesso Walter Gropius – apparentemente più alieno al tema – in più occasioni di confronto teorico ha espressamente messo in guardia i critici frettolosi dal confondere la sua opposizione al metodo di insegnamento accademico-storicistico (espulso dal Bauhaus) con l'opposizione ai concetti di "tradizione" e di "storia" (che implicano tutt'altri valori)». GRAVAGNUOLO B., *op. cit.*, p. 343. Per il rapporto tra progettazione architettonica e storia dell'architettura si veda anche GREGOTTI V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano pp. 131-134; UGO V., *Dimensioni dell'architettura*, Cogras, Palermo 1982, pp. 8-13

27. DEZZI BARDESCHI M., *Conservare, non riprodurre il moderno*, in «Domus», aprile 1984, n. 649, pp. 10-13

28. Ci si riferisce alla *Siedlungen am Kochenhof* realizzata a Stoccarda tra il 1933 e il 1934, a proposito della quale sono interessanti le riflessioni di KRIER R., *Lo spazio della città*, Clup, Milano 1982, p. 121; GRAVAGNUOLO B., *op. cit.*, p. 306

29. DEZZI BARDESCHI M., *Restauro: due punti e da capo*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 151

nitamente riproducibile l'aspetto soggettivo, autobiografico, continua a permanere e a prevalere nella fase di redazione del progetto;<sup>25</sup> dall'altra parte è stato ampiamente dimostrato quanto intrise di memorie e di passato siano le opere della modernità, anche se questi "ricordi" sono talmente traslati dal metodo da non renderli così immediatamente riconoscibili come avveniva, con più rapidità, per le architetture dei secoli precedenti.<sup>26</sup>

Prendendo in considerazione la conservazione assoluta come unica strada del restauro del moderno, si evidenziano altri dubbi. Tali perplessità nascono da motivazioni, in parte simili e in parte opposte a quelle espresse da Marco Dezzi Bardeschi, a proposito del pur criticabile intervento alla *Weissenhof siedlungen* di Stoccarda.<sup>27</sup> Quando si sostituisce un infisso in legno con uno in metallo, come nell'edificio in linea di Mies van der Rohe, non si tratta di ripristino ma di un cattivo progetto. Ma quando nell'edificio di Behrens si torna al tetto piano, dopo che quello originario era stato sostituito da un tetto a falde, si afferma, attraverso il piano orizzontale della copertura, la forma originaria dell'architettura ed un principio cardine del progetto, un elemento che, per metodo, lo differenzia da ciò che era stato costruito prima, dopo e contemporaneamente a Stoccarda.<sup>28</sup> I segni del tempo sono documenti della storia ma, in alcuni casi, sono solo delle trasformazioni inappropriate dell'architettura come lo stesso Dezzi Bardeschi enuclea nel caso del "restauro", da lui stesso condotto, sulla Palazzina Reale della Stazione di Santa Maria Novella. A Firenze, a conclusione di un intervento ammirevole per precisione e garbo sulla Palazzina, le Ferrovie avevano proposto la realizzazione di una cancellata per dividere gli spazi. A partire da questa richiesta, Dezzi Bardeschi, di fatto, in collaborazione con lo stesso Michelucci ancora vivo, aveva proposto un sedile che assolvesse ad entrambe le funzioni, di seduta e recinzione. «La Soprintendenza aveva ritenuto che quel progetto fosse sostanzialmente eccessivo perché turbava l'ambiente, per quanto il sedile fosse posto a ragguardevole distanza rispetto all'oggetto monumentale sul quale si era intervenuti in un'ottica conservativa. E questo pur essendo l'autore di quell'opera monumentale vivo, vegeto ed attivo [...]. Bene, io credo che l'architetto vivo e operante abbia tutto il diritto di toccare la sua opera, proprio perché resta un'opera aperta. Michelucci stesso ce lo ha dimostrato per la sede della Cassa di Risparmio di Pistoia. Fatto sta che al posto di quella recinzione si trova una cancellata anonima e senza immagine, di scarsa durabilità, con qualità da ufficio tecnico e realizzata dall'impresa con l'esclusione dell'architetto».<sup>29</sup>

La critica di Dezzi Bardeschi, così come la conclusione del paragrafo in cui è descritto il restauro della Palazzina

Reale,<sup>30</sup> è fortemente condivisibile ma esiste un dubbio: può darsi che un giorno, fra dieci, cento, mille anni una cancellata “anonima e senza immagine, di scarsa durabilità, con qualità da ufficio tecnico” diventi, per qualche conservatore ad oltranza, cultura materiale, documento e quindi stratificazione da conservare. Di fronte a questo pericolo definito come «la santificazione delle scorie»<sup>31</sup> bisogna sapere distinguere senza remore, senza paura e con rigore quale delle stratificazioni deve essere rimossa, in relazione alle scelte responsabili che il progettista (del restauro) deve assumersi. Diventa superfluo anche che al posto della “stratificazione da ufficio tecnico” esista il progetto dell’autore dell’opera complessiva, perché, anche in assenza di questo, la cattiva stratificazione non ha diritto di esistere; così come deve essere sostituito il tetto a falde nella casa di Behrens se questo cancella uno dei fondamenti su cui l’architettura è stata costruita. Ritorna il giudizio di valore,<sup>32</sup> che rende difficile accettare il restauro come frutto di due atti distinti: conservazione dell’esistente (tutto e in maniera indistinta), più progettazione del nuovo. Preliminare e indissolubile al processo della progettazione del restauro vi è una attenta valutazione dell’esistente. È indispensabile entrare nel merito di quella «distinzione molto raffinata tra cambiamenti voluti e non voluti»,<sup>33</sup> e intendere la massimizzazione della conservazione sempre come un atto di progetto dove si può usare la tela smerigliata con la grana più sottile, per non cancellare la patina, e si può, al contempo, rimuovere un intero corpo di fabbrica se questo è un atto arbitrario ed incolto rispetto al senso complessivo dell’opera.

Volendo guardare lo stesso problema da un’altra prospettiva, evidenziando, al contempo, le ulteriori perplessità generate dal «restauro creativo-conservativo» immaginato da Leon Krier<sup>34</sup> che produrrebbero stratificazioni equivalenti al tetto a falde realizzato per la casa di Behrens, contraddicendo l’essenza dell’architettura moderna, è necessario interrogarsi sul perché molti restauri del moderno si concludano riportando l’architettura alla sua condizione originaria. Le ragioni di queste “riproposizioni”, che non si vogliono chiamare ripristini, possono trovare fondamento anche su altre motivazioni, complementari o del tutto diverse da quelle già indagate, che è utile conoscere. Fra queste si immagina che il giudizio di valore su alcune, ma soltanto alcune, architetture della modernità (ad esempio quelle della *Weissenhof siedlungen* di Stoccarda) sia talmente elevato da pensare che siano costantemente (man)tenute come appena realizzate, intonse, bianche e splendenti, perfette, pur nelle loro imperfezioni tecniche e tecnologiche, perché frammenti di un mondo migliore, mai realizzato, dove si sono coniugati e hanno trovato “materia” gli ideali della rivoluzione francese e gli esiti migliori della rivoluzione industriale. Un’altra

30. *Ivi*, p. 152

31. PEDRETTI B., *La democrazia estetica*, in PEDRETTI B. (a c. di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano 1997, p. 9

32. A proposito della costruzione del giudizio di valore si veda LA REGINA F., *Il restauro dell’architettura...*, cit., pp. 321-329

33. DEZZI BARDESCHI M., *Restauro: due punti e da capo*, cit., p. 166

34. KRIER L., *Architettura, scelta o fatalità*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 43-53

35. La posizione di Marconi, a cui ci si riferisce, è desumibile da due testi già citati: *Materia e significato. La questione del restauro architettonico in Italia, oggi*

36. DEZZI BARDESCHI M., *Restauro: due punti e da capo*, cit., p. 166

37. TAFURI M., *Storia, conservazione, restauro*, intervista di C. Baglione, B. Pedretti, in PEDRETTI B. (a c. di), *op. cit.*, pp. 86-100

38. TAFURI M., *op. cit.*, p. 90

39. Rimangono limpide le parole di Aldo Rossi a proposito delle trasformazioni funzionali del Palazzo della Ragione di Padova e del suo immutabile valore di permanenza. ROSSI A., *L'architettura della città*, a c. di D. Vitale, Clup, Milano 1982, p. 17

ipotesi, forse più concreta, potrebbe ammettere come causa delle continue "riproposizioni" l'eccessiva esiguità temporale che si frappone tra il presente e la modernità. Misura così insufficiente da impedire ai contemporanei un distacco critico tale da valutare, per l'appunto, con distanza, quali stratificazioni sono da eliminare e quali sono da mantenere. Se fossero valide, anche se parzialmente, entrambe queste ipotesi, e salva la questione del metodo posta inizialmente, allora i dubbi scaturiti dall'ipotesi della conservazione assoluta sono confermati anche da un ripristino teso a raggiungere, sempre e comunque, la riproduzione à l'idéntique, posizione in Italia, almeno per alcuni aspetti, riassunta dalla ricerca di Paolo Marconi.<sup>35</sup> La «distinzione molto raffinata tra cambiamenti voluti e non voluti»<sup>36</sup> vale ovviamente per criticare tutte e due le strade senza compromessi, conservazione e ripristino, percorsi che possono costringere il progetto (di restauro) a sposare tesi apriori.

La critica nei confronti del ripristino nel caso del restauro del moderno, in particolare modo, forse assume una maggiore chiarezza se la riflessione sulla preesistenza è accompagnata dalla questione dell'uso.

La problematica dell'uso può essere introdotta da una risposta data da Manfredo Tafuri a Chiara Baglione e Bruno Pedretti.<sup>37</sup>

«Perché non pensare a un palazzo che si mostri per intero al pubblico e trovi soltanto in ciò la propria specifica "funzione"? Pensiamo per esempio a Palazzo Farnese, oggi sede dell'Ambasciata di Francia, come monumento dell'abitare rinascimentale, come museo vuoto che mostri unicamente se stesso. L'uomo contemporaneo, entrando nel grande salone, gelido in inverno, avrebbe un'idea più precisa di cosa fosse la civiltà cinquecentesca; in alto, nei mezzanini, capirebbe come vivevano i servitori in spazi non più alti di un metro e venti. Noi idealizziamo i palazzi e il vivere antichi: questo è un problema, legato alla cronica "critica del presente" che si accompagna all'avanzare della modernità. Naturalmente, la riduzione di un oggetto a museo di se stesso non può essere estesa a un'intera città (forse, tuttavia, alcuni paesi semideserti troverebbero ragion d'essere se immersi in parchi archeologici). Il primo problema è quindi rappresentato dal riconoscimento del monumento: cosa non semplice, perché il monumento diventa volta per volta qualcosa di diverso».<sup>38</sup>

Tafuri pone due problemi indissolubilmente legati: il riconoscimento del monumento e la conseguente conservazione assoluta.

Ma una funzione diversa da quella prevista in origine se, da una parte, vieta all'architettura di essere museo di se stessa, dall'altra non le impedisce di essere riconosciuta come permanenza nel tessuto urbano;<sup>39</sup> ciononostante, l'eventuale modifica d'uso, che sottende l'a-

deguare, il completare, l'ampliare, pone al progettista del restauro delle questioni specifiche che è bene affrontare.<sup>40</sup>

In queste circostanze torna la questione del metodo da cui si è partiti nella presente dissertazione, perché è proprio in questi casi che il processo di costituzione della forma torna ad essere nell'architettura moderna (o dovrebbe tornare ad essere) materiale costitutivo dell'organizzazione progettuale. Ed è in queste occasioni di progetto che si marca una distanza maggiore con Paolo Marconi,<sup>41</sup> perché il suo risemantizzare attraverso azioni di ripristino, che possono arrivare sino alla progettazione *en pastiche*, cancella la differenza fra ciò che esiste e ciò che deve esistere per adeguare, completare ed ampliare. Marconi, contraddicendo la posizione di Roberto Pane, centrata, a suo avviso, sulle "immagini statiche" dell'architettura,<sup>42</sup> sembra avere una concezione ancora monolitica e questa volta realmente statica del Movimento Moderno, annullando di fatto la dialettica fra "il vecchio e il nuovo"<sup>43</sup> con una sfiducia assoluta nei confronti di quella parte dell'architettura contemporanea che ha ancora il suo fulcro nel metodo. A prescindere dalla posizione di Marconi, una linea di ricerca dell'architettura contemporanea ha mostrato nei suoi interventi sul "moderno", posizioni criticabili realmente tendenti al *pastiche*.

Una riflessione su alcuni ampliamenti, ritenuti casi emblematici di tali difficoltà, è stata fatta sulle pagine di «Lotus international» da Michael Sorkin.<sup>44</sup>

I progetti per l'ampliamento, poi non realizzato, del Kimbell Art Museum di Fort Worth, e del Guggenheim Museum di New York, portato a termine, sembrano avere totalmente smarrito la strada del metodo. L'estensione xerografica proposta da Romaldo Giurgola per il Kimbell, e l'aggiunzione di Charles Gwathmey e Robert Siegel per il Guggenheim, forse trovano fondamento nelle reali originarie intenzioni di Louis I. Kahn e di Frank Lloyd Wright<sup>45</sup> ma sviliscono ed escludono totalmente il metodo fra i materiali del progetto.

Sorkin prosegue prendendo in esame l'ampliamento del Whitney Museum di New York dove Michael Graves «ritorna alla strategia originale del modernismo che il debole "contestualismo" di oggi invece evita: egli si limita ad aggiungere, ad affiancare confidenzialmente il nuovo. L'unico problema è che le sue cose sono concettualmente così vecchie e formalmente così povere. Eppure questa sembra l'unica strada foriera di promesse. Certamente preferisco l'architetto che costruisce le sue convinzioni invece di promuovere la bizzarra apologetica della deferenza banale. Se uno crede nell'aura, ogni violazione la riduce.

La vera risposta al problema dell'"aggiungere" è quindi di lasciar perdere».<sup>46</sup>

40. In realtà le trasformazioni inopportune, a volte, si presentano pur al permanere della funzione originaria come nel caso della sede dell'Enel/Sges di Palermo, opera di Giuseppe Samonà, al cui interno oggi è difficile scorgere traccia delle finiture e della spazialità disegnata dal progettista palermitano. Cfr. SCIASCIA A., *Gli alberghi della città cartolina*, in «Per Salvare Palermo», gennaio-aprile 2005, n. 11, pp. 4-7

41. MARCONI P., *Il restauro architettonico...*, cit., p. 75

42. MARCONI P., *Materia e significato...*, cit., p. 7

43. *Il vecchio e il nuovo* è il titolo della prima sezione di «Casabella», aprile 2007, n.754. L'interessante editoriale di Francesco Dal Co, *L'infondatezza del vecchio l'aleatorietà del nuovo*, precede quattro progetti di Vittorio Gregotti, Rafael Moneo, Pierre-Louis Faloci, Ahrens Grabenhorst, tutti differenti interpreti della dialettica fra vecchio e nuovo e accomunati, esclusivamente, dalla sintesi rappresentata dall'azione del progetto e dalla distanza da teorie apriori a cui fare riferimento

44. SORKIN M., *Forme di attaccamento. Addizioni ai moderni monumenti americani*, in «Lotus international», 1992, n. 72, pp. 91-95

45. *Ivi*, p. 93

46. *Ivi*, p. 95

47. MARCONI P., *Il restauro architettonico...*, cit., p. 75 ss.

Sorvolando sul significato opposto dato al simulacro da Sorkin rispetto a quello elaborato da Marconi,<sup>47</sup> e sul pessimismo dello stesso Sorkin, bisogna chiedersi se, attraverso il suo saggio, si evidenzia una peculiare difficoltà degli architetti contemporanei che prende forma come "timidezza" ad adeguare, completare e ad ampliare l'architettura moderna e a chiudersi esclusivamente nel rifacimento *tout court*.

Alcuni ampliamenti sono alla base dell'architettura moderna. Sono dei casi esemplari, quasi didattici per comprendere la transizione fra l'eclettismo storicistico e l'architettura moderna, come il famoso ampliamento del municipio di Göteborg di Gunnar Asplund. Un lento e paziente migrare dal classicismo nordico all'architettura moderna. Il progettista svedese segna tutti i passaggi, mostrando tutte le derivazioni, i prestiti e le affinità concludendo la sua incessante ricerca nel 1937, avendola iniziata nel primo dopoguerra. Un processo progettuale che è matrice del progetto stesso. Quanti altri progetti possono citarsi oggi, dove l'architettura contemporanea si confronta con quella moderna senza timori reverenziali pur rispettandone il metodo? Un caso interessante, ma non limpido come quello di Asplund, sembra essere quello dell'ampliamento del Des Moines Art Center nel quale si susseguono Eliel Saarinen (1948), I.M. Pei (1965) e Richard Meier (1982-1984). «Richard Meier gioca al confronto fra il rigore dell'edificio di Saarinen e di Pei e l'ampliamento da lui progettato. Egli rispetta l'orizzontalità del museo nel suo complesso, crea un'accumulazione di volumi bassi accoppiati a prismi dove l'utilizzo delle curve, in pianta e in sezione, si riflette oltretutto all'esterno. Tali volumi costituiscono un'enfatica esemplificazione del linguaggio di Richard Meier».<sup>48</sup>

48. VAUDOU V., *Richard Meier, Electa*, Milano 1986, p. 115

Ci si chiederà se si è ancora all'interno del restauro, o si sta semplicemente parlando del "nuovo", confondendo i termini della questione. Ovviamente se il restauro è inteso esclusivamente nella sua accezione di conservazione dell'esistente, si è lontani. Tuttavia, una volta che si è fuoristrada può essere interessante procedere ancora un po' oltre e ricordare altre due opere; la prima, che non è mai stata inserita fra le opere del restauro, è la sistemazione interna e l'ampliamento della Villa Borletti (Milano 1935-36)<sup>49</sup> di Ignazio Gardella; la seconda, invece, è la Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis (Palermo 1953-54) di Carlo Scarpa, considerata da Ada Francesca Marcianò il punto di svolta dal restauro filologico al restauro moderno,<sup>50</sup> forse l'acme della produzione dell'architetto veneziano e un capolavoro per l'architettura del XX secolo.

49. BALDUCCI V., *Villa Borletti*, in BUZZI CERINI F. (a c. di), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 64-70

50. MARCIANÒ A.F., *Carlo Scarpa*, Zanichelli, Bologna 1984, p. 8

In entrambi i casi, una villa dei primi del Novecento, e una straordinaria architettura (1488-95) di Matteo Carnilivari, per quanto compromessa dai bombardamenti del 1943, sono testi del passato che oggi apprez-

ziamo grazie alla scrittura del moderno. Si tratta di due interventi profondamente differenti, fra loro, per le architetture su cui si innestano, per la diversa destinazione d'uso e finalità dei progetti e, in modo esplicito, per la ricerca dei due architetti. Sono accomunate dal fatto che i progetti, che presiedono alle trasformazioni, oggi, con buona probabilità, non ricevrebbero mai le autorizzazioni necessarie per la realizzazione.

Vi sono pochi dubbi che nella cultura della società odierna sia largamente diffusa una interpretazione del restauro, al di là delle stesse Carte del Restauro, che sbanda fra ripristino e pura conservazione senza riuscire più a pensare il restauro come progetto di architettura; da questo clima sembrano influenzati anche gli architetti americani richiamati da Sorkin, soltanto apparentemente più spregiudicati perché lontani dal vecchio continente. In questa condizione complessiva va diluita anche la questione del restauro del moderno e, recuperando la definizione di modernità di Baudelaire, citata all'inizio del presente scritto, si può ammettere che in questa fase della storia umana si è più interessati a conservare l'aspetto "immutabile" che non a cogliere il contingente; opposta la posizione dei progettisti della modernità, primo fra tutti Le Corbusier che, pur essendo disposto a riconoscere, nel caso di Pessac, «che la vita ha sempre ragione; l'architettura ha torto», avrebbe continuato a mettere in discussione una sua opera, partendo da un dato contingente, da una occasione di adeguamento o di completamento, per giungere nuovamente e con eleganza ad un'architettura che, oggi, si giudicherebbe eterna ed immutabile.

Il problema, in ultima analisi, è rappresentato dalle scelte culturali da cui trae origine la formazione dell'architetto. Infatti, pur ammettendo in una riduzione all'assurdo, e solo per un attimo, la separazione di due percorsi formativi, da una parte l'architetto *tout court*, dall'altra il tecnico preposto alla sola conservazione (corso di laurea in Storia e Conservazione e non in Storia e Restauro), è necessario capire se per quest'ultimo, oltre ai corsi obbligatori di chimica dei materiali e ai corsi istituzionali di Storia (antica, bizantina, medievale, moderna, contemporanea, islamica e precolombiana) e di altre materie specifiche, sia indispensabile esercitarsi anche nel progetto di architettura. Perché se si può "lasciare il segno" anche con una non idonea pulitura, come ha affermato lo stesso Tafuri,<sup>51</sup> è difficile immaginare un tecnico della conservazione che sappia acquisire questa sensibilità, senza aver prima sperimentato *in corpore vili* sino a che punto e con quali modalità può spingere una pulitura. *In corpore vili* non significa soltanto l'esercizio in cantiere sul corpo dell'architettura – costruita da altri – ma comprendere il rapporto fra le parti, perché è stato preferito un materiale rispetto ad un altro e in che modo interagiscono

51. TAFURI M., *op. cit.*, p. 91

52. BERLAGE H.P., *Considerazione sullo stile*, in «Casabella-continuità», marzo 1961, n. 249

materiali, cromie e scelte spaziali ed altro ancora, attraverso quell'affinamento di sensibilità che solo il progetto di architettura può dare.

Hendrik P. Berlage sosteneva che «nessun artista ha potuto imparare dai libri come deve creare le sue opere». <sup>52</sup> Come può un tecnico conservatore capire e partecipare alle scelte di progetto che danno corpo all'opera, che vuole conservare nella sua integrità, se mai si è cimentato nella progettazione e nella realizzazione di un'architettura?

Quindi il progetto di architettura resta indispensabile per la formazione di colui il quale, dopo aver completato un ciclo quinquennale di studi in architettura, acquisirà delle altre conoscenze che lo coadiuveranno nell'esercizio della pura conservazione. Potrà sembrare un paradosso ma solo la progettazione e la costruzione del "nuovo" restano, nella formazione di un architetto, anche iperconservatore, insostituibili per trasmettere l'architettura del passato, anche prossimo, alle generazioni future.

«Nella piena consapevolezza che il destino dell'architettura costruita è ineluttabilmente legato a quello dell'architettura da costruire. Con ciò che tale considerazione comporta, alla luce della crisi in atto e del declino della civiltà occidentale, ogni giorno di più pressata da forme interne ed esterne di imbarbarimento. Una civiltà in cui il rischio maggiore non è tanto quello della alterazione e distruzione delle sue risorse, della sua memoria storica, bensì quello dell'inaridimento di ogni capacità creativa, perché alla distruzione segue sempre la ricostruzione, mentre all'inaridimento segue soltanto il deserto». <sup>53</sup>

53. LA REGINA F., *Il restauro dell'architettura...*, cit., pp. 12-13

Ringrazio Renata Prescia per i suggerimenti e le occasioni di dibattito avuti sulla questione del restauro

«Con il termine progetto architettonico della conservazione ho introdotto la questione della conservazione nella problematica della contrapposizione strumentale tra restauro e progetto; problematica viva all'interno dell'università soprattutto nel linguaggio miserevole e improprio che nel concepimento dell'architettura segna distanze tra i cosiddetti restauratori e compositivi. Ho inteso in vista di una necessità umana svolta attraverso l'architettura, vuoi di restauro di una fabbrica esistente, vuoi di una nuova edificazione, restituire la dignità della conservazione qualitativa dell'ambiente abitato dall'uomo.

Per il progettista, il restauro di una costruzione esistente e il progetto di una costruzione nuova sono entrambe occasioni per assicurare la qualità dell'ambiente, che va scoprendo nella ricerca (progetto) dell'architettura. La qualità non è un dato assoluto, un elemento storicizzato, una categoria linguistica o formale [...]. La qualità esiste in ogni luogo abitato, il poeta la svela e la fa conoscere agli uomini sensibili. L'architetto di fronte ai suoi compiti, se è educato a farlo, la svela con l'architettura», scrive Pasquale Culotta, già coordinatore del dottorato in Progettazione Architettonica con sede amministrativa a Palermo.

A partire dal XVI ciclo, il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica di Palermo, Napoli e Reggio Calabria si è occupato del tema *La scienza del progetto nel Restauro del Moderno*, indagando sulla comprensione dei temi più intimi del rapporto nuovo/preesistente e sulla logica dei principi strutturanti il progetto di architettura di qualità.

ISBN 978-88-8302-348-4



9 788883 023484