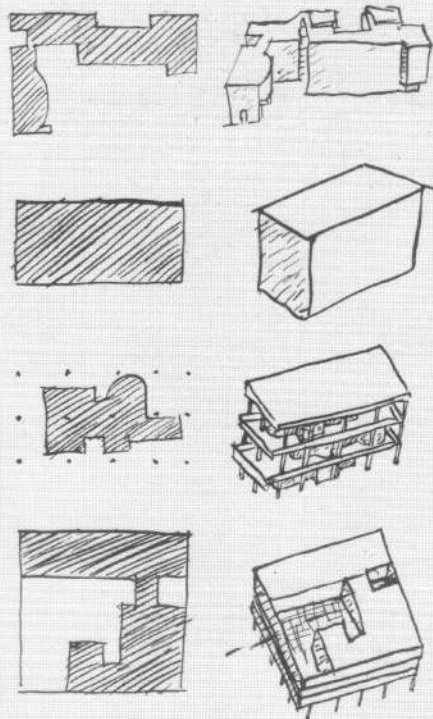


Cesare Ajroldi, Marcella Aprile (a cura di)

# Innovazione in Architettura

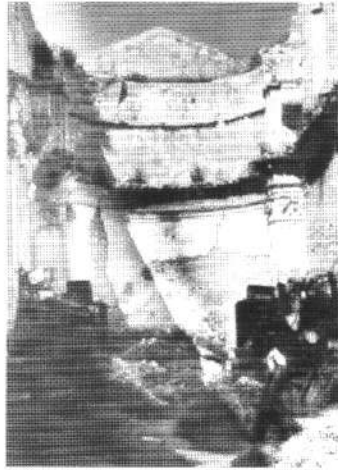


*Scritti di*

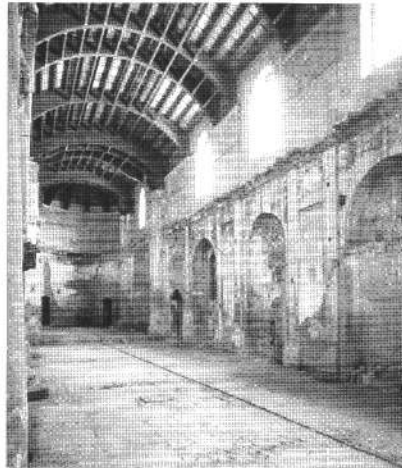
Cesare Ajroldi  
Marcella Aprile  
Marcello Arici  
Marilù Balsamo  
Anna Cottone  
Francesco De Simone  
Giuseppe Di Benedetto  
Mario Giorgianni  
Santo Giunta  
Renzo Lecardane  
Renata Prescia  
Flavia Schiavo  
M. Isabella Vesco

# Indice

<i>Alessandro Anselmi</i>	
Il disegno di una virgola, 7	
<i>Cesare Ajroldi</i>	
Classicità e innovazione, 10	
<i>Marcella Aprile</i>	
Intorno alle procedure e ai criteri del progetto contemporaneo, 16	
<i>Marcello Arici</i>	
L'innovazione dei materiali strutturali nella nuova architettura, 22	
<i>Marilyn Balsamo</i>	
Innovazione del design per una cultura fruibile, 28	
<i>Anna Cottone</i>	
Innovazione e/o modernizzazione nell'abitare. Il ruolo del design, 34	
<i>Francesco De Simone</i>	
Necessità ... innovazione, 40	
<i>Giuseppe di Benedetto</i>	
Memoria e innovazione nella pratica dell'Architettura, 44	
<i>Mario Giorgianni</i>	
Innovazione e rinnovamento: il taglio di via Roma a Palermo, 50	
<i>Santo Giunta</i>	
Materiali del progetto: il design dei sistemi produttivi locali, 56	
<i>Renzo Lecardane</i>	
Architettura e progetto nelle città evento, 62	
<i>Renata Prescia</i>	
Restauro e (è) innovazione, 68	
<i>Flavia Schiavo</i>	
Descrizioni di descrizioni, 74	
<i>M. Isabella Vesco</i>	
Dal fondale alla macchina scenica: l'architettura dell'immaginario, 80	
Indice dei nomi, 86	



*E. Fidone, B. Messina, sistemazione del convento di S. Maria di Gesù a Modica (RG), 1990-2005.  
Il tema della copertura (foto tratta da «L'industria delle costruzioni» 368, 2002).*



# Restauro e (è) innovazione<sup>1</sup>

Renata Prescia

1. Il concetto di “innovazione” è qui inteso non nell’accezione scientifico-tecnologica, più corrente, ma in quella umanistica.

2. Cfr.: i documenti culturali *Voto di Boito* 1883, punti 1-3; *Carta del Restauro italiana* 1932, punti 7-9; *Carta di Venezia* 1964, punto 13; *Carta del restauro* 1972, punto 7.

La cultura del restauro non ha mai espresso una grande apertura all’innovazione: questo balza subito agli occhi dal confronto tra le “carte” in cui gli studiosi, nel loro intento di stabilire una categorizzazione degli interventi, poiché coscienti di essere i protagonisti di una scienza nuova che bisognava costruire attraverso la formazione di un metodo, lasciano ai margini dell’operatività della disciplina il tema del “nuovo”<sup>2</sup>.

Fin dall’inizio il restauro “filologico” si caratterizzava, attraverso il pensiero di Camillo Boito, per il rispetto di tutte le «aggiunte o modificazioni che in diversi tempi fossero state introdotte nell’edificio primitivo» e per la distinguibilità delle «aggiunte e rinnovazioni, e dei completamenti».

«I monumenti architettonici devono piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni. Nel caso che queste ultime tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che, possibilmente, nell’apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico. Quando si tratti invece di completamenti, e rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa sicché l’attento osservatore non venga tratto in inganno» (voto del Boito 1883).

Esiste già la distinzione tra “aggiunte e/o rinnovazioni”, che è qualcosa di totalmente nuovo, e i “completamenti” che sono la ricostruzione di qualche parte esistente e andata perduta o esistente in progetto e mai realizzata; nel primo caso, nell’intervento «si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento» (quindi con architettura moderna); nel secondo, “in stile” ma con materiale diverso.

La questione dei materiali da ora in poi segnerà tutta la cultura del restauro proponendosi quasi esclusivamente come luogo di “innovazione”. Nel caso, fondamentale, della ricostruzione del campanile di Venezia crollato in una notte del 1902, Luca Beltrami si dimette dall’incarico di ricostruzione assegnatogli perché si rifiuta di usare i materiali moderni garantiti di durabilità ma che avrebbero contraddetto la decisione assunta del “dov’era com’era”.

La nuova realizzazione sarebbe stata progettata e eseguita da Daniele Donghi<sup>3</sup>.

3. B. COLOMBO, *Venezia: il campanile di S. Marco (1902-12)*, in «Ananke» 4, 1993, pp. 42-46.

L'uso dei nuovi materiali, in specifico il cemento armato, veniva sancito chiaramente dalla Carta del Restauro italiana del 1932, ispirata da Giovannoni, «che, allo scopo di rinforzare la compagine statica di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possano recare ausili preziosi», punti 7-9. Gustavo Giovannoni, protagonista del restauro “scientifico”, proprio perché fondatore di un metodo di lavoro, stabilirà i tipi di restauro: di consolidamento, di ricomposizione, di liberazione, di completamento, di innovazione. Questi ultimi, che sono quelli che ci interessano, sono quelli «che aggiungono zone essenziali e organiche con disegno nuovo, sia che vogliano ricostruire opere crollate di cui restino ruderi, sia che si amplii o si sviluppi un edificio esistente, e possono esserne movente o ragioni utilitarie di adattamento, o ragioni di arte e di decoro per abbellire il monumento, come nelle nuove facciate di chiese, quando le antiche mancano. Il criterio stretto dei restauri respingerebbe in blocco tali aggiunte, in cui la parte nuova si eleva ormai all'importanza di un organismo a sé; ma le transazioni di cui è fatta la vita reale obbligano spesso ad accettarle pur circondandole di norme e di limiti»<sup>4</sup>.

4. G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma 1945, p. 78.

Ma per Giovannoni il miglior restauro d'innovazione è quello del diradamento edilizio, che si oppone agli sventramenti di massa fin lì perseguiti a partire dall'aulico modello parigino di Haussmann e che consisteva nel ridurre drasticamente la quantità di demolizioni previste da questo, a favore della creazione di piccoli spazi, al fine di conseguire una maggiore salubrità ma anche la lettura migliore delle Architetture che su tali spazi prospettavano, affiancando delle architetture moderne.

Come la cultura del Movimento Moderno ha fatto *tabula rasa* del passato, quella del restauro, a partire da Giovannoni, a sua volta, estingue il presente - e, quindi, il nuovo - per conservare l'autenticità delle preesistenze. La cultura architettonica si dicotomizza e, in rapporto specifico alla operatività sulle preesistenze, sceglie la soluzione del “doppio binario”: da un lato i restauratori, negando le ingerenze innovative (se non per motivi statici e comunque da dissimulare) finiscono con il riproporre gli stessi equivoci della stagione ottocentesca, senza possedere peraltro, di questa, il grande bagaglio culturale; dall'altro, i progettisti operano nella convinzione che le preesistenze, per poter continuare a esistere, devono subire una trasformazione e quindi si rivolgono a esse, nella prassi, o riducendole a semplici frammenti del proprio universo linguistico, o mettendole in parentesi nel disegno di totale riorganizzazione spaziale e ambientale<sup>5</sup>.

5. F. LA REGINA, *Come un ferro rovente*, Clean, Napoli 1992, specificatamente cap. VI.

Le distruzioni della guerra riportano l'operatività ad una gamma di scelte possibili a partire dalla valutazione del danno avvenuto: “sistemazione a rudere” e costruzione del nuovo; “reintegrazione” distinguibile di quanto perso (Döllgast, nell'*Alte Pinakothek* di Monaco, Annoni e Grassi nell'Ospedale Maggiore a Milano); scelte di “avvaloramento” che vogliono qualificare quanto rimasto (Minissi nel Museo di San Nicola ad Agrigento); scelte di “ri-significazione” (o ri-semantizzazione) del monumento, attraverso una valorizzazione che passa necessariamente attraverso un'interpretazione personale del progettista (Scarpa in palazzo Abatellis a Palermo o nel museo di Castelvecchio a Verona). Si configura intanto una nuova posizione teorica che è quella del

6. G. CARBONARA, *Il restauro critico*, in S. Boscarino, G. Carbonara, V. Pastor, N. Pirazzoli, *Il progetto di restauro interpretazione critica del testo architettonico*, Trento 1988, pp. 27-40, poi ripreso in G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Liguori, Napoli 1997, p. 285.

Anticipatore di queste istanze fu senz'altro l'operato di Ambrogio Annoni, coetaneo di Giovanni e allievo di Boito e Moretti, il cui ruolo, in rapporto all'influenza esercitata sui progettisti, è ancora da valutare storiograficamente.

7. Questa è una questione che non voglio rendere protagonista in tale sede anche perché ritengo che, a distanza di 50 anni sia un falso problema che non aiuta l'architetto ad andare avanti. A meno di voler impaludarsi in sterili contrapposizioni, è oggettivamente chiaro che tra le due istanze deve applicarsi una dialettica da vagliare caso per caso, esaminandone prioritariamente la compatibilità.

8. Sui rapporti tra restauro e progettazione cfr.: S. BOSCARINO, *La progettazione nel restauro architettonico tra analisi, invenzione e conservazione*, in «Palladio» 14, n.s., a. VII, 1994, pp. 299-310; R. DE FUSCO, *Centralità del restauro*, in «Restauro», 131-132, a. XXIV, 1995, pp. 91-98; G. MARELLI MARIANI, *Durata, 'intervallo' ... restauro; singolarità in architettura*, in G. Spagnesi, M. Caperna (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione*, atti del conv. 24-27/11/99 Roma, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., fasc. 34-39 (1999-02), Roma 2002, pp. 33-46.

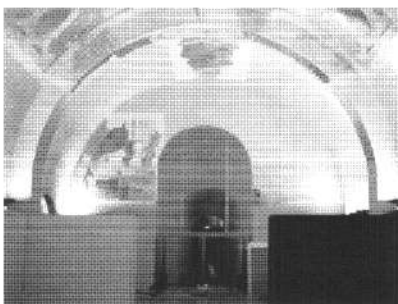
9. Le due posizioni, che possono avere uno sviluppo parallelo, si divaricano se vissute in maniera esasperata, soprattutto nella formulazione dei percorsi formativi accademici. Mentre Bellini sostiene che «non si tratta di frazionare la figura dell'architetto, ma piuttosto di distinguere la preparazione di chi intende occuparsi prevalentemente del nuovo e di colui che si occuperà prevalentemente della riqualificazione delle preesistenze, con un'accentuazione di conoscenze in un settore e nell'altro, senza formare dei veri e propri specialisti nel senso tradizionale del termine» (A. BELLINI, *Il tema della formazione*, in C. Lumia, *A proposito del restauro e della conservazione*, Gangemi, Roma 2003, p. 91). Dezzi Bardeschi, più incisivamente, tende a distinguere la figura del conservatore da quella del progettista: «Con questo si vuole risolvere, metodologicamente e operativamente, il futuro

restauro "critico", impersonata con diverse valenze da Roberto Pane, Renato Bonelli, Cesare Brandi. Esso muove «dall'affermazione che ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie (come quelle precisate dal restauro scientifico), ma da reinventare con originalità, caso per caso, nei suoi criteri e metodi. Sarà l'opera stessa, attentamente indagata con sensibilità storico-critica e con competenza tecnica, a suggerire al restauratore la via più corretta da intraprendere»<sup>6</sup>. In specifico Roberto Pane è l'unico, tra i restauratori, a impegnarsi nella questione antico/nuovo - da sempre esistita in architettura ma scoppiata in tutta la sua virulenza proprio nel dopoguerra, a favore del "nuovo", mentre Cesare Brandi si impone come il capofila del partito del NO<sup>7</sup>.

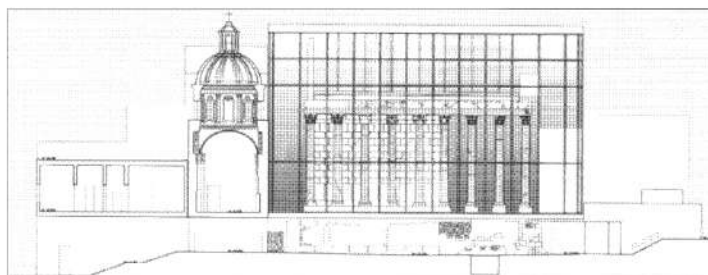
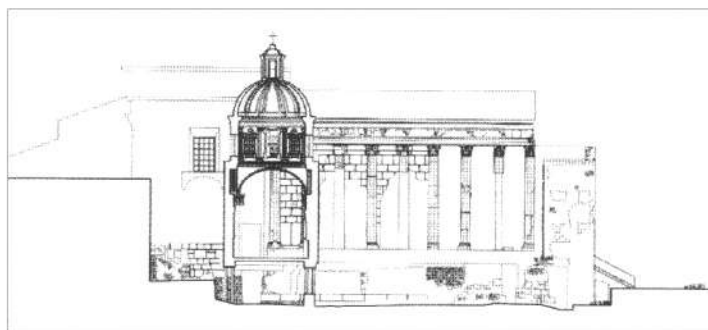
Alla fine degli anni '70, per reazione a taluni esiti dei restauri post-bellici, risultati un po' troppo creativi, spesso a detrimento della materia delle fabbriche storiche, si afferma la teoria della "conservazione" che, riprendendo gli ammonimenti di John Ruskin, invita alla salvaguardia della materia, riconosciuta veicolo dell'autenticità del monumento. Tale posizione, portata avanti dalla cosiddetta Scuola milanese, costituisce una svolta nelle vicende teoriche del restauro, costituendosi come una vera e propria innovazione, poiché ri-considera il rapporto tra Progettazione, Architettura e Restauro<sup>8</sup>. L'operatività che ne consegue è di due diversi tipi: quello sviluppato dalla scuola milanese, nelle persone di Amedeo Bellini e Marco Dezzi Bardeschi, che applicano una distinzione netta tra il momento della conservazione della preesistenza, e quello della progettazione dell'aggiunta che può essere libera, creatrice, incontrollata, tanto quanto la prima è assoluta; quello sviluppato invece da coloro che, riferendosi al restauro critico, a partire dalla valutazione dello stato di conservazione del monumento così come ci perviene, insistono su una unitarietà della progettazione che governi la conservazione e le trasformazioni necessarie, cercando di non approfondire lo iato tra i due momenti dell'antico e del nuovo<sup>9</sup>.

La conservazione si dichiara comunque come azione attiva, smentendo quello che taluni, non abbastanza avvertiti o in malafede, hanno sostenuto: che fosse un'azione passiva e mummificante. Direi di più, è azione innovativa: perché sviluppa un affinamento continuo delle tecniche richiesto per garantire le migliori soluzioni alla naturale dialettica tra la durata della materia e la permanenza dei segni; perché produce ricerca e avanzamento scientifico per definire metodi di analisi sempre più raffinati e sistemi di documentazione e registrazione in grado di compensare l'eventuale perdita forzata di tracce e indizi utili all'interpretazione<sup>10</sup>; perché propone una guida etica, un modello per un diverso modo di riguardare alla preesistenza.

L'equivalenza "restauro=innovazione" reclama però una ri-fondazione del termine "progetto" che non può più essere operazione incontrollata e liberamente creatrice, ma deve saper autolimitarsi e deve saper ri-fondarsi attraverso il recupero al suo interno della storia, della padronanza dei materiali e delle esigenze funzionali. Si tratta di praticare una progettualità di "ascolto" e reale attenzione al passato che, imponendosi sia contro la



*R. Calandra, sistemazione delle sale del duca di Montalto nel palazzo Reale di Palermo, 1992.*



*P. Culotta, il progetto per il restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli, 2003  
(disegni tratti da P. Culotta, R. Florio, A. Sciascia, Il Tempio-Duomo di Pozzuoli, Officina, Roma 2006).*



dell'ambigua disciplina del restauro nell'assai più netto binomio *conservazione e progetto*» (M. DEZZI BARDISCHI, *Restauro, poco rimane da dire?*, Bologna 2007). Concordo pienamente con quanto suggerito, in maniera equilibrata da Gaetano Miarelli Mariani: «se è necessario difendere il pluralismo che è un valore del nostro tempo, è anche indispensabile individuare i modi per definire una linea di condotta ampiamente condivisibile, tanto più che l'oggetto di cui si parla consiste nella difesa dei beni culturali» (G. MIARELLI MARIANI, *Il progetto, le strutture e gli operatori*, in P.R. David, L. Gigli (a cura di), *Il progetto di restauro*, Gangemi, Roma 1995, p. 27).

10. B.P. TORSHELLO, *Figure di pietra. L'architettura e il restauro*, Marsilio, Venezia 2006.

11. G. CARBONARA, *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in *Trattato di restauro architettonico*, vol. IX, 1° agg., Utet, Torino 2007, pp. 1-50.

Sulla ri-fondazione del progetto, vedi i molteplici stimoli avviati da V. MAGNAGO LAMPUGNANI, *Modernità e durata*, Skira, Milano 1999.

12. V. PASTOR, *Innovazione versus conservazione*, in S. Boscarino, G. Carbonara, V. Pastor, N. Pirazzoli, *Il progetto di restauro...*, cit., p. 46. Sul tema della formatività, con riferimento alla teoria delineata da Luigi Pareyson (*Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974); cfr.: gli interessanti sviluppi in ambito architettonico di G. MIARELLI MARIANI, *Formatività chiamata restauro*, in *Monumenti nel tempo*, Carucci, Roma 1979 e M. BILÒ, *Formatività e architettura*, Costa & Nolan, Milano 1998.

13. P. CULOTTA, R. FLORIO, A. SCIASCIA, *Il tempio-duomo di Pozzuoli*, Officina, Roma 2006, p. 49.

14. Pasquale Culotta nell'introduzione al suo progetto per il tempio-duomo di Pozzuoli ha coniato il concetto «di "progetto architettonico della conservazione" per introdurre la questione della conservazione nella problematica della strumentale contrapposizione tra restauro e progetto, viva all'interno dell'università soprattutto nel linguaggio miserevole improprio che segna distanze tra "restauratori" e "compositivi" nel concepimento dell'architettura». *Ivi*, p. 31.

dissonanza che contro l'imitazione storicista<sup>11</sup>, riesca a dispiegare un processo che in qualche modo prolunghi nella formatività contemporanea le strutture divenienti della formatività storica<sup>12</sup>. Per quanto riguarda le scelte pratiche da compiere esse possono spaziare tra quelle, più tradizionali della "sistemazione a rudere"; o della "reintegrazione", in presenza di lacune, alle diverse scale (vedi l'intervento della nuova copertura realizzato da Emanuele Fidone a Modica), a quelle, più richieste oggi, dell'adeguamento "funzionale" che consiste nell'affrontare innovativamente, con qualità architettonica, l'installazione delle necessarie dotazioni tecnologico-impianistiche o di quelle per l'abbattimento barriere architettoniche; e della "ri-composizione" nel caso di complessi palinsesti da ricondurre a unità vitale.

Rimando all'intervento di Roberto Calandra che ri-legge nella loro complessità storica di testimonianza archeologica e barocca di grande qualità le sale del duca di Montalto nel palazzo Reale di Palermo, unendole in collegamento sinergico con scale, passerelle e punti di osservazione mirati; rimando al progetto di Pasquale Culotta per il tempio-duomo di Pozzuoli che si propone «come interazione fra i principi dell'architettura della storia, quelli dell'architettura della liturgia e quelli derivanti dall'architettura della città. Il progetto riafferma l'identità di ogni singola parte in un nuovo sistema di relazioni spaziali e, seguendo il principio della ricomposizione della forma seguirà la prassi del "caso per caso"»<sup>13</sup>.

Oggi la rivoluzione digitale e/o la globalizzazione stanno strutturando una società che è caratterizzata da complessità, simultaneità: a essa noi architetti possiamo replicare, se vogliamo instaurare una sincronia tra arte e società, con risposte diacroniche nella loro simultaneità che, in tema di preesistenze, non possono essere altro che interventi di ri-composizione. Intendendo per essa non più l'anastilosi di Giovannoni, bensì un nuovo modo di riconfigurare e organizzare i luoghi entro cui svolgere determinate funzioni, al contempo assicurando il ri-conoscimento e la valorizzazione di tutte le storie presenti nel monumento da supportare, se necessario, con un nuovo tessuto connettivale. Ma ri-composizione può significare anche astenersi dal ricostruire o limitare l'intervento, modificando comunque le figuratività e spazialità date.

Questa è la vera innovazione che si pone a tutti noi architetti che riguardiamo alle preesistenze, lavorando in un campo di operatività che tenga insieme gli opposti<sup>14</sup>.